

**Michail Bachtin**

**Il problema  
dell'autore**



*editrice petite plaisance*

Michail Bachtin,  
*Il problema dell'autore*  
[pubblicato su *Corrispondenza Internazionale*,  
Periodico di documentazione storica, culturale e sociale  
Anno VII NN° 20/22 – Luglio 1981 / Febbraio 1982  
Direttore responsabile: Carmine Fiorillo], pp. 14.

... se uno  
ha veramente a cuore la sapienza,  
non la ricerchi in vani giri,  
come di chi volesse raccogliere le foglie  
cadute da una pianta e già disperse dal vento,  
sperando di rimetterle sul ramo.

La sapienza è una pianta che rinasce  
solo dalla radice, una e molteplice.  
Chi vuol vederla frondeggiare alla luce  
discenda nel profondo, là dove opera il dio,  
segua il germoglio nel suo cammino verticale  
e avrà del retto desiderio il retto  
adempimento: dovunque egli sia  
non gli occorre altro viaggio.

MARGHERITA GUIDACCI

Copyright  
© 2010



Via di Valdibrana 311 – 51100 Pistoia  
Tel.: 0573-480013 – Fax: 0573-480914  
C. c. postale 44510527

[www.petiteplaisance.it](http://www.petiteplaisance.it)  
e-mail: [info@petiteplaisance.it](mailto:info@petiteplaisance.it)

*Chi non spera quello  
che non sembra sperabile  
non potrà scoprirne la realtà,  
poiché lo avrà fatto diventare,  
con il suo non sperarlo,  
qualcosa che non può essere trovato  
e a cui non porta nessuna strada.*

ERACLITO

## CORRISPONDENZA INTERNAZIONALE

Periodico di documentazione culturale e politica – Anno VII – Numero triplo: 20/22 – Luglio 1981/Febbraio 1982 – COMITATO DI REDAZIONE: Giancarlo Paciello, Carmine Fiorillo – REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: Via degli Accolti 19, 00.148 Roma. Tel. (06) 5220698 – ABBONAMENTI: Annuo L. 15000; estero L. 50000; sostenitore L. 50000. I versamenti vanno effettuati sul c.p.p. N. 12335006, intestato a *Corrispondenza Internazionale*, Via degli Accolti 19, Roma – PROPRIETA' EDITORIALE: *Cooperativa Editoriale "Controcorrente"* s.p.a., Via degli Accolti 19, 00148 Roma – AUTORIZZAZIONE: del Tribunale di Roma, N. 15952 del 23/6/1975 – Direttore responsabile: Carmine Fiorillo – STAMPA: Multigrafica Brunetti, Stampa Offset, Via San Giovanni in Laterano 158, Roma – DISTRIBUZIONE: Centro Internazionale Diffusione Stampa, Via Turati 128, 00185 Roma – Traduzioni, saggi e articoli pubblicati su *Corrispondenza Internazionale* non esprimono il punto di vista del Comitato di Redazione della rivista, né quello della Cooperativa editoriale "Controcorrente", nei suoi singoli componenti e complessivamente, e vengono pubblicati al fine di arricchire, attraverso l'informazione quanto più vasta possibile, la conoscenza dei termini del dibattito internazionale nel merito dei problemi teorici del marxismo, dibattito del quale *Corrispondenza Internazionale* intende essere palestra – Questo numero della rivista è stato chiuso in tipografia il 15 febbraio 1982.

La rivista CORRISPONDENZA INTERNAZIONALE è associata all' U. S. P. I.



MICHAÏL BACHTIN

# IL PROBLEMA DELL' AUTORE

*Michaïl M. Bachtin (Orel 1895 – Mosca 1975), nell'affrontare il problema dell'autore sviluppa la sua analisi da tre angoli visuali: quello del personaggio, quello dello stile e quello del lettore. Ponendo il rapporto personaggio/autore, Bachtin lo fa corrispondere al rapporto contenuto/forma e sostiene che tale rapporto (personaggio/autore) è creativo solo a condizione che l'autore si collochi in posizione autonoma rispetto al proprio personaggio. L'autore deve saper mantenere distinta dal personaggio la propria scala di valori: e ciò può realizzarsi solo se anche al personaggio viene attribuita una propria autonomia di valori, un'autonoma capacità di conoscenza della realtà. Dice Emilia Magnanini, che ha curato la traduzione italiana di questo testo: "Un'applicazione pratica di questi principi verrà da Bachtin fornita, nel 1929, nella sua analisi dell'opera di Dostoevskij ... quando rileverà che l'autore metteva sempre i propri personaggi in grado di poter valutare le azioni proprie e degli altri. E' in base a questo che egli tratterà la sua distinzione tra romanzo dialogico (vedi Dostoevskij) e monologico (vedi Tolstoj), dato che in quest'ultimo l'autore riserva sempre a se stesso la spiegazione degli avvenimenti, visto che solo egli possiede la conoscenza delle ragioni di questi ultimi ... Il termine di 'extratrovabilità', che egli conia, significa che l'autore deve vivere e comprendere la vita (tutta la vita: pratica, sociale, morale e politica) dal suo interno, ma deve, soprattutto, esteticamente, superarla collocandosi al suo esterno". E Augusto Ponzio (in Michaïl Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica, Dedalo Libri, Bari, 1980, p. 33) sottolinea in proposito: "Il rapporto autore/personaggio è il rapporto della parola letteraria con la parola della vita concreta, della forma artistica con i contenuti della vita sociale, del valore estetico con i valori extra-estetici. Nella tensione di questi rapporti si costituisce la rappresentazione artistica del mondo, che, pur penetrando all'interno della vita sociale con tutti i suoi valori, realizza un punto di vista esterno ad essa. Tale punto di vista costituisce la sua alterità, l'alterità del valore artistico, l'alterità del punto di vista dell'autore, la sua 'extratrovabilità' rispetto alla vita rappresentata".*

1. All'inizio della nostra analisi abbiamo appurato che l'individuo, e in particolare l'individuo dato con la sua presenza valutativa all'interno del mondo, è il centro contenutistico-formale organizzatore dell'osservazione artistica. Il mondo dell'osservazione artistica è un mondo organizzato, ordinato e compiuto indipendentemente dall'esistenza autonoma e dal significato di ciò che circonda il dato individuo come ambiente di valori: vediamo che attorno a lui diventano artisticamente significanti i momenti materiali e tutti i rapporti spaziali, temporali e semantici. Questo orientamento valutativo e consolidamento del mondo attorno all'individuo crea la sua realtà estetica, distinta dalla realtà conoscitiva e etica (realtà dell'atto,

\* Questo scritto di M. Bachtin, che costituisce un capitolo di un'opera a cui l'autore lavorava intorno agli anni venti (e rimasta incompiuta), è stato pubblicato in *Voprosy filosofii*, n. 7, 1977, pp. 148-160. Il testo completo si trova in M. BACHTIN, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Mosca, Iskusstvo, 424 pp. La traduzione italiana di Emilia Magnanini, che qui viene riprodotta, compare in *Rassegna sovietica*, 2, 1979, p. 3-19.

realtà morale dell'unico e unitario evento dell'essere), ma, naturalmente, non indifferente ad esse. Più avanti, abbiamo constatato la profonda differenza valutativa e di principio tra l' "io" e l' "altro", differenza il cui carattere è legato all'evento: al di fuori di questa distinzione è impossibile qualsiasi azione valutativamente importante. L' "io" e l' "altro" costituiscono le *categorie di valore* fondamentali che rendono per la prima volta possibile qualsiasi tipo di effettiva valutazione, e il momento della valutazione, o meglio della impostazione valutativa della coscienza, non si verifica soltanto nell'atto in senso stretto, ma anche in ogni esperienza emotiva e persino nella più semplice sensazione: vivere significa collocarsi in una posizione valutativa per ogni momento della vita, assumere una posizione di valore. Successivamente abbiamo fornito una descrizione fenomenologica della coscienza valutativa di se stessi e della coscienza che l'io ha dell'altro all'interno del fenomeno dell'esistenza (l'*evento* dell'esistenza è un concetto fenomenologico, poiché alla coscienza viva l'esistenza si presenta come avvenimento, e — come in un evento — essa vi si orienta attivamente e vive) e abbiamo constatato che solo l'altro — in quanto tale — può essere il centro, in quanto valore, dell'osservazione artistica, e quindi anche il personaggio dell'opera; solo a lui può essere *sostanzialmente* data una forma e un compimento, poiché tutti i momenti del compimento valutativo — spaziale, temporale e semantico — sono valutativamente transgredienti rispetto all'autocoscienza attiva, non si collocano sulla linea del rapporto valutativo con se stessi: io — restando per me stesso — non posso essere attivo in uno spazio e in un tempo esteticamente significanti e consolidati; per me stesso io valutativamente non esisto in essi, non mi creo, non mi formo e non mi definisco in essi; nel mondo della mia autocoscienza valutativa non esiste un valore esteticamente significativo del mio *corpo* e della mia *anima* e della loro artistica unità organica nell'individuo *integrale*, essi non vengono ordinati all'interno del mio orizzonte ad opera della mia attività e, quindi, il mio orizzonte non può rinchiudersi pacificato e circondarmi come mio ambiente di valori; io *ancora non esisto* nel mio mondo valutativo come dato positivo pacificato e pari-a-se-stesso. L'atteggiamento valutativo verso se stessi è esteticamente del tutto improduttivo, per me stesso io sono esteticamente irreali. Posso essere soltanto il portatore del compito di formalizzazione e compimento artistico, ma non il suo oggetto, non il personaggio. L'osservazione estetica trova la propria espressione in arte, in particolare nella creazione artistica verbale. Qui si aggiungono un rigido isolamento, le cui possibilità erano già insite, come già abbiamo visto, nell'osservazione, e un determinato e circoscritto compito formale, eseguibile con l'ausilio di un certo materiale, in questo caso *verbale*. Il compito artistico di fondo si realizza con il materiale della parola (che diventa artistica in quanto è retta da questo compito) in determinate forme di opera letteraria e mediante determinati procedimenti, condizionati non solo dal compito artistico di fondo, ma anche dalla natura del materiale, la parola, che deve venire adeguato ai fini artistici (qui entra in campo l'estetica specialistica, che prende in considerazione la particolarità del materiale di una data arte). L'estetica specialistica non deve, ovviamente, distaccarsi dal compito artistico di fondo, dal fondamentale atteggiamento creativo dell'autore verso il personaggio, che è appunto ciò che determina il compito artistico in tutti i suoi aspetti essenziali. Abbiamo visto che io stesso — in quanto essere determinato — posso diventare soggetto (ma non personaggio) solo di un tipo di enunciazione: il rendiconto-confessione, nel quale forza organizzante è il rapporto valutativo con se stessi, e che perciò è assolutamente extraestetico.

In tutte le forme estetiche la forza organizzante è data dalla categoria di valore dell'altro, dal rapporto verso l'altro arricchito da un'eccedenza valutativa di osservazione per il compimento transgrediente. L'autore si avvicina al personaggio solo dove manca la purezza dell'autocoscienza valutativa, dove questa è ossessionata dalla coscienza dell'altro, prende valutativamente coscienza di sé nell'autorevolezza dell'altro (nel suo amore e nei suoi interessi) e dove l'eccedenza (l'insieme dei momenti transgredienti) è ridotta al minimo e non ha un carattere di tensione e di principio. In questo caso l'evento artistico si realizza tra due anime (quasi entro i confini di un'unica possibile coscienza valutativa) e non tra uno spirito e un'anima.

Per tutto ciò l'evento artistico è determinato non come oggetto, materia di conoscenza puramente teorica e priva di significatività come avvenimento e come valore, ma come un vivo evento artistico — momento significativo dell'unico e unitario fenomeno dell'esistenza, — e proprio come tale deve essere compreso e conosciuto nei principi stessi della sua vita in quanto valore, nei suoi vivi partecipanti, e non preventivamente mortificato e sminuito fino alla spoglia presenza empirica di un tutto linguistico (ciò che è significativo e carico di avvenimenti non è l'atteggiamento dell'autore verso il materiale, ma quello dell'autore verso il personaggio). Ciò determina anche la posizione dell'autore portatore dell'atto dell'osservazione e della creazione artistica nell'evento dell'esistenza, soltanto nel quale può, in generale, essere rilevante qualsivoglia tipo di creazione importante, seria, significativa e responsabile. L'autore occupa una posizione responsabile nell'evento dell'esistenza, ha a che fare con i momenti di esso; e perciò anche la sua opera è un momento dell'evento.

Il personaggio, l'autore — lo spettatore — sono i fondamentali momenti vivi, i protagonisti dell'evento dell'opera; solo essi possono essere responsabili, e solo essi possono conferirgli l'unità di avvenimento e sostanzialmente accomunarlo all'unico e unitario evento dell'esistenza. Abbiamo già definito a sufficienza il personaggio e la sua forma: la sua alterità in quanto valore, il suo corpo, la sua anima, la sua integrità. Qui è necessario soffermarsi più a fondo sull'autore.

Nell'oggetto estetico rientrano tutti i valori del mondo, ma con un determinato coefficiente estetico; la posizione dell'autore e il suo compito artistico devono essere compresi nel mondo, in relazione a tutti questi valori. Non sono le parole, né il materiale, a essere portati a compimento, ma la composizione unilateralmente vissuta dell'esistenza; il compito artistico organizza un mondo concreto: spaziale, con il suo centro di valore, il corpo vivo; temporale, con il suo centro dato dall'anima, e, infine, semantico, nella loro concreta unità e mutua compenetrazione.

L'atteggiamento esteticamente creativo verso il personaggio e il suo mondo è atteggiamento verso di lui come soggetto a morire (*moriturus*), contrapposizione alla sua tensione semantica del compimento salvificante; perciò bisogna vedere chiaramente nell'uomo e nel suo mondo proprio ciò che egli, in via di principio, non vede in se stesso, poiché resta rinchiuso in se stesso e vive con serietà la propria vita; la capacità di accostarsi ad esso non dal punto di vista della vita, ma di un altro, attivo al di fuori della vita, che non solo partecipa ad essa dall'interno (alla vita pratica, sociale, politica, morale, religiosa) e dall'interno la comprende, ma che la ama anche dall'esterno — là dove essa non esiste per se stessa, dove è rivolta al proprio esterno e necessita di un'attività che si trovi e si pensi al di fuori.

Ma questa extratrovabilità rispetto all'evento della vita degli altri e al suo mondo è, naturalmente, un modo particolare e giustificato di partecipare all'evento dell'esistenza. Compito dell'artista è trovare un modo sostanziale di accostarsi alla vita dall'esterno. Con ciò l'artista e l'arte in generale creano una visione del mondo completamente nuova, un'immagine del mondo, una realtà della carne mortale del mondo che nessuna delle altre attività culturali creative conosce. E questa determinazione esterna (esterna-interna) del mondo, che trova la sua più alta espressione e sanzione nell'arte, accompagna sempre la nostra meditazione emotiva sul mondo e sulla vita. L'attività estetica raccoglie il mondo, disperso in quanto a significato, e lo condensa in un'immagine finita e autosufficiente, trova per il transeunte nel mondo (per il suo presente, il suo passato e la sua esistenza) un equivalente emozionale che lo vivifica e lo protegge, trova la posizione valutativa con cui il transeunte acquista un peso come evento e come valore, ricava la significanza e la stabilità della determinazione. L'atto estetico genera un'esistenza su un nuovo piano di valori: il piano della meditazione sul mondo dell'uomo.

L'autore deve trovarsi ai confini del mondo da lui creato, come suo attivo creatore, poiché la sua intrusione in questo mondo ne distrugge la solidità estetica. Possiamo sempre determi-

nare la posizione dell'autore rispetto al mondo raffigurato in base a come sia rappresentata l'esteriorità, in base al fatto se egli fornisca un'immagine integra e transgrediente di esso, a quanto siano vivi, essenziali e saldi i confini, a quanto pieni, sinceri e emozionalmente tesi siano la soluzione e il compimento, a quanto quieta e plastica sia l'azione, a quanto vive siano le anime dei personaggi (o se si tratti solo di miseri sforzi dello spirito di trasformarsi con le proprie forze in anima). Solo se sono osservate tutte queste condizioni il mondo estetico è saldo e domina se stesso, coincide con se stesso nella nostra attiva osservazione artistica di esso.

2. *Il contenuto, la forma, il materiale.* L'autore si rivolge al contenuto (tensione vitale, cioè etico-conoscitiva, del personaggio), gli dà forma e compimento utilizzando a tal fine un determinato materiale, nel nostro caso verbale, che egli subordina al suo compimento artistico, ossia al fine di portare a compimento la data tensione etico-conoscitiva. Tenendo questo presente, nell'opera d'arte, o meglio nel dato compito artistico, si possono distinguere tre momenti: il contenuto, il materiale e la forma. La forma non può essere intesa a prescindere dal contenuto, ma non può neppure essere indipendente dalla natura del materiale e dai procedimenti che essa determina. La forma è condizionata dal dato contenuto, da un lato, e dalle particolarità del materiale e dai suoi metodi di elaborazione dall'altro. Un compito artistico puramente legato al materiale è un esperimento tecnico. Il procedimento artistico non può consistere solo nell'elaborazione del materiale verbale (dato linguistico delle parole); deve innanzi tutto essere un procedimento di elaborazione di un dato contenuto, e questo per mezzo di un dato materiale. Sarebbe ingenuo immaginare che all'artista siano necessarie soltanto la lingua e la conoscenza dei procedimenti per trattarla, mentre egli riceve questa lingua proprio come lingua e nulla più, ossia dal linguista (poiché solo il linguista ha a che fare con la lingua in quanto tale); e che sia questa lingua a ispirare l'artista, ed egli realizzi con essa tutti i compiti possibili, senza uscire dai suoi confini, *come lingua soltanto*. In realtà l'artista elabora la lingua, ma non come lingua: in quanto tale egli la supera, poiché essa non deve essere percepita come lingua nella sua determinazione linguistica (morfologica, sintattica, lessicale ecc.), ma solo in quanto è diventata mezzo di espressione artistica. (La parola deve cessare di essere avvertita come parola). Il poeta non crea nel mondo della lingua, della lingua egli si limita a servirsi. Rispetto al materiale il compito dell'artista, condizionato dal compito artistico fondamentale, può essere definito come superamento del *materiale*. Tuttavia questo superamento ha un carattere positivo e in generale non tende all'illusione. Nel materiale viene superata la sua possibile determinazione extraestetica: il marmo deve cessare di opporre resistenza in quanto marmo, ma deve esprimere plasticamente le forme del corpo, senza tuttavia creare affatto l'illusione del corpo; tutto ciò che nel materiale è fisico deve essere superato appunto in quanto fisico. Nell'opera d'arte dobbiamo sentire la parola in quanto tale, cioè nella sua determinazione linguistica, dobbiamo avvertire la forma morfologica in quanto tale, quella sintattica in quanto tale, la serie semantica in quanto tale. Il tutto dell'opera d'arte è, in sostanza, un tutto verbale. Naturalmente, essa deve essere studiata anche come insieme verbale, e ciò è compito del linguista, ma questo tutto verbale, percepito come tale, è per ciò stesso non artistico. Ma il superamento della lingua, in quanto superamento del materiale fisico, ha un carattere assolutamente immanente. Essa non viene superata mediante negazione, ma mediante l'*immanente perfezionamento* in una data direzione necessaria. (La lingua è di per sé valutativamente indifferente, è sempre il servitore e non rappresenta mai il fine, essa serve alla conoscenza, all'arte, alla comunicazione pratica ecc.). Ingenuità delle persone che per la prima volta hanno appreso una scienza, di supporre che anche il mondo dell'arte sia composto di elementi scientifici astratti: ne risulta che si parla sempre in prosa, senza sospettarlo. Il positivismo ingenuo ritiene che nel mondo — cioè nell'evento del mondo, in cui viviamo, agiamo, creiamo — noi abbiamo a che fare con la materia, la psiche, il numero matematico, che essi abbiano attinenza al senso e al fine della

nostra azione e possano spiegare il nostro atto e la nostra creazione proprio in quanto atto e creazione (esempio il Socrate di Platone). In realtà questi concetti si limitano a spiegare il materiale del mondo, l'apparato tecnico del suo evento. Questo materiale del mondo viene immediatamente superato dall'atto e dalla creazione. Questo positivismo ingenuo si è riversato ora anche nelle scienze umane (concezione ingenua di scientificità). Ma ciò che va compreso non è l'apparato tecnico, bensì la *logica immanente della creazione*, e innanzitutto la struttura di significati e valori in cui si svolge e prende valutativamente coscienza di sé la creazione; va compreso il contesto in cui è concepito l'atto creativo. La coscienza creativa dell'autore-artista *non coincide* mai con la coscienza linguistica. Questa è soltanto un momento, un materiale, integralmente diretto dal compito puramente artistico. (Ciò che io mi raffiguro come una strada, un cammino nel mondo risulta essere semplicemente una serie semantica: naturalmente anch'essa ha un proprio posto, ma quale?). Esso costituisce una serie semantica al di fuori del compito artistico, al di fuori dell'opera d'arte, oppure la semasiologia non è una branca della linguistica, e non può esserlo qualsiasi sia il modo di intendere questa scienza (purché essa sia una scienza della lingua). Compilare un vocabolario semantico per sezioni non significa ancora, neppure lontanamente, avvicinarsi alla creazione artistica. La questione principale è di definire innanzi tutto il compito artistico e il suo contesto effettivo, ossia quel mondo di valori in cui essa si colloca e realizza. Di cosa è composto il mondo in cui viviamo, agiamo, creiamo? Di materia e psiche? Di che cosa è composta l'opera artistica? Di parole, proposizioni, capitoli, forse di pagine, di carta? Nel contesto di valori, attivo e creativo, dell'artista tutti questi momenti non occupano certamente il primo, bensì il secondo posto, non sono essi a determinare i suoi valori, bensì vengono determinati da questi. Non si vuole con ciò contestare la legittimità dello studio di questi momenti, ma semplicemente indicare a queste ricerche il posto che loro spetta nella reale comprensione della creazione in quanto tale.

*Quindi, la coscienza creativa dell'autore non è la coscienza linguistica nel senso più lato del termine*, questa rappresenta soltanto un momento passivo della creazione, un materiale da superare in modo immanente.

3. *La sostituzione del contesto di valori dell'autore con un contesto letterario materiale.* Abbiamo quindi appurato che l'atteggiamento dell'artista verso la parola — in quanto parola — è un momento secondario e derivato, condizionato dal suo atteggiamento verso il contenuto, ossia verso il dato immediato della vita e del suo mondo, della sua tensione etico-conoscitiva. Potremmo dire che per mezzo della parola l'artista manipola il mondo, per la qual cosa la parola deve essere immanentemente superata come parola, diventare espressione del mondo degli altri e espressione dell'atteggiamento verso questo mondo da parte dell'artista. Lo stile propriamente verbale (il rapporto dell'autore con la lingua e i metodi da esso condizionati di operare con la lingua stessa) è il riflesso su un materiale della data natura del suo stile artistico (rapporto con la vita e il suo mondo e modo da esso condizionato di elaborare l'uomo e il suo mondo); lo stile artistico non opera solo con le parole, ma con i momenti del mondo, con i valori del mondo e della vita. Lo si può definire come un insieme di procedimenti di formalizzazione e compimento dell'uomo e del suo mondo, e questo stile definisce anche il rapporto con il materiale, la parola, di cui bisogna ovviamente conoscere la natura per comprendere questo rapporto. L'artista si rivolge direttamente all'oggetto come a un momento dell'evento del mondo, e questo determina successivamente (naturalmente non si tratta qui di una successione cronologica, ma di una gerarchia di valori) il suo atteggiamento verso il significato oggettivo della parola come momento di un contesto prettamente verbale, determina l'impiego del momento fonetico (immagine sonora), di quello emotivo (di per sé l'emozione ha un rapporto di valore con l'oggetto, è rivolta all'oggetto, e non alla parola, sebbene l'oggetto possa anche non esser dato al di fuori della parola), di quello pittorico ecc. .



La sostituzione del contenuto con il materiale (o anche solo la tendenza a essa) distrugge il compito artistico, riducendolo a un momento secondario e del tutto condizionato; al rapporto con la parola (tuttavia, viene naturalmente sempre introdotto anche il momento primario dell'atteggiamento verso il mondo in forma acritica; senza questo apporto non vi sarebbe nulla da dire).

Ma è possibile che il contesto effettivamente di valori dell'autore non venga sostituito da un contesto verbale, linguistico (linguisticamente comprensibile), ma da uno letterario, ossia artistico-verbale, ossia con una lingua già elaborata ai fini di un certo compito artistico primario (ovviamente, bisogna ammettere in qualche punto del passato assoluto un atto creativo primario che non si sia svolto in un contesto letterario, il quale, evidentemente, non esisteva ancora). Conformemente a questa concezione, l'atto creativo dell'autore si svolge interamente in un contesto di valori prettamente letterario, senza uscire in alcun punto dai suoi confini, e in tutti i momenti rendendosi comprensibile solo tramite esso. Al suo interno esso, come valore, nasce, si compie e perisce. L'autore ricerca una lingua letteraria, forme letterarie: il mondo della letteratura e nulla più; qui nasce la sua ispirazione, il suo slancio creativo consiste nel creare nuove forme-combinazioni all'interno di questo mondo letterario, senza uscire dai suoi confini. Esistono effettivamente opere concepite, maturate e partorite in un mondo puramente letterario, ma esse divengono assai raramente oggetto di discussione, data la loro perfetta nullità artistica (tra l'altro, non oserei affermare categoricamente che opere tali siano possibili).

Nel corso della creazione l'autore supera la resistenza puramente letteraria opposta dalle vecchie forme, cognizioni e tradizioni puramente letterarie (cosa che indubbiamente accade), senza mai incrociare una resistenza di altro genere (la resistenza etico-conoscitiva del personaggio e del suo mondo), e suo fine è la creazione di una nuova combinazione di elementi, sempre puramente letterari. D'altro canto lo stesso lettore deve "cogliere" l'atto creativo dell'autore soltanto sullo sfondo dell'usuale maniera letteraria, ossia senza uscire in nulla dai confini del contesto semantico e di valori della letteratura materialmente intesa. In realtà il contesto creativo semantico e di valori dell'autore, al quale è dovuto il significato dell'opera, è lungi dal coincidere con il contesto puramente letterario, per di più inteso materialmente; quest'ultimo, ovviamente, rientra con i suoi valori nel primo, ma è lungi dall'essere determinante, bensì è determinato. L'atto creativo deve autodefinirsi attivamente anche nel contesto letterario materiale, occupare in esso una posizione valutativa e, indubbiamente, sostanziale, ma questa posizione è determinata dalla posizione, maggiormente di fondo, dell'autore all'interno dell'evento dell'esistenza, entro i valori del mondo; è innanzi tutto rispetto al personaggio e al suo mondo (il mondo della vita) che l'autore si colloca valutativamente, e questa sua collocazione artistica determina anche la sua posizione riguardo alla letteratura materiale; potremmo dire che le forme dell'osservazione artistica e del compimento del mondo determinano i procedimenti letterari esteriori, e non viceversa; che la struttura architettonica del mondo artistico determina la composizione dell'opera (l'ordine, la distribuzione e il compimento, il concatenamento delle masse verbali), e non viceversa. E' necessario lottare con le forme letterarie vecchie o non vecchie, utilizzarle e combinarle, superare la loro resistenza o cercare in esse un sostegno, ma alla base di questo movimento giace la più sostanziale, determinante, *primaria lotta artistica* con la tendenziosità etico-conoscitiva della vita e la sua rilevante tenacia. Si tocca qui il punto di più elevata tensione dell'atto creativo, per il quale tutto il rimanente non è che un mezzo per l'attività di ogni artista che significativamente e seriamente rappresenti un *primo artista*, ossia si scontri e lotti direttamente con la grezza spontaneità etico-conoscitiva e il caos della vita (spontaneità e caos dal punto di vista estetico), dato che solo questo scontro fa sprigionare la pura scintilla dell'arte. In ogni sua opera ogni artista si trova sempre di nuovo a giustificare nella sostanza lo stesso punto di vista estetico in quanto tale. L'autore si pone in contatto diretto con il personaggio e il suo mondo, e solo nell'immediato rapporto valutativo con essi definisce la propria posizione in quanto artistica; e solo in questo rapporto acquistano per la prima volta una propria significatività,

un proprio senso e un peso sotto il profilo dei valori (diventano necessari e importanti dal punto di vista dell'avvenimento) i procedimenti letterari formali; il movimento dell'evento viene introdotto nella sfera letteraria materiale.<sup>1</sup>

Nessun intreccio di concreti procedimenti letterario-materiali (formali) (e a maggior ragione di elementi linguistici come parole, proposizioni, simboli, serie semantiche ecc.) può essere compreso soltanto da un punto di vista strettamente estetico, di norma letteraria (che ha sempre carattere riflesso, secondario, derivato), come stile e composizione (eccetto l'esperimento artistico intenzionale), ossia a partire dal solo autore e dalla sua energia estetica pura (ciò si estende sia alla lirica che alla musica). E' indispensabile considerare anche la serie dei significati, l'autolegittimazione etico-conoscitiva e semantica della vita del personaggio, la norma semantica cui si attiene la sua *coscienza agente*, dato che tutto ciò che è esteticamente significativo non abbraccia il vuoto, ma la tenace e autolegittimata (inspiegabile esteticamente) tendenziosità di significati della *vita agente*. L'opera non si scompone in una serie di momenti compositivi e puramente estetici (e ancor meno linguistici: di parole-simboli con una aureola emozionale e collegate in base alle leggi dell'associazione simbolico-verbale) legati secondo leggi puramente estetiche e compositive. No, il tutto artistico rappresenta un superamento, per di più sostanziale, di un dato e necessario insieme di significati (insieme della possibile vita realmente significativa). Nel tutto artistico abbiamo due poteri e due ordinamenti, creati da tali poteri e vicendevolmente condizionati. Ogni momento si definisce entro due sistemi di valori, e in ciascun momento tra questi due sistemi esiste un'interrelazione di valori tesa e sostanziale, così che si viene a configurare una coppia di forze determinanti il peso, come valore e come avvenimento, di ciascun momento e di tutto l'insieme.

L'artista non comincia fin dall'inizio a operare in tale veste, cioè non può fin dal principio avere a che fare soltanto con elementi estetici. Due leggi reggono l'opera artistica: quella del personaggio e quella dell'autore, la legge del contenuto e della forma. Laddove l'artista tratta fin dall'inizio con entità estetiche, ottiene qualcosa che è già stato fatto, una opera vuota che non supera nulla e, in sostanza, non crea nulla di rimarchevole valore. Non si può creare il personaggio da capo a fondo con elementi puramente estetici, non si può "fare" il personaggio, poiché risulterebbe privo di vita e non sarebbe "avvertibile" neppure la sua rilevanza puramente estetica. L'autore non può *inventarsi* un personaggio completamente privo di autonomia rispetto all'atto creativo di colui che lo afferma e lo plasma. L'autore-*artista trova preventivamente* il personaggio come già dato, indipendentemente dal suo atto puramente artistico: egli non può generare il personaggio dal proprio interno, perché esso non risulterebbe convincente. L'atto artistico si scontra con una particolare realtà indocile (elastica, impenetrabile) con cui non può non misurarsi e che non può integralmente dissolvere al proprio interno. Questa realtà del personaggio – di un'altra coscienza – è ciò che rappresenta l'*oggetto* dell'osservazione artistica e che conferisce a quest'ultima la sua *oggettività estetica*. Non si tratta certo di una realtà nel senso delle scienze naturali (realtà e possibilità, è indifferente se fisica o psichica), cui si contrapponga la libera fantasia creativa dell'autore, ma di una realtà interiore costituita dalla tendenziosità di valori e significati della vita. Sotto questo profilo noi esigiamo dall'autore una verosimiglianza di valori, una rilevanza delle sue immagini dal punto di vista dei valori e dell'evento, una *realtà* non conoscitiva, né pratico-empirica, ma di *evento* (un movimento possibile non in senso fisico, ma come avvenimento): ciò può essere un evento della realtà *nel senso della rilevanza dei valori*; per quanto ciò sia perfettamente impossibile e inverosimile fisicamente e psicologicamente (intendendo la psicologia, in base

1. Contesto di rivista, lotta di rivista, vita di rivista e teoria di rivista (nota a margine dell'autore). L'ap-punto è reso comprensibile dall'analogo pensiero espresso in *Problema soderzanija, materiala i formy v slovesnom chudozestvennom tvorčestve*: "Vi sono opere che effettivamente non hanno a che fare con il mondo, ma solo con il vocabolo 'mondo' del contesto letterario, opere che nascono, vivono e muoiono sui fogli delle riviste, non si distaccano dalle pagine dei periodici contemporanei, non ci conducono in nulla al di là dei loro confini" (in M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca 1975, p. 35).

al metodo, come una branca delle scienze naturali), è così che viene misurata la verosimiglianza artistica, l'oggettività, ossia la fedeltà all'oggetto, alla tendenziosità etico-conoscitiva della vita umana, la verosimiglianza del soggetto, del carattere, della situazione, del motivo lirico ecc. Nell'opera dobbiamo sentire la viva resistenza della realtà dell'evento dell'esistenza. Dove non c'è questa resistenza, dove non ci si proietta nell'evento di valori del mondo, l'opera è inventata e sotto il profilo artistico del tutto priva di persuasività. Ovviamente non possono esistere criteri oggettivi, generalmente validi, per discernere l'oggettività estetica, a questo è preposto soltanto il convincimento intuitivo. Al di là dei momenti transgredienti della forma e del compimento artistico noi dobbiamo sentire in modo vivo la possibile coscienza umana rispetto alla quale questi momenti sono transgredienti e che essi avvolgono e portano a compimento; accanto alla nostra coscienza creativa o concreativa dobbiamo sentire in modo vivo un'altra coscienza, cui è rivolta la nostra attività creativa, come a qualcosa d'altro, appunto, e sentire questo significa sentire la forma, il suo carattere salvifico, la grandezza del suo valore: la bellezza. (Ho detto "sentire", ma sentendo si può anche non prendere coscienza in maniera distinta dal punto di vista teorico e conoscitivo). Non si può riferire la forma a se stessi. Riferendola a noi, ci rendiamo estranei a noi stessi, cessiamo cioè di essere noi stessi e di vivere di vita propria, diventiamo degli invasati; tra l'altro in ogni campo artistico, fatta eccezione per alcuni tipi di lirica e per la *musica*, tale attribuzione (non soltanto, ovviamente) distrugge la rilevanza e il valore della forma; con essa diventa impossibile approfondire e allargare la contemplazione artistica: viene immediatamente alla luce la falsità della cosa, e la percezione si affievolisce e diventa passiva. Nell'evento artistico vi sono due partecipanti: uno è reale passivamente, l'altro è attivo (l'autore-osservatore); l'uscita di uno dei due distrugge l'evento artistico; ci rimane soltanto una brutta illusione di evento artistico, una cosa falsa (un inganno artistico di se stessi), l'evento artistico non è reale, non si è perfezionato in verità. L'obiettività artistica è *bontà* artistica, e la bontà non può essere priva di oggetto, avere peso nel vuoto, ma le si deve contrapporre, come valore, un altro peso. Di alcuni aspetti dell'arte si dice che sono privi di oggetto (l'ornamento, l'arabesco, la *musica*). Ciò è corretto nel senso che essi non hanno un *determinato contenuto oggettuale* differenziato e circoscritto, ma un oggetto nel nostro senso, di cosa che conferisce oggettività artistica, naturalmente esiste. Nella musica avvertiamo la tenacia di una coscienza possibile, puramente vitale, che non può giungere a compimento dal proprio interno, e solo grazie a questo percepiamo la forza, il peso del suo valore, e recepiamo ogni suo nuovo passo avanti come una vittoria e un superamento; avvertendo questa possibile tensione etico-conoscitiva, impossibilitata a giungere a compimento dal proprio interno, ma mortale (*infinità espiatoria e supplichevole*, possibilità di un'eterna inquietudine retta e giusta) noi viviamo come un grande privilegio anche l'evento di essere altro da noi stessi, di trovarci *al di fuori* dell'altra possibile coscienza, cogliamo la nostra stessa possibilità di elargizione, risoluzione e compimento, la nostra realizzabile forza esteticamente formale. *Noi non creiamo la forma musicale in un vuoto di valori, né all'interno delle altre forme musicali* (musica nella musica), ma nell'evento della vita, e solo questo la rende seria, rilevante, un evento significativo. (Arabesco di stile puro, dietro lo stile avvertiamo sempre una possibile anima). Perciò l'arte immateriale ha sempre un contenuto, la tensione tenace di una possibile vita, ma dal punto di vista dell'oggetto essa non è differenziata e determinata.

Quindi, nel solo mondo delle forme la forma non è significativa. Il contesto di valori in cui è concepita e realizzata l'opera letteraria non è un contesto soltanto letterario. L'opera artistica deve saggiare i valori della realtà, la realtà del personaggio come evento. Anche la psicologia è un momento altrettanto tecnico, non un momento dell'avvenimento.

4. *Tradizione e stile*. L'unità dei procedimenti con cui si conferisce forma e compimento al personaggio e al suo mondo e dei procedimenti da essi determinati di elaborazione e adattamento (superamento immanente) del materiale viene da noi definita *stile*. Che rapporto in-

tercorre tra lo stile e l'autore in quanto individualità? Qual è la relazione tra lo stile e il contenuto, ossia l'altrui mondo da condurre a compimento? Qual è il ruolo della tradizione nel contesto di valori della meditazione dell'autore?

L'unità certa dello stile (uno stile grande e forte) è possibile solo dove vi sia unità della tensione etico-conoscitiva della vita, incontestabilità della predeterminazione che la governa: questa è la prima condizione; la seconda è che vi sia un'incontestabile e sicura posizione di extratrovabilità (in ultima istanza, come vedremo, una fiducia nel fatto che la vita non è solitaria, che essa non si tende e muove dal proprio interno in un vuoto di valori), che sia saldo e indiscusso il posto occupato dall'arte nell'ambito della cultura. Una posizione di extratrovabilità casuale non può essere sicura di se stessa; lo stile non può essere casuale. Queste due condizioni sono strettamente connesse tra di loro e si condizionano a vicenda. Lo stile grande abbraccia tutti i campi dell'arte, oppure non esiste, dato che esso è innanzi tutto stile dell'osservazione stessa del mondo e solo successivamente di elaborazione del materiale. E' chiaro che lo stile esclude la novità nella creazione del contenuto, poggiando esso sulla stabile unità del contesto etico-conoscitivo dei valori della vita (così il classicismo, che non tende a creare nuovi valori etico-conoscitivi, una nuova tensione puramente vitale, ma applica tutte le proprie forze ai momenti del compimento estetico e all'approfondimento immanente della tendenziosità tradizionale della vita. Novità del contenuto nel romanticismo, sua contemporaneità nel realismo). Nella maggior parte dei casi la tensione e la novità della creazione del contenuto rappresentano già dei sintomi di crisi della creazione estetica. Crisi dell'autore: revisione della collocazione stessa dell'arte nel complesso della cultura, nell'evento dell'esistenza: ogni collocazione tradizionale appare immotivata: l'artista è *qualcosa di determinato* — non si può essere artista, non si può entrare interamente in questa sfera limitata; non superare gli altri nell'arte, ma superare l'arte stessa; rifiuto dei criteri immanenti del dato campo culturale, rifiuto dei campi culturali nella loro determinazione. Il romanticismo e la sua idea della creazione integrale e dell'uomo integrale. L'aspirazione a agire e creare immediatamente nell'unitario evento dell'esistenza, come suo unico protagonista; incapacità di rassegnarsi al ruolo di lavoratore, di definire la propria collocazione attraverso gli altri, di porsi al pari loro.

La crisi della figura dell'autore può seguire anche un'altra direzione. Viene scossa e pare inessenziale la posizione stessa di extratrovabilità, si contesta all'autore il diritto di collocarsi fuori dalla vita e di darle un compimento. Iniziano a disgregarsi tutte le più stabili forme transgredienti (prima di tutto nella prosa, da Dostoevskij a Belyj; nella lirica la crisi della figura dell'autore ha sempre un'importanza minore: Annenskij ecc.); la vita diviene comprensibile e rilevante come evento solo dal suo interno, solo laddove io la vivo in prima persona, sotto forma di rapporto con me stesso, nelle categorie di valore del mio io "per sé": capire significa immedesimarsi nell'oggetto, guardarlo con i suoi stessi occhi, rinunciare alla sostanzialità della mia extratrovabilità rispetto ad esso, tutte le forze che dall'esterno condensano la vita appaiono inessenziali e casuali, si sviluppa una profonda sfiducia verso ogni sorta di extratrovabilità (in religione l'immanentizzazione del dio a questo collegata, la psicologizzazione sia del dio che della religione, l'incomprensione della chiesa come istituto esteriore, in generale una sopravvalutazione di tutto ciò che è interiore e proviene dall'interno). La vita cerca di nascondersi al proprio interno, di fuggire nella propria infinità interiore, *teme i confini*, cerca di abatterli poiché non crede nella sostanzialità e bontà della forza formante dall'esterno; rifiuto dell'angolazione esterna. In queste condizioni ovviamente la *cultura dei limiti* — condizione indispensabile per uno stile sicuro e profondo — diventa impossibile; i confini della vita si presentano appunto come privi di interesse reale, tutte le energie rifuggono dai confini, abbandonandoli in balia del destino. La cultura estetica è cultura dei limiti e presuppone perciò attorno alla vita una calda atmosfera di profonda fiducia. Una creazione sicura e fondata e un'elaborazione dei *limiti* esterni e *interni* dell'uomo e del suo mondo presuppongono la solidità e la garanzia di una posizione al suo esterno, di una posizione in cui lo spirito possa lungamente soggiornare, padroneggiare le proprie forze e liberamente agire. Questo chiaramente presuppone un'atmosfera caratterizzata da una sostanziale compattezza

di valori; se essa manca, se la posizione di extratrovabilità è casuale e vacillante, se la viva comprensione valutativa proviene totalmente e immanentemente dall'interno della vita vissuta (pratico-egoistica, sociale, morale ecc.), se il peso del valore della vita è effettivamente vissuto solo allorché ci inseriamo in essa (ci immedesimiamo), ci poniamo dal suo punto di vista e la viviamo nella categoria dell' "io", allora non si può valutativamente indugiare, a lungo e creativamente, ai confini dell'uomo e della vita, allora non si può che scimmiettare l'uomo e la vita (utilizzare negativamente i momenti transgredienti). L'uso negativo dei momenti transgredienti (eccedenza di osservazione, conoscenza e valutazione) che ha luogo nella satira e nel comico (non nell'umoristico, naturalmente), è in grado notevole determinato dall'eccezionale rilevanza attribuita alla vita valutativamente vissuta dall'interno e alla diminuzione del peso (o perfino della completa svalutazione) della extratrovabilità valutativa, alla perdita di tutto ciò che sosteneva e rafforzava la posizione di extratrovabilità e, conseguentemente, di esteriorità extrasemantica della vita. Questa esteriorità extrasemantica diventa insensata, ossia viene definita negativamente rispetto a un possibile senso non estetico nel suo compimento positivo, diventa una forza di smascheramento. Nella vita il momento della transgredienza viene strutturato dalla tradizione (esteriorità, apparenza, maniere ecc., modo di vita, etichetta ecc.); il crollo della tradizione mette a nudo la loro insensatezza, la vita frantuma dall'interno tutte le forme. Uso della categoria del deforme. Nel romanticismo, struttura a ossimoro dell'immagine; marcata contraddizione tra interno e esterno, tra *status* sociale e essenza, tra illimitatezza del contenuto e finitezza della realizzazione. Non si sa dove collocare l'esteriorità dell'uomo e della vita, non esiste una salda posizione da cui strutturarla. (Stile come quadro unitario e compiuto dell'esteriorità del mondo: combinazione dell'esteriorità dell'uomo, del suo abito, della sua maniera, con le circostanze). La visione del mondo ordina gli atti (tra l'altro, tutto dall'interno può essere inteso come atto), conferisce unità alla tendenziosità semantica agente della vita, unità alla responsabilità, unità al travalicamento di se stessa, all'autosuperamento della vita; lo stile conferisce unità dell'esteriorità transgrediente del mondo, al suo riflesso all'esterno, al suo esser rivolto verso l'esterno, ai suoi confini (elaborazione e combinazione dei confini). La visione del mondo ordina e unifica l'orizzonte dell'uomo, ordina e unifica il suo ambiente. Un più dettagliato esame dell'uso negativo dei momenti transgredienti dell'eccedenza (schermo tramite l'esistenza) nella satira e nel comico, come pure la posizione particolare dell'umorismo, esulano dai confini del presente lavoro.

La crisi della figura dell'autore può svilupparsi in un'altra direzione ancora: la posizione di extratrovabilità inizia a inclinarsi verso l'etico, perdendo la propria pura specificità estetica. Si attenua l'interesse per la pura fenomenicità, la pura evidenza della vita, per il suo tranquillo compimento nel presente e nel futuro non assoluto, ma immediato: il futuro sociale (e perfino politico), il piano immediato e moralmente coercitivo del futuro disgrega la saldezza dei confini dell'uomo e del suo mondo. L'extratrovabilità diviene morbosamente etica (gli umiliati e gli offesi — in quanto tali — diventano i personaggi dell'osservazione, non più puramente estetica, naturalmente). Non esiste più una sicura, calma, incrollabile e ricca posizione di extratrovabilità. Non si ha l'interna quiete di valori a questo necessaria (saggia consapevolezza interna della mortalità, e disperazione, alleviata dalla fiducia, della tensione etico-conoscitiva). Non ci riferiamo al concetto psicologico di quiete (stato psichico), o semplicemente a una quiete esistente di fatto, ma a una quiete poggiante su fondamenti; alla quiete come fondata impostazione valutativa della coscienza, che è condizione della creazione estetica; alla quiete come espressione della fiducia nell'evento dell'esistenza; a una quiete rispondibile, tranquilla. C'è da dire qualcosa sulla distinzione tra extratrovabilità estetica e etica (morale, sociale, politica, di vita pratica). Extratrovabilità estetica e momento dell'isolamento, extratrovabilità rispetto alla esistenza, da ciò l'esistenza diventa puramente fenomenica; emancipazione dal futuro.

L'infinità interiore si spezza e non trova requie; coerenza di principi della vita. L'estetismo che maschera il vuoto è la seconda faccia della crisi. Perdita del personaggio; gioco di pu-

ri elementi estetici. Stilizzazione della possibile tendenziosità estetica sostanziale. L'individualità del creatore al di fuori dello stile perde la propria sicurezza, è percepita come irresponsabile. La responsabilità della creazione individuale, sostenuta e sorretta dalla tradizione, è possibile soltanto nello stile.

La crisi della vita in contrapposizione a quella della figura dell'autore, ma spesso ad essa accompagnata, è popolamento della vita di personaggi letterari, caduta della vita dal futuro assoluto, sua trasformazione in tragedia senza coro e senza autore.

Tali sono le condizioni dell'accomunamento dell'autore all'evento dell'esistenza, della forza e della fondatezza della sua posizione creativa. Non si può dimostrare il proprio *alibi* nell'evento dell'esistenza. Laddove questo alibi diventa premessa della creazione e del pronunciamento non vi può esser nulla di responsabile, serio e significativo. Una responsabilità specializzata è necessaria (in un'autonoma sfera culturale); ma questa specializzazione della responsabilità può esser fondata solamente su una profonda fiducia in un'istanza superiore che dia la propria sanzione alla cultura, sulla fiducia che della mia responsabilità specializzata risponda qualcosa d'altro, di superiore, che io non agisca in un vuoto di valori. All'infuori di questa fiducia è possibile soltanto la vuota pretesa.

L'effettivo atto creativo dell'autore (e in generale qualsiasi atto) si muove sempre ai confini (confini di valore) del mondo estetico, della realtà di ciò che è dato (la realtà del dato è una realtà estetica), al confine del corpo, al confine dell'anima, si muove nello spirito; lo spirito, dal canto suo, ancora non esiste, per lui tutto è ancora a venire, tutto ciò che già esiste per lui è già stato.

Resta da affrontare in breve il rapporto dello spettatore con l'autore, di cui ci siamo già occupati anche nei capitoli precedenti. L'autore è autorevole e necessario per il lettore, che non guarda a lui come a una persona, a un altro individuo, come a un personaggio o una determinazione dell'esistenza, bensì come a un principio che va seguito (solo l'analisi biografica dell'autore lo trasforma in un individuo dall'esistenza determinata che può essere osservato). L'individualità dell'autore in quanto artefice è un'individualità creativa di ordine particolare, non estetico; è un'individualità attiva di osservazione e formalizzazione, e non un'individualità visibile e formata. Propriamente, l'autore diviene individualità solo allorché noi riferiamo a lui il mondo individuale dei personaggi che egli ha creato e formato, oppure egli è parzialmente oggettivizzato nella figura del narratore. L'autore non può e non deve definirsi per noi come persona, dato che noi siamo in lui, ci immedesimiamo nella sua osservazione attiva, e solo al termine della contemplazione artistica, ossia quando l'autore cessa di guidare attivamente il nostro sguardo, noi oggettivizziamo la nostra attività vissuta sotto la sua direzione (la nostra attività è la sua) in una certa persona, nella figura individuale dell'autore, che noi spesso siamo inclini a collocare nel mondo dei personaggi da lui creato. Ma questo autore oggettivizzato, che ha cessato di essere principio e è diventato oggetto di osservazione, è distinto dall'autore, personaggio di una biografia (forma scientificamente piuttosto priva di principi). Tentativo di spiegare la determinatezza della sua opera con l'individualità della sua persona, di spiegare l'attività creativa con l'esistenza concreta: in quale misura questo è possibile. Questo determina la posizione e il metodo della biografia come forma scientifica. L'autore va innanzi tutto compreso dall'avvenimento della sua opera, in quanto partecipante ad esso, autorevole guida del lettore in esso. Comprendere l'autore nel contesto storico della sua epoca, il suo posto nella collettività sociale, la sua posizione di classe. Qui fuoriusciamo dai limiti dell'analisi dell'evento dell'opera e ci inoltriamo nel campo della storia, la pura analisi storica non può non prendere in considerazione tutti questi momenti. La metodologia della storia della letteratura non rientra nei limiti del presente scritto. All'interno dell'opera l'autore è per il lettore un insieme di principi creativi che hanno bisogno di essere attuati, un'unità di momenti transgredienti dell'osservazione attivamente riferiti al personaggio e al suo mondo. La sua individuazione come persona è già un atto creativo secondario del lettore, del critico o dello storico, indipendente dall'autore come principio attivo di osservazione; è un atto che lo rende passivo.