

Perché i romanzieri e non i poeti.
Alcune considerazioni preliminari su
Dall'Apparenza al Mistero di Gianni Carchia

Marco Carmello
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana

Abstract

L'articolo ricostruisce internamente l'opera di G. Carchia: *Dall'Apparenza al Mistero. La nascita del romanzo*. L'intento è duplice: riproporre ad un più vasto interesse generale le conclusioni originali di Carchia sulla nascita del romanzo e, attraverso questa ricostruzione, iniziare a saggiare alcuni dei molti spunti di riflessione e dei problemi che l'opera pone, riproponendo una riconsiderazione in termini filosofici del problema del romanzo.

Parole chiave

Carchia, romanzo, parodia, mito, apparenza

Contatti

macarmel@filol.ucm.es

1. Introduzione

Nel 2006 usciva un volume curato da Marco Vozza: *Perché i poeti e non i romanzieri?*, in cui veniva indagata l'origine filosofica della preferenza heideggeriana verso la poesia. Il friburghese non solo non prese mai in considerazione il romanzo, nonostante il rapporto, divenuto addirittura di collaborazione,¹ con Ernst Jünger, ma giunse a costruire una filosofia dell'espressione linguistica quasi esplicitamente anti-romanzesca.

Di quella raccolta curata da Vozza si riprende qui il titolo con un banale *calembour*, che permette però di indicare efficacemente il movimento di ribaltamento compiuto da Gianni Carchia nel suo *Dall'Apparenza al Mistero*.

Uscito per la prima volta nel 1983, il libro segue di quattro anni *Orfismo e tragedia* (1979) e di due *Estetica ed erotica* (1981), chiudendo, insieme a *Il mito in pittura* del 1987,² una prima fase della ricognizione di Carchia sul fatto estetico; a partire infatti da *Arte e bellezza*, del 1995, il filosofo si orienterà verso un'approfondita ricostruzione dei paradigmi estetici, culminata nelle cure dedicate al *Dizionario di estetica* e all'*Estetica antica*.

Non è il caso di ricostruire il complesso percorso della teoresi di Carchia; è invece nostro scopo discutere la proposta estetica del saggio del 1981, nell'intento di coglierne l'innovatività e l'importanza sia per l'estetica e la teoria della letteratura, sia per la definizione dei paradigmi poetologici che definiscono i generi letterari.

¹ In *Oltre la linea* (1989).

² I quattro saggi sono stati riuniti nel volume *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di M. Ferrando, con prefazione di S. Givone (Roma, 2003).

Nelle pagine che seguiranno il lettore troverà alcune considerazioni che giudichiamo preliminari nella misura in cui sono utili ad una futura analisi della proposta di Carchia.

2. Dall'aristotelismo delle forme allo stoicismo della materia.

Se si volesse ricostruire una linea di discendenza del pensiero di Carchia, una linea però che sia solo orientativa, si dovrebbe rimontare, attraverso Vattimo, che della tesi di Carchia fu relatore, a Luigi Pareyson.

Non si tratta solo di un richiamo obbligato, data l'importanza di Pareyson per l'ambiente torinese: in realtà l'evocazione di *Estetica. Teoria della formatività* (1950/54-1988) è importante per capire la base di partenza di Carchia stesso.

La posizione del filosofo verso il maestro torinese pare ambigua: di Pareyson si conserva l'istanza religiosa, l'idea cioè che, come dice Givone: «il legame di filosofia e religione dovesse essere rinsaldato fino al riconoscimento di uno sfondo comune a entrambe» (Carchia VII). L'assunzione di questa istanza pone Carchia in una situazione particolare: da una parte – è sempre Givone a dirlo³ – permette al pensatore di sussumere la sua originaria formazione antropologica 'innalzando' i problemi delle scienze umane al piano filosofico, secondo un cammino inverso rispetto a quello neo-illuminista proposto da Nicola Abbagnano, dall'altra lo preserva dallo sviluppo della filosofia pareysoniana verso la negazione dell'idea di paradigma di verità impostole dal Vattimo del *pensiero debole*.

Non ci interessa sviluppare la linea di conservazione rispetto al pensiero di Pareyson, e la conseguente situazione di indipendenza di Carchia rispetto alla scuola di Vattimo,⁴ ci interessa invece analizzare la linea di faglia che li separa; tale linea si iscrive proprio nella riflessione estetica, o meglio, nel passaggio da un'estetica che potremmo definire *aristotelica*, quella di Pareyson, ad un'altra estetica, invece *materiale*, come quella di Carchia.

La misura *aristotelica* dell'opera estetica di Pareyson⁵ è cosa più complessa e meno evidente di quanto si sarebbe tentati di ammettere, tuttavia è innegabile che già la scelta di intendere l'estetica generale come una teoria *della formatività* comporta un'adesione, anche se critica, a quell'idea di forma immanente che si definisce proprio in Aristotele.

Non a caso quindi la quarta parte dell'*Estetica* di Pareyson inizia con un capitolo intitolato *Esemplarità ed imitazione*, che ci riporta direttamente al centro dell'universo estetico aristotelico, quello dispiegato nella *Poetica*, in cui la dinamica del verosimile tragico è interamente giocata proprio sull'opposizione polare fra esemplarità dell'evento tragico e sua capacità imitativa della struttura immanente al reale.

L'opposizione storia/poesia istituita all'inizio della *Poetica* (IX, 1-3) può essere intesa anche nel senso di un'opposizione fra riferimento ad un reale apparente, affiorante, quale è quello dell'accadimento effettivo, e disvelamento di un reale nascosto, immanente che è però ragione dello statuto di realtà. È quindi in questa opposizione fra realizzato, descritto dalla storia, e reale, svelato dalla poesia, che si trova uno dei sensi del grande tema aristotelico della verosimiglianza.

³ Carchia, p. VIII.

⁴ Biograficamente è possibile stabilire una relazione allievo/maestro fra i due, filosoficamente però vi è una diversità di posizione rispetto al *pensiero debole*, di cui Carchia potrebbe al più essere considerato un compagno di strada.

⁵ Oltre alla già citata: *Estetica*, anche *Teoria dell'arte* (1965), *Conversazioni di estetica* (1965), *I problemi dell'estetica* (1966), *L'esperienza artistica* (1974).

Ora, l'estetica di Pareyson comporta un cambio di prospettiva radicale rispetto ad un *aristotelismo* ortodosso, poiché l'attenzione viene spostata dall'opera d'arte come risultato all'operare che conduce alla creazione artistica, secondo una linea inaugurata da Dilthey,⁶ facendo della *formatività* la chiave interpretativa del rapporto fra *forma formante* e *forma formata*, tuttavia quella stessa *formatività*, sotto la cui egida Pareyson legge il rapporto attività/opera, nasce e si definisce sempre *sub specie aristotelica*, ossia sempre a partire dalla polarità apparenza-storia/realtà-poesia.

Affermare quindi, come fa Carchia, che: «Lo sforzo della sistematica stoica è teso a riscattare l'universo del concreto e del sensibile» (155)⁷ significa rompere il cielo aristotelico della preminenza poetica e porre la base indispensabile per il recupero della forma romanzo.

Questa rottura ha l'effetto di un recupero del valore filosofico dell'apparenza, che non è più, come in Platone, trascendentale rispetto al reale, o, come in Aristotele, immanente al reale stesso, ma viene definita come l'esperienza del reale concreto ed immediato. È così che lo stoicismo diventa, nella lettura di Carchia, una filosofia dell'evento, in cui l'elemento sensibile non è più visto come: «un residuo mitico che il logos deve consumare nel processo della sua autochiarificazione razionale» (157). Anzi, scrive Carchia, che lo stoicismo: «si lascia qualificare come un'estetica proprio se considerato a partire dal suo porsi come una logica del concreto» (157),⁸ mostrando così come, nel sistema stoico, l'evento possa essere definito solo a partire dall'anti-finalismo del suo accadere, un anti-finalismo che assume come unico referente temporale valido dell'evento stesso il presente/eterno già implicito nella logica del concreto.

Lo stoicismo è segnato da una «estetività intrinseca» (Carchia 158) che, per Carchia, è il cuore dell'intero sistema filosofico della scuola, nonostante le trasformazioni intercorse fra ellenismo e tarda antichità. È sulla base di questa estetività intrinseca che si fonda la predominanza filosofica dell'apparenza, quella predominanza a cui la vicenda del romanzo è inscindibilmente connessa.

3. Dallo Stoicismo alle altre definizioni estetiche ellenistiche

Se la posizione dello stoicismo è fondamentale per via dell'affermazione del tema dell'apparenza, è però altrettanto innegabile che la pratica estetico/critica dello stoicismo stesso risulti in qualche modo insoddisfacente, legata com'è all'applicazione di un'allegoresi del testo che porta ad un reale recupero mitico.

Per comprendere la peculiarità ermeneutica dello stoicismo Carchia richiama gli studi di Jean Pepin,⁹ in cui si dimostra come i termini *hermeneia* ed *hermeneuo* originariamente significino *espressione* ed *esprimersi* e, solo dopo l'indebolimento del significato originario, dovuto alla svolta compiuta da Aristotele, che usa il termine *hermeneia* per indicare il lin-

⁶ Per queste questioni, cfr. G.A. Tiberghien *Preface* alla traduzione francese dell'*Estetica. Esthétique. Théorie de la formativité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1989, pp. 5-18.

⁷ Per la numerazione di pagina delle citazioni cfr. l'edizione dell'opera curata da M. Ferrando (pp. 149-250).

⁸ Qui l'antropologo Carchia richiama tanto Levi-Strauss quanto Kant, cortocircuitando il nesso antropologia/filosofia che tanto peso ha per la definizione moderna dell'estetica.

⁹ J. Pepin, *L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées*, in «Poétique», n. 23, pp. 291-300.

guaggio e l'attività linguistica in genere,¹⁰ assumano, per slittamento, il senso di *interpretazione* ed *interpretare*.

A partire da Pepín, Carchia reinterpreta l'attività ermeneutica dello stoicismo come un'attività concreta, secondo l'idea per cui: «l'allegoria non è un senso altro, ma il luogo dell'inscrivere del senso nel corpo della natura» (165). L'attività ermeneutica storica diventa allora un particolare stadio di quel depotenziamento del «mitologema di Hermes» (Carchia 161)¹¹ in cui non si dà tanto «riconversione del senso fra l'emissario ed il recettore» (162), quanto scoperta di una vera e propria *polisemia naturale* del linguaggio. L'attività interpretativa diventa il luogo in cui l'essere *fisico, naturale* svela ciò che è insito nel suo corpo, secondo una logica che, sulla scorta di Levi-Strauss, Carchia definisce *selvaggia*, quindi implicitamente mitologica.

Il fatto che lo stoicismo, oltre a rappresentare l'atteggiamento filosofico forse più coerente verso l'apparenza, istituisca però anche una *Weltanschauung* nella quale è possibile un recupero mitico razionale, obbliga l'analisi di Carchia ad aprirsi verso quelle posizioni filosofiche che invece esigono e determinano una piena demitizzazione, quella stessa demitizzazione che, insieme al *dominio realizzato* dell'apparenza, è la condizione *sine qua non* dell'avvento del romanzo.

Non ci interessa tanto seguire il denso percorso di Carchia attraverso epicureismo e scetticismo,¹² le due filosofie della demitizzazione, quanto sondare il nesso che, sul complesso sfondo filosofico dell'ellenismo,¹³ si viene definendo fra istituzione dell'apparenza, demitizzazione e razionalismo.

La posizione estetica epicurea si presenta come immediatamente paradossale, poiché la filosofia del Giardino impone un dominio compiuto della razionalità su ogni espressione della vita umana, dominio all'interno del quale l'arte non può esistere se non come ricordo di un passato antecedente alla realizzazione del controllo filosofico sul vivere. L'arte è, nella prospettiva epicurea, pienamente realizzata e conclusa, perché si è definitivamente compiuto il processo di demitologizzazione.

Dunque l'apporto epicureo obbedisce ad una logica del paradosso, che si esplica soprattutto in ambito romano. La linea Lucrezio, Orazio, Virgilio, individuata come fondante di una poetica non contraddittoriamente epicurea, ruota intorno ad una opposizione, che spiega perché solo a Roma sia stato possibile il formarsi di tale poetica: quella fra religione greca del mito e religione romana del rito, o meglio, della regola rituale (*l'infida religio* lucreziana).

L'assenza di una fondazione mitica della religiosità romana permette una mutazione del patrimonio mitologico greco, grazie alla quale tale patrimonio agisce nel mondo romano come «eversione delle strutture linguistico-concettuali della tradizione latina» (Carchia 182-183) che trova proprio nella grande poesia del poema 'antico' di Lucrezio il suo

¹⁰ Cfr. F. Lo Piaparo, *Aristotele e il linguaggio*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

¹¹ Segnaliamo quelle che ci paiono due omissioni di Carchia. Ricostruendo l'indebolirsi del *mitologema di Hermes*, nel senso del definirsi di un mondo demonico, intermedio ed intermediario fra umanità e divinità, Carchia non si sofferma sulla figura socratica. In realtà questo processo trova in Socrate la sua chiave di lettura principale. L'assenza socratica determina la seconda omissione, quella del *De Deo Socratis* e di tutta l'opera *filosofica* di Apuleio. Bisogna però dire che, date le premesse teoriche di Carchia, la non tematizzazione del *socratismo* non stupisce.

¹² Tutta la prima parte di *Dall'apparenza al mistero* è una ricostruzione critica dei paradigmi estetici dell'antichità.

¹³ Complessità aggravata dalla pessima situazione della tradizione, che ci costringe all'uso delle sole fonti indirette.

go ideale del suo sviluppo. Si conferma e si rafforza così un nuovo passaggio dell'«autonomizzarsi dell'apparenza artistica» (Carchia 184), nel quale: «si deve leggere [...] l'emergere di un'istanza critica del logos medesimo, non già il veicolo dei suoi contenuti razionali» (184).

Dunque l'antinomia fra poesia e filosofia si risolve nella formula *Lucrezio poeta perché epicureo*, che salda finalmente i due aspetti nell'ambito di una poetica in cui rilevanza dell'apparenza e compiuta de-mitologizzazione trovano il loro centro in una poesia fatta scienza nel momento in cui assume al suo interno l'istanza autocritica del logos. Non è negabile che tale equilibrio 'debole' sia realizzabile *una tantum*.

La consumazione avvenuta del patrimonio mitico si sviluppa in maniera profondamente diversa negli altri due autori considerati da Carchia: Orazio e Virgilio. La forza insinuante della de-mitizzazione epicurea non solleva solo l'apparenza a motivo di poesia, come avviene nell'Orazio satirico, a costo però di sabotare quel rapporto fra universalità della poetica e particolarità della poesia, che determina la continua scissione fra il poeta dell'*Ad Pisones* e quello delle *Odi ed Epodi*, ma porta addirittura ad una reinterpretazione che trasforma l'apparenza stessa in un apparente ideologico.

È il rischio corso da Virgilio che, compiendo la meno classica di tutte le scelte – diventare il cantore del presente storico particolare della *grandezza di Roma* –, mette in crisi l'apparenza stessa, nel momento in cui le lascia due sole strade di espressione: o dissolversi nell'apparente ideologico e quindi farsi menzogna, o contrastare criticamente per mezzo del particolare dell'esperienza personale il preteso universale dell'ideologico,¹⁴ secondo la dialettica di Didone.¹⁵

La scelta di trattare per ultimo lo scetticismo si chiarisce, a questo punto, considerando che Carchia vede in esso una: «filosofia dell'apparenza estetica liberata fra la Scilla del mito e la Cariddi della storia» (Carchia 211). Lo scetticismo fa così da ponte verso la seconda parte del saggio, *Il mistero*, con cui si inizia ad affrontare il tema del romanzo, della sua origine e della sua valenza.

Che dunque il romanzo sia un tema filosofico, che la sua nascita ed il suo sviluppo siano legati al definirsi di un'*aura* intellettuale in cui la demitizzazione e l'apparenza si fondono allo scopo di salvaguardare un recupero del reale colto nella sua essenza di transeunte, è cosa assodata per Carchia, come crediamo di aver dimostrato.

Si tratta ora di seguire il tema del mistero e di stabilirne la rilevanza da due punti di vista: quello propriamente filosofico ed estetico, su cui l'autore gioca prevalentemente la

¹⁴ È strana l'assenza di un richiamo ad Ovidio (terza omissione), che, in nome di un ostentato ed ostinato rifiuto del *reale* ideologico, contrappone al meccanismo mitizzante dell'ideologia quello demitizzante dell'aitologia. L'opera più callimachea della letteratura latina, le *Metamorfosi*, assume così la funzione di uscita dal reale insopportabile del contingente politico grazie al meccanismo della *ekphrasis* dotta, che è anche all'origine del romanzo antico (cfr. E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena, 1983). La dimostrata inutilizzabilità del mito al di fuori del quadro della dottrina poetica alessandrina sancisce l'impossibilità della mitologia come meccanismo di significazione del reale, impedendo così ogni superfetazione ideologica dell'epos storico, ricondotto al campo della simbolica poetante priva di potenza politica. Ovidio appare così, nella nostra ricostruzione, come l'erede ultimo del neoterismo catulliano. A nostro giudizio, il non aver considerato questa linea neoterica non ha permesso a Carchia di cogliere tutta la portata del meccanismo parodico.

¹⁵ Il riferimento è al III dell'*Eneide*, riguardo a cui Carchia scrive: «non ci sono potere e gloria mondani che bastino a giustificare il dolore di Didone abbandonata: questo dice la grande poesia e smentisce così il suo assunto costruttivo» (201).

sua argomentazione, e quello invece teorico-letterario e *poetologico* tangente al saggio qui in oggetto.

4. Il mistero

La seconda parte del saggio di Carchia si gioca attorno a tre assi portanti, che definiscono le linee di sviluppo ed il senso della vicenda del romanzo antico: apparenza, in accordo con lo sviluppo filosofico fin qui definito, illusione, intesa come pervertimento dell'apparenza nell'impossibilità, per il romanzo, di conservare la linea distintiva fra arte e realtà e parodia, come momento del ritorno mitico nella disillusione del mondo oggettivato dell'apparenza liberata.

Approdo della dinamica di queste tre linee è appunto il mistero come momento essenziale dello *pseudos*, che, liberato dalla griglia del verosimile aristotelico grazie all'affermazione dell'apparenza, diventa il centro di un contromovimento in cui la confusione fra arte e vita¹⁶ si esplica nell'illusione intesa come incapacità di conservare l'autonomia dell'apparenza stessa.¹⁷ Da quest'incapacità di autonomia dell'apparenza, lungo le linee di sviluppo della retorica definite nella seconda sofistica,¹⁸ assistiamo al crearsi di una vera e propria topica della parodia mitologica, che trova la sua chiave nel ribaltamento illusorio dell'aristotelico tema del verosimile dalla credibilità dell'impossibile al: «regno [...] dell'incredibile possibile» (Carchia 230):

nell'ellenismo post-illuministico lo pseudos riemerge come perversione dell'apparenza liberata dalla critica illuministica del logos. L'apparenza rimessa a sé stessa si dimostra incapace di sostenersi, degenerando ad illusione: lo pseudos allora non è più la verità del mito liberata dalla critica, ma pretende di usurpare tout-court il posto della verità. È il cattivo ritorno del mito. Da ciò il romanzo tenta disperatamente di difendersi, parodiando il ritorno della sfera mitica. (233)

La ricostruzione di Carchia, come la filigrana delle citazioni rivela, si muove entro nella linea nietzschiana del *grande stile*,¹⁹ da cui deriva una valutazione dei fatti legata ad una anfibiaologia di fondo.

Il romanzo è una forma insoddisfacente nella misura in cui esprime una socialità che solo nel meccanismo parodico riesce a trovare una via di uscita dall'illusorietà della vita ridotta a spettacolo,²⁰ diventando così il prototipo e la prima realizzazione compiuta

¹⁶ «La forma romanzo [...] si realizza precisamente nel contromovimento che tende ad abolire i confini fra l'arte e la vita. L'autonomia della sua forma non si contenta della sua apparenza, ma pretende d'incarnarla. In questo senso si potrebbe dire che essa è per eccellenza una forma dell'ambiguità» (Carchia 219).

¹⁷ In questo senso Carchia rilegge anche il problema della polarità *idealismo/verismo* che segna la storia della critica del romanzo antico (cfr. Carchia 221).

¹⁸ Con ripresa della conclusione di Rhode.

¹⁹ «Come aveva intuito Nietzsche, c'è qualcosa di profondamente malato in questa incapacità di vivere l'abbandono degli dèi: parodia e mistero sono forme di morboso attaccamento ad un passato da cui ci si sa liberare solo con la rimozione» (Carchia 239).

²⁰ L'anacronismo dell'implicito riferimento a Debord è autorizzato dallo stesso Carchia che parla del romanzo come «archetipo di ogni successiva 'arte di massa'» (225), che avrebbe «impressionanti [...] affinità con la libertà a comando, con l'evasione programmata dell' 'industria culturale' della realtà tardo-capitalistica» (225).

dell'evasione di massa. La sua insufficienza costitutiva è del resto frutto inevitabile della sua genesi retorica: se infatti la retorica, che occuperebbe nella seconda sofistica il ruolo preso nella prima dalla *critica*,²¹ è incapace di «prendere sul serio l'apparenza, poiché possiede ancora il suo referente nostalgico in una verità della cui inconsistenza non si vuole lasciare persuadere» (Carchia 225), allora è inevitabile che il tema dell'illusione, a cui apre la strada il venir meno della gabbia del verosimile,²² sia connaturato al romanzo.

La caduta del verosimile aristotelico e il conseguente realizzarsi del «regno [...] dell'incredibile possibile» (Carchia 230), quindi la possibilità di *modularizzare* le trame secondo una vera e propria serialità dell'*inventio* mito-poetica, che è giocata sull'esagerazione delle peripezie, rilanciate e complicate dall'accumulo complesso di materiale all'interno della cornice banale della *storia d'amore*, che apporta l'elemento minimo di costitutività dell'ordine seriale, corrode a tal punto il fondamento mitico da allontanare ogni possibilità di recupero del *phoberos* tragico, su cui era basata la potenza veritativa della mitologia.

D'altra parte il venir meno del *phoberos*, quindi lo scardinarsi della tragedia come forma chiusa e la liberazione dello *pseudos* dal quadro del verosimile, che comporta l'accettabilità della falsità come base parodica dell'illusorietà spettacolarizzante del romanzo, apre anche ad una nuova possibilità consistente in un rilancio della parodia basato su di una nuova funzione del riso, su cui si costituisce l'altro corno di quell'anfibologia di cui parlavamo.

L'idea secondo cui: «il riso non è più un elemento di conferma del mito, quella dimensione giocosa che, come ha visto Colli, è indistinguibile dall'altro suo polo, quello della crudeltà» (Carchia 225),²³ oltre ad aprire un divario netto fra l'interpretazione di Carchia e quella di Bachtin,²⁴ definendo un'opposizione fra *mistero* e *carnevale*, fra lettura della discontinuità (Carchia) e lettura della continuità (Bachtin), permette al filosofo italiano di disegnare i contorni di quell'operazione di rilancio della parodia che consiste nella proposta di leggere il romanzo stesso come fondazione del mistero, quindi, specularmente, di intendere il mistero come una sorta di parodia al quadrato, in cui rientrerebbero al loro posto sia il rapporto fra apparenza e mito sia la complessa questione della differenza narratologica fra romanzo e novella.²⁵ L'estetico del romanzo diventa la base giustificativa del religioso misterico, invertendo o, da una prospettiva tragica, pervertendo l'ordine gerarchico secondo una vera e propria *trasvalutazione* dei valori etico-estetici.

²¹ Cfr. p. 227.

²² È la quarta omissione: quella di Luciano (per cui si vedano Mattioli, *op. cit.* e Fusaro, *Saggio introdotto* a Luciano di Samosata, *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, 2007).

²³ Il riferimento è alla *Filosofia dell'espressione*.

²⁴ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

²⁵ La polarità carnevale/mistero, e l'opposizione fra la lettura bachtiniana, che istituisce una continuità fra dialogo socratico, diatriba, satira e romanzo e quella di Carchia, che vede nel romanzo una sostanziale differenza con la linea comica *mitologica*, rappresenta uno degli spunti più interessanti di *Dall'apparenza al mistero*. È, a questo punto, evidente la ragione delle quattro omissioni (Socrate; l'opera filosofica di Apuleio; Ovidio e Luciano) già individuate: Carchia imposta la sua lettura su di una chiave - quella dell'autonomia dell'apparenza salvata dalla dinamica della parodia (o meglio, di quell'iperparodia particolare che risponde al nome di *mistero*) - che impone una schisi netta fra antico e moderno. Per Carchia l'evento del romanzo rappresenta un vero e proprio avvento epocale.

L'«assoluta cecità» (239) che Carchia scorge negli interpreti verso la «linea misterica» (239) trova la sua ragione nell'impossibilità di accettare questa *trasvalutazione* che l'autonomizzazione²⁶ del riso dal *phoberos* tragico comporta.

A questo punto Carchia può scrivere che:

In uno spazio religioso che si muove ormai consapevolmente sul piano dello pseudos ovvero di una menzogna consapevolmente esercitata [...] il problema non è più tanto di ricostruire l'autonomia del genere a partire dal suo sedimento etico-religioso. Al contrario [...] la stessa dimensione religiosa sembra ricostruibile a partire da quella che solo impropriamente si potrebbe definire la sua degenerazione estetica [...]. Anzi, si può dire che è specifico del nuovo genere, di quel non genere che è il romanzo, il paradosso per cui ora è esso, in quanto spazio estetico [...] a potersi porre come il luogo di fondazione del misterico, come l'ambito di costituzione cioè di un intero universo storico-filosofico. (240-241)

Riprova di tale valore fondante del romanzo sono le *Metamorfosi* di Apuleio, che, per mezzo della storia di Amore e Psiche, svelano, grazie a quella tecnica del rimando implicito che silenzia l'autonomia della *fabula milesia* ridotta a chiave interpretativa interna, il valore misterico del romanzo. La triade Psiche/Iside/Luna, conferma non solo l'interpretazione misterica delle *Metamorfosi*, e conseguentemente dell'intero romanzo antico, di cui Apuleio è assunto a prototipo, ma svela anche la natura *demonica*, intermedia di tale mistericità, secondo quello schema di eversione/indebolimento del mitologema di Hermes già discusso.

La ricostruzione di Carchia si conclude col riconoscimento che la *psichicità* del romanzo, intermedia fra mondo del reale sensibile e del non reale super-sensibile, si risolve nella:

impossibilità costitutiva per la sua [scil. del romanzo] forma di trascendere la realtà, di fare legge a sé della propria apparenza, come avveniva invece in un genere non 'medio' non 'borghese' come la tragedia. Da qui la sua demonicità. Perché la salvezza che esso promette non è mai la redenzione dal mondo ma, più semplicemente, la redenzione del mondo. (248)

5. Conclusioni: il romanzo come tema filosofico

Il testo di Carchia offre molte prospettive interpretative. Nonostante la scelta di accostarci all'opera dall'interno, seguendone l'argomentazione da vicino, giunti ormai alla conclusione di un necessario lavoro di presentazione del pensiero di Carchia,²⁷ non possiamo esimerci dallo schematizzare una linea ermeneutica utile da battere in futuro.

Ci sembra che la discrasia fra continuità bachtiniana e discontinuità carchiana sia l'aspetto più interessante.

²⁶ In accordo con la lettura di Carchia e con la suggestione di Colli, si dovrebbe parlare di un'impossibilità del comico inteso come controparte dionisiaca del tragico. Probabilmente, per Carchia, si potrebbe parlare di impossibilità del *satiresco*, salvaguardando invece il *comico* come spazio autonomo ed emancipato rispetto alla dinamica dionisiaca, come, per altre vie e a partire da altre premesse, fa l'Agamben di *Categorie italiane*. Tuttavia, l'assunzione che il *romanzo*, e di conseguenza il *moderno*, sono possibili solo a partire dal venir meno del *phoberos* tragico sembra comportare anche il superamento dell'opposizione tragico/comico in una medietà formale che rimanda appunto a Socrate?

²⁷ Lavoro tanto più necessario, quanto più ignorati sono il nome e l'opera del filosofo.

Mentre per il teorico russo il romanzo si iscrive all'interno di un filone realistico, *comico*, a partire dal quale sembrano svilupparsi gli esiti prosastici della produzione greca, di cui l'ultimo e più avanzato è appunto il romanzo, per il filosofo italiano il romanzo rappresenta qualcosa di completamente diverso, rappresenta appunto un avvento epocale. Segregare il romanzo dalla linea di sviluppo bachtiniana, rompere l'unitarietà del *carnevale* a favore della particolarità unica del *mistero*, è, crediamo, l'eredità più importante che Carchia lascia all'estetica ed all'esegetica letteraria.

Il tema della parodia diventa centrale in questa cornice, in cui la parodia è duplice-mente duplicata. Vi è una parodia di primo grado, che deriva dall'impossibilità di accettare le conseguenze dell'istituirsi dell'apparenza come tema filosofico autonomo; da questa parodia, come impossibilità di vivere nel mondo *abbandonato dagli dei*, deriva una parodia di secondo grado, consistente nella riutilizzazione del materiale mitico, ridotto a semplice segno letteralizzante, in funzione di fuga dal mondo dell'apparente.

Da questi due gradi di parodia ne deriva un terzo, corrispondente al primo movimento proprio del romanzo: l'istituzione di una realtà altra rispetto all'apparente del reale scettico, secondo una logica dell'evasione spettacolare basata sull'incredibile possibile, che, per Carchia, si sviluppa soprattutto nel romanzo greco di età imperiale e tardo-antica, venendo poi riproposta dal romanzo barocco.²⁸

Il quarto grado della parodia consiste nella parodizzazione del parodico mitico derivato dal parodico dell'apparente, secondo un movimento di ribaltamento per cui non è più il residuo mitico a innestarsi, sotto forma di *tradizione* implicita nell'uso del macro-segno mitologico, come ricordo di ciò che è stato consumato dal reale apparente, ma è la stessa parodia del reale apparente a consumare il residuo mitologico ponendosi essa stessa alla base di una nuova significanza istitutiva rispetto all'ordine semantico del mondo: si forma così il mistero, secondo un movimento che va non dal mito alla letteratura, come era stato per i primi tre momenti parodici, ma dalla letteratura al mito.

Il romanzo è così la prima forma veramente mito-poetica, essendo la prima forma capace di generare mito senza essere a sua volta generata dal mito.

Qui si chiude il cammino di Carchia, che, parlando di romanzo antico, non poteva varcare questa soglia. Tuttavia l'opera di Carchia non è limitata a questo solo risultato, pur enormemente importante. C'è infatti in essa un implicito, che abbiamo cercato di esplicitare proprio scegliendo il titolo di quest'articolo.

Se ritorniamo alla tematica insitante anti-romanzesca della filosofia heideggeriana, ci accorgiamo che la scelta di Heidegger in favore della poesia è perfettamente in linea col suo intento di ritrovare una via di accesso all'essere. Il ben noto tema del linguaggio, che per Heidegger è essenzialmente poesia, come pastorizia verso l'essere è comprensibile solo a partire dal tema dell'Esserci (il *Dasein*), come essere gettati nel mondo.

Ora, se il romanzo è parodia nel senso delineato da Carchia, se cioè è parodia di parodia, che si risolve non nella «redenzione dal mondo» ma nella «redenzione del mondo», allora non c'è esserci nel mondo, perché è l'appartenenza all'apparenza come realtà a definirci.

Vi è così un quinto movimento del parodico: quello che, attraverso la potenza mitogenetica del letterario ormai autonomo dal mito, sabotava il mistero stesso, aprendo la strada al romanzo moderno, che appunto ritorna al tema scettico della piena autonomia dell'apparente, secondo una prospettiva in cui mimesi è appunto riproduzione di ciò che propriamente si vede: il reale transeunte del mondo.

²⁸ Che sul romanzo greco si fonda (cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011).

Siamo così tornati all'inizio, perché il reale transeunte ripropone la questione della sua insensatezza, quindi ripropone la questione di una mitologia come fondamento esplicativo. Si pone allora un problema ben definito: quali sono i limiti del meccanismo parodico determinato e studiato da Carchia, quali sono i fondamenti effettivi dell'apparente, quali le linee di sviluppo di un linguaggio dell'apparenza?

Crediamo che solo una precisa verifica filologica del percorso proposto da Carchia, accompagnata da una attenta valutazione filosofica della sua proposta, ci porterà ad una risposta.

6. Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma – Bari: Laterza, 2010. Stampa.
- Aristotele. *Dell'arte poetica*. Ed. Carlo Gallavotti. Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1974. Stampa.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Ed. Clara Strada Janovich. Torino: Einaudi, 1979. Stampa.
- Carchia, Gianni. *Orfismo e tragedia*. Milano: CELUC Libri, 1979. Stampa.
- . *Estetica ed erotica*. Milano: CELUC Libri, 1981. Stampa.
- . *Dall'apparenza al mistero*. Milano: CELUC Libri, 1983. Stampa.
- . *L'estetica antica*. Roma – Bari: Laterza, 2000. Stampa.
- . *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*. Ed. Monica Ferrando. Pref. Sergio Givone. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003. Stampa.
- Carchia, Gianni e Paolo D'Angelo, eds. *Dizionario di estetica*. Roma – Bari: Laterza, 1999. Stampa.
- Colli, Giorgio. *Filosofia dell'espressione*. Milano: Adelphi, 1969. Stampa.
- Debord, Guy. *La société du Spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel, 1967. Stampa.
- Fusaro, Diego. Saggio introduttivo. *Luciano di Samosata, Tutti gli scritti*. Milano: Bompiani, 2007. 7-94. Stampa.
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. Stampa.
- Lo Piparo, Franco. *Aristotele e il linguaggio*. Roma – Bari: Laterza, 2003. Stampa.
- Heidegger, Martin e Ernst Jünger. *Oltre la linea*. Ed. Franco Volpi. Milano: Adelphi, 1989. Stampa.
- Martinet, Andre. *Des steppes aux océans. L'indo-européen et les « indo-européens »*. Paris: Payot, 1986. Stampa.
- Mattioli, Emilio. *Studi di poetica e retorica*. Modena: Mucchi Editore, 1983. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Stampa.
- Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1988. Stampa.
- . *Teoria dell'arte*. Milano: Marzorati, 1965. Stampa.

- . *Conversazioni di estetica*, Milano: Mursia, 1965. Stampa.
- . *I problemi dell'estetica*. Milano: Marzorati, 1966. Stampa.
- . *L'esperienza artistica*. Milano: Marzorati, 1974. Stampa.
- . *Esthétique. Théorie de la formativité*. Pref. Gilles Tiberghien. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 1989. Stampa.
- Pepín, Jean. "L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées." *Poétique* 23 (1975): 291-300. Stampa.
- Rhode, Erwin. *Der griechische Roman*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913. Stampa.
- Vozza, Marco, ed. *Perché i poeti e non i romanzieri?*. Torino: Ananke, 2006. Stampa.