

# UNA PAROLA MUTA TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

## Considerazioni su un paradosso

Claudio D'Aurizio

### *Abstract*

In his *Mute Speech* (1998), Rancière states that literature could be seen as a practice to produce a 'mute speech' that has risen from the ashes of classical representation thanks to an epistemological and methodological shift inaugurated by Romanticism. Thus, the paper proposes to consider other philosophical theories to highlight the constancy of this idea of a 'silent speech' in the relationship between philosophy, literature, and art. Firstly, the article considers Benjamin's metaphysics of language and his declaration about silence as a goal for the writer. Secondly, the article addresses Adorno and his conception of a mute language of works of art. Finally, the article investigates the 'absence of work' and the 'thought of the outside' in Foucault's thought, also mentioning Deleuze and Blanchot's considerations, to show the presence of this mute speech in the French philosophical production of the second half of the 20th century.

*Keywords:* Literature; Philosophy; Rancière; Benjamin, Adorno.

### 1. *Un paradosso*

Il nostro contributo prende le mosse da un'opera di Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998). Si tratta di uno studio, ancora inedito in italiano, costruito attraverso un confronto denso e serrato con alcune tra le più intricate 'contraddizioni' che animano, strutturano e percorrono la letteratura – come specificato dal sottotitolo. Più precisamente, il riferimento è ai paradossi e alle difficoltà incontrati e sollevati, implicitamente o esplicitamente, dai numerosi tentativi di definizione della letteratura che, almeno a partire dall'epoca romantica in poi, hanno provato a fissarne la specificità da un punto di vista concettuale. Rancière muove dalla constatazione di un problema che sembra costitutivo del suo

oggetto d'analisi, ovvero l'intrinseca sfuggevolezza del concetto di letteratura. Quest'ultimo, in altre parole, appare come un oggetto teorico difficile da maneggiare, che pone delle difficoltà sin dal momento della sua definizione. Eppure, a tale difficoltà fanno da contraltare la trasparenza e l'evidenza di quel che si intende con il termine 'letteratura'. Non è semplice definire cos'è (la) letteratura – e cosa non lo è – a dispetto dell'apparente immediatezza con cui si coglie qualsiasi riferimento a essa. È per questo motivo, egli sostiene, che “bisogna sforzarsi di ricostruire la logica che rende la 'letteratura' così evidente e al tempo stesso così mal determinata” (Rancière 1998, p. 8).

La difficoltà di una definizione della letteratura, però, non appartiene da sempre alla produzione artistica in forma scritta, ma sorge in un momento storico preciso. Fin verso la fine del XVIII secolo, infatti, i teorici, gli scrittori e le scrittrici, gli uomini e le donne di lettere sembrano esibire una certa sicurezza nella definizione del proprio oggetto di studio o di produzione. La matrice di questa difficoltà e delle conseguenti contraddizioni in cui si imbatte il filosofo, dunque, parrebbe risiedere in una trasformazione radicale, e per certi versi paradossale, che inizia grossomodo verso la fine del Settecento. Il mondo delle belle lettere (*les Belles Lettres*), espressione con cui si identifica un regime di visibilità delle opere d'arte di scrittura fondato su una codificazione piuttosto precisa dei criteri per la loro produzione (cf. Rancière 1998, pp. 17-30), avrebbe ceduto progressivamente il proprio posto alla *letteratura*, termine che indica, invece, una pratica che non può prescindere da una “teoria del linguaggio” e il cui “esercizio” mirerebbe, secondo Rancière, alla “produzione di un silenzio” (Rancière 1998, p. 13).

La letteratura nascerebbe dalle ceneri delle belle lettere, o perlomeno da una loro trasformazione, da una loro metamorfosi. Le belle lettere potevano contare su un insieme di regole finalizzate all'ottenimento di un effetto sul lettore o sullo spettatore di una *rappresentazione*, e avevano per fine *l'utilizzo della parola e della scrittura come mezzi*. La letteratura, al contrario, sarebbe costitutivamente priva di un sistema codificato di regole e sarebbe percorsa e lavorata internamente, perlomeno nelle sue manifestazioni più progredite e avanguardistiche, dall'intenzione di lambire, raggiungere e produrre, attraverso la scrittura e la parola, un *silenzio*. Il rovesciamento punto dopo punto dei principi costruttivi che determinano l'ordine rappresentativo, dove vigono consequenzialità, verosimiglianza e convenienza, produce la nascita della letteratura come una forma di “poetica contraddittoria” (Rancière 1998, p. 28) nella quale, dirà Rancière in *Politica della letteratura*, troverebbe espressione una “democrazia delle cose mute” (Rancière 2007; tr. it. 2010, p. 35). La letteratura contemporanea, infatti, si costituisce come quel regime storico dell'arte di scrivere in

cui viene a mancare una gerarchizzazione forte dei generi e degli oggetti letterari, e nel quale la “rottura del circolo rappresentativo” (Rancière 1998, p. 51) comporta un uso del linguaggio che annulla le “norme della rassomiglianza” (Rancière 1998, p. 44). In essa, il linguaggio “non è uno strumento di comunicazione perché è già di per sé lo specchio di una comunità”, annullando la “gerarchia” dei rapporti di segni su cui poggiava la “comunicazione” poetica (*ibidem*). Il linguaggio della letteratura non comunica, ma esprime, consentendo di portare alla luce l’espressione di tutto ciò che le gerarchie comunicative precedenti avevano escluso, tralasciato, messo in ombra.

Di questo proficuo rovesciamento dell’ordine comunicativo e rappresentativo da cui sorge, la letteratura testimonia così la sparizione dei generi letterari – o quanto meno il loro stravolgimento e la loro sostituzione con altri completamente nuovi. In particolare, la predominanza contemporanea della forma-romanzo, genere letterario per eccellenza della modernità, elasticamente aperto a ogni forma di sperimentazione e strutturalmente allergico a ogni sorta di rigida regolamentazione stilistica, manifesterebbe esemplarmente questo stato di cose. Il romanzo si presenta esattamente come “un falso genere, un genere non-generico che non ha mai smesso di vagare”, come “il genere di ciò che è senza genere” (Rancière 1998, p. 29)<sup>1</sup>.

Ora, se abbiamo scelto di ispirarci sin dalla scelta del nostro titolo al lavoro di Rancière (che lasciamo momentaneamente da parte per farvi brevemente ritorno più avanti) è perché il nostro contributo intende proporre alcune considerazioni sull’idea che l’arte, in generale, e la letteratura, in particolare, siano abitate, percorse, lavorate internamente da una “parola muta” o da un “linguaggio muto”. Tale idea, che trova in Rancière una formulazione rigorosa, ci pare passibile di essere interrogata in direzioni ulteriori che i suoi testi, a nostro avviso, non sembrano esplorare completamente.

Infatti, su un piano generale, cercheremo di mostrare che l’idea *paradossale* di un linguaggio muto o di una parola muta possa essere riconosciuta come una sorta di *topos* interpretativo e teoretico presente in una parte della produzione filosofica (e poetica) del Novecento, in maniera più o meno esplicita e a partire da prospettive talvolta anche molto distanti fra loro. Proporrò così una breve ricognizione di alcune delle sue declina-

1 Sebbene siano qui impiegate solo come quadro di riferimento per l’impostazione del problema al centro delle nostre riflessioni, le analisi di Rancière sono ben più articolate, toccando una serie di punti e questioni di estrema importanza relativi non solo alla letteratura contemporanea ma in un senso più generale a tutta l’arte e, in particolare, al rapporto tra arte e politica. Si vedano, tra gli altri, Rancière (2000; 2001; 2004; 2007). In merito cf. anche Villani (2023).

zioni che consentirà di sollevare alcuni interrogativi relativi tanto al senso che si può attribuire all'idea di una parola muta nella determinazione del rapporto fra pensiero filosofico e pratica letteraria, quanto alle funzioni che tale idea può oggi rivestire nella riflessione filosofica sulla letteratura<sup>2</sup>.

## 2. La lingua muta in Benjamin

L'idea di una lingua muta appare con grande forza al centro del pensiero di Walter Benjamin, emergendo nella produzione di quest'ultimo sin da alcuni scritti giovanili. Per esempio, essa si ritrova nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1916), in quello su *Il compito del traduttore* (1921) e in quello sulle *Affinità elettive* di Goethe (1922). Ma è sufficiente una rapida lettura della lettera indirizzata durante il luglio del 1916 a Martin Buber per accorgersi della pregnanza e della rilevanza accordatele da Benjamin allorché sostiene:

la purissima eliminazione dell'indicibile nel linguaggio è la forma [...] per agire all'interno del linguaggio e, in questo senso, attraverso di esso. Tale eliminazione dell'indicibile mi pare coincidere esattamente con uno stile veramente obiettivo, sobrio e spoglio, e delineare la relazione fra conoscenza e azione [...] all'interno della magia linguistica. Il mio concetto di stile e il mio modo di scrivere, obiettivo e insieme altamente politico, è il seguente: raggiungere ciò che si rifiuta alla parola; solo dove si schiude questa sfera del muto nel suo potere indicibilmente puro, può scoccare la scintilla magica fra la parola e l'azione [...]. Solo dirigendo intensivamente le parole dentro il nucleo del mutismo più profondo si può raggiungere una vera efficacia (Benjamin 1966; tr. it. 1978, p. 24, tr. it. modificata).

L'approdo della scrittura alla "sfera del muto", sin dentro il "nucleo del più profondo ammutolire", dunque, costituisce per Benjamin una meta e una cifra stilistica, dal significato intrinsecamente politico, che lo riguarda innanzitutto in prima persona. Solo una scrittura votata a questo obiettivo permette di innescare la "scintilla magica" che mette in relazione la parola e l'azione. Si tratta quindi di un compito che concerne innanzitutto la sua maniera d'incedere nella scrittura critico-filosofica, che riguarda in primo luogo il ruolo che Benjamin riconosce a se stesso.

---

2 Ci preme segnalare che le considerazioni che qui presentiamo (in una forma necessariamente abbreviata) costituiscono il nucleo di una ricerca più ampia ancora in fase di svolgimento relativa a quest'idea di un 'linguaggio muto' tra letteratura, arte e filosofia.

D'altronde, è bene rimarcare sin da subito questo portato critico-politico del ricorso benjaminiano all'idea di una lingua muta. Infatti, come ha ben mostrato Bruno Moroncini, che ha dedicato una raccolta di saggi a questo argomento, le riflessioni giovanili di Benjamin sul linguaggio e sulla scrittura, sulla letteratura e la critica letteraria, lungi dal descrivere un momento di aderenza totale al lessico teologico o a una prospettiva idealistica, costituiscono “delle vere e proprie anticipazioni” del suo originale materialismo, “una specie di officina” che permette di forgiare “l'armamentario concettuale” che sarà impiegato direttamente nella sua critica del capitalismo (Moroncini 2000, p. 5). Ma, al di là di questo aspetto, in che modo Benjamin articola l'idea di una parola muta?

Seguiamo sommariamente le dense argomentazioni del saggio sulla lingua prendendo le mosse dalla constatazione secondo cui non c'è nulla in natura “che non partecipi in qualche modo della lingua, poiché è essenziale a ogni cosa comunicare il proprio contenuto spirituale” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 281). ‘Lingua’ non è qui da intendersi in senso metaforico, bensì letteralmente, poiché “non possiamo rappresentarci in nessuna cosa una completa assenza di linguaggio” (*ibidem*). La lingua è così onnipresente, come un “fiume ininterrotto” che “scorre attraverso tutta la natura, dall'infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 294). Ogni cosa ha una lingua perché questa è il “medio in cui si comunica il suo essere spirituale” (*ibidem*).

Dire lingua, però, non vuol dire automaticamente *nome*. È solo la lingua dell'uomo che “parla in parole”, soltanto essa ha una funzione “*denominante*”, solamente l'uomo comunica “la sua propria essenza spirituale [...] *nominando* tutte le altre cose” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 283). Le cose, al contrario, parlano una lingua muta che la denominazione umana ha il compito di trasporre in suoni. Dio ha assegnato all'uomo il compito di tradurre la lingua delle cose in quella umana, operazione attraverso la quale non solo il *muto* diviene *sonoro*, ma anche ciò che non ha *nome* ne acquisisce uno (cf. Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 290). Si tratta di un perfezionamento, della traduzione di una lingua meno perfetta in una più perfetta, perché il passaggio dal senza nome alla nominazione permette di aggiungere un elemento: la *conoscenza* (cf. *ibidem*). Piuttosto che di una sola traduzione da una lingua muta a una lingua sonora, sarebbe forse più corretto parlare di “tante traduzioni” e di “tante lingue”, dal momento che la Caduta dallo “stato paradisiaco” costituisce la scaturigine della pluralità delle lingue umane (cf. Benjamin 1916; tr. it. 2008, pp. 291-293). Ma, indipendentemente da ogni pluralità, l'origine di questo compito di traduzione, nonché la garanzia della riuscita

di questa operazione, rimane Dio: “accogliendo la lingua muta e senza nome delle cose e trasponendola in suoni nel nome, l'uomo risolve questo compito. Esso sarebbe insolubile se la lingua nominale dell'uomo e quella innominale delle cose non fossero imparentate in Dio” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 290).

Bisogna a questo punto domandarsi per quali ragioni la lingua delle cose sia una lingua muta. La risposta di Benjamin a tale quesito passa innanzitutto da una duplice distinzione. In primo luogo, esiste un mutismo della natura *prima* della Caduta, che partecipa della beatitudine edenica – “questa natura muta, nominata dall'uomo” poteva diventare “anch'essa beatitudine, benché di grado inferiore” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 293) – piuttosto differente dall’“altro suo mutismo” che dipende, invece, dalla “profonda tristezza della natura” dopo la Caduta (*ibidem*). In secondo luogo, questo “mutismo secondo” cela un'apparente antinomia. Da una parte, sostiene infatti Benjamin, “la natura è triste perché è muta”, la sua tristezza dipenderebbe dal suo mutismo. Dall'altra parte, è vero il contrario, ovvero che “è la tristezza della natura che la rende muta” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 294). È come se, da un lato, le cose soffrissero per la loro incapacità di parlare, attendendo la nominazione come una sorta di “redenzione della natura attraverso la parola” mentre, dall'altro, esse chiedessero “di rispettare fino in fondo” il loro “desiderio di silenzio”, il loro “voto di mutismo” (Moroncini 2000, p. 191).

Per Benjamin, la scrittura si configura allora come lo strumento più adeguato a compiere questa operazione paradossale, un'uscita possibile da questa *impasse*. Rispettando la lingua delle cose, infatti, la scrittura deve costituirsi come “una strana specie di suono senza risonanza, una parola paradossalmente muta, un'espressione [...] inespressiva” (*ibidem*). *Il compito dello scrittore* cui si riferisce Benjamin nella lettera a Buber, come abbiamo visto, è l'eliminazione dell'indicibile nel linguaggio. Allora, in questo senso, l'indicibile non si sovrappone, bensì si contrappone, a ciò che è muto. Eliminare l'indicibile significa cancellare ogni traccia di ineffabilità dall'interno della lingua, indirizzare la scrittura verso la paradossale espressione silenziosa delle cose senza però forzarne o tradirne l'essenza. Si tratta, in altri termini, dello sforzo paradossale eppure necessario di adottare uno “stile di scrittura che, mentre si impegna a eliminare l'indicibile dallo spazio della lingua, portando a espressione il non espresso, dando voce al muto, allo stesso tempo rispetta il silenzio caparbio delle cose, il loro rifiuto a esser nominate e il loro desiderio di restare incryptate nella lingua divina” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 26).

### 3. Adorno e il linguaggio muto dell'arte

Le posizioni di Benjamin saranno riprese e sviluppate in una direzione differente da uno tra i più fedeli dei suoi amici, il pensatore che lo stesso Benjamin definì come il suo “unico allievo”, ovvero Theodor Wiesengrund Adorno (cf. Eiland, Jennings 2014; tr. it. 2015, p. 332). In Benjamin l'idea di una lingua muta fungeva innanzitutto come elemento portante di una “metafisica del linguaggio” (Benjamin 1916; tr. it. 2008, p. 286) che sta alla base della sua riflessione sulla scrittura, sulla letteratura e sul compito dello scrittore. Nella produzione teorica di Adorno, invece, essa appare più immediatamente coinvolta e impiegata nella costruzione di una teoria dell'oggetto artistico. Inoltre, sebbene anche in Adorno tale idea ricorra frequentemente e possieda una funzione speciale, ci limiteremo in questa sede a considerare brevemente soltanto alcune tesi proposte dalla sua *Teoria estetica*, pubblicata postuma nel 1970, e in qualche suo altro scritto<sup>3</sup>.

Consideriamo innanzitutto l'affermazione che si legge nella sezione della *Teoria estetica* dedicata all'*Espressione come carattere linguistico*: “In virtù del proprio carattere ancipite il linguaggio è costituente dell'arte e suo nemico mortale [...]. Il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significante” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 151). Il carattere ancipite di cui parla Adorno riguarda l'ambivalenza della relazione che lega le opere d'arte alla realtà sociale. Da una parte, infatti, esse sono innervate da quest'ultima, sono prodotte al suo interno e ne dipendono necessariamente; dall'altra, però, possiedono un'ineliminabile *autonomia* che le rende, in certa misura, indipendenti da essa. L'arte è un fatto sociale in quanto “prodotto del lavoro sociale dello spirito”, eppure lo è in misura maggiore a causa della sua autonomia, della sua “posizione contraria” nei confronti della “società” (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 302). Questo carattere ancipite, così, si riflette nel ruolo altrettanto ambivalente svolto dal linguaggio rispetto alle opere d'arte. In estrema sintesi, si potrebbe sostenere che, da un lato, esso ne è un elemento costitutivo perché partecipa necessariamente della loro realizzazione sul piano formale. Le opere d'arte non possono darsi senza un linguaggio poiché l'arte è attraversata costitutivamente da esso. Eppure, dall'altro lato, il linguaggio è “nemico mortale” dell'arte, nella misura in cui l'enfasi sul significato, sul “messaggio” di un'opera rischia ogni volta di ucciderne l'irriducibile ric-

3 Sul linguaggio muto dell'arte in Adorno ci permettiamo di rinviare al nostro D'Aurizio (2017) dove tale questione è trattata più diffusamente.

chezza espressiva, di paralizzarne la forza mimetica trasformandola nella semplice enunciazione di una tesi.

È per questo motivo che, secondo Adorno, la riuscita di un'opera d'arte dipende anche da ciò che egli definisce il suo "carattere d'enigma" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 162), ovvero la presenza di un'ineliminabile enigmaticità del senso che essa esprime. Nella *Teoria estetica* questo elemento appare come una delle qualità che permettono di stabilire l'effettiva artisticità di un'opera: le opere d'arte che permettono una comprensione e una spiegazione esaustive del loro "senso" non sono realmente tali. Un certo residuo di oscurità deve dunque permanere nell'oggetto artistico affinché possa essere chiamato tale. Così, il carattere d'enigma è "costitutivo" dell'opera d'arte e diviene "riconoscibile" soprattutto allorché "difetta" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 163).

In tal senso, la teorizzazione di un linguaggio muto diviene fondamentale per la teoria adorniana poiché consente di risolvere la tensione fra questi due poli: pensare all'opera come costituita attraverso un linguaggio muto significa mantenerne il carattere enigmatico senza comprometterne l'irriducibile capacità di produrre senso. Le opere ci parlano e ci comunicano silenziosamente perché il loro messaggio non è univoco, bensì cangiante e mai interamente esauribile attraverso l'espressione significante e concettuale. Conseguentemente, anche in Adorno (come accadeva, per motivi differenti, in Benjamin) questo tema è direttamente collegato al carattere eminentemente *critico-politico* svolto dalle opere d'arte nei confronti della realtà sociale da cui pure esse provengono. Solo attraverso un linguaggio paradossale e silenzioso le opere d'arte sono in grado di acquisire un certo distacco dalla determinatezza delle condizioni della realtà sociale che le ha generate ed essere portatrici, in tal modo, di un contenuto di verità che travalica la loro determinazione storica.

Ora, per la prospettiva adorniana fin qui rapidamente abbozzata il caso della letteratura è senz'altro emblematico. È nota la grande attenzione di Adorno nei confronti della scrittura e della pratica letteraria. Di essa troviamo ampia traccia in tutta la sua opera, soprattutto nei testi raccolti all'interno delle *Note per la letteratura* (1958-1965). Esempio, in tal senso, è la contrapposizione fra il giudizio negativo che Adorno riserva a Maksim Gor'kij e al realismo socialista (cui si possono accostare i tiepidi giudizi su Bertolt Brecht e il suo teatro "dialettico" sparsi nella sua opera) e l'apprezzamento che egli riserva, invece, agli autori in cui la scrittura tende verso il silenzio – come Friedrich Hölderlin e Samuel Beckett, per fare soltanto due nomi. Nelle opere dei primi la produzione è orientata alla trasmissione di un messaggio, è permeata dalla comunicazione. Al contrario, nella scrittura di Beckett, scrive Adorno, il "valore-limite [...] è il silenzio" poiché in essa le "parole suonano pretestuose perché l'ammutolimento non è riuscito

ancora del tutto, e sono come voci d'accompagnamento del silenzio che esse disturbano" (Adorno 1961; tr. it. 2012, p. 125).

Tale contrapposizione è a tal punto significativa per Adorno che essa sembra definire due vie d'accesso contrapposte, due possibili modi di praticare la scrittura e di intendere la produzione letteraria. Da una parte, avremo una letteratura e un'arte che, similmente a quanto accade in Beckett, tendono verso il silenzio, ammutoliscono; dall'altra, una letteratura e un'arte che si presentano come semplice comunicazione di un messaggio, come veicolo di una tesi o di una posizione. "Diventa prevedibile", scrive dunque Adorno, "la prospettiva di una rinuncia all'arte per amore dell'arte. Essa si profila in quelle creazioni dell'arte che ammutoliscono o svaniscono. Anche socialmente esse sono giusta coscienza: meglio niente più arte che il realismo socialista" (Adorno 1970; tr. it. 2009, p. 72).

Non è inutile ricordare, infine, il legame che vige tra la musica del Novecento e questo ideale di un linguaggio muto dell'arte che per salvare se stessa dal *Diktat* della comunicazione cerca riparo nel silenzio che, per altri versi, le è connaturato. L'attenzione di Adorno nei confronti della letteratura d'avanguardia, infatti, è accompagnata da una grande sensibilità musicale e musicologica. Non è forse scorretto sostenere, in questo senso, che siano l'esperienza e la comprensione di una tendenza al silenzio e all'ammutolimento nella musica contemporanea – con particolare riferimento ad Arnold Schönberg e Anton Webern – a nutrire, almeno parzialmente, questo aspetto della teoria estetica adorniana (cf. Adorno 1949; tr. it. 1959, pp. 60, 114-115; Adorno 1963; tr. it. 1969, pp. 160, 261)<sup>4</sup>.

#### 4. Una linea francese

Cambiamo repentinamente orizzonte culturale per rivolgerci alla produzione di autori piuttosto distanti, perlomeno apparentemente, dalla linea teorica seguita da Benjamin e Adorno. L'idea della letteratura come lin-

4 Enrica Lisciani-Petrini ha dedicato un importante studio all'intreccio di musica e filosofia che si verifica a inizio Novecento il quale merita una considerazione ben più approfondita dello spazio a nostra disposizione in questa circostanza. Tuttavia, ci preme rimarcare un aspetto di queste analisi che riteniamo importante per l'argomentazione svolta in questa sede: l'emersione, all'interno di tale intreccio, di una "diversa comprensione del mondo e delle sue parole (dei suoi linguaggi), in grado di vederli come *sempre* sospesi a un'assenza *invisibile*; a un silenzio *inudibile*" (Lisciani-Petrini 2001, p. 111), che sarebbe sensibile soprattutto in tre "figure del silenzio" individuate dall'autrice, ovvero Schönberg, Webern e Alban Berg (cf. Lisciani-Petrini 2001, pp. 105-182).

guaggio muto, silenzioso, appare, infatti, con una certa frequenza anche in diversi scrittori e filosofi francesi del Novecento, di cui osserveremo rapidamente soltanto alcuni brani significativi.

Innanzitutto, ci sembra importante la riflessione sul tema della letteratura negli scritti degli anni Sessanta del Novecento di Michel Foucault. La sua poderosa ricerca sulle forme della sragione condotta per la tesi di dottorato, dal titolo *Storia della follia nell'età classica* (1961), è presentata da lui stesso come un'archeologia del silenzio: "Il linguaggio della psichiatria", scrive nella prefazione alla prima edizione francese, "che è monologo della ragione sopra la follia, non ha potuto stabilirsi se non sopra [un] silenzio. Non ho voluto fare la storia di questo linguaggio; piuttosto l'archeologia di questo silenzio" (Foucault 1961; tr. it. 2012, p. 50).

Com'è noto, uno dei risultati principali cui approda quest'operazione archeologica è la rivelazione di una "strana vicinanza tra follia e letteratura" (Foucault 1961; tr. it. 2012, p. 482). Il punto di contatto tra le due è rappresentato da ciò che Foucault chiama suggestivamente l'*assenza d'opera*: "scoperta come un linguaggio che tace nella sovrapposizione a se stesso [...] la follia non manifesta [...] la nascita di un'opera", bensì "designa la forma vuota da cui proviene quest'opera, ossia il luogo da cui essa non cessa di essere assente, dove non la si troverà mai perché non vi si è mai trovata" (*ibidem*). La letteratura manifesterebbe esattamente questa assenza d'opera e implicherebbe dunque una zona di prossimità con il silenzio della follia poiché ambedue scaturirebbero dal medesimo limite costitutivo.

Insomma, per il Foucault degli anni Sessanta, la letteratura contemporanea, che esordisce grossomodo con Stéphane Mallarmé ma che conosce un importante precorritore in Sade e in altri autori settecenteschi e ottocenteschi, attinge a un'esperienza simile a quella della follia nella misura in cui il suo linguaggio "non si definisce per ciò che dice, né tantomeno per le strutture che lo rendono significante", bensì per il suo "essere" determinato come "qualcosa che ha a che vedere con l'autoimplicazione, nel doppio e nel vuoto che si scava in lui" (*ibidem*). In tal modo, l'esperienza del linguaggio che si dà nella letteratura può raggiungere "la regione dove, da Freud in poi, avviene l'esperienza della follia" (*ibidem*).

La prospettiva di questa prossimità tra letteratura e follia, scoperta dal testo del 1961, sarà poi approfondita da Foucault lungo tutto il corso degli anni Sessanta. Per esempio, nel testo su *Raymond Roussel* (1963) e nei numerosi articoli di argomento letterario pubblicati su

“Critique” e su altre riviste nel corso degli anni Sessanta<sup>5</sup>. In tutte queste circostanze, appare chiaro che lo “spazio letterario” (impiegando un’espressione di Blanchot 1955; tr. it. 1967) designa per Foucault la possibilità di compiere, tramite la scrittura, un’esplorazione paradossale che avviene attraverso il linguaggio ma che punta ad attingerne il limite o il Fuori. In tal modo, quel che Foucault chiama “pensiero del Fuori” coincide con l’esperienza di un discorso che è “al di là di ogni linguaggio, silenzio, al di là di ogni essere, il nulla” (Foucault 1966; tr. it. 2004, p. 114).

In secondo luogo, ci limitiamo soltanto ad accennare alla prospettiva di Gilles Deleuze, che riprendendo un’affermazione di Marcel Proust sostiene, in *Critica e clinica*: “Un grande scrittore è sempre come uno straniero nella lingua in cui si esprime, anche se è la sua lingua nativa” (Deleuze 1993; tr. it. 1996, p. 144). Ora, secondo Deleuze, la forza da cui scaturisce tale capacità di straniamento deriva proprio dalla capacità di “confrontare l’intero linguaggio con il silenzio” e di “farlo oscillare nel silenzio” (Deleuze 1993; tr. it. 1996, p. 98). Ogni opera letteraria, nella sua prospettiva, rimetterebbe in questione “l’intero linguaggio”, portandolo al “limite che ne delinea il fuori” per confrontarlo “con il silenzio”, per esercitare sul linguaggio “una pressione che lo restituisce al silenzio” (Deleuze 1993; tr. it. 1996, p. 148).

Con ogni probabilità è il medesimo “maestro” a informare e ispirare le posizioni teoriche di Foucault e Deleuze allorché associano la letteratura al mutismo e al silenzio. Un maestro la cui autorità proviene *anche* dall’aver prodotto sia opere letterarie che opere teoriche, dall’essersi posizionato in un luogo di confine e indiscernibilità fra queste due pratiche della scrittura. Si tratta di Maurice Blanchot, la cui opera trabocca di pagine che identificano direttamente la letteratura con il silenzio. Qui ci limitiamo a segnalare il seguente brano, tratto da *Il libro a venire* (1959), che ci appare sufficientemente eloquente nel manifestare questa tesi:

scrittore è colui che fa tacere [...] [la] parola, e un’opera letteraria, per chi sappia penetrarvi, è un ricco luogo di silenzio, una salda difesa e un’alta muraglia contro l’immensità parlante che rivolgendosi a noi ci fa estranei a noi stessi. Se [...] cessasse di parlare la letteratura, verrebbe meno il silenzio, e forse sarebbe la mancanza di silenzio a rivelare la scomparsa della parola letteraria (Blanchot 1959; tr. it. 2019, p. 219).

5 Sul *Roussel* di Foucault cf. Scarlato (2023); più in generale sulla letteratura in Foucault cf. During (1992).

### 5. *Questioni aperte*

Questo provvisorio elenco di autori e declinazioni della ‘parola muta’ è senz’altro prolungabile in numerose direzioni. La scelta di autori sin qui considerata è lungi dall’essere esaustiva delle comparse filosofiche di quest’idea. Per esempio, ci si può rivolgere alla *Fenomenologia della percezione* (1945) di Maurice Merleau-Ponty che in alcune pagine fa riferimento a un “linguaggio muto” – sebbene in un’accezione apparentemente distante da quelle più letterarie su cui abbiamo condotto la nostra analisi. Oppure, si possono menzionare i *Contributi alla filosofia – Dall’evento* (1936-1938) in cui Martin Heidegger individua nella relazione fra linguaggio e silenzio e nella “sigaretica” la capacità di articolare l’evento dell’essere. Infine, bisogna ricordare come la relazione fra parola e silenzio, e una certa esperienza del silenzio attraverso la parola siano al centro della tradizione mistica, che ha lasciato un’impronta rilevante nella filosofia del Novecento (cf. Oliva 2022).

La prolungabilità di questo sommario di esempi è possibile anche dal lato degli scrittori che hanno praticato attivamente la ricerca di un ‘linguaggio muto’ e riflettuto sulla scrittura nei termini di un linguaggio silenzioso. Non solo Blanchot con i suoi romanzi che attingono al silenzioso fuori del linguaggio, non solo Beckett con il suo teatro e le sue prose gravide di silenzio, ma anche Proust con la sua mastodontica decifrazione di segni muti (cf. Deleuze 1964; tr. it. 2001) e l’affermazione secondo cui “i bei libri sono scritti come in una lingua straniera” (Proust 1908-1909; tr. it. 1974, p. 103), Thomas Bernhard e il paradosso della sua scrittura (cf. Latini 2010), e molta, molta altra letteratura. Tuttavia, preferiamo rinviare la discussione di queste possibili prosecuzioni ulteriori ad altra sede, concludendo con un breve ritorno al testo da cui abbiamo preso le mosse.

Come abbiamo visto, Rancière riconduce esemplarmente la nascita della letteratura all’emergere di una fruttuosa contraddizione nella pratica della scrittura. La letteratura nasce come riflessione sul linguaggio allorché la scrittura si cimenta nel tentativo di compiere la paradossale operazione di produrre un discorso muto. In alcuni dei suoi lavori successivi – in particolare *La partizione del sensibile* (2000) e *L’inconscio estetico* (2001) – Rancière svilupperà ulteriormente questo tema in una prospettiva più generale, sostenendo che l’idea di una parola muta sia centrale per la “rivoluzione estetica” iniziata alla fine del XVIII secolo (Rancière 2001; tr. it. 2016, p. 61) – la stessa rivoluzione, è il caso di sottolinearlo, che avrebbe consentito la “scoperta” dell’inconscio e la nascita della psicoanalisi. Condividiamo pienamente questa prospettiva, che scorge nella “letteratura” i segni di un “regime specifico

di enunciazione e di circolazione della parola e del sapere” (Rancière 1998, p. 82). Eppure, le sue analisi sembrano lasciare da parte e parzialmente inavase alcune questioni che pure sono implicate nella sua ricostruzione.

In primo luogo, riteniamo sia utile domandarsi se filosofia e letteratura condividano, seppur in forme diverse, una parola muta o se non si tratti, invece, di un'opzione ermeneutica unidirezionale che la filosofia applica alla letteratura. O ancora, viceversa, se essa non sia qualcosa che la letteratura scopre in se stessa e a partire dalla quale la filosofia riflette e costruisce. In tal modo diviene possibile determinare non solo gli effetti di quest'idea contraddittoria all'interno del campo letterario, ma anche ciò che essa ha prodotto al contatto col pensiero filosofico.

Da una parte, infatti, è possibile scrivere una genealogia di questa contraddizione, delle fondazioni e rifondazioni della letteratura cui essa ha dato luogo ma, dall'altra, bisognerà anche considerare cosa la filosofia abbia incorporato di questa parola muta, quali scambi, quali incroci siano scaturiti dall'emersione di tale paradosso, dalle riflessioni poetiche e teoriche che la letteratura ha generato sfruttandolo. È così legittimo chiedersi: in che modo il discorso filosofico moderno ha incorporato questa parola muta? Non è impossibile, infatti, che gli effetti di questo paradosso abbiano informato il pensiero filosofico, per il tramite del suo contatto con la letteratura, senza che esso ne fosse pienamente cosciente.

Un secondo asse di questioni che intendiamo sollevare riguarderebbe, invece, il rapporto fra la pratica letteraria e la sua funzione critica. Per funzione critica intendiamo qui la capacità delle opere letterarie di esercitare un'enunciazione collettiva che riguarda una società o un popolo. Negli autori che abbiamo preso in considerazione, infatti, l'idea di un linguaggio muto della letteratura è sempre associata all'apertura di uno spazio opposto rispetto alle parole del quotidiano, ai presupposti, ai pregiudizi, ai luoghi comuni che esse veicolano (alla *comunicazione*, direbbe Deleuze). Una lingua muta appare quasi automaticamente come una *lingua critica*. Ma è sempre così? Se è vero che tutta la letteratura nasce e incede lavorando questa contraddizione, occorre allora determinare se la relazione fra parola muta e parola critica sia onnipresente – ovvero se tutta la letteratura sia o possa essere, di per sé, letteratura critica – o se, invece, sia necessario stabilire con più precisione le modalità e le condizioni per l'esercizio di questa funzione.

Infine, occorre saggiare la tenuta e la validità di questa idea. Nella sua ricostruzione Rancière dedica tre capitoli alla declinazione della parola muta in Gustave Flaubert, Mallarmé e Proust, e non manca di fare riferimento, fra gli altri, al surrealismo, ad Antonin Artaud, Paul Valéry, Viktor

Šklovskij. Eppure, oltre a una quasi esclusività di riferimenti ed esempi provenienti da opere letterarie francesi, bisogna pure constatare che gli esempi scelti da Rancière raggiungono al massimo la produzione letteraria di metà Novecento. Così, è legittimo domandarsi se esista ancora una parola muta nella letteratura contemporanea e se quest'ultima sia ancora attraversata dalla medesima contraddizione che ha consentito la nascita della letteratura *tout court*. Si dovrebbe guardare insomma al postmoderno o ai sottogeneri dell'autofiction e della non-fiction che conoscono oggi una sempre maggiore diffusione per domandarsi: la parola muta è una chiave interpretativa che ha esaurito il proprio potenziale oppure è possibile adattarla anche a una parte della produzione letteraria (e dunque filosofica) contemporanea?

### Bibliografia

ADORNO, T.W.

1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen; tr. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959.

1961 *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in Id., *Noten zur literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., pp. 188-236; tr. it. *Tentativo di capire il Finale di partita*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 94-131.

1963 *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M.; tr. it. *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1969.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

BENJAMIN, W.

1916 *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 140-157; tr. it. *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Opere complete*, vol. I, Einaudi, Torino 2008, pp. 281-295.

1921 *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 9-21; tr. it. *Il compito del traduttore*, in Id., *Opere complete*, vol. I, cit., pp. 500-511.

1922 *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I-1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, pp. 123-201; tr. it. *Le affinità elettive di Goethe*, in Id., *Opere complete*, vol. I, cit., pp. 523-589.

1966 *Briefe*, a cura di G. Scholem e T.W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.

BLANCHOT, M.

1955 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris; tr. it. *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

1959 *Le livre à venir*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il libro a venire*, il Saggiatore, Milano 2019.

D'AURIZIO, C.

2017 *Un "linguaggio muto". Osservazioni sulla Teoria estetica di Adorno*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 11/2, pp. 134-146.

DELEUZE, G.

1964 *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris; tr. it. *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001.

1993 *Critique et clinique*, Minuit, Paris; tr. it. *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

DURING, S.

1992 *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*, Taylor & Francis, London.

EILAND, H., JENNINGS, M.W.

2014 *Walter Benjamin. A critical Life*, The Belknap Press, Cambridge; tr. it. *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015.

FOUCAULT, M.

1961 *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge Classique*, Plon, Paris; tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2012.

1963 *Raymond Rousset*, Gallimard, Paris; tr. it. *Raymond Rousset*, Cappelli, Bologna 1978.

1966 *La pensée du dehors*, "Critique", 229, pp. 523-546; tr. it. *Il pensiero del fuori*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 111-134.

HEIDEGGER, M.

1936-1938 *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1989; tr. it. *Contributi alla filosofia – Dall'evento*, Adelphi, Milano 2007.

LATINI, M.

2010 *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Mimesis, Milano-Udine.

LISCIANI-PETRINI, E.

2001 *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino.

MERLEAU-PONTY, M.

1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

MORONCINI, B.

2000 *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Filema, Napoli.

OLIVA, S.

2021 *Il mistico. Sentimento del mondo e limiti del linguaggio*, Mimesis, Milano-Udine.

PROUST, M.

1908-1909 *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris 1954; tr. it. *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi 1974.

RANCIÈRE, J.

1998 *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Fayard, Paris 2010<sup>2</sup>.

2000 *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris; tr. it., *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2022.

2001 *L'inconscient esthétique*, Galilée, Paris; tr. it. *L'inconscio estetico*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

2004 *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris; tr. it. *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009.

2007 *Politique de la littérature*, Galilée, Paris; tr. it. *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2010.

SCARLATO, C.

2023 *Michel Foucault e "Raymond Roussel"*, in "Rivista di estetica", 83/2, pp. 121-137.

VILLANI, M.

2023 *Un pensiero (del) sensibile. La teoria estetica di Jacques Rancière*, in "Estetica. Studi e ricerche", XIII, 2, pp. 367-384.