

Rivista fondata nel 1962 da Francesco Paolo Giancristofaro

Editors

Roberto Garaventa (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Stefania Achella (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Adriano Ardovino (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Editorial Board

Oreste Tolone (editorial manager) (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”),

Federica De Felice (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”), Giuliana Di

Biase (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Editorial Staff

Valentina Erasmo (coordinator) (Università di Torino), Chiara Scarlato (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”), Francesco Terenzio (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

International Scientific Board

Giuseppe Acocella (Università “Giustino Fortunato”)

Rafael Alvira Dominguez (Universidad de Navarra)

Fiorella Battaglia (Università del Salento)

Omar Brino (Università di Trento)

Giuseppe Cantillo † (Università di Napoli “Federico II”)

Emanuele Cafagna (Università di Foggia)

Francesco Paolo Ciglia (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Raffaele Ciafardone (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

Marco Deodati (Università di Roma “Tor Vergata”)

Anna Donise (Università di Napoli “Federico II”)

Michael Eckert (Eberhard Karls Universität Tübingen)

Markus Enders (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg in Breisgau)

Marco Forlivesi (Università di Chieti-Pescara “G. d’Annunzio”)

David Forgacs (University College of London)

Piergiorgio Grassi (Università “Carlo Bo” di Urbino)

Vittorio Höfle (University of Notre Dame, USA)

Virgilio Melchiorre † (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Giampiero Moretti (Università di Napoli L’Orientale)

Tilo Schabert (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

Timothy Stanton (University of York)

Thurner Rainer (Universität Innsbruck)

Carmelo Vigna (Università “Ca’ Foscari” di Venezia)

Wilhelm Vossenkuhl (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Bernd Weidmann (Heidelberger Akademie der Wissenschaften)

Itinerari is a scientific peer-reviewed Journal

ITINERARI

LXIII

PENSARE (CON)
LA 'LETTERATURA'
Temi e modelli di
'filosofia della letteratura'

THINKING (WITH)
'LITERATURE'
Issues and models of
'philosophy of literature'

a cura di
Adriano Ardivino, Guido Baggio,
Luca Illetterati, Giusi Strummiello

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze filosofiche, pedagogiche ed economico-quantitative dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Issn (print): 2036-9484
Issn (online): 2785-2555
Isbn: 9791222314709

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE / TABLE OF CONTENTS

PREMESSA DEI CURATORI	I
<i>HYLAROPHILOSOPHIA</i>	
FILOSOFIA E LETTERATURA A PARTIRE DA GIORGIO MANGANELLI <i>Luigi Azzariti-Fumaroli</i>	7
LA LETTERATURA E IL LINGUAGGIO <i>Carola Barbero</i>	21
PETITE PHILOSOPHIE DE LA MÉTAPHORE <i>Miguel de Beistegui</i>	35
IL ROMANZO FILOSOFICO TEDESCO INTORNO AL 1800 APPUNTI PER UNA TEORIA <i>Francesco Campana</i>	49
FILOSOFIA 'E' LETTERATURA: L'AVVENIRE DI UNA CONGIUNZIONE <i>Carla Canullo</i>	65
LA QUESTIONE DELLA NARRAZIONE TRA FILOSOFIA E LETTERATURA. IN DIALOGO CON PAUL RICŒUR <i>Annalisa Caputo</i>	81
ARTEFATTI, REPERTI E MONDO DI NATURA REALISMO E TEORIA DEI SIMULACRI IN PHILIP K. DICK <i>Gianluca Cuozzo</i>	97
UNA PAROLA MUTA TRA FILOSOFIA E LETTERATURA CONSIDERAZIONI SU UN PARADOSSO <i>Claudio D'Aurizio</i>	117

MODULAZIONI DI UN'ENDIADI NOTE SU FILOSOFIA E LETTERATURA <i>Silvano Facioni</i>	133
STRUTTURE POETOLOGICHE NEL <i>WOYZECK</i> DI GEORG BÜCHNER <i>Simone Furlani</i>	145
LA FILOSOFIA DELLA LETTERATURA COME METAFILOSOFIA <i>Daniilo Manca</i>	161
STANISLAW LEM, TRA SCIENZA 'DURA' E LETTERATURA <i>Giampiero Moretti</i>	177
LA LETTRE ET LE STYLE EXPÉRIMENTATIONS LITTÉRAIRES ET PHILOSOPHIQUES (DELEUZE) <i>Isabelle Ost</i>	187
FICTION ET VÉRITÉ <i>Philippe Sabot</i>	203
LANGAGE, ÉCRITURE, EXPERIENCE L'INTERROGATION DE/SUR LA LITTÉRATURE À TRAVERS MERLEAU-PONTY, BEAUVOIR ET SARTRE <i>Chiara Scarlato</i>	221
ONTOLOGIA, VERITÀ E POESIA <i>Paolo Valore</i>	237
TEMPO, MENTE E RACCONTO LA FENOMENOLOGIA DELLA NARRAZIONE COME INTEGRAZIONE DI <i>MINDREADING</i> E COERENZA GLOBALE IN UNA 'TOTALITÀ INTELLEGIBILE' <i>Andrea Velardi</i>	251
"FORT. ORT. WORT." LETTERATURA DI 'ADOZIONE': SUL CASO DI TAWADA YŌKO <i>Simona Venezia</i>	265
RECENSIONI / REVIEWS	281
AUTORI / AUTHORS	295

PREMESSA DEI CURATORI

Dal 12 al 14 ottobre 2023 si è svolto presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara – a cura di scrive e in collaborazione con il Dipartimento di Scienze filosofiche, pedagogiche ed economico-quantitative – il III Convegno di Studi della Società Italiana di Filosofia Teoretica. Dopo i due precedenti convegni di Padova e Napoli, dedicati rispettivamente a "Meta-filosofia. Pensare la filosofia tra attività e disciplina" e a "Natura e tecnica", si pensò di mettere al centro un altro tema cruciale all'incrocio di diverse tradizioni, ossia "Pensare (con) la letteratura. Temi e modelli di 'filosofia della letteratura' in prospettiva teoretica".

La scommessa fu quella di promuovere una riflessione di ordine generale sulla possibilità, il senso e la forma di una 'filosofia della letteratura', così come sulla pluralità dei suoi metodi e concetti operativi, rivolgendo principalmente l'attenzione a temi, definizioni e modelli operativi, pur senza ovviamente escludere il riferimento a singole interpretazioni di opere e autori. Il punto di interesse e di convergenza era il tentativo di dar conto di modalità esemplari con cui il pensiero filosofico, di volta in volta, si è rapportato e continua a rapportarsi oggi con particolare intensità alla letteratura, non soltanto nei termini di un oggetto di analisi, ma anche di un'interazione e di una prossimità, che può risolversi in pratiche e impostazioni teoriche affatto differenti.

Data l'ampia e qualificata risposta degli studiosi italiani attivi nell'ambito della filosofia teoretica, i Curatori hanno ritenuto di lanciare un più ampio momento di confronto sul tema, attraverso la progettazione di due numeri monografici, rispettivamente, della rivista *Itinerari* e della collana *Quaderni d'Itinerari*. Con questa iniziativa, si è voluto allargare ulteriormente il quadro disciplinare e tematico, conferendo altresì al progetto un respiro internazionale.

Nel suo orientamento di fondo, l'indagine sul tema appare ancora oggi legata/ancorata alla ricognizione delle singole traiettorie, nonché delle 'alternative', a cui il rapporto tra filosofia e letteratura sembra aver dato vita storicamente: dalla possibile 'coincidenza' di filosofia e letteratura – sia per mancata emancipazione, o anche per dissoluzione, della prima nella seconda, sia per semplificazione/riduzione della seconda nella prima, ovvero per

una riconduzione della forma letteraria a modalità espressiva del contenuto filosofico – fino alla ‘separazione’ di entrambe, in virtù, ad esempio, dell’irriducibilità del rigore e della ricerca filosofico-veritativa all’esperienza letteraria, o, viceversa, dell’inaggirabile ampiezza e pregnanza esistenziale della parola letteraria rispetto all’astrattezza potenzialmente devitalizzante del discorso filosofico. Si è trattato però di continuare a esplorare le potenzialità – sempre attraverso il prisma di riflessioni puntuali, inedite e innovative – di un diverso ascolto dell’espressione ‘filosofia della letteratura’, ovvero del genitivo equivoco che ne sostiene il senso, mettendo così a tema ulteriori forme e gradazioni del rapporto tra filosofia ‘e’ letteratura, ad esempio in termini di complementarità, intersezione, oscillazione tra pratiche e ambiti di esperienza, parola e pensiero, che possono giocare l’uno nell’altro e/o essere messi in movimento l’uno grazie all’altro.

A. Ardovino, G. Baggio, L. Illetterati, G. Strummiello

HYLAROPHILOSOPHIA

Filosofia e letteratura a partire da Giorgio Manganelli

Luigi Azzariti-Fumaroli

Abstract

The text discusses the relationship between philosophy and literature, starting with the observation that post-Kantian philosophy has embraced a narrativity that moves away from rational objectivism. Authors such as Manganelli highlight the contrast of literature as a subjective linguistic dimension in flux, while traditional philosophy is based on argumentative discourse. This vision of philosophy and literature is explored through a form of total satire, and pure mockery, leading to a transgressive vision of philosophy that emerges i.e. from the ‘encounter’ of Manganelli with the ‘autre’ philosophy of Bataille. Manganelli’s writing, through its experimental language and oxymorons, exactly reflects this search for a language that transcends conventional meaning and opens up to a more elusive and polysemic experience.

Keywords: Manganelli; Bataille; Post-Kantian Philosophy; Literature; Satire.

1. *Toccata*

Fino a Kant la metafisica “è potuta passare per una specialità in cui la letteratura non avesse a che fare, perché ha funzionato su una base di razionalismo incontestato e perché era persuasa di poter far capire il mondo e la vita umana con una connessione di concetti” (Merleau-Ponty 1966; tr. it. 2004, p. 46). All’opposto, la presa di congedo da ogni ‘filosofia prima’ ha determinato un’irrimediabile distanza da un pensiero oggettivante sorretto da un ‘linguaggio originario’ capace di intrattenere con la realtà un rapporto di completa corrispondenza, e il conseguente profilarsi d’una ‘filosofia narrante’. Questa, delineata inizialmente da Schelling nei *Weltalter* (Carchia 2000), ha trovato riscontro e realizzazione in numerosi autori del Novecento. Una volta constatato che la filosofia dovesse prendere atto dell’impossibilità di riformularsi nell’integrazione d’un sistema nel quale “la critica e la sua ne-

cessità si trovano connesse, attraverso certi contenuti scientifici, al fatto che c'è conoscenza" (Foucault 1963; tr. it. 1998, p. 9), si è ritenuto, specialmente dopo la metà del secolo scorso, ch'essa dovesse compiersi in un'assimilazione alla letteratura, in ragione anche solo del bisogno d'un testo già scritto. Il sapere critico ha così messo mano al 'senso' della letteratura, sostituendolo col proprio problema del senso o, meglio, riconoscendolo "come l'unico senso vero d'ogni operazione dello scrivere" (Del Giudice 2023, p. 252). Il che ha comportato che la vocazione 'ideografica' della filosofia, la sua esigenza di dispiegarsi nelle forme d'un discorso razionale e argomentato (cf. Preti 1962), si sia dovuta confrontare con il carattere decettivo della dimensione letteraria, in cui alla perdita del significato è contemporanea l'acquisizione del senso. Laddove il discorso teoretico si realizza tradizionalmente in un'astrazione cui si accompagna una rappresentazione linguistica che mostra i campi di significato in modo sinottico e comparativo entro uno "spazio logico" (Parrini 2018, capp. 6 e 7), la letteratura parrebbe determinarsi non già per mezzo di un fatto di linguaggio riducibile a un insieme di segni significativi, bensì a una "specie di linguaggio che oscilla su sé stesso" (Foucault 2013; tr. it. 2015, p. 60). Diversamente dall'atto *configurante* della filosofia, impegnato non soltanto a riprodurre il mondo attraverso schemi concettuali e linguistico-formali, ma anche e soprattutto a mostrare, in un insieme contestuale di elementi poco o nulla coerenti, la "forma del mondo" (Borutti 2023, p. 103), la letteratura, specie se compresa secondo una prospettiva neosperimentale (cf. Corti 1978, pp. 131-166), esprimerebbe l'organizzazione per la quale ogni universo è in primo luogo un universo linguistico (Manganelli 1966).

2. Allemanda

Emblematico si mostra al riguardo quanto si legge in una pagina di *Nuovo commento* di Giorgio Manganelli, nella quale, a fronte di una periegesi del mondo come cafarao "affollato da furie di segni", si fa perspicua e opportuna la scelta di approssimarsi *per commenta*, ovvero attraverso "finzioni" ed "invenzioni", a quell'"abitacolo di scheggiate grammatiche" che è l'universo, il cui proliferare, disfarsi, dilatarsi e contrarsi impone allo scrittore di catturarne anzitutto i suoni, quindi le singole parole e infine le proposizioni, in "un precipitare, senza conclusione o clinamen, di tutti gli sciolti e dissennati possibili linguistici" (Manganelli 1969, p. 50)¹. I quali

1 Cortellessa (2020, p. 15) osserva a questo proposito che l'opera di Manganelli può considerarsi una "recensione dell'universo".

a loro volta non potranno che assestarsi in un testo “astratto”: non perché si contenda o neghi la realtà, “quasi frigido ectoplastico cunno”; e neppure perché estorto in un intangibile spazio ideale, ma perché esso scioglie in sé ogni realtà trasfigurandola in un universo di linguaggio (cf. Manganelli 1969, p. 20; Calvino 1969, p. 675); il solo esistente.

Nella propria copia de *L'espace littéraire* di Blanchot, Manganelli ebbe a sottolineare il passo, consonante con quanto da lui stesso affermato nel 1969, in *Nuovo commento* (ma di cui si avverte già l'eco in uno scritto teorico edito nel 1964 nel primo numero della rivista *Grammatica*², di cui è redattore):

Lo scrittore appartiene ad un linguaggio che nessuno parla, che non si rivolge a nessuno, che non ha centro, che non rivela niente. Può credere di affermarsi in questo linguaggio, ma ciò che egli afferma è assolutamente privo della sua personalità [*privé de soi*] (Blanchot 1955; tr. it. 1967, p. 12)³.

L'analisi della dimensione letteraria svolta dal critico francese si riflette, non senza le sue “*jongleries*” (Bazlen 1984, p. 305), sulla convinzione manganelliana che il significato linguistico non si può spiegare in relazione a rappresentazioni mentali ‘interiori’ o attraverso riferimenti a una sfera extralinguistica, dal momento che la struttura del pensiero non è indipendente dalla struttura del linguaggio e i pensieri di chi ne fa uso sono sempre linguistici e, in un certo senso, rivolti al linguaggio. Di conseguenza il linguaggio, al contrario del mondo (cf. Manganelli 1990, p. 55), non potrebbe mai essere osservato dall'esterno, ma soltanto esperito dall'interno. “Le idee non vengono mai. Prima vengono le parole, poi vengono ancora le parole, poi vengono ancora le parole” (Pulce 1988, p. 102) – nota Manganelli in un'intervista concessa a Graziella Pulce qualche mese dopo la pubblicazione su *Il Messaggero* di un articolo nel quale si appuntava su quei calepini compendiosi che sono i manuali di storia della filosofia, in cui si lascerebbe del tutto negletto il fatto che la filosofia, al pari d'ogni movimento di pensiero, sia essenzialmente uso del linguaggio, sicché essa non potrebbe che scontare tutte le “chiarezze della oscurità inconsueta e dunque ardua” proprie di quest'ultimo, a meno di voler cedere a una “chiarezza di comodo” (Manganelli 1987, p. 41). Qualora si voglia riassumere la filosofia occorre spiegare l'oscuro, estendere il chiaro, limare le contraddizioni. Quest'opera di ‘splannamento’, tuttavia, non riuscirebbe, secondo Manganelli, ad aver ragione della complessità che innerva il linguaggio. Anzi, come ogniqualevolta ci si

2 Cf. Novelli (1964).

3 Cf. Cavadini (1997, p. 9).

voglia misurare col pensiero e quindi trasformare la lettura e la scrittura in un esercizio ermeneutico, l'unico conseguimento possibile sarebbe la sempre più forte presa di coscienza di un'irriducibile ambiguità (cf. Manganelli 1964). Al cospetto del linguaggio i "frigidi esorcismi" dell'interpretazione non farebbero infatti che scatenare "la dinamica furorale dell'invenzione linguistica" (Manganelli 1967a, p. 222). Il commento, la glossa o la postilla non possono risolvere la "gigantesca tautologia" che fa sì che l'unico discorso possibile sia quello che ruota incessantemente attorno alle parole, con la conseguenza ch'esso non descriverebbe né comunicherebbe nulla, limitandosi a essere (Manganelli 2001, p. 180), ancorché sempre di nuovo per negazione, così da annullare ogni possibile 'effetto di verità' dipendente dal rapporto con un significato (cf. Cortellessa 2021, p. 20).

Come esemplarmente rivelerebbero, nonostante la "disfazione" che le permea (Winstanley 2013; Alfano 2023), le poesie di Beckett, l'aver "qualcosa da dire" significherebbe non tenere a freno le ambizioni del significato (Manganelli 1965, p. 97), e quindi eludere il sistema dei contrasti irrisolti che connota il linguaggio. Lasciando coesistere la "follia ragionevole" del barocco (Manganelli 2022, p. 76)⁴ con i dettami dello strutturalismo di Roland Barthes, inclini a rivendicare la necessità d'esplorare tutte le significazioni possibili, poiché ciascuna di esse, presa a sé, non sarà che una prospettiva parziale, una verità solo presunta⁵, Manganelli ambisce a negare i parametri della razionalità unificante, non per validare una sorta di cusaniano *intelligere incomprehensibiliter*, quanto per introdurre a una dimensione nella quale, preso congedo da un'identità garantita da un modello trascendente e dunque da ciò che, rispetto a esso, risulti (o meno) vero, può aver luogo una "narratività senza narrazione" (Manganelli 1985, p. 210), in cui il 'senza' da un lato dissocia l'attribuzione singolare dalla generalità essenziale e dall'altro "nella medesima parola e nella medesima sintassi trasmuta in affermazione la sua negatività puramente fenomenica", così da decostruire ogni "antropomorfismo grammaticale" (Derrida 2003; tr. it. 2009, pp. 178-179)⁶.

4 Cf. Spila (2004); Francucci (2016, pp. 9-38); Gazzoli (2022, pp. 99-109); Bricchi (2002, pp. 37-53).

5 Come riporta Cavadini (1997, p. 8), Manganelli sottolinea, nella propria edizione dei *Saggi critici* di Barthes, il passo in cui si legge: "[...] il solo compito dell'artista è di esplorare tutte le significazioni possibili, ciascuna delle quali, presa a sé, sarà solo menzogna (necessaria), ma la cui molteplicità sarà la verità stessa dell'artista. Ecco il paradosso [...]: dire la verità è mentire" (Barthes 1964; tr. it. 1966, p. 200).

6 Manganelli (1982, pp. 75-76), a sua volta, appunta che "la scrittura, la lettura, la parola [...] non sono in nessun caso antropomorfe", dal momento ch'esse costituirebbero l'antimateria del discorso umanisticamente "ordinato"; ma su ciò si veda Cortellessa (2020, pp. 108-113).

D'altro canto, a comprovare la portata gnoseologica di questa denegazione concorre il dato stilistico (che in Manganelli assume valore anche formale e per certi versi *etologico*)⁷ fornito dal nient'affatto sporadico ricorso all'ossimoro, scelto, nella ridda d'invenzioni verbali che contraddistinguono la sua scrittura, quale mezzo retorico principale per tenere insieme i contrari, per dar luogo a una dialettica priva di sintesi⁸. E sebbene, in Manganelli, l'ossimoro sia quasi sempre asimmetrico, non correggendo esso una categoria verbale, affidata all'aggettivo, con l'antonimo di questo, ma più spesso con un avverbio, di modo che la lingua si dispieghi come un sistema dinamico (cf. Cortellessa 2020, p. 94), non sembrerebbe potersi negare ancora un'affinità con Blanchot, la cui prosa si pone in larga misura all'insegna dell'ossimoro a motivo del suo concepire il linguaggio come pervaso da un rapporto di contestazione e di inquietudine, che fa sì che appena si dica qualcosa, occorre dire qualcos'altro, e poi ancora altro, onde frenare la tendenza di tutto ciò che è stato detto a diventare definitivo (cf. Blanchot 1949; tr. it. 1983, p. 68)⁹. Volendo impiegare la terminologia messa a tema da Émile Benveniste, la poetica di Manganelli si fonderebbe in misura preponderante sul piano semiotico della lingua, ossia sul modo di significazione proprio del segno linguistico, il quale definisce uno spazio, un mondo chiuso. Dal segno alla frase, infatti, non vi sarebbe transizione, "né per sintagmazione né altrimenti" (Benveniste 1974; tr. it. 1985, p. 82). L'adito così circoscritto sarebbe perciò sovrapponibile a una dimensione nella quale il linguaggio si dà sì come un insieme di parole, ma ineffabili. Questo linguaggio della "non-parola" si distenderebbe soltanto per associazioni analogiche, per paragoni, allitterazioni, simpatie fra parole, omonimie, giochi ritmici, sintattici, anaforici: un'epilessia retorica alla funambolica ricerca dell'effetto. Manganelli vi allude descrivendo lo stile di De Quincey (cf. Manganelli 1977, p. 64), nella cui sintassi egli, per paradosso – molla verso l'*acutum dicendi genus*, e quindi verso l'ironia, l'enfasi, la litote, l'iperbole (cf. Lausberg 1960; tr. it. 1969, p. 29) – vede, in *Last Days of Immanuel Kant*, l'ultimo esponente della metafisica dissolversi fino a svanire (cf. Manganelli 1983, p. 310). Quasi una sineddoche del tentativo di allacciare tutta la tradizione filosofica occidentale a "scoscese iperboli, apriche metafore, impetuose perorazioni, feraci metonimie" (Manganelli

7 Cf. Zublena (2022).

8 Pampaloni (1991, p. 289) scrive, recensendo *La Palude definitiva*, che in essa si trova un'"orgia di ossimori", affermazione che trova oggi riprova filologicamente più rigorosa in Matt (2022).

9 Cf. Tommasi (1994, pp. 44-49). Sulle affinità fra Manganelli e Blanchot, si veda Menechella (2002, pp. 171 e sgg).

1969, p. 49), in una non troppo lata sintonia coi coevi esperimenti, sintomatici degli estremi caracolli d'un irrazionalismo torbidamente lucido, di collegare la riflessione speculativa alla grammatologia, al "discorso" della Nuova Critica, alle *broderies* eseguite dai *bricoleurs* lacaniani.

3. Sarabanda

A filigranare le notazioni di Manganelli sembrano però soprattutto le 'trasgressive' riflessioni degli esponenti della filosofia *autre*¹⁰. Invita a constatarlo, in particolare, quanto si legge in un breve articolo del 1967, nel quale la letteratura è definita una forma di satira totale, asociale, vagamente losca e alquanto cinica, al cui centro è riposto "un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura" (Manganelli 1967b, p. 61). Un riso non già allegro e socievole, ma un riso furioso e devastante: un riso di onisiaco (cf. Manganelli 1982, p. 82). Del dio ebbro la comunità impossibile raccolta attorno alla rivista *Acéphale* aveva, nel numero apparso nel luglio 1937, tracciato un profilo che ne faceva il corifeo d'una "liberazione felice" rispetto al piano della verità razionale (Bataille 1980; tr. it. 1997, pp. 61-93)¹¹. Sulla scorta di quanto aveva osservato Walter Otto (1933, p. 50)¹², si era, da Bataille e Caillois¹³, sostenuta una possibile perversione del 'pensiero metodologicamente consapevole' di Hegel, per come espresso nel 'sistema' maggiormente elaborato nel corso della storia della filosofia, da parte della 'naturale dialettica primordiale' fra pulsione di vita e pulsione di morte, unificata nella 'divina follia' di Dioniso. L'hegeliana "Ragione più comprensiva dell'intelletto" (Merleau-Ponty 1966; tr. it. 2004, p. 87) è stata in tal modo condotta a misurarsi con quell'ambito dell'irrazionale al quale fino a quel momento essa era parsa del tutto estranea, e alla cui esplorazione ora invece si pone senza temere d'esserne avvinta. Il fare della filosofia hegeliana l'oggetto d'una ermeneutica per la quale la Ragione, in sé scardinata, non può non contemplare la dismisura e la disragione, implica una ripetizione del discorso hegeliano che tuttavia non s'interdice la possibilità di eccederne il senso, così da farne emergere tutte le figure del suo al di là, tutte le forme e le risorse del suo fuori (Derrida 1967; tr. it. 1971, pp. 327 e 336)¹⁴. Raggiunto il

10 Lo ha intuito, fra i primi, Malerba (1982); ma si veda pure Zuliani (2022, pp. 68-69).

11 Cf. Segovia (2023, pp. 59-87).

12 Analogamente, Kerényi (1976; tr. it. 1997, p. 197).

13 Cf. Maffesoli (2010).

14 Cf. Coccoli (2003).

proprio acme, la Ragione non avrebbe più nulla da fare, il suo compito sembra essersi esaurito e non sussiste più alcun ulteriore positivo in cui possa riversarsi il negativo residuo (cf. Bataille 1973a)¹⁵.

Benché, con Bataille, si possa ammettere che Hegel abbia considerato l'esistenza di una 'negatività senza impiego', la quale si manifesta nell'elemento eccessivo insito in quelle esperienze in cui la ragione rivela il suo lato rovesciato e notturno, il suo rimosso e il suo altro, egli non l'avrebbe posta a conclusione dei processi che la sua 'fenomenologia' ha descritto, poiché il movimento dialettico, attraverso la mediazione, avrebbe condotto sempre all'*Aufhebung* della contraddizione. Non era pertanto nelle previsioni del sistema hegeliano che la negatività permanesse al momento del compimento nel punto culminante e, dall'immobilismo inaggirabile di questo punto, incombesse sulla totalità del sistema e non potesse in alcun modo cessare di incombere, volitando *im Stillstand*: in un arresto improvviso fra due movimenti (Bataille 1973b, p. 56). E tuttavia è in esso che per la prima volta tale "negatività senza impiego" *accade*¹⁶, dando così modo di cogliere le condizioni perché essa abbia luogo, o, meglio, possa essere detta, guardata, interpellata all'altezza della sorpresa del suo sopraggiungere, del suo prorompere come un riso immobile e perfetto, non perché amaro, ma perché infantile, tanto la sua trasparenza è fatta di una "incoerenza quasi folle" (Bataille 1976a, p. 519). Un riso, dunque, affatto simile a quello "olimpico e demente" che, per Manganeli, sta chiuso nel cuore terrifico della letteratura.

4. *Giga*

Risiederebbe forse in questo *corridère* il sinecismo che intrinsecamente accomuna filosofia e letteratura. Entrambe si disporrebbero a essere una sorta di satira totale, di pura irrisione, anarchica e felicemente deforme – un deridersi. Il quale, secondo una pseudoetimologia suggerita da Jean-Pierre Brisset, non sarebbe altro che un "dissolversi" (Brisset 1970, p. 112). Il legame che corre fra filosofia e letteratura potrebbe perciò comprendersi riconoscendo come entrambe, poste sotto il segno d'una ironia secca, senza espressioni di voce, rivelino una vocazione a disfarsi, che non farebbe però segno a una consunzione, quanto piuttosto al loro non essere altro che il riso stesso che le pervade e scuote. Un'allegria incontenibile, la quale, alla

15 Cf. Colafranceschi (2003).

16 Nella accezione con cui il "*das Geschehen*" è assunto in Hegel (1976, p. 260).

stessa stregua del Terrore per Hegel, “non ha alcuna portata interiore, non compie nulla, perché ciò che è negato è il punto vuoto di contenuto, il punto del Sé assolutamente libero. Così essa è anche la morte più fredda e più piatta senza altro significato che quello di tagliare una testa di cavolo o di bere un sorso d’acqua” (Hegel 1976b, p. 436). Il riso astratto, “trasverbale, illeggibile” (Manganelli 1982, p. 80) connaturato alla filosofia come alla letteratura rivelerebbe questa assenza di contenuto. Il pensiero, la scrittura che ridono egineticamente hanno infatti perso ogni tenore: possono solo decomporre. Non già, tuttavia, per ritrovare, una volta che si siano sbriciolate in mille briciole, una nuova integrità, come pure, seguendo Ungaretti (1970, p. 520), avrebbe potuto suggerire a Manganelli una certa consuetudine con il Barocco, quanto per continuare a coltivare il *furor dell’astrazione*, intesa, à la Worringer, come ciò che non si redime in alcuna forma – se non raramente (ad esempio nel racconto *Il punto H*), e comunque sempre e soltanto in impeccabili esempi grammaticali –, rimanendo perciò diuturnamente un anelito (Cortellessa 2021, p. 336), nel quale l’eleganza si unisce, in una nube di polvere di riso, a una fatuità insolente. La quale ottunde ogni idea virtuosa, pedagogica e concettosa della letteratura o, meglio, qualsiasi “pensare, capire, sentire”, per patullarsi in un fantasticare, in un “non-sapere”, che non è, però, come in Bataille, “ipostasi d’un puro niente” (Sartre 1947; tr. it. 2005, p. 275), ma un dedicarsi alla chimera, un disegnare farfalle su carta d’India (Manganelli 1989, p. 124). Poiché soltanto “il disegno appartiene al luogo di discontinuo dei fantasmi; sulla carta, verde, grigia, giallognola, i segni indicano la presenza di immagini definitivamente incomplete, aurorali profili che non diventeranno corpi” (Manganelli 1988, p. 124), e neppure idee. Al più la sinopia d’un pensiero assurdo, discontinuo, tendente in modo definitivo ad annullarsi all’infinito.

Bibliografia

ALFANO, G.

2023 “Disfazione”: *Samuel Beckett e una parola di Leonardo*, in “Leonardiana”, 1, pp. 161-171.

BARTHES, R.

1964 *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. di L. Lonzi, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966.

BATAILLE, G.

1973a *Lettre à X*, in Id., *Œuvre Complètes*, vol. V, 1, Gallimard, Paris, pp. 369-371.

1973b *L'Expérience Intérieure*, in Id., *Œuvres Complètes*, vol. V, 1, cit., pp. 7-189.

1976 *Le paradoxe de la mort et la pyramide*, in Id., *Œuvres Complètes*, vol. VIII, Gallimard, Paris, pp. 504-520.

1980 *Acéphale. Religion. Sociologie. Philosophie*, J.-M. Place, Paris; tr. it. di F. Di Stefano e R. Garbetta, *La congiura sacra*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

BAZLEN, R.

1984 *Scritti*, Adelphi, Milano.

BENVENISTE, É.

1974 *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, Gallimard, Paris; tr. it. di F. Aspesi, *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano 1985.

BLANCHOT, M.

1949 *Kafka et la littérature*, in Id., *La part du feu*, Gallimard, Paris, pp. 20-34; tr. it. di G. Patrizi, *Kafka e la letteratura*, in Id., *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 58-71.

1955 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Zanobetti e G. Fofi, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

BORUTTI, S.

2023 *La forma dell'immagine. Filosofia e universi letterari*, Rosenberg & Sellier, Torino.

BRICCHI, M.

2002 *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con testi inediti*, Interlinea, Novara.

BRISSET, J.-P.

1970 *La grammaire logique*, Tchou, Paris.

CALVINO, I.

1969 *Lettera a Giorgio Manganelli (7 marzo 1969)*, in Id., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano 2023, pp. 674-677.

CARCHIA, G.

2000 *Filosofia come narrazione. Note su un paradigma schellinghiano*, in Id., *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata, pp. 59-72.

CAVADINI, M.

1997 *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Bompiani, Milano.

COCCOLI, G.

2003 *Bataille lettore di Hegel*, in M. D'Abbiero (a cura di), *Desiderio e filosofia*, Guerini, Milano, pp. 59-75.

COLAFRANCESCHI, S.

2003 *Georges Bataille: negatività senza impiego*, in M. D'Abbiero (a cura di), *Desiderio e filosofia*, cit., pp. 77-98.

CORTELLESSA, A.

2020 *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Sossella, Roma.

2021 *Filologia fantastica. Ipotizzare, Manganelli*, Argolibri, Ancona.

CORTI, M.

1978 *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino.

DEL GIUDICE, D.

2023 *Del narrare*, Einaudi, Torino.

DERRIDA, J.

1967 *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

2003 *Comment ne pas parler. Dénégations*, in Id., *Psyché. Invention de l'autre*, vol. 2, Galilée, Paris, pp. 535-595; tr. it. di R. Balzarotti, *Come non parlare. Denegazioni*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, Jaca Book, Milano 2009, pp. 171-236.

FOUCAULT, M.

1963 *Naissance de la clinique*, PUF, Paris; tr. it. di A. Fontana, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1998.

2013 *La grande étrangère*, Éditions de l'EHESS, Paris; tr. it. di L. Cremonesi et al., *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Cronopio, Napoli 2015.

FRANCUCCI, F.

2016 *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Mimesis, Milano-Udine.

GAZZOLI, A.

2022 *Auto da fé. Rileggere Manganelli*, Mimesis, Milano-Udine.

HEGEL, G.W. F.

1976a *Wissenschaft der Logik II*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 5., Suhrkamp, Frankfurt a. M.

1976b *Phänomenologie des Geistes*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 3., Suhrkamp, Frankfurt a. M.

KERÉNYI, K.

1976 *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Langen Müller, München-Wien; tr. it. di L. Del Corno, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1998.

LAUSBERG, H.

1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Steiner, München; tr. it. di L. Ritter Santini, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969.

MAFFESOLI, M.

2010 *L'ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, CNRS éditions, Paris.

MALERBA, L.

1982 *Quel letterato scoppia di salute*, in "Europeo" (6 settembre), ora in "Riga", 44, pp. 263-264.

MANGANELLI, G.

1964 *La poetica dell'ambiguità I e II*, in Id., *Incorporei felini*, vol. 1, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 1-14 e 15-25.

1965 *Qualcosa da dire*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, pp. 95-98.

1966 *Un luogo è un linguaggio*, in Id., *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 43-53.

1967a *La letteratura come menzogna*, in Id., *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 215-223.

1967b *È ascetica e puttana*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, pp. 60-61.

1969 *Nuovo commento*, Adelphi, Milano 1993.

1977 *L'assassinio come una delle belle arti*, in Id., *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 56-65.

1982 *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Adelphi, Milano 2017.

1983 *Thomas De Quincey. L'ultimo lunedì del filosofo Kant*, in Id., *Concupiscenza libraria*, Adelphi, Milano 2020, pp. 306-310.

1985 *Giovanni Rajberti*, in Id., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 209-213.

1987 *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 40-43.

1988 *Schieramento di fantasmi*, in Id., *Emigrazioni oniriche*, Adelphi, Milano 2023, pp. 123-127.

1989 *Autori e trattori*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 122-124.

1990 *Encomio del tiranno*, Adelphi, Milano.

2001 *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Editori Riuniti, Roma.

2022 *Appunti critici 1948-1956*, in "Riga", 44, pp. 69-93.

MATT, L.

2022 *Accoppiamenti non giudiziari. Ossimori e callidae iuncturae nella scrittura manganelliana*, in "L'Illuminista", XXII, pp. 61-73.

MENECELLA, G.

2002 *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Longo, Ravenna.

MERLEAU-PONTY, M.

1966 *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris; tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2004.

NOVELLI, G.

1964 *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo. Discussione tra Nanni Balestrini, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli, Elio Pagliarani, Achille Perilli*, in "Grammatica", 1, ora in Id., *Scritti '43-'68*, Nero, Roma 2019, pp. 180-190.

OTTO, W.

1933 *Dionysos. Mythos und Kultus*, Klostermann, Frankfurt a. M.

PAMPALONI, G.

1991 *Questo gioco è per gli dei*, in "il Giornale" (28 luglio), ora in "Riga", 44, 2022 pp. 288-289.

PARRINI, P.

2018 *Fare filosofia, oggi*, Carocci, Roma.

PRETI, G.

1962 *Il linguaggio della filosofia*, in "Rivista di Filosofia", LIII, pp. 111-127.

PULCE, G.

1988 *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma.

SARTRE, J.-P.

1947 *Un nouveau mystique*, in Id., *Situations I*, Gallimard, Paris; tr. it. L. Arano Cogliati et al., *Un nuovo mistico*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 2004, pp. 243-279.

SEGOVIA, C.A., SHAIKUT SEGOVIA, S.

2023 *Dionysus and Apollo after Nihilism Rethinking the Earth-World Divide*, Brill, Leiden.

SPILA, C.

2004 *Un 'destino baroccamente alluso in cifra': scrittura e strutture del libro in Giorgio Manganelli*, in "Sincronie", VIII/15, pp. 113-121.

TOMMASI, W.

1994 *Maurice Blanchot, la parola errante*, Bertani, Verona.

UNGARETTI, G.

1970 *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.

WINSTANLEY, A.

2013 *A 'Whispered Disfazione': Maurice Blanchot, Leonardo da Vinci and Three Dialogues with Georges Duthuit*, in "Journal of Beckett Studies", 22/2, pp. 135-160.

ZUBLENA, P.

2022 *Manganelli e le ambiguità del concetto di stile*, in "L'Illuminista", XXII, pp. 51-59.

ZULIANI, S.

2022 *Torna diverso. Una galleria di musei*, Gli Ori, Pistoia.

LA LETTERATURA E IL LINGUAGGIO

Carola Barbero

Abstract

Analytic philosophy has mostly focused on language, meaning and reference when examining literature. Such an approach, however interesting, is not enough to understand the aesthetic value of literary works. We cannot simply use literature purely for our semantical and ontological analysis, since we should also be able to ask of books what they can give us. By distinguishing literary language from ordinary language, and by focusing on the ‘opacity’ and ‘transparency’ of language itself, the present essay aims to emphasise the specificity of literature.

Keywords: Literature; Language; Opacity; Meaning; Paraphrase.

1. *L'interesse della filosofia analitica per la letteratura*

La letteratura, *ça va sans dire*, è fatta di linguaggio. Questo è il motivo per il quale la filosofia analitica¹, sin dagli inizi, se ne è interessata: per vedere in che modo gli enunciati che la costituiscono si discostassero da quelli tipici del linguaggio ‘serio’ della scienza, in particolare in rapporto ai concetti chiave di *significato*, *riferimento* e *verità*. Ecco quindi che Gottlob Frege² spiega la differenza tra l’enunciato “Odisseo sbarcò a Itaca immerso in un sonno profondo” e “la luna è più piccola della Terra” chiarendo come, pur trattandosi in entrambi i casi di enunciati sensati (hanno un *Sinn*, esprimono un pensiero), soltanto il secondo può essere detto avere un valore di verità, ossia una denotazione, o come la chiama Frege, *Bedeutung* (nel caso del primo enunciato, invece, dal momento che il nome “Odisseo” è privo di denotazione, anche tutto l’enunciato ne sarà privo), e pertanto contribuisce ad accrescere le nostre conoscenze, mentre il primo ha a che fare esclusivamente con il godimento estetico.

1 Per un simile approccio, limitandomi alle pubblicazioni in italiano, mi permetto di rinviare a Barbero (2013).

2 Cf. Frege in Casalegno, Iacona, Paganini, Santambrogio (a cura di, 2003, pp. 18-40).

Anche Bertrand Russell³ prende in esame la questione spiegando innanzitutto che quei nomi che la nostra grammatica definisce *propri* in realtà sono descrizioni definite abbreviate, e poi illustrando le ragioni per le quali un nome come “Amleto” non possa essere considerato alla stessa stregua di “Napoleone”. Perché, se si parafrasa opportunamente un enunciato come “Amleto parla con lo spettro di suo padre” (e la parafrasi è indispensabile per passare dalla struttura grammaticale superficiale a quella logica profonda), si constata non solo che il nome grammaticalmente proprio “Amleto” è in realtà una descrizione definita camuffata, ma anche che l’enunciato che lo contiene, lungi dall’essere privo di valore di verità come pensava Frege, è in realtà falso, dal momento che non c’è nessuno che abbia la proprietà di essere principe di Danimarca e di parlare con lo spettro di suo padre.

A questi studi dei padri fondatori della filosofia analitica del linguaggio ne sono seguiti altri volti a capire se tutte le opere letterarie possono essere dette avere un carattere finzionale, se c’è una differenza (e quale sia) tra un insieme di falsità e un’opera letteraria, se si può imparare dai romanzi (e, nel caso, che cosa) anche se questi non trattano di qualcosa di reale, se i tipi di cose che troviamo nei romanzi assomigliano per qualche aspetto ad altri oggetti che già abbiamo nel nostro inventario ontologico e così via.

Con gli affilati strumenti della filosofia analitica si è quindi proceduto domandandosi non soltanto come si debbano trattare enunciati quali “Sherlock Holmes condivide con il dott. Watson l’appartamento al 221b di Baker Street” e “Sherlock Holmes è stato inventato da Conan Doyle” (che volendo potrebbero anche essere considerati in un certo senso veri rispettivamente *dentro* e *fuori* dalla storia), bensì anche altri più difficili come “Sherlock Holmes è il detective più intelligente del mondo” (inclusi i detective reali?) e “Sherlock Holmes è più alto di Miss Marple” (come facciamo a saperlo? E come la mettiamo con Salvo Montalbano? Saranno più o meno alti uguale?). E poi, la Londra di Holmes e la Londra di Re Carlo III, sono la stessa città? E ancora, quell’unico proiettile che colpì Watson era nella spalla (come si legge in *Uno studio in rosso*) o nella gamba (come si dice ne *Il segno dei quattro* e ne *Il nobile scapolo*)?

Porsi simili interrogativi significa portare avanti ricerche teoriche di indubbio valore filosofico e che tuttavia (perlomeno nella maggior parte dei casi) non prendono in esame, se non a titolo meramente esemplificativo, la storia delle pratiche letterarie e le analisi critico-testuali che allo studio delle opere potrebbero essere affiancate. Il che, per quanto comprensibile, può non essere condivisibile fino in fondo, soprattutto se pensiamo a quel

3 Cf. Russell in Bonomi (a cura di, 1973, pp. 179-195).

passo del *Second Common Reader* in cui Virginia Woolf spiega come siano “poche le persone che chiedono ai libri quello che possono dare. Più comunemente ci ritroviamo davanti ai libri con le idee incerte e confuse, chiedendo alla narrativa di essere vera, alla poesia di essere falsa, alla biografia di essere lusinghiera, alla storia di rafforzare i nostri pregiudizi. Se, quando leggiamo, potessimo mettere da parte tutti questi preconcetti, sarebbe già un buon inizio” (Woolf in Sandid 2012, p. 10).

E come possiamo avvicinarci alle opere che abbiamo letto (nelle quali ci siamo perduti, divertiti e spaventati) prestando attenzione a quello che queste ci possono offrire? Forse, semplicemente, tentando un approccio che tenga conto anche dello stile, delle proprietà estetiche, della struttura, in breve che si soffermi su ciò che le rende quelle opere specifiche dotate di un certo interesse. Intendiamoci: quantificatori, parafrasi e inventari ontologici sono strumenti di primaria importanza, quello che però qui si vuole sottolineare è che non sembrano essere sufficienti per rendere conto di un fenomeno tanto complesso quanto quello rappresentato dalla letteratura. Infatti non basta analizzare, bisogna anche ricordarsi di leggere dall’alto in basso e dalla prima all’ultima pagina quelle opere (prendendone magari anche esempi di epoche, stili, autori e Paesi differenti) e provare al contempo a capire *che cosa* dicono, *come* lo dicono, *perché* lo dicono, se ce ne importa ancora qualcosa o se non ce ne importa più niente. Magari soffermandosi anche su quelle parole che, in tutta la loro lussuosa bellezza formano un tutto che può essere interessante senza essere trasparente o dotato di significato nel senso ordinario, che può essere frutto di una intenzione autoriale o prodotto da un *software*, che può richiedere ai lettori di essere completato oppure di essere lasciato così com’è.

2. *Il linguaggio letterario e la sua portata semantica*

Vladimir Nabokov soleva concludere le sue lezioni ricordando agli studenti che quelle analisi con le quali si erano intrattenuti e nelle quali si erano cimentati durante il corso concernevano qualcosa che era “lusso puro e semplice”⁴. Ma in che senso la letteratura può essere vista come qualcosa del genere?

Facciamo un piccolo passo indietro e torniamo a quegli elementi che accomunano tutte le opere che, a ragione o a torto, consideriamo lettera-

4 “I romanzi di cui ci siamo imbevuti non vi insegneranno nulla che possiate applicare alle difficoltà della vita; non vi aiuteranno in ufficio, né sul campo di battaglia, né in cucina, né in camera dei bambini. Il sapere di cui ho cercato di farvi partecipi è lusso puro e semplice” (Nabokov 2018, p. 521).

rie, ossia quelle stringhe di lettere variamente distribuite e spesso dotate di significato che potremmo far ricadere sotto l'etichetta di 'linguaggio letterario'. Di che cosa si tratta? Presenta caratteristiche specifiche che consentono di distinguerlo da quello ordinario? Funziona in un modo diverso rispetto a quel linguaggio che solitamente usiamo per veicolare contenuti?

Un tipo di risposta che potrebbe essere data è che, mentre il linguaggio ordinario ha una specifica funzione che è quella di comunicare, il linguaggio letterario sembra avere un valore autonomo e indipendente⁵ che fa sì che esso sia apprezzato prevalentemente per le sue caratteristiche formali. Jan Mukařovský e Roman Jakobson si sono impegnati a esplicitare le caratteristiche del linguaggio poetico-letterario in questa direzione.

Mukařovský (1932) suggerisce di individuare come caratteristica essenziale del *linguaggio poetico* una deviazione – che poi può configurarsi come sintattica, semantica, grammaticale o anche semplicemente tipografica – rispetto al *linguaggio standard*. Quando la deviazione rispetto all'uso standard è particolarmente evidente, la capacità comunicativa della lingua viene messa tra parentesi. Secondo questa proposta il linguaggio poetico si caratterizzerebbe quindi per una ricerca di forme di espressione personali e intuitive adottate dallo scrittore e poi apprezzate e valutate dalla comunità di critici e lettori.

Jakobson⁶, in linea con la posizione appena presentata, si domanda che cosa renda una determinata stringa linguistica un'opera d'arte e spiega come nelle opere letterarie l'attenzione si sposti dal contenuto semantico e dalla portata referenziale, al linguaggio stesso che acquisisce valore in quanto tale. Jakobson non ammette una distinzione netta tra linguaggio normale e linguaggio letterario individuando tra i due piuttosto una linea di continuità; tuttavia rileva come nel secondo emergano caratteristiche e sfumature spesso irrilevanti per il primo e, soprattutto, come sia evidente che nel linguaggio letterario le questioni legate primariamente alla portata semantica vengano messe in secondo piano, al fine di privilegiare altri aspetti. Talvolta, nella sua dimensione letteraria, il linguaggio risulta, per così dire, 'fuori uso', perdendo la capacità di porre in connessione le parole e le cose, e assumendo un ruolo decisamente autoreferenziale. Così accade che, nella letteratura, il linguaggio smetta di essere *mero tramite* per diven-

5 Jakubinskij distingue tra linguaggio pratico, "in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, morfemi, ecc.) non hanno valore in sé, ma sono soltanto mezzo di comunicazione", e linguaggio poetico, "in cui gli scopi pratici passano in secondo piano [...] e le combinazioni linguistiche acquisiscono valore in sé" (Jakubinskij in Ballerio, Pennacchio, a cura di, 2020, p. 67).

6 Jakobson in Sebeok (a cura di, 2012, pp. 350-377).

tare *protagonista* e consentire ai fruitori di apprezzarne le figure, il lessico, la costruzione delle frasi, gli epiteti, l'eufonia, la sinonimia e l'omonimia.

Tzvetan Todorov prende in esame il discorso poetico-letterario definendolo “opaco”⁷ – in quanto tipicamente caratterizzato da figure retoriche – e contrapponendolo a quello ordinario, referenziale, che è invece essenzialmente “trasparente”. Linguaggio opaco e linguaggio poetico, secondo questa posizione non sono tuttavia coincidenti, dal momento che non tutto il linguaggio figurativo è linguaggio poetico (ci sono poesie senza figure) e non tutti i discorsi figurativi sono poesie.

In ogni caso, se effettivamente il linguaggio letterario si distingue da quello ordinario perché ci mostra le parole e gli enunciati in quanto tali, ossia slegati da qualsivoglia funzione primariamente referenziale, allora è evidente perché la domanda relativa al suo valore semantico sia ineludibile. Perché se il linguaggio letterario è diverso rispetto a quello standard, come potremo mai, in senso proprio, coglierne il significato? A un simile interrogativo sono state date *grosso modo* tre tipi di risposta⁸: 1. la risposta autonomista; 2. la risposta semiotica; 3. la risposta intenzionalista.

La *risposta autonomista*⁹ sostiene che il linguaggio letterario sia un tipo di linguaggio metaforico il cui significato deriva dall'iterazione tra due termini sovrapposti. Per esempio, nel famoso verso di Shakespeare “Giulietta è il sole”, sovrapponiamo “Giulietta” e “il sole” arrivando a una espressione paradossale che fa uso di ambiguità e polisemia, creando così un nuovo significato che siamo in grado di cogliere e apprezzare.

La *risposta semiotica*¹⁰ individua invece il significato dei segni nelle relazioni che questi hanno con altri segni all'interno della struttura narrativa. Al fine di stabilire il significato di una espressione occorre quindi tenere conto del più ampio sistema linguistico, poiché è soltanto conoscendo i codici all'interno dei quali la scrittura letteraria si articola che si può riuscire ad afferrare il significato dei termini presenti nel testo¹¹. Le molteplici teorie semiotiche offerte si distinguono inoltre a seconda che considerino il testo chiuso, ossia capace di veicolare un significato ben preciso, o aperto, ossia costituito da una articolazione semantica capace di produrre una molteplicità di significati.

La *risposta intenzionalista* si richiama a quelle teorie semantiche secondo le quali il significato letterario di un'opera si identifica con l'intenzione

7 Cf. Todorov (1967, pp. 91-118).

8 Cf. Olsen (1982, pp. 13-32).

9 Cf. Beardsley (1958, p. 144) e Richards (1965, p. 93).

10 Cf. Culler (1981) e Propp (1966).

11 Cf. Eco (2016).

che aveva l'autore nel produrla¹². Ma come riuscire a cogliere tale intenzione? Richiamandosi alle modalità di espressione tipiche di quell'autore e prendendo in considerazione quegli elementi esterni utili al fine di determinare l'intenzione autoriale nell'utilizzo di un determinato termine, nello scrivere un certo enunciato, o nel cimentarsi in un certo tipo di opera.

3. Letteratura e significato

Mentre sembra naturale domandarsi che cosa determinati termini o enunciati presenti in un testo letterario significhino (per quanto possa essere tutt'altro che semplice, poi, riuscire a stabilirlo), sembra decisamente meno ovvio domandarsi quale sia il significato di un'opera letteraria. Infatti mentre possiamo impegnarci a capire il significato di "Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a suo modo", sembra ben più arduo cimentarsi con il significato dell'opera *Anna Karenina*. Perché? Perché mentre possiamo provare a stabilire il significato di un enunciato letterario a partire dalle parole che lo compongono e dalle relazioni tra queste sussistenti tenendo conto di eventuali deviazioni, ritmi e figure, quando ci spostiamo al testo letterario nella sua interezza incontriamo evidenti difficoltà: non è chiaro quali siano le parti componenti a partire dalle quali possiamo provare a rinvenire un significato, ossia quali siano le unità semantiche minime da analizzare e quali le relazioni da considerare come eventualmente rilevanti. Per questo motivo si potrebbe legittimamente mettere in dubbio che il concetto stesso di 'significato' (nel suo uso tecnico) sia adatto a spiegare le opere letterarie considerate nella loro interezza anche perché spesso, quando si parla del significato di un'opera, lo si pone in connessione con la comprensione che, solitamente, è diversa per il lettore 'ingenuo' e per l'esperto o lo studioso che invece sono supposti avere accesso all'opera a un livello di apprezzamento superiore. La semplice comprensione del significato dei termini e degli enunciati non sembra quindi essere sufficiente, il che spiega perché richiamarsi a qualcosa come il significato dell'opera possa essere fuorviante (appunto perché l'apprezzamento va al di là del significato letterario), come ben emerge sia dalle teorie semiotiche sia da quelle intenzionaliste (per le quali il significato è in un certo senso *indipendente* dall'apprezzamento estetico che invece è strettamente connesso alle aspettative e al giudizio dell'individuo all'interno di un determinato contesto storico-culturale).

12 Cf. Close (1972).

Si tratta di una questione che potrebbe essere ampliata tenendo conto di quelle inferenze che il lettore è invitato a fare per capire in che modo sia possibile afferrare il significato dell'opera e che, come già osservava Roland Barthes nel 1966, la critica letteraria dovrà individuare non tanto nei contenuti bensì nella *condizione di possibilità* dei contenuti, ossia nelle forme che rendono possibili le variazioni di senso, le oscillazioni, le ambiguità. L'accento deve pertanto essere messo sulla *forma*, ossia sul *modo peculiare* in cui l'opera letteraria veicola i significati, come ben osservano tanto le teorie autonomiste quanto quelle semiotiche.

Possiamo pertanto considerare come letteraria un'opera non soltanto quando parte del suo significato è lasciato implicito, ma anche quando alla dimensione semantica si può avere accesso esclusivamente a partire da ciò che è detto¹³, dal momento che il contenuto deve essere visto in funzione della forma¹⁴, nonostante sia soltanto a partire dal contenuto che questa può essere individuata. Questo è il motivo per il quale una mera analisi del linguaggio delle opere letterarie sarebbe al contempo inutile e fuorviante: perché pur avendo una indubbia base semantica, la letteratura si caratterizza per un uso del linguaggio che si discosta da quello ordinario poiché non si tratta semplicemente di linguaggio, bensì di *arte* (con tutto quello che questo termine, a sua volta, comporta)¹⁵.

4. *Letteratura e opacità*

Il linguaggio della letteratura, per usare la terminologia adottata da Peter Lamarque (2014), è caratterizzato da "opacità"¹⁶ in opposizione a "trasparenza" e di questo aspetto occorre tenere conto tanto nella fase di comprensione quanto in quella di apprezzamento. Per spiegare in che senso, nel caso delle opere letterarie, si abbia a che fare con un linguaggio essenzialmente *opaco*, prendiamo per esempio in considerazione i dipinti di Claude Monet che raffigurano le scogliere di Étretat.

13 Cf. Beardsley (1958, p. 126).

14 Cf. Brooks, Wimsatt (1957, p. 748).

15 Come acutamente osserva Olsen "Perché la letteratura non è solo linguaggio: la letteratura è arte" (1982, p. 31).

16 Il termine "opacità" era già stato usato, come abbiamo brevemente accennato più sopra, da Tzvetan Todorov per sottolineare quella caratteristica per la quale il linguaggio poetico è autoreferenziale, non rimandando a qualcosa al di fuori di sé, bensì soltanto a se stesso, e figurativo. L'autoreferenzialità peraltro è derivata da un'altra caratteristica del linguaggio poetico, quella per la quale richiede di essere trattato come un oggetto estetico.

Quando ammiriamo *La Manneporte* (1886) al Metropolitan Museum di New York, non è tanto l'oggetto rappresentato (le scogliere di Étretat, appunto) che ci interessa, bensì il *modo* in cui è stato rappresentato e che esprime il punto di vista e la tecnica di Monet. Ammiriamo le pennellate, la scelta dei colori, il modo in cui la luce è catturata dalla tela, la magia grazie alla quale il cielo e il mare paiono confondersi. Ebbene, esattamente come non avrebbe senso *apprezzare* questo dipinto perché ci *mostra* la realtà (come se fosse un "vetro trasparente" sulle scogliere della Normandia), parimenti non apprezziamo il linguaggio letterario in quanto si riferisce al reale, perché non è in questo che risiede il suo valore. Peraltro – esattamente come nel caso dei dipinti di Monet – neppure quando gli oggetti descritti esistono nella realtà, il linguaggio letterario risulta essere trasparente, ossia del tutto indipendente rispetto alla rappresentazione fornita dall'autore. Il che rende non solo plausibile, ma anche decisamente ambizioso, il progetto di Gustave Flaubert di scrivere un libro sul nulla, "senza agganci esterni, che si regga con la forza interna del suo stile, come la terra senza essere sostenuta si regge da sola, un libro che non abbia quasi argomento o almeno dove l'argomento sia quasi invisibile, se è possibile. Le opere più belle sono quelle in cui c'è la minor quantità di materia; più l'espressione è vicina al pensiero, più la parola vi si attacca e scompare, più è bella. Credo che il futuro dell'arte sia in queste direzioni" (Flaubert 1998, p. 31)¹⁷.

Quando leggiamo un'opera letteraria sappiamo che ogni dettaglio ha significato (*principio di funzionalità*), che personaggi ed eventi di cui si narra devono essere compresi all'interno della struttura completa dell'opera (*principio teleologico*) e che l'opera dev'essere interpretata tematicamente (*principio tematico*)¹⁸. Si tratta di principi particolarmente importanti perché distinguono l'apprezzamento delle opere letterarie da quelle di altro tipo e si ricollegano all'opacità del linguaggio mostrando come il testo sia da intendersi, metaforicamente, come un vetro opaco, colorato e dipinto con figure viste non attraverso di esso, ma in esso.

L'opacità tipica del linguaggio letterario, ricorda Lamarque, rimanda ad alcuni tratti dell'opacità in generale che sono stati studiati dalla filosofia del linguaggio (opacità referenziale) e dall'estetica (opacità rappresentazionale).

17 Si tratta di un estratto da una lettera inviata a Louise Colet il 16 gennaio 1852.

18 Cf. Lamarque (2014, pp. 72-77).

Le riflessioni sull'*opacità referenziale*¹⁹ mostrano come ci siano casi in cui non è possibile sostituire un termine con un altro co-referenziale senza che il valore di verità dell'enunciato muti. Prendiamo il famoso esempio "Cicerone denunciò Catilina". Nei casi normali in cui l'enunciato è assertivo, il nome "Cicerone" può essere sostituito con il termine co-referenziale "Tullio" senza che il valore di verità muti. Tuttavia, se prendiamo l'enunciato vero "Caterina crede che Cicerone denunciò Catilina", vediamo che questo potrebbe mutare valore di verità, e quindi essere falso, se noi sostituissimo "Cicerone" con "Tullio" e quindi avessimo "Caterina crede che Tullio denunciò Catilina" – banalmente perché Caterina potrebbe non sapere che "Cicerone" e "Tullio" si riferiscono allo stesso individuo. Contesti di questo tipo (quelli che seguono "X crede che") sono detti *opachi*. Nel caso delle opere letterarie si ha sempre a che fare con questo tipo di opacità perché eventuali sostituzioni, pur non comportando necessariamente un mutamento nel valore di verità (per quanto sia complicato – e forse anche poco sensato – riuscire a rendere conto di qualcosa del genere in senso proprio, come abbiamo visto), implicano indubbiamente un mutamento dell'opera stessa.

L'*opacità rappresentazionale*²⁰ è invece in questione quando per esempio si paragonano i tipi di rappresentazione di cui è questione nelle fotografie e nei dipinti. L'idea, a grandi linee, è che le fotografie siano trasparenti perché sono capaci di mettere direttamente in contatto con ciò che è rappresentato (quando vediamo la fotografia di Re Carlo III, noi vediamo, *letteralmente*, Re Carlo III) e quindi siano in relazione causale con ciò che rappresentano, mentre i dipinti si situano in una relazione intenzionale con quanto raffigurato²¹. In breve, se una fotografia è di Re Carlo III, possiamo legittimamente concluderne che tale individuo esista, invece, se abbiamo un dipinto che rappresenta Re Carlo III, non possiamo concluderne, in base al solo dipinto, che tale individuo esista né che, ammesso che esista, il dipinto lo rappresenti come effettivamente è. Quindi, nonostante il dipinto e

19 Come spiega in maniera cristallina Quine, una "costruzione opaca è una costruzione in cui in genere non possiamo sostituire a un termine singolare un termine *codesignativo* (un termine che si riferisce allo stesso oggetto) senza disturbare il valore di verità dell'enunciato che lo contiene. In una costruzione opaca non possiamo, inoltre, sostituire in genere a un termine generale un termine *coestensivo* (un termine vero degli stessi oggetti), né a un enunciato componente un enunciato dello stesso valore di verità, senza disturbare il valore di verità dell'enunciato che li contiene. Tutti e tre questi insuccessi sono chiamati insuccessi dell'*estensionalità*" (Quine 2008, pp. 187-188).

20 Cf. Walton (1984, pp. 246-277).

21 Cf. Scruton (1981, pp. 577-603).

la fotografia di Re Carlo III possano sembrare due modi alternativi di presentare uno stesso individuo, in realtà sono profondamente diversi, perché essenzialmente differenti sono i loro metodi di funzionamento: il dipinto veicola un certo modo di raffigurare quel soggetto, mentre la fotografia, per quanto personale e magari manipolata, si caratterizza come una rappresentazione meccanica dell'attuale sovrano del Regno Unito.

Quindi le opere letterarie sono opache in modo analogo a come lo sono i dipinti, e il pensiero che accompagna ciò che è raffigurato nei dipinti lo ritroviamo nelle scelte linguistiche e stilistiche con cui il testo è costruito dal suo autore – ecco perché sostituire l'espressione di un testo con un'altra pensando di mantenere inalterato il contenuto spesso non è possibile. Il fatto che forma e contenuto siano indissolubilmente legati nel linguaggio letterario presenta il noto problema della *parafrasi*. Si potrebbe infatti sostenere che, a rigore, nessuna parafrasi possa essere considerata un buon sostituto dell'originale dal momento che la scrittura, lo stile, le precise scelte semantico-sintattiche, e quindi la forma, sono precisamente ciò che fa sì che quel contenuto sia il contenuto che è. E questo è ciò che il lettore cerca nell'apprezzamento di un'opera letteraria: la forma indivisibile dal contenuto o, detto altrimenti, l'opacità. Secondo Lamarque anche la traduzione si caratterizzerebbe come un caso speciale di parafrasi di un testo²², come peraltro sembra mostrare anche l'atteggiamento di alcuni lettori nei confronti delle traduzioni: possiamo leggere, poniamo, la traduzione di Maria Luisa Spaziani (Mondadori) o di Natalia Ginzburg (Einaudi) di *Madame Bovary*, ma in nessuno dei due casi saremo davvero sicuri di aver letto *Madame Bovary* (di Gustave Flaubert che è, appunto, in francese). Perché per quanto il contenuto proposizionale possa essere preservato nel passaggio da una lingua all'altra, le sfumature, i toni, il ritmo e la corposità del linguaggio originale, ossia ciò che rende *Madame Bovary* quel capolavoro della letteratura che di fatto è, sarebbero perduti per sempre.

Con altre parole: l'opera non coincide con i significati che veicola, ma con i significati che veicola *in quel modo specifico*. Questo era ciò che aveva in mente Cleanth Brooks quando parlava di "heresy of paraphrase"²³, ossia non che la parafrasi fosse impossibile o inutile, bensì che non potesse essere considerata a nessun titolo come un sostituto dell'opera stessa, perché *ciò che è detto* in un'opera letteraria non è mai separabile da *come è detto*²⁴. E

22 Cf. Lamarque (2014, p. 12).

23 Cf. Brooks (1970, pp. 192-214).

24 Per un lavoro che parte dalla discussione sul ruolo della parafrasi per la comprensione delle poesie per passare a domandarsi se i limiti della parafrasi equivalgano al riconoscimento di significati ineffabili si veda Currie, Frascaroli (2021).

questo vale tanto per la prosa quanto per la poesia. A titolo esemplificativo, basti ricordare che quando a Thomas Sterne Eliot fu chiesto il significato del suo famoso verso di *Ash Wednesday* “Lady, three white leopards sat under a juniper tree in the cool of the day” (“Signora, tre leopardi bianchi giacevano sotto un ginepro nella frescura del giorno”), egli si limitò a rispondere ripetendo il verso, *parola per parola*.

Forma e contenuto sono intrecciati e solo in questo modo possono garantire quel brivido lungo la schiena che secondo Vladimir Nabokov era chiara prova del valore artistico dell’opera, al punto di sostenere che quel fremito, ossia quel

piccolo brivido che sentiamo lì dietro è certamente la più alta forma di emozione che l’umanità abbia raggiunto sviluppando la pura arte e la pura scienza. Veneriamo dunque la spina dorsale e i suoi fremiti. Siamo fieri di essere dei vertebrati, perché siamo dei vertebrati muniti nella testa di una fiamma divina. Il cervello è solo una continuazione della spina dorsale; lo stoppino corre in realtà per tutta la lunghezza della candela. Se non siamo capaci di godere di questo brivido, se non sappiamo godere della letteratura, rinunciamo a tutto questo e concentriamoci sui fumetti, sulla Tv, sui libri-della-settimana (Nabokov 2018, p. 116).

Bibliografia

BARBERO, C.

2013 *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

BARTHES, R.

2002 *Critica e verità* [1966], tr. it. di C. Lusignoli, A. Bonomi, Einaudi, Torino.

BEARDSLEY, M.C.

1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York.

BROOKS, C.

1970 *The Heresy of Paraphrase* [1947] in Id., *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt, Brace & World, New York, pp. 192-214.

CLOSE, A.J.

1972 *Don Quixote and the “Intentionalist Fallacy”* in “British Journal of Aesthetics”, 12, pp. 19-39.

CULLER, J.

1981 *The Pursuit of Signs*, Routledge, London.

CURRIE, G., FRASCAROLI, J.

2021 *Poetry and the Possibility of Paraphrase* in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 79/4, pp. 428-439.

ECO, U.

2016 *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.

FREGE, G.

2003 *Senso e significato* [1892] in P. Casalegno, A. Iacona, E. Paganini, M. Santambrogio (a cura di), *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 18-40.

JAKOBSON, R.

2012 *Closing Statement: Linguistics and Poetics* [1960], in T. A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, Wiley, New York, pp. 350-377.

JAKUBINSKI, L.

2020 *Sui suoni del linguaggio poetico* [1919] tr. it. di S. Sini, in S. Ballerio, F. Pennacchio (a cura di), *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, Ledizioni, Milano, pp. 63-85.

LAMARQUE, P.

2014 *The Opacity of Narrative*, Rowman & Littlefield, London.

MUKAŘOVSKÝ, J.

1932 *Standard language and poetic language* [URL: <https://digilib.phil.muni.cz/node/46151> ultimo accesso 30.04.2024].

NABOKOV, V.

2018 *Lezioni di letteratura*, tr. it. di F. Pece, Adelphi, Milano.

OLSEN, N.H.

1982 *The “Meaning” of a Literary Work*, “New Literary History”, 14/1, pp. 13-32.

PROPP, V.

1966 *Morfologia della fiaba* [1928], tr. it. e cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino.

QUINE, W.V.O.

2008 *Parola e oggetto* [1960], tr. it. e cura di F. Mondadori, il Saggiatore, Milano.

RICHARDS, I.A.

1965 *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York.

RUSSELL, B.

1973 *Sulla denotazione* [1905] in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, pp. 179-195.

SCRUTON, R.

1981 *Photography and Representation*, "Critical Inquiry", 7/3, pp. 577-603.

TODOROV, T.

1967 *Tropes et figures* in Id., *Littérature et signification*, Larousse, Paris, pp. 91-118.

WALTON, K.L.

1984 *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, "Critical Inquiry", 11, pp. 246-277.

WOOLF, V.

2012 *The second common reader* [1932], tr. it. parziale in D. Sandid, *Come leggere un libro*, Passigli Editore, Bagno a Ripoli, pp. 7-30.

PETITE PHILOSOPHIE DE LA MÉTAPHORE

Miguel de Beistegui

Abstract

The thesis put forward in this paper, which enables us to think of the movement and space *between* philosophy and literature, is that we enter literature through the device of metaphor, understood poetically, and that metaphor enables philosophy to radically rethink what it means by concept. In other words, if it is a matter of producing a concept of metaphor, this cannot be done from the position of classical metaphysics inherited from Plato and Aristotle. Rather, metaphor forces us to rethink the foundations and destiny of philosophy as the experience of the improper, the foreign, the strange, in short, of difference. Through the play of difference and metaphor, and their ability to see the world in an alternative way, a new proximity between philosophy and literature is made possible.

Keywords: Metaphor; Metamorphosis; Concept; Difference; Perception.

1. *Introduction*

En quoi la littérature donne-t-elle à penser? On ne saurait à cette question apporter une réponse unique. Celle que nous proposerons suppose un double mouvement, de la philosophie à la littérature et de la littérature à la philosophie, de sorte que l'une et l'autre se voient par lui non seulement éclairées, mais transformées. La question, donc, de par la proximité qu'elle pose entre philosophie et littérature, et qu'elle devra expliciter, est de nature à affecter non seulement le *rapport* entre philosophie et littérature, mais *l'image* que d'elles on se fait. L'hypothèse que nous avancerons ici, et qui nous permettra de penser le mouvement de va-et-vient *entre* philosophie et littérature (ou de transposition de l'une vers l'autre), est que c'est par la métaphore qu'on entre en littérature, conçue ici poétiquement, et que par elle la philosophie peut penser à nouveaux frais ce qu'elle entend par concept. De fait, nous nous interrogerons aussi sur la capacité du concept à s'ouvrir à la force de déplacement de la métaphore et ainsi dépasser l'image objectivante et dogmatique que la métaphysique classique en a

donnée. Autant dire que s'il peut s'agir de produire une *philosophie* de la métaphore, ce sera au double sens du génitif: non à partir d'une philosophie déjà donnée ou constituée, héritière de Platon et d'Aristote, mais en tant qu'elle exige de la philosophie qu'elle repense ses propres fondements et sa propre aventure, qu'on définira précisément comme celle de l'impropre, du dépaysement, de l'étrangeté, bref, de la différence. C'est donc par le double jeu du *diapherein* et du *metapherein* que s'établira le voisinage de la philosophie et de la littérature. Enfin, par un mouvement de retour sur la philosophie, nous tâcherons de montrer comment le travail du concept s'apparente à celui de la métaphore, établissant ainsi une profonde affinité, mais non une identité, entre philosophie et littérature.

2. Le champ de la métaphore

C'est à Aristote qu'on doit la définition de la métaphore que la tradition adoptera, tout en ne cessant de la commenter et de la modifier. Si Aristote juge bon de développer son analyse dans la *Poétique* et la *Rhétorique*, c'est parce qu'il envisage la métaphore comme un instrument utile à deux types de discours: le discours de la persuasion, ou de l'éloquence, et celui de la purification, ou de la tragédie. Elle possède donc bien une structure unique – qui consiste en une opération de transfert du sens des mots – mais a deux fonctions: une fonction rhétorique et une fonction poétique. Seule celle-ci nous intéressera. La définition même, quant à elle, s'applique aux deux domaines, et se voit qualifiée par la suite en fonction de chacun. Elle s'énonce ainsi: “La métaphore est l'application d'un nom impropre [*onomatos allotriou*], par déplacement [*epiphora*] soit du genre à l'espèce [*apo tou genou epi eidos*], soit de l'espèce au genre [*apo tou eidos epi to genos*], soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie [*e kato to analogon*]” (Aristote, *Poétique*, 1457b 6-9; tr. fr. 1980)¹. Tout d'abord, la métaphore ne porte pas tant sur les modes d'élocution à proprement parler (l'ordre, la prière, la menace, l'interrogation, la réponse, etc.) que sur un de ses éléments ou constituants spécifique, à savoir le nom (plutôt que la lettre, la syllabe, la conjonction, l'article, le verbe, le cas ou la locution), qui est

1 La traduction de Hardy (1969, p. 61) donnait ceci: “La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie”. S'agissant des rapports entre philosophie et rhétorique et de l'interprétation de la définition d'Aristote on se reportera à Ricœur (1975). C'est cette analyse que nous reprenons ici à notre compte, en nous en démarquant par endroits.

“un son complexe doté de signification” (Aristote, *Poétique*, 1457a 10-11; tr. fr. 1975, p. 20)². La métaphore se définit ensuite comme un déplacement (*epiphora*), et donc comme un mouvement d’un genre particulier³. Elle est la transposition d’un mot dans un contexte qu’Aristote qualifie d’étranger ou bien encore d’impropre (*allotrios*): il s’agit de l’usage d’un nom qui “désigne autre chose” (Aristote 1457b 7) ou qui “appartient à autre chose” (Aristote, 1457b 31). Si *allotrios* s’oppose bien à *kurion*, c’est simplement au sens du mot tel qu’on l’emploie d’ordinaire, soit dans son usage courant. Le sens ‘premier’ d’un mot est celui que nous utilisons tous les jours (Aristote, 1457b 3). La métaphore implique donc un déplacement vers l’étranger, et provoque quelque chose comme un dépaysement sémantique. Elle suppose une certaine distance ou un certain écart par rapport au mot dans son sens courant et familier. C’est grâce à cet écart, d’ailleurs, que le poète “évite la banalité” (Aristote, 1458a 21) et crée son effet de surprise.

Nous aurons à cœur de montrer comment l’effet de surprise de la métaphore et l’espace littéraire qu’elle libère vivent de cet écart à soi du langage usuel et du sens courant, comment le monde qu’elle décèle naît de cette puissance d’étrangeté et d’exil. Mais nous nous demanderons aussi si cet écart ou cette déviation sont à mettre au compte du seul désir d’éviter la banalité et créer la surprise ou s’ils naissent d’un désir de dévoiler, épouser et creuser des tendances ou correspondances qui, pour des raisons qu’il nous faudra analyser, restent d’ordinaire à l’état virtuel. La question, autrement dit, est de savoir si la métaphore est une ressource du langage, et de la littérature en particulier, ou bien si, plus profondément, la littérature est l’effet de ce qui, loin d’être seulement une ressource, constitue l’espace et le temps *originels* de la métaphore, et qui supposent un décrochement vis-à-vis non seulement de son *sens* courant, mais du sens de l’existence qui la sous-tend et que Heidegger définissait comme ‘quotidienneté’. C’est ici qu’il conviendrait de distinguer deux façons de comprendre l’opération d’emprunt propre à la métaphore. La première, classique, que partageraient Aristote et ses successeurs (Ricœur compris), l’envisagerait comme la possibilité de définir un domaine d’origine, ou d’emprunt, de la métaphore, à partir duquel les deux termes de la comparaison pourraient être soigneusement distingués. La seconde, que nous proposons ici, consiste à s’interro-

2 Nous adoptons ici la traduction de Ricœur (1975).

3 Par ailleurs, on notera qu’Aristote a lui-même recours à une métaphore dans son effort pour la décrire: il déplace le sens ordinaire d’un mot et le transpose dans un autre contexte. Le terme *phora* est en effet emprunté à la *Physique*, où il désigne une espèce de changement, le changement selon le lieu (Aristote, *Physique*, 201a 15; 225 a 32-b2; tr. fr. 2012).

ger sur la base à partir de laquelle cet emprunt s'effectue, et à se demander en particulier si, loin de correspondre à la seule imagination du poète, il ne naît pas d'une certaine nécessité, d'un constat de déficience ou de pauvreté du réel empêtré dans le jeu ordinaire ou 'quotidien' de nos facultés.

Ce que selon nous révèle la métaphore, ce ne sont pas des qualités communes, et ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les comparaisons. Ce qu'elle révèle, c'est un autre plan du réel, un autre état de la matière, qui s'agite sous le monde figé des genres et des espèces. Ce qu'elle vise, ce sont les différences elles-mêmes, c'est-à-dire celles qui ne dérivent pas d'une identité générique ou analogique, mais qui signifient la limite ou le seuil d'un état de choses, au-delà duquel il devient autre chose, ses puissances de transformation ou de transposition, ses points singuliers ou ses événements. En réalité, la littérature ne compare plus rien, dans la mesure où ce qui lui permet de mettre deux termes, ou deux séries de termes en rapport n'est pas du même ordre que les termes dans leur état respectif, individué et comparable. Si l'on peut encore parler de semblable, c'est au sens de cet autre plan de réalité qui se *dégage* de la métaphore, et qui court-circuite le jeu de l'analogie.

3. *Métaphore et métamorphose*

Si la littérature donne à voir différemment, et par là-même à *penser*, c'est par ce travail précis qu'elle impose au regard et qui, l'arrachant à la simple perception, aux objectifs qui l'orientent et les habitudes qui la sous-tendent, le dédouble et le démultiplie. Si nous qualifions la perception de 'simple' c'est au sens où, afin de diriger sur le monde sa lumière et d'en isoler un objet, elle apporte moins qu'elle ne soustrait, illumine moins qu'elle ne laisse dans l'ombre, ignore plus qu'elle ne connaît. Dans son régime que nous qualifierons de 'normal' et définirons par la vie pratique qui l'encadre – une vie faite de mille et une tâches, de projets, petits et grands – la perception écarte plus d'images qu'elle n'en retient, cède à mesure qu'elle décèle, recouvre à mesure qu'elle se précise. Dans ce moindre monde où, par la puissance d'un faisceau lumineux portée par notre être tout entier, par son épaisseur, sa profondeur, et l'extraordinaire capacité de convergence de ses facultés, hors de l'oubli, surgit telle image, telle autre s'enfonce dans l'ombre. Dans ce ronronnement quotidien de la perception, ce n'est pas plus, mais moins, qui du réel se donne à voir: son manque plutôt que sa plénitude. En droit "l'image de tout", nous dit Bergson, la perception "se réduit, en fait, à ce qui vous intéresse" (Bergson 1997, p.

38). La perception ne ‘crée’ donc rien; son rôle est au contraire “d’éliminer de l’ensemble des images toutes celles sur lesquelles je n’aurais aucune prise” et de chacune des images ainsi retenues “tout ce qui n’intéresse pas les besoins de l’image que j’appelle mon corps” (Bergson 1997, p. 257). En faisant passer une partie de son interaction dans le virtuel, le corps coupe certains de ses liens avec les autres images.

Percevoir, cela signifie donc retenir, prélever sur les choses ce à quoi je ne réagis pas dans l’immédiat, ce qui ne passe pas dans une réaction automatique, ce sur quoi je *vais* agir. Le corps est donc, dans tous les sens du mot, un *percepteur*: il prélève sur les images les termes de son action virtuelle. Ainsi, nos perceptions ne sont jamais de ‘simples’ perceptions, mais le résultat d’une avancée ou une percée, portée par un corps *intéressé* et une intelligence aux aguets. Or c’est ce régime ordinaire ou intéressé de la perception, soutenu par des facultés en ordre de marche, bien alignées et disciplinées, que vient bouleverser celui, esthétique, de la métaphore; et ce bouleversement ébranle aussi la théorie classique de la métaphore et l’ontologie essentialiste et analogique qui la sous-tend. Nous soutenons donc que la vision artistique n’est pas le simple prolongement ni même l’élargissement de la perception (et, plus largement, de nos facultés), mais son interruption et son dérèglement (et là est peut-être la grande leçon de l’art moderne, de Rimbaud à Artaud et de Matisse à Hockney). L’image qu’elle construit n’est pas la reproduction ou la représentation de la réalité en apparence brute, mais en réalité filtrée, de la perception. Elle est plutôt le fruit d’un travail *du et sur* le regard, au moyen duquel le réel se donne à voir différemment et comme pour la première fois, en rupture avec la perception ordinaire. La métaphore annonce un autre monde, ou plutôt une autre façon de voir et vivre le monde.

Si la métaphore achevée est bien le fruit d’un travail, celui-ci est rendu possible et même nécessaire par un dérèglement de la perception, par ce qui s’apparente à un trouble visuel ou bien un choc, qui peut lui-même faire l’objet d’un entraînement. Toujours est-il que, privée de ses repères et sa focale habituels, désorientée, la perception avance dans un premier temps à tâtons, lâchée par les autres facultés qui rechignent à la suivre dans cette aventure schizoïde. Pourtant elle s’entête et progressivement s’engage sur la voie prometteuse – parce que riche de résonances, de correspondances et d’affinités jusque-là insoupçonnées – de la ‘vision stéréoscopique’⁴. Et c’est même dans ce passage de la perception mono-centrée et mono-scopique à ce regard dédoublé que l’on peut enfin parler de *vision* esthétique.

4 Cf. Guindani (2005).

La métaphore, nous dit Anne Carson, est l'acte "that splits the mind and puts it in a state of war within itself" (Carson 1986, p. 74). C'est ce que reconnaît Proust à la fin de la *Recherche* lorsqu'il dit que la littérature est une affaire de *style*, et que le style, lui, n'est pas tant affaire de technique que de vision. Sous l'effet de cette vision dédoublée notre monde familier, fait d'une lente et patiente accumulation de perspectives convergeant vers un point unique en lequel il se rassemble et qui en même temps l'éclaire, progressivement se réfracte et se désarticule. L'étau des facultés, perception en tête, dans lequel jusque-là il était pris, se desserre, laissant place à un nouvel ordre, un jeu de concordances et d'accords discordants entre des points que tout – l'espace, le temps, l'intelligence, la vie – séparait. Tous auront en tête ce fameux passage du *Temps retrouvé* où Proust, qui, comme Mallarmé avant lui, dit pouvoir chaque jour moins compter sur sa seule "intelligence" dans sa quête de la "vérité"⁵, définit ainsi la métaphore:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (Proust 1989, p. 468).

5 On trouvera un résumé de la critique proustienne de l'intelligence dans les "Projets de Préface" au *Contre Sainte-Beuve* (Proust 1971, pp. 211-218) et dans la *Recherche* elle-même (Proust 1989, pp. 458-459). Voici ce que, dans une veine semblable, Mallarmé écrivait à son ami Eugène Lefébure dans une lettre du 27 mai 1867: "Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, – qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles [...]. Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau [...] j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, [...] et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon" (Mallarmé 1998, p. 720). Dans deux autres lettres de la même année, Mallarmé dit que s'il parvient bien à atteindre quelque chose comme une "Pensée" ou une "Conception Pure", par quoi il entend "l'Idée de l'Univers" c'est "par la seule sensation", par "une horrible sensibilité" (Mallarmé 1998, pp. 713, 274).

Voici que le narrateur de la *Recherche* découvre en passant la porte de l'atelier d'Elstir:

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'étaient guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom ou leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait (Proust 1988, p. 191).

Le terme clé est ici celui de *métamorphose*. Lui seul nous met sur la voie d'une véritable compréhension de la métaphore. Ce sont bien les choses mêmes qui se donnent à voir dans les marines. Pourtant, ces choses ne sont véritablement elles-mêmes que dans leur métamorphose. Elles sont pour ainsi dire plus elles-mêmes, on pourrait dire plus proches de leur véritable essence dans le tableau d'Elstir que dans l'image qu'on s'en fait d'ordinaire – une image détournée et comme pervertie par la nature pratique et utile de notre perception, par notre habitude et notre entendement, qui fixent et divisent le réel afin d'avoir prise sur lui. “Toutes les *figures de rhétorique* (c'est-à-dire l'essence du langage)”, disait Nietzsche, “sont de *faux syllogismes*” (Nietzsche 1872; tr. fr. 2014, p. 92)⁶. Forçant davantage le trait, en cela qu'elle associe le travail de la métaphore et, plus largement, de la parole poétique à une ‘erreur’ et une ‘contradiction’, Anne Carson écrit: “From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned”, avant d'ajouter “Metaphors teach the mind/to enjoy error/and to learn/from the juxtaposition of what is and what is not the case” (Carson 2000, p. 31). L'idée d'une erreur ‘vraie’ ou, plus précisément, d'une chose qu'on prend (*mistake*) véritablement pour une autre, ou bien encore de la juxtaposition de ce qui est *et* n'est pas le cas, est, du point de la logique, une contradiction, et à ce titre irrecevable. Faire de cette contradiction un objet de jouissance esthétique, plutôt qu'un simple agrément, est plus scandaleux encore. Pourtant la poète s'entête, évoquant le travail – celui de la ‘mimesis’, qu'elle emprunte et même attribue à Aristote, mais en l'inversant – d'une bonne (*good*) ou précieuse (*valuable*) erreur/méprise (*mistake*), d'où sourd ‘l'inattendu’, démentant au passage le proverbe chinois selon lequel “on ne saurait écrire deux caractères d'un seul coup de pinceau” (Carson 2000, p. 31). Aristote lui-

6 Les notes rassemblées sous ces différents titres, dues à Nietzsche lui-même et occupant plus d'une centaine de pages d'un grand carnet, restèrent du vivant de l'auteur à l'état d'ébauche.

même ne souligne-t-il pas ce caractère paradoxal (*ti paradoxon*) de la métaphore, et le plaisir que nous y trouvons?⁷

Si l'œuvre reste une image, ce n'est plus au sens de ces images que, poussés par la vie pratique ou organique, nous prélevons du monde, enfonçant celui-ci dans une invisibilité de fait, mais en tant qu'elle donne à voir ce qui est par ailleurs invisible. En créant le monde, Dieu l'a peut-être créé à son image, c'est-à-dire créateur. Et l'artiste est celui qui recrée le monde créé, non à l'identique, selon une exigence de ressemblance, mais différemment, d'une différence qui est pourtant celle de la nature elle-même, c'est-à-dire de la nature dans sa puissance de dépaysement et de métamorphose, de divergence et de discordance. Si l'artiste reprend et répète le monde, c'est pour l'emmener sur autre plan, qu'on appellera 'réel' ou 'virtuel'⁸. On ne peut pas dire ce dont le monde est capable, on ne sait pas d'emblée quelles différences il recèle. Mais on sait que ce sont ces différences qui sont la vie de l'art, et ces métamorphoses que l'artiste poursuit. Entre la métaphore et la métamorphose, entre la transposition (d'un mot dans un autre) et la transformation (d'une chose dans une autre), il y a bien plus qu'une vague ressemblance: si la métaphore dit quelque chose du monde lui-même, de sa vérité de monde, c'est dans la mesure même où il est cette puissance de transformation; si, sous le monde des formes achevées et individuées, le monde est aussi le règne chaotique de l'informe, au double sens de ce qui est sans forme et de ce qui in-forme, c'est la métaphore qui lui sert de schème. La vision de l'artiste le porte au-delà – je devrais dire: en-deçà – du monde résolu et distribué en substances aux contours fixes et aux attributs définitifs (ce monde que notre vision prend pour le monde vrai). Le monde que l'artiste nous donne à voir n'est pas un monde d'objets envisagés dans leur état stable et statique, de choses individuées. C'est bien le monde réel qu'il nous donne à voir, mais un monde qui se livre seulement à ce regard qui vise les correspondances virtuelles sous les ressemblances actuelles, les résonnances et les échos *d'ordinaire* inaudibles⁹.

Dans son extraordinaire capacité à rassembler des lieux et même des époques essentiellement hétérogènes, la métaphore, nous dit Proust dans

7 Cf. Aristote, *Rhétorique* (1412 a 6; tr. fr. 2007).

8 Outre la notion de 'résistance' face à la puissance d'objectivation du langage naturel et scientifique, Blumenberg insiste sur celle de 'virtualité' ou de 'potentiel de plurivocité' afin de cerner la singularité du langage poétique. Cf. Blumenberg (2010, pp. 138, 141, 145, 146).

9 "Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté,/Les parfums, les couleurs et les sons se répètent" (Baudelaire 1972, p. 38).

une page des *Cahiers*, est “comme un fer à cheval”¹⁰. Elle rassemble, non comme le fait le *logos*, en extrayant une qualité commune ou un genre identique aux termes en présence, mais en creusant et dramatisant la différence, soit encore, comme le disait Claudel, “de plus loin” que la raisonnement¹¹. Ce qui s’assemble finit peut-être par se ressembler. Mais la ressemblance n’est nullement la condition du rassemblement. Aussi le poète ou l’écrivain fait-il deux choses: il révèle une distance – une distance entre deux moments ou deux situations parfaitement individués – qui est aussi une proximité. Il réunit les termes précisément en les tenant séparés, en en révélant la correspondance cachée. La correspondance poétique diffère de la correspondance analytique ou épistémique, qui met en rapport non un concept (ou une fonction) et une chose (ou un état de choses), mais deux impressions (ou séries d’impressions) hétérogènes et en apparence incompatibles, passant ainsi outre leurs différences *actuelles*.

4. *Métaphore et concept*

Dès lors, la philosophie, pour qui le concept est précisément ce point de fuite et d’éclairage (*idea, eidos*), à qui chaque chose doit son intelligibilité, lisibilité et visibilité, se voit, si elle souhaite tout du moins s’ouvrir à cette nouvelle dimension de l’expérience, dans l’obligation de revoir ce que pour elle “voir” signifie et inventer une nouvelle optique (plutôt que simplement de nouveaux concepts). Mais en quoi ce dédoublement – vision double ou diplopie – affecte-t-elle l’Idée, point d’ancrage du *logos* philosophique qui, au sujet de chaque chose, se demande ce qu’elle est ‘par elle-même’, ‘indépendamment de toute autre chose’? En ceci que pour la première fois le concept ne s’aligne plus sur l’Idée ainsi entendue, mais sur tout ce qui précisément lui échappe, soit ce grouillement ou fourmillement de singularités, d’accidents, bref, de différences “non-essentielles”, par elle reléguées au statut d’impensable ou de valeur négligeable. Je dirais même que le concept ne s’aligne plus du tout, sur rien, tant l’image de l’alignement suppose celle d’un sens commun (une visée noétique) parcourant toutes les facultés, d’une harmonie qui leur reviendrait de droit, d’un consensus qui leur viendrait spontanément, et ce, comme nous l’avons vu, afin de toujours mieux se caler sur la forme de l’identité de l’objet, ou son *Wesengehalt*. Le terme qui conviendrait serait plutôt celui, déjà évo-

10 Cité par Milly (1970, p. 89).

11 Claudel (1968, p. 42).

qué (et rimbaldien) de 'dérèglement'. Par lui, les facultés, tant dans leurs rapports entre elles que dans leurs rapports au monde, peuvent redéfinir le sens de l'expérience. Voir différemment, pour la philosophie, cela signifie voir (par) les différences, oser porter le regard sur cette myriade de points lumineux qui, comme autant de lucioles, virevoltent autour de l'Idée, non comme une étoile autour d'un soleil, mais librement, en marge de sa lumière. Voir différemment, c'est ouvrir les yeux sur ce scintillement – intermittent, précaire, évanescent – que le soleil de Platon d'ordinaire noie dans sa clarté blanche et aveuglante.

Or le concept a bien les moyens de privilégier la divergence sur la convergence, la différence sur l'identité (du sujet comme de l'objet), et d'épouser, par exemple, les différences ou nuances propres à *tel* phénomène, de s'interroger sur ses métamorphoses et ses puissances de devenir, plutôt que de d'identifier ses invariants eidétiques ou ses quiddités, tout comme la philosophie, en tant que critique des facultés, a le pouvoir de se demander de quelles différences ou quels degrés de puissance la perception, l'imagination, la mémoire ou le désir sont capables, et comment ces différences se propagent d'une faculté à l'autre, les entraînant dans une autre économie, un autre régime de pensée et d'expérience, un autre degré de *puissance*. Le destin du concept rejoint celui de la métaphore, en cela qu'il ne se contente pas de représenter ce qu'on a sous les yeux. Il redéfinit le visible, rebat les cartes du réel et en propose un nouveau découpage. Il donne bien à voir, et peut-être à mieux voir, mais cet ajustement nous coûte, tout comme nous coûte le trouble de la vision que provoque la métaphore. Ils sont, l'un et l'autre, inséparables d'un acte de création ou de construction, autour duquel une nouvelle forme d'adhésion, un nouveau *sensus communis* viennent s'enrouler: "From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned...".

Il faut donc retenir la leçon bergsonienne et bien distinguer les concepts raides et tout faits, qui extraient des objets des idées simples et abstraites, communes à d'autres objets, et font de leurs différences des éléments communs, des concepts "souples, mobiles, presque fluides", toujours prêts à "se mouler sur les formes fuyantes de l'intuition" (Bergson 1975, p. 188). De même, il convient de distinguer les images, qui sont de simples représentations d'une réalité passée au tamis de nos facultés intéressées, organisées en sens commun, des images esthétiques, qui rendent au réel sa multiplicité virtuelle et sa puissance de métamorphose. Il y a par conséquent une plus grande affinité entre la métaphore, d'une part, et le concept qui opère en-deçà des exigences de la représentation, d'autre part, qu'entre celui-ci et le concept au sens de la métaphysique classique. Les seuls concepts qui

comptent, parce qu'ils *font* la différence, sont ceux qui s'enracinent dans le mouvement: non les concepts-points, mais les concepts-devenir, non les concepts 'tout faits', disait Bergson, mais les concepts 'sur mesure'.

Percevoir, nous l'avons vu, c'est retenir du monde une image afin de pouvoir sur lui *agir*. Le pouvoir de l'intelligence, en tant que capacité d'abstraction, est ici déterminant. C'est ce que Nietzsche avait bien compris: si l'être humain "soumet son comportement au pouvoir des abstractions" et se met à l'abri "des impressions soudaines et des intuitions" en les généralisant "en des concepts plus froids et plus exsangues", c'est bien "afin d'y rattacher la conduite de sa vie et de son action" (Nietzsche 2014², p. 284). Dans cette construction, il y va de la vie et même du vital: "Notre seule façon de nous rendre maîtres de la multiplicité est de faire des catégories" (Nietzsche 2014², p. 91). Par la vérité l'être humain taille le monde à sa mesure. Ce qu'il cherche, c'est "la métamorphose du monde dans l'homme" (Nietzsche 2014², p. 284). Le problème commence dès lors qu'il prend ce monde simplifié, découpé, réduit à l'échelle humaine pour le 'vrai' monde, et les concepts "pour les choses-mêmes" (*ibidem*). Par un mouvement inverse, et une tout autre *métamorphose*, l'esprit peut cependant remonter à la source, défaire "le durcissement et la sclérose" et rendre aux images leur fluidité et leur multiplicité (*ibidem*). Mais il agit alors "en créateur et en artiste" plutôt qu'en logicien (*ibidem*). Cet "intellect libéré", ce "héros débordant de joie" passe de métaphore en métaphore sans jamais viser de point d'arrêt (*ibidem*)¹². Il faut donc bien, comme le préconisait Nietzsche, remonter de la métaphore à l'image et de l'image au corps.

Mais il faut aussi reconnaître que l'image n'est pas la simple *traduction* ou *transposition* d'une excitation, mais ce que le corps prélève et retient du monde, et donc une action. Le corps est d'emblée un corps-monde, et en réalité sa première mise en ordre, que l'intelligence ensuite accentue, simplifiant, schématisant, découpant le monde sensible au gré de ses exigences. Et si le concept au sens dogmatique est bien le prolongement de cette opération, ou se calque sur le monde réduit de l'image actuel, le concept qui naît et vit auprès de la métaphore poétique suit le chemin inverse, comme Nietzsche lui-même semble le reconnaître dans le passage que nous venons de citer. Il rend au monde ses différences, le complique et le multiplie, bref, se fait lui aussi artiste. L'image – celle du poète

12 "[...] l'homme devient muet quand il les voit ou ne parle que par métaphores interdites et enchaînements conceptuels inouïs jusqu'alors pour répondre de façon créatrice à l'impression que fait la puissance de l'intuition présente, au moins par la dérision et par la destruction des vieilles barrières conceptuelles" (Nietzsche 2014², p. 289).

comme du penseur – se détache de toute origine, tant sensible (la pure excitation physiologique) qu'intelligible (l'Idée), pour se rendre au jeu des différences, des résonnances et des correspondances cachées, des intensités étouffées, des devenirs et des déplacements bridés par les découpages de la vie pratique et de l'intelligence qu'ils supposent. La métaphore, nous l'avons chevillée au corps, et c'est elle, vie pratique oblige, que l'intelligence se voit contrainte de brider et discipliner. Le péché, s'il y en eut un, fut de régler l'ambition de la pensée sur celle de l'intelligence ainsi comprise, soit en un sens réduit, plutôt que sur sa puissance de débordement et d'empiètement, qui fait voler en éclats l'illusion d'un point de vue convergent, unique et fixe. Comme le dit Proust dans la préface de *Tendres Stocks* de Paul Morand, l'intelligence, qui d'ordinaire survole son objet et parfois s'en saisit afin d'en retirer quelque profit, a aussi le pouvoir de se 'transformer' en *s'incorporant* à la matière et en en épousant le mouvement¹³. C'est le moment, dirait Bergson, où l'intelligence se fait 'intuition' ou 'sympathie' plutôt qu' 'analyse'.

Notre théorie des images est une théorie du monde sensible, et même de *l'hypersensible*, en tant qu'il dépasse le monde de la simple perception, ou des percepts ordinaires, sans pour autant signaler l'existence d'un *autre* monde, suprasensible. Elle évite ainsi le double écueil du sens *commun*, pour qui le sens esthétique et le sens sémantique s'inscrivent dans un prolongement vertical et ascendant, et se fait théorie du sens rare, voire fantastique. Aussi notre dernier mot reviendra-t-il à une image, celle de la toupie, telle qu'elle figure dans le récit éponyme de Kafka (2018, p. 604). Kafka y met en scène un philosophe dogmatique qui, à ses heures perdues, prend plaisir à saisir les toupies en mouvement des enfants qui jouent dans la rue, se disant que la compréhension d'un seul détail, celle de la toupie en rotation par exemple, le mènera à la compréhension de tout. Son plaisir est de courte durée, et sa frustration récurrente, puisque se saisissant de la toupie il en arrête le mouvement et perd donc toute possibilité de le comprendre. Dépité, il la jette au sol et se retire. Carson interprète la nouvelle de Kafka comme une fable sur le pouvoir de la métaphore et son rapport à la philosophie, qui s'avère être, toujours selon la poète, un rapport de proximité plutôt que d'opposition. Le texte de Kafka met aux prises la saisie, la prise ou mainmise du

13 Proust (1971, p. 612). Ces pages ont d'abord paru dans *La Revue de Paris* du 15 novembre 1920, sous le titre: *Pour un ami (remarques sur le style)*. Proust s'inspire d'une métaphore de *L'éducation sentimentale* (Flaubert 1973, p. 20), d'autant plus remarquable, souligne-t-il, que l'œuvre de son auteur souffre par ailleurs d'une extraordinaire pauvreté en matière d'images.

concept (le *Greifen* du *Begriff*) sur son objet, et le tournoiement ‘impertinent’ et délectable de la métaphore, qui laisse intact l’axe vertical du sens, soit des conventions de la désignation et de la connotation, tout en les entraînant dans une danse folle: “A meaning spins, remaining upright on an axis of normalcy aligned with the conventions of connotation and denotation, and yet: to spin is not normal and to dissemble normal uprightness by means of this fantastic motion is impertinent” (Carson 1986, p. 74). À l’axe vertical et ‘normal’, où tout vient s’aligner, se juxtapose un désaxement ou dérèglement du sens, source de surprise et de jouissance, dont nous avons tâché de montrer, mais à la condition d’en modifier profondément le sens et le destin, qu’il pouvait être aussi celui du concept. D’une accélération tournoyante et ‘fantastique’ du sens surgit un non-sens, qui permet pourtant l’émergence d’une nouvelle pertinence ou congruence, d’une autre façon de faire monde.

Bibliographie

ARISTOTE

1969 *La Poétique*, tr. fr. de J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris.

1980 *La Poétique*, tr. fr. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris.

2007 *Rhétorique*, tr. fr. de P. Chiron, Flammarion, Paris.

2012 *La Physique*, tr. fr. de A. Stevens, Vrin, Paris.

BAUDELAIRE, C.

1972 *Les fleurs du Mal*, Gallimard, Paris.

BERGSON, H.

1975 *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris.

1997 *Matière et mémoire*, PUF, Paris.

BLUMENBERG, H.

2010 *État de langue et poétique immanente*, dans Id., *L’imitation de la nature et autres essais esthétiques*, tr. fr. de I. Kalinowski et M. B. de Launay, Hermann, Paris.

CARSON, A.

1986 *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, Princeton.

2000 *Essay On What I Think About Most*, dans Id., *Men in the Off Hours*, Vintage, New York, pp. 30-36.

CLAUDEL, P.

1968 *Journal tome I, 1904-1932*, texte établi et annoté par F. Varillon et J. Petit, Gallimard, Paris.

FLAUBERT, G.

1973 *L'éducation sentimentale*, Folio, Paris.

GUINDANI, S.

2005 *Lo stereoscopio di Proust. Fotografia, pittura e fantasmagoria nella Recherche*, Mimesis, Milano-Udine.

KAFKA, F.

2018 *Œuvres complètes*, tome II, tr. fr. de C. David, Gallimard, Paris.

MALLARMÉ, S.

1998 *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, Paris.

MILLY, J.

1970 *Proust et le style*, Minard, Paris.

NIETZSCHE, F.

1975 *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, dans Id., *Œcrits posthumes (1870-1873)*, tr. fr. de M. Haar et M. de Launay, Gallimard, Paris, pp. 275-290.

2014² *Le livre du philosophe. Le Philosophe. Considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance (automne-hiver 1872)*, tr. fr., présentation, notes et chronologie de A. Kremer-Marietti, Flammarion, Paris.

PROUST M.

1971 *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges suivi de Essais et articles*, édition de P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Gallimard, Paris.

1988 *À la recherche du temps perdu*, tome II, Gallimard, Paris.

1989 *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Gallimard, Paris.

RICŒUR, P.

1975 *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris.

IL ROMANZO FILOSOFICO TEDESCO INTORNO AL 1800

Appunti per una teoria

Francesco Campana

Abstract

This paper aims to investigate the status of the philosophical novel specifically through its development in the context of Germany around 1800. Consequently, I analyze the writings of authors from the period (e.g., Friedrich Schlegel, Friedrich Hölderlin, and Friedrich Heinrich Jacobi), focusing on programmatic and theoretical texts to extract elements to establish a theory of the philosophical novel. Accordingly, after a brief introduction to the contemporary debate over what a philosophical novel is, I emphasize the centrality of the genre in German aesthetics around 1800, reflecting on passages taken from novels of the period that can be considered philosophical (e.g., *Hyperion*, *Allwill*, and *Woldemar*). Ultimately, what emerges as a distinctive feature of the philosophical novel for these authors is the fact that it contains, in a paradoxically constitutive way, philosophy and literature as two distinct but simultaneously inseparable dimensions.

Keywords: Philosophical Novel; Philosophy and Literature; Friedrich Schlegel; Friedrich Hölderlin; Friedrich Heinrich Jacobi.

1. *Introduzione*

Per quanto se ne possa intuitivamente avere un'idea generale, non è facile definire con precisione che cosa sia il romanzo filosofico. Non appena cerchiamo di descriverne i caratteri e i principi, ci si rende conto che si tratta di un oggetto d'indagine particolarmente complesso e, per molti versi, sfuggente. Siamo infatti di fronte a un fenomeno letterario concreto che ha in sé una buona parte delle problematiche e delle sfide che l'impresa di pensare con la letteratura porta con sé. L'interrogazione sullo statuto del romanzo filosofico, infatti, si pone in quanto tale come un possibile punto di vista privilegiato da cui intraprendere l'esame del rapporto tra filosofia e letteratura.

Una delle operazioni che possiamo compiere è quella di ripercorrerne, con un approccio almeno all'inizio induttivo, la storia mondiale in una combinazione di storia naturale del genere, storia delle tecniche narrative, storia sociale e storia speculativa¹. E allora, non tralasciando la fondamentale novella *Il filosofo autodidatta* di Ibn Tufayl, ci rivolgeremmo in primo luogo al *Candide* di Voltaire o al *Tristram Shandy* di Sterne, per poi magari spostarci sul romanzo russo del XIX secolo, su quello tedesco o quello francese di inizio XX secolo, fino ad autori come Sartre e Camus e, avvicinandoci sempre di più alla nostra contemporaneità, ai romanzi di Murdoch o Dick, a *Rayuela* di Cortázar, *The Broom of the System* di Wallace o *I'll Take You There* di Oates. Si tratterebbe però di una lista in cui salterebbero subito agli occhi le mancanze, le omissioni o gli inserimenti oggetto di discussione. Sarebbe poi una lista che contempla romanzi anche molto diversi tra loro, inclusi per motivi differenti, dal momento che differenti sarebbero le qualità grazie alle quali verrebbero considerati come 'filosofici' (lo stile, i personaggi, le situazioni proposte, i temi trattati, il tipo di procedere argomentativo, la presenza di tesi, ecc.). Si finirebbe quindi col domandarci in pochissimo tempo se non si stia estendendo in modo eccessivo il titolo di 'romanzo filosofico' a testi che solo genericamente potrebbero essere inseriti in un ipotetico canone del genere letterario in questione.

Se perciò passiamo dall'induzione intuitiva al tentativo di definire i caratteri di questo oggetto letterario, iniziano a sorgere innumerevoli dubbi, che derivano dalla domanda sulla definizione di un oggetto letterario e d'arte in generale², ma anche dalle domande sulla differenza e il rapporto tra filosofia e letteratura, sui caratteri costitutivi della prima e su quelli della seconda, che diventano in un certo senso necessarie per definire con esattezza un oggetto che le contiene entrambe. L'indagine si allarga in modo pericolosamente ampio e la qualità delle risposte rischia di diventare generica, se non addirittura banale: la filosofia si occuperebbe delle domande più profonde dell'esistenza, mentre la letteratura si rivolgerebbe all'ordinarietà di una concretezza più quotidiana; la filosofia tenderebbe al generale, all'universale e all'astratto, mentre la letteratura al determinato, allo specifico e al particolare; la filosofia adotterebbe uno stile argomentativo tendente a una supposta oggettività, mentre la letteratura avrebbe un'impostazione narrativa che restituirebbe la voce

1 Cf. Pavel (2014, pp. 34-44). Ringrazio Luca Illetterati, Elena Nardelli e Chiara Scarlato per aver discusso versioni precedenti del presente testo, che si intende come il primo risultato di una più vasta ricerca.

2 Per delle ricognizioni documentate rispetto ai dibattiti sulla definizione del concetto di letteratura, si vedano Lamarque (2009, pp. 29-83) e Barbero (2013, pp. 21-31).

soggettiva e spesso interiore di chi scrive; la filosofia sarebbe una materia tecnica per poche specialiste e pochi specialisti, la letteratura si rivolgerebbe al grande pubblico³. Tutte risposte con un nucleo di senso e un carico notevole di opinabilità, a cui se ne potrebbero aggiungere di ulteriori che aiuterebbero certo a orientarsi, ma farebbero in parte perdere di vista l'oggetto specifico della ricerca.

In questo senso, il romanzo filosofico si trasforma in uno di quei punti nevralgici in cui il meccanismo si inceppa, dove la discussione (potenzialmente infinita) sul confine e la differenza tra filosofia e letteratura entra in crisi, perché richiederebbe, per uscire dalla situazione di stallo, l'abbandono della vaghezza che gli stessi oggetti in questione, almeno in una certa misura, probabilmente richiedono.

In questa sede si cercherà di avvicinare il tema attraverso una prospettiva specifica, ovvero quella del contesto estetico, artistico e letterario dei territori di lingua tedesca intorno al 1800, dove una generazione di intellettuali, teorici e filosofi ha trovato nel romanzo una delle più rilevanti forme di espressione del proprio pensiero. Non si può certo dire che proprio in questo passaggio storico-artistico nasca il romanzo filosofico in generale, tuttavia si tratta di un momento particolarmente significativo e per certi versi anche fondativo, da una parte, per la mole e la qualità di opere che vengono prodotte e che potrebbero venire identificate come romanzi filosofici e, dall'altra, per il grado di consapevolezza e le riflessioni sull'incontro tra filosofia e letteratura nella forma romanzo che emergono in questo frangente.

Cercherò quindi di proporre alcune considerazioni a partire dagli scritti di questi autori, concentrandomi qui prevalentemente su alcune premesse programmatiche e testi teorici, al fine di cogliere degli elementi per una teoria possibile del romanzo filosofico. Così, dopo una breve introduzione al dibattito contemporaneo riguardo alla domanda 'Che cos'è il romanzo filosofico?' (2), sottolineerò la centralità del genere del romanzo nel contesto tedesco intorno al 1800 (3), per poi soffermarmi su alcuni passi tratti dalle premesse e dagli scritti introduttivi di alcuni romanzi dell'epoca che possiamo considerare, appunto, filosofici (4). Emergerà infine come per questi autori si tratti di un genere intrinsecamente paradossale, che unisce filosofia e letteratura come dimensioni singolarmente identificabili e, nel contempo, inseparabili (5).

3 Il rapporto tra filosofia e letteratura è ovviamente oggetto di una bibliografia particolarmente estesa. Per un primo approccio al tema e per la molteplicità di prospettive, si rimanda ai saggi contenuti in Campana, Farina (2018, a cura di) e a quelli presenti in Barbero, Latini (2019, a cura di).

2. *Che cos'è il romanzo filosofico?*

Quella sulla definizione del romanzo filosofico diventa, come si diceva, una domanda di confine. Si tratta infatti di una domanda che racchiude in sé sia l'interrogazione circa il valore cognitivo della letteratura⁴ che quella sulla dimensione stilistica della filosofia⁵. Il romanzo filosofico si pone perciò come una forma artistica, che solleva numerose questioni proprie della storia del pensiero e del dibattito contemporaneo.

Si può provare a fare i conti con questa domanda in diversi modi e non sono mancate proposte in questo senso, per quanto i tentativi riguardanti il romanzo filosofico nello specifico non siano abbondanti. Uno dei problemi di fondo è capire, per esempio, se identificare il romanzo filosofico in quanto tale significhi conferire un generico titolo onorifico a un testo letterario oppure identificare un genere (o un sottogenere) filosofico-letterario vero e proprio, con elementi peculiari e caratteristiche tecniche specifiche.

Di tale questione si è occupato di recente, per esempio, Michael H. Mitias, che sceglie la seconda opzione, sostenendo quindi lo *status* di genere filosofico-letterario a tutti gli effetti del romanzo filosofico:

Possiamo parlare di 'romanzo filosofico' in senso onorifico, ma possiamo usare questa espressione in un senso letterario, autentico o genuino? Il fatto che la seconda ipotesi sia possibile è alla base dell'argomentazione di questo libro: il romanzo letterario può comunicare conoscenza o comprensione filosofica; di conseguenza, come romanzo filosofico, dovrebbe essere classificato come un genere alla pari dei generi comunemente riconosciuti nell'ambito del romanzo letterario (Mitias 2022, p. 3).

La proposta di Mitias si pone perciò il problema della possibilità di identificare dei veri e propri confini per il genere (o sottogenere), cercando di spingersi oltre le identificazioni o i raggruppamenti di carattere

-
- 4 Un'approfondita analisi sul valore cognitivo della letteratura in generale, che comprende anche diversi casi di romanzo filosofico, è proposta in Mikkonen (2013). Cf. anche Mikkonen (2021). Per uno studio sulla dimensione speculativa della letteratura nel contesto tedesco intorno al 1800, con uno sguardo specifico sulla prospettiva romantica, si rimanda a Bowman (2014, pp. 151-155). Per ciò che riguarda, invece, il valore cognitivo dell'arte in generale nelle estetiche tedesche di questo periodo, si vedano i saggi contenuti in Campana, Tomasi (2021, a cura di).
- 5 Le forme letterarie della filosofia sono state esaminate da più prospettive come, tra gli altri, Frank (1992), Bozzetti (2011), D'Angelo (2012). Mi permetto di rimandare anche alle considerazioni presenti in Campana (2023).

meramente intuitivo. Sintetizzando al massimo, la risposta di Mitias – non senza criticità e forse ancora troppo astratta e generica – risiede poi nell'individuare i caratteri del romanzo filosofico nei termini di una storia, di una narrazione che veicola artisticamente conoscenza servendosi della dimensione simbolica e metaforica.

Al di là della posizione di Mitias, tuttavia, l'identificazione di un genere o, meglio, di un sottogenere specifico e la possibilità di arrivare a elencare una serie di caratteristiche che portino a una sorta di definizione è l'intento che attraversa le prossime pagine, pur non avendo l'ambizione di pervenire a delle conclusioni generali complessive.

Nello specifico, si proverà a rivolgersi al caso del romanzo filosofico nel contesto tedesco intorno al 1800. Questo, infatti, diventa un caso-studio particolarmente significativo, per molti motivi, primo fra tutti il fatto che, in un'epoca in cui il romanzo si afferma prepotentemente come genere privilegiato del momento, sia dal punto di vista teorico che da quello della produzione letteraria concreta, una schiera di intellettuali, che sono spesso filosofi e letterati insieme, decide di affidare al genere romanzo parte delle considerazioni teoriche più profonde cui perviene. La lista sarebbe davvero troppo lunga ma, solo per citare alcuni esempi, si va da Jacobi a F. Schlegel, da Novalis e Hölderlin a Jean Paul. Tali autori, che fanno più direttamente riferimento a modelli come quello di Goethe e ancor prima di Rousseau, si inseriscono in una tradizione che era già emersa nel corso del XVIII secolo, specie nel contesto francese e in quello inglese (si pensi ad autori come Voltaire, Swift, Sterne). Essi la interpretano secondo le prospettive del peculiare contesto storico-culturale cui appartengono, declinandola in un modo specifico; allo stesso tempo, però, ne forniscono un esame particolarmente approfondito, capace di restituirne alcuni tratti di fondo, eventualmente generalizzabili. Quello che può essere utile fare qui è perciò discutere, da una parte, la consapevolezza che questi autori hanno di un tipo particolare di romanzo che dimostra una forte caratura di matrice filosofica e, dall'altra, analizzando alcuni passaggi significativi in merito, provare a estrapolare qualche elemento che possa almeno in parte rientrare in una complessiva teoria del genere in esame.

3. La centralità del romanzo nel contesto tedesco intorno al 1800

Innanzitutto, bisogna rilevare che questa attitudine filosofica nei confronti del romanzo si innesta, nella visione teorica del periodo, in una

più generale centralità della forma romanzo complessivamente intesa⁶. Si tratta di una centralità che vede, da un lato, un polo un po' implicito e non troppo sviluppato nelle riflessioni delle lezioni hegeliane di estetica. In esse, Hegel introduce in poche battute la definizione di romanzo come “moderna epopea borghese” (Hegel 1970; tr. it. 1997, p. 1223) o “nostro epos moderno” (Hegel 2004, p. 217), che solo la ricezione successiva e la storia degli effetti consacreranno nella sua potenza concettuale⁷. Dall'altro lato, invece, tale centralità si esprime attraverso la precedente posizione che, a differenza di quella hegeliana, è stata ampiamente sviluppata nelle riflessioni della *Frühromantik* e condensata nella altrettanto celebre descrizione schlegeliana del romanzo come “libro romantico” (Schlegel 1967; tr. it. 2000, p. 686), costitutivo quindi del profilo teorico generale della rivista “Athenaeum”⁸. Proprio poco dopo questa sorta di definizione di romanzo, nella *Lettera sul romanzo*, che si trova all'interno del *Dialogo sulla poesia* del quinto fascicolo di “Athenaeum”, la centralità del romanzo sembra declinarsi nel senso di quello che potremmo chiamare romanzo filosofico, ovvero nei termini di una versione autoriflessiva e fortemente teoretica del genere:

[...] troverei il coraggio di affrontare una *teoria del romanzo* che fosse teoria nel significato originario del termine: una contemplazione spirituale dell'oggetto con animo quieto, sereno, indiviso, come si conviene a chi fissi lo sguardo festoso e solenne nel gioco variamente allusivo delle immagini divine. Una simile teoria del romanzo dovrebbe essere a sua volta un romanzo che riproducesse fantasticamente ogni tono eterno della fantasia e ricreasse nuovamente il caos del mondo cavalleresco (Schlegel 1967; tr. it. 2000, pp. 687-688).

Qui Schlegel riflette sulla natura del genere romanzo e, nel tentativo di immaginare una possibile teoria dello stesso, evidenzia l'impossibilità di parlarne speculativamente, se non attraverso la forma romanzo medesima. Il romanzo, cioè, diviene luogo di arte e, nello stesso tempo,

6 Per un quadro complessivo dell'importanza del romanzo in questo passaggio storico-artistico, cf. Mahoney (1988) e, soprattutto, Engel (1993). A questo proposito, è inoltre ancora preziosissima l'antologia di scritti teorici sul romanzo curata da Eberhard Lämmert *et al.*, specie nel capitolo riguardante gli anni 1796-1830, curato da Karl-Heinz Hartmann (cf. Lämmert *et al.* 1971, pp. 177-284).

7 La teoria hegeliana del romanzo, che ha trovato importantissimi sviluppi come quello degli scritti del giovane Lukács, è stata infatti descritta come l'“elemento inconscio dell'intera estetica hegeliana” (Weiss 2013, p. 76). Cf. anche Hebing (2009) e Campana (2019, pp. 157-172).

8 Le teorie del romanzo di Schlegel e del primo romanticismo sono discusse, tra gli altri, in Peer (1976/1977) e D'Angelo (1997, pp. 141-158).

necessariamente luogo di teoria dell'arte, perché è il suo stesso prodursi che lo richiede. In questo senso, Schlegel sancisce, nel romanzo, un legame inevitabile tra letteratura e filosofia e tra letteratura e filosofia della letteratura. Tuttavia, una posizione così radicale e, per certi versi, così astrattamente teorica, potrebbe spingerci sulla strada di considerare ogni romanzo un romanzo intrinsecamente filosofico. Benché quest'ultima non sia una possibilità da escludere, in questa sede si cerca di individuare alcuni caratteri di un genere (o sottogenere) più specifico e determinato, che potrebbe peraltro derivare proprio da una concezione che vede nel romanzo un genere del tutto filosofico.

4. *Elementi per una teoria del romanzo filosofico tedesco intorno al 1800*

Per questo motivo, può essere utile rivolgerci ad alcune considerazioni introduttive, teoriche e programmatiche di alcuni celebri romanzi dell'epoca. Si tratta di prove artistiche concrete in cui emerge la consapevolezza della centralità del genere letterario del romanzo nel suo complesso, ma anche una certa coscienza del carattere specifico di un romanzo con un'impostazione, un approccio e dei contenuti di tipo filosofico. Questo perché i romanzieri in questione sono anche e insieme teorici e filosofi.

Si pensi, per esempio, alle parole non troppo fiduciose che Friedrich Hölderlin appone in apertura del romanzo *Iperione*, prima di presentare i resoconti del protagonista indirizzati a Bellarmino sulle sue peregrinazioni in Grecia e Germania:

Prometterei volentieri a questo libro l'amore dei tedeschi.

Ma temo che alcuni lo leggeranno come un manuale e si preoccuperanno troppo del *fabula docet*, altri lo prenderanno troppo alla leggera e nessuno di loro lo capirà.

Chi si accontenta del profumo della mia pianta non la conosce, e non la conosce nemmeno chi la raccoglie soltanto per istruirsi.

Il risolversi delle dissonanze in un particolare carattere non è fatto né per la semplice riflessione, né per il vuoto piacere (Hölderlin 1992; tr. it. 2015, p. 119).

In queste poche righe sono presentati diversi elementi. Innanzitutto, c'è la duplice composizione che la stessa espressione 'romanzo filosofico' porta con sé. C'è quindi un aspetto conoscitivo, teorico e addirittura pedagogico, attraverso il quale, leggendo il testo, si può imparare qualcosa (il "*fabula docet*"); nello stesso tempo, c'è un versante più sensibile (il "profumo della

mia pianta”) e, solo all’apparenza, più superficiale, che ha a che fare con la dimensione più propriamente artistica del testo. C’è quindi, per un verso, l’annuncio dell’Iperione-filosofo, che riflette su come la totalità della natura e l’armonia della Grecia dell’antichità siano le condizioni più alte cui l’essere umano sia pervenuto e su come il mondo moderno sia invece caduto preda della scissione e della disperazione⁹; per un altro verso, c’è la presentazione del racconto delle vicende personali dell’Iperione-personaggio letterario, dagli anni della formazione sotto la guida di Adamas all’amicizia con Alabanda, dall’amore per Diotima alla battaglia per la liberazione della Grecia. Oltre a ciò, troviamo poi la consapevolezza dell’indivisibilità dei due piani, il fatto cioè che la dimensione conoscitiva non vive senza quella artistica e viceversa, in una dialettica costante e sempre presente tra il versante letterario e quello filosofico. In questo, emerge un’ambizione propria dell’autore e del romanzo in questione, ovvero la tensione verso la risoluzione delle dissonanze, ma è presente anche la persuasione che sia carattere precipuo di questo tipo di scrittura l’andare oltre la separazione tra livello narrativo e livello filosofico. Infine e come conseguenza di quest’ultima considerazione, si percepisce chiaramente la convinzione (sottolineata in chiave pessimista) dell’impossibilità di accogliere nel modo corretto il romanzo, cioè comprendendolo realmente e apprezzandolo, da parte di un pubblico che scinde i due piani e li considera unilateralmente. In questo, si cela anche il sospetto, se non addirittura la certezza, riguardo a una difficoltà nel modo di concepire l’opera d’arte letteraria in questi termini, ovvero in termini che non solo ritrovino nel romanzo un originario, connaturato e generico fulcro di tipo filosofico, ma dove i due piani, letterario e filosofico, siano presenti in modo più consistente ed esplicito. Benché emergano dal quadro specifico del romanzo in questione e del pensiero particolare di Hölderlin, queste considerazioni introduttive all’*Iperione* riescono perciò a dare qualche indicazione utile rispetto alla configurazione possibile di una teoria del romanzo filosofico.

Un altro autore che, per quanto sempre nel contesto della sua determinata proposta, può fornire delle preziose prospettive generali sul tema è

9 Si pensi, per esempio, al celebre passaggio che si apre con: “Essere uno con il tutto, questa è la vita della divinità, questo è il cielo dell’uomo” (Hölderlin 1992; tr. it. 2015, p. 125). Per contrasto, si veda invece la lettera in cui ragiona disilluso sulla disgregazione del popolo tedesco a lui contemporaneo, prima di ritrovare, nella vita da eremita e nella bellezza della natura, una riconciliazione finale (Hölderlin 1992; tr. it. 2015, pp. 449-457). Sulla dimensione filosofica dell’*Iperione*, cf., tra i molti altri, Janicaud (1967) e Hörisch (2003). Cf. anche Engel (1993, pp. 321-380).

Friedrich Heinrich Jacobi. La sua voce, infatti, è particolarmente interessante perché, a più riprese, nel tentativo di superare un'impostazione prettamente filosofica – potremmo dire, in parte semplificando, stilisticamente argomentativa – sottolinea l'importanza all'interno della sua produzione dei due romanzi, ovvero *Allwill* e *Woldemar*, e come essi siano centrali per comprendere il suo pensiero¹⁰. Anche qui si ha a che fare con romanzi che hanno un portato filosofico particolarmente consistente, nel senso che, all'interno di due storie al fondo sentimentali, vengono presentati due caratteri particolarmente significativi da un punto di vista speculativo – le due 'anime belle' per eccellenza – e vengono esposte, discusse o messe in scena numerose argomentazioni di carattere filosofico. Prima di addentrarsi nelle due storie che, come *Iperione*, sono composte interamente o in parte, da epistole fittizie¹¹, anche Jacobi fornisce delle utili indicazioni introduttive. In apertura di *Allwill*, infatti, scrive:

Tutte le sue più importanti convinzioni [sc. dell'autore, di Jacobi] poggiavano sull'intuizione immediata. Tutte le sue dimostrazioni e confutazioni, poggiavano (come gli sembrava) parte su fatti non abbastanza osservati, parte su fatti non abbastanza confrontati. Egli doveva dunque, quando voleva comunicare ad altri le sue convinzioni, procedere rappresentando.

Così nacque nella sua anima il progetto di un lavoro, che fosse semplicemente avvolto dalla creazione poetica, e che dovesse porre davanti agli occhi, nel modo più scrupoloso, l'umanità com'essa è, spiegabile o inspiegabile che sia (Jacobi 2006; tr. it. 1991, pp. 53-54)¹².

-
- 10 La rilevanza dei romanzi per l'espressione del pensiero jacobiano è nota. Per esempio, nel *Vorbericht* alle opere del 1819 Jacobi sottolinea significativamente come *Allwin* sia da considerarsi come “la vera chiave universale alle mie opere, sia in termini di contenuto che di presentazione [den ächten allgemeinen Schlüssel zu meinen Werken, sowohl was den Inhalt angeht, als den Vortrag]” (Jacobi 1998, p. 335). Per un approfondimento sulle circostanze storico-biografiche della pubblicazione dei testi e sulla specifica teoria del romanzo in Jacobi (nonché sull'utilizzo complessivo di forme finzionali di scrittura, come il dialogo), si vedano Verra (1963, pp. 1-31), Nicolai (1971), Hammacher (1990) e Ortlieb (2021).
- 11 Il romanzo epistolare, che era molto in voga all'epoca e aveva dei modelli eccellenti – da Goethe a Rousseau – consente infatti di porsi a metà strada tra uno stile di carattere saggistico-argomentativo e un andamento più narrativo di tipo romanzesco, intercettando peraltro anche la tradizione dell'epistola filosofica. Su quest'ultima, con particolare riferimento a Hölderlin e *Iperione*, cf. Gaier (2004/2005).
- 12 La traduzione è modificata, in parte per uniformare le traduzioni dei passi citati di Jacobi e in parte per accogliere le convincenti proposte di Ivaldo, che si sofferma sul “procedere rappresentando” e l'importanza complessiva dei due romanzi nella produzione jacobiana in Ivaldo (2003, pp. 26-29).

In queste parole c'è certamente la visione specifica dell'autore che, cercando una dimensione ulteriore rispetto a quella razionale, si spinge oltre la trattazione filosofica in direzione di un'immediatezza che faccia cogliere più autenticamente il reale. C'è però anche la dichiarazione di un'insufficienza della forma argomentativa (e implicitamente della forma esclusivamente narrativa), che si potrebbe prendere in considerazione non solo per la prospettiva specifica, ma in termini più generali. Il 'procedere rappresentando' (*darstellend zu Werke gehen*), da parte di un autore che è e si sente in partenza, benché non di professione, un pensatore, potrebbe costituire esattamente la modalità propria (o una delle modalità) del romanziere-filosofo e, quindi, anche del romanzo filosofico (o di un tipo di romanzo filosofico). Tale procedere viene descritto come la costruzione di un testo – si presuppone di tipo teorico-argomentativo – che venga “semplicemente avvolto dalla creazione poetica”, cercando di restituire – forse non troppo felicemente, come si vedrà subito – il duplice livello del romanzo filosofico. Tutto ciò per un motivo – ancora, molto specifico della prospettiva jacobiana, ma per certi versi generalizzabile – ovvero provare a cogliere l'essere umano nel modo più completo, efficace e reale. Emerge cioè la convinzione che solo tramite l'arte e la letteratura si pervenga a una dimensione autentica e, in un certo senso, ultima e che la filosofia non sia sufficiente – o non sia sufficiente da sola – per compiere questa impresa.

La descrizione metaforica del romanzo filosofico come una teoria avvolta di un manto poetico, però, non si dimostra particolarmente riuscita, perché rimanda a una sorta di maschera che viene applicata successivamente, di finzione costruita a posteriori e, quindi, di separazione tra la dimensione letteraria e quella filosofica. Tale criticità emerge nelle parole del secondo romanzo dello stesso Jacobi, che riprende i passaggi del primo e, nel *Woldemar*, prova a correggere il tiro:

Nella presente opera, l'intento filosofico di “*porre dinanzi agli occhi, nel modo più scrupoloso, l'umanità così com'essa è, spiegabile o inspiegabile che sia*”, non si trova tuttavia, come nell'*Allwill*, *semplicemente avvolto* in una forma poetica; la cosa principale qui, sembra esser piuttosto la rappresentazione di un evento (Jacobi 2007; tr. it. 2000, p. 43).

Qui Jacobi rivendica la necessità di una compresenza e di una organicità totali tra livello letterario e livello filosofico. Dichiarata la manchevolezza della precedente prospettiva e cerca di far sì che filosofia e letteratura siano un tutt'uno in ciò che chiama “la rappresentazione di un evento” (*die Darstellung einer Begebenheit*). Così Jacobi, ricorrendo sempre alla

*Darstellung*¹³, cerca di produrre un miglioramento rispetto all'opera precedente e, in questo passaggio, soprattutto rispetto alla descrizione di un tipo di scritto che può essere definito un romanzo filosofico. Non è facile capire concretamente in cosa si realizzi questo scarto. Non c'è però dubbio sul fatto che, mentre *Allwill* è un romanzo epistolare più lineare, dove gli eventi della relazione tra la malinconica Silly e l'entusiasta Eduard, così come le numerose discussioni filosofiche, vengono esposti successivamente agli accadimenti tramite le lettere, *Woldemar* è un testo più complesso dal punto di vista strutturale. Anche in questo caso, infatti, si ritrova il ricorso alla forma epistolare, ma solo in parte e le riflessioni sulla virtù o sull'amore, sulla filosofia inglese o su Aristotele vengono soprattutto affrontate nel corso stesso degli episodi e delle varie situazioni che compongono il complicato rapporto tra Henriette e Woldemar, per esempio tramite i numerosi dialoghi che quest'ultimo non manca di descrivere a un certo punto esplicitamente come platonici (cf. Jacobi 2007; tr. it. 2000, p. 207). In ogni caso, ritorna in un modo più marcato ancora l'ambizione incontrata anche nelle parole di Hölderlin, ovvero l'intenzione di tenere assieme la dimensione filosofica e quella letteraria, percependole come entrambe presenti ma cercando nel contempo di non dividerle.

5. Conclusioni

L'analisi del romanzo filosofico, anche nella sua concretizzazione specifica nel caso tedesco intorno al 1800, richiederebbe senza dubbio un esame completo di numerosi aspetti e il resoconto di questioni più specifiche inerenti alle teorie degli autori in questione e alle loro opere, letterarie e non. Tuttavia, le battute che ho cercato di proporre forniscono delle indicazioni preziose per un avvicinamento in questo senso.

Il romanzo filosofico emerge come un genere costitutivamente intermedio e ibrido. Tale caratteristica, che in superficie è già presente nel nome stesso del genere, si realizza nel modo più compiuto, tuttavia, nel momento in cui si fa valere quella dimensione costitutiva, appunto, dove filosofia e letteratura si incontrano, vale a dire quando si presenta la situazione, per molti versi paradossale, in cui i due livelli sono, nello stesso tempo, riconoscibili come entrambi presenti singolarmente e però non divisibili. In questo intreccio, che si potrebbe descrivere come dialettico, risiede la rile-

13 Per delle ulteriori interessanti considerazioni sulla forma della *Darstellung* in *Woldemar*, si rimanda a Sandkaulen (2019, pp. 120-123).

vanza e la potenzialità di un genere come questo. Se infatti non emergesse in modo così esplicito questo suo essere insieme unione inscindibile di due piani diversi, il discorso teorico si potrebbe attestare, peraltro non senza motivo, su un generico carattere filosofico del romanzo *tout court*.

Per quanto questo nucleo filosofico del romanzo nel suo complesso possa essere all'origine della più particolare forma letteraria in questione, è proprio il rapporto paradossale tra filosofia e letteratura – entità distinte e, come emerge dalle parole degli autori attraversati, parti inscindibili di un oggetto unico – a rendere il romanzo filosofico un genere specifico, capace di cogliere la realtà dell'animo umano e del mondo circostante.

Bibliografia

BARBERO, C.

2013 *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

BARBERO, C., LATINI, M. (a cura di)

2019 *Philosophy and Literature*, numero monografico di “Rivista di Estetica”, 70/1.

BOWMAN, B.

2014 *On the Defense of Literary Value: From Early German Romanticism to Analytic Philosophy of Literature*, in D. Nassar (a cura di), *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 147-162.

BOZZETTI, M.

2011 *Pensare con stile. La narratività della filosofia*, La Scuola, Brescia.

CAMPANA, F.

2019 *The End of Literature, Hegel, and the Contemporary Novel*, Palgrave Macmillan, Cham.

2023 *La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura*, in G. Abbadessa (a cura di), *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli, pp. 223-249.

CAMPANA, F., FARINA, M. (a cura di)

2018 *Philosophy and literature*, numero monografico di “Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy”, VI/1.

CAMPANA, F., TOMASI, G. (a cura di)

2021 *Art and Knowledge in Classical German Philosophy*, numero monografico di “Aesthetica Preprint”, 116.

D'ANGELO, P.

1997 *L'estetica del romanticismo*, il Mulino, Bologna.

D'ANGELO, P. (a cura di)

2012 *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma.

ENGEL, M.

1993 *Der Roman der Goethezeit. Band 1. Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.

FRANK, M.

1992 *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart; tr. it. di M. Nobile, *Lo stile in filosofia*, il Saggiatore, Milano 1994.

GAIER, U.

2004/2005 *Der philosophische Brief*, in "Hölderlin-Jahrbuch", XXXIV, pp. 180-202.

HAMMACHER, K.

1990 *Jacobis Romantheorie*, in W. Jaeschke e H. Holzhey (a cura di), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, pp. 174-189.

HEBING, N.

2009 *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, Universitätsverlag Rhein-Ruhr, Duisburg.

HEGEL, G.W. F.

1970 *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in 20 Bänden*, a cura di E. Moldenhauer e K. M. Michel, vol. 15, Suhrkamp, Frankfurt a. M.; tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

2004 *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, a cura di A. Gethmann-Siefert e B. Collenberg-Plotnikov con la collaborazione di F. Iannelli e K. Berr, Fink, München.

HÖLDERLIN, F.

1992 *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, Insel-Verlag, Leipzig, pp. 7-209; tr. it. di L. Balbiani, *Iperione o l'eremita in Grecia*, Bompiani, Milano 2015.

HÖRISCH, J.

2003 *Die 'poetische Logik' des Hyperion. Hölderlins Versuch einer Umschreibung der Regeln des Diskurs*, in T. Roberg (a cura di), *Friedrich Hölderlin. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaft Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 205-226.

IVALDO, M.

2003 *Introduzione a Jacobi*, Laterza, Roma-Bari.

JACOBI, F. H.

1998 *Schriften zum Spinozastreit*, in *Friedrich Heinrich Jacobi Werke*, vol. 1,1, a cura di K. Hammacher e I.-M. Piske, Meiner/frommann-holzboog, Hamburg/Stuttgart-Bad Cannstatt.

2006 *Romane I. Eduard Allwill*, in *Friedrich Heinrich Jacobi Werke*, vol. 6,1, a cura di C. Götz e W. Jaeschke, Meiner, Hamburg; tr. it. di P. Bernardini, *Allwill*, Guerini e Associati, Milano 1991.

2007 *Romane II. Woldemar*, in *Friedrich Heinrich Jacobi Werke*, vol. 7,1, a cura di C. Götz e W. Jaeschke, Meiner, Hamburg; tr. it. di S. Iovino, *Woldemar*, CEDAM, Padova 2000.

JANICAUD, D.

1967 *Hölderlin et la philosophie d'après Hyperion*, in "Critique", XXIII, pp. 746-763.

LAMARQUE, P.

2009 *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden.

LÄMMERT E. *et al.* (a cura di)

1971 *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620-1880*, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin.

MAHONEY, D. F.

1988 *Der Roman der Goethezeit (1774-1829)*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

MIKKONEN, J.

2013 *The Cognitive Value of Philosophical Fiction*, Bloomsbury, London *et al.*

2021 *Philosophy, Literature and Understanding. On Reading and Cognition*, Bloomsbury, London *et al.*

MITIAS, M. H.

2022 *The Philosophical Novel as a Literary Genre*, Palgrave Macmillan, Cham.

NICOLAI, H.

1971 *Jacobi's Romane*, in K. Hammacher, *Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit. Beiträge einer Tagung in Düsseldorf (16.-19.10.1969) aus Anlaß seines 150. Todestages und Berichte*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., pp. 347-360.

ORTLIEB, C.

2021 *Briefdialoge und Gesprächsmitschriften. Schreibarten des Romans bei Friedrich Heinrich Jacobi*, in C. Ortlieb e F. Vollhardt (a cura di), *Friedrich Heinrich Jacobi (1743 – 1819). Romancier – Philosoph – Politiker*, de Gruyter, Berlin-Boston, pp. 5-23.

PAVEL, T.

2014 *La pensée du roman. Nouvelle édition revue et refondue*, Gallimard, Paris.

PEER, L.H.

1976/1977 *Friedrich Schlegel's Theory of the Novel Revisited*, in "Colloquia Germanica", X/1, pp. 25-40.

SANDKAULEN, B.

2019 *Jacobis Philosophie. Über den Widerspruch zwischen System und Freiheit*, Meiner, Hamburg.

SCHLEGEL, F.

1967 *Gespräch über die Poesie*, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, II.1 (Charakteristiken und Kritiken I [1796-1801])*, a cura di H. Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh/Thomas-Verlag, München-Paderborn-Wien/Zürich, pp. 284-351; tr. it. di D. Mazza, *Dialogo sulla poesia*, in *Athenaeum (1798-1800). La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusattelli, Sansoni, Milano 2000, pp. 651-694.

VERRA, V.

1963 *F. H. Jacobi. Dall'illuminismo all'idealismo*, Edizioni di "Filosofia", Torino.

WEISS, J.

2013 *Die Theorie des Romans in Hegels Ästhetik*, in A. Gethmann-Siefert, H. Nagl-Docekal, E. Rózsa e E. Weisser-Lohmann (a cura di), *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, pp. 67-82.

FILOSOFIA ‘E’ LETTERATURA: L’AVVENIRE DI UNA CONGIUNZIONE

Carla Canullo

Abstract

To analyse the lemma ‘philosophy of literature’, this paper proposes to separate philosophy and literature to understand the conjunction ‘and’ as a way of grasping what is ‘common’ between philosophy and literature. To do this, it will first consider the etymology of the term ‘common’ and the different meanings of the term *munus*. Secondly, it will look at the different ways in which literature and philosophy can stand together. Thirdly, it will propose to understand the meaning of ‘in common’, which is what literature and philosophy give each other because each has what the other ‘misses’. French philosophers and novelists Henry, Delecroix and Aubry provide examples of this possibility which will be analysed in the final section of the paper. Thus, the conjunction that can bond literature ‘and’ philosophy will be understood in terms of how they can both expose and reopen matters to which they continue to give a ‘future’ by narrating and understanding them – the future of a conjunction.

Keywords: *Munus/In Common; Truth; Good; Beauty; Life; Michel Henry; Vincent Delecroix; Gwenaëlle Aubry.*

1. Il passato di una congiunzione

Niente dà da pensare che la congiunzione che tiene insieme filosofia ‘e’ letteratura *non potrà* avere un *avvenire*. Niente lo dà da pensare sia perché il *già* del suo *passato* annuncia il suo *non ancora*, sia perché lo confermano filosofi che, pur essendo lontani tra di loro, possono stare insieme proprio perché hanno *già* ‘pensato con (la) letteratura’. Esemplicherò quanto appena detto proponendo quattro modelli di questo ‘pensare’.

1. Citando quello che Jean-Jacques Mayoux scrive su William Faulkner (Mayoux 1952, p. 7), Claude Romano osserva che lo stile del romanziere statunitense è uno “strano incantesimo ipnotico, interrotto da esplosioni, scontri e violenze esito dello shock e dell’impatto violento con la realtà;

shock e impatto che avvengono prima che il mondo delle immagini si sovrapponga a essi. Strano, goffo, scorretto, adornato nella sua crudezza da una corona barocca di aggettivi presi da Mallarmé, il linguaggio di Faulkner è la chiave di un mondo” (Romano 2005, pp. 15-16).

2. Si legge ne *I racconti dei Hassidim* raccolti da Martin Buber: “La schiena di Dio. A proposito del versetto della Scrittura: ‘E tu vedrai la mia schiena, ma la mia faccia non sarà vista’, il Rabbi di Kozk diceva: ‘Tutte le cose contrastanti e sbagliate che gli uomini avvertono sono chiamate la schiena di Dio. La sua faccia invece, dove tutto è armonia, nessun uomo la può vedere’” (Buber 2021, pp. 733-734)¹. Buber, filosofo, pubblica questi racconti nel 1950, offrendo non un'altra chiave del mondo ma un'altra sua faccia, ché la schiena di Dio – le cose contrastanti e sbagliate – sono spesso (forse non sempre) l'esperienza che facciamo del mondo e che la letteratura narra.

3. Carola Barbero, in *Quel brivido lungo la schiena. I linguaggi della letteratura* (Barbero 2023)², citando Virginia Woolf, Vladimir Nabokov e altri invita a “provare ad avvicinarsi alla letteratura cercando di non imporle nulla in anticipo e, soprattutto, senza dimenticare con che spirito ci accostiamo a essa quando dismettiamo [...] i panni del filosofo o quelli dello studioso, e cerchiamo di rilassarci, lasciando che la spina dorsale prenda il sopravvento. Perché, benché si legga con gli occhi e con la mente, la sede del piacere estetico è tra le scapole. Che cosa fa sì che si sprigioni quel brivido che attraversa la nostra schiena?” (Barbero 2023, pp. 10-11). Di nuovo la schiena, questa volta non metafora del mondo ma del corpo nel quale ‘si sente il piacere estetico’.

4. Infine il motivo forse meno noto, ossia la conoscenza specifica che il romanzo fa accadere attraverso il cuore, quella *cardiognosie* inventata dal romanzo moderno. Per introdurla, in *Conscience et Roman I*, Jean-Louis Chrétien analizza (citando Erich Auerbach) questa pagina di *Madame Bovary* “dove, dice Flaubert di Emma (I, 9): ‘In quella stanzetta al pianterreno, dove la stufa faceva fumo, la porta cigolava, i muri trasudavano e i pavimenti erano sempre umidi, le sembrava che tutta l'arezza della sua esistenza le venisse servita nel piatto e, come il fumo del bollito, saliva dal fondo dell'anima sua altrettante zaffate di tedio insulso’” (Chrétien 2011a, p. 32). E commenta Chrétien: “Questi pasti noiosi, che in altri tempi non sarebbero stati descritti, [...] assumono una gravità eccezionale perché, come dice Auerbach, lo sguardo sul piatto diventa una sorta di apo-

1 Cf. sul tema Brancato (2019).

2 Dell'autrice si veda anche Barbero (2013).

calisse esistenziale per Emma (nel senso di rivelazione totale, in una luce definitiva). Il fumo dello stufato rivela anche i frantumi di un'anima profondamente triste” (Chrétien 2011a, p. 33). Ecco quanto Chrétien chiama *cardiognosie*, ossia il fatto che nel romanzo è portato alla luce quello che non si può vedere, quel cuore che è per tutti nascosto e inviolabile. Tale *cardiognosie* si distingue per almeno due capacità (*puissances*). La prima sta nel suo dare accesso “a ciò che la coscienza dice a se stessa e alle percezioni che le sono proprie”, ché “si entra in essa, si vive in essa e la si descrive. La descriviamo come appare e parla a se stessa” (Chrétien 2011a, p. 35). La seconda sta nel far accedere “a ciò che non appare, a ciò che rimane segreto, in tutto o in parte, a ciò che [la coscienza, ndr.] sente, vuole, desidera, pensa nel profondo, senza volerlo o poterlo dire a se stessa. Sappiamo più cose della coscienza narrata di quante essa non ne sappia di sé” (Chrétien 2011a, p. 36). Ma c'è di più, ché se questa *cardiognosie* per un verso penetra nell'impenetrabile e inviolabile cuore³, per altro verso scopre sia l'intimità che soltanto il racconto espone, sia va oltre l'opposizione tra interiorità (coscienza) ed esteriorità (realtà) spingendosi fino a quel “fumo di stufato che rivela i frantumi di un'anima”. In un'intervista in cui torna sul senso del neologismo da lui coniato, Chrétien spiega che “la *cardiognosie* ha diversi livelli: conoscenza parziale o totale di cui il personaggio ha coscienza, conoscenza di quello che gli sfugge, di ciò che è nascosto perfino a lui stesso” (Chrétien 2013, p. 248).

A questa esposizione totale della coscienza risponde la via contraria, ossia quella “conscience à mi-voix” esplorata in *Conscience et Roman II*. Qui a essere ‘à mi-voix’ è il discorso indiretto⁴ che rappresenta sia il sussurro in cui, tramite il narratore, “il personaggio, nel silenzio della sua coscienza, dà prova di qualità oratorie passando dalla conversazione alla declamazione, e persino al vociferare” (Chrétien 2011b, p. 26), sia ‘à mi-voix’ è la voce che si dimezza per essere condivisa facendo accadere “una mescolanza, un intreccio di almeno due voci, quella del narratore e quella del personaggio, intreccio talvolta chiamato ‘bi-vocalità’” (Chrétien 2011b, p. 27). Certo, atti mentali, affetti e parole interiori di un personaggio sono e rimangono frutto dell'autore. Tali pensieri narrati, tuttavia, sono anche una traduzione

3 “Questo violare i segreti del cuore, o *cardiognosie*, che è una dimensione essenziale del romanzo moderno, assume certamente diverse forme. L'affermazione di un segreto [...] va di pari passo con l'invenzione delle modalità di visione ed espressione richieste affinché esso possa essere esplorato”, cosa che Paul Valéry confermerebbe *a contrario* (Chrétien 2011, pp. 34-35).

4 “Mi-voix” significa in tono sommesso, ma Chrétien qui vuole indicare una voce che si dimezza perché è voce del *personaggio* che l'*autore* narra con un discorso indiretto.

grazie alla quale la 'voce' interiore del personaggio finisce col non poter più essere considerata "come una realtà nascosta dentro di lui" (Chrétien 2011b, p. 28). Il narratore, che è anche traduttore di questa realtà, può sia scomparire sullo sfondo e farsi semplice "interprete" di questa voce, sia "segnalare insistentemente la sua presenza, la sua distanza, i suoi giudizi" (Chrétien 2011b, p. 28). Ma, sempre, il suo agire si caratterizza per quella *fugitive hospitalité* che Chrétien propone anche per pensare il rapporto tra filosofia e letteratura, dove l'una deve "preparare la stanza [all'altra, ndr.] e far cambiare aria, perché citare è un onore che riceviamo, non che confeziamo" (Chrétien 2013, p. 252).

Dalla letteratura che offre alla filosofia una chiave di ingresso nel mondo (Romano), alla letteratura come schiena disarmonica di un'armonia sempre sfuggente (Buber), al 'brivido lungo la schiena' in cui si annuncia l'esperienza estetica fino alla conoscenza dell'inconoscibile e della voce condivisa tra autore e personaggio (Chrétien) un percorso, tra i tanti altri possibili, si svolge: filosofia e letteratura possono accomunarsi e con-dividere tutto, persino la voce, in-condivisibile per eccellenza. Il che mostra, tuttavia, che letture filosofiche di romanzi, teorie e metateorie su filosofia e letteratura si sono date e che dunque la loro congiunzione ha un lungo passato. Perché, allora e di nuovo, annunciare nel titolo di queste riflessioni l'avvenire della loro congiunzione?

Parlo di 'avvenire' non perché tale congiunzione non sia mai accaduta ma proprio perché, essendosi già data, può ancora essere ripetuta nella messa in questione di quanto essa ha fatto e può fare ancora accadere. Ecco il senso in cui propongo di intendere 'avvenire della congiunzione' di filosofia 'e' letteratura, ossia *come* l'una e l'altra, tenendosi insieme nella differenza, siano capaci di esporre e riaprire questioni alle quali, narrandole e comprendendole, continuano anche a dare avvenire, dando al contempo futuro alla loro congiunzione. Per interrogare questo *come* propongo innanzitutto tre possibili *modi* in cui letteratura e filosofia si sono congiunte (e dunque possono ancora congiungersi).

2. *Ciò che congiunge, ciò che accomuna*

Una congiunzione per definizione mette insieme e, è stato appena detto, filosofia 'e' letteratura si sono di fatto congiunte, come fin qui è stato mostrato. *Come*, tuttavia, si dà questo mettere insieme e, dunque, accomunarsi? Certamente ciò si dà perché i medesimi argomenti sono affrontati in modi e linguaggi diversi ma sempre esprimendo la *traversata* dell'esisten-

za umana. Si dirà perciò che filosofia e letteratura sempre (e non solo se prese insieme) *esprimono* questa *traversata*.

A ben vedere, tuttavia, tale affermazione di per sé dice *niente*. Affermando che esse esprimono una 'traversata', infatti, ci si limita ad annunciare l'atto del passare, ossia un'azione tra le tante che possono essere compiute. Che in questa traversata ci si focalizzi sulla letteratura, la filosofia, la psicologia, la sociologia, la politica, oppure sulla fisica, la matematica o su qualsiasi altra scienza poco importa: si tratterà sempre del medesimo gesto compiuto da diversi punti di vista disciplinari, senza che in ciò si dica nulla che caratterizzi in modo proprio la traversata che letteratura e filosofia fanno compiere. Per focalizzare questo tratto caratterizzante propongo di porre diversamente la questione per chiedere non soltanto *come* la congiunzione di filosofia e letteratura le accomuni, ma anche *perché* lo può fare e di fatto lo fa. Il che equivale a mettere in questione non soltanto filosofia 'e' letteratura ma anche il loro 'in comune', ovvero: la loro possibilità stessa di accomunarsi in quanto un 'in comune' lo rende possibile.

È noto (ma non per questo è inutile ricordarlo), che comune/*communis* viene da *cum munus* e che *munus* significa dono ma anche servizio, carica, compito. Esponendo questa derivazione, Egidio Forcellini, nel *Lexicon totius latinitatis*, scrive: "Videtur esse a munus, quia commune est, quod ad multorum munia, seu munus pertinet". Resta da vedere in che senso questa constatazione persino banale pertenga a filosofia e letteratura. Giacché se da un lato il tratto associante che giace nel termine "comune" è evidente se lo si afferma in riferimento a forme di socialità, dall'altro lato nessuna socialità sembrerebbe di per sé avanzarsi né tra filosofia e letteratura, né in filosofia e in letteratura. E se s'avanza, ciò non riguarderebbe il loro tratto caratterizzante ma la scelta del filosofo e del letterato di occuparsi, ad esempio, di argomenti sociali o politici, oppure potrebbe essere l'esito di un percorso personale. Con ciò non ci si discosta molto dal *niente* espresso dal movimento della traversata, ché sia se si afferma che letteratura e filosofia sono modi dell'attraversamento dell'esistenza, sia se ci si interroga sull' 'in comune' che legittima il loro essere trattate insieme, sempre ritroviamo quel tratto dell'opzione, della circostanza, dell'interesse personale che non caratterizza il *proprium* della possibile congiunzione di filosofia e letteratura. Oppure, la questione può essere di nuovo ripetuta per tentare di cogliere un altro senso dell' 'in comune' partendo dal tratto meno evidente del loro accomunarsi, ossia dalle condizioni di possibilità della loro socialità che la congiunzione 'e' fa *effettivamente* accadere. E a mio avviso tali condizioni di possibilità possono essere almeno tre.

Innanzitutto, si tratta della condizione di possibilità per cui la letteratura, con la sua narrazione, offre carne, concretezza e realtà al concetto o addirittura a ciò che si sottrae alla luce della coscienza e del *logos*. Basti pensare alla riflessione sul male, alla quale Dostoevskij (ma anche il mito) ha dato da pensare, oppure alla *cardiognosie* di cui si è già detto, per la quale nel romanzo si dà e si rivela ciò che dell'altro e persino di noi stessi si cela. In tutti questi casi è però in gioco un 'chi' ed è questo un modo in cui filosofia e letteratura si accomunano per l' 'in comune' che caratterizza l'una e l'altra. La prima infatti offre l'inaggrabilità del soggetto (si tratti del narratore o del personaggio) o del 'chi' conosce, esiste, vive, mentre l'altra offre l'ingresso indiretto a quell'intimità del 'chi', o soggetto, che direttamente si sottrae alla conoscenza. L' 'in comune', in questo caso, è il 'chi' (che) esiste.

Una seconda condizione di possibilità in cui l' 'in comune' si dà, è il modo in cui l'una e l'altra accadono nella loro universalità. Non l'universale eterno, come Sartre aveva colto osservando che se la filosofia parla per l'eternità e universalizza, la letteratura "cataloga il mondo attuale, il mondo che si scopre attraverso le letture, le conversazioni, le passioni, i viaggi" (De Beauvoir 2008, p. 168). Si tratterà invece di un universale 'concreto', che tenga conto delle differenze dell'altro e non si imponga a partire da un solo punto di vista; un universale *verso* il quale la filosofia non cessa mai di essere (anche sotto la spinta del confronto con altri saperi e culture non occidentali che ne mettono alla prova la tenuta universale) e che invece la letteratura sembra trattare con maggior agio. Se entrambe hanno in comune l'essere verso l'universale, se la letteratura potrà ricevere dalla filosofia sia la consapevolezza a) del suo non essere pura e semplice espressione del proprio tempo e b) del suo essere altro da una serie di immagini che compongono il catalogo del mondo, reciprocamente la filosofia riceverà dalla letteratura il concreto universale delle differenze, ossia quelle passioni, quell'esistenza, quello stare al mondo che la letteratura espone senza ridurre la diversità che in essa si narra⁵.

Una terza condizione di possibilità è intendere l' 'in comune' come ciò che la filosofia può dare alla letteratura perché l'una o l'altra lo manca. Lo manca, tuttavia, non come ciò che si dovrebbe avere ma di cui si è privi, ma come si manca un bersaglio, e dunque perché l'una o l'altra sono fuori fuoco, decentrate, appannate 'rispetto a ciò che mancano'. D'acchito si potrebbe rispondere che in fin dei conti ogni modo del darsi del rapporto tra letteratura e filosofia è questo tentativo di mettere a fuoco ciò che è

5 Su questo si veda Mooney (2019).

appannato. Ma non si tratta soltanto di questo e in due racconti tratti dai *Vangeli* si mettono a fuoco due sensi possibili di questo 'mancare'.

Nel testo noto come *Racconto del Figliol Prodigo*⁶, il figlio chiede al padre i beni che gli mancano e che deve ricevere affinché la sua vita non sia più centrata in altro, ossia nella casa paterna, ma sia la *sua* vita nel mondo. Tali beni che mancano ma che sono necessari per vivere la *propria* vita, nel testo greco sono indicati con il nome di *ousiai*, e dunque i beni come sostanze. In questo caso ciò che è 'in comune' è tale perché si divide in parti che, se mancano, non permettono che la vita sia vissuta. Al contempo, però, essi sono cose che si spartiscono e che sono concepite al modo di enti presenti. Invece nel racconto noto come *Parabola dei talenti*⁷, i beni di cui si parla, anch'essi mancanti e che il padrone, partendo per un lungo viaggio, lascia ai suoi servi per 'mettere a fuoco' la propria vita e, dunque, vivere, sono chiamati *huparchonta*. Si tratta del participio del verbo *huparcho*, il quale significa principiare, iniziare, cominciare, esistere, e di qui *huparchonton* come bene che è risorsa e mezzo che rinnova, che fa ricominciare. Non è il bene che si possiede e si divide ma è il bene 'in vista di' e 'per' una relazione, per essere messo a frutto. E poiché non è '(una) cosa' (né *to on* né *ousia*) esso può soltanto mancare. Per questo motivo nei suoi riguardi si è sempre 'fuori fuoco', o almeno lo si è se lo si identifica con 'qualcosa da dover avere'. Gli *huparchonta*, invece, sono beni in quanto *relazione* e sono 'in comune' non perché sono divisibili ma perché *accomunano rigenerando* (non dando 'cose' o accordandosi su 'enti da trattare'). A partire da questo senso di 'in comune' si può ora tornare alle condizioni di possibilità che permettono di accomunare e congiungere filosofia 'e' letteratura.

Né l'una né l'altra, per 'chi' le vive, possono essere tutto, né esse bastano a quel compito infinito che è l'espressione del mondo⁸. Inoltre, né l'una né l'altra, se prese isolatamente, rispondono a quel concreto universale di cui si è detto. Soprattutto, né l'una né l'altra possiedono quegli *huparchonta* (d'altronde impossedibili) che accomunano, ma l'una li riceve nella propria riflessione⁹ e l'altra li narra svolgendone la possibile trama. Il che si dà perché, lungi dall'essere 'qualcosa', tali *huparchonta* sono *modo* in cui l'esistenza accade. Affermazione, questa, che soltanto in apparenza è generica e astratta, e che invece assume senso se ci si riferisce a quanto filosofia

6 Vangelo di Luca (15,11-32).

7 Vangelo di Matteo (25,14-30).

8 Cf. Merleau-Ponty (2016, p. 34).

9 Giacché ogni inizio e origine sono sempre ricevuti, come ben sa la filosofia che fin dalle sue origini si è interrogata sul cominciamento.

e letteratura *danno*. Esse, infatti, danno *niente* e proprio per questo danno *tutto*, danno cioè quella ricerca e quella tensione al bello, al vero, al bene che non sono cose presenti, divisibili e manipolabili ma che tuttavia sono *proprio* ciò che permette di mettere a fuoco quegli enti visibili e presenti che ci circondano, facendo cogliere in essi anche quel tratto sociale che accomuna. Oppure danno le possibilità contrarie, e dunque la riflessione e narrazione sul male o lo smascheramento del falso. Infine danno la possibilità di ritornare sulla realtà per comprenderla ed esprimerla diversamente, come accade ad esempio nei casi in cui gli scrittori costruiscono romanzi su fatti accaduti¹⁰, offrendo al pensiero, attraverso la narrazione, quanto essi trasfigurano della realtà.

A differenza dell'*ousia* che si separa per essere posseduta e perché è possedibile, gli *huparchonta* si separano per unire, ad esempio nella ricerca della verità intesa in modi diversi; nella risposta all'appello del bello (che chiama perché – come Platone osservava – *kalein* e *to kalon* condividono la medesima radice)¹¹; per unire in quel compito inesauribile che è la vita e in riferimento alla quale gli *huparchonta* sono i beni in quanto *modo/come* che accomuna. Ovvero: sono beni non determinabili né individuabili in qualcosa, il primo dei quali è la vita, la quale accomuna dandosi come compito e non come possesso.

Nelle tre condizioni di possibilità presentate, e dunque sia nel caso in cui l'‘in comune’ di filosofia e letteratura è ‘chi’ esiste, sia nel caso in cui esso sia tensione all'universale concreto o *huparchonta* che si distribuiscono solo accomunando, in tutti e tre i casi tale ‘in comune’ non è ‘oggetto’ che in modi diversi filosofia e letteratura trattano ma esso ‘è’ in quanto accade se e perché opera, ossia fa accadere il ‘chi’, l'‘universale concreto’, l'accomunante che accomuna pur senza entificarsi.

E poiché anche il ‘chi’ e l'‘universale concreto’ si danno accomunando pur senza annullare le differenze, per quanto detto e più in generale li si può indicare come *huparchonta* che da un lato la letteratura mette in comune con la sua narrazione, dall'altro la filosofia con i suoi metodi e percorsi. Resta da vedere, tuttavia, in che modo tali *huparchonta* – nomi di un'originarietà che è sempre dietro per rilanciare in avanti¹² – accomunino facendo

10 Barbero (2023) parla tra gli altri di Roberto Saviano e Emmanuel Carrère. In essi non c'è ‘filosofia’ ma la loro scrittura apre la questione di una narrazione che sia o no di finzione (su questo si veda anche Barbero 2016). A questi scrittori si potrebbe aggiungere Capote (1965).

11 Cf. Platone (416 b-c; tr. it. 1996).

12 Si dirà parafrasando il celebre annuncio heideggeriano “Herkunft bleibt stets Zukunft” (Heidegger 1973, p. 90).

sì che filosofia e letteratura si trattino nel ritrattarsi del vero, del bello e del bene che sono al cuore dell'una o dell'altra, anche nella forma dei loro contrari – la menzogna e l'intrigo, la bruttezza dell'esistenza, il male. Ma se esse possono essere accomunate da ciò che accomuna, l'avvenire della loro congiunzione sarà limitato a congiungere o si trasformerà esso stesso nel *genitivo* che specifica la letteratura come filosofia e la filosofia come letteratura – filosofia *della* letteratura?

3. *Dimorare in due linguaggi*

La domanda appena posta, per quanto retorica, permette di accennare a un punto tralasciato, ossia al fatto che la congiunzione si è già trasformata in preposizione permettendo – proprio per quella capacità di accomunarsi – che si parlasse anche di 'filosofia della letteratura'. Il che fa intendere il genitivo più in senso soggettivo e meno in senso oggettivo – e dunque più *come* filosofia che si fa *con* la letteratura e meno come filosofia che si fa *sulla* letteratura. Oltre a questa forma già nota, si può seguire una terza modalità in cui accade la congiunzione di filosofia e letteratura, facendolo a partire da filosofi che hanno anche scritto romanzi. Tra i numerosi esempi che potrebbero essere proposti mi limiterò a tre di loro: Michel Henry, Vincent Delecroix e Gwenaëlle Aubry, i quali sono al contempo 'filosofi e romanzieri'. Li scelgo perché la loro attività letteraria non è occasionale ma ha accompagnato e, nel caso di Delecroix e Aubry, accompagna ancora, l'opera filosofica. Nello sceglierli, poi, segnalo che essi non hanno mai parlato di 'filosofia della letteratura', pur essendo ognuno di loro espressione vivente di questo lemma. E in quanto espressione vivente di come due linguaggi diversi, filosofico e letterario, si accomunano, essi fanno accadere anche un altro senso del lemma 'filosofia della letteratura', da intendersi in questo caso come genitivo dei linguaggi: linguaggio della letteratura e della filosofia, ognuno di essi essendo linguaggio di un autore che si colloca in due mondi, diversi eppure uniti, nei quali grazie alla loro opera fanno abitare anche coloro che invece vivono uno solo dei due linguaggi.

Il primo autore che rende possibile a tutti tale duplice dimorare è Michel Henry. È noto come al centro della sua filosofia vi sia la riflessione sulla Vita, la quale fa *épreuve* o esperienza di sé nella stretta del *pathos* per il quale, nella propria carne, ciascuno sente il sé vivente. Per quanto parziale, questa sintesi del pensiero *henryen* permette di cogliere il senso in cui il linguaggio del romanzo si innesta nella sua opera. Nell'intervista *Narrer le pathos* Henry afferma che la scrittura letteraria gli ha offerto la

possibilità di esprimere ciò che la filosofia, con le sue categorie, non gli ha permesso di dire, soprattutto quando si trattava di porre a tema la questione dell'irriducibilità della Vita. Quella 'stretta del *pathos*' che il linguaggio filosofico manca, è invece il cuore del linguaggio della letteratura e nel romanzo, dice Henry, è all'opera "il rapporto cogente tra immaginario e *pathos*" (Henry 2004, p. 313). La vita che il romanzo narra è posta davanti a una sorta di specchio di fronte al quale coglie che "l'ebbrezza che ha dentro può trasformarsi, rovesciarsi in orrore" (Henry 2004, p. 316). Perciò nella rappresentazione del romanzo non si ha a che fare con la descrizione della vita come "qualcosa" che è già da sempre conosciuto ma si è messi a confronto con la manifestazione progressiva di una forza che può anche andare contro se stessa, la cui manifestazione si caratterizza per il medesimo ritmo del respiro della vita, tanto che essa stessa respira "con il *pathos* che implica" (Henry 2004, p. 323). Come, tuttavia, è possibile esprimere filosoficamente questa respirazione? Se ci si attiene al *logos* della filosofia il compito è pressoché impossibile. Invece, il respiro della vita narrato dal romanzo torna sulla filosofia stessa trasformandola e spingendola alla ricerca di un altro *logos*; *logos* non filosofico di cui sia la letteratura sia l'arte sono tuttavia rese capaci proprio dal *pathos* che esse esprimono, giacché, come Henry scrive commentando il suo romanzo *L'amour les yeux fermés* (Henry 1976), "l'arte ha avuto come motivo questo *pathos* carico di sé, che vuole liberarsi del proprio peso, e che, non potendolo fare, si modifica radicalmente attraverso la gioia, la felicità" (Henry 2004, p. 323). È soltanto a questo punto che, scrive ancora l'autore, "il libro racconta veramente la storia della vita" (Henry 2004, p. 323), mettendoci di fronte a quel *pathos* di cui il *logos* si nutre e che chiede un linguaggio diverso per venire a manifestazione. Ciò che, dunque, la rappresentazione filosofica manca non riuscendo a metterlo a fuoco come fa con 'enti' e concetti pensati, essa lo riceve dal mondo in cui abita grazie alla letteratura.

Il secondo autore che rende effettiva questa duplice abitazione è Vincent Delecroix. Questi è noto per i suoi studi su Søren Kierkegaard e per *Ce n'est point ici le pays de la vérité. Introduction à la philosophie de la religion* (Delecroix 2015), opera nella quale, ricostruendo l'avventura moderna della verità, si interroga sul senso di 'vero' che il religioso e la religione possiedono nell'epoca della secolarizzazione. Che essi possiedono, cioè, in un tempo in cui, se non vuole sprofondare nel baratro cui lo porterebbe il mantenimento delle sue 'pretese ontoteologiche', il religioso va ridefinito. La crisi di quest'ultimo e l'uscita dall'ontoteologia espone filosoficamente è anche al centro del romanzo *Ascension* (Delecroix 2017). Eccone rapidamente la trama.

La Nasa lancia un programma di volo nel corso del quale coloro che sono imbarcati si scambiano le loro storie che, una dopo l'altra, tessono la trama del romanzo. Il protagonista, Chaim Rosenzweig, è uno scrittore di scarso successo che ha pubblicato libri sotto lo pseudonimo di Vincent Delecroix, e nel viaggio racconta le vicende biografiche che lo hanno condotto a lasciare la terra. A un certo punto della storia, nella navetta appare un ospite inatteso che si rivela essere il Cristo. Quest'apparizione chiarisce il senso del viaggio, che altro non è dalla Parusia nella quale, tuttavia, il Cristo non torna in modo onnipotente. Anzi, Egli racconta di essere tornato sulla terra (che sta prontamente lasciando) nelle vesti di *clochard* e di ogni povero e bisognoso, dando di sé un'immagine molto diversa da quella raffigurata dall'arte o pensata dalla teologia e dalla filosofia. Soprattutto, nell'ironica foto scattata insieme dai personaggi dell'equipaggio, il suo sguardo appare meno ieratico di quello con cui viene solitamente rappresentato e si manifesta più carico di amore, in un misterioso intreccio di bellezza e verità. E trattando con il linguaggio della letteratura i medesimi temi affrontati nell'ampia opera del 2015, ossia la verità e la ridefinizione del religioso, Delecroix scrive che la "cosiddetta lucidità non è radicata nella ricerca della verità, ma in un vizioso desiderio del peggio. E così facendo svilisce e persino annichilisce sia la buona volontà sia il desiderio di vivere. Sono i profeti di sventura a spaventare il Messia. Sono gli agenti del nichilismo, coloro che pretendono di denunciarlo ovunque [...], è la puzza del loro risentimento ad allontanarlo. E, sì, la vita si esaurisce, ma questa ne è la ragione" (Delecroix 2017, p. 621).

In un altro romanzo, *La tomba di Achille*, attraverso il mito dell'eroe greco Delecroix si interroga, di nuovo, sulla verità, sulla bellezza, sulla nobiltà, sull'eroismo, sulla morte, sull'immortalità. E anche qui, come in *Ascension*, a uccidere la vita non è la morte ma la logica fredda o il ragionamento rovesciato del paradosso. Infatti, di tutte le morti di Achille che i vari miti narrano, la peggiore è certamente quella che gli ha inflitto la filosofia, "perché lo inchiodò ancora vivo, spezzettando la sua corsa in piccoli immobili istanti: chi più di altri ha ucciso Achille è Zenone di Elea" (Delecroix 2010, p. 56), sicché l'unica consolazione di Achille poteva essere che la stessa sorte era toccata alla freccia.

Infine, Gwenaëlle Aubry – allieva di Pierre Hadot, autrice di *Dieu sans la puissance. Dunamis et Energeia chez Aristote et chez Plotin* (Aubry 2007) e di *Genèse du Dieu souverain. Archéologie de la puissance II* (Aubry 2018a) oltre che di altre opere – presenta nella sua narrazione la dissoluzione del soggetto che racconta sia attraverso il genere della biografia-roman-

zo (Aubry 2016, 2021), sia in *Personne* (Aubry 2009)¹³. In questo testo, dalla A alla Z elenca le maschere immaginarie che il padre aveva assunto, e lo fa talvolta sostituendosi ai personaggi che sceglie perché 'erano' suo padre e dunque per narrare indirettamente la sua vita (Artaud, James Bond, il pirata, l'utopista...), talaltra componendo con essi la propria vicenda biografica e la sua complessa vita familiare. Alla destituzione metafisica della potenza divina che lei affronta in filosofia, la scrittura del romanzo affianca la destituzione del soggetto attraverso l'assunzione dei volti molteplici che tali maschere possono conferirgli. La stessa destituzione tesse la narrazione di *La folie Elisa* (Aubry 2018b), dove è difficile cogliere 'chi' siano le diverse protagoniste narrate, se si tratti di Emy, Sara, Irini, Ariane; quattro figure femminili che si profilano nella narrazione di storie che si intrecciano al punto tale da rendere difficile discernere 'chi' stia narrando. Lunghi, allora, dal costituirsi come identità narrativa, la narrazione stessa si destituisce e dissolve sotto la spinta della vita che ingaggia la lotta con il suo angelo – la follia.

4. *Figure della trasformazione*

L'ipotesi proposta in queste pagine è che due linguaggi, filosofico e letterario, quando sono vissuti da 'chi' li pratica insieme, mostrano che a) entrambi si nutrono di quegli *huparchonta* che accomunano (innanzitutto la vita) e che b) in questo accomunarsi, ogni linguaggio dà all'altro ciò che esso manca perché, se presi isolatamente, né l'uno né l'altro sono capaci di mettere a fuoco quegli *huparchonta* che si danno soltanto nel loro continuo dare inizi sempre nuovi a questioni già trattate.

Con il linguaggio della letteratura, Henry rende concreto quell'universale *pathos* vivente che ognuno sente in sé e per sé. Delecroix, anche ricorrendo allo pseudonimo kierkegaardiano, narra quell'universale trasformazione della verità e del religioso che assume concretezza nell'esistenza finita che incessantemente, come già Kierkegaard mostrava, vive il *pathos* dell'intreccio di finito e infinito. Non senza ironia, egli narra perciò nei romanzi lo svolgimento reale e concreto di quel paradosso kierkegaardiano che la filosofia espone in modo universale e per tutti. Del 'chi', Aubry narra l'esperienza drammatica della dislocazione da sé, del depotenziamento e

13 In un'intervista rilasciata a Ante Jerić e Diana Meheik nel 2014 Aubry dice che per la realizzazione di questo libro erano stati decisivi sia la frequentazione della mistica e dei suoi paradossi, sia i suoi studi su Plotino.

della destituzione del soggetto che si spersonalizza; esperienza tragica di cui il romanzo fa avvertire quel peso che invece la filosofia manca – ch  la crisi filosofica del soggetto non soltanto non ha alcunch  di drammatico ma, anzi, ha favorito la nascita di nuove questioni.

Con ci , questi tre filosofi e romanzieri attestano che abitare due linguaggi trasforma il modo in cui gli *huparchonta*, e soprattutto, lo *huparchonton* per eccellenza che   la vita, *congiungono* filosofia e letteratura. Queste, in tal modo, si danno ci  che mancano, giacch  la filosofia offre una riflessione sull'universalit  della Vita che il romanzo dipana nella concretezza della singolarit  delle vicende narrate (Henry); il tema della verit  e della crisi dell'ontoteologia in vista di una ridefinizione del religioso si fa concreto nell'esposizione, nell'esistenza, di quell'intreccio di vita, morte, finito e infinito che nei personaggi si racconta *per* tutti in una singola storia (Delecroix); la via di Plotino, Proclo e altri filosofi della tradizione neoplatonica, declinandosi anche come crisi della predicazione positiva di Dio, specialmente del predicato dell'onnipotenza, si dilata nell'esistenza come crisi del potere autarchico del soggetto e come moltiplicazione dei suoi volti (Aubry).

Nel darsi l'una all'altra ci  che mancano, filosofia e letteratura si fanno dunque linguaggi in cui si manifesta quell' 'in comune' che si d  *perch * opera e *mentre* accade. Reciprocamente, in tale accadere, l' 'in comune' rigenera tali linguaggi e ne fa delle figure in trasformazione; figure, ci , capaci di trasformarsi l'un l'altra grazie a quell'*effettivit  concreta* e a quell'*universalit * di cui esse scoprono anche la capacit  accomunante. Di cui esse scoprono, ancora, quella capacit  che non viene loro dal solo concetto o dalla sola narrazione, ma dagli *huparchonta* che sono il loro 'in comune'. 'In comune' che   condizione di possibilit  dell'unione di due linguaggi diversi ma capaci di esporre e riaprire questioni alle quali, narrandole e comprendendole, continuano a dare *avvenire*. L'avvenire di una congiunzione.

Bibliografia

AUBRY, G.

2007 *Dieu sans la puissance. Dunamis et Energeia chez Aristote et chez Plotin*, Vrin, Paris.

2009 *Personne*, Mercure de France, Paris.

2016 *Silvia Plath. Lazare mon amour*, L'Iconoclaste, Paris.

2018a *Genèse du Dieu souverain. Archéologie de la puissance II*, Vrin, Paris.

2018b *La folie Elisa*, Mercure de France, Paris.

2021 *Niki de Saint Phalle. Monter en enfance*, Stock, Paris.

BARBERO, C.

2013 *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

2016 *Quanta finzione c'è nella letteratura?*, in "CoSMo Comparative Studies in Modernism", 9, pp. 119-135.

2023 *Quel brivido nella schiena: I linguaggi della letteratura*, il Mulino, Bologna.

BRANCATO, F.

2019 *"La schiena di Dio". Escatologia e letteratura*, Jaca Book, Milano.

BUBER, M.

2021 *I racconti dei Hassidim*, Guanda, Milano.

CAPOTE, T.

1965 *In Cold Blood*, Random House, New York.

CHRETIEN, J.-L.

2011a *Conscience et roman, I: La conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, Paris.

2011b *Conscience et roman, II: La conscience à mi-voix*, Éditions de Minuit, Paris.

2013 *Essayer de penser au-delà de la subjectivité*, entretien avec Camille Riquier et Marc Cerisuelo, in "Critique", 790, pp. 241-253.

DE BEAUVOIR, S.

2008 *La cerimonia degli addii*, tr. it. e cura di E. De Angeli, Einaudi, Torino.

DELECROIX, V.

2006 *Singulière philosophie – Essai sur Kierkegaard*, Éditions du Félin, Paris.

2010 *La tomba di Achille*, tr. it. di R. Bentsck, excelsion 1881, Milano.

2015 *Ce n'est point ici le pays de la vérité. Introduction à la philosophie de la religion*, Éditions du Félin, Paris.

2017 *Ascension*, Gallimard, Paris.

HEIDEGGER, M.

1973 *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo, Mursia, Milano.

HENRY, M.

1976 *L'amour les yeux fermés*, Gallimard, Paris.

2004 *Narrer le Pathos*, in Id., *Phénoménologie de la vie. Volume III: De l'art et du politique*, PUF, Paris.

MAYOUX, J.-J.

1952 *Faulkner et le sens tragique*, in "Combat" (6 mars).

MERLEAU-PONTY, M.

2016 *Senso e non-senso*, tr. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano.

MOONEY, E.F.

2019 *Living Philosophy in Kierkegaard, Melville, and Others. Intersections of Literature, Philosophy, and Religion*, Bloomsbury, New York-London.

PLATONE

1996 *Cratilo*, tr. it. di F. Aronadio, Laterza, Bari-Roma.

ROMANO, C.

2005 *Le chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*, Gallimard, Paris.

LA QUESTIONE DELLA NARRAZIONE

Tra filosofia e letteratura. In dialogo con Paul Ricœur

Annalisa Caputo

Abstract

The essay intertwines, on the one hand, some Ricœurian reflections on narrative, storytelling, and narrative identity, and on the other hand, a particular image by Rembrandt: *Aristotle with a Bust of Homer*. After a more general introduction – emphasizing the difficulty (but also the necessity) of distinguishing words and themes such as ‘literature’, ‘story’, ‘narrative’, and ‘narrativity’, – two main issues are addressed: the relationship between literature and other human linguistic and artistic dimensions (within the common experience of *mimesis*); and the importance of stories for the structuring of the Self (narrative identity). The open conclusion shifts to the role that philosophy – and theoretical philosophy in particular – can (and perhaps must) have in relation to literature, and in relation to the choice of literary/narrative models that inevitably mark the fields of education and politics.

Keywords: Literature; Paul Ricœur; Narrativity; Identity; Plot.

1. Introduzione visivo-simbolica: filosofia, letteratura, vita

Dal sottotitolo del saggio si evince che le riflessioni seguenti prendono come compagno di viaggio Paul Ricœur. Non utilizzeremo il suo pensiero in maniera strettamente filologica, ma – parafrasando una sua celebre espressione – possiamo dire che cercheremo di *di-*“spiegare di più per comprendere meglio” (Ricœur 1995; tr. it. 1998, p. 65): dispiegare alcune sue intuizioni per comprendere, approfondire le domande aperte da Ricœur stesso.

Anche per questa ragione, oltre che per lo spazio limitato a disposizione, abbiamo strutturato il percorso in quattro parti (precedute da una introduzione). In ogni parte si pone una domanda. E sono queste macroquestioni che ci piacerebbe sottoporre all’attenzione dei lettori e delle lettrici, più che la prospettiva di risposta dischiusa da Ricœur.



Iniziamo con quest'opera di Rembrandt (fig. 1), che in numerosi cataloghi va sotto il titolo: *Aristotele contempla il busto di Omero*¹. Un dipinto molto amato da Ricœur, che ne ha fatto il 'simbolo' del proprio pensiero, come dice lui stesso negli anni '90, in un'intervista con Edmond Blatthen dal titolo *Il filosofo, il poeta, il politico*, inserita nel libretto *L'unico e il singolare*² preferendo però la tradizione che intitola il quadro: *Aristotele 'tocca' il busto di Omero*. La variazione non è indifferente. Sicuramente ricorda l'importanza del 'tatto' e dell'esperienza nella filosofia aristotelica, ma, ancora di più, dice che la Teore-

1 Il dipinto è del 1653 e fu commissionato da Don Antonio Ruffo, nobile siciliano. Nei primi dell'Ottocento arrivò in mostra al *British Institution* di Londra, tramite Sir Abraham Hume. I discendenti lo vendettero e da qui si spostò prima a Parigi e poi in America, grazie a dei collezionisti. Fu infine acquistato dal *Metropolitan Museum of Art* di New York. Il soggetto è stato a lungo discusso, e oggi è acclarato che si tratta appunto di Aristotele e Omero. Cf. Rousseau (1962); Held (1969); Deutsch Carroll (1984); Liedtke (2007); Bikker (2015); Beranek (2016); Suthor (2018), a cui rimandiamo per una lettura dei particolari.

2 Ricœur (1999, pp. 47-52). "Questo quadro di Rembrandt, intitolato *Aristotele che guarda un busto di Omero* [...], è il simbolo dell'impresa filosofica, quale io la percepisco" (Ricœur 1999, p. 47). Ricœur doveva averla vista nel *Metropolitan Museum* di New York, e ne teneva una riproduzione nel suo studio.

tica (il *theorein*) passa sempre anche per le mani, non è mai puramente disincarnata e distaccata.

“Il simbolo dà (*donne*) a pensare”, si dona al pensiero (Ricoeur 1959). Ecco, allora, il dono di questa immagine al nostro tema: vediamo, infatti, il filosofo per eccellenza che tocca il poeta per eccellenza. La filosofia tocca l’origine della letteratura, in una relazione ‘dissimetrica’, ma che in qualche maniera innesca il circolo di un ‘dono mutuale’³.

Dissimetrica, perché cogliamo subito la filosofia come ‘vivente’. Aristotele è irriconoscibile perché indossa i panni di un uomo dei tempi di Rembrandt. Vede e tocca il presente, parla al presente. Mentre Omero è cieco, come sappiamo dalla tradizione. Ed è marmo, non tattile, non vivente. Ma Aristotele tocca Omero e lo fa rivivere. Questo è il dono della filosofia alla poesia e alla letteratura. Risvegliando le domande nascoste nelle pagine letterarie, mostra come non siano solo reperti del passato, ma inquietudini sempre presenti.

Ma, come accennavamo prima, c’è anche un dono che la letteratura fa alla teoresi. Perché una filosofia che si chiudesse in se stessa, che toccasse solo se stessa, diventerebbe – per dirla con altre note espressioni – una filastrocca di opinioni o un colombario di concetti. È invece proprio il rapporto con l’altro da sé, il rapporto con il linguaggio non concettuale che consente alla filosofia di rimanere legata alla vita. Questo è il dono che la letteratura (e in generale le arti e gli altri saperi) fanno alla filosofia.

Lasciamo per il momento da parte Rembrandt (ci torneremo nell’ultimo punto, perché nel quadro c’è un terzo personaggio – oltre Aristotele e Omero – praticamente quasi invisibile). E passiamo alla nostra prima domanda.

2. *Che rapporto c’è tra letteratura, racconto, narratività e narrazione?*

Una delle sfide e degli aspetti interessanti di questo volume è dato dal fatto che ogni Autore e Autrice mostra nel suo saggio – direttamente o indirettamente – la propria idea di *letteratura, racconto, narrazione*. Alla domanda di questo nostro paragrafo è impossibile dare ‘una’ risposta univoca. D’altra parte, crediamo sia importante mantenere un pungolo critico tutte le volte che usiamo questi termini: il che significa non solo chiederci in che senso li usiamo, ma anche se li stiamo usando in maniera sinonimica o meno.

Ci limitiamo, qui, a segnalare il vespajo che solleva la questione.

3 Ci permettiamo di rimandare ai nostri Caputo (2009, 2015).

2.1 La pista etimologica

Una prima pista che potremmo seguire per provare a rispondere è quella etimologica.

Letteratura: da *letteràto*, versato nelle (belle) lettere. L'insieme delle opere letterarie (per esempio di una nazione). E quindi la loro conoscenza, anche disciplinare. *Lettera*, a sua volta dal latino *litum* / *linere*: incrostare, coprire, colorare la pagina; le lettere come macchie sul foglio. Ma c'è anche chi rimanda alla radice indoeuropea *lick*: graffiare, incidere; in ogni caso, scrivere.

La radice della letteratura pare rimandare allo scritto. Il giovane filologo Nietzsche già diceva agli studenti del suo corso di *Letteratura greca* a Basilea che la letteratura, come tradizione, nasce al tramonto non solo dell'oralità, ma in generale dell'esperienza ancora viva, vivente di un popolo. L'idea stessa di una letteratura greca nascerebbe paradossalmente solo alla morte della stessa cultura greca (Nietzsche 1974-1976).

Ma torniamo sulle etimologie. *Racconto*: ecco, il racconto non rimanda etimologicamente allo scritto, ma al *riferire*, *narrare*. Raccontare da *re-* (ripetizione) *ad-* (verso) *contar*: con un rimando alla ragione e al calcolo (*-contare*), ma anche al *cognitus*, al degno di essere conosciuto. È il logos che riunisce e mette in ordine: il racconto come un raccolto.

Vicina a questa immagine è l'origine di *narrazione*, *narrare*, da una lontana radice *gna-*, legata al *rendere noto*: far conoscere raccontando. Ed è questo il termine usato da Ricœur quando parla di identità narrativa (*narrativé*).

Mentre, quello che in italiano traduciamo 'racconto', per esempio nella trilogia *Tempo e racconto* (Ricœur 1983; 1984; 1985), è il francese *récit*, che rimarca ancora di più la matrice orale di questo tipo di discorso. È la stessa radice del nostro: *recitare*. Il verbo significa, certo, interpretare un personaggio; ma anche, nel senso latino di re-citare, *chiamare*, *fare l'appello*, *citare in giudizio qualcuno*; più correntemente: *dire ad alta voce qualcosa*, *declamare un testo*, *raccontarlo*, *recitarlo*. Interessante, questa matrice vocale e teatrale.

Ma, si dirà, queste sono solo etimologie. La domanda resta aperta: che cosa significano questi termini?

2.2 La pista degli studi narratologici e narrativisti

Una seconda pista che potremmo seguire è quella degli studi narratologici e narrativisti. Tra l'altro, questa è la strada seguita inizialmente da

Ricœur, che, nella sua Trilogia, si inserisce così in maniera feconda anche all'interno del cosiddetto *Narrative turn* degli anni '70 del Novecento⁴.

4 Sul rapporto tra Ricœur e gli studi letterari, cf. per lo meno Nakjavani (1981); Wood (1991); Artous-Bouvet (2006); Johanet (2017); Gefen (2013); Nankov (2014). Il termine *Narrative turn* pare essere stato proposto, come schema storiografico, per la prima volta nel 1992 da Martin Kreiswirth, che lo utilizza per indicare, nell'ambito delle scienze umane, l'ascesi del tema narrativo: a partire dagli anni '70/'80 del Novecento. Va detto che in realtà in questo primo saggio si parla di 'narrativist turn'. In maniera più strutturata, sul tema torna lo stesso autore più tardi e con più cognizione di causa: cf. Kreiswirth (2005). Gli studiosi che cercano di identificare e ricostruire la 'svolta' narrativa non concordano unanimemente sul decennio in cui collocarla. Evidentemente dipende anche da cosa si intende per *Narrative turn*. Noi concordiamo con quelli che, come Ricœur, pongono una cesura decisiva negli anni '70, perché in questi anni appunto vanno a emergere il narrativismo e la narratologia, ma se la questione si pone in maniera più interdisciplinare, non si fa fatica, come sottolineano in tanti, a farla scalare negli anni '80 (cf. per esempio Bruner 1991, p. 5). Una data decisiva, da questo punto di vista, per esempio è proprio il biennio 1979/1980, perché nel 1979 presso la University of Chicago si tiene un convegno sul tema: *On Narrative*. L'anno successivo escono gli atti, a cura di Thomas W.J. Mitchell, con una serie di contributi sulla narrativa e la narratività, scritti da studiosi provenienti da diverse discipline: storia (White), critica letteraria (Chatman, Kermode, Scholes), filosofia (Derrida, Goodman, Ricœur), psicologia (Schafer), antropologia (Victor Turner), letteratura (Le Guin). Cf. Mitchell (a cura di, 1980). Per le scienze sociali, gli studiosi più o meno unanimemente collocano il *Narrative turn* negli anni '80 (cf. la ricostruzione di Czarniawska, 2004). Altri studiosi (cf. Salmon 2007; Calabrese 2009) collocano la svolta narrativa nel 1995, collegandola anche allo sviluppo del digitale. Saggiamente, Hyvärinen (2010) sottolinea come forse si dovrebbe parlare di quattro diverse svolte: 1) nella teoria letteraria degli anni '60 che svolta verso un interesse narrativo; 2) nella storiografia, che inizia a seguire la narratologia letteraria; 3) nelle scienze sociali negli anni '80; infine, 4) una svolta più ampia, che investe cultura e società rispetto al tema della narrazione, tanto che oggi la questione della narrazione si collega strettamente a quella dell'identità. Non c'è una linea continua o evolutiva in queste fasi, ma la questione resta interessante dal punto di vista interdisciplinare e può aiutare anche gli studiosi a riformulare le priorità nel proprio campo disciplinare. E, certo, se poniamo la cesura negli anni '70, la cosa dal punto di vista filosofico può diventare doppiamente interessante. Infatti, come sappiamo, negli stessi anni (1979) viene coniato il termine 'post-moderno'. A farlo è Jean-François Lyotard, che, nel suo noto testo *La condizione postmoderna*, da un lato analizza la crisi del Sapere concettuale e delle grandi Narrazioni ideali/idealistiche, dall'altro mostra il contributo che le piccole narrazioni e in generale le forme narrative hanno dato e possono dare alla conoscenza e alla sua trasmissione. Crisi del Moderno, crisi dei fondamenti, crisi della Ragione assoluta, crisi delle Narrazioni ideologiche onnicomprensive (illuminismo, idealismo, marxismo) e delle loro pretese di spiegare la realtà a partire da un principio unitario. Emergere del postmoderno, delle singolarità, della disseminazione dei

Ma anche questa strada non si mostra priva di difficoltà e contraddizioni. In fondo, ogni Autore che si è interessato a queste questioni ha dovuto fare una sorta di *petitio principis* e 'scegliere' cosa intendere con le parole 'racconto' e 'narrazione'.

Per cui, con una certa narratologia, potremmo dire che la *storia* è il significato, il contenuto narrativo che è oggetto dei racconti; il *racconto* propriamente detto (orale o scritto) è il significante, l'enunciato (ed è ciò che interessa per esempio alla narratologia) e infine la *narrazione* (ciò che scaturisce dalla storia e la narrazione) è l'atto pragmatico, narrativo, produttore che instaura la storia e il racconto nel campo della finzione (ad esempio Genette 1966-1972)

Oppure, al contrario, con un certo narrativismo (cf. Danto 1965), potremmo dire che ogni storia (anche la conoscenza storica) è già sempre narrazione (organizzazione narrativa), perché risponde a una domanda sul senso dell'accaduto, sceglie gli eventi da narrare con criteri di pertinenza (*relevance*) e li connette tra loro. Potremmo affermare (con Gallie 1964) che ogni narrazione è già spiegazione: e questo accorcerebbe la distanza tra la narrazione storica (*History*) e il racconto in generale (*Story*). E ci si potrebbe spingere al punto di dire che ogni opera letteraria ha natura poetica, poietica: anche la scrittura storica è letteraria e utilizza strategie narrative, prime tra tutte l'intreccio e la spiegazione secondo l'intreccio (cf. White 1973). E questo non significherebbe togliere valore conoscitivo alla storia, ma – al contrario – darlo anche alla letteratura: riconoscere il valore veritativo dell'immaginazione, degli elementi finzionali, dei racconti di finzione⁵.

saperi, della moltiplicazione delle vie di senso, delle modalità di linguaggio alternative a quelle logico-argomentative (tra cui appunto quella del racconto). Quella che Lyotard designa come "trasformazione delle regole dei giochi della scienza, della letteratura, delle arti a partire dalla fine del XIX secolo" (Lyotard 2014, p. 15) è in fondo la stessa trasformazione in cui si inserisce la 'svolta narrativa': la consapevolezza che la concettualizzazione e la razionalità argomentativa hanno dei limiti, ed è arrivato il momento di dare spazio anche ad altri modi di dire, pensare, sapere.

- 5 Ricœur si colloca proprio all'intreccio di queste due tensioni. Da un lato, infatti, si pone la narratologia e le sue questioni (le dinamiche che, nella prima metà del secolo scorso, hanno spinto la letteratura ad avvicinarsi sempre più alla scienza). Qui ci si dovrebbe chiedere perché la teoria/scienza del racconto si sia mossa verso la ricerca di strutture invarianti, e come gli studi sulla linguistica, sul formalismo letterario e sullo strutturalismo abbiano inciso sulla nascita della narratologia vera e propria. Ci sono alcuni Autori, certamente, che sono alla base del passaggio dalla linguistica alla narratologia vera e propria, in particolare vanno ricordati almeno Roland Barthes e Gérard Genette. D'altro canto, si dà il processo inverso del narrativismo, con le dinamiche che, sempre nella prima metà del Novecento, han-

E potremmo trovare ancora tante altre definizioni di letteratura o narrazione.

2.3 *L'impostazione ricœuriana*

Ecco: in questo labirinto si inserisce l'impostazione ricœuriana che, intrecciando le problematiche della narratologia e del narrativismo, non segue né la strada etimologica, né solo quella disciplinare, ma riparte dal livello antropologico. E alla domanda (*che cos'è un racconto?*) risponde con questa ipotesi euristica: è una forma di configurazione temporale, un'attività mimetica (*mimesis*), un intrigo che sintetizza e dà ordine all'eterogeneo. Quella "arte della composizione che, articolando concordanza e discordanza, regola quella forma mutevole che Aristotele chiama *mythos* e io traduco con 'costruzione dell'intreccio'" (Ricœur 1991, p. 96).

Certamente, le forme letterarie (e in particolare i testi di letteratura) ci mostrano in maniera evidente, in atto, questa configurazione. Ma *récit* è ogni atto narrativo, non solo quello riscontrabile nei testi scritti; è anche quello configurato a voce, nell'oralità, in ogni racconto ancestrale, in ogni fiaba tramandata; e non solo.

Possiamo così passare alla seconda questione.

3. *Esiste un primato del linguaggio della letteratura rispetto ad altre forme di narratività?*

Ampliando lo spettro, soprattutto nei testi successivi alla trilogia *Tempo e racconto*, Ricœur mostra chiaramente come ogni 'forma' configurante possa essere considerata narrativa. Pensiamo ad *Architettura e narratività*

no spinto invece la storia ad avvicinarsi gradualmente alla letteratura. Un primo passaggio è dato dal rifiuto della tradizionale 'filosofia della storia' ottocentesca (pensiamo a quanto accaduto in Francia con la *Nouvelle Histoire* de "Les Annales" e quanto accaduto nell'area anglosassone con l'epistemologia neopositivista, che da Hempel arriva fino a Dray e Von Wright). Un secondo passaggio è quello del narrativismo storico propriamente detto. Sia sufficiente qui ricordare le intuizioni di alcuni studiosi che ancora oggi mostrano la loro fecondità, pensiamo all'organizzazione narrativa e ai criteri di pertinenza con cui si articola il racconto degli eventi (Danto), alla questione del rapporto che in una narrazione dovrebbe esserci tra plausibilità e 'seguibilità', capacità di farsi seguire (Gallie), alla introduzione del concetto di configurazione (Mink), ma anche di prefigurazione, spiegazione mediante intreccio, presenza di elementi finzionali ed etici in un racconto (White). Senza tutto questo scenario, la teoria ricœuriana non sarebbe comprensibile.

(Ricœur 1998), un saggio interessantissimo, in cui Ricœur, intendendo la narratività come *messa-in-racconto* (configurazione), mostra lo stretto parallelismo esistente tra racconto e architettura, dato che il primo configura il tempo e la seconda lo spazio; il racconto intreccia eventi, l'architettura intreccia ed edifica forme dell'abitare.

Ogni opera d'arte vive questo processo di *mimesis*, che configura e rifigura il mondo (il mondo dell'opera), mettendo in sintesi (in ordine) l'eterogeneo. E allora possiamo dire (forzando, ma non troppo) che ogni opera d'arte ha in qualche maniera una forma narrativa.

Questo per Ricœur non significa fare di tutt'erba un fascio. Siamo davanti a un filosofo della singolarità, che tra l'altro fa talmente attenzione alla diversità delle forme e dei generi da evitare per lo più persino il termine 'letteratura' in senso complessivo, che ai suoi occhi pare troppo omologante.

Sappiamo come in *Tempo e racconto II* utilizzi l'espressione "costellazione delle forme letterarie" (racconto popolare, epopea, tragedia, commedia, romanzo, ecc.): questo, proprio per evitare di dare al sostantivo 'letteratura' un peso unitario e omologante, quando, a suo avviso la letteratura è ormai diventata "un vasto cantiere di sperimentazione dal quale sono bandite tutte le convenzioni consolidate". E dunque sono bandite anche le definizioni assolute e inglobanti (Ricœur 1984, p. 19; Talamo 2013).

Per certi versi, dunque, i generi letterari e artistici vanno considerati in maniera unitaria (come forme di *mimesis*). Per altri versi, in questo 'comune', vanno considerate quelle che, in un'intervista del 1996 (*Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*), Ricœur chiama "gradazioni": "nella sinfonia delle arti ci sono gradazioni in cui il linguaggio va decrescendo: dal romanzo / teatro / narrativa, fino alla musica, passando per la pittura, la scultura, le arti intermedie" (Ricœur 1996, p. 52).

E in questo movimento, che va dal *più alto grado* di linguaggio rappresentativo al *grado zero* della rappresentazione, in alto resta quella che tra virgolette possiamo continuare a chiamare 'letteratura' (la costellazione dei generi letterari: romanzo, teatro, narrativa). Mentre in basso (o altrettanto in alto, a seconda delle prospettive) Ricœur pone la musica, perché la musica, l'alterità più altra rispetto al logos della letteratura e della filosofia, configura comunque a suo modo il tempo, senza parole e senza immagini. Ma questo è un lavoro su filosofia e letteratura. E quindi torniamo al vertice.

Dicevamo: resta, per Ricœur, l'eccezionalità dell'arte letteraria, della letteratura, tra tutte le arti e le forme configurative. Questo giustifica le tante pagine impiegate da Ricœur per cercare di comprendere i meccanismi letterari, leggendo Virginia Woolf, Thomas Mann, Proust, ecc.

Ma con quale finalità? Non per fare filosofia ‘su’ questi testi di letteratura, sebbene Ricœur faccia anche questo, in maniera fantastica. Ma l’obiettivo è un altro. È il nostro terzo punto.

4. *Che cosa facciamo quando raccontiamo? E che cosa fa di noi il racconto?*

La risposta la conosciamo, e la sintetizziamo brutalmente, per arrivare al punto finale: *l’identità narrativa*. L’identità narrativa è la costruzione della nostra ipseità nel tempo. È “la coesione di una persona nella concatenazione della sua vita umana” (Ricœur 1992, p. 68); è l’intreccio della nostra *storia*. È interessante il termine ‘storia’, perché può indicare sia la ‘narrazione’ di una vita, sia il suo dispiegarsi nel tempo. La nostra vita, come un libro, si estende dalla prima pagina (la nascita) all’ultima pagina (la morte). E di questa storia io sono l’autrice, l’autore; io sono il regista; io sono lo sceneggiatore, io l’attore o l’attrice protagonista. Parafrasando Heidegger, possiamo dire: *nessuno può intessere la mia storia al posto mio*. Così come il narratore prende elementi eterogenei e li ‘configura’, alla stessa maniera, nella scrittura della nostra vita, noi creiamo una ‘sintesi dell’eterogeneo’, mettiamo in ‘concordanza il disordine’. La costruzione dell’intreccio narrativo, così come la costruzione della storia della nostra vita, è un’arte: *l’arte della composizione*.

Questo accade sempre, in ogni caso, in maniera silenziosa nelle pagine nascoste della nostra carne. Ma il passaggio dall’involontario al volontario, dal prefigurativo al configurativo, dà sostegno alla nostra storia. Perché, narrando, come fa il bravo scrittore, mettiamo in ordine gli eventi della nostra vita. Questi eventi non sono più solo un insieme caotico e confuso di fili (che stanno insieme, ma senza nessuna disposizione); diventano un intreccio che faccio io, che sono io.

Il racconto, la narrazione, allora, struttura la nostra identità per lo meno in due direzioni:

- da un lato raccontarci, narrarci a noi stessi e agli altri ci aiuta a riconoscerci e a farci riconoscere nella nostra ipseità (Ricœur 2004);
- dall’altro lato (ed è ciò che in questo contesto ci interessa di più) le storie che leggiamo, i personaggi delle narrazioni che leggiamo, strutturano la nostra identità.

Proprio perché noi intrecciamo la nostra vita come un racconto, i racconti diventano modelli con i quali consciamente o inconsciamente configuriamo le nostre identità narrative. Io sono le favole che mi hanno letto e

che ho letto da bambina. I romanzi che divoravo da ragazza. La letteratura d'avanguardia e la metaletteratura che mi ha spinto paradossalmente a iscrivermi a Filosofia invece che a Lettere.

“Riconosciamo noi stessi mediante le storie fittizie dei personaggi storici, dei personaggi delle leggende o del romanzo. In questo senso la finzione [e noi potremmo dire ‘la letteratura’] è un ampio campo di sperimentazione per il lavoro, interminabile, di identificazione che svolgiamo su noi stessi” (Ricœur 1992, p. 69).

La cosa interessante, come sappiamo, è che, questo, per Ricœur, non vale solo a livello di Sé, ma, nell'involuppo delle storie, vale anche per il livello storico e sociale, per ogni tipo di Istituzione. Anzi, con forza, Ricœur sottolinea come le Istituzioni abbiano *solo* identità narrativa. Da qui il “rinnovamento dell'ermeneutica” (Michel, Canullo 2020), e il ruolo fondamentale assunto, a livello storico ed educativo, dalle Scienze umane e alle arti (Ricœur 1992, 2004; Valdés 2010; Vlacos 2014).

Ricœur ha lavorato a lungo per mostrare che cosa diventi la narrazione storica quando, nei regimi totalitari, si irrigidisce in una chiusura ideologica. E, viceversa, ha mostrato con chiarezza l'importanza del ruolo dei testi letterari e storici (e delle opere d'arte), per la loro capacità di risvegliare i possibili, schiudere il campo dell'immaginario, riconfigurare mondi (Ricœur 2000; 2004; Maj-Lista 2010).

5. *Quali compiti possibili per la Teoretica, in 'questo' contesto?*

Scriveva Proust che “l'opera dello scrittore è una specie di strumento ottico offerto al lettore per consentirgli di discernere ciò che forse, senza quel libro, non avrebbe potuto intravedere di se stesso. [...] L'autore deve lasciare massima libertà al lettore dicendogli: Guardate voi stesso se non si vede meglio con quella lente, con questa, con quest'altra” (Proust 1927, pp. 182-183)

Il compito della letteratura è darci delle lenti. Ma noi sappiamo che le scelte non sono mai neutre. E, dunque, se facciamo dialogare la filosofia (una filosofia) con un testo di letteratura e non con un altro, anche questa decisione non è neutra. Così come non è neutra la scelta dei libri che facciamo leggere ai nostri figli e figlie, o ai nostri studenti e studentesse. Perché, le letture che, come adulti, veicoliamo, strutturano i modelli e le identità delle giovani vite che educiamo.

C'è un grande spettro di identità narrative, che Ricœur traccia dall'*idem* (l'identità chiusa in sé e sclerotizzata, sempre uguale a se stessa, come

quella dei personaggi delle fiabe) all'*anti-idem* (l'identità dissolta, tipica della letteratura d'avanguardia, dove il personaggio diventa Nessuno). In quanto estremi, di fatto, *idem* e *anti-idem* non sono 'umani' ma solo letterari. Perché nessuno di noi è come Cappuccetto rosso o come l'Ulisse di Joyce. Patologie a parte, si intende.

In mezzo, tra l'*idem* e l'*anti-idem* si schiude la difficile arte della costruzione della nostra ipseità.

Ma, torniamo a chiederci: cosa può fare la filosofia rispetto a questo? *Lavorare con i modelli*: questo possiamo farlo. *Saper dire a chi legge che le scelte non sono neutre, che ogni modello struttura un certo tipo di individuo e società*: questo possiamo farlo. *Ragionare sul fatto che le nostre società sono società narrative (intreccio di narrazioni); e quindi il modo con cui narriamo e come ci muoviamo col pensiero critico in queste narrazioni decide del nostro passato, del nostro presente e, nel male e bene, anche del nostro futuro*. Evidentemente, per Ricœur, la filosofia non può sottrarsi, in questo contesto, a un compito innanzitutto critico.

E torniamo al nostro simbolo iconico. Sveliamo il mistero della terza figura a chi non dovesse conoscere il quadro. È Alessandro Magno. Appena visibile. È il volto inciso sulla medaglia indossata da Aristotele (fig. 2)



Il filosofo, il poeta, il politico – appunta Ricœur. Il rapporto tra filosofia e poesia (o filosofia/letteratura) non si chiude in una dinamica a due, ma segna un triangolo, che diventa la missione del filosofo: nel campo della *polis*, nel mondo della vita, e in particolare nel campo educativo. E, d'altra parte, i ricercatori universitari sono più o meno tutti docenti o aspiranti tali.

Un'interpretazione storico-artistica diversa da quella ricœuriana (cf., ad esempio, Held 1969) sottolinea un particolare interessante: le due mani. È il rischio del filosofo, che può toccare Omero, o può toccare la catena d'oro, regalata dai potenti di turno. Un tempo si sarebbe detto: apocalittici o integrati?

Purtroppo, come accademici, siamo inevitabilmente tutti integrati. "Sofisti riabilitati", scrive Ricœur in un altro magnifico passaggio, in cui rimpiange nostalgicamente la possibilità socratica di una libertà assolutamente sciolta dal sistema economico e politico (Ricœur 2004, p. 262).

Ricœur scommette sulle oasi nel deserto e sulle "schiarite" nella foresta: "ci sarà sempre una parola poetica, una riflessione filosofica su questa parola e un pensiero politico capace di congiungerle" (Ricœur 1999, p. 62). Ma questa rischia di essere veramente solo un'utopia.

Oppure? Oppure, magari, il simbolo di Rembrandt ci chiama a reinterpretarci diversamente. Forse. Nella consapevolezza che non possiamo togliere la mano dalla catena che imbriglia il nostro lavoro universitario (tra burocrazia, ricerca di finanziamenti, PNNR e sempre meno tempo per la didattica e la ricerca), ma 'possiamo' anche 'altro', ogni tanto, come coraggiosamente il dialogo con la letteratura e le arti ci chiama a fare.

Potremmo chiamarlo, ancora con Ricœur (2004), *il compito di allargare le radure del senza prezzo*: radure che le opere artistiche, poetiche, letterarie, e una certa filosofia (quella che si avvicina a Omero) sono ancora in grado di sfiorare.

Oppure potremmo continuare a chiamarlo, in senso vasto, molto vasto, *il compito del rapporto con il pubblico, con il politico, con l'ambito educativo*: per evitare che il dialogo con la letteratura e le arti resti solo retorico, difesa da anime belle, di anime belle che non vogliono sporcarsi con il corso del mondo.

Anche in questa direzione, forse, la teoria della narrazione di Ricœur ha ancora qualcosa da suggerirci. Forse.

Bibliografia

ARTOUS-BOUVET, G.

2006 *Ricœur et la littérature: une critique de la raison narrative*, in "L'Homme capable – Autour de Paul Ricœur. Rue Descartes, Hors série (revue du Collège international de philosophie)", pp. 60-72.

BERANEK, S.

2016 *Rembrandt, Aristotle with a Bust of Homer*, in "Smarthistory" (URL: <https://smarthistory.org/rembrandt-aristotle-homer> ultima consultazione: 30.04.24).

BIKKER, J.

2015 *Contemplation*, in J. Bikker, G. J. M. Weber (a cura di), *Late Rembrandt*, Rijksmuseum, Amsterdam, pp. 215-233.

BRUNER, J.

1991 *The Narrative Construction of Reality*, in "Critical Inquiry", 18/1, pp. 1-21.

CALABRESE, S. (a cura di)

2009 *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna.

CAPUTO, A.

2009 *Io e tu. Una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con Paul Ricœur*, Stilo, Bari.

2015 *Paul Ricœur e l'ermeneutica delle arti. Dalla singolarità dell'opera alla singolarità della vita*, in "Logoi.ph", 1/2, pp. 96-108.

CZARNIAWSKA, B.

2004 *Narratives in Social Science Research*, Sage, London 2004; tr. it. *La narrazione nelle scienze sociali*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

DANTO, A.C.

1965 *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, London; tr. it. *Filosofia analitica della storia*, il Mulino, Bologna, 1971.

DEUTSCH CARROLL, M.

1984 *Rembrandt's 'Aristotle': Exemplary Beholder*, in "Artibus et Historiae", 5/10, pp. 35-56.

GALLIE, W. B.

1964 *Philosophy and the Historical Understanding*, Schocken Books, New York.

GEFEN, A.

2013 *'Retours au récit': Paul Ricœur et la théorie littéraire contemporaine*, in "Fabula. La recherche en littérature" (URL: <https://www.fabula.org/colloques/document1880.php> ultima consultazione: 30.04.24).

GENETTE, G.

1966-1972 *Figures I-II-III*, Éditions Du Seuil, Paris; tr. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969; *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino, 1972; *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

HELD, J.

1969 *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*, Princeton University Press, Princeton.

HYVÄRINEN, M.

2010 *Revisiting the Narrative Turns*, in "Life Writing", 7/1, April, pp. 69-82.

JOHANET, B.

2017 *Between Meaning and Structure: P. Ricœur and the Debate on Literature*, in "Le télémaque", 51/1, pp. 47-58.

KREISWIRTH, M.

1992 *Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in "New Literary History", 23/3, pp. 629-657.

2005 *Narrative Turn in the Humanities*, in D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, pp. 377-382.

LIEDTKE, W.

2007 *Aristotle with a Bust of Homer*, in E. Quodbach (a cura di), *The Age of Rembrandt in New York. Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 629-654.

LYOTARD, J.-F.

2014 *La condizione postmoderna*, tr. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano.

MITCHELL, W.J.T. (a cura di)

1980 *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago.

NAKJAVANI, E.

1981 *Phenomenology and Theory of Literature: An Interview with Paul Ricœur*, in "Comparative Literature", 96/5, pp. 1084-1090.

NANKOV, N.

2014 *The Narrative of Ricœur's 'Time and Narrative'*, in "The Comparatist", 38, pp. 227-249.

NIETZSCHE, F.

1974-1976 *Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur*, in Id., *Kritische Gesamtausgabe Werke*, vol. II/5, a cura di G. Colli e M. Montinari, proseguita da V. Gerhardt, N. Miller, W. Müller-Lauter e K. Pestalozzi, De Gruyter, Berlin-New York 1967.

MAJ, B., LISTA, R. (a cura di)

2010 *La 'comprensione narrativa'. Storia e narrazione in Paul Ricœur*, "Discipline filosofiche", XX/1.

MICHEL, J., CANULLO, C. (a cura di)

2020 *Il rinnovamento dell'ermeneutica. Con e oltre Paul Ricœur*, "Discipline filosofiche", XXX/2.

PROUST, M.

1927 *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris; tr. it. *Il tempo ritrovato*, Newton, Roma 1990.

RICŒUR, P.

1959 *Le symbole donne à penser*, in “Esprit”, 27/7-8; tr. it. *Il simbolo dà a pensare*, Morcelliana, Brescia, 2002.

1983 *Temps et récit. I*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume I*, Jaca Book, Milano 1986.

1984 *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume II, La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987.

1985 *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume III, Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

1991 *L'identité narrative*, in “Revue des sciences humaines”, 221; tr. it. *L'identità narrativa*, in “Allegoria”, 60, 2009, pp. 35-47.

1992 *La personne*, in *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 190-221; tr. it. *La persona*, Morcelliana, Brescia 1997.

1995 *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Esprit, Paris; tr. it. *Riflession fatta: Autobiografia intellettuale*, Jaca Book, Milano 1998.

1996 *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl* [URL: <http://www.philagora.net/philo/fac/Ricœur.php> ultima consultazione: 30.04.24]; tr. it. *Le arti, il linguaggio e l'estetica-ermeneutica*, “Logoi.ph”, 2015, I/2.

1998 *Architecture et narrativité*, in “Urbanisme”, 303; tr. it. *Architettura e narratività*, in Id., *Leggere la città*, Castelvecchi, Roma, 2013.

1999 *L'unique et le singulier*, Alice édition, Bruxelles; tr. it. *L'unico e il singolare*, Servitium, Sotto il monte, 2000.

2000 *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

2004 *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris; tr. it. *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

ROUSSEAU, T.

1962 *Aristotle Contemplating the Bust of Homer*, in “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 20/5, pp. 149-156.

SALMON, C.

2007 *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, La Découverte Paris; tr. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008.

SUTHOR, N.

2018 *Clair-Obscure II: Light Play*, in Id., *Rembrandt's Roughness*, Princeton University Press, Princeton, pp. 126-157.

TALAMO, R.

2013 *La costellazione dei generi: forme letterarie e modi del discorso nel pensiero di Paul Ricœur*, in "Enthymema", 9, pp. 2-10.

VLACOS, S.

2014 *Ricœur; Literature and Imagination*, Bloomsbury, London.

VALDÉS, M. J.

2010 *Literature and the Philosophy of Paul Ricœur*, in "Comparative Critical Studies", 7/2-3, pp. 203-210.

WHITE, H.

1973 *Metahistory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore; tr. it. *Metahistory*, Meltemi, Milano, 2019.

WOOD, D. (a cura di)

1991 *On Paul Ricœur: Narrative and Interpretation*, Routledge, London-New York.

ARTEFATTI, REPERTI E MONDO DI NATURA

Realismo e teoria dei simulacri in Philip K. Dick

Gianluca Cuozzo

Abstract

Starting from the 1950s, Philip Dick, while dissimulating his criticism of the mainstream genre, analyzed American society with a perspective that was ahead of its time as well as being alienating. In the midst of the post-war economic boom, he obsessively searched for cracks in that opulent society which had caused the severe degradation of the landscape and the profound alienation of inter-human relationships. This alienation was produced by the technological progress and by its strategies, which were aimed at the (non-negotiable) achievement of material well-being. The theme of waste, analyzed with an aim that is both critical and theological, eventually became a true leitmotif of Dick's literary production. The aim of the present paper is to analyze the philosophical significance of terms such as kipple and gubble, and to identify their metaphysical facets.

Keywords: Landscape; Kipple; Reality; Waste; Salvation.

1. La strategia filosofica dickiana

Vorrei esordire con una considerazione di metodo, che spero possa illuminare la strategia narrativa dickiana. Tale considerazione, almeno nelle intenzioni, dovrebbe offrirci alcune indicazioni sul significato della sua produzione letteraria, intesa quale voce programmaticamente dissonante e politicamente impegnata, rispetto all'analisi della realtà che ci circonda, realtà colta nella sua attuale costellazione d'urgenza: fatta di pericoli inediti, certamente (basti pensare al tema della devastazione ambientale), ma anche nuove opportunità (penso qui alla definizione dell'umano in relazione alle nuove tecnologie, tema centrale della SF).

Questa strategia è piuttosto articolata:

a. Da un lato Dick, in molti dei suoi romanzi, contrappone natura (anche in forma di reperto umano delle origini) e ambiente fortemente antro-

pizzato (si tratti della Terra, di satelliti artificiali o anche di altri pianeti riplasmati dalla tecnologia); dall'altro insinua il dubbio che anche il dato naturale – quale contraltare di un mondo fortemente tecnicizzato – sia il risultato di determinate competenze artigianali occulte, supportate da una produzione seriale che è in grado di imitare ogni abilità manuale e ogni *physis*. La natura, in fondo, ricade all'interno di quella prodigiosa macchina della menzogna che ha costruito una realtà addomesticata e festosa, apparentemente priva di asperità, che copre quel gigantesco “buco-mondo” (Dick 1969; tr. it. 2007, p. 139) che è l'esito delle nostre forsennate attività produttive (altamente entropiche), tali da farle assumere una curiosa forma concavo-convessa: svuotata di materie preziose (e, dunque, deprivata anche del suo stato di originaria bellezza ed equilibrio), e allo stesso tempo riempita – come fosse un'enorme discarica a cielo aperto – di ogni sorta di rifiuti (di fatto, le sue viscere vengono usate per nascondere, per così dire, la “spazzatura sotto il tappeto”: Faeti 2011, p. 12). Gli scarti immondi sono il simbolo drammatico di un mondo aggredito da una duplice spinta: quella bulimica (che sottrae risorse in vista della incessante produzione di forme, il cui “effetto di risulta” non viene mai calcolato nel computo del PIL: Cuozzo 2020, pp. 23-27), e quella anoressica, che rigetta senza sosta materiali appena ingurgitati e non metabolizzati a dovere. Di fatto, scrive Baudrillard, laddove “l'anoressico scongiura la mancanza con il vuoto, l'obeso scongiura l'abbondanza con la saturazione. Sono ambedue soluzioni finali omeopatiche, soluzioni di sterminio” (Baudrillard 1986; tr. it. 1988, p. 51), in cui a rimetterci è la natura. Nei racconti di Dick, stando a questa duplice spinta erosiva, il cosmo fisico sembra oramai abitare solo nei nostri sogni e nelle nostre nostalgie, generando nel desiderio una sorta di immagine utopica regressiva, in cui ciò che è antichissimo e ciò che è nuovo si neutralizzano a vicenda. Parafrasando Benjamin a proposito del nano teologico della Tesi I *Sul concetto di storia*, “la natura, oggi, è piccola e brutta, ed è meglio non si faccia vedere”: oramai, più che essere oggetto di una esperienza diretta, essa pare albergare nei sogni più riposti dell'essere umano, orientando i suoi vissuti verso l'adempimento di un'antica promessa di felicità, perennemente tradita dalla società dei consumi. La natura pristina è quindi restituita dall'archo-immagine dell'Eden, luogo di sogno in cui, scrive Dick, “rivivere i giorni della tua infanzia, un posto dove tu possa toglierti le scarpe e scorrizzare a piedi nudi” – contesto del vivere dove, avrebbe detto nuovamente Benjamin, sia ancora possibile “un rapporto pienamente puro e grande con il tutto della natura, del cosmo” (Benjamin 1914; tr. it. 1982, p. 159). In questa immagine dialettica di un futuro migliore (e redento), in cui si compendia il sogno ancestrale di una

natura originaria, Dick – mi pare – anticipa le definizioni odierne in merito all’utopia, di cui è parte essenziale il tentativo di porre rimedio alle “quantità crescenti di rifiuti sempre più variegati che non trovano collocazione e che minacciano gli equilibri ambientali di atmosfera, acqua e suolo” (Pinna 2011, p. 122):

Nel desiderio di un mondo migliore, che chiamiamo utopia, l’ambiente e la difesa delle forme di vita non umane [...] rappresentano la maggior novità del nostro secolo. Essi irrompono in qualunque progetto di miglioramento (Zoja 2003, p. 148).

Per far cenno a questa duplice demistificazione (del naturale e dell’artificiale), basta qui citare il romanzo *L’uomo con i denti tutti uguali* (1960). Con questo testo, che segna lo spartiacque tra letteratura realista e SF, Dick insinua la sua lente d’ingrandimento, spietata e antiveggente, negli anfratti del tessuto californiano, facendo intravedere – con spietati colpi di sonda nella psiche umana e nel paesaggio deturpato delle periferie urbane – le sue crepe strutturali: contraddizioni che emergono dalla distruzione dell’ambiente, a seguito della creazione dei disorientanti snodi autostradali, che portano a villaggi ancora in costruzione (tra fango e cumuli di detriti), e dei nuovi sobborghi cittadini (che sembrano già fatiscenti al momento della loro inaugurazione). Ma, soprattutto, a causa del reperimento di crani e ossa nei pressi di una condotta dell’acqua, Dick si concentra su quella che appare un’umanità arcaica, che fa riemergere il potenziale ferino di aggressività che si nasconde sotto le villette ordinate delle famiglie borghesi di Marin County: definita “la terra delle illusioni” (Dick 1984; tr. it. 2006, p. 33), un “laboratorio di Babbo Natale” in grado di offrirti sia quello che brami, sia quello che ancora non ti sogni nemmeno vagamente di poter desiderare (Dick 1984; tr. it. 2006, p. 132). Come se all’improvviso, in preda a uno spasmo incontrollato verso il progetto di una grandiosa forma di civiltà che ha le fattezze di una Disneyland spettacolare, l’uomo si riscoprisse molto simile all’australopiteco da cui, stando alla sequenza iniziale di *2001: Odissea nello spazio* (1968), la storia umana è decollata affidandosi all’osso-protesi, in cui l’insorgere del primo uomo *politecnicus* – anche se sarebbe meglio parlare di *homo tecno-sapiens* – coincide con un atto di violenza e di sopraffazione.

Nel racconto vi è come la sovrapposizione di due forme di residualità: quella sociale, che si vede sempre più assediata dalle scorie del potente sforzo di in-formazione capitalistico (ammantato dall’aura di un sogno utopico finalmente alla portata); e quella antropologica, per cui l’umanità – insieme alle insidie delle scorie della produzione e della devastazione

ambientale – si ritrova minacciata dall'incubo delle proprie radici preistoriche, una sorta di resto atavico indesiderato che riaffiora dall'umanità ancestrale sepolta nella storia delle origini. Questa doppia residualità, nel corso del racconto, getta un'ombra minacciosa su tutta la vicenda; come se la civiltà americana non avesse mai saputo distaccarsi dalla propria traccia mnemonica originaria, che riaffiora sotto forma di residualità indesiderata, la quale si pensava scartata una volta per tutte nel progetto evolutivo della specie *homo sapiens*. Anzi, come se quella traccia antica, fatta di caos, aggressività e disordine, si ripercuotesse, di fatto sconfessandoli, sui più elevati sogni di civiltà, dando una vera e propria torsione entropica al romanzo: le case sono escrescenze di mattoni e cemento in prossimità di putride fosse che appaiono tombe scoperte; le nuove vie di comunicazioni orridi labirinti che scorrono tra montagne di fango e rifiuti; le condutture dell'acqua arterie sommerse dalla cui melma affiorano denti e mascelle di antichi bestioni, in cui l'essere umano civile si riflette – come in uno specchio deformante – con spavento e ribrezzo. L'alter-resto preistorico, in fondo, è il *Doppelgänger* che perseguita i sogni di grandezza della civiltà umana. Una scoria lacerante che infrange l'*American Dream* in formato techno-mediatico e riprodotto *ad libitum* attraverso il meccanismo dell'autopubblicitario. Ad andare in pezzi è il sogno di aver trasformato la società statunitense in un festoso “spot pubblicitario, ripetuto infinite volte”; dove su tutto imperano i McDonald's e la Coca-Cola, i massimi monopoli capitalistici che si contendono la vita e i bisogni dell'essere umano.

Nel sud della California non fa alcuna differenza dove si vada. C'è sempre lo stesso McDonald's, sempre e dappertutto, come se un pannello girevole si mettesse a girare intorno nel momento in cui ci si illude di andare da qualche parte. E quando finalmente viene fame e si entra in un McDonald's e si ordina un hamburger McDonald's, è lo stesso che ti avevano servito la volta prima, e quella ancora precedente, e così via, fino a prima ancora che tu nascessi (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 50).

Che la comparsa di strani teschi possa incrinare l'invalsa visione evolutiva (su cui s'innesta il progresso scientifico-tecnologico fatto di lavatrici, lavastoviglie, auto, cinema e McDonald's) è dovuto alla strana incongruenza temporale a cui farebbe pensare lo strano ritrovamento: un tempo si pensava che i quasi-uomini come il Neanderthal, l'Heidelberg e affini fossero venuti prima dell'*homo sapiens*; di recente, tuttavia, stando al racconto di Dick, “hanno trovato veri teschi umani che risalgono alle stesse epoche dei cosiddetti uomini degli inizi” (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 98). In fondo, a causa delle tracce ritrovate, risulterebbe plausibile che il *sapiens* sia con-

vissuto a lungo, fianco a fianco, con questi bestioni, senza esserne disceso (secondo le ben note teorie evoluzionistiche); e, di conseguenza – ecco la verità scomoda e imbarazzante –, “negli uomini del giorno d’oggi potrebbe esserci sangue Neanderthal”. Qualora questi tratti ereditari residuali riemergessero, tra la specie umana apparirebbero gruppi di degenerati, in grado di mettere a repentaglio l’intero sistema sociale amministrato. Piuttosto bassi, dall’aria un po’ ottusa, probabilmente non camminerebbero in posizione del tutto eretta, e avrebbero la fronte sporgente e una mascella enorme, il che li impossibiliterebbe a parlare in senso vero e proprio (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 266). Sarebbero in fondo *esseri residuali*, che manifestano nella carne e nel sangue “residui di vecchi tempi” (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 281), di cui nessuno ha conservato memoria (se non biologica). Il paradosso è che questi bestioni del paleolitico, giudicati inferiori e preumani, forse non accetterebbero di vivere in una città così sporca e fetida come quella in cui si svolge la narrazione: assediata da detriti e spazzatura, tra “baracche fatte di fili di ferro e negozi in disuso che non vengono riparati o ristrutturati da quarant’anni” (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 282); dalle cui tubature esce un liquido “nero come merda di pecora” (Dick 1977; tr. it. 2009, p. 290). Chi è, dunque, il bestione insensato? L’umanità di oggi, che ha ridotto la natura a una discarica a cielo aperto, oppure questi quasi-uomini, di cui l’essere umano civilizzato ha paura e, nel presente del romanzo, va letteralmente a caccia basandosi su studi rudimentali di fisiognomica prendendo di mira i cosiddetti *chupper* (discendenti da una antica famiglia locale della zona, di origine contadina)? Il dubbio si fa via via più inquietante, soprattutto di fronte alla ricerca discriminatoria che, nel romanzo, coinvolge esperti e cittadini sopraffatti – per timore del riaffacciarsi dell’opzione evolutiva rimossa – da un razzismo evolutivo che crede di scorgere resti di tratti atavici nei rozzi contadini della zona. In fondo, il resto atavico (o spazzatura evolutiva) fa paura, deve essere esorcizzato; la sua impurità minaccia una civiltà che ha rimosso lo sconcio e il putridume del proprio effetto-tara: sia esso giunga per nave (i nuovi folli alla deriva per effetto dell’esclusione sistemica), sia dalle viscere della terra (sotto forma di ossa e teschi deformi), la paura delle scorie della civiltà produce effetti terrificanti sulle credenze dei paladini della *politesse* e del *nomos*. Senza accorgersi che, come nel romanzo dickiano, i veri bestioni insensati sono i vecchi e nuovi tutori dell’ordine, istituito con rigore schizofrenico e difeso con coerenza sadica e paranoica. Come scriveva Kafka, in queste scelte politiche discriminatorie noi ci accontentiamo della nostra misera deformità umana: “per non salire verso l’umano ci si butta nel buio abisso della zoologica dottrina razzista” (Janouch 1951; tr. it. 2013, p. 1104). Ed

è allora decisamente preoccupante “che questa visione strana, che non accetta la convivenza fra le culture ma accetta la convivenza con il degrado, sia proprio quella che piace agli uomini potenti” (Sertorio 2005, p. 121).

Ora, è la fine del romanzo a scombinare le carte della narrazione: il protagonista che ha rinvenuto il cranio preistorico, Leo Runcible, scopre che si tratta di una burla organizzata dal suo rivale Walt Dombrosio, il quale, costruendo per lavoro simulacri di merci per campagne pubblicitarie, ha messo mano a vecchi resti umani in maniera tale da farli sembrare reperti di interesse archeologico. Ma non finisce qui: si viene infatti a sapere che la costruzione dell'artefatto, in realtà, ha preso come modello i tratti del cranio di una famiglia del luogo, la cui demenza era stata accertata clinicamente. Insomma, comunque si mettano le cose natura e artefatto entrano in un circolo vizioso inestricabile, da cui non si evince alcun elemento di precedenza ontologica. Natura e artefatto non sono più distinguibili.

b. In un mondo in cui si è persa una linea netta di demarcazione tra naturale e artificiale, ad assumere un volto misterioso non è più l'elemento selvaggio (è molto improbabile che, agli occhi di Dick, si possa ancora trovare qualcosa della *old wilderness*), bensì la spazzatura, ciò che ha invaso – come un corpo estraneo – proprio l'elemento naturale, alterandolo profondamente. Si tratta di una realtà putrescente che si diffonde capillarmente nel mondo senza essere osservata, ma il cui portato metafisico non è da sottovalutare. Al cospetto di questa nuova realtà nasce, per l'essere umano, una nuova forma di *thaumazein*, all'origine di una inedita considerazione filosofica dell'universo: dal senso di meraviglia “per alcuna miracolosa cosa” (Leonardo da Vinci, 1478-1518, fol. 155r) di natura di Leonardo da Vinci si perviene così a una sorta di estasi (negativa) nei confronti di oggetti degradati, che intaccano la bellezza del mondo di natura. Da qui è facile avvertire uno choc che dà molto da pensare, e che si trasforma per il lettore dei romanzi dickiani in una potente lente d'ingrandimento atta a osservare – da una angolatura inusuale – la realtà festosa e tecnicizzata confezionata a bella posta da una politica ipercostruttivista, bisognosa di legittimarsi attraverso la “fabbrica della menzogna” (Dick 1964a, p. 64).

Il più grande affresco di questa dissoluzione entropica del reale in palta (*kipple*), putrio (*gubble*) o immondizia marcescente è offerta da Isidore – personaggio ritardato eppure profetico di *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), che intuisce l'essenza distruttrice del tempo prevedendone gli esiti catastrofici:

La palta (*kipple*) è fatta di oggetti inutili, inservibili, come la pubblicità che arriva per posta, o le scatole di fiammiferi dopo che hai usato l'ultimo, o gli

involucri di caramelle o l'omeogiornale del giorno prima. Quando non c'è nessuno a controllarla la palta si riproduce. Per esempio, se quando si va a letto si lascia un po' di palta in giro per l'appartamento, quando ci si alza il mattino dopo se ne ritrova il doppio. Cresce, continua a crescere, non smette mai [...]. L'intero universo è diretto verso uno stato finale di paltizzazione totale e assoluta (Dick 1968; tr. it. 2008, p. 122).

2. I significati di spazzatura nei romanzi di P.K. Dick

Le sfumature di questo concetto, in Dick, sono plurime. Le elencherei sommariamente come di seguito:

1. Un significato archeologico (sebbene di ordine cosmico). Secondo cui la spazzatura assurge a traccia labile dell'umano a seguito della devastazione dell'habitat, testimonianza storica di cui si è persa ogni memoria. Quest'accezione, in alcuni snodi della narrativa dickiana, assume anche un valore soteriologico.

A questo proposito ci si può soffermare sul breve racconto *Il pianeta impossibile* (1952). Irma Vincent Gordon, vecchietta avvizzita nata nello spazio, prima di morire vorrebbe vedere la Terra: il pianeta leggendario da cui avrebbe tratto origine la specie umana, che nessuno sa più individuare sulle mappe stellari. A fronte di una cospicua remunerazione, il capitano Andrews, antesignano di Elon Musk, decide di condurre Irma verso il pianeta Emphor III, sede di una colonia commerciale degenerata: il terzo di nove pianeti intorno a una nana bianca, dotato di una sola Luna – in tal senso, molto simile a quel poco di cui è rimasto memoria della Terra. Si tratta di un pianeta devastato, avvolto da nubi malsane: “La superficie arida e corrosa era lambita dai resti congelati di antichi oceani. Cime frastagliate, erose, si protendevano verso l'alto. Le pianure erano state scavate e uccise. Le bocche di grandi pozzi si aprivano nel terreno, come ferite purulente” (Dick 1953; tr. it. 2006, p. 531). Emphor III è un pianeta morto, sfruttato sino all'osso, trivellato e privato brutalmente di ogni risorsa, mineraria e vivente; il resto di un torbido oceano fa affiorare qua e là “accumuli di sale e montagne di rifiuti”: “Lo sfruttamento commerciale ha inaridito la superficie”, trasformandola in un'enorme discarica di oggetti sconosciuti, *rebus* putrescenti che gettano nello sconforto non soltanto la nostalgica vecchietta.

Irma, in effetti, si ribella a questa immagine disperante che si dispiega al suo sguardo attonito: la “Terra è verde: Verde e viva. Acque azzurre e...”; sì, la Terra non dovrebbe essere così. Sferzata dal vento acido che solleva polveri radioattive e intrisa dal puzzo di uova marce che sale dall'oceano

nero e stantio, Irma – esausta e delusa da quel mondo osceno – si inabissa in quel mare orribile, decisa a por fine al suo sogno caduto in frantumi.

Il capitano Andrews, allibito, non sa darsi una spiegazione di quanto è successo: ma niente paura, si trattava solo di una vecchietta, sopraffatta dalle emozioni e dal vento velenoso di quel pianeta devastato. Buttando per terra un mozzicone di sigaretta – quasi a suggellare lo stato di derelizione in cui versa la realtà martoriata intorno a lui –, nota con la coda dell'occhio qualcosa che riluce, semisepolto dalla cenere mischiata ai sali opachi: “Qualcosa che rifletteva il pallore malato della luna”. Si tratta di un piccolo disco di metallo, consunto e sottile; alzandolo verso la luce riuscì a leggervi una scritta: *e pluribus unum* (scritta che accompagna ogni moneta statunitense, in ricordo dell'integrazione delle tredici colonie). “Andrew scrollò le spalle, gettò il dischetto di metallo in un inceneritore di rifiuti al suo fianco”, e presto si dimenticò della cosa: gli era stata data la possibilità di riconoscere la Terra dai suoi rifiuti – ultima traccia dell'umano in un pianeta di cenere –, ma non aveva saputo coglierla. Per contro, in fondo, la vecchia Irma, attenta ai dettagli residuali, ha cercato pace nella sua antica patria, riconoscendola come tale in virtù di quei rimasugli putridi di civiltà. Irma, quasi archeologa del pattume della storia, ha riscoperto l'Eden – da sempre con-desiderato nella produzione fantasmagorica delle merci – proprio nelle scorie della produzione industriale, seppure come promessa tradita. Da strumenti dell'ideologia tecnocratica, questi prodotti seriali logori e marcescenti, liberati da ogni logica del profitto, si sono trasformati in *allegorie frante della salvezza*, al di là di ogni fede nel progresso: indici inappagati di una tensione utopica che ancora si agita al fondo di quel grande immondezzaio in cui si raccolgono i sogni spezzati dell'uomo.

2. Un segno precoce di una controtendenza insita nel progetto della società statunitense, che vorrebbe assomigliare a un grande parco a tema come Disney World. *Kipple* e *gubble* sono allora come pietra d'inciampo della marcia trionfale della società del benessere. Vi è come una marcescenza, dilagante e mortifera, che fa capolino in ogni trasformazione del paesaggio in nome del progresso, già nel pieno del boom economico americano degli anni '50; una sorta di segno anticipatore di ciò che verrà, che infetta tanto la natura circostante quanto la psiche, mettendo in crisi il nostro sentirci rassicurati nel nostro mondo amministrato. Si tratta di una profonda “dissonanza cognitiva” (Kunstler 2005, p. 76), tale da alimentare quella subliminale alterazione percettiva, emotiva e cognitiva di cui sono affetti molti dei personaggi creati da Dick.

Di fatto, nella narrativa dickiana, è forte la critica dell'ipercostruttivismo all'opera nella predisposizione della *Way of Life* americana: un co-

strutto ideologico tanto fittizio quanto consolatorio. Una sorta di *fabula* consolatoria per le masse, assoggettate a un *nomos* che si esprime nel velo di Maya della cultura industriale e politica dell'epoca. Anche i politici, in realtà, non sono che patinati prodotti industriali – qui basti pensare a *We can build You* (1972), o a *The Simulacra*, dove l'affascinante presidente USEA, gli Stati Uniti d'America ed Europa, Nicole Thibodeaux, si rivela forse un automa.

L'analisi sociale di Dick inizia, non a caso, studiando gli Anni Cinquanta – prima che egli diventi il noto scrittore di fantascienza – con una strategia narrativa che potremmo definire *realismo critico*. Si tratta di “romanzi realisti” *mainstream* (Lethem 2002; tr. it. 2011, p. 25), che analizzano il tessuto urbano, culturale ed economico degli USA visti come succubi di quella fiducia economica che sta trasformando la società americana – nel pieno del boom economico seguito al secondo conflitto bellico – in ciò che Jean Baudrillard ha definito “l'utopia materializzata”. L'immediata concrezione di questo sogno è per Dick il grandioso esperimento sociale di Disneyland: quell'immenso parco a tema inaugurato in California nel 1955 presso la città di Anaheim, periferia di Los Angeles, Orange County: luogo di sogno in cui, stando al discorso di inaugurazione pronunciato da Walt Disney il 17 luglio 1955, i giovani “possono assaporare le sfide e le promesse del futuro [the challenge and promise of the future]” (Marling, Braden 2005, p. 68). Dick, tra l'altro, per un lungo periodo visse nei pressi di questo laboratorio finzionale, il trionfo dell'idealismo culturale in formato ludico, che trasforma il capitalismo in un mondo da favola (quello che ancora ci affascina con la sua retorica fiduciosa nelle pubblicità dell'epoca).

Da qui la questione, per lui molto seria, anzi fondamentale, “di che cosa sia reale” – per cui, *mutatis mutandis*, “molto di quanto viene definito ‘science fiction’ risulta vero” (Dick 1985; tr. it. 1997, p. 304). La SF, in fondo, è una sorta di *negatio negationis*, dotata di “densità realistica e non ideologica” (Jameson 2006, p. 22): essa nega la costruzione illusoria del nostro universo sociale che, quale costruzione affabulatoria (o iper-forma), ha già negato/dissimulato il mondo vero (e questo è il caso dell'utopia capitalistica concretizzata, il cui specchio fiabesco è offerto proprio da Disneyland Park). Il mondo sociale, di fatto, essendo preda di un ipercostruttivismo delirante, altro non è che l'utopia raggiunta e consolidata del presente, vale a dire il nichilismo confortevole dei nostri tempi – o il post-modernismo, definito da Dick “una frode ben confezionata”, all'origine di quel “grande film che chiamiamo realtà” (Baudrillard 1986; tr. it. 1988, p. 32), frutto di “un'insistenza e ben congegnata macchina propagandistica” (Dick 1966; tr. it. 2013, p. 154). Ovviamente, si tratta di un'utopia mercifi-

cata, a uso e consumo della classe borghese, la cui idealità – per essere re-
alizzata storicamente – è svenduta *al prezzo paradossale della distruzione
dell'ambiente* e di un controllo biopolitico senza precedenti.

Bisogna sospettare di ogni realtà troppo compiacente [...]. Quando le cose
diventano ciò che noi vorremmo, lì c'è frode. È quello che vedo qui [...]. Il mondo
ti accontenta, e in questo si svela per ciò che è. Il mio mondo è invece
testardo. Non cederà. Ma un mondo recalcitrante e implacabile è un mondo
reale (Dick 1981b; tr. it. 2006, p. 189).

La strategia filosofica dickiana, per far emergere le vere strutture del-
la realtà (di fatto, sempre poco compiacente), consiste nell'exasperare la
tensione tra mondo reale (affetto da una entropia morbosa, come nelle at-
mosfere cupe e decrepite di *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) e fan-
tasmagoria allucinata creata dai media (“un mondo *totalmente* illusorio”,
cui corrisponde una completa “disintegrazione morale” dell'uomo: Pagetti
2012, p. 238) – illusioni che, tuttavia, danno l'idea di una realtà immarce-
scibile (quella mera proiezione fantasmatica e consolatoria del reale che
definirei “disponibilità-mondo”, principio strutturale dell'odierna “vetri-
nizzazione sociale”: Codeluppi 2007, p. 17).

3. Un messaggio cifrato della trascendenza, che porta al rovesciamento
del resto in scheggia messianica: il vero Dio, si legge in *Valis*, “si mimetiz-
za con l'universo, con la regione stessa che ha invaso: assume le parvenze
di bastoni e alberi e lattine di birra ai margini della strada; finge di esser
spazzatura gettata via, rottami di cui nessuno si cura. Appostato, il vero Dio
tende letteralmente degli agguati alla realtà e a noi stessi [...] ci attacca e ci
ferisce nel suo ruolo di antidoto [...] come un seme giace nascosto entro la
massa irrazionale” e al deserto disperato di un mondo votato allo spreco e
sopraffatto dalle proprie deiezioni (Dick 1981a; tr. it. 2006, p. 105). Questa
investitura messianica investe anche le pubblicità commerciali (e, a tal pro-
posito, occorre fare riferimento al citato romanzo *Ubik*, in cui Dick azzarda
una analisi teologica della merce).

A parte l'evidente ispirazione ai vangeli gnostici (in particolare, quello
di Tommaso), mi pare che questa lezione sia un po' la stessa di quella
adottata da Aby Warburg, quando – citando Flaubert, almeno secondo
Panofsky – nell'anno accademico 1925-1926, in un seminario sull'arte
italiana del primo Rinascimento, scrive il celebre motto: “der liebe Gott
steckt im Detail” (Mastroianni 2000, p. 414).

“Nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso”, afferma-
va del resto Benjamin nella Tesi III (Benjamin 1942; tr. it. 1997, p. 23),
definendo la figura dello storico messianico; nelle fessure di senso e nei

salti semantici incarnati dal dettaglio inutile (rispetto a ogni omologante funzionalizzazione della compagine delle cose, predisposta dall'ideologia), c'è forse l'ultima salvezza per l'uomo: il *dio degli stracci*, il robi-vecchi per eccellenza, esso stesso divenuto straccio e robaccia per amore di un uomo che si deve affrancare dal mito, dalla gabbia d'acciaio della società dei consumi – una sorta di “regno parmenideo in cui un sistema eterno regna su di noi come un mezzogiorno fuori dal tempo” (Jameson 2005; tr. it. 2007, p. 123). Come a dire: l'eternità si dà solo negli scarti del tempo; in quegli attimi in cui l'uomo è libero di sprecare il proprio tempo defunzionalizzato, sottratto a ogni logica della produzione compatta del senso, che con il suo apparato tecno-politico esercita la sua terribile “repressione funzionale” (Orlando 1999, p. 20). Nella preghiera devota, nella meditazione solitaria, certamente; ma anche nella rammemorazione – allo stesso tempo antiquaria e sovversiva – del dettaglio inutile, di ciò che è più povero perché privo di funzione: in vista di un progetto altro del mondo che non produca più alcuna marginalità, perché esso stesso fondato sul marginale.

3. Welcome to the Real World

Alla luce di quanto detto, qual è il metodo suggerito da Dick per scoprire che il mondo in cui viviamo non è quello vero (mentre la realtà autentica, stranamente, assomiglia a quella inventata dalla SF)? Si tratta di un metodo indiziario, attento all'individualità di singoli dettagli irrelati, che non rientrano negli schemi prestabiliti alla stregua di “nozioni fluide e spontanee” (Lévi-Strauss 1968, p. 28) – dettagli fluttuanti ed eccedenti che non trovano posto nella struttura simbolica tradizionale: essi rivelano il “travestimento metafisico (o anche l'ipertrofia) di processi materiali ben individuabili, che sfidano e costringono a ridefinire strutture simboliche e rapporti sociali” (Gallo, Caronia 2006, p. 211). Come l'evento anomalo del gatto che passa due volte sul pianerottolo nel film *Matrix* (1999), vero e proprio indizio rivelatore che suggerisce a Neo come la realtà allucinata in cui vive non sia altro da un ologramma neuronale che si configura come la programmazione di parti di software all'interno di un sistema operativo totale, gestito da qualche forma d'intelligenza – umana o artificiale. Un mondo, quindi, che si determina “come idea concepita da una grande mente”; forse, scrive Dick, si tratta della riedizione tecnologica della “cosa in sé di Kant [...] una grande, multiforme, ramificata struttura di interrelazioni” (Dick 1982; tr. it. 2006, p. 230) e di informa-

zioni tendenziose costruite *ad hoc*, per farci sentire a nostro agio in un grande artefatto mediatico che è la struttura a priori – ideologicamente improntata – di ogni esperienza possibile.

Questi dettagli, scrive Dick intervistato sul ruolo della SF nella società contemporanea, sono “indizi di altri universi”, “piccoli indizi reali” che spingono lo scrittore a ipotizzare “mondi basati su premesse diverse”, “gettando uno sguardo profondo su altre possibilità e alternative fabbricate dalla sua testa”: il che dà luogo a “un’ insolita protesta contro la realtà concreta” (Dick 1974; tr. it. 1997, p. 107), realtà che possiede però lo stigma della falsificazione totale.

La struttura inferenziale dickiana, riprendendo un noto saggio di Peirce (Peirce 1929; tr. it. 2003), avrebbe qui la seguente struttura abduttiva:

Il fatto sorprendente C viene osservato;

Ma se A fosse vero (dove A è il mondo a noi noto), C non ne sarebbe una conseguenza (cioè C non sarebbe spiegato come fatto/conseguenza normale e prevedibile data la premessa A);

Quindi, c’è ragione di dubitare che A sia vero.

Faccio un solo esempio narrativo di questa procedura di falsificazione. Ragle Gumm, protagonista di *Time Out of Joint* (1958), trascorre la sua intera vita in una città fittizia, costruita apposta per lui come la scena di un immenso teatro. Dietro la costruzione del Paese di Bengodi *made in USA*, strategia del benessere assolutamente data come “non negoziabile” (Bush G. H. W. 1992), Dick rivela l’accelerazione dei processi di degenerazione della natura e di sgretolamento della società, richiamando l’attenzione sulla paurosa alterazione delle facoltà sensoriali che questo processo di falsificazione comporta. Si tratta, a ben vedere, della “perdita dei sensi” (Illich 2004; tr. it. 2009), o dell’acosmismo dell’uomo contemporaneo, con la possibilità concreta di trovarsi a vivere, da un istante all’altro, in un tempo dal decorso profondamente alterato, in cui nulla di ciò che era noto e familiare sembra più esistere. – Dov’è quell’interruttore della luce, acceso infinite volte, e che ora non sembra esistere? “In che cosa sono inciampato lì dentro? Dov’è questo posto che non ricordo?”; chi sarà mai quella donna sensuale?, si chiedono alcuni personaggi di Dick davanti a una foto che reca la didascalia “Marilyn Monroe durante il suo soggiorno Inghilterra per le riprese del suo film con Sir Laurence Olivier” (Dick 1959; tr. it. 2003, pp. 45, 76). Qualcosa di impercettibile è mutato nella realtà, ma questo *minimo differenziale perturbante* è quanto basta perché si perda ogni legame con l’immagine precostituita del mondo.

I protagonisti dei romanzi dickiani, in effetti, sono uomini sradicati dal mondo, immemori e senza futuro, alieni ecologici vittime della “drammatica rescissione dei legami con il mondo reale” (Chelazzi 2013, p. 267). Gumm, in particolare, cripto-antesignano del Truman Burbank di *The Truman Show* (1998), ipotizza che il potere si sia preso “l’enorme disturbo di costruire intorno a me un mondo fittizio, per tenermi tranquillo. Edifici, automobili, un’intera città. Che sembra naturale, ma è completamente irreale” (Dick 1959; tr. it. 2003, p. 150). Old Town, così si chiama questa cittadina, è popolata da simulacri, agenti governativi che recitano una parte fittizia, mentre le sue arterie stradali sono come interrotte, avvolte su se stesse, non permettendo di uscire dalla cerchia della periferia urbana. In questo contesto iperreale, avulso dal mondo vero, Gumm vive risolvendo i quiz del giornale locale; ma, in realtà, attraverso le sue soluzioni ingegnose, egli fornisce inconsapevolmente i dati necessari per il lancio di missili balistici contro le postazioni nemiche (i Rossi) sulla Luna, in una guerra atomica protratta, sebbene dissimulata sotto l’apparenza di una inscalfibile Età dell’Oro a uso e consumo della società americana – stato di grazia appena secolarizzato sotto le spoglie in un immenso Luna Park in cui poter trovare tutto ciò di cui si può aver bisogno: una nuova Canaan “dove, invece del latte e miele, scorrono le onde del neon sul ketchup e sulla plastica” (Baudrillard 1970; tr. it. 2006, p. 4).

Eppure, sospetta Gumm,

nella nostra realtà c’è un miscuglio confuso di falle [...]. Una goccia qui, un altro paio in quell’angolo. Una macchia di umidità che si forma sul soffitto. Ma questo dove porta? Cosa significa? [...] Possiamo mettere insieme tutto quello che sappiamo, ma non ci dirà nulla, tranne che qualcosa non va. E questo lo sapevamo sin dal principio. Gli indizi che stiamo raccogliendo non ci danno una soluzione; ci mostrano soltanto la portata di questa incongruenza (Dick 1959, tr. it. 2003, pp. 109-110).

Si potrebbe dire che per Dick, sulla base del metodo indiziario proposto, la nostra esperienza mondana si rivela come un’immensa congettura finzionale. Il problema è che la realtà è già stata sottoposta a un processo di rielaborazione secondaria (secondo Freud, una razionalizzazione posticcia), la quale altera – a livello della rappresentazione ufficiale, o immagine consolidata del mondo – le strutture ontologiche del reale. Il problema ontologico, secondo Dick, è di carattere eminentemente linguistico:

Il problema centrale della filosofia. La relazione tra parola e oggetto... Che cos’è la parola? Un simbolo arbitrario. Eppure viviamo tra le parole. La nostra

realtà è fatta di parole, non di cose. Comunque non esistono cose; una *Gestalt* nella mente. La cosità... Il senso della sostanza. Un'illusione. La parola è più reale dell'oggetto che rappresenta (Dick 1959; tr. it. 2003, p. 68).

La SF diventa dunque un efficace dispositivo critico di decifrazione del reale: essa mostra l'inconsistenza (o meglio: la natura meramente ideologico-linguistica) della nostra esperienza del mondo. Ma essa non nega la realtà del mondo in quanto tale. Semmai, come alcune procedure che fanno capo alla mistica, opera una straordinaria *negatio negationis*: nega la costruzione illusoria del nostro universo sociale che, quale costruzione affabulatoria, ha già negato/dissimulato il mondo vero (e questo è il caso dell'utopia capitalistica realizzata).

La SF è come una camera oscura, che inverte la nostra percezione ordinaria della realtà: ribaltandola rinnega la falsità del mondo della finzione. Ma il bello è che lo fa con gli stessi strumenti narrativi della finzione. Il metodo è quello indiziario delle *detection stories*: quello di Sherlock Holmes, il quale – inseguendo le tracce sintomatiche che non quadrano con il resto –, si traveste per svelare l'inganno inscenato dal criminale (ma travestendosi, di fatto, raddoppia la finzione). Ma il criminale, nel caso di Dick, è elevato a sistema; è la “religione di puro culto, senza dogmi”, *sans trêve et sans merci* (Benjamin 1921; tr. it. 2013, p. 47), che sta al cuore di quel mondo di plastica dell'economia capitalistica: una finzione inscenata a nostro uso e consumo. Fatto sta che il nemico di turno è da sempre dissimulato nelle pieghe di un reale falsificato, di un sistema governativo che manipola e falsifica la realtà (cf. Caronia, Gallo, 2006, pp. 293-294).

Il dispositivo di ribaltamento della finzione ha quindi qualcosa delle procedure radicali della mistica. Eckhart, del resto, mostra come la via mistica possa essere vista come uno specchio deformante: un riflesso speculare, però, che deforma la deformazione, ristabilendo così la vera immagine dell'uomo (il cui epifenomeno terrestre è solo una copia deturpata). *Anamorfosi*, ecco il termine giusto per esprimere questo gioco di prestigio. Basti pensare a *Gli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (1533): il mondo rinchiuso nella cornice è stato dipinto alterando le proporzioni, assumendo come principio costruttivo un punto di osservazione prospettico fittizio, che – all'occasione dell'emergere di un significato fluttuante – produce sconcerto, disorientamento, domande inquietanti. Il dettaglio anomalo, nel dipinto, è il teschio deformato, dissimulato tra le tarsie marmoree del lussuoso pavimento: esso non rientra nelle geometrie della composizione pittorica, creando un effetto perturbante che investe

l'intera raffigurazione (anche se, sulle prime, non si capisce il motivo del disorientamento dell'osservatore).

Qui, nel dipinto, assistiamo a ciò che denuncia il generale della polizia Buckman, personaggio del romanzo dickiano *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*: “La realtà negata tornerà da te come spettro. Per impossessarsi di te senza preavviso e farti impazzire” (Dick 1964a; tr. it. 2012, p. 153). Questi spettri di realtà sono come frammenti di un palinsesto di mondo vero, dissimulato sotto la finzione, che emerge dai salti semantici, dalle cesure della forma che perturbano le narrazioni consolidate (come il teschio mette in crisi l'armonia proporzionale della rappresentazione pittorica di Holbein).

Questa strategia mistica, tuttavia, in Dick diventa una strana posizione teologico-politica, essenzialmente gnostica, volta a individuare la fisionomia religiosa, malvagia, del principio perturbante:

L'uomo e il vero Dio sono identici (come lo sono il Logos e il vero Dio), ma un creatore folle e cieco [che possiamo intendere come simbolo del costruttivismo linguistico, frutto dell'informazione ipnotica al cuore del capitalismo mediatico: *NdA*] e il suo mondo fottuto hanno separato l'uomo da Dio (Dick 1981a; tr. it. 2006, p. 100).

Ecco il nucleo vero dello gnosticismo dickiano, politico in quanto applicato alla finzione ipercostruttivista del mondo sociale: si tratta del fatto che “l'uomo sta con Dio *contro* il mondo e il creatore del mondo (entrambi pazzi, che se ne rendano conto o no)” (Dick 1981a; tr. it. 2006, p. 100); dove per creatore del mondo è da intendersi il grande Tycoon planetario, da Nixon a Trump.

Che la *fiction* sia la negazione deformante dell'“invenzione dell'economia” capitalistica (Latouche 2005) vale anche per noi lettori di Dick: le sue strane idee escono dai libri e incontrano inaspettatamente la nostra realtà, mettendola in crisi. Chi voleva distrarsi con la lettura di storie amene ha sbagliato genere; per un simile diletto disimpegnato meglio rivolgersi alla letteratura Fantasy. Alla luce di questo confronto tra mondo letterario e mondo reale, cui siamo portati dalla SF, siamo noi i marziani, mentre i personaggi di Dick non sono altro che il riflesso del nostro mondo di apparenze: sarà per questo, scrive Dick, “che gli alieni di *Star Trek* parlano tutti inglese?” (Dick 1979; tr. it. 1997, p. 113). Una mistica senza Dio che si fa critica del nostro pseudomondo, struttura simbolica di relazioni d'informazioni fitte e interconnesse che si reggono solo sulla volontà di dominio di un folle demiurgo dedito a una sistematica contraffazione della realtà.

Il vero Dio-universo dickiano, in tal senso, si configura come informazione alternativa, informazione vivente, sistema di comunicazione ribelle retta sulla tecnologia informatica di un gruppo di asceti-sabotatori:

Con questa immagine del Dio-universo come computer, e degli esseri umani come bobine di memoria, la trasfigurazione del ruolo della tecnica nel sistema teologico [e sovversivo: *NdA*] di Dick giunge a compimento [...]. La conversione gnostica di Dick procede, non a caso, parallelamente alla mutazione dell'immagine simbolica della tecnica, che, a sua volta, coincide con la progressiva sostituzione delle tecnologie meccaniche da parte di quelle elettroniche (Formenti 2000, p. 87).

E se Dio fosse un immenso calcolatore in grado di far breccia nella grammatica ideologico-pubblicitaria? Una critica dell'informazione spuria, appunto. *Radio libera Albemuth*, romanzo del 1976, narra esattamente questa storia di salvezza. L'informazione vivente si chiama VALISystem A, ovvero – sciogliendo l'acronimo – *Vast Active Living Intelligent System*: ampio sistema attivo di intelligenza vivente che comunica telepaticamente mediante messaggi sovversivi per porre fine all'impero di Nixon (ma anche di Trump, non ci sarebbe stata molta differenza per Dick); quella gabbia di bit che tiene ancorata l'umanità alla pseudorealtà ufficiale. Grazie a Valis “la tirannia della realtà immediata crolla” (Dick 1974; tr. it. 1997, p. 109), e ciò sulla base della semplice insinuazione di una teoria dei *possible maybes* (cf. Dick 1974; tr. it. 1997, p. 111) – strategia narrativa con cui Dick restituisce la realtà del presente al suo carattere di contingenza (tutto poteva andare diversamente, il presente non è l'esito di un processo necessario; tutti i potenti di turno, insomma, sono degli hegeliani incalliti, che trasformano il caso in necessità).

È troppo chiedere questo impegno politico a uno scrittore di SF? È lo stesso Dick ad aiutarci a comprendere il suo atteggiamento di realismo critico (e, quindi, di opposizione rispetto alle narrazioni spurie):

Quanto a considerare il suo lavoro [dello scrittore di SF: *NdA*] come mera evasione, non c'è al giorno d'oggi idea meno adeguata di questa. Nei suoi scritti egli parla della realtà con altrettanta passione e convinzione di quanta ne sia necessaria per ottenere la modifica di un cattivo piano regolatore (Dick 1974; tr. it. 1997, p. 110).

Il piano regolatore di cui parla Dick è però quello ideato da un demiurgo che ha costruito l'universo della finzione in cui noi abitiamo. La finzione proposta dalla SF ne è l'antidoto.

Bibliografia

BAUDRILLARD, J.

1970 *La société de consommation*, Édition Denoël, Paris; tr. it. di G. Gozzi e P. Stefani, *La società dei consumi*, il Mulino, Bologna 2006.

1986 *Amérique*, Grasset & Fasquelle, Paris; tr. it. *America*, SE, Milano 1988.

BENJAMIN, W.

1915 *Metaphysik der Jugend*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. II/1 (*Aufsätze Essays Vorträge*), R. Tiedemann, E. Schweppenhauser (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 89-234; tr. it. *Metafisica di gioventù*, Einaudi, Torino 1982.

1921 *Kapitalismus als Religion*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. VI (*Fragmente vermischten Inhalts*), R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, pp. 100-103; tr. it. *Capitalismo come religione*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2013.

1942 *Über den Begriff der Geschichte*, in *Walter Benjamin zum Gedächtnis* in M. Horkheimer, T.W. Adorno (a cura di), Istitut für Sozialforschung, New York; tr. it. *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

BUSH, G.H.W.

1992 Discorso tenuto dal Presidente degli USA (1880-1993) il 13 giugno in occasione dell' *Earth Summit* a Rio de Janeiro, incentrato sulle tematiche ambientali (il titolo per esteso della conferenza mondiale è *United Nations Conference on Environment and Development*). URL: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/266798> (ultima consultazione: 30.04.2024). Per l'ascolto integrale del discorso, URL: <https://www.c-span.org/video/?26576-1/rio-earth-summit> (ultima consultazione: 30.04.24).

CARONIA, A., GALLO, G.

2006 *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, XBook, Milano.

CHELAZZI, G.

2013 *L'impronta originale. Storia naturale della colpa ecologica*, Einaudi, Torino.

CODELUPPI, V.

2007 *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.

CUOZZO, G.

2020 *Etica dei resti*, Morcelliana, Brescia.

DICK, P.K.

1953 *The Impossible Planet*, in "Imagination", 44; tr. it. *Il pianeta impossibile* in Id., *Tutti i racconti*, vol. I (1947-1953), Fanucci, Roma 2006.

- 1956 *The Man Who Japed*, ACE Books, New York; tr. it. *Redenzione immorale*, Fanucci, Roma 2011.
- 1959 *Time Out of Joint*, J.B. Lippincot, Philadelphia; tr. it. *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma 2003.
- 1964 *The Penultimate Truth*, Belmont Books, Belmont (MA); tr. it. *La penultima verità*, Fanucci, Roma 2008.
- 1964a *Flow My Tears, the Policeman Said*, Doubleday & Company, New York; tr. it. *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma 2012.
- 1964b *The Simulacra*, ACE Books, New York; tr. it. *I simulacra*, Fanucci, Roma 1997.
- 1966 *The Unteleported Man*, ACE Books, New York; tr. it. *Menzogne S.p.a.*, Fanucci, Roma 2013.
- 1966b *Will the Atomic Bomb Ever be Perfected, and if so, What Becomes of Robert Heinlein?*, in "Lighthouse", 14, pp. 3-6; tr. it. *Sarà mai perfezionata la bomba atomica? E se sì, che ne sarà di Robert Heinlein?*, in Id., *Mutazioni. Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 91-95.
- 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday & Company, New York; tr. it. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* Fanucci, Roma 2008.
- 1969 *Ubik*, New York, Doubleday & Company; tr. it. *Ubik*, Fanucci, Roma 2007.
- 1972 *We can build You*, DAW Books, New York; tr. it. *L'androide Abramo Lincoln*, Fanuzzi, Roma, 2016.
- 1974 *Who is an SF Writer?*, in "CEA Critic", 37/1, pp. 46-50; tr. it. *Chi è lo scrittore di SF?*, in Id., *Mutazioni. Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari*, cit., pp. 102-111.
- 1977 *A Scanner Darkly*, Doubleday & Company, New York; tr. it. *Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma 2009.
- 1979 *Introduction to Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb*, Bluejay Books, New York; tr. it. *Introduzione a Dr. Bloodmoney*, in Id., *Mutazioni*, cit., pp. 113-116.
- 1981a *Valis*, Bantam Books, New York; tr. it. di *Valis*, Fanucci, Roma 2006.
- 1981b *The Divine Invasion*, Timescape Books, New York; tr. it. *Divina invasione*, Fanucci, Roma 2006.
- 1982 *The Transmigration of Timothy Archer*, Timescape Book, New York; tr. it. *La trasmigrazione di Timothy Archer*, Fanucci, Roma 2006.
- 1984 *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike*, Mark V. Ziesing, Willimantic; tr. it. *L'uomo dai denti tutti uguali*, Fanucci, Roma 2006.
- 1985 *How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later*, in Id., *I Hope I Shall Arrive Soon*, Doubleday & Company, New York; tr. it. *Come costruire un universo che non cada a pezzi dopo due giorni*, in Id., *Mutazioni. Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari*, cit., pp. 299-320.

FAETI, A.

2011 *Sguardi. Disegni, sculture e maschere di Valter Baruzzi*, Catalogo delle opere realizzate da Valter Baruzzi in mostra a Pesaro dall'1 al 22 maggio 2011, a cura di D. Montanari, La Mandragora, Imola.

FORMENTI, C.

2000 *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca di Internet*, Raffaello Cortina, Milano.

ILLICH, I.

2004 *La perte des sens*, Fayard, Paris; tr. it. *La perdita dei sensi*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 2009.

JAMESON, F.

2005 *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso Books, London-New York; tr. it. *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano 2007.

2006 *Storia e salvezza in Philip Dick*, in V.M. De Angelis, U. Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, Le Monnier, Firenze 2006.

JANOUGH, G.

1951 *Gespäche mit Kafka*, Fischer, Frankfurt a. M.; tr. it. *Colloqui con Kafka*, in F. Kafka, *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 2013.

KUNSTLER, J.H.

2005 *The Long Emergency. Surviving the Converging Catastrophes of the Twenty-first Century*, Atlantic Monthly Press, New York; tr. it. *Collasso. Sopravvivere alle attuali guerre e catastrofi in attesa di un inevitabile ritorno al passato*, Nuovi Mondi Media, Bologna 2005.

LATOUCHE, S.

2005 *L'invention de l'économie*, Albin Michel, Paris; tr. it. *L'invenzione dell'economia*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

LETHEM, J.

2002 *You Don't Know Dick*, in Id., *The Disappointment Artist*, Doubleday & Company, New York; tr. it. *Voi non conoscete Dick*, in Id., *Crazy Friend. Io e Philip K. Dick*, minimum fax, Roma 2011.

LÉVI-STRAUSS, C.

1968 *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Paris.

LEONARDO DA VINCI

1478-1518 *Codice Arundel della British Library di Londra*, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, Giunti-Barbera, Firenze 1999.

MARLING, K.A., BRADEN, D.R.,

2005 *Behind the Magic 50 Years of Disneyland*, The Henry Ford, Dearborn.

MASTROIANNI, G.

2000 *Il buon Dio di Aby Warburg*, in "Belfagor", 55, pp. 413-442.

ORLANDO, F.

1999 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.

PAGGETTI, C.

2012 *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Mimesis, Milano-Udine.

PEIRCE, C.S.

1929 *Guessing*, in "The Hound and Horn", 2, pp. 267-285; tr. it. *Guessing: inferenza e azione*, in Id., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano 2003.

PINNA, R.

2011 *Autoritratto dell'immondizia. Come la civiltà è stata condizionata dai rifiuti*, Bollati Boringhieri, Torino.

SERTORIO, L.

2005 *Vivere in nicchia, pensare globale*, Bollati Boringhieri, Torino.

ZOJA, L.

2003 *Storia dell'arroganza. Psicologia e limiti dello sviluppo*, Moretti & Vitali, Bergamo.

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)¹.

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 letteratura².

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 scritto³.

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)⁴.

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 Sessanta⁵. 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 inavve 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 Roussel*, Gallimard, Paris; tr. it. *Raymond Roussel*, 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 2010².

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.

MODULAZIONI DI UN'ENDIADI

Note su filosofia e letteratura

Silvano Facioni

Abstract

There is one trait that is common to what are usually called “literature” and philosophy: writing. Writing responds both to the properly philosophical need and to the literary need, and it is therefore a question of interrogating this dual capacity of writing to respond to needs that are not only different from, but sometimes in opposition to or in conflict, with each other. Is it possible to hypothesize a performativity of writing whose functioning dictates the rules for both philosophical and literary discourse? Jacques Derrida has highlighted how the very idea of “text”, and the many ways in which philosophy offers resistance to literature and vice versa are an indication that in both fields there is always an excess (or a remainder) at work, of which writing is both a symptom and an attempt to dominate or control.

Keywords: Derrida; Performativity; Responsibility; Signature; Excess.

Il sospetto che occuparsi in termini generali del rapporto tra filosofia e letteratura rappresenti una sfida impossibile (o magari, per alcuni, semplicemente insolente) è sicuramente giustificato, tanto antica, equivoca, proteiforme e, letteralmente, complicata (*cum plica*), zeppa di pieghe teoriche e semantiche, è la storia che lo scandisce. Forse, non certo per aggirare l'ostacolo ma per tentare almeno un'approssimazione alle questioni, è auspicabile provare e rimanere nei dintorni di una delle numerose 'pieghe' senza pretendere di divinare l'abito a cui appartengono, provando a indagarne tessuto, trama, ordito e qualche 'cucitura': l'immagine 'tessile' appena accennata scaturisce dal forse abusato (ma non per questo meno significativo) legame metaforico tra la 'tessitura' e il 'testo' che, almeno dal punto di vista filosofico, trova nel *Sofista* di Platone e nell'idea della *symplokē* tra nome e verbo la possibilità di un 'intreccio' (*plegma*) che potrà essere chiamato *logos* (262 d). Con le dovute cautele, si potrebbe invocare, sempre per la stessa metafora, il cammino compiuto nel mondo latino in cui il

verbo *texere*, almeno a partire da Cicerone, oltre a significare 'intrecciare, tessere', assumerà il significato di 'comporre un'opera scritta, scrivere': al di là, dunque, delle pur importanti differenze tra il mondo greco e quello latino (cf. Scheid, Svenbro 2003, pp. 114-115), la prospettiva qui adottata è (o vorrebbe essere) quella di una possibile 'tessitura' tra filosofia e letteratura che proprio nel *textus-textum*/tessuto/trama trova una sorta di *concordia discors* che si tratterà di mettere a tema in forma, è bene sottolinearlo, interrogativa. La 'metafora', però, si complica se, ad esempio, si prova ad assumere quanto Jacques Derrida poneva già come inaggrabile domanda: "c'è metafora nel testo filosofico? In quale forma? Fino a che punto? È essenziale? accidentale? ecc." (Derrida 1971; tr. it. 1997, p. 275): se in interrogare la metafora implica, in qualche modo, un suo "utilizzo", come è possibile (soprattutto nel caso di *textus*/tessuto) investigarla senza cadere nella trappola di un discorso che gira su stesso senza alcuna direzione? È ancora possibile, quando si interroga il legame tra filosofia e letteratura, muoversi nel solco dell'opposizione tra discorso metaforico (in cui, tradizionalmente, la letteratura sembra vocata a esprimersi, indipendentemente dalle forme che ha assunto nella storia) e discorso proprio (il discorso della filosofia)? E ancora: si tratta davvero di 'uscire' dalla trappola o, invece, è necessario soggiornare in essa affinché mostri non solo la sua potenza, ma anche i suoi limiti?

Durante la lezione del 17 marzo 1969 al *Collège de France*, Émile Benveniste sottolinea come proprio in riferimento alla 'letteratura' l'evidente richiamo alla 'lettera' si scontri con l'impossibilità di attribuirle una storia, un etimo, un'origine: dice dunque Benveniste che in "greco, *gramma* è derivato da *grapho* [il cui primo significato è quello di 'incidere, intagliare'], ma *litera* è di origine ancora sconosciuta" (Benveniste 2012, p. 124). L'origine della lettera che è, in un certo senso, anche l'origine della letteratura, prima o al di là del suo costituirsi come istituzione, è avvolta da un'oscurità che però, come mostra la storia, è la sua più significativa risorsa: non si riesce mai fino in fondo a definire la letteratura, e la domanda filosofica per eccellenza, la domanda sul *tode ti* a proposito di essa sperimenta difficoltà, limiti e resistenze che mettono anzitutto in discussione la legittimità della domanda stessa o la volontà di determinare un'essenza, una sostanza della cosiddetta letteratura. Le numerose prospettive che è possibile adottare, come ad esempio quella di considerare la letteratura un 'oggetto' del discorso filosofico (da cui una 'filosofia della letteratura'), oppure quella di sciogliere le presunte differenze nel comune denominatore di un non meglio identificato 'genere' di scrittura, o, ancora, quella di determinare – più

o meno rigidamente – una separazione tra i due discorsi, devono comunque fare i conti con dei resti, dei residui o delle eccedenze che sono forse la marca più chiara di quell'“origine ancora sconosciuta” di cui parla Benveniste (e nonostante l'avverbio ‘ancora’ tradisca la speranza o il desiderio di scoprire, in futuro, tale origine). Resti che si offrono allo sguardo della filosofia con tutta la forza (nonostante si tratti di resti) di quanto, proprio perché resta e resiste, mette alla prova statuti e metodi del discorso filosofico in cui (di nuovo a partire da un'assunzione generale) qualunque resto, se e quando c'è, è considerato alla luce di una sua possibile integrazione nel discorso o nel sistema, mentre – come ha acutamente osservato Derrida – “occorrerebbe pensare un resto che non è né non resta (niente), un *resto senza niente*, un resto senza *res*, la *restanza* di un resto senza niente che *sia*, niente di sussistente, di esistente, di persistente, di permanente, di sostanziale. Né soggetto né oggetto” (Derrida 2002; tr. it. 2015, pp. 22-23). Ecco un primo punto o, meglio, un'ineschivabile questione in cui ne va, per così dire, del passaggio tra forma e struttura: letteratura e filosofia, quando si approssimano o anche quando provano a reagire come chimicamente una con l'altra, lasciano residui o resti, addirittura ‘scarti’ che, contrariamente alle apparenze, si rivelano come gli ‘atopici’ luoghi che le mettono in discussione e mettono in discussione la sagomatura della loro relazione. Riflettere sul ‘resto’, però, come mostra la citazione di Derrida (che, detto letteralmente tra parentesi, si rivolge forse non casualmente alla ‘letteratura’ vedica), comporta sempre il rischio di farne un oggetto, un'idea, con la conseguenza di perdere il suo carattere principale (che, ovviamente, non è certo un ‘proprio’), vale a dire il suo sottrarsi a qualunque presa concettuale che, come tale, lo trasformerebbe in ‘qualcosa’ o, derridianamente, in una *res*. Inaggirabile *double bind*: interrogarsi sul rapporto tra filosofia e letteratura significa interrogarsi sul ‘resto’ di un rapporto che non può essere interrogato o, meglio, che può essere interrogato solo a prezzo della sua perdita. Ma l'impossibilità di uscire dal *double bind* dichiara, in un certo senso, la necessità di soggiornarvi per verificare la tenuta sia del reciproco implicarsi di letteratura e filosofia, sia del loro scartarsi, della disgiunzione che pure è l'unico *stigma* che, appunto, ‘marca’, producendo senso, gli ordini del discorso ‘propri’ (termine che occorre assolutamente mettere tra virgolette per sottolinearne la problematicità) dell'una come dell'altra. Si tratta, in altri termini, di rimanere (ancora un restare) sulla frontiera che separa – e, dunque, unisce – letteratura e filosofia, magari rivolgendo l'attenzione ai pressoché innumerevoli tentativi di controllo e di protezione delle frontiere che soprattutto la filosofia, almeno da Platone (qui assunto solo come metonimo ‘temporale’), ha messo in campo, come mostra mi-

tabilmente (per fare solo un esempio) Jean Hyppolite nella sua famosa *Introduzione alla Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, laddove scrive che l'opera "è il romanzo-di-formazione filosofico" per aggiungere subito dopo che "secondo Hegel una simile storia della coscienza non è un romanzo ma un'opera scientifica" (Hyppolite 1946; tr. it. 1972, p. 17). Il sospetto della filosofia nei confronti della letteratura, che non sembra produrre reciprocità, deve essere vegliato, soprattutto laddove riconfigura i suoi paradigmi e sembra mostrare aperture o travasi: secondo l'importante studio di Guido Mazzoni dal titolo *Teoria del romanzo*, l'inizio della nuova epoca che rovescia l'assunto platonico della lotta contro la retorica e la sofistica (che, attraverso scivolamenti semantici che non è possibile approfondire in questa sede, verranno assimilate a quanto viene chiamato letteratura), deve essere rintracciato in Nietzsche e, in particolare, nell'idea che

ogni nostra affermazione nasce segnata da *a priori* che non si possono fondare, e tutte le discipline che ambiscono a dire la verità sono una precomprensione fra le precomprensioni, un genere tra i generi, a cominciare dalla filosofia, il sapere che attribuisce a se stesso la capacità di smontare ogni presupposto e di formulare discorsi privi di angoli ciechi (Mazzoni 2011, p. 20).

Ritorno del *double bind* e della sua insaturabilità, vale a dire dell'insussumibilità di 'resti': il rapporto tra letteratura e filosofia rimane una questione strutturalmente aperta, dialetticamente irrisolvibile, da sempre e per sempre intramata in un gioco di rimandi che rilanciano ogni possibile guadagno teorico.

C'è sicuramente un tratto (termine in cui, tra i molteplici significati di *trāhere* da cui proviene, c'è anche – ritorno della 'metafora' tessile –, quello di 'cardare, filare la lana') che accomuna letteratura e filosofia, ed è la scrittura che, sempre nell'orbita delle riflessioni di Derrida, deve poter essere sottratta a indagini di tipo logocentrico e considerata – prima ancora del suo costituirsi come scrittura letteraria o filosofica – come l'iscrizione di tracce la cui libertà precede la stessa referenzialità (e dunque, se vogliamo, lo stesso linguaggio, se consideriamo quest'ultimo come il semplice vettore di una 'comunicazione'). La scrittura, soprattutto anche se non esclusivamente la scrittura letteraria, si configura dunque, come "una struttura di resistenza alla concettualità filosofica che pretende dominare e comprendere [i testi], sia direttamente sia attraverso categorie derivate da questo sfondo, filosofico, quelle dell'estetica, della retorica o della critica tradizionali" (Derrida 1972; tr. it. 2021, pp. 101-102). La scrittura, iscrizione di tracce che divengono testi, sopravanza le intenzioni di chi crede

di governarla e si costituisce come pratica (ma forse potremmo usare, seppure con molte cautele, il termine 'evento') da subito svincolata sia dalla referenzialità tetica propria della ricerca fenomenologica, sia dall'ipoteca ancora 'metafisica' che si direbbe caratterizzare la ricerca di 'contenuti' sviluppata dall'ermeneutica. La filosofia e la letteratura, anch'esse pratiche storiche (è possibile identificare, seppure approssimativamente, un loro luogo e una data di nascita), sono strutturalmente coinvolte nella scrittura che sagoma i loro bordi senza per questo lasciarsi ridurre a nessuna configurazione data, sempre agitata da un'oltranza che, per così dire, 'sporge' al di là delle istituzioni che pure fonda. In questo senso, allora, dice Derrida,

Non c'è testo che sia *in se stesso* letterario. La letterarietà non è un'essenza naturale, una proprietà intrinseca del testo. È il correlato di un rapporto intenzionale al testo, rapporto intenzionale che integra in sé, come una componente o uno strato intenzionale, la coscienza più o meno implicita delle regole convenzionali o istituzionali, in ogni caso sociali. [...]. Credo necessario questo linguaggio di tipo fenomenologico anche se, ad un certo punto, esso deve cedere il posto a quanto, nella situazione di scrittura o lettura, in particolare letteraria, mette in crisi la fenomenologia e il concetto stesso di istituzione o di convenzione (Derrida 2009, pp. 263-264).

Quanto Derrida qualifica (senza specificarne i motivi) come 'messa in crisi della fenomenologia', può forse essere riferito alla ricœuriana 'identità narrativa' che, come noto, rimane spesso indeterminata nei tanti dibattiti che ha innescato e che, proprio lungo il versante filosofico/epistemologico, tralascia di spiegare, come scrive pertinentemente Michele Cometa,

se si pensa alle narrazioni che il Sé esplicitamente costruisce (come nelle autobiografie), se si tratta di una consapevolezza implicita o addirittura inconscia, se si pensa alla narrazione come una facoltà del Sé o se la si considera come l'unico modo in cui il Sé può pensarsi e darsi, se, infine, si crede a un'omologia tra narrazioni e costruzioni del Sé o invece ci si rende conto che il sé narrativo risente del tipo di narrazioni che pratichiamo in un determinato momento storico (Cometa 2017, p. 123).

Ma, tornando a Derrida, cosa è possibile dire intorno alla 'resistenza' che la scrittura, soprattutto letteraria, sembra opporre alla filosofia? Si tratta realmente di un'opposizione, oppure tale 'resistenza', lungi dal sottolineare (magari in negativo) alcuni dei percorsi intrapresi da una certa tradizione come, ad esempio, quelli che stabiliscono l'ancillarità, la subordinazione dell'una rispetto all'altra o, ancora, quelli che considerano le specificità

dell'una come dell'altra come radicalmente incompatibili e dunque inaccostabili, dichiara piuttosto che essa riguarda anzitutto la scrittura, vale a dire che è la scrittura come tale (sia filosofica sia letteraria) a resistere a se medesima? Nell'enigma rappresentato dalla scrittura intesa come 'tracciatura' o 'incisione' (*graphie*) condensano e precipitano questioni (ad esempio relative alla temporalità, alla finitezza, allo spazio) di cui sia la letteratura sia la filosofia sembrano essere solo effetti, concrezioni storiche, pratiche discorsive che, proprio in ragione della loro storicità, non possono non essere provvisorie, instabili, soggette a trasformazioni: la scrittura, pur non possedendo alcuna 'essenza', tratteggia (senza per questo de-finire) un campo di forze in cui la letteratura e la filosofia si definiscono e, più ancora, si definiscono come 'differenza' dell'una rispetto all'altra, senza alcuna gerarchia (categoriale, semantica, perfino assiologica).

Sono disseminati nel tempo e nei luoghi i tentativi derridiani di definire (con la piena consapevolezza dell'impossibilità di farlo) la letteratura, e uno di essi, più volte ripetuto, recita che "la letteratura è la possibilità di dire tutto" (ad esempio, ma altre occorrenze si potrebbero citare, Derrida 1999; tr. it. 2004, p. 32): si tratta, più che di una definizione, di un diritto in cui la singolarità o, meglio, l'idioma che ne vertebrata la consistenza, contrassegna non una irresponsabilità ma, al contrario, una 'iper-responsabilità' che può assumere il tono della sfida o, in ogni caso, che mette in causa – direttamente o meno – una legge che proprio la possibilità di dire tutto cerca di varcare. La stessa 'iper-responsabilità' non è affatto dissociabile dalla possibilità di un tradimento, di un feticismo, di una irresponsabilità che, allora, divengono la condizione di possibilità della responsabilità del 'dire tutto' che caratterizza, come tale, la letteratura. È a partire da questa possibilità che la letteratura può interrogare la filosofia: attraverso le sue finzioni, la letteratura come pratica discorsiva mette in discussione e sottopone a verifica la presunta 'verità' di tutte le altre pratiche discorsive, *in primis* quella filosofica. Ancora una volta senza artificiose opposizioni come pure senza ingenuie omologazioni, filosofia e letteratura ritrovano nel reciproco interrogarsi circa i propri statuti il 'luogo' in cui si smarginano i confini senza che questo comporti indebiti travasi, perché le domande che le attraversano e attraversano il loro reciproco interrogarsi sono domande che, per così dire, scaturiscono dall'interno di quella scrittura in cui prendono vita. In questo senso, però, la letteratura, la "strana istituzione chiamata letteratura" come dice Derrida (2009, p. 256), ospita la possibilità di un suo debordamento e, di nuovo, anche

per questo resiste alla cattura categoriale, semantica, strutturale propria del discorso filosofico:

Lo spazio della letteratura non è solo quello di una *finzione* istituita ma anche di un'*istituzione fittizia* che permette, in linea di principio, di dire tutto. Dire tutto è sicuramente raccogliere traducendo tutte le figure una nell'altra, totalizzare formalizzando, ma dire tutto è anche valicare i divieti. È *affrancarsi* – e in tutti i campi in cui la legge può fare legge. La legge della letteratura tende, in linea di principio, a sfidare o a evocare la legge. Essa, dunque, dà a pensare l'essenza della legge nell'esperienza del "tutto da dire". È un'istituzione che tende a debordare l'istituzione (*ibidem*).

La letteratura mette in gioco la singolarità dell'idioma e la legge (ovvero l'istituzione, perché non si dà l'una senza l'altra) che pure lo istituisce come tale (l'*idios* indica una 'particolarità' che si costituisce sempre in opposizione a una 'generalità'): come intendere, allora, la compresenza e, insieme, il reciproco scartarsi di legge/istituzione e idioma che sembrerebbero dichiarare sia l'impossibilità di un metadiscorso – magari filosofico – che definirebbe ciò che è letterario, sia l'impossibilità di un' 'appartenenza' dell'opera a un qualche genere letterario o estetico o poetico indipendentemente dalle forme che pure possono segnalarlo? Occorre allora riconoscere (nella memoria del richiamo di Benveniste sull'origine ignota della *litera*) che nella letteratura insiste la mai raggiunta o raggiungibile tensione verso un linguaggio non imitativo o semplicemente fonosimbolico che Derrida chiama 'glossopoesi' e che

ci conduce al *limite* del momento in cui la parola non è ancora nata, quando l'articolazione non è già più il grido, ma non è ancora il discorso, quando la ripetizione è *quasi* impossibile, e con quest'ultima, è quasi impossibile la lingua in generale: la separazione tra il concetto e il suono, tra il significato e il significante, tra pneumatico e grammatico, tra la libertà della traduzione e quella della tradizione, il movimento dell'interpretazione, la differenza tra l'anima e il corpo, tra il signore e il servo, Dio e l'uomo (Derrida 1967; tr. it. 1971, p. 309).

Il momento che, secondo Derrida, si trova al 'limite' tra grido e discorso è, forse, in un senso che rimane sempre da decifrare, il momento in cui 'nasce' la scrittura intesa come un differente sistema 'semiotico' della lingua stessa, vale a dire un sistema non riconducibile a quello 'fonologico' della lingua parlata (cf. Quignard 2016, pp. 278-279) capace di ribaltare, sovvertire, movimentare le leggi della lingua e che la rende un'esperienza completamente puntuale, unica, singolare. La singolarità dell'idioma rispetto alla lingua, o

l'unicità dell'opera letteraria (indipendentemente da stili, scuole, contenuti, appartenenze, e anche al di là della distinzione tra poesia e prosa) si situa dunque in un punto di scaturigine che, pur facendo uso della lingua, si sottrae alle sue leggi o, in ogni caso, può, letteralmente, 'obliterarle' (nell'*ob-literare* latino risuona la *litera* che viene cancellata) in nome di una libertà che precede il costituirsi della lingua in sistema. La scrittura, che pure si produce nel tempo e nello spazio, rovescia o, meglio, 'ri-voluziona' (da *revolvere* deriva anche il *volumen*) qualunque supposto ordine del 'segno' e delle sue funzioni (compresa la funzione 'massima' del parlare o del significare). Nemmeno l'esistenza di un 'autore' o di un 'destinatario' può piegare la scrittura o imporle un senso o una direzione: il percorso che essa 'traccia' non è, in nessun modo, anticipabile e, dal momento che non possiede un'essenza, il suo 'afferinarsi' o 'rendersi presente' non è mai disgiungibile da un suo 'scomparire' (cf. Derrida 1972b; tr. it. 1989, p. 183).

Oscillazione tra l'al di qua e l'al di là della lingua, la scrittura non si produce come 'polisemia' che, come dichiara Derrida, "propone sempre le sue molteplicità, le sue variazioni nell'*orizzonte*, almeno, di una lettura integrale e senza rottura assoluta, senza scarto insensato, orizzonte di una *parusia* finale del senso finalmente decifrato, rivelato, divenuto presente nella ricchezza ricomposta delle sue determinazioni" (Derrida 1972b; tr. it. 1989, pp. 356-357), ma come "disseminazione" in cui "il seminale si dissemina senza essere mai stato se stesso e senza ritorno a sé" (*ibidem*). È presumibilmente in questo punto che è possibile cogliere l'abissale differenza tra ermeneutica e decostruzione che emerge proprio quando si interroga la letteratura: la distanza della decostruzione dal progetto ermeneutico (almeno in senso gadameriano) permette di cogliere il portato di quell'idioma unico e singolare che caratterizza l'opera letteraria e che Derrida propone di chiamare "firma" – termine che prova a svincolarsi dal sovraccarico semantico e ideologico del termine "autore" in cui risuona ancora il peso di determinazioni psicologiche che sono anche il terreno su cui si muove la cosiddetta "critica letteraria" che è altro dalla filosofia, nonostante – soprattutto nel Novecento – non manchino numerosi esempi di contaminazione tra ambiti (basti pensare, solo per fare un esempio, a Maurice Blanchot). Nel dispositivo teorico derridiano, 'firma' (ma si potrebbero citare la "data", il "nome proprio" e così via) è, per così dire, il 'termine chiave' in cui coagula la singolarità irriducibile che scatena un insieme di paradossi tra i quali quello dell'unicità e della ripetizione, perché una firma, singolare, unica, in ogni caso si ripete, esattamente come accade all'opera letteraria la cui unicità è consegnata alla ripetizione (ad esempio della lettura):

Un valore performativo determina ogni firma ed ogni controfirma. La firma, come la controfirma è un performativo. Quando qualcuno firma, non scrive soltanto un nome, ma afferma: “Sì, io sto firmando, e naturalmente prometto di confermare questo sì”. O, ancora: “Sì, sono io che sto firmando e naturalmente posso confermare che sono io che firmo controfirmando se necessario”. Questo valore di performativo è immediatamente colpito da un'iterabilità: appena io firmo, io prometto che io posso fare così di nuovo, che io posso confermare che ero io ad aver firmato, ecc. C'è così una ripetizione che, dal momento della proto-firma, dal primo atto della prima firma proibisce di distinguere tra un prima e un dopo. La ripetizione di “Sì, io firmo”, “Sì, sì, io firmo” è al lavoro dal momento della proto-firma. Piuttosto che ripetizione, direi ripetibilità o quanto chiamo iterabilità, la possibilità o il bisogno di ripetere. L'iterabilità sta già infestando la profirma o archi-firma che è, perciò, dall'inizio la sua propria controfirma. Di conseguenza tutte le controfirme future vengono per controfirmare quella che era originalmente una controfirma, un'archi-controfirma (Derrida 2004, p. 18).

‘Firma’, che è metonimo di ‘opera’ (anche nel caso di un’opera priva di firma, ovviamente, perché si tratta in ogni caso di una tracciatura singolare, unica), è un termine che non deve essere confuso, nonostante la contiguità semantica, con un qualsiasi principio di ‘autorialità’ che sarebbe ancora interno a un’istanza metafisica di riconduzione a un soggetto, un principio, una forma sovrana di padronanza, ma è, al contrario, l’indice dell’impossibilità di un ‘in sé’ nonostante la sua paradossalità: niente è più ‘identificativo’ di una firma che però è anche, a motivo della sua (possibile) iterabilità, quanto ‘infesta’ la sua unicità (cf. Facioni 2019, pp. 81-82). Dunque, l’unicità della firma o dell’opera è lavorata al proprio interno, strutturalmente, da una sorta di impurità (l’opera è singolare ma si ripete) che dichiara il suo, sempre strutturale, aprirsi, il suo letterale ‘alterarsi’: “Un idioma non è mai puro, la sua iterabilità lo apre ad altri” (Derrida 2009, p. 280). L’alterazione legata alla ripetizione è quanto impedisce un’autoreferenzialità ‘assoluta’ che impedirebbe a un’opera (letteraria o filosofica) di circolare, di essere letta: l’alterazione (o la ripetizione) sono le condizioni di storicità di un’opera:

Dire che una marca o un testo sono originariamente iterabili, è dire che, senza origine semplice, dunque senza originarietà pura, essi si ripetono e si dividono immediatamente. Diventano dunque sradicabili nella loro stessa radice. Trasportabili in un contesto differente, continuano ad avere senso ed efficacia (Derrida 2009, p. 282).

La filosofia, prima eventualmente di assumere la letteratura come un suo ‘oggetto’, deve poter fare i conti con quanto caratterizza un ‘testo’ in generale e, dunque, con quanto associa la pratica dell’una e dell’altra nell’arri-

schio della testualità in cui sono coinvolte. L'emblematicità della questione della firma, lungi dal ridursi a un mero gioco linguistico (come talune letture di Derrida hanno proposto), mira piuttosto a mettere in questione l'idea stessa di 'scrittura' (o di testo) che sopravanza la pur legittima divisione tra ambiti, in nome non di una questione più originaria, ma di una 'responsabilità' di fronte ai testi (di nuovo sia filosofici sia letterari) che invocano una lettura capace di restituire la loro singolarità: singolarità che solo una lettura altrettanto 'singolare' (vale a dire firmata o, meglio, controfirmata) potrà assicurare. Non si tratta, ovviamente, e come a prima vista potrebbe sembrare, di de-storicizzare i testi, assumendone la 'presenza' al di fuori di un dato contesto: al contrario, proprio la 'singolarità' del testo (e della lettura che se ne compie) indica la sua piena, totale storicità, senza che tra la singolarità del testo e quella del lettore si istituisca una qualche circolarità ermeneutica, perché l'alterazione strutturale non consente nemmeno l'identificazione di un 'in sé' del testo. Nella differenza tra 'polisemia' e 'disseminazione' sopra richiamata, la posta in gioco tra il gesto ermeneutico e quello 'decostruttivo' (che impegna significativamente il rapporto tra filosofia e letteratura) si definisce con precisione: nessun orizzonte di senso accomuna scrittura e lettura (nemmeno quello, ad esempio, della condivisione di una medesima lingua), ma una radicale separazione che è la condizione di possibilità dell'incontro stesso tra un'opera e un lettore. La libertà della letteratura – il suo 'poter dire tutto' – non deriva da nessuna ontologia, ma procede da una possibilità e un rischio che si declinano come esperienza aperta-verso, come rivolgersi-a, come 'indirizzo' (altro termine derridiano di cui troviamo la prova 'filosofico-letteraria' in *La cartolina*): nell'indirizzo, nel rivolgersi-a entra prepotentemente in gioco l'alea di una responsabilità non riconducibile a nessuna regola o a nessuna etica e che non (ri)conosce altro tribunale che non sia quello della letteratura stessa. È necessario "sentirsi responsabili di non essere responsabili davanti questa o quella legge particolare. Rispondere di quanto scrivo, in letteratura, significa che non devo rendere conto a nessuno, né alla polizia, né allo Stato, né all'Università, né alla Famiglia, né alla Religione" (Derrida 2005; tr. it. 2011, p. 106): è in vista di tale (iper) responsabilità che il diritto di esistere della letteratura mostra la propria inalienabilità, perché il suo 'non-proprio' consiste nell'impossibilità di una resa che si modula come possibilità di "tutto dire, tutto accettare, tutto ricevere, tutto soffrire e tutto simulare" (Derrida 1999b; tr. it. 2001, p. 107). Nel 'tutto' della letteratura si dichiara l'impossibile identificazione di un discorso che pretenda definirla in termini di essenza ("la letteratura si regge forse sul bordo di tutto, quasi al di là di tutto, compresa se stessa": Derrida 2009, p. 267) e, simultaneamente, si insinua il segreto che la fa coincidere solo

con se medesima: un segreto che certo non è da intendersi come 'qualcosa' che sta dietro o dentro la letteratura, ma che in tutto e per tutto coincide con la letteratura stessa. Ma la filosofia può lasciarsi coinvolgere dentro un simile discorso? Non rischia forse di perdere il suo statuto, i suoi metodi o, in una parola, il rigore che deve governare il suo procedere? È sicuramente una possibilità, ed è la sfida che la letteratura, 'la possibilità di dire tutto', lancia alla filosofia che, per questo, si ritrova proprio a fare i conti con il suo statuto e i suoi metodi che dalla letteratura vengono interrogati, problematizzati, indirizzati (ritorna la questione del rivolgersi-a) verso quanto sembra a un primo sguardo sfuggire al suo orizzonte. C'è dunque, anche e forse soprattutto nella filosofia, una responsabilità che deve poter essere intesa nel suo significato primo, etimologico, quello di un *respondeo*, di una 'risposta' che non è certo lo scioglimento degli enigmi o il dispiegamento di un discorso senza residui, ma l'assunzione, il letterale 'farsi carico' di quanto resiste a ogni assunzione, del blanchottiano 'passo al di là' che essa può compiere solo se si lascia interpellare dalla letteratura. Si tratta, in altri termini, di permettere alle domande che la letteratura rivolge alla filosofia di trasformarsi nell'esercizio radicale di apertura verso quell' 'altro da sé' senza il quale la filosofia rischia la chiusura o il ripiegamento su di sé del suo discorso. Nel reciproco rinviarsi e intersecarsi di filosofia e letteratura (quando un simile 'evento' si produce), si schiude la possibilità, per la filosofia, di lasciarsi contaminare da quella esposizione al mondo, da quel 'dire tutto' della letteratura in cui la singolarità, l'unicità, l'idioma oltrepassano lo stesso linguaggio o comunque non si lasciano ridurre a esso e invocano uno sguardo (quanto tradizionalmente chiamiamo 'lettura') altrettanto libero, senza sterili ancillarità o subordinazioni, ma anche senza condizionamenti estrinseci. Nessuna appropriazione, dunque, nessun primato, nessuna sovranità: pur nel rispetto della specificità dei percorsi, letteratura e filosofia non possono non lasciarsi contaminare una dall'altra, e tale contaminazione non è solo la condizione di possibilità del loro esistere ma, più ancora, è la possibilità iperbolica, singolare, unica, del loro avvenire.

Bibliografia

BENVENISTE, É.

2012 *Dernières leçons. Collège de France 1968 et 1969*, Gallimard/Seuil, Paris.

COMETA, M.

2017 *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano.

DERRIDA, J.

1967 *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971.

1971 *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris; tr. it. *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.

1972a *Positions*, Minuit, Paris; tr. it. *Posizioni*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.

1972b *La pharmacie de Platon*, in Id., *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *La farmacia di Platone*, in Id., *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.

1980 *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris; tr. it. *La cartolina. Da Socrate a Freud e al di là*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

1999a *Sur parole. Instantanés philosophiques*, Éditions de l'Aube, Paris, tr. it. *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, nottetempo, Roma 2004.

1999b *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, Paris; tr. it. *Dimora. Maurice Blanchot*, Palomar, Bari 2001.

2002 *Reste – le maître ou le supplément d'infini*; tr. it. *Il maestro o il supplemento di infinito*, il melangolo, Genova 2015.

2004 *Countersignature*, in "Paragraph", 27/2, pp. 7-42.

2005 *Déplier Ponge. Entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq (Hauts-de-France); tr. it. *Spiegare Ponge. Colloquio con Gérard Farasse*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

2009 "Cette étrange institution qu'on appelle la littérature", in Id., *Derrida d'ici, Derrida de là*, Galilée, Paris.

FACIONI, S.

2019 *Ritmografie. Derrida, la letteratura, la cenere*, il melangolo, Genova.

HYPPOLITE, J.

1946 *Genèse et structure de la "Phénoménologie de l'Esprit" de Hegel*, Aubier; tr. it. *Genesi e struttura della Fenomenologia dello Spirito di Hegel*, La Nuova Italia, Firenze 1972.

MAZZONI, G.

2011 *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.

QUIGNARD, P.

2016 *Le mot littérature est 'd'origine encore inconnue'*, in Id., *Autour d'Émile Benveniste. Sur l'écriture*, textes réunis et coordonnés par I. Fenoglio, Éditions du Seuil, Paris.

SCHEID, J., SVENBRO, J.

2003 *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Éditions errance, Paris.

STRUTTURE POETOLOGICHE NEL *WOYZECK* DI GEORG BÜCHNER

Simone Furlani

Abstract

Georg Büchner's polemic against Romanticism, against what he calls "ideal art", fits perfectly into the perspective of the "end of art" proclaimed by Hegel. This is not, of course, to affirm the impossibility of art, but rather the need for art to reflect on itself and deconstruct its abstractness. This essay, focusing on *Woyzeck* (1836-37), highlights the structures that enable Büchner to articulate his realism. These are reflexive (poetological) structures that involve a demystification of art (of theater, literature, etc.) and a self-subtraction to let reality emerge, a deconstruction of self that also concerns language, and the text that structures the drama. It is at the level of this reflexivity of art that the problem and a particular rendering of the relationship between philosophy and literature, between thought and artistic language, opens up. The tension between reality and immanence in the real, to which Büchner's work gives substance, thus moves forward within the perspective opened by Hegel, to the point of prefiguring some philosophical elements that will later be found institutionalized in Nietzsche's thought.

Keywords: Text; Language; Reflection; Deconstruction; Reality.

1. *Due premesse*

Alla fine di quel periodo della storia della filosofia che chiamiamo idealismo tedesco o filosofia classica tedesca, sulla scia di autori come Heinrich Heine e Georg Büchner emerge un modo di intendere il rapporto tra filosofia e letteratura (e realtà) che diventa un punto di riferimento di straordinaria forza per il tema in discussione. È un passaggio che spesso, nei manuali di filosofia, di storia dell'estetica o di letteratura tedesca, viene registrato semplificandolo, fino al rischio di non comprenderlo, come passaggio dal Romanticismo al Realismo. In verità è un passaggio molto più complesso, come molto più complessi sono i termini che si collocano come punto di partenza e come esito: ad esempio, non vanno trascurate le istanze realisti-

che del Romanticismo, tanto quanto, come vedremo, il successivo Realismo non si risolve in un rapporto meramente mimetico con la realtà. E proprio per questo, proprio per non semplificare termini e sviluppi, assumendo il *Woyzeck* di Büchner come opera nella quale convergono queste direttrici, è necessario fissare alcune premesse, almeno due, una sul piano storico, una sul piano teoretico. D'altra parte, la polemica di Büchner contro quella che egli chiama "arte ideale" non consente di distinguere i due piani¹.

Innanzitutto, una premessa sul piano storico. Gli anni in cui vive e scrive Büchner sono anni molto particolari all'interno della storia di quella che diventerà la Germania. Sono gli anni in cui, dall'Inghilterra, giunge nell'Europa centrale l'onda della rivoluzione industriale. Devastata da decenni di guerra e del tutto impreparata soprattutto dal punto di vista di una rappresentanza politica in grado di gestire un fenomeno così invasivo, l'area tedesca subisce e soccombe. L'economia crolla. Per assurdo, la frammentarietà politica di quel che resta dell'impero, aveva rappresentato un elemento di resistenza di contro all'invasione, dall'esterno, di un'economia e di mercati ancora, nella sostanza, chiusi in forme localistiche di matrice feudale. La radicale novità dei sistemi produttivi e la conseguente concorrenzialità dei prodotti importati causate dalla rivoluzione industriale, spazza via, letteralmente, ogni argine. E la profonda crisi economica trascina con sé ogni aspetto della vita sociale (ancora: letteralmente) persino nella sua unità di base, la famiglia. Il *Woyzeck* è incomprensibile se non si mantiene sullo sfondo la profondità e la violenza di questi cambiamenti. *Woyzeck*, il personaggio di Büchner, è un reduce al quale la vita economica non offre alcuna possibilità di reinserimento, includendolo soltanto mediante nuove, pesantissime forme di sfruttamento².

-
- 1 Come noto, Büchner colloca all'interno delle proprie opere quelle osservazioni, più o meno articolate, che ci consentono di ricostruirne l'estetica. Particolarmente rilevanti sono quei dialoghi che riguardano esplicitamente l'arte, dalla discussione tra Danton e Camille nel *Dantons Tod*, a quella tra Lenz e Kaufmann nel *Lenz*. Non avremo qui lo spazio per ricostruire analiticamente la poetica büchneriana, ma soltanto per circoscriverne il significato di fondo in funzione del problema del rapporto tra filosofia e letteratura. Per un approfondimento, ci permettiamo di rimandare a Furlani (2013) e alla bibliografia lì attraversata. Sul passaggio dal Romanticismo al Realismo cf. Fambrini (2014). Più in particolare, sulla generazione di Heine e Büchner, e sulla Giovane Germania, cf. Koopman (1970, in particolare pp. 7-80).
 - 2 Per una ricostruzione storica di questo periodo, cf. Hahn (2011), ma anche, in italiano, Kuczynski, Codino (1961). Sulle ricadute sociali della crisi economica e sul rapporto con i numerosi episodi di violenza all'interno delle famiglie, è fondamentale il seminario coordinato da Foucault (2000). Sui tre episodi (compreso naturalmente quello di Johann Christian Woyzeck), sui quali Büchner raccoglie informazioni e che egli mantiene sullo sfondo del suo dramma, cf. Poschmann

Sul piano teoretico, invece, è fondamentale comprendere che cosa, in quegli anni, ma aprendo alla contemporaneità, Hegel intenda per ‘morte’ o, meglio, per ‘fine dell’arte’. Come noto, non si tratta, per Hegel, di decretare l’impossibilità dell’arte in assoluto, l’esaurirsi di ogni possibile attività artistica e di ogni esperienza estetica. Si esaurisce e si rivela impossibile un determinato tipo di arte, l’arte del suo tempo, l’arte che Hegel chiama ‘romantica’ e, in second’ordine, ogni nuova forma di classicismo. Tuttavia, una volta ricordato questo aspetto, è necessario riassumere il movimento di pensiero che conduce Hegel a proclamare la “fine” dell’arte, perché è proprio nel significato di questa operazione che troviamo una fondamentale articolazione del rapporto tra filosofia e letteratura, tra pensiero e arte. Infatti, l’operazione portata a termine da Hegel afferma la maturata impossibilità dell’arte dopo averle riconosciuto un valore altissimo. Per quanto assurdo possa sembrare, la morte dell’arte coincide con il compimento di una funzione sorprendentemente elevata riconosciuta all’arte all’interno dell’articolazione sistematica del sapere. In particolare, la fine dell’arte avviene perché Hegel la individua non semplicemente come luogo di espressione estetica, ma come luogo del riflettere del sapere su sé stesso: producendo sé come oggetto, come ‘figura’, sa sé stesso³. Nell’arte, il sapere riflette su di sé e comprende sé stesso, ma con i mezzi e gli strumenti costitutivi e irrinunciabili dell’arte, ovvero con gli strumenti ancora legati alla sensibilità, all’intuizione, alla rappresentazione, ecc. E questa riflessione non può compiersi se non abbandonando questi mezzi e, proprio per questo, esattamente nel suo compiersi, l’arte rivela e comprende le proprie insufficienze e rimanda al di là di sé. L’arte che porta a compimento la sua essenza comprende i propri limiti e sottrae sé stessa, lasciando spazio ad altro da sé, ovvero, in ultima analisi, alla filosofia, al concetto. Gli autori ai quali accennavamo e, in modo particolare, come vedremo, Büchner, comprendono perfettamente questa condizione e questa necessità, che Hegel esprime anche caratterizzando la modernità, con termini decisamente disincantati, come l’epoca della “prosa del mondo”⁴.

(2006, pp. 714 e sgg.). Sui modi in cui la letteratura post-romantica rispecchia la crisi economica e sociale dell’area tedesca nel primo Ottocento, cf. Stein (1998) e, per quando riguarda Büchner, Frank (1998). È fondamentale, infine, tenere presente l’impegno di Büchner in prima persona nei movimenti rivoluzionari, a partire dalla fondazione della *Gesellschaft für Menschenrechte* e dalla scrittura del *Messaggero d’Assia*, che invitava la popolazione alla rivolta; cf. *Il Messaggero d’Assia* in Büchner (1999, pp. 301-320).

3 Cf. Hegel (1988, vol. 2, in particolare pp. 197 e sgg.).

4 Cf. Hegel (1967, p. 171). Sui rapporti di Büchner con la filosofia classica tedesca e, in particolare, con il pensiero di Hegel, cf. Mayer (1972, pp. 412-425). Sulla

2. Una differenza interna al dramma

Riassumiamo brevemente la vicenda, ricordando che il dramma büchne-riano si appoggia ai documenti di almeno tre femminicidi realmente accaduti. Woyzeck è un reduce. Ha un figlio, Christian, avuto con Marie al di fuori del matrimonio. Non ha un impiego, ma fa di tutto per mantenere Marie e Christian: per pochi soldi, si presta agli assurdi esperimenti del dottore e del professore, fa il barbiere per gli ufficiali dell'esercito, corre da un impiego all'altro. Anche Marie spesso è fuori casa, tanto che Christian viene lasciato da solo con Karl, l'idiota del paese. Allo sfruttamento fisico si affianca poi la pressione psicologica: Marie è stata vista con il tamburmaggiore e tutti alludono, ironizzano, lo deridono. Infiacchito, debilitato ed esaurito – ha le allucinazioni e sente delle voci – Woyzeck invita fuori città e uccide la propria compagna. Rimasto incompiuto, soprattutto per quanto riguarda la disposizione delle scene, tra i possibili finali del *Woyzeck* anche il suicidio del povero Franz che, come vedremo, è il finale più probabile.

La vicenda di per sé è straordinariamente moderna e, anzi, contemporanea. Il protagonista è un poveruomo, uno dei tanti che concorreranno a formare quella classe che, a breve, si chiamerà proletariato. Sulla scia di Schubart e soprattutto di Lenz, piuttosto che di Schiller, Büchner solleva a 'eroe' un povero sventurato. E poi Marie, che incarna una delle prime eroine del teatro contemporaneo, perché emancipata da qualunque stereotipo romantico: è un'eroina della libertà femminile soprattutto perché liberata da una melanconia tragica che, in verità, è interamente funzionale (un vero e proprio alibi) all'affermarsi dell'eroe. Per il resto, il dramma non fa altro che mettere in scena il modo in cui le istituzioni che dovrebbero garantire a Woyzeck diritti e libertà (comprese la scuola, la sanità e l'etica pubblica, non solo l'esercito e, in senso lato, lo stato) in verità glieli limitino e, addirittura, glieli sottraggano. Tuttavia, è la struttura formale del dramma che gli conferisce una forza e una capacità di coinvolgimento inaudite, che lo rende efficace, al di là di qualunque dialettica romantica, sia dal punto di vista estetico che dal punto di vista politico.

Infatti, se guardiamo al piano formale, innanzitutto dobbiamo notare che pressoché tutte le scene sono divise al proprio interno. Il palcoscenico è diviso in due: da un lato si svolge l'azione, dall'altro qualcuno osserva e commenta. Spesso non si può nemmeno parlare propriamente di scena:

'fine dell'arte' e sull'estetica di Hegel, la bibliografia è molto ampia. Per quanto qui ci interessa, rimandiamo alla ricostruzione e all'analisi teoreticamente molto accurata offerta in un volume di Gianni Vattimo, di cui onoriamo qui la memoria in linea con quanto fatto nel corso del Convegno SIFiT; cf. Vattimo (1970).

questa scissione interna al dramma gli vieta ogni forma di autoconsistenza. A ben vedere, il *Woyzeck* si svolge mantenendosi costantemente in equilibrio tra coerenza e interruzione, tra autoconsistenza narrativa e apertura verso un 'oltre' che mette costantemente in discussione la natura del teatro. E questo avviene fin da principio, fin dalla prima scena, nella quale Woyzeck e Andres, il commilitone con cui spesso si ritrova in caserma, raccolgono legna in campagna e la città in cui si svolge la vicenda si staglia in lontananza⁵: è una sorta di preludio (e di implicita indicazione narratologica) che prefigura e avverte gli spettatori di una continua frammentazione della scena che implica costantemente personaggi che agiscono e, separati dall'azione, seppur in scena, personaggi che osservano, assistono, commentano. Si tratta di una scissione che, fin da principio, intende alludere agli spettatori e, anzi, di più, intende coinvolgere chi assiste in platea.

Naturalmente, questa scissione interna al dramma è esplicita in tutte quelle scene che prevedono al proprio interno una rappresentazione, uno spettacolo. Non solo, ovviamente, quanti ascoltano il ciarlatano che, sfruttando l'esibizione della scimmia ammaestrata, vengono attirati all'interno del baraccone ad assistere allo spettacolo del cavallo razionale⁶. Non solo, altrettanto ovviamente, gli studenti che, nel cortile dell'università, assistono, come fossero a teatro, all'esperimento approntato dal professore⁷. Esplicitamente riflessive sono anche le scene, ad esempio, in cui Marie e Margareth osservano alla finestra l'entrata in città del corteo dei soldati in marcia oppure quella in cui i bambini si raccolgono per ascoltare la fiaba raccontata dalla nonna⁸. E ancora: il dottore, sempre dalla finestra, sorprende Woyzeck urinare in strada, gli avventori, in osteria, osservano le danze e si raccolgono attorno al garzone che, salito su un tavolo, si mette a predicare⁹. E anche laddove mancano una finestra o un palcoscenico, troviamo uno specchio: Marie si guarda in un 'pezzettino di specchio' invidiando gli specchi delle dame, Woyzeck rade il capitano che è seduto davanti a uno specchio¹⁰.

Questa differenza immanente al dramma è centrale sotto il profilo del valore politico del teatro di Büchner, a partire dalla fruizione che esso richiede. Pressoché tutti i personaggi del *Woyzeck* rappresentano un'istituzione e, anzi, in modo più o meno diretto, un'istituzione pubblica: l'eser-

5 Cf. Büchner (1999, pp. 179-180).

6 Cf. Büchner (1999, pp. 182-184).

7 Cf. Büchner (1999, pp. 184-186).

8 Cf. Büchner (1999, pp. 180-181; 202-204).

9 Cf. Büchner (1999, pp. 190-192; 197-198).

10 Cf. Büchner (1999, pp. 186-187; 187-189).

cito, le istituzioni scolastiche ed educative, la medicina e quella che oggi chiameremmo la sanità pubblica. Tutte queste strutture, fondamentali per una concreta partecipazione alla vita pubblica e per il riconoscimento, a tutti i cittadini, di diritti non solo formali, coinvolgono Franz soltanto per sfruttarlo. Il capitano lo impiega come soldato-barbiere, ma si guarda bene dall'offrirgli di entrare stabilmente nell'esercito. Anzi, non manca di ricordargli come la sua condizione sia compromessa: avendo un figlio fuori dal matrimonio e, quindi, senza la 'benedizione della Chiesa', il suo futuro è pregiudicato ("tu non hai virtù, non sei un uomo virtuoso", Büchner 1999, p. 189). Il dottore coinvolge Woyzeck nei suoi esperimenti solo come cavia a buon mercato. Pagandolo un soldo al giorno, lo costringe a nutrirsi soltanto di piselli. Di più: lo costringe a urinare in determinati orari e a trattenersi per lunghi periodi, tranne poi rinfacciargli, quando cede, di non avere "volontà" (Büchner 1999, p. 191). Il professore, infine, utilizza Franz come aiutante per inscenare, assieme al dottore, esperimenti dimostrativi piuttosto idioti e del tutto inutili sotto il profilo scientifico e didattico: lanciare un gatto dai piani superiori per dimostrare la forza di gravità. Le proteste di Woyzeck di fronte ai graffi e ai morsi del gatto ("Signor professore, morde", Büchner 1999, p. 185) sono tanto dirette quanto immediatamente legittime.

Tuttavia, non è soltanto esibendo il suo sfruttamento e inscenando la parodia del sapere e della ricerca, che Büchner coinvolge il pubblico, ma egli sfrutta fino in fondo anche i dialoghi tra i personaggi. Su questo piano, la denuncia e lo smascheramento delle strutture che includono Büchner soltanto per asservirlo seguono meccanismi di auto-svelamento. Il capitano confessa di aver scelto la carriera militare e di essere andato in guerra "solo per rafforzarmi nel mio amore per la vita", non per alti ideali o per coraggio ("Un brav'uomo è grato e tiene alla propria vita, un brav'uomo non ce l'ha il coraggio. Un farabutto ha coraggio"). Il dottore costringe Woyzeck a cure insensate e, per assurdo, si preoccupa di lui, ma il vero movente è il sogno di una "rivoluzione nella scienza", di farla "saltare in aria" (Büchner 1999, p. 191).

Tuttavia, laddove non sia sufficientemente chiara l'ideologica ambiguità di quanti sottomettono Franz, è lo stesso Franz che, letteralmente, li costringe in un angolo. Il Woyzeck di Büchner, almeno fino a quando sottomissione e sfruttamento gli consentiranno di restare lucido, non è uno sprovveduto e, anzi, si dimostra più razionale dei suoi sadici superiori. Costretto a trattenersi, si richiama, molto banalmente, alla natura ("quando ci prende la natura...", *ibidem*). Il dolore e la debolezza provati da Woyzeck, tanto quanto l'impossibilità di prescindere dai bisogni naturali del corpo,

non sono derogabili. Woyzeck replica appoggiandosi ai presupposti di chi abusa della sua obbligata disponibilità. Lo stesso cortocircuito è denunciato da Franz sul piano della morale religiosa (e pubblica): egli reagisce richiamandosi al Vangelo. Di fronte al capitano che gli imputa – con l'aggravante della viltà (“non sono parole mie”, ma del “nostro reverendissimo signor cappellano della guarnigione”, Büchner 1999, p. 188) – di avere un figlio senza la benedizione della Chiesa, Woyzeck replica in modo lucidissimo: “Signor capitano, il buon Dio non starà tanto a guardare se a quel povero esserino è stato detto sopra l’amen prima che fosse fatto. Il Signore ha detto: ‘Lasciate che i fanciulli vengano a me’” (*ibidem*).

Büchner non si limita ai meccanismi di identificazione del pubblico con la vittima e, anzi, pretende molto di più dagli spettatori: pretende di fare attenzione anche alla dimensione del linguaggio, delle battute e delle argomentazioni. Certo, chi assiste al dramma si identifica con Franz, con il soldato vessato e umiliato dai suoi superiori ma, allo stesso tempo, questa identificazione è continuamente disturbata dalla presenza in scena di quella distanza che abbiamo indicato come la struttura di fondo del *Woyzeck*. È una distanza che raddoppia i rapporti visivi e riflessivi, raddoppia la mediazione con il pubblico, finendo per modulare i rapporti di identificazione. Distanze, mediazioni e rapporti riflessivi mantengono lontani e distaccati gli spettatori. Una completa identificazione con il protagonista è negata, e lo spettatore è costantemente respinto, restituito a sé stesso. Büchner non chiede agli spettatori soltanto di identificarsi, ma anche di restare sé stessi, di restare razionalmente vigili, di non dimenticarsi di essere a teatro, e che il vero problema è la realtà, la loro realtà.

3. *L'arte oltre l'arte 'ideale'*

La distanza che il dramma introietta al proprio interno, e che richiede al pubblico un rapporto riflessivo più complesso rispetto a quello di una mera identificazione, è funzionale a mostrare come le istituzioni che dovrebbero garantire la libertà di Woyzeck in verità la limitino e addirittura gliela sottraggano. Questa ambiguità delle istituzioni caratterizza anche le organizzazioni che Woyzeck incontra nel suo tempo libero (la fiera, il circo). D'altra parte, le sciocchezze pseudoscientifiche dell'imbonitore non sono così differenti da quelle del dottore e del professore.

La figura dell'imbonitore e il coinvolgimento nel dramma del momento ludico (del tempo libero di Woyzeck e Marie) possono sembrare secondari rispetto all'attraversamento critico delle istituzioni che si strutturano in po-

tere. La violenza fisica e le argomentazioni assurde dei diretti superiori di Woyzeck possono sembrare radicalmente lontani dall'imposizione (indiretta) di desideri e di modalità proprie del mondo ludico del divertimento e del tempo libero. In verità, la figura dell'imbonitore gioca un ruolo di raccordo con il mondo del teatro (e all'arte in generale) e, pertanto, è tutt'altro che secondario. Anzi, è decisivo. Il dramma deve evitare di imporre sé stesso, di diventare prodotto confezionato, 'opera d'arte' consegnata a un pubblico che deve soltanto riceverla. Deve evitare di configurarsi come uno 'spettacolo'. Tanto quanto la politica, le istituzioni, l'educazione, anche l'arte deve essere decostruita. E lo stesso dramma di Büchner, lo stesso dramma che ha mostrato l'esteriorità e la lontananza da Woyzeck delle istituzioni che lo sottomettono, non può strutturarsi anch'esso come luogo di imposizione di volontà, di idee, di significati precostituiti. Ancora una volta, e ovviamente, è la differenza che divide costantemente il dramma suo interno che vieta ed esclude fin da principio il suo costituirsi – usiamo ancora gli stessi termini dell'autore – in 'arte ideale'. Il dramma riflette costantemente su sé stesso e, mediante questa riflessione, vieta a sé stesso ogni autoconsistenza.

Di più: se continuiamo a guardare al piano formale dello svolgersi del *Woyzeck*, ci accorgiamo che, a una determinata altezza, la scissione, costantemente rinnovata in scena, tra azione e osservatori, viene sollevata a una dimensione più esplicita, che risulta decisiva per il definitivo ripiegamento su sé stesso dell'intero dramma, un vero e proprio raddoppiamento della narrazione. Nella scena in cui Franz invita Marie a passeggiare, la scena che precede il delitto, di fronte alle insistenze dei bambini che pretendono una fiaba è un'anziana, una nonna, che interviene e li accontenta. Questa è la fiaba che racconta:

C'era una volta un povero bambino che non aveva né padre né madre, erano tutti morti e non c'era più nessuno al mondo. Tutti morti, e si mise in cammino e pianse giorno e notte. E siccome sulla terra non c'era più nessuno, volle andare in cielo, e la luna lo guardava così gentile, e quando finalmente arrivò sulla luna era un pezzo di legno marcio, e allora andò sul sole, e quando arrivò sul sole era un girasole appassito, e quando arrivò sulle stelle erano moscerini dorati, infilzati come li infilza il falconcello sui prugnoli, e quando volle ritornare sulla terra la terra era un vaso rovesciato, e lui era tutto solo, e allora si sedette e si mise a piangere, ed è ancora là seduto ed è tutto solo (Büchner 1999, p. 203)¹¹.

11 Non abbiamo qui lo spazio per ricostruire le diverse interpretazioni della funzione di questa fiaba all'interno del dramma; per un approfondimento, cf. almeno Mayer (1972, pp. 285 e sgg.); Jancke (1979, pp. 274-275); Poschmann (2006, pp. 740 e sgg.).

Si tratta esplicitamente di un raddoppiamento della narrazione: sulla narrazione dello stesso dramma messo in scena, s'innesta una seconda narrazione. Di più: la favola raccontata dalla nonna prefigura e anticipa l'esito del dramma: dopo aver ucciso Marie, Woyzeck si suiciderà, lasciando completamente solo Christian, il figlioletto, cui allude il bambino della fiaba. In questo senso, sia sul piano formale, che sul piano dei fatti rappresentati, la fiaba assume un ruolo cruciale, che raccoglie e risolve tutte le dimensioni di significato del dramma. Porta a compimento la struttura fondamentale del dramma, ovvero quel rapporto riflessivo del teatro su sé stesso messo in scena, più o meno esplicitamente, fin dall'inizio. E sono proprio le modalità assunte da questa svolta – modalità che ora dovremo riassumere – che permettono di comprendere il significato del 'realismo' di Büchner e, di conseguenza, la peculiarità del rapporto tra filosofia e letteratura che ne viene.

Infatti, il valore del raddoppiamento della narrazione si può misurare esattamente e fino in fondo sul piano del rapporto con la realtà. Se sul piano della vicenda, la seconda narrazione anticipa il destino del povero Christian, sul piano formale questa seconda narrazione prende il posto della prima, occupa il piano della finzione artistica. Letteratura, teatro, rappresentazione artistica, anche e soprattutto per quanto si contrappongano alla realtà e siano artificio, vanno associate alla fiaba, a questa seconda narrazione. In questo modo, però, la prima narrazione scivola immediatamente all'altezza e all'interno della realtà pre- o extra-artistica. La fiaba svuota di ogni finzione il testo in cui è inserita. Assorbe in sé, per così dire, la dimensione letteraria del dramma, creando un contraccolpo che spinge il resto del dramma all'interno della realtà concreta, quella degli spettatori in sala. In piena coerenza con i presupposti teorici di Büchner ("Spostate la gente dal teatro alla strada: ah, la miserabile realtà!", Büchner 1999, p. 40), è un contraccolpo che colloca il teatro nella realtà e che rafforza la presenza degli spettatori al suo interno.

Ancora, sempre su questo punto. Questo innesto (riflessivo) di una narrazione sulla narrazione principale, non dà coerenza, consistenza e autosufficienza al dramma. Esattamente nella direzione opposta, come stiamo vedendo, questa interruzione e questo scarto sottraggono il teatro a sé stesso, l'arte a sé stessa. Si tratta di una vera e propria autosottrazione dell'arte, del teatro, della letteratura, a tutto vantaggio della realtà. L'arte decostruisce sé stessa, isolando al suo interno ogni elemento estetizzante, letterario, narrativo, spingendo il resto del testo nella realtà, fino a sovrapporsi e a coincidere con essa. Il bambino della fiaba che si ritrova solo e disperato, rimanda certamente a Christian, al figlio di Woyzeck, al personaggio del

dramma, ma, mediante questo scarto, rimanda soprattutto alle migliaia di orfani, di bambini e di ragazzi sfruttati delle campagne e delle città tedesche dei primi decenni dell'Ottocento. E, naturalmente, questa sottrazione dell'arte a sé stessa vale anche per tutti i personaggi del dramma che, secondo le intenzioni dell'autore, dovrebbero assumere una realtà e una concretezza sensibili, evidenti, immediate. Più che identificarsi, gli spettatori dovrebbero sentirsi circondati dai personaggi che, nonostante la loro caratterizzazione, non svolgono più soltanto un ruolo sul palcoscenico.

4. Un'ultima decostruzione

Naturalmente, è su questo piano – il piano di una riflessione su sé stessa dell'arte – che possiamo individuare lo spazio di un raccordo tra filosofia e letteratura, tra pensiero e arte, e, inscindibilmente, tra filosofia, arte e realtà. Se l'arte non decostruisce sé stessa, se il teatro non rifiutasse di risolversi in una mera narrazione letteraria, più o meno astratta, il teatro stesso di Büchner si imporrebbe, con la stessa violenza psicologica e intellettuale, esattamente come gli altri apparati che, scena dopo scena, Büchner ha rappresentato e smascherato. Senza questo decisivo momento riflessivo, di presa di distanza e di critico smascheramento di sé e della sua opera, l'autore si troverebbe a ricoprire esattamente la stessa posizione del ciarlatano fuori dal tendone. Tuttavia, per portare a compimento questo lavoro di decostruzione di sé del teatro, a vantaggio della realtà alla quale il teatro stesso deve rimandare, manca un ultimo passaggio, manca la decostruzione di un ultimo, decisivo elemento.

Come visto sottolineando il valore politico del *Woyzeck*, Büchner è estremamente attento al linguaggio, al testo, alle sue potenzialità e, dunque, ai rischi che ne possono derivare. È il linguaggio l'ultimo piano da decostruire. È il testo l'ultimo 'dispositivo' da sottrarre a sé stesso perché non s'imponga e limiti la libertà di chi ne fruisce. Anche rispetto a questo piano, il *Woyzeck* porta a compimento un lungo, inesausto confronto dell'autore con sé stesso, con la sua attività di scrittore, con il valore politico del suo scrivere, un confronto portato esplicitamente in scena fin dagli esordi, fin dalle schermaglie retoriche tra Danton e Robespierre, di fronte alle quali il popolo dimostra di aver maturato un profondo scetticismo e, sfinite, finisce per ribellarsi¹².

L'attenzione al linguaggio e alla sua decostruzione tocca il suo apice in una scena che fa da *pendant* con la scena durante la quale Woyzeck smonta

12 Cf. Büchner (1999, p. 85).

le argomentazioni del capitano mostrandone il cortocircuito logico cui conducono. La seguente affermazione di Franz sembra irrazionale, un vero e proprio *nonsense*, sembra l'esito della sua perdita di lucidità, mentre, in verità, è il culmine dell'opera di decostruzione portata a termine da Büchner:

Abbiamo bel tempo, signor capitano. Vede che bel cielo grigio, compatto, verrebbe voglia di piantarci dentro un uncino e di impiccarci, solo per quella lineetta tra il sì e il no; sì – e no, signor capitano, sì e no? Di chi è la colpa? Del no verso il sì o del sì verso il no? (Büchner 1999, pp. 194-195).

Non solo Büchner giunge al fondo di ogni dualismo, di ogni opposizione categoriale, cogliendo l'irriducibile differenza tra affermazione e negazione, tra positivo e negativo, tra 'sì e no', ma mostra anche come questo ineliminabile scarto stia a fondamento del linguaggio, di quella 'partizione originaria (*Ur-teil*)' che struttura ogni 'giudizio', l'unità di base del linguaggio. Questa differenza non può essere sanata, elaborata, 'superata'. Ogni suo sviluppo dialettico ne smarrirebbe la funzione. Essa è la condizione di ogni distinzione, a partire da quella tra soggetto e predicato e, quindi, è condizione di ogni giudizio e, in fondo, del linguaggio. Con un'immagine di Wittgenstein, diremmo che quella differenza ineliminabile è l'attrito' senza il quale ci troveremmo su una superficie perfettamente liscia ('una lastra di ghiaccio') sulla quale non riusciremmo a muoverci¹³. Non è un caso che Büchner tracci quella 'lineetta', la tracci come segno grafico, materiale, pre-linguistico, un segno prima dei segni del linguaggio, un segno che non è ancora significante, parola.

Se, da un lato, quella 'lineetta' è la differenza che genera il linguaggio, dall'altro lato essa è anche il luogo di rottura del linguaggio. Introiettando la differenza all'interno del linguaggio, creando una rottura e una distanza al suo interno, il linguaggio può così distaccarsi, prendere le distanze da sé stesso. Può riflettere su sé stesso. E può comprendere come anche esso stesso non debba chiudersi su di sé. Anche (e forse soprattutto) il linguaggio non deve diventare lo strumento mediante il quale l'autore detta, orienta e governa lo sguardo sulla realtà. Lo spettatore deve restare libero. Come detto, soltanto decostruendo ogni forma di autoconsistenza dell'arte, anche per quanto essa sia linguaggio, lo spettatore può sentirsi effettivamente partecipe: non perché ha ricevuto e compreso un messaggio, ma perché si trova coinvolto in un'esperienza estetica e in un orizzonte di significato aperti, che egli stesso deve cercare di chiarire.

13 Cf. Wittgenstein (1983, p. 65).

D'altra parte, come detto, quella 'lineetta' marca il luogo sul quale convergono tutte le relazioni con una realtà che è irriducibile a concetto e anche a linguaggio. È impossibile rendere lineare la differenza tra linguaggio e realtà. È impossibile una denotazione diretta, tanto quanto un racconto semplice. Non appena il linguaggio si struttura secondo le sue regole, si richiude in e su sé stesso, ed è proprio per questo che è necessario ricordarne la natura sovrastrutturale. Proprio per questo, quindi, è necessario un segno pre-linguistico che ne marchi l'insufficienza e che lo riconduca, per riflessione su sé stesso, all'irriducibilità del reale a linguaggio, della cosa alla parola. La lineetta ricordata da Woyzeck, l'incrinatura all'interno del linguaggio che lo sottrae alle proprie leggi, alla 'grammatica' direbbe Nietzsche¹⁴, genera una rottura all'interno della linearità del linguaggio e all'interno delle sue pretese.

5. Filosofia e letteratura: la dimensione poetologica

Come visto, strutturale, irrinunciabile e decisiva è la dimensione riflessiva del dramma e del testo del *Woyzeck*. Anche la letteratura (l'arte, il teatro, il linguaggio poetico, ecc.) può e deve riflettere su sé stessa. Anche la letteratura è chiamata, secondo Büchner, a riflettere su sé stessa e a indagare sui propri limiti, sulle proprie possibilità e, soprattutto, sui rischi che essa stessa si strutturi come uno dei tanti dispositivi che si sono calati e imposti sul povero Franz. E la dimensione che viene chiamata 'poetologica', ovvero la dimensione all'interno della quale la poesia (l'arte, la letteratura, ecc.) assume sé stessa come oggetto¹⁵. Ed è calandosi all'interno di questa dimensione che l'arte entra in un rapporto di tangenza e di condivisione con la filosofia. Come la filosofia, anche la letteratura è chiamata a riflettere su sé stessa. La tensione alla messa in discussione e all'indagine dei propri presupposti definisce un terreno all'interno del quale filosofia e letteratura, pensiero e linguaggio, si ritrovano affiancate.

Büchner è pienamente in linea con la 'fine dell'arte' diagnosticata e proclamata da Hegel. L'arte contemporanea è chiamata a riflettere su sé stessa e a comprendere i limiti della pretesa di cogliere e di esprimere un

14 Cf. Nietzsche (1983, p. 44).

15 Per quanto riguarda Büchner, cf. Dissel (2005). Naturalmente, la dimensione poetologica è stata indagata e articolata anche all'interno delle arti figurative, dalla pittura al cinema: cf., ad esempio, Stoichita (1998, pp. 266-277). Per un orientamento sulle implicazioni estetiche della dimensione riflessiva dell'arte, cf. perlomeno Dällenbach (1994).

significato assoluto, magari per via simbolica o allegorica. L'arte contemporanea può essere effettivamente arte, solo se demistifica sé stessa, se ricontestualizza le proprie pretese, se comprende la propria insufficienza. Non, tuttavia, per rimandare al di là di sé nella direzione di un sapere concettuale, quanto piuttosto per rimandare alla realtà: l'arte sottrae sé stessa per lasciar spazio al reale.

Resterebbe molto da dire sulle modalità e gli strumenti a disposizione di una filosofia e di un'arte, di un pensiero e di una letteratura, che riflettono sui propri presupposti. Sulle distinzioni che si possono tracciare, tuttavia, seguendo Büchner prevale l'attenzione a fare in modo che, in ogni caso e mettendo all'opera qualunque strumento (concetti, immagini, linguaggio, ecc.), ogni strumento non sovrasti la realtà. D'altra parte, già in Hegel e nella filosofia classica tedesca è sensibile una tensione all'immanenza che Nietzsche ricontestualizza ricollocando il centro di ogni forma di riflessione in modo tale che sia l'una, la filosofia, che l'altra, la letteratura, debbano riconoscersi comprese all'interno dell'orizzonte più ampio della "vita (*Leben*)"¹⁶.

Bibliografia

BÜCHNER, G.

1999 *Opere*, a cura di M. Bistolfi, Mondadori, Milano.

KUCZYNSKI, J., CODINO, F.

1961 *La rivoluzione industriale in Germania*, in "Studi storici", 3-4, pp. 559-689.

DÄLLENBACH, L.

1994 *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, a cura di B. Concolino Mancini, Pratiche Editrice, Parma.

DISSEL, S.

2005 *Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion*, Aisthesis, Bielefeld.

FAMBRINI, A.

2014 *L'età del realismo. La letteratura tedesca dell'Ottocento*, Carocci, Roma.

FOUCAULT, M.

2000 *Io Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, tr. it. di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino.

16 Cf. Nietzsche (1977, p. 216).

FRANK, G.

1998 *Georg Büchner*, in G. Sautermeister, U. Schmid (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 5: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Carl Hanser, München-Wien, pp. 579-604.

FURLANI, S.

2013 *Arte e realtà. L'estetica di Georg Büchner*, Forum, Udine.

HAHN, H.W.

2011 *Die industrielle Revolution in Deutschland*, De Gruyter, Oldenbourg.

HEGEL, G.W.F.

1967 *Estetica*, Einaudi, Torino.

1988 *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze.

JANCKE, G.

1979 *Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk*, Athenäum, Berlin.

KOOPMAN, H.

1970 *Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses*, Metzler, Stuttgart.

MAYER, H.

1972 *Georg Büchner und seine Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

NIETZSCHE, F.

1977 *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano.

1983 *Il crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano.

POSCHMANN, H.

2006 *Kommentar a Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.

STEIN, P.

1998 *Sozialgeschichtliche Signatur 1815-1848*, in G. Sautermeister, U. Schmid (a cura di), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 5: *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, cit., pp. 16-37.

STOICHITA, V.I.

1998 *L'invenzione del quadro*, tr. it. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano.

VATTIMO, G.

1970 *Introduzione all'estetica di Hegel: corso di Estetica dell'a.a. 1969-1970*, Giappichelli, Torino.

WITTGENSTEIN, L.

1983 *Ricerche filosofiche*, tr. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino.

LA FILOSOFIA DELLA LETTERATURA COME METAFILOSOFIA

Danilo Manca

Abstract

The aim of this essay is to show how three possible meanings in which the philosophy of literature can be understood help to reflect on the nature, genesis, methods and purposes of philosophy. Firstly, I will consider the philosophy of literature as a line of inquiry that makes literature the object of investigation. Secondly, I will focus on the instrumental use of literature in philosophy when it is considered as a source of exemplary cases. Finally, I will delve into the so-called “philosophy in literature”, that is, the ability to pose philosophical and metaphilosophical questions in literary form.

Keywords: Philosophy of Literature; Metaphilosophy; Philosophy in Literature; Exemplarity of Literature; Phenomenology.

1. *Introduzione*

Nell’ultimo ventennio, in ambienti per lo più di formazione analitica, si è diffusa l’espressione “filosofia della letteratura” per designare un’indagine che assume la letteratura come proprio oggetto e ricorre a metodi e apparati concettuali tipici della filosofia teoretica, tesa più a riflettere sulla base di problemi e modelli che attraverso ricostruzioni storico-filosofiche¹. Tuttavia, l’espressione è a dir poco ambigua e cela l’annoso problema del conflittuale rapporto tra filosofia e letteratura che si colloca agli albori della filosofia stessa.

Senza pretesa di esaustività, in questo breve contributo, di stampo ricognitivo e programmatico al contempo, individuerò almeno tre diversi sensi in cui parlare di filosofia della letteratura, ossia: 1) come un indirizzo filosofico che rende oggetto di indagine la filosofia; 2) come un uso strumentale che si fa della letteratura in filosofia quando la si considera foriera

1 Cf. Barbero (2013; 2023); Carroll, Gibson (2016); Lamarque (2009); Rowe (2004).

di casi esemplari; 3) come la capacità che esiste in letteratura di sollevare questioni filosofiche. Nel far ciò, avrò un obiettivo specifico: riflettere sul modo in cui questi sensi contribuiscono alla riflessione auto-critica della filosofia, ossia a quell'indagine in cui la filosofia si concentra sulla propria natura, sulla genesi del proprio punto di vista, sui propri metodi e scopi.

Parlerò in quest'accezione di 'metafilosofia', espressione controversa perché sembra frammentare il campo d'indagine della filosofia e moltiplicarne indebitamente gli sguardi. Ad esempio, Williamson (2007, p. IX) la considera fuorviante nella misura in cui suggerisce che l'indagine metafisica sia un tentativo di "guardare la filosofia dall'alto o dall'esterno" quando, invece, la riflessione filosofica sull'attività stessa del filosofare è "automaticamente parte della filosofia". Per usare la critica che Rosen (2002) muove alla teoria husserliana del mondo della vita, in un approccio metafisico il rischio è di perdere proprio la dimensione erotica congenita all'atto stesso del filosofare, pretendendo di guadagnare uno sguardo da spettatori su quella pratica di cui dovremmo imparare a essere invece attori. Infine, con Williams (2006, p. 169) si potrebbe obiettare a un approccio metafisico che la parte meno interessante della filosofia è quella in cui tende in modo auto-referenziale a parlare *di se stessa*.

Queste critiche hanno evidenti ragioni dalla loro parte, ma al contempo oggi la filosofia deve fare i conti con la propria situazione: quella di essere di fatto relegata a un mero parlare *a se stessa*, stentando a contribuire significativamente al processo umano di esplorazione pratico-trasformativa e teorico-contemplativa del mondo. Andare a cercare una metafilosofia nei casi in cui filosofia e letteratura s'incontrano diventa significativo perché porta alla luce un diverso modo di concepire l'approccio metafisico. Suggestisce che ogni indagine che la filosofia sviluppa è anche inevitabilmente una presa di posizione su ciò che la filosofia è. Metafisica è la linea di ricerca che presta attenzione a una pratica sempre in gioco nell'atto del filosofare, ma che spesso rimane inespresa: quella di definirsi per poter affrontare i problemi che di volta in volta si presentano. In questo senso il modello che mi guida è piuttosto quello illustrato da Edmund Husserl nel § 13 delle *Meditazioni cartesiane* e ulteriormente affinato da Eugen Fink. Pur riconoscendo l'unità del lavoro fenomenologico, nel 1950 Husserl (2002, p. 61) osserva che pragmaticamente non può che svolgersi in due gradi: nel primo si indagano le forme d'esperienza del mondo nella loro direzione sia noetica che noematica, studiando le strutture essenziali degli atti così come dei correlati modi di datità delle cose; in un secondo tempo ci si focalizza auto-criticamente sul modo in cui la stessa attività filosofica prende forma nei processi studiati dal primo grado di indagine. Proprio

perché la filosofia è innanzitutto un'indagine sul mondo *mentre* se ne fa esperienza, ha bisogno di un momento in cui concentrare strategicamente la propria attenzione sul modo in cui quest'indagine la plasma e definisce².

2. *La letteratura come oggetto*

Nella prima accezione dell'espressione 'filosofia della letteratura' si assume il genitivo come oggettivo: si tratta di una filosofia che considera la letteratura oggetto della propria indagine, alla stregua della filosofia del linguaggio, della mente, del diritto, etc. Questo senso presuppone una problematica separazione tra la filosofia e gli approcci scientifici che si riconoscono sotto la definizione di "critica letteraria" (ed esempio filologia, linguistica, semiotica, etc.). Il problema è che i confini sono labili tanto che, al di là delle divisioni settoriali nei contesti accademici, spesso la critica letteraria adotta inevitabilmente approcci, metodi, persino paradigmi di stampo filosofico, e viceversa.

Riprendendo il lessico fenomenologico, nella filosofia che ha per oggetto la letteratura si può distinguere fra un lato noematico e uno noetico. Nel primo caso si studiano le qualità estetiche che rendono un testo 'artistico', o la misura in cui i temi di un'opera d'arte letteraria (storie, paesaggi, stati d'animo) possono essere considerati reali o fittizi. Nell'orientamento noetico si riflette sugli atti e i connotati del soggetto che produce o fruisce l'oggetto letterario, e sulle diverse facoltà coinvolte. Ad esempio, si pensi allo studio di Ingarden (1931) sull'opera d'arte letteraria o alle domande sul senso stesso dello scrivere che si pone Sartre (1947). Si pensi al confronto fra Poulet (1969) e Iser (1976) sul rapporto che intercorre fra autore, testo e lettore³. Benché entrambi ritengano decisivo il ruolo del lettore nel restituire vitalità ai contenuti di un testo, il primo insiste sulla dimensione passiva dell'atto della lettura, sul fatto che l'io del lettore sia sopraffatto da quello dell'autore o dall'inconscio letterario di cui il testo è espressione, mentre il secondo sul ruolo attivo del lettore chiamato a completare con la sua interpretazione la composizione dell'opera.

Se ora riflettiamo sul contributo dell'analisi filosofica dell'opera d'arte letteraria e degli atti correlati a un approccio metafilosofico, notiamo che un rivolgimento autocritico di questo tipo consente alla filosofia che assume

2 Ringrazio Lorenzo Biagini, Alessandra Fussi, Matteo Marcheschi, Gianni Paoletti, Rosalia Peluso e Chiara Scarlato per i loro preziosi consigli.

3 Cf. Bertoni (1996, pp. 55-82); Fusillo (2009, pp. 91-95); Manca (2017).

la letteratura come oggetto di superare quell'ingenuità che la induce a trascurare l'analisi del proprio punto di vista. Detto altrimenti: un'attenzione metafilosofica all'approccio mostra come una filosofia dell'opera letteraria (e degli atti coinvolti nella sua produzione e fruizione) sia al contempo una filosofia sulla filosofia in quanto opera letteraria e insieme di atti letterari.

Paul Valéry distingueva due sensi in cui parlare di filosofia: come genere letterario e come esercizio della mente⁴. La prima accezione non gli apparteneva perché non sentiva di aver dimestichezza con lo stile, i canoni e il vocabolario di un genere letterario che, sulla scia di Nietzsche, gli sembrava occultare l'arbitrarietà da cui prende le mosse, le metafore che ha reso concetti dal valore meramente strumentale, nella convinzione che l'introduzione di determinati termini sia motivata dalla necessità di carpire l'universale che riposa nelle cose, piuttosto che dalla volontà del filosofo che trae piacere nel celare la propria arte. Valéry sente più sua la rappresentazione della filosofia come esercizio della mente, ritiene di perseguirla quando, nel comporre versi, riesce a trasformare suoni, immagini o parole che lo ispirano in un'opera poetica capace di comunicare agli altri i propri stati d'animo.

Come messo in risalto da Derrida nel 1972 (1997, p. 373), poi ripreso da Rorty (1982), il punto cruciale – ricordato da Valéry – è che “la filosofia si scrive” e che “il filosofo è filosofo in quanto oblia questo fatto”. Se l'analisi delle opere filosofiche fosse integrata da una riflessione sul contributo che lo stile in cui sono scritte fornisce alla definizione del genere letterario della filosofia, si potrebbe ragionare con maggiore profondità su quale potrebbe essere il linguaggio più appropriato per i diversi scopi possibili di un'indagine filosofica e sul modo in cui la scelta del linguaggio da adottare modifica la natura e gli scopi di una riflessione filosofica. Si pensi a quello che fa Adorno con Hegel nel suo testo del 1963⁵. Optare ad esempio per un linguaggio formalizzato significa focalizzare l'indagine sulla capacità di cogliere significati ideali. Preferire il linguaggio ordinario, magari rielaborato, denota un'attenzione per la comunicazione fra chi partecipa consapevolmente al gioco linguistico della filosofia e chi invece no. Si pensi a come cambierebbe l'interpretazione di un'opera filosofica se si considerassero limiti e potenzialità del suo ricorso a prodotti dell'immaginazione come miti, metafore, allegorie, esperimenti mentali (cf. Blumenberg 1960 e Ricœur 1975), o se si prestasse attenzione, ad esempio sulla scia di Iser (1976) ed Eco (1979), all'immagine del lettore ideale delineata nel testo⁶.

4 Cf. i saggi di Valéry del 1929 e del 1939. Li discuto in Manca (2015; 2018; 2019).

5 Me ne sono occupato in Manca (2024).

6 In Manca (2023) ho analizzato lo stile di scrittura di Hegel e Husserl.

3. *La funzione esemplare della letteratura*

Un secondo modo di fare filosofia della letteratura consiste nel ricercare nell'opera letteraria casi esemplari di fenomeni e vissuti che destano l'interesse filosofico.

Ad esempio, la letteratura aiuta a riflettere sulla natura della finzione: l'irreale è falso o rivela qualcosa di vero sulla realtà? Quale statuto ontologico dobbiamo attribuire agli enti fittizi? Quale rapporto intercorre fra le emozioni suscitate nel lettore dalla finzione letteraria e quelle che invece prova nella vita quotidiana?

Queste domande testimoniano come un'indagine filosofica che assuma i soggetti delle opere letterarie quali casi esemplari di vissuti e problemi non sia semplicemente una filosofia dell'oggetto letterario ma una filosofia che, servendosi strumentalmente dell'oggetto letterario, pone a tema i modi in cui le cose si danno alla nostra coscienza e i caratteri degli atti che le colgono.

Si pensi a quanto possa essere utile il ricorso a passi della *Recherche* di Proust per i filosofi che riflettono sul tempo, la memoria, l'affettività, le immagini. O che tipo di cantiere di ricerca costituisce *La nausée* per la filosofia di Sartre. O ancora all'esempio che Sherlock Holmes e Auguste Dupin hanno rappresentato per la semiotica (cf. Eco, Sebeok 1983)⁷.

Il rischio di questo approccio strumentale alla letteratura è che si trascuri il grado di contingenza del vissuto descritto attribuendogli acriticamente un valore ideale; o che si metta indebitamente in secondo piano la dimensione figurale che contraddistingue la forma letteraria, per concentrarsi esclusivamente sulla materia di riflessione fornita. In termini fenomenologici diremmo che *solitamente* in un'opera letteraria non si attua la variazione completa di un vissuto, perché l'obiettivo non è coglierne i caratteri invarianti, ma semplicemente rappresentare un suo modo di manifestarsi.

Ad esempio, in un epifanico passo di *Huis clos* di Sartre uno dei tre personaggi sulla scena, Garcin, pronuncia la famosa frase "l'inferno, sono

7 Cf. Ferrarin (2023) sia sul problema filosofico della realtà delle finzioni letterarie (in particolare pp. 284-290), sia sull'importanza che il ricorso alla letteratura riveste nella riflessione filosofica su immagini e immaginazione (per esempio Proust alle pp. 81-86). Cf. il ruolo che gioca *Madame Bovary* di Flaubert nella riflessione di De Warren (2018) sul potere di auto-inganno dell'immaginazione, o la teoria avverbiale delle emozioni che Döring (2013) trae da alcuni paragrafi de *L'uomo senza qualità* di Musil. Cf. la riflessione su ricordo e immaginazione che l'*Odissea* suggerisce a Spinicci (2016) o si ricordi quanto sia decisivo il ricorso alla tragedia classica greca per la teoria della vergogna formulata da Williams (1993), per la quale rimando all'analisi di Fussi (2018, cap. 1).

gli Altri” (Sartre 1944, p. 471). Facendo leva su quest’affermazione spesso si attribuisce a Sartre la tesi secondo cui il rapporto interpersonale sarebbe necessariamente un ostacolo alla libertà della coscienza. Se si legge un’intervista a Sartre del 1965 si ha tuttavia un’impressione differente. Questi spiega che le tre persone della *pièce* “non ci assomigliano perché noi siamo vivi e quelle morte”. L’aggettivo “morte” simboleggia tutte quelle persone “cristallizzate in una serie di abitudini, di costumi, che le inducono ad avere giudizi su se stesse di cui soffrono, ma che non provano neanche a cambiare”. I personaggi del dramma si trovano in una condizione di “morte vivente” perché “non riescono a infrangere lo specchio dei loro pensieri”. Sartre rivela così di aver voluto dimostrare, “attraverso l’assurdo, l’importanza per noi della libertà, cioè di cambiare le azioni attraverso altre azioni”. A suo avviso “in qualunque inferno viviamo [...] siamo liberi di distruggerlo”, o naturalmente “di restarci” (Sartre 1965, p. 376).

Qui la portata esemplare della *pièce* diventa fuorviante se la si interpreta alla lettera, prendendola come il caso che esemplifica la concezione sartriana del rapporto con gli altri basato sul conflitto⁸. In *Huis clos* Sartre non intende descrivere una situazione ideale, né esemplificare lo schema astratto del rapporto intersoggettivo, quanto piuttosto fornire un’allegoria per assurdo di una condizione estrema, con l’obiettivo che abbia una funzione ridestante in chi vi assiste. Se ne può dedurre che la letteratura assolve più efficacemente la sua funzione esemplificante se non le si affida il compito di formulare con i propri codici la teoria concretizzandola figurativamente in un caso, quanto piuttosto se la si interpreta come il registro che meglio permette di esemplificare una o più varianti possibili di un certo fenomeno o vissuto. In poche parole, in molte situazioni la letteratura non fornisce un’esemplificazione della teoria ma di un caso che supporta l’indagine filosofica pur non risolvendola.

Tutto ciò non esclude che, come si diceva all’inizio, i confini tra filosofia e letteratura siano permeabili, perciò molte opere arrivano a sperimentare registri che facilitano e, in alcuni casi, inglobano la riflessione filosofica sulle forme tipiche di un vissuto o sui caratteri essenziali di uno stato cose⁹. Perciò il ricorso agli esempi letterari diventa, con le parole di Williams (1993, p. 21), un’“attività creativa e illuminante”; resta fuorviante solo “se prende il sopravvento l’idea che stiamo scoprendo l’argomentazione che è ‘realmente lì’”, come se la materia di un’opera letteraria potesse essere estrapolata senza

8 Il riferimento è a Sartre (1942, cap. III).

9 Un esempio lampante di scrittura che, combinando filosofia e letteratura, di recente ha alimentato la riflessione sul loro rapporto è quella di David Foster Wallace. Cf. Scarlato (2020); Baggio (2022); Den Dulk, Masiero, Ardovino (a cura di, 2022).

alterazioni dalla sua forma. È un uso della letteratura che per Williams (1993, p. 20) nasconde l'illusione da parte dei filosofi che "i testi classificati come filosofici non presentino quelle difficoltà che presentano in generale i testi", è quell'istinto della filosofia a celare a se stessa di essere anche un genere letterario, come evidenzia Valéry. Questo spiega perché Williams, pur reputando legittima la domanda sul motivo per cui la filosofia tragga spesso i suoi esempi dalla letteratura piuttosto che dalla vita, risponde sostenendo che "ciò che i filosofi metteranno davanti a se stessi e ai loro lettori come alternativa alla letteratura non sarà la vita, ma cattiva letteratura" (*ibidem*). La letteratura può esibire figurativamente un concetto in una forma contingente e spuria perché attua già una prima scrematura tra le contingenze della vita; se la filosofia non vi attingesse avrebbe comunque bisogno di quest'operazione di tipizzazione¹⁰. Tendendo a negare a se stessa di essere un genere letterario, se provasse a sopperire all'apporto della letteratura non produrrebbe che cattiva letteratura.

Se ora consideriamo come la funzione esemplare della letteratura potrebbe contribuire a un'indagine metafilosofica, l'attenzione deve spostarsi alle situazioni in cui a rappresentare un caso esemplare non è la materia letteraria ma la sua forma. La storia della filosofia è piena di esempi di invidia nei confronti della letteratura, o anche solo di tentativi di emulazione e apprezzamenti¹¹. Il Socrate che bandisce dalla città ideale la poesia di tipo mimetico (*Repubblica* X, 595a5), perché rischia di distogliere dalla ricerca della verità e alterare l'ordine politico, e che critica la scrittura in quanto si limita a richiamare conoscenze alla memoria, diffondendo il discorso sulla verità dove è difficile che attecchisca (*Fedro* 276b1-d10; cf. Derrida 1985), è un personaggio di quei dialoghi filosofici che collocano Platone all'apice della retorica greca classica. Senza attenzione per lo stile di scrittura Platone non riuscirebbe a scrivere nell'anima di intere generazioni di filosofi e filosofe; senza la capacità di dare una veste drammatica ai problemi filosofici non potrebbe restituire la complessità delle questioni in gioco e la varietà dei punti di vista coinvolti nella vita politica; senza la sua maestria nell'imitare registri di altri generi letterari (come accade nei monologhi del *Simposio*) il dialogo filosofico non si presenterebbe, secondo la definizione di Nietzsche (1872/1886, p. 95), come una sorta di "romanzo" che li ingloba tutti¹².

10 In questo senso si potrebbe parlare di funzione ipotipotica della letteratura, cf. il saggio di Peluso intitolato *Arendt e le "immagini di pensiero"*. *Sulla funzione ipotipotica della letteratura*, di prossima uscita sui "Quaderni d'Itinerari".

11 Ringrazio Alessandra Fussi che ha destato la mia attenzione su questo aspetto.

12 Cf. il finale del *Simposio* (223d 3-6), in cui Aristodemo racconta che, svegliatosi dal sonno, ascolta Socrate indurre Agatone e Aristofane a convenire che "è dello

Ancora, contrapponendo una logica della fantasia alla logica dell'intelletto della *Prima regola* cartesiana, Giambattista Vico reintroduce nel campo dell'indagine filosofica l'attenzione per quell'apparato retorico di metafore e congetture che l'essere umano ha prodotto da sé, di cui non ha chiarezza come di qualcosa di dato, ma che in epoca antica ha caratterizzato la vita della *polis* in quanto espressione della potenza della persuasione¹³. Kierkegaard e Nietzsche usano ampiamente il linguaggio figurativo, si appropriano di generi letterari alternativi a quelli dell'argomentazione filosofica per disoccultare verità e saperi che a loro avviso la tradizione filosofica dominante ha celato. Alla letteratura, che intende come una forma di *divertissement* dell'esistenza umana, Heidegger preferisce la cura per la scelta delle parole con la quale si riscontra in poesia un tentativo di accedere alla verità dell'essere. Per parafrasare una poesia di George cara a Heidegger, il ricorso alla poesia, e alla metafora in genere, diventa fondamentale laddove alla filosofia la parola manca¹⁴.

Questi pochi esempi di invidia, apprezzamenti e tentativi di emulazione dell'opera d'arte letteraria provano come lo studio della forma letteraria e dei suoi generi possa essere funzionale a ragionare sulla possibilità di trarre dallo stile espositivo di una filosofia informazioni significative sul modo in cui concepisce la propria natura. Inoltre, diventa un modo per smascherare la retorica che la filosofia elabora e soppesarne limiti e capacità.

4. La filosofia in meta-letteratura

Vi è una terza accezione della nozione di “filosofia della letteratura” già emersa nel paragrafo precedente. È quella che intende il genitivo come soggetto: in questione sarebbe la filosofia *svilupata dalla* letteratura. La letteratura qui non è tanto (o solo) l'oggetto ma il soggetto dell'indagine filosofica. In contesti analitici si parla in questo caso più di una “filosofia *in* letteratura” che di una “filosofia *della* letteratura”¹⁵. Così

stesso uomo l'essere capace di creare commedia e tragedia e chi è tragediografo per arte è anche commediografo”; è come se Platone insinuasse che nel proprio dialogo i generi si riuniscono. Sull'importanza della struttura drammatica dei dialoghi platonici cf. le indagini di Strauss, in particolare il saggio sulla *Repubblica* in Strauss (1964) e Strauss (2001). Cf. l'interpretazione del metodo di Strauss proposta da Fussi (2011; 2021).

13 Cf. Grassi (1992).

14 Il riferimento è Heidegger (1959, pp. 127-171). Sul rapporto tra filosofia e poesia in Heidegger cf. a titolo meramente esemplificativo Amoroso (2005).

15 Cf. Lamarque (2009, pp. 2-4).

risulta molto labile il confine tra una letteratura che si imbarca in discorsi filosofici e quello di una filosofia che adotta stili espositivi che tradizionalmente non le appartengono.

Se autori di opere letterarie dalle spiccate capacità riflessive non sono ordinariamente annoverati tra i filosofi, a parte motivi storici e convenzionali che li escludono dal canone, la ragione non è tanto da rintracciare nel loro stile quanto nelle loro intenzioni patenti o latenti. Spesso questi autori ci tengono a far sembrare accidentale la ricerca filosofica dell'universale, come se fosse il frutto di una digressione rispetto alla linea narrativa del testo, o comunque scaturisse da intenzioni soggettive, diverse da quelle che mirano a scoprire come stanno le cose.

Il passo della *Recherche* dedicato alla *madeleine* non ha nulla da invidiare a una qualsiasi analisi fenomenologica del fenomeno della presentificazione con le sue connotazioni emotive. Ma si snoda con uno stile narrativo e descrittivo in prima persona, innescato da un evento del tutto contingente e personale, che non suggerisce minimamente che l'intenzione primaria del testo sia l'indagine filosofica di come funziona il ricordo. Eppure, l'autore mette in atto tutta una serie di strategie retoriche tese a descrivere come dalla percezione attuale del sapore della *madeleine*, offertagli dalla madre, il protagonista riesca a recuperare in un momento epifanico, ponendosi delle domande riflessive ("Da dove era potuta giungermi una gioia così potente? [...] Cosa significava? Dove afferrarla?"), il sapore della *madeleine* ammorbida nel tè o nell'infuso di tiglio della zia Léonie¹⁶. Come ha evidenziato Macherey (2013, p. 11), Proust non vuole descrivere astrattamente uno stato d'animo ma farlo rivivere; la ricerca dell'essenza profonda delle cose avviene attraverso un'esposizione poetica che sorge in un momento di distrazione dell'esistenza.

Stessa argomentazione si può addurre per quei brani de *Il tempo ritrovato* in cui emerge la latente intenzione metaletteraria del testo, quei passi in cui, a partire dal proprio personale dolore, il protagonista affida all'arte della letteratura il compito di ricomporre e portare a maturazione una vita enucleando le universalità che riposano in essa¹⁷. La spontanea riflessione sull'arte, ben inserita nelle maglie della narrazione, in cui il narratore sembra farsi portavoce delle istanze dell'autore, avviene come una sorta di "*flânerie* improvvisa" (Macherey 2013, p. 181); presenta un carattere accidentale e soggettivo che evita di percepirla come un'interruzione del racconto.

16 Proust (1913, pp. 55-58).

17 Cf. Proust (1927, p. 585 e sgg.).

Questo è un modo in cui le opere metaletterarie si prestano a una riflessione metafilosofica. Dico “metafilosofica”, e non semplicemente “filosofica”, perché nel proporre una teoria dell’arte dello scrivere Proust di fatto riflette sulla filosofia come esercizio della mente (non come genere letterario) che è in gioco nella letteratura. A suo avviso, quando si scrive ci si sente consolati, perché scrivere è “pensare in forma universale”, “è per lo scrittore una funzione sana e necessaria il cui compimento rende felici, come, per gli uomini fisici, l’esercizio, il sudore, il bagno” (Proust 1927, p. 585). Il narratore della *Recherche* si rende conto che la scrittura è la chiave esistenziale per recuperare il tempo perduto perché si rassegna alla verità che caratterizza ogni predisposizione filosofica alla vita, vale a dire che “niente può durare se non diventando generale” (Proust 1927, p. 589). Motivo per cui riattraversa la propria vita alla ricerca dell’universale che riposa in essa: “più ancora che al pittore” gli occorre d’“aver visto molte chiese per dipingerne una” (Proust 1927, p. 592).

Questo modo di lasciar affiorare spontaneamente celate riflessioni metafilosofiche, grazie a dei passi dal valore metaletterario abilmente integrati nel racconto, non è il solo in cui una “filosofia della letteratura *svilupata in letteratura*” può proporre una “metafilosofia”. Un secondo modo è quello in cui una metaletteratura esplicita presenta risvolti metafilosofici. Un esempio significativo è il capitolo conclusivo di *Palomar* di Italo Calvino, non a caso inserito in una sezione intitolata *Meditazioni del Signor Palomar*. Qui Palomar si dedica a un esperimento mentale: decide di comportarsi “come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui” (Calvino 1983, p. 975). Ipotizza che questo nuovo atteggiamento lo sollevierà dallo stato di “perpetua agitazione ansiosa” che contraddistingue il suo rapporto con il mondo, sempre caratterizzato dall’impressione che le cose si aspettino qualcosa da lui (*ibidem*). In realtà l’esperimento ha l’effetto opposto: aumenta la sua agitazione, perché lo induce a intendere la propria vita come un “insieme chiuso, tutto al passato, cui non si può aggiungere nulla” (Calvino 1983, p. 978); innescata in Palomar una riflessione sul destino della specie umana e dell’intero universo, e la scelta, del tutto contraddittoria con l’intento iniziale, di mettersi a “descrivere ogni istante della sua vita” (Calvino 1983, p. 979), con l’obiettivo di lasciarne tracce ai posteri. Palomar ritiene che finché non avrà descritto ogni istante “non penserà più d’essere morto”, ma proprio “in quel momento muore” (*ibidem*). È dalla pretesa di potersi intendere come morto, di potersi esimere dal raccontare e descrivere il mondo da una prospettiva limitata e finita, che si genera una soggettività ipertrofica che ambisce a ricordare tutta la vita, esattamente come acca-

drebbe al narratore della *Recherche*, di cui *Palomar* rappresenta la critica dialettica in forma letteraria.

Con ironia Calvino trasforma in un pezzo d'arte letteraria una riflessione metaletteraria sul soggetto in letteratura. L'ipotesi di una letteratura senza soggetto, in cui l'autore è morto, completamente immersa nel mondo, diventa l'occasione per sviluppare una riflessione filosofica sulla natura del soggetto che medita e sui rapporti che intrattiene con il mondo. Il soggetto della meditazione del signor Palomar non fa distinzione fra generi letterari, la sua è una meditazione sul proprio sé e sui propri rapporti con il mondo, perciò include pienamente anche la soggettività del discorso filosofico. Quella del signor Palomar è una riflessione metafilosofica elaborata con i registri della metaletteratura. Qui la filosofia come esercizio della mente si fonde con uno stile che imita quello della filosofia, ma, ricorrendo all'ironia e a un certo apparato retorico, sembra sempre sottrarsene. Non solo: lo stile letterario della meditazione di Palomar lancia una sfida al registro più tipico delle meditazioni filosofiche.

In un famoso saggio del 1967 Calvino riprende da un'altra ottica la tesi platonica secondo cui il rapporto tra filosofia e letteratura consiste in una lotta in cui "i due contendenti non devono mai perdersi di vista ma nemmeno intrattenere rapporti troppo ravvicinati" (Calvino 1967, p. 189). Probabilmente ridimensionando la filosofia a un canone che starebbe stretto a molte delle opere che annovera, Calvino sostiene che "lo sguardo dei filosofi attraversa l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni" (Calvino 1967, p. 188). Ma aggiunge che non appena "arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re regine cavalli torri con un nome, una forma determinata", ecco che le regole del gioco vengono "buttate all'aria, ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a poco a poco scoprire" (*ibidem*). Ma sono gli stessi filosofi a scoprire le nuove regole del gioco e la disputa quindi continua con "ognuna delle due parti sicura d'aver compiuto un passo avanti nella conquista della verità o almeno di una verità, e nello stesso tempo consapevole che la materia prima delle proprie costruzioni è la stessa di quella dell'altra: parole" (Calvino 1967, p. 189).

Se in Platone la contesa tra filosofia e letteratura è rappresentata in un dialogo, qui in Calvino in un saggio. Da una parte c'è la filosofia che imita la letteratura, dall'altra lo scrittore di opere letterarie che si dedica a riflessioni filosofiche. Ma se non abbiamo difficoltà a ritenere che Platone, o

Nietzsche, siano filosofi anche quando adottano registri che solitamente si attribuiscono alla letteratura per elaborare le loro meditazioni filosofiche, perché tendiamo a pensare che Calvino quando scrive i suoi saggi stia dimettendo il ruolo dello scrittore d'opere letterarie e adottando quelli del filosofo (magari dilettante)? In Calvino, come in autori a lui affini quali Valéry o Borges, c'è un gusto per lo stile del saggio filosofico¹⁸. In molti di questi scritti il confronto con la filosofia è spesso funzionale a riflettere sui caratteri più propri della letteratura. È un terzo modo di proporre una 'metafilosofia in metaletteratura': la prima, quella della *Recherche*, è un'accidentale riflessione metaletteraria che presenta risvolti metafilosofici apparentemente non voluti; in *Palomar*, invece, un'esplicita intenzione metaletteraria diventa un'implicita indagine metafilosofica; nel caso dei saggi che confrontano la natura della letteratura con quella della filosofia il rapporto usuale fra le due si ribalta: invece dell'invidia che solitamente la filosofia prova per il genere letterario si ha l'invidia dello scrittore di opere letterarie per il registro saggistico della filosofia, un suo tentativo di emulazione che si sviluppa riflettendo sulla disputa tra filosofia e letteratura. L'intenzione metafilosofica qui non rimane latente, come negli altri due casi; si fa esplicita, benché continui a essere funzionale all'intenzione metaletteraria. In tutti e tre i casi di 'metafilosofia in metaletteratura' qui considerati, le due altre accezioni di 'filosofia della letteratura' si fondono: la letteratura è oggetto di una meditazione filosofica condotta con lo stile letterario, e questa tipologia di meditazione ambisce a diventare un caso esemplare di come potrebbe essere condotta un'indagine metafilosofica.

Bibliografia

ADORNO, T. W.

2014 *Skoteinos. Ovvero come si debba leggere*, in Id., *Tre studi su Hegel* [1963], tr. it. di F. Serra, rivista da G. Zanotti, presentazione di R. Bodei, il Mulino, Bologna, pp. 115-167.

AMOROSO, L.

2005 *Arte, poesia, linguaggio*, in F. Volpi (a cura di), *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, pp. 209-234.

18 Come osserva Macherey (2014) nel saggio *Borges et le récit fictif*, anche quando si occupano di un testo reale i saggi di Borges rimangono fittizi perché perseguono il progetto di Valéry di osservare cosa si fa quando si pensa o si scrive. Cf. Manca (2018).

BAGGIO, G.

2022 *Filosofia e patologia in D.F. Wallace. Solipsismo, noia, alienazione e altre cose (poco) divertenti*, Rosenberg & Sellier, Torino.

BARBERO, C.

2013 *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

2023 *Quel brivido nella schiena. I linguaggi della letteratura*, il Mulino, Bologna.

BERTONI, F.

1996 *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze.

BLUMENBERG, H.

2009 *Paradigmi per una metaforologia* [1960], tr. it. di M.V. Serra Hansberg, Raffaello Cortina, Milano.

CALVINO, I.

1967 *Filosofia e letteratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2007⁴, vol. I, pp. 188-198.

1983 *Palomar*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2005, vol. II, pp. 870-979.

CARROLL, N., GIBSON, J.

2016 *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge, New York.

DEN DULK, A., MASIERO, P., ARDOVINO, A. (a cura di)

2022 *Reading David Foster Wallace between philosophy and literature*, Manchester University Press, Manchester.

DERRIDA, J.

1985 *La farmacia di Platone* [1972], tr. it. di R. Balzarotti, introduzione di S. Petrosino, Jaca Book, Milano.

1997 "Qual quelle". *Le fonti di Valéry*, in Id., *Margini della filosofia* [1972], tr. it. di M. Iofrida, Einaudi, Torino, pp. 351-392.

DE WARREN, N.

2018 *Imagination of Stupidity: Julies de Gaultier. Flaubert, and Le Bovarysme*, in S. Geniusas, D. Nikulin, *Productive Imagination. Its History, Meaning and Significance*, Rowman & Littlefield, London/New York, pp. 105-134.

DÖRING, S.

2013 *What is an emotion? Musil's adverbial theory*, "The Monist", 97/1, pp. 47-65.

ECO, U.

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

ECO, U., SEBEOK, T. A.

1983 *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, tr. it. di G. Proni, Bompiani, Milano.

FUSILLO, M.

2009 *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna.

FUSSI, A.

2011 *La città nell'anima. Leo Strauss lettore di Platone e Senofonte*, ETS, Pisa.

2018 *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa.

2021 *Il metodo di Strauss*, in L. Strauss, *Sul Simposio di Platone*, ETS, Pisa, pp. v-xx.

GRASSI, E.

1992 *Vico e l'umanesimo*, Guerini e Associati, Milano.

HEIDEGGER, M.

1959 *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano.

HUSSERL, E.

2002⁴ *Meditazioni cartesiane. Con l'aggiunta dei Discorsi parigini* [1950], tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano.

INGARDEN, R.

1931 *Fenomenologia dell'opera letteraria*, tr. it. di Brozich-Lipzer e S. Cecconi, Silva, Genova 1968.

ISER, W.

1976 *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, tr. it. dalla versione inglese di R. Granafei, rivista da C. Dini, il Mulino, Bologna 1987.

LAMARQUE, P.

2009 *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford.

MACHEREY, P.

2013 *Proust. Entre littérature et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paris.

2014 *Pour une théorie de la production littéraire*, ENS Éditions, Lyon.

MANCA, D.

2015 *Le giocolerie della ragione. Valéry sull'uso della finzione in filosofia*, in A. Romani (a cura di), *Il riflesso della finzione. Studi sulla letteratura francese del*

- Settecento e del Novecento*, introduzione di A. M. Iacono ed E. Franzini, ETS, Pisa, pp. 75-91.
- 2017 *Iser, Poulet e la leggibilità del testo fenomenologico*, in F. Nobili (a cura di), *Arte e fenomenologia: rifrazioni reciproche*, prefazione di M. Fusillo, ETS, Pisa, pp. 27-40.
- 2018 *La disputa su ispirazione e composizione. Valéry fra Poe a Borges*, ETS, Pisa.
- 2019 *Valéry e la filosofia della letteratura*, "Rivista di Estetica", 70/1, pp. 125-140.
- 2023 *Hegel, Husserl e il linguaggio della filosofia*, ETS, Pisa.
- 2024 *La dialettica nel linguaggio e la forza retroattiva dell'intuizione. Adorno e la metacritica del linguaggio filosofico*, "Archivio di Filosofia", XCII/1, pp. 275-290.

NIETZSCHE, F.

- 1872/1886 *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, nota di G. Colli, Adelphi, Milano 2012.

PLATONE

- 1998 *Fedro*, tr. it. di P. Pucci, introd. e note di B. Centrone, Laterza, Roma-Bari.
- 2007 *La Repubblica*, introd., tr. it. e note di M. Vegetti, testo greco a fronte, BUR, Milano.

POULET, G.

- 1969 *Phenomenology of Reading*, "New Literary History", I/1, pp. 53-68.

PROUST, M.

- 1913 *Dalla parte di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, edizione diretta da L. De Maria e annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, tr. it. di G. Raboni, pref. di C. Bo, Mondadori, Milano 1983, I, pp. 3-515.
- 1927 *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., IV, pp. 333-761.

RICŒUR, P.

- 1975 *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 2020.

RORTY, R.

- 1982 *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, in Id., *Conseguenze del pragmatismo*, tr. it. a cura di F. Elefante, Feltrinelli, Milano.

ROSEN, S.

- 2002 *Husserl's Conception of Life-World*, in Id., *The Elusiveness of the Ordinary*, Yale University Press, New Haven/London, pp. 54-93.
- 2014 *The quarrel between poetry and philosophy*, Routledge, London/New York.
- ROWE, M.W.
- 2004 *Philosophy and Literature*, Aldershot, Ashgate.

SARTRE, J.-P.

1944 *Porta chiusa*, tr. it. di G. Lanza e M. Bontempelli, con testo francese a fronte, Bompiani, Milano 2017.

1947 *Che cos'è la letteratura?*, in Id., *Che cos'è la letteratura? Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, tr. it. di L. Arano-Cogliati et al., il Saggiatore, Milano 1960, pp. 9-121.

1965 *Huis clos*, in Id., *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, Paris 1973, pp. 373-378.

SCARLATO, C.

2020 *Atraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, Mimesis, Milano-Udine.

SPINICCI, P.

2016 *Itaca, infine. Saggi sull'Odissea e la filosofia dell'immaginazione*, Mimesis, Milano-Udine.

STRAUSS, L.

1964 *La città e l'uomo. Saggi su Aristotele, Platone, Tucidide*, ed. it. a cura di C. Altini, Marietti, Genova 2010.

2021 *Sul Simposio di Platone*, ed. it. a cura di A. Fussi, tr. it. di G. Frilli, ETS, Pisa.

VALÉRY, P.

1929 *Leonardo e i filosofi*, tr. it. di A. Sanna e D. Manca, ETS, Pisa 2019.

1939 *Poesia e Pensiero astratto*, tr. it. di M. Scotti in Id., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di M. T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014, pp. 1129-1157.

WILLIAMS, B.

1993 *Vergogna e necessità*, tr. it. di M. Serra, il Mulino, Bologna 2007.

2006 *Philosophy as a Humanistic Discipline*, Princeton University Press, Princeton.

WILLIAMSON, T.

2007 *The Philosophy of Philosophy*, Blackwell, Malden/Oxford.

STANISLAW LEM, TRA SCIENZA 'DURA' E LETTERATURA

Giampiero Moretti

Abstract

In his article, the Author takes inspiration from Stanislaw Lem's initial studies on natural sciences, and in particular cybernetics, in order to reflect on the role that they have played in his literary journey. Consideration is given to the stochastic process whose role Lem believed to be critical in the development of the notion of "chance" and "probability". In his novel *Solaris*, as well as in others, such notion does not morph into a generic exaltation of Chaos, but rather into the examination of the modality in which a chain of events occurs. Particular attention is given to the dispute between Lem and the *Nouveau Roman*.

Keywords: Stanislaw Lem; Solaris; Nouveau Roman; Science-Fiction; Aesthetics.

Di Stanislaw Lem (Pompeo 2021, pp. V-XVI)¹ sono noti alcuni romanzi che non è sbagliato ricondurre al 'genere' della fantascienza, purché si abbia l'accortezza di ricordare sempre che la suddivisione della letteratura in 'generi' diversi non può essere interpretata da critici e lettori come il

1 Lem nasce a Leopoli nel 1921, anno in cui la sua città natale entra a far parte della Polonia. La presa della città da parte dei Sovietici, nel settembre del 1939, ebbe conseguenze drammatiche sul destino di moltissimi polacchi, impegnati o meno personalmente nella Seconda Guerra Mondiale. Appena diciottenne, Lem, che avrebbe voluto iscriversi al Politecnico e fu invece costretto, dalle circostanze esterne, a iscriversi a medicina, subì il dramma ulteriore dell'invasione nazista nel giugno del 1941. Procuratosi documenti falsi per sé e la sua famiglia, Lem sopravvisse per un certo tempo lavorando in un'officina tedesca adibita al recupero di materiali ferrosi, cambiando però spesso residenza. In seguito alle vicende diplomatiche che, dopo Yalta, avevano consegnato Leopoli ai Sovietici, la famiglia Lem si decise per il trasferimento a Cracovia, nell'estate del 1945; qui Lem presentò uno studio su tematiche vicine alla cibernetica a un professore, Choyonowski, al quale si attribuisce generalmente un ruolo essenziale per l'introduzione di quella disciplina, la cibernetica, in Polonia. Questo docente indirizzò Lem allo studio degli scritti di Norbert Wiener, che della cibernetica è un po' il 'padre'.

risultato di una separazione utile economicamente, in senso ampio, una distinzione di cui è lecito avvalersi entrando in uno spazio commerciale che, in un unico ambiente (la 'letteratura'), preveda la presenza di generi diversi da scegliere. La cosiddetta fantascienza è invece un tassello importante della letteratura proprio perché essa è uno sviluppo del fantastico, e cioè una variante alta (ovviamente, quando effettivamente lo è) dello sviluppo che la letteratura rivolge all'invisibile e che essa rivolge in maniera esteticamente fondata (Moretti 2021). La fantascienza è un esperimento letterario estremamente interessante e va preso estremamente sul serio, anche perché è un territorio interdisciplinare per eccellenza, e l'elemento interdisciplinare della cibernetica affascina molto Lem non soltanto come approfondimento del controllo dei macchinari 'computerizzati' ma anche come studio del funzionamento del cervello umano, del sistema nervoso e della connessione tra vita artificiale e vita biologica. Si tratta di qualcosa che è al centro della riflessione di Lem fin dai primi anni della sua formazione, ed è possibile rinvenire contemporaneamente anche l'inizio di una riflessione sul cosiddetto *processo stocastico*, che è fondamentale nell'opera di Lem in quanto finestra linguistico-filosofica, oltre che matematica, sul rapporto tra caso, probabilità e natura in senso amplissimo. In generale, è possibile dire che la teoria dei processi stocastici si occupa di studiare *sistemi che evolvono nel tempo e/o nello spazio secondo leggi probabilistiche*, per confrontarsi con, o almeno ricercare, un'essenza, una "natura" immutabile e dunque osservabile in 'assoluto'. Studiare significa qui *descrivere* (verbo che, per le sue evidenti ricadute in ambito letterario, deve essere letto con attenzione estrema ai riferimenti più vari) il sistema preso in considerazione, a partire da un insieme di *variabili aleatorie* i cui valori – ovviamente sequenziati, cioè osservati e riportati in sequenze – sono a loro volta conseguenza di fattori *aleatori*. A proposito di quei valori e del carattere aleatorio in base al quale essi prendono forma, viene talvolta usata l'espressione di *densità di possibilità*. Si tratta, come è evidente, di una scelta linguistica con cui la scienza tenta la trasmissione-divulgazione del proprio sapere ricorrendo a metafore, a loro volta espressivamente molto oscillanti: un fenomeno molto interessante, poiché la trasmissione che si cerca di descrivere appare del tutto svincolata da quella 'solidità' (invero più o meno soggettiva) che è invece tipica del linguaggio comune, anche nel suo carattere meramente illusorio. Almeno inizialmente, la metafora sembra invece fare riferimento a un dato più o meno 'oggettivo'².

2 A proposito della metafora e delle teorie della metafora, continua ad avere ragione Umberto Eco (1980, pp. 191-236), il quale evidenziava come, dopo Aristotele,

Il processo *stocastico* è dunque un modello matematico utilizzabile per descrivere la legge probabilistica in base alla quale un determinato fenomeno fisico può evolversi nel tempo. Rispetto alla traiettoria che va da Aristotele fino al Novecento, cosa è cambiato in proposito? Questo: i termini processo, modello, probabilità e infine *fenomeno (fisico)*, non designano più 'oggetti', entità più o meno stabili, né possiamo ingenuamente considerare che a quei non-oggetti si sia sostituita, in ambito letterario, la coscienza, la psiche, il *flusso* che quelle animerebbe. La teoria secondo la quale il fluire incessante della coscienza, con i suoi 'abitatori', pensieri, sensazioni, emozioni, ricordi e simili, in epoca modernista diverrebbe il vero fulcro, il fuoco dell'opera letteraria, è tanto interessante e utile quanto, così ci sembra, ancora eccessivamente dipendente dal principio imitativo-mimetico, per quanto *e contrario*. Non è infatti possibile sostenere, e con qualche ragione, che attraverso una differente, nuova esperienza linguistica e psicologica, appunto quella 'modernista', si tenta comunque di imitare e riprodurre una realtà non più percepita come 'stabile' ma proprio perciò rispecchiata da una coscienza fluida che nell'opera narra se stessa? Il soggetto che vive e narra la 'realtà' è nei fatti alla ricerca di una espressività adeguata alla *riproduzione* del reale, non più imitativo in senso grezzo, certo però comunque narrato e riprodotto dal celebrato flusso di coscienza in maniera maggiormente adeguata, dunque ancora più realistica, paradossalmente? Se il principio dell'imitazione in vigore in maniera pressoché esclusiva fino all'inizio dell'Ottocento, e poi in modo inavvertito, ancora fino ai nostri giorni, è all'origine della fondazione teorica dei cosiddetti *generi letterari*, ecco che la crisi che esso incontra, in età romantica e soprattutto in Germania, da un lato opera una decostruzione graduale ma

'sulla' metafora sia stato detto non molto di davvero rilevante. Per Aristotele la metafora è "l'impiego di un nome estraneo all'oggetto, trasferito o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia" (Aristotele XI, 21, 7-8; tr. it. 1937, pp. 263-264). Se prescindiamo dalla seconda parte della 'definizione' e ci concentriamo sulla prima, emerge in particolare il fatto che ci si riferisce a un oggetto, per nominare il quale, si utilizza un altro nome, che probabilmente per Aristotele era il nome di un altro oggetto e che, in tale traslazione, si, caratterizza un processo con finalità varie. Queste finalità possono essere di accrescimento di conoscenza, di diletto o di mero ornamento retorico, non importa. Il punto è l'*oggetto* di partenza cui il nome si riferisce anche metaforicamente, il tutto all'interno di un orizzonte che, sia pure con qualche perplessità, possiamo indicare come convenzionalistico. Su, o *di*, quell'oggetto, la metafora (o l'immagine: qui in senso amplissimo), fornisce un'indicazione che ne accresce l'identificabilità, ne favorisce l'individuazione. In questo modo sembrano allora comportarsi le espressioni che riguardano qualcosa di così estremamente aleatorio come il cosiddetto processo stocastico.

inevitabile della classificazione in generi delle opere letterarie, dall'altro innesca non di rado un'ulteriore spinta alla classificazione, della quale fanno le spese le narrazioni meno mimetiche, quelle cioè aperte al *fantastico* e all'avventuroso (ma non solo, ovviamente)³. La cosiddetta fantascienza, in questa prospettiva, sembra allora curiosamente riprendere e rispettare il dettato della *Poetica* di Aristotele, allorché viene affermato che la poesia, a differenza della storia, si occupa del possibile (secondo verosimiglianza e necessità) e non del fatto realmente accaduto (Aristotele XI, 9, 4; tr. it. 1937, p. 248). L'elemento che rende la poesia *filosoficamente* superiore alla storia sembra per Aristotele essere il seguente: il poeta compone la propria opera in maniera tale da mettere il lettore/ascoltatore nella condizione di credere alla possibilità che ciò di cui egli parla sia *possibile*. Insomma, l'opera poetica, se è davvero tale, indipendentemente cioè dal suo 'stile', apre un orizzonte *universale* che, a differenza di quello particolare dello storico, si rifà a concetti di verosimiglianza e necessità che non sono neppure, e per nulla, quelli filosofici. Per quanto la filosofia aristotelica sia protesa al divenire e non soltanto all'essere, il divenire (il possibile) presente nell'opera poetica appare forse concettualmente più povero di quello filosofico, ma al contempo è ben più 'realistico', in quanto attratto irresistibilmente dalla relazione tra il singolare (l'individuo, l'evento singolo) e l'universale (il significato dell'accadere), e dunque *vivo*.

Sono tutte questioni preliminari alla riflessione sull'opera di Lem che ora si prende in esame, la *Filosofia del caso* opera che Lem stesso, come ricorda Marinelli nella sua *Premessa*, definisce la "sua seconda intrapresa irragionevole, dopo la *Summa technologiae*"⁴. Partiamo da un nesso evidente, quello tra il processo stocastico, la sua aleatorietà di fondo, di cui abbiamo sinteticamente detto prima, e la definizione aristotelica della poesia, la cui natura è il possibile espresso secondo verosimiglianza e necessità. Se concordiamo sull'esistenza di questo nesso, che appare abbastanza evidente, comprendiamo subito perché l'opera di Lem non appartenga o rientri in un genere, ma possa rivendicare a pieno titolo una sorta di letterarietà

3 Cf. Moretti (2021, pp. 11-90).

4 Cf. la bella e importante traduzione di quest'opera di Lem (pubblicata per la prima volta nel 1964; del 1984 la quarta edizione) portata a termine da Luigi Marinelli. Marinelli, che ricorda l'affermazione di Lem da noi anche riproposta (Marinelli 2023, p. 22), parla del "Lucrezio di Leopoli" (Marinelli 2023, p. 30) come né di un "apologeta della tecnologia, né ideologo di una 'tecnocrazia scientifica'" (Marinelli 2023, p. 15), ma di un pensatore, e di un autore, per il quale "il caso è fattore decisivo" (Marinelli 2023, p. 12). Con la riflessione di Marinelli sull'importanza del 'fattore-caso' alla base dell'opera di Lem concordiamo completamente, così come con la sua riflessione sul carattere "poetico" della *Summa* (Marinelli 2023, p. 10).

ben fondata. La paradossalità, se così è lecito esprimersi, della posizione di Lem, consiste nel fatto che egli sembra alla ricerca di un principio di ordinamento oggettivo in letteratura, e lo ricerca in uno degli ambiti letterari (la fantascienza) per tradizione maggiormente esposti all'arbitrio, se non proprio all'illogico e alla contraddizione. Confrontandosi con l'eredità strutturalista, che secondo Lem va riscontrata soprattutto nell'intento di eliminare proprio dalle discipline umanistiche quell'arbitrarietà che le caratterizzerebbe negativamente rispetto a quelle scientifiche, Lem si rivolge alla dimensione del 'caso' come a ciò che garantirebbe massimamente una distanza dall'arbitrio in letteratura. Tuttavia, l'aspetto paradossale di questa posizione è più apparente che reale. In certo modo, per i suoi romanzi, Lem ricorre alla costruzione di un modello che poggia sul principio di evidenza dimostrativa e non contraddittorietà propri delle discipline scientifiche. D'altro canto, celebrando l'ingresso del 'caso' nel modello di scrittura che egli si prefigge, Lem inserisce un elemento di apparente irrazionalità, che però non soltanto non si sviluppa nel mero scenario dell'irrazionale-arbitrario-assurdo, ma, all'opposto, funge consapevolmente da *sostegno* a uno sviluppo della trama e delle sue possibilità in senso creativo-possibile, con in più un particolare: la creatività e la configurazione del possibile *non* vengono ricondotte o fatte dipendere dall'autore, ma proprio dal principio-caso probabilisticamente presente nella realtà. La riflessione di Lem concerne perciò, non a caso, la contraddizione, le antinomie, che egli, nella scrittura letteraria, ritiene ineliminabili (posizione teorica e pratica che, ovviamente, limita in maniera netta la presunta applicazione astratta delle norme scientifico-strutturaliste alla sua opera). Prendiamo ora un passo interessante che Lem scrive prima di cimentarsi, nel 1974, con la teoria del fantastico di Cvetan Todorov:

[il ruolo delle antinomie] è enormemente aumentato oggi, nella creazione di opere letterarie. In tal senso, la teoria dei giochi si adatta prevalentemente a modellare situazioni che sono "frammiste" con antinomie, che attingono la loro inusitata forza espressiva proprio da antinomie che si intrecciano. La teoria dei giochi modella infatti situazioni conflittuali, ed i conflitti sono essenziali per ogni gioco. Purtroppo quest'importante *Märchen* [notizia, favola, racconto] non è trapelata allo strutturalismo letterario, motivo per cui i suoi esponenti continuano ad accontentarsi di modelli puramente deduttivi, che non riproducono conflitti. Poiché il loro apparato concettuale non glielo ha permesso, sono incapaci di osservare conflitti di tipo categoriale, anche quando questi ultimi costituiscono l'essenza di alcune categorie letterarie (Lem 2021, p. 11)⁵.

5 Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione in italiano è mia.

La polemica di Lem con lo strutturalismo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento non stupisce. Si tratta di una polemica che egli intesse proprio in relazione alle nozioni di 'caso', 'probabilità' e simili. Indipendentemente dal fatto che le critiche di Lem siano o meno fondate, appare indubitabile che esse complessivamente influiscano sulla sua posizione sulla teoria della letteratura e, in particolare, ma non soltanto, facciano riferimento alle sue cognizioni scientifiche personali innervando in maniera molto evidente tanti suoi racconti. Lem sembra infatti contestare vivacemente l'idea stessa di struttura, che a suo dire il movimento strutturalista presenterebbe come qualcosa di esistente in natura. Cercando di far discendere la nozione di struttura dalle scienze esatte, gli strutturalisti perderebbero così di vista un elemento essenziale del procedimento scientifico: il rapporto permanente, seppure non chiaramente individuabile, ma per Lem qualitativamente sempre attivo, tra la parte e il tutto, tra l'opera come struttura esemplificativa, le cui leggi però non possono mai essere del tutto in contraddizione con il movimento, e la trasformazione dinamica della realtà, di cui proprio la fisica si occupa. In altre parole, per Lem è da un lato vero che il caso, e il principio che lo genera, è costantemente in attività, e che il suo prodursi è generalmente percepito come un autoprodursi dal nulla: tuttavia, poiché anche il caso, scientificamente, è riconducibile in senso virtuoso alla probabilità, le cui norme, sia pure soltanto indicativamente, sono tuttavia vigenti e positivamente identificabili, ecco che in letteratura, come nella realtà fisica, sussiste infine una sorta di *invarianza* che dovrebbe guidare, indirizzare, sia pure in maniera molto velata, il formarsi e la vita dell'opera letteraria. Quest'ultima, insomma, non può essere vista come mero frutto del caso, interpretato come arbitrio, che risale a e dipende dall'autore dell'opera: l'opera letteraria è dunque, per Lem, parte di un sistema molto più ampio di una singola struttura, che si pretenderebbe indipendente da quel sistema; anzi, l'opera letteraria singola, senza l'implicito riferimento a quel più ampio sistema che ammette e genera la contraddizione e il conflitto, non potrebbe affatto essere una 'struttura' ma sarebbe un mero assurdo, una vera e propria insensatezza assoluta. A causa della sua prosa non certo di facile lettura (ma rammentiamo di aver letto questo testo di Lem in traduzione tedesca), non è facilissimo capire se Lem sia più indignato per il fatto che gli strutturalisti – e poi gli 'antiromanzieri', come definisce gli scrittori 'nuovi' – vogliano prendere spunto dalle teorie della fisica senza (a suo dire) averne le competenze, oppure, se quel prendere spunto sia (ai suoi occhi) a tal punto fuori misura, da rivelarsi autolesionistico per la teoria della letteratura che ne discende. Il fatto però che la realtà possa essere contraddittoria, e che l'opera letteraria tenda a riprodurre (in

qualunque modo ciò avvenga) tale contraddittorietà, non giustifica secondo Lem l'assunto secondo cui una teoria della letteratura debba essa stessa essere contraddittoria, ossia poggiare su principi che contraddicono il 'sistema' della realtà in generale, principi che intendono negare il *fatto* puro e semplice che le leggi fisiche mantengono un principio di *invarianza* (così si esprime Lem), tale da impedire il collasso del reale e della letteratura che ne discende. Un esempio di ciò Lem lo ricava dal cosiddetto *continuum* spazio-temporale, che egli appunto considera una significativa invarianza del mondo fisico 'reale'. Va qui allora in primo luogo sottolineato che la posizione teorica di Lem si riconosce inscritta in una dimensione rappresentativo-immaginativa, e non 'fantastica' in senso estremo: le leggi fisiche che agiscono nella scienza, e conseguentemente nella letteratura, danno per Lem inevitabilmente vita a un orizzonte *mimetico*. È come l'imitazione che la ricerca fisico-scientifica si rivolge all'invisibile attivo ed efficace della forza (ma è solo un esempio), del pari la prosa della letteratura (che in tal senso corrisponde all'esperimento scientifico) ottiene 'risultati' (ovvero: il romanzo 'riesce') solo nella misura in cui il suo procedimento mimetico si rivolge all'invisibile che si cela non tanto dietro la realtà quanto piuttosto nella realtà, da cui molto di rado – per così dire – fa capolino. Perciò non senza motivo il termine 'significativo' accompagna quello di invarianza. L'invarianza di cui parla Lem, è allora precisamente quel *significato invisibile* che il caso, e il suo continuo generarsi nella realtà e nell'opera letteraria, producono e anche rivelano costantemente. Lem parteggia apertamente, almeno così ci è sembrato, per una significatività che è invisibile, ma anche irriducibile alla sfera emotiva dell'autore e del personaggio, e dunque alla stessa trama, alla contraddittorietà interpretata come espressione dell'assurdo e dell'arbitrario. Il senso sotteso all'universo fisico, empiricamente comunicabile e alluso nella forma letteraria, non è meramente irrazionale, dunque incomprensibile a priori, ma è segretamente ricompreso nelle leggi fisico-chimiche che quell'universo guidano. La forma letteraria è allora animata sì dal caso: ma da un caso in cui lo sviluppo e l'invarianza di un senso si producono certo casualmente, ma non senza significato, un significato che esiste e che può mostrarsi tanto come fede esclusiva nella materia come anche nel suo opposto. Proprio su questo punto occorre dire ancora una parola, poiché Lem è altresì un evolucionista convinto e crede fermamente a un legame evidente (e dimostrato) nello sviluppo di forme, a livello singolo e universale, per quanto questi termini possano presentare incertezze ermeneutiche, soprattutto nel nostro contesto. La fisica, sostiene Lem, e con ciò intende ovviamente allontanare l'idea che la letteratura possa ingenuamente prenderla a modello, ha un programma che poggia su

una parte 'dubitativa', una 'distruttrice' e una 'creativa', o 'costruttiva'. Ne è conseguito – prosegue Lem – che un convenzionalismo estremo in fisica non è sostenibile (cf. Lem 1989, pp. 265-277).

Lem considera un esempio di quel convenzionalismo estremo proprio il *nouveau roman*, per la sua pretesa – così dice Lem – di essere una mera costruzione linguistica che – nella lettura che egli ne dà – non ricerca alcun riferimento a un reale extralinguistico; il ricorso all'emotività proprio di quella corrente rinvia soltanto a profondità solipsistiche di derivazione psicoanalitica ma soprattutto vorrebbe rappresentare il risultato di una mutazione (pensiamo all'importanza che Lem attribuisce alla teoria darwiniana!) che infrange ogni norma organizzatrice superiore e più ampia della singolarità: anzi, nega recisamente l'esistenza di un processo che non sia solo ed esclusivamente casuale. Una "originalità metodica", così si esprime Lem, quella degli scrittori che si riconoscono in quell'indirizzo narrativo, che va respinta.

Giungiamo all'ultimo tassello di questo breve e di certo provvisorio confronto con Lem: la *genologia*. Nella *Premessa* alla seconda edizione di *Philosophie des Zufalls (Filosofia del caso)*, nel 1973, Lem precisa di avere inserito un capitolo nuovo rispetto all'edizione del 1967, che per l'esattezza si intitola *Viaggio-escursione-gita nella genologia*. Genologia è un termine desueto, confuso spesso con genealogia, che Lem, e non solo, usa per caratterizzare e definire la teoria dei generi letterari. Il punto di riferimento critico di Lem è ancora una volta l'*Introduzione alla letteratura fantastica* (1970) di Todorov. Il tema è quello della classificazione interna ai generi letterari, che per Lem costituiscono invarianti non tanto insuperabili, quanto piuttosto insuperate (da qui la base *empirica* della teoria della letteratura di Lem).

Quel che il biologo intraprende nella sua attività tassonomica classificando organismi vitali, non può provocare reazioni, appunto classificandoli, sugli organismi classificati. Al contrario, gli scrittori avvertono col tempo l'inaridirsi dei generi in ambito letterario e, i più dotati tra loro, rifuggendo il banale e il ripetitivo, sono indotti a ribellarsi ai paradigmi canonici, ai loro limiti (Lem 2021, pp. 13-14).

Si instaura in tal modo una sorta di particolare *feedback* tra l'antico e il nuovo, un vero e proprio confronto, ma, poiché a essere in gioco è la cultura, da un lato una frattura vera con il passato è nei fatti impossibile, dall'altro quella frattura viene tuttavia incessantemente ricercata, *sperimentata* con i mezzi più estremi e arbitrari. Il mero gioco linguistico, così caro agli strutturalisti, prosegue Lem, agisce pre-

cisamente introducendo nell'opera l'arbitrio soggettivo come se esso in qualche modo fosse emotivamente connesso a un 'soggettivo in sé', attraverso quest'ultimo, alla realtà sperimentata tramite una modalità letterariamente vicina a quella delle scienze fisiche. Proprio per questo Lem nega, e rivendica, in maniera singolarmente forte e a suo modo originale, l'esistenza di un genere letterario *science-fiction* all'interno del quale viga il criterio di una razionalità dinamica e tuttavia fondata, giustificata, se così possiamo esprimerci, da quel tratto inevitabilmente anche se implicitamente *mimetico* che abbiamo visto affermato nelle sue considerazioni più generali. Se poi la sua posizione sia interpretabile, nel senso un po' ingenuo e positivistico al contempo, che trova infine spazio nell'idea secondo cui la fantascienza sarebbe in grado di anticipare temi, problemi, soluzioni e scenari che la scienza ufficiale affronterà soltanto successivamente nel tempo, va qui lasciato impregiudicato (è una domanda/è un dubbio che si lascia qui aperta/o), anche se nella cosiddetta letteratura di *science-fiction*, come spazio veramente letterario, è in gioco ben altro. È in gioco la stessa speranza che nonostante tutto guida i protagonisti del romanzo *Solaris*, la speranza di un senso che sottende segreto alla realtà, che la fantascienza sa cogliere a sua volta segretamente e al quale essa dà spazio non tanto anticipando temi e problemi che la scienza sarebbe destinata ad affrontare successivamente, ma in quanto l'immaginazione, in atto nel cosiddetto genere fantascientifico, crea uno spazio-tempo in cui il significato della realtà si presenta con una libertà che ad altri cosiddetti generi è negata. E si presenta come esistente, non come arbitrario.

Bibliografia

ARISTOTELE

1937 *De poetica*, a cura di I. Bekker, Oxford University Press, Oxford.

ECO, U.

1980 *Metafora*, s.v.: in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, Einaudi, Torino, pp. 191-236.

LEM, S.

1989 *Philosophie des Zufalls*, Bde. I-II, Übersetzung aus dem Polnischen von F. Griese, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

2021 *Essays*, Übersetzung aus dem Polnischen von F. Griese, Insel Verlag, Frankfurt a. M.-Leipzig.

MARINELLI, L.

2023 *Prefazione* in S. Lem, *Summa technologiae. Scritti sul futuro* (1964), a cura di L. Marinelli, Luiss University Press, pp. 7-35.

MORETTI, G.

2021 *Estetica e comparatistica*, Morcelliana, Brescia.

POMPEO, L.

2021 *Introduzione* in S. Lem, *Universi*, tr. it. di L. Pompeo, V. Parisi, G. Randone, Mondadori, Milano, pp. V-XVI.

LA LETTRE ET LE STYLE

Expérimentations littéraires et philosophiques (Deleuze)

Isabelle Ost

Abstract

The affinities between philosophy and literature have, over time, linked almost the entire range of possible loves, even the most contradictory. The ambiguities of the genitive in the phrase ‘philosophy of literature’ sum up these affective ambivalences in a condensed form, as well as summing up all attempts to determine a topology of relations between these two discourses (i.e. literature as limit, reverse, exteriority, edge of philosophy, etc.). To explore these questions I have chosen to start with a specific case: the difficult one of Gilles Deleuze’s philosophy (or Deleuze and Guattari’s philosophy), which is faithful to literature but ambiguously so. For instance, how can we understand his injunction to take texts literally when he seems to be the champion of metaphor in his work as a creator of concepts? What appears to be a contradiction has often been pointed out, by Jacques Rancière in particular. It is this ambivalence that I will focus on to try to characterize the relationship between philosophy and literature, by examining the meaning of this appeal to the literary, and by bringing into play the term *experimentation*, highlighted by Deleuze and Guattari at the beginning of *Kafka: Toward a Minor Literature*. This term will not only work against that of *interpretation*, but also against that of *experience*, used today by a certain ‘ethical turn’ in the philosophy of literature.

Keywords: Philosophy and Literature; Deleuze (and Guattari); Experimentation; Literality; Style.

1. *Introduction*

Les affinités électives entre la philosophie et la littérature sont autant de liaisons dangereuses: elles ont, à travers le temps, décliné à peu près toute la gamme des amours possibles, de l’amour haineux à l’amour vengeur, de l’amour sincère à l’amour contrit, de l’amour passionnel à l’amour fusionnel, de l’amour textuel à l’amour conceptuel. On connaît les grands textes

de la tradition, à commencer par les ambiguïtés platoniciennes, louvoyant entre la fascination pour la poésie et la détestation du poète. Je t'aime... moi non plus, est la rengaine qui donne le ton à ce commerce, si bien qu'un analyste aurait long à dire sur les figures et arabesques de la dénégation dans l'histoire des rapports entre littérature et philosophie. Tel est aussi l'avis de William Marx, parmi d'autres théoriciens, lequel, dans *La haine de la littérature*, examine attentivement la succession de "procès" en tous genres intentés par les détracteurs de la poésie¹. Son idée: si la littérature peine à se définir par elle-même, elle peut néanmoins s'appuyer sur ses plus infidèles alliés et ses meilleurs ennemis – au rang desquels les philosophes viennent en premier – pour l'aider à rassembler ses troupes, sinon ses esprits. Pour trouver ses raisons constitutives et ses fins ultimes, lui suffira alors de contredire toutes les *doxa* de l'anti-littérature.

Et aujourd'hui? Bien sûr, l'heure n'est plus ni aux querelles ni aux retentissants bannissements, tel celui du poète ostracisé et bouté hors de la République idéale. Les affections philosophico-littéraires des Lumières ou le rêve romantique de fusion absolue ont depuis longtemps changé la donne. Le temps serait plutôt aux réconciliations assagies et conceptuelles: on cherche davantage à rendre compte des positions respectives de chacun des deux discours, ainsi que de toutes les formes que pourrait prendre un véritable dialogue nourrissant une mutuelle inspiration. À cet égard, l'évolution du syntagme de "philosophie de la littérature" est révélatrice, ou plus exactement la relative méfiance qui s'est progressivement sédimentée à l'endroit de celui-ci: toute la difficulté tient dans l'ambivalence du génitif, que l'on interprétera tantôt comme objectif, tantôt comme subjectif. Si dans le second cas, la littérature est bien le sujet, sujet d'un logos à teneur 'philosophique' – mais encore faudra-t-il s'entendre sur le sens à donner à cet adjectif – qu'elle déploiera dans ses propres formes, dans le premier au contraire, le littéraire s'en trouve réduit au statut d'objet du discours philosophique – l'un de ses nombreux objets –, annexé donc à ce mode de rationalité, assujetti à l'ordre de cette pensée et aux normes de son langage.

2. *Des nœuds complexes*

Telle est la raison pour laquelle, dans *Philosopher avec la littérature*, Pierre Macherey choisit de contourner les difficultés posées par le génitif en ayant recours à l'expression de 'philosophie littéraire', discipline à

1 Cf. Marx (2015).

laquelle il entend véritablement *s'exercer*². Il rend ainsi compte d'un changement significatif d'intitulé entre une première et une seconde versions de son ouvrage, la première étant parue en 1990 sous le titre *À quoi pense la littérature?*, et la seconde, en 2013, s'intitulant *Philosopher avec la littérature*. Assurément cette modification ne se veut pas être une simple coquetterie, en ce qu'elle déplace la charge de l'action intellectuelle depuis le texte littéraire – lequel, somme toute, n'est nullement obligé de penser à *quelque chose*, et n'a en réalité aucune obligation de rien, sa gratuité lui assurant au contraire son autonomie, son extraordinaire plasticité et sa redoutable efficacité – vers le lecteur, le philosophe lecteur, qui, de son côté, est bien libre d'exercer sa pratique conceptuelle au compagnonnage de la littérature.

À lire Pierre Macherey, on est frappé du tour 'spatialisant' que prend la question, comme si, dans le champ du logos, il s'agissait avant tout d'une affaire de localisation: déterminer les positions discursives respectives, ou plutôt dessiner, entre littérature et philosophie, une véritable topologie. Topologie, parce que "[p]hilosophie et littérature seraient comme l'envers et l'endroit d'un même discours" (Macherey 2013, p. 387). Par conséquent, le modèle spatial qui prévaut ne serait pas celui de deux disciplines disposées l'une à côté de l'autre, leurs périmètres respectifs bien délimités – il n'existe rien de tel que 'La Philosophie' avoisinant 'La Littérature' –, mais davantage celui d'un anneau de Moebius, dont les deux faces, sans jamais totalement se confondre, formeraient tour à tour le dedans et le dehors du ruban, comme une limite mutuelle – ou un bord, pour reprendre ce terme très lacanien. Ce bord les séparerait moins l'une de l'autre qu'elle ne leur permettrait de se mettre en permanence à distance d'elles-mêmes, de sorte que l'écart de soi à soi ainsi ouvert empêcherait le figement définitif des discours et des positions d'énonciation. En d'autres termes, philosophie et littérature créeraient l'une par rapport à l'autre un 'effet d'étrangeté', comme un regard toujours légèrement distancié dévoilant l'incomplétude fondamentale de tout discours de vérité.

Ce type de relations topologiques entre littérature et philosophie se retrouve, sous des formes variables, sous la plume d'autres philosophes. Alain Badiou, par exemple, utilise l'image, là aussi très lacanienne, du couple formé par le Maître et l'Hystérique, attribuant à la littérature la

2 D'où le sous-titre d'*Exercices de philosophie littéraire* donné à un ouvrage dans lequel Macherey propose en effet une succession d'entraînements au philosopher avec la littérature. Cf. Macherey (2013, en particulier la préface à la seconde édition pp. 23-26, ainsi que la conclusion, p. 380).

place de la seconde et celle du premier, à la philosophie³. On sait le Maître en mauvaise posture, incessamment sommé par l'hystérique de lui dévoiler sa propre vérité refoulée – et la demande, proprement impossible à satisfaire, de lui être indéfiniment réadressée. Ainsi de l'art (la littérature), “cette brillance opaque dont on ne peut être que captif” (Badiou 1998, p. 10), qui mettrait sans fin le philosophe au travail: car là où la philosophie, discours de science, aurait à se situer, s'expliquer sur ses positions, l'art serait au contraire atopique, impossible à localiser, jamais exactement là où la pensée l'attendrait. On se souvient du reste que Michel Foucault, dans un texte emblématique consacré à Maurice Blanchot, avait qualifié la littérature de ‘pensée du dehors’, dehors de la philosophie et de la science en général: pas un discours parmi les autres, mais un logos toujours aux franges du savoir, ni extériorité radicale ni intériorité normale, mais facteur de troubles subversifs et de désordres salutaires dans la langue⁴.

On le voit, qu'il s'agisse d'envisager les rapports entre littérature et philosophie sous l'angle de leur ambivalence passionnelle, des équivoques que cache le génitif ‘philosophie *de* la littérature’ ou encore de la relation topologique visant à réinstaurer de la mobilité dans leurs positions respectives, dans tous les cas, il importe de prendre acte de la complexité et de l'ambiguïté fondamentales de ces rapports. Il serait trop simple en effet, voire réducteur, de substituer à l'appel foucauldien à la ‘pensée du dehors’ un modèle épistémologique selon lequel la philosophie aurait un intérêt à penser (avec) la littérature en y puisant comme dans une manne intarissable force cas de figure nourrissant son propos – ou, pire, illustrant simplement celui-ci. La littérature, si tant est que cette notion puisse parvenir à rassembler des productions extrêmement diverses, vaut mieux qu'un réservoir d'exemples, au double sens méthodologique mais aussi moral (*exemplum*) que peut revêtir ce terme. Pourtant, force est de constater qu'aujourd'hui, tout un pan des travaux de la ‘philosophie *de* la littérature’ a recours aux

3 Cf. Badiou (1998, pp. 9-10).

4 Rappelons le cœur du propos de Foucault, exprimé ici encore dans des termes relevant d'un champ sémantique spatial: “Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquive dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot ‘la pensée du dehors’” (Foucault 2001 [*Critique*, n° 229, 1966], p. 521).

œuvres d'une façon que l'on pourrait qualifier de 'moraliste'. Cet 'usage' de la littérature par la philosophie – le terme d'usage' comme tel devant déjà inciter à beaucoup de prudence, compte tenu des quelques réflexions ci-dessus –, qui s'inscrit dans le cadre d'un véritable 'tournant éthique' inspiré de la philosophie anglo-saxonne (l'éthique du 'care' notamment), considère la littérature – n'importe quel texte 'littéraire', et pas seulement ceux qui sont réputés 'grands', canoniques⁵ – comme vectrice de situations pratiques susceptibles de fournir un enseignement à caractère moral. Envisagée sous ce rapport, la littérature *contiendrait* une réserve immense de vérités existentielles dont la portée serait édifiante. Car il s'agit bien de *contenir*: le rôle de la philosophie ainsi conçu consisterait à exhumer et commenter ces vérités que recèleraient les textes. Toutefois, bien que l'on ne puisse que louer ce qui vise à aiguïser notre sens moral, en particulier notre attention à toutes les situations de vulnérabilité, et bien que certaines œuvres aient pu revendiquer elles-mêmes cette portée édifiante, il faut se garder d'oublier trop facilement leur dimension poétique et esthétique, puisque, comme le rappelle à juste titre Martin Rueff, "ce sont des textes que l'on scrute, et non des actions" (Rueff in Lorenzini, Revel, dir. 2012, p. 104)⁶. À trop négliger cet aspect, on risquerait de réduire le fait littéraire à une sorte de guide pratique de la vie ordinaire que l'éthique pourrait (devrait) alors reformuler.

C'est pourquoi, à rebours de la notion d'*expérience* telle que conçue par cette approche – expérience de vie, expérience pratique et éthique –, je voudrais faire jouer celle d'*expérimentation*, au sens où l'utilise entre autres Gilles Deleuze (ou Deleuze et Guattari). Son acception de ce terme, qui apparaît notamment dans l'ouvrage *Kafka. Pour une littérature mineure*, me semble avoir pour avantage de pointer mieux que ne le fait le mot d'expérience' le travail en acte des formes, et dès lors l'incidence de la valeur proprement poétique de ce travail. Car, quel que soit le genre littéraire en question, ce sont bien des formes langagières qui sont à l'œuvre;

5 Geste évidemment appréciable, voire salutaire, mais qui ne va pas sans poser une question difficile, celle de l'évaluation des textes, c'est-à-dire du jugement de valeur que l'on peut – ou non – émettre à propos de tout texte dit 'littéraire'.

6 Martin Rueff oppose à la reprise du contenu moral des textes littéraires l'examen minutieux, de nature poétique, des différentes formes possibles d'inscription de la morale dans la langue (formes d'énoncés moraux). Dans ce même volume, Philippe Sabot s'interroge sur les postulats sous-jacents à cette approche éthique (chez Jacques Bouveresse en particulier), qui voudrait que la littérature ait pour mission de nous apprendre *quelque chose*, en l'occurrence de nous transmettre une éducation à la vie morale (cf. Sabot in Lorenzini, Revel, dir. 2012, pp. 139-150). Mon propos s'inscrit dans ce sillage.

or, comme le dit William Marx – il est trivial mais néanmoins utile de le rappeler –, “l’existence de la forme interdit la paraphrase”⁷. Toujours éminemment singulières, ni pré-données ni interchangeable, ces formes poétiques sont elles-mêmes l’objet premier de l’*expérience* littéraire. Pour le dire d’un mot que l’on exploitera ici, c’est le *style*, travail proprement esthétique, qui produit des effets critiques, politiques et éthiques.

3. *Deleuze et Rancière: la lettre vs l’incarnation du Verbe*

Deleuze, on le sait, a toujours entretenu avec les écrivains un lien très fort, la littérature ayant nourri sa pensée en profondeur tout au long de son évolution. Pourtant, dès que l’on creuse un peu sous la surface de cette affirmation en apparence banale et incontestable, on tombe inévitablement sur plusieurs questions qui ne font rien pour résoudre l’épineux problème du commerce qu’entretiennent les philosophes avec la littérature. Certes, Deleuze (avec ou sans Guattari) cite très régulièrement des écrivains – sinon explicitement, du moins de manière plus ou moins implicite – et, qui plus est, il consacre des textes entiers à des œuvres littéraires (Proust, Carroll, Artaud, Kafka, Melville, Beckett, Tournier, Carmelo Bene, etc.), comme il en consacre d’ailleurs à des œuvres cinématographiques ou picturales. D’emblée pourtant, on se heurte à un certain nombre de contradictions, ou du moins à des paradoxes apparents, tels que: l’absence d’un réel examen stylistique des œuvres, alors que le philosophe invite constamment à travailler la ‘langue étrangère’, cette langue ‘mineure’ que ces auteurs creuseraient dans leur propre langue – ce qui traduit bien l’idée de singularité du style; l’abondance de concepts qui semblent être autant de métaphores, alors que par ailleurs la métaphore comme figure de rhétorique est explicitement récusée au profit de la métamorphose (*Kafka, Pour une littérature mineure*); le nombre important de concepts qui se déclinent par paires d’opposés, comme des dualités, alors que Deleuze se méfie de tout dualisme. En réalité, tous ces paradoxes peuvent être subsumés sous un seul: l’appel régulier de Deleuze à la lire ‘à la lettre’, c’est-à-dire à prendre les œuvres littéralement. Cet appel, en effet, paraît sans cesse démenti par un travail du texte littéraire qui a l’air, à première vue, de s’en tenir à leur ‘contenu’, tout le contraire de leur lettre (leur “forme d’expression”)⁸.

7 Cf. Marx (2013, pp. 35-47).

8 Zourabichvili pose, plus longuement et mieux que je ne le fais ici, les termes de ces paradoxes. Je ne peux que renvoyer le lecteur à son article intitulé *La question de la littéralité* in Gelas, Micolet, dir. (2007, pp. 531-532).

Parmi toutes les objections qui ont été émises à l'endroit de Deleuze sur ce point capital, arrêtons-nous un instant sur l'une d'elle: celle, très lucide, de Jacques Rancière. Rancière plonge à plusieurs reprises au cœur du problème, entre autres en examinant le texte que Deleuze a consacré à *Bartleby* – comme l'a bien montré Gisèle Berkman, cette célèbre nouvelle de Melville, tout particulièrement prisée par les philosophes, a fait l'objet de certains affrontements⁹. C'est le cas de la critique que, dans *La chair des mots*, Rancière adresse à Deleuze¹⁰: la politique que propose ce dernier en lisant *Bartleby* s'avère être, selon le premier, une voie sans issue. Elle "s'envoie dans le mur", dit Rancière, faisant ironiquement allusion à l'image du "mur de pierres libres" qu'utilise Deleuze pour inventer une forme de communauté inspirée par le refus obstiné de ce personnage si singulier qu'est Bartleby, récusant à sa façon tout modèle paternaliste, vertical, au profit d'une politique du multiple et de l'horizontalité. Ce faisant, Deleuze, aux dires de Rancière, est amené à survaloriser à la fois la fameuse 'formule' de la nouvelle ("I would prefer not to"), presque une incantation performative, de même que le personnage de Bartleby, devenu une quasi allégorie, alors même que Deleuze prétend déjouer toute figuration allégorique et emmener le texte vers une poétique de la *dé-figuration*. En d'autres termes, pour prôner l'anti-représentation radicale – le refus de la représentation mimétique allant de pair avec le rejet du schème platonicien du modèle vs copie, schème vertical de la filiation –, Deleuze, contradictoirement, en viendrait à ériger le Scribe en icône, figure – ou métaphore – de l'anti-analogie père-fils – c'est-à-dire de l'anti-métaphore. Ce que Rancière traduit par l'idée d'incarnation du Verbe (le Verbe incarné dans une formule et une figure): de même que, selon lui, les œuvres littéraires sont forcées de trahir sans cesse la pureté du mouvement anti-mimétique qui les anime, mouvement que Deleuze appelle de ses vœux, de même la littérature doit se maintenir dans une tension entre d'une part l'aspiration secrète à une incarnation de son verbe (son devenir corps dans ce qu'il appelle la 'chair des mots') et d'autre part l'heureuse impossibilité de ce dessein, constamment mis à mal. "La littérature ne vit que de la séparation des mots par rapport à tout corps qui en incarnerait la puissance. Elle ne vit que de déjouer l'incarnation qu'elle remet incessamment en jeu" (Rancière 1998, p. 14).

9 Le texte de Deleuze s'intitule *Bartelby ou la formule* (Deleuze 1993, pp. 89-114). Quant à Gisèle Berkman, elle consacre une monographie à mettre en rapport les lectures philosophiques de la nouvelle *Bartleby. The Scrivener* (cf. Berkman 2011).

10 Rancière (1998, voir surtout le dernier chapitre: *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire*, pp. 179-203).

Les propos de Rancière, on le constate, visent à mettre en évidence le paradoxe qui travaille constamment 'la critique et la clinique' deleuziennes (son discours de philosophe à l'endroit de la littérature), paradoxe d'une littéralité qui paraît toujours démentie: tandis que le geste critique deleuzien tend à s'affranchir de 'l'intrigue' de la nouvelle (son aspect représentationnel), il ne cesse en réalité de nous ramener à celle-ci¹¹. Mais à bien y regarder, la lecture de Rancière n'est peut-être pas elle-même exempte d'ambiguïtés et de contradictions. Ainsi de ce qui semble être chez lui une scène fondatrice, dont le statut est cependant très ambivalent, celle du mythe platonicien de l'invention de l'écriture: l'écriture, dans ce mythe, par opposition à la parole orale, y est fortement dépréciée, ravalée au rang de parole dégradée, à la fois trop muette et trop bavarde, errante parce que détachée de son corps énonciateur. Or Rancière semble tantôt, *a contrario* du mythe, héroïser la parole écrite – c'est la grande aventure démocratique de la révolution romantique, où le livre peut enfin s'adresser à n'importe qui – tantôt regretter la parole orale avec un soupçon de nostalgie¹². Quant à la communauté politique dont Deleuze ébauche le contour avec *Bartleby*, ce 'mur de pierres libres' pourrait éviter de foncer dans les contradictions à condition de l'entendre comme une communauté non pas destinée à devenir actuelle, achevée, mais bien à demeurer virtuelle – à 'rester en devenir', si l'on veut bien me passer l'oxymore. "Écrire pour ce peuple *qui manque*", on connaît l'énigmatique formule deleuzienne, non moins répétée que l'appel à la littéralité. En réalité, il se pourrait que l'une n'aille pas sans l'autre: écrire pour un peuple qui manque ne veut pas dire représenter une minorité déjà existante, mais bien inventer ce peuple – "'pour' signifie moins 'à la place de' que 'à l'intention

11 Dans les mots de Rancière: "Ainsi s'instaure, dans l'analyse de Deleuze, un jeu assez singulier entre ce qu'on appelait classiquement la forme et le contenu de l'œuvre. Il nous dit que la littérature est une puissance matérielle qui émet des corps matériels. Mais, le plus souvent, il nous le démontre en nous disant non pas ce que la langue ou la forme opèrent mais ce que la fable nous raconte" (Rancière 1998, pp. 188-189).

12 Ce mythe issu du dialogue du *Phèdre* est commenté par Rancière dans *La Parole muette* et dans *La chair des mots*. Gisèle Berkman y lit l'obsession ranciérienne d'une topique de l'incarnation de la parole, obsession teintée d'un certain déni de ses contradictions refoulées (Berkman 2011, p. 86). Quant à Camille Dumoulié, plus virulemment il accuse Rancière d'un 'platonisme radical', hanté par un 'complexe du père': ainsi l'idée d'une humanité de frères, délivrée de toute autorité paternelle, serait inconcevable pour lui (cf. Dumoulié 2002, p. 177).

de”’, telle est d’ailleurs la fin de la formule¹³. De même, ‘lire à la lettre’, cette injonction veut-elle figer la parole littéraire dans un sens propre qui, comme une ultime incarnation du Verbe, en serait le chiffre indépassable, ou plutôt doit-elle nous inciter à réouvrir cette lettre au libre devenir de la forme et de l’image, débarrassée de la relation analogique à sens unique, de la dualité entre le propre et le figuré¹⁴? Question qui m’amène à revenir, après ce détour, à ce qu’il en est d’une lecture philosophique se revendiquant de la lettre et de son expérimentation.

4. *Expérimentation, littéralité et inachèvement de la forme*

C’est donc dans le *Kafka. Pour une littérature mineure* que l’on trouve ce terme d’‘expérimentation’. Ce livre constitue le pendant de l’*Anti-Édipe*, qui le précède: il s’agit de réfuter les lectures trop facilement ‘psychanalytiques’ de Kafka, qui dressent le portrait d’un névrosé écrasé par l’autorité paternelle. Au contraire, selon les deux auteurs, la ‘machine d’écriture’ qu’est l’œuvre kafkaïenne, machine désirante aussi, s’affranchit de tout ‘Édipe trop gros’ pour échapper à la structure étroitement familiale et accéder aux multiples champs du désir. Face à cette écriture qualifiée de ‘rhizomatique’, la position de lecture – posture du philosophe lecteur face à l’œuvre littéraire – se revendique alors de ‘l’expérimentation’:

13 Deleuze (1993, p. 15). La formule se retrouve également dans d’autres textes de Deleuze: *L’image-temps. Cinéma 2, Un manifeste de moins* (dans *Superpositions*), *Dialogues*. Pour un commentaire plus détaillé des différences entre Deleuze et Rancière sur cette question, ainsi que sur la façon dont Rancière peut – ne serait-ce que par devers lui – nous inviter à lire Deleuze, je me permets de renvoyer à un article de ma main intitulé *Entre malentendu littéraire et mésentente politique, pour qui parle l’histoire?* (Ost dans Laoureux, Ost, dir. 2021, pp. 93-126, voir en particulier pp. 118-126).

14 François Zourabichvili, mentionné *supra*, le fait avec beaucoup d’intelligence: si Deleuze repousse le concept de métaphore, c’est justement parce qu’il est bâti sur une dualité établie, celle du sens premier et du sens second, du propre et du figuré. Or cela revient à restreindre l’image (le *figural*) à la fonction de sens second, *figuré*, lié au sens premier par un rapport d’analogie. Restriction trop stérile pour Deleuze, alors que l’image “a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré”, plan où deux hétérogénéités, loin de se figer, se transforment en se contaminant, voire en faisant ‘bloc’. Tant et si bien que “la littéralité n’est donc pas le sens propre, mais l’en deçà du partage entre le propre et le figuré” (Zourabichvili dans Gelas, Micolet, dir. 2007, p. 537).

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier [...] Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation (Deleuze, Guattari 1975, p. 7).

Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d'expérience (Deleuze, Guattari 1975, p. 14).

En lieu et place des critiques herméneutiques et structuralistes, mais aussi psychanalytiques et thématiques, quatre méthodes que les deux auteurs récuse explicitement, il s'agit d'*expérimenter* le fonctionnement d'une œuvre littéraire qui, selon Deleuze et Guattari, se monte *et* se démonte simultanément, ce qui signifie qu'elle n'a de cesse de déconstruire ses propres thèmes les plus apparents (transcendance de la loi, toute-puissance du Père, culpabilité intrinsèque du fils, etc.). On remarquera d'entrée de jeu, dans cet ouvrage, la volonté d'adapter le style de la philosophie à celle de l'œuvre étudiée. Car il s'agit bien de style, le mot est tout aussi approprié pour l'écriture philosophique que pour la littérature, Deleuze nous le rappelle suffisamment: (par exemple) "Les grands philosophes sont aussi de grands stylistes. Le style de la philosophie, c'est le mouvement du concept" (Deleuze 2003 [1990], p. 192)¹⁵. Non pas un jeu de reflet entre le style de l'écrivain et celui du philosophe, mais bien une forme de contamination de l'un vers l'autre, la poétique du concept captant les traits de la poétique littéraire. En l'occurrence, de part et d'autre de la limite qui sépare et articule l'écriture kafkaïenne et l'écriture deleuzo-guattarienne, il s'agit de se couler dans le mode de l'expérimentation. Ce qui se marque de cette façon: côté Kafka, une écriture en réélaboration permanente, ne publiant rien ou presque, donc n'arrêtant rien de définitif, mais travaillant sans relâche à ses feuillets, insatiable dans le souterrain, pris dans des correspondances interminables ou des romans laissés inachevés; côté Deleuze et Guattari, une lecture qui refuse l'interprétation, le sens figé, c'est-à-dire la ligne de démarcation préétablie entre le littéral et son signifié ('ça veut dire ça...') ou la structure immuable gouvernée par un Signifiant-maître. De part et d'autre, peut-être est-il question d'*expérience*, mais seulement si les protocoles de cette expérience discursive sont encore et toujours à tester, seulement si leur poétique est en devenir, en *procès*, si la machine fuit de toutes parts comme un tuyau crevé, selon des lignes qui bifurquent

15 On renverra également le lecteur à un ouvrage collectif consacré intégralement à la question du style chez Deleuze: Jdey, dir. (2011).

continûment – car sur la ligne de fuite, tout ce qui arrive est littéral, “on peut enfin y parler ‘littéralement’, de n’importe quoi, brin d’herbe, catastrophe ou sensation” (Deleuze, Guattari 1980, p. 242). N’importe quoi, parce que le littéral déborde le langage, qu’il touche à la vie même: “ce n’est pas seulement littéralement qu’on parle, on perçoit littéralement, on vit littéralement, c’est-à-dire suivant des lignes, connectables ou non, même quand elles sont très hétérogènes” (Deleuze, Guattari 1980, p. 246)¹⁶.

Aussi la singularité de cette lecture, avec quelques décennies de recul, réside-t-elle moins dans la volonté de libérer Kafka du trauma indépassable de ‘la petite histoire familiale’ et de sa névrose du père, que dans la décision d’articuler les ‘trois composantes de l’expression’ (les lettres, les nouvelles et les romans) en les considérant comme autant de formes d’une seule et même poétique, autant de pièces de l’agencement au fonctionnement similaire. S’il y a là expérimentation, elle consiste en ce radical décloisonnement des genres et des frontières, y compris entre le corps du texte et ses marges, lorsque la correspondance sentimentale et le journal sont tout autant des écrits de ‘fiction’ que les romans et les nouvelles, lorsqu’ils sont eux aussi à prendre à la lettre, selon les lignes égalitaires et horizontales qui composent l’œuvre-rhizome. Tout en variation continue, ce style de Kafka se prête en effet à une approche expérimentale et littérale – littéral qui ne requiert pas de véritable ‘étude de style’, au sens que Spitzer et d’autres stylisticiens ont donné à ces termes, mais bien une enquête conceptuelle sur le fonctionnement de cette matière textuelle plastique, que l’on suit dans ses processus et ses devenir.

Si l’expérimentation se joue donc bien dans l’en deçà du partage entre ‘formes de contenu’ et ‘formes d’expression’, entre la métaphore et le littéral, c’est qu’elle accueille l’inachèvement constitutif de la forme. Une forme que l’on pourrait qualifier, bien que le terme puisse surprendre de prime abord s’agissant de Kafka, de ‘sérielle’. Depuis *Différence et répétition* ou *Logique du sens*, en effet, Deleuze n’a eu de cesse de privilégier la série comme forme, forme par principe illimitée, puisque la série ne se développe pas à partir d’une origine fixe, mais qu’elle croît ‘du milieu’, dans un mouvement de subdivision ou de ramification à l’infini. La série deleuzienne est donc réticulaire, comme l’est aussi le ‘terrier’ de Kafka, ou comme le sont encore, bien que très différemment, les expérimentations, en un certain sens aporétiques, d’un Beckett. Beckett auquel Deleuze a également consacré un texte (tardif), intitulé *L’épuisé*, qui porte sur quatre

16 On trouve ces dernières citations à nouveau chez Zourabichvili dans Gelas, Micolet, dir. (2007, p. 541).

“pièces pour la télévision”¹⁷. Ici comme ailleurs, Beckett teste les possibilités du médium représentationnel qu’il utilise (la télévision, en l’occurrence, et donc la caméra), il *expérimente* afin de développer une esthétique qui, comme il le dit lui-même dans le script de *Film* à propos de la maxime ‘*esse est percipi*’, n’est guère plus qu’une “proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques” (Beckett 1972, p. 113). Ainsi, dans *Quad* et les trois autres pièces du recueil, malgré ses tentatives pour ‘épuisier’ les séries (de gestes, de mouvements, paroles, sons, couleurs) en combinant toutes les possibilités de façon logique et exhaustive – inclure toutes les ramifications du rhizome –, Beckett se heurte à l’impossibilité de clôturer la forme sérielle. Car la série est la contreforme par excellence, son inachèvement – le *désœuvrement* de l’œuvre.

5. *Forme de vie, à la lettre*

Selon le mot de Camille Dumoulié – à prendre à la lettre, bien entendu –, le philosophe deleuzien s’immisce au-dedans de la littérature, en son milieu, en tant que ‘borderline’, cherchant dans chaque rencontre littéraire “une nouvelle bordure, comme une ligne active qui va entraîner d’autres devenirs” (Deleuze, Guattari 1980, p. 308)¹⁸. Les amours entre philosophie et littérature se déroulent à la frontière, autour de ces bords qui se cherchent en permanence et souvent se manquent, ces territoires mobiles et indéterminés où chaque poétique, chaque style singulièrement vient interroger, dans un geste critique et réflexif, à la fois le périmètre de son propre et, à la marge, aux confins, l’espace de l’autre, pour en chercher les lignes de force et de fuite. Aucune démarcation disciplinaire ne tranche définitivement les rapports entre littérature et philosophie – après tout rien n’oblige à clarifier les équivoques et les ambiguïtés de leur commerce –, mais un tâtonnement mutuel s’ébauche à mesure, où l’on cherche à saisir les traces de la lettre de l’autre, à défaut de pouvoir exactement la circonscrire, où l’on se laisse emporter par ce qu’elle nous fait devenir. Et la littérature... et la philosophie... : dans la zone disjonctive qui les sépare et les rapproche, les concepts du philosophe, les percepts et affects de l’écrivain se frôlent, se rencontrent, quelquefois se mêlent ou au contraire se trahissent mutuellement. De toute cette topologie amoureuse, le produit est l’avènement de formes nouvelles et multiples. Création de formes de langage sans cesse en

17 Deleuze (1992, p. 55-106).

18 Le même texte est cité par Dumoulié dans Gelas, Micolet, dir. (2007, p. 131).

transformation, jamais définitivement tracées, parfois aporétiques, toujours déjà contaminées – expérimentales. Et l'expérimentation de celles-ci est à son tour un processus inchoatif, dont les lignes requièrent de nouvelles pensées, de nouveaux styles, d'autres plans d'immanence.

C'est pourquoi, si cette démarche d'expérimentation se refuse à l'herméneutique, elle s'écarte tout autant de l'expérience, du moins comprise comme une expérience existentielle à portée morale – moralisatrice – dont la littérature aurait à rendre compte, qu'elle devrait *représenter*. Parler pour un peuple qui manque est le contraire de donner des leçons au peuple que voilà. Ni étude stylistique qui chercherait, en identifiant des traits formels, à rapporter ceux-ci à l'écrivain en tant qu'individu – “le style c'est l'homme même”, disait Buffon, en conjuguant la sentence au présent et non au devenir; ni traité pratique de la vie bonne à laquelle les œuvres éveilleraient notre attention pour éduquer notre sens moral, en se concentrant sur les actes et paroles des personnages; la démarche d'expérimentation littérale refuse le figement de la forme tout autant que la clôture de son sens. Peut-être traite-t-elle de ‘formes de vie’, mais à condition de donner toute sa charge intensive au terme de ‘forme’¹⁹: la littérature, pour le meilleur et pour le pire, ne l'entendra pas comme une métaphore, mais bien à la lettre.

Bibliographie

BADIOU, A.

1998 *Art et philosophie*, dans *Petit manuel d'inesthétique*, Éditions du Seuil, Paris.

BECKETT, S.

1972 *Comédie et actes divers*, Les Éditions de Minuit, Paris.

BERKMAN, G.

2011 *L'effet Bartleby. Philosophes lecteurs*, Hermann, Paris.

DELEUZE, G.

1990 *Pourparlers. 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003.

19 On signalera, dans un volume déjà évoqué précédemment, un article de Marielle Macé traitant de cette question: comment, dans le cadre d'une ‘stylistique de l'existence’, montrer que la littérature est à même de prendre véritablement en charge la notion de forme (de style) dans un concept aussi à la mode que celui de ‘forme de vie’? Comment ne pas se focaliser d'emblée sur ce que la littérature nous dit de la vie, mais plutôt sur ce qu'elle fait des formes du langage? (voir Macé 2012 pp. 150-161).

1992 *L'Épuisé*, dans S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1993 *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.

1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1980 *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris.

DUMOULIÉ, C.

2002 *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Armand Colin, Paris.

2007 *La littérature comme délire et le philosophe borderline*, dans B. Gelas, H. Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, pp. 125-140.

FOUCAULT, M.

2001 *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris.

JDEY, A. (dir.)

2011 *Les Styles de Deleuze*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles.

MACÉ, M.

2012 *Stylistique de l'existence entre philosophie et littérature*, dans D. Lorenzini, A. Revel (dir.), *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 150-161.

MACHEREY, P.

2013 *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Hermann, Paris.

MARX, W.

2013 *Brève histoire de la forme en littérature*, "Les Temps Modernes", 676/5, pp. 35-47.

2015 *La Haine de la littérature*, Les Éditions de Minuit, Paris.

OST, I.

2021 *Entre malentendu littéraire et mésentente politique, pour qui parle l'histoire?*, dans S. Laoureux, I. Ost (dir.), *Jacques Rancière, aux bords de l'histoire. Recherche sur Les Noms de l'histoire*, Éditions Kimé, Paris, pp. 93-126.

RANCIÈRE, J.

1998 *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Éditions Galilée, Paris.

RUEFF, M.

2012 *Description, prescription, souscription, circonscription, ascription*, dans D. Lorenzini, A. Revel (dir.), *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, Presses universitaire de Rennes, Rennes, pp. 103-122.

SABOT, P.

2012 *Que nous apprend la littérature? Bouveresse, Zola et l'esprit éthique*, dans D. Lorenzini, A. Revel (dir.), *Le Travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, cit., pp. 139-150.

ZOURABICHVILI, F.

2007 *La question de la littéralité*, dans B. Gelas, H. Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, cit., pp. 47-62.

FICTION ET VÉRITÉ

Philippe Sabot

Abstract

The concept of fiction is frequently associated with the notion of truth. This association can be observed in two distinct approaches: firstly, fiction is often seen as a means of challenging the very notion of truth, particularly in instances where it is perceived to deceive or prove untrue in its essence. Secondly, fiction is frequently regarded as a system of verisimilitude, characterised by a specific order of illusion or fiction. This approach emphasises the appeal of fiction and attempts to explain, if not justify, its allure. This article will examine whether this complex relationship with the concept of truth enables us to define fiction in a meaningful way. Furthermore, it will investigate whether, when considering this criterion of truth, it is beneficial, or even essential, to make a more detailed distinction between the various forms of fiction, of which literary fiction is only one example. We will then inquire whether it is still feasible to imbue this particular area of fiction with an intrinsic capacity for truth, one that transcends the epistemological concerns surrounding the acquisition of knowledge through controlled and verifiable means. In this sense, we will consider the ethical implications of learning about the world and the relationships that shape our understanding of it, including our relationship with ourselves and with others.

Keywords: Fiction; Literature; Truth; Reality; Illusion.

1. *Introduction*

La première difficulté à laquelle nous sommes inmanquablement confrontés lorsque nous cherchons à aborder une notion comme celle de “fiction”, tient à sa redoutable polysémie et également à la grande variété de ses champs d’apparition et d’usage. Il est tentant, pour contourner cette difficulté, de privilégier l’un des sens particuliers de cette notion, peut-être le plus évident, celui de la fiction littéraire, pour en explorer les multiples aspects et pour construire une grille d’analyse conceptuelle robuste prête à en démonter les rouages et à en manifester la subtilité. Nous trouvons ainsi dans le champ des études littéraires une discipline à part entière, la narrato-

logie (elle-même branche de la poétique), qui s'efforce de fournir ce cadre d'analyse permettant d'aborder rationnellement les procédés fictionnels, en mettant en particulier l'accent sur ce que la fiction fait au réel, c'est-à-dire en mesurant le décalage qu'elle instaure à l'égard de la réalité et en étudiant les effets qu'elle produit à partir de ce décalage¹.

Il est intéressant de souligner que ces études poétiques et narratologiques, au demeurant fort instructives, se développent elles-mêmes au carrefour d'études textuelles (portant sur telle ou telle fiction particulière produite dans le domaine de la littérature) et de branches de l'esthétique, de la logique et de la philosophie du langage. Le recouvrement de ces différentes "disciplines" signale déjà la complexité des questions relatives aux fictions, qu'il s'agisse du statut (logique, épistémologique) de l'énoncé fictif, de la manière dont il construit des êtres fictifs (lieux ou personnages) ou des intrigues, de sa place dans l'ordre des énoncés (fictifs et non fictifs) ou de l'effet qu'il produit (intentionnellement ou non) dans le réel ou sur l'esprit de ceux qui s'y trouvent confrontés. Nous reviendrons dans la suite de notre propos sur certaines de ces questions, même si notre objectif n'est pas d'en produire une synthèse².

Le plus important, à ce stade de la réflexion, est de relever que, dans une perspective narratologique, les œuvres de fiction, et parmi elles, les fictions littéraires, sont manifestement privilégiées et apparaissent même parfois comme le paradigme de toute fiction, de toute modalité fictionnelle de l'énonciation. Cela peut s'entendre et se comprendre dans la mesure où, d'une part, ce type de fiction se définit largement par le recours à l'imagination et où, d'autre part, il offre à la réflexion une variété presque infinie d'exemples et qu'il permet aussi de faire une place à une histoire évolutive des modes de fictionnalisation, propre à une espèce d'histoire interne de la littérature elle-même qui explore et raffine ses procédés en instaurant même parfois explicitement avec les lecteurs un pacte fictionnel pour préciser ses attentes et fixer les conditions de son appréhension.

1 Il est possible de relever que, dans ces approches de type narratologique, la fiction est étudiée sous l'angle d'une théorie de l'énonciation discursive, ce qui pose le problème de savoir si une fiction cinématographique ou une fiction picturale par exemple, pour rester dans le champ esthétique, se laissent ramener à une suite d'énoncés. Nous laisserons ici ce point de côté, même s'il engage des questions cruciales, comme celle de l'articulation du texte et de l'image, celle des spécificités des productions audiovisuelles au sein du champ des fictions et celle de leur effet ou leur réception chez le spectateur.

2 On trouve une excellente synthèse de ces questions dans Montalbetti (2001). Voir également Montalbetti (eds., 2001).

2. Fiction(s): la littérature et au-delà...

Sur cette dimension paradigmatique de la littérature dans l'abord des problèmes de la fiction, il nous semble toutefois important de faire trois remarques.

La première remarque concerne l'extraordinaire hétérogénéité des fictions dites littéraires qui, certes, illustrent la richesse des procédés de fictionnalisation disponibles mais qui offrent aussi peu de prise à une analyse systématique ou du moins en compliquent considérablement l'élaboration. On pourrait se demander en effet s'il y a des fictions plus fictionnelles que d'autres, et si, par exemple, le degré de fictionnalité d'un récit se mesure à la part (explicite) d'imagination mise en œuvre dans celui-ci – ce qui renverrait alors à l'intention du producteur de fiction ou encore à la sophistication de ses procédés (stylistiques, narratifs). On peut penser ici aux *Fictions* de Borges, consignées dans l'ouvrage éponyme, et en particulier au texte intitulé *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. Ce texte, qui se présente comme une note biographique sur un auteur dénommé Pierre Ménard, interroge, dans une veine parodique et réflexive, la nature même du texte de fiction à partir de la variation de son 'auteur': le texte du *Don Quichotte* de Cervantès, réécrit à l'identique à quelques siècles d'écart par Pierre Ménard, ne devient-il pas un autre texte, un texte différent de son original? Voici comment Borges, ou du moins le rédacteur de cette note sur Pierre Ménard, présente le projet de ce dernier:

Ceux qui ont insinué que Ménard a consacré sa vie à écrire un Quichotte contemporain, ont calomnié sa claire mémoire. Il ne voulait pas composer un autre Quichotte – ce qui est facile – mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès (Borges 1939; tr. fr. 1983, p. 45).

Ce type de 'fiction' (au second degré si l'on veut) permet de rappeler et de souligner l'espèce de mixte du référentiel et du fictionnel qui sans doute travaille la plupart des textes de fiction et leur donne leur propre consistance, brouillant un peu plus les critères d'analyse du fictif. Le fictif n'est-il pas alors caractérisé par cette impureté constitutive? Cette impureté est poussée jusqu'au paradoxe lorsque, dans le cas toujours de la 'fiction' de Borges, le référentiel sur lequel prend appui la fiction est doublement fictif. En effet, Pierre Ménard, présenté avec tout le sérieux possible comme un auteur authentique, n'a (sans doute) jamais existé que dans l'esprit de

Borges. Surtout, l'œuvre majeure de cet auteur fictif repose sur la reproduction littéraire d'une autre œuvre de fiction (le *Quichotte* de Cervantès) qui d'ailleurs met elle-même en scène, à travers les aventures de son personnage principal, une interrogation sur le rapport du fictif au réel... La mise en abyme est vertigineuse.

Une deuxième remarque, qui prolonge en un sens la précédente, consiste à relever que si, au sein même de la littérature, les régimes fictionnels sont déjà extrêmement variés et donc difficiles à cerner et à classer, cette variété et cette difficulté non seulement compliquent et traversent la classification des genres littéraires, mais elles se retrouvent aussi au-delà du champ de la littérature (et si l'on veut des arts) dans la mesure où l'usage des fictions renvoie à des champs d'application aussi variés que la connaissance scientifique, la philosophie ou le droit. Cet usage prend place dans des modes de raisonnement et d'argumentation propres à ces différents domaines³. La question se pose alors de savoir ce qu'il peut y avoir de commun entre ces différents usages de la fiction et aussi si le profit que l'on cherche à en tirer dans chacun de ces registres de discours ou de pratiques est raisonnable ou exagéré, voire infondé ou dangereux. Pour se convaincre de la pertinence de cette question, il suffit d'évoquer la prolifération contemporaine des *Fake news*, des *Alternative facts* et des théories complotistes qu'ils alimentent à l'ère dite de la 'post-vérité' – qui pourrait bien être l'ère de la fiction généralisée.

Ce dernier point permet de formuler une ultime remarque qui concerne, de manière générale, l'évaluation ou l'appréciation des types de fictions mobilisées dans les différents registres que nous venons de mentionner (littérature, arts, philosophie, sciences, droit). Force est de constater que cette appréciation est contrastée et qu'elle mobilise des enjeux cruciaux pour notre réflexion en même temps qu'elle permet de mieux cerner ce qu'il faut entendre par 'fiction'.

Si en effet l'on cherche à définir celle-ci, encore de manière très imparfaite mais large ou commune, il est tentant de procéder de manière négative ou par défaut, en situant la fiction du côté d'énoncés (ou de textes comme systèmes d'énoncés, ou d'images) qui représentent (dans la forme d'images, de textes ou de récits) des événements qui ne sont pas réellement survenus, qui n'ont pas de correspondance dans le monde actuel – mais en les faisant passer pour 'réel'. Cette définition, qui met l'accent sur l'écart que la fiction entretient avec ce qui est supposé former la réalité, ouvre la

3 Sur l'extension de la notion de fiction et ses différents champs d'application, voir Cléro (2014).

voie à une analyse des procédés de fictionnalisation qui produisent justement cet écart et qui donnent naissance à un ‘monde’ fictif – un monde dans lequel on est en quelque sorte immergés, c’est-à-dire aussi d’une certaine manière dont on est susceptibles d’être captifs, dès lors que ce qui est feint passe pour réel, voire pour vrai. On comprend de cette manière que la fiction n’est pas seulement le problème d’une élite cultivée et lettrée mais que sa problématisation peut ouvrir sur les enjeux d’une manipulation de l’opinion dans l’idéologie ou dans le jeu des fausses informations – lesquelles ne sont fausses que pour ceux qui y sont attentifs et ont les moyens de rétablir la vérité des faits, mais qui passent pour vraies si l’on n’y prend pas garde.

À partir de là, deux questions se posent, qui vont orienter la suite de notre propos. Ces questions sont convergentes et correspondent seulement à des points de vue distincts sur la fiction.

Du point de vue du récepteur de la fiction, lecteur, auditeur ou spectateur, la question se pose en effet de savoir si l’“immersion fictionnelle”⁴ qui semble être la condition de son efficacité propre ne correspond pas à un régime de croyance ou d’illusion (et de plaisir attaché à cette croyance et à cette illusion) qui est susceptible d’aliéner ceux qui y sont soumis ou du moins d’altérer leur discernement quant à la distinction du réel et du fictif.

Cette question (qui concerne les effets de la fiction sur notre discernement ou notre capacité critique) renvoie alors à une autre interrogation, fort ancienne mais qui conserve toute sa pertinence, et qui concerne cette fois le rapport de la fiction à la vérité. Pour reprendre une formulation de Jean-Marie Schaeffer, cette interrogation comporte elle-même une double dimension: une dimension ‘comparative’, si l’on se demande en quoi la fiction se distingue de la vérité (par quelles opérations elle s’en écarte); une dimension ‘épistémique’, si l’on se demande quelle est la vérité – ou l’absence de vérité – de la fiction?⁵ Il reste que, dans ces deux cas, c’est à l’aune d’une norme du vrai, de la vérité comme norme de jugement, que l’on demande des comptes à la fiction. Ce rapport de la fiction à la vérité, qui vient en quelque sorte doubler et surdéterminer le rapport du fictif au réel, mérite qu’on s’y attarde, non seulement pour rappeler la persistance des interrogations qu’il sous-tend mais aussi pour les déconstruire au nom d’une autre appréhension du fictif et des fictions.

Si la fiction renvoie en première intention à des énoncés ou à des représentations issus de l’imagination, distincts de textes ou d’images à préten-

4 Voir à ce sujet Schaeffer (1999).

5 Cf. Schaeffer (2005).

tions véridiques, quel sens cela a-t-il de l'envisager à partir du critère de la vérité? C'est qu'il est possible d'y voir plus et autre chose que la mise en œuvre de l'imagination productive et de la création de mondes possibles, enrichissant la réalité empirique de ses inventions (en donnant à voir et à penser plus que ce qui est donné dans l'ordre du réel). Il est possible d'y voir l'exécution d'une feinte⁶, d'une illusion qui, au titre d'un discours non véridictif, c'est-à-dire d'un discours qui ne dit pas et sans doute ne cherche pas à dire la vérité, nous éloigne de cette espèce d'exigence de vérité qui devrait guider notre existence et notre esprit. On aura reconnu dans ce propos le thème platonicien de la condamnation du poète dans *La République*, soupçonné d'inventer des mensonges et, par là, de mettre en péril l'édifice moral et social de l'éducation et de la Cité⁷. Le poète, au fond, ne vaut pas mieux que le sophiste: c'est un manipulateur dangereux aussi bien par ses réalisations que par l'exemple qu'il donne d'une vie qui ne serait pas vouée intégralement à la vérité. Pire: il fait passer ses mensonges pour la vérité et trompe ainsi ceux à qui il s'adresse. Là où le philosophe, en usant parcimonieusement de mythes, se livre à une sorte d'expérience de pensée opérant de manière limitée et maîtrisée dans la logique d'un discours de vérité qui en contrôle les conditions de validité formelle, le poète est soupçonné d'échapper à ces instances de contrôle et de discrimination critique pour plonger son auditeur ou son lecteur dans un monde fictif qui n'obéit qu'à ses propres règles de constitution et de validation – et qui se referme inexorablement sur les esprits captifs.

On pourrait toutefois se demander si, paradoxalement, reconnaître que ce soupçon est fondé doit conduire à la condamnation de la fiction. En prolongeant une autre tradition d'analyse des pouvoirs de la *mimésis*, issue cette fois d'Aristote, il est possible en effet d'envisager la fiction moins comme le produit d'une relation confuse et trompeuse entretenue à l'égard du réel que comme une manière (libre) d'expérimenter des émotions sans justement courir le risque de l'émotion réelle. Tel est le principe de la *catharsis*. Selon cette autre voie d'analyse, il apparaît que la fiction ouvre au fond la possibilité de mieux comprendre la nature des choses par l'examen de leur représentation, y compris mimétique.

Nous n'allons pas entrer plus avant dans la gigantomachie qui oppose la poétique aristotélicienne à l'ontologie et à l'aléthurgie platoniciennes⁸.

6 Étymologiquement, le terme 'fiction' renvoie au verbe latin *fingere* , qui signifie *feindre* .

7 Cf. Platon (Livre X, 605d-606c; tr. fr. 1966, pp. 370-372).

8 Sur cette gigantomachie, voir les analyses développées dans le premier chapitre de Schaeffer (1999).

Nous souhaitons avant tout nous intéresser à ce que ces positions philosophiques donnent à penser quant au rapport de la fiction avec la vérité, mais peut-être aussi quant au rapport de la fiction avec la distinction même du vrai et du faux.

3. *Ambivalence de la fiction*

Dans cette perspective, revenons un instant sur l'ambivalence de la fiction envisagée autrement que sous l'angle exclusif de son rapport à la vérité, ou du moins à une vérité elle-même considérée avant tout sous l'angle (référentiel) de la mise en adéquation d'un énoncé (ou d'un système d'énoncés) et d'un réel préexistant. Cette ambivalence opère à deux niveaux complémentaires.

À un premier niveau, la condamnation (platonicienne) d'une *mimesis* poétique accusée de s'éloigner de la vérité des choses et de tromper sur ce qu'elle représente du réel est instructive dans la mesure où elle revient à reconnaître paradoxalement, sous le danger identifié, un besoin profond de fiction(s) – comme si la réalité ne nous suffisait pas, comme si elle ne nous satisfaisait pas complètement. Il est possible de trouver une expression de ce besoin – et de l'insatisfaction qu'il traduit – dans l'articulation que Sartre propose de l'imaginaire et du réel (dans *L'Imaginaire* mais aussi dans sa propre production littéraire – romanesque et dramatique). Si l'imaginaire n'est possible que sur fond de réel, il en représente aussi un arrachement salutaire dans la mesure où il forme l'expression transcendante de la liberté:

L'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle se réalise [...]. L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui reste dans le monde et c'est parce qu'il est transcendentalement libre que l'homme imagine (Sartre 1940, p. 358).

Cette liberté ne s'exprime en effet que dans la forme d'une rupture avec l'enchaînement nécessaire des choses auquel nous condamnons le réel. Les œuvres de fiction (qui ne se réduisent pas aux fictions littéraires pour Sartre) ne sont donc pas seulement des agréments contingents dont au fond nous pourrions nous passer. Elles sont le point d'appui indispensable de notre liberté, elle-même envisagée dans sa dimension de rupture créatrice. Et si Sartre a par ailleurs considéré, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, que la littérature devait avant tout constituer un témoignage du réel et s'engager dans la résolution des problèmes de son temps, il ne renonce pas pour autant à la fiction comme vecteur d'expression d'un rapport libre à ce réel

(historique) que l'engagement des personnages qu'il imagine et met en scène dans ses pièces de théâtre vise précisément à transformer suivant la dynamique d'un choix libre de leur conscience et de leur existence⁹.

À un second niveau, l'ambivalence précédente se redouble en quelque sorte dans la mesure où ce besoin irréductible de fiction (dont il faudrait interroger la provenance et le sens anthropologiques)¹⁰ représente lui-même une rupture avec notre rapport ordinaire au réel – et comporte du même coup le risque de nous perdre dans un monde fictif, voire le risque de perdre le sens du réel en perdant la capacité de séparer clairement le fictif et le réel. Don Quichotte, le héros de l'ouvrage éponyme de Cervantès, représente la figure exemplaire de cette confusion. Ce lecteur invétéré de romans de chevalerie voit le monde à travers le prisme de ces romans. "Héros du Même" confronté à la disparition des similitudes, selon Foucault, il s'évertue de "relever sur toute la surface de la terre les figures qui montrent que les livres disent vrai. [...] Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres" (Foucault 2015, p. 1093). Et quand ça ne marche pas, il en renvoie la responsabilité non pas aux livres qui seraient faux mais à des "enchanteurs" qui chercheraient à nous tromper. Comme les livres eux-mêmes parlent de la ruse de ces ensorceleurs, c'est la preuve que les signes inscrits sur le papier "ressemblent bien à la vérité". Il faut noter que Don Quichotte est lui-même un personnage de fiction, que ses aventures rocambolesques et ses propres démêlés avec la fiction et son pouvoir de tromperie, sont eux-mêmes mis en abyme dans un roman. Ce roman opère donc plutôt une mise en garde à l'égard de la confusion des mondes fictionnels et réels, - une confusion dont il joue (sur le plan de l'organisation fictionnelle de l'intrigue) et qu'il dénonce à la fois (sur un mode parodique).

À partir de ces premiers éléments d'analyse, il est possible de clarifier provisoirement le statut de la fiction, ou du moins des fictions artistiques, dans leur rapport au vrai. On dira en effet que les fictions en question opèrent dans le registre de l'illusion, non dans celui de l'erreur ou du mensonge (cf. Montalbetti 2001, p. 15). Pour le dire autrement: s'il est possible de reconnaître que les fictions, dans leur constitution imaginaire, ne sont pas vraies ou véridiques (au sens où elles chercheraient avant tout à dire quelque chose de vrai et de vérifiable dans l'ordre du réel), il ne s'ensuit pas qu'elles soient toutes (au sens où elles prétendraient justement dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité). Renvoyer la fiction du côté de

9 Nous renvoyons à nos analyses du théâtre sartrien dans le premier chapitre de Sabot (2010).

10 Voir à ce sujet Schaeffer (1999).

l'illusion, c'est en reconnaître la valeur propre, sans chercher nécessairement à la mesurer à la norme d'une vérité qu'il faudrait rétablir. Le propre de l'illusion est en effet d'être irréductible au vrai: même si l'on sait que les énoncés sont faux, au sens d'une inadéquation à l'ordre du réel, on ne cesse pas pour autant d'y croire, sans avoir l'impression d'être trompé, ou plutôt en acceptant provisoirement d'autres règles que celles qui prévalent pour "gérer" de manière pragmatique notre rapport au monde réel et aux êtres qui le peuplent. Le lecteur de romans, à l'exception de Don Quichotte bien sûr, est censé savoir qu'il a affaire à des personnages et à des situations fictives et non à des personnes ou à des événements ayant réellement existé ou eu lieu, et il ne sera donc pas dupe d'une tromperie orchestrée à ses dépens par l'auteur de ce roman. Néanmoins, pour que la fiction fonctionne et réponde à nos attentes (en matière d'imaginaire), il importe aussi que l'illusion soit efficace et emporte l'adhésion du lecteur ou du spectateur.

Il est donc vain de dénoncer la fiction pour ce qu'elle ne prétend pas faire (dire la vérité ou produire une information fiable sur la réalité empirique). Mais il est utile de mieux comprendre ses opérations et ses finalités pour être en mesure d'en cerner les limites – et éventuellement les abus ou les dérives dans la mesure où certaines fictions peuvent être arrangées non seulement pour procurer la satisfaction de notre besoin d'imaginaire mais aussi pour l'utiliser à nos dépens, lorsque l'illusion donne lieu à une manipulation des esprits, de l'ordre de la tromperie.

4. *Félicité de la fiction*

Repartons du premier point, pour préciser davantage quelles sont les conditions de félicité de la fiction – ce qui implique que le type de fiction étudié ici soit considéré davantage en termes de réussite ou d'échec (de sa procédure et de ses effets) qu'en termes de vérité et de fausseté (de ses contenus).

Il importe donc de revenir sur les procédés fictionnels eux-mêmes en tant qu'ils mettent en jeu, dans la dimension de l'illusion, un rapport décalé, en tout cas complexe, au réel. Pour qualifier ce rapport et surtout rendre compte de la félicité des énoncés fictionnels, il est utile de renvoyer justement à la notion d'imitation, mais en lui adjoignant l'idée d'une simulation. Car il ne s'agit pas d'imiter servilement le réel tel qu'il serait donné une première fois dans l'expérience. Il s'agit plutôt d'inscrire, dans l'ordre de la fiction elle-même, une représentation du réel ou du moins la représentation d'un réel qui donne justement l'illusion que

ce réel représenté a une consistance et une cohérence telles qu'il est possible d'y croire, qu'il est possible d'y adhérer comme s'il s'agissait d'un monde possible. Nous comprenons par là que le fictif n'est pas sans rapport avec le réel mais qu'il le dédouble en une réalité fictionnelle qui, pour être crédible (pour 'fonctionner'), doit obéir aux mêmes lois que celles qui s'appliquent habituellement au monde réel et qui nous permettent de nous y repérer.

Il faut ajouter que cette opération de dédoublement ne s'entend pas comme un redoublement à l'identique (comme c'est le cas dans l'ordre de la représentation ordinaire) mais qu'il instaure un certain décalage nécessaire par rapport à l'ordre des choses et par rapport au geste référentiel qui permet d'en rendre compte.

Un exemple commode de cette coupure avec le geste référentiel peut se trouver dans cette "encyclopédie chinoise" imaginée par Borges dans un texte de 1942 (*La langue analytique de John Wilkins*) et que Michel Foucault cite dans la préface des *Mots et les choses*:

[...] les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameau, l) *et caetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches (Foucault 2015, p. 1035).

L'encyclopédie est le modèle même du texte référentiel où chaque terme dénote un élément du réel et en explicite la nature, sous la forme d'une description factuelle. Or, l'"encyclopédie chinoise" de Borgès ne décrit rien. Elle énonce seulement dans leur succession alphabétique les entrées possibles et parodiques d'une telle encyclopédie. Chacun de ces termes, juxtaposé aux autres, renvoie à une distinction étanche entre des animaux bien réels et d'autres qui "n'ont leur site que dans l'imaginaire" (Foucault 2015, p. 1036). Mais leur juxtaposition elle-même introduit le soupçon d'une porosité insidieuse de l'imaginaire et du réel, d'une subversion de l'ordre des choses, jusqu'à l'explicitation du caractère fictif de l'ensemble de la liste lorsqu'apparaît, comme catégorie d'êtres à décrire, ceux qui sont "inclus dans la présente classification". Cette indication d'auto-implication, pourtant empruntée à la plus rigoureuse des logiques, coupe définitivement l'encyclopédie de sa base référentielle et la fait en quelque sorte basculer du côté de la fiction et du vertige de sa prolifération indéfinie ("*et caetera*"). Cet exemple est intéressant dans la mesure où il invite à préciser la nature de cette articulation du référentiel et du fictif au sein des pro-

ductions fictionnelles elles-mêmes et du même coup à mieux caractériser l'opération de la fiction et le type d'illusion sur laquelle elle repose. Nous relèverons ici plusieurs éléments significatifs.

D'abord, pour s'en tenir à l'exemple des fictions romanesques (ou cinématographiques), il est assez évident que la plupart d'entre elles empruntent des éléments au monde réel pour rendre leurs intrigues et leurs personnages crédibles et pour permettre donc aux lecteurs ou aux spectateurs d'avoir les repères suffisants (même s'ils peuvent être minimaux) pour s'orienter dans les mondes fictifs qui leur sont présentés.

Cette première remarque permet alors de soulever un paradoxe bien connu, propre à la fiction. N'est-ce pas justement à la condition de démontrer la capacité d'une certaine efficacité référentielle que la fiction peut fonctionner comme fiction, en instaurant un ordre qui ne soit pas que le redoublement de l'ordre des choses du monde réel mais qui le dédouble pour l'instituer en monde possible? Autrement formulé: la possibilité du monde fictif (ou fictionné) ne dépend-elle pas de la place qu'on y accorde au monde réel ou du moins à certains de ses éléments ou marqueurs – caractéristiques physiques ou morales des personnages, qualité sensible des ambiances et des décors, contexte historique du récit? Ceci est vrai, à des degrés divers, des romans dits réalistes mais aussi des romans de science-fiction.

Ce paradoxe permet ainsi de souligner une contrainte propre à la fiction, au faire-fiction. C'est que, même si elle implique dans sa trame complexe des éléments fictionnels et des éléments référentiels, ces derniers n'ont pas d'existence autonome. Ils ne peuvent pas être isolés, au risque sinon de voir s'évanouir la teneur fictionnelle de la fiction elle-même. Comment alors faire face, du côté du lecteur ou du spectateur, à cette juxtaposition d'éléments fictionnels et référentiels? On pourrait penser à une sorte de dédoublement de la lecture (ou de la vision, dans le cas des fictions cinématographiques) qui s'opère pour isoler les énoncés d'ordre référentiel et leur attribuer une valeur littérale de vérité au sein même du monde fictif en train de se déployer. À l'instar de Jean-Marie Schaeffer, il semble toutefois plus convaincant de penser l'œuvre de fiction dans sa globalité fictive et dans sa constitution illusoire à laquelle contribue de manière locale et ponctuelle, donc toujours partielle, la valeur dénotationnelle de certains de ses éléments constitutifs.

On pourrait même aller plus loin et affirmer que le régime fictionnel global absorbe les éléments empruntés au monde réel et que par conséquent, au lieu de chercher à penser le fictif et le réel au sein de la fiction elle-même en termes de juxtaposition, il est préférable de les articuler suivant la dynamique d'une transformation immanente qui est alors l'expression même du

faire-fiction ou encore, suivant Gérard Genette, du devenir intransitif de la fiction¹¹. Selon Genette, en effet, le 'Paris' des *Illusions perdues* Balzac, l'allure des personnages de Charles Bovary ou du pharmacien Homais ne sont pas des éléments rapportés de l'extérieur aux fictions de Balzac ou de Flaubert qui auraient leur propre 'vérité' (littérale) au sein du texte de fiction; ce sont des éléments constitutifs des œuvres auxquels ils sont intégrés, et où ils fonctionnent de manière intransitive. Ces œuvres ne tirent donc pas leur part de vérité de ces marqueurs référentiels qui soutiennent leurs intrigues et participent de leur monde fictif. Elles tirent plutôt de leur transformation en éléments proprement fictionnels la condition de leur réussite et du plaisir pris à la lecture de ces fictions. Cette logique de transformation permet donc de rendre compte de l'opération de fictionnalisation comme bouclage autoréférentiel et comme constitution d'un monde fictif qui peut faire illusion justement dans la mesure où il ne se contente pas de faire référence à des éléments du monde réel mais où, globalement, il imite des traits du réel au profit d'un monde possible.

N'est-ce pas toutefois une manière de réactiver le soupçon platonicien d'une confusion entretenue entre le réel et sa représentation dans l'ordre (esthétique) de l'apparence? Face à une suite d'énoncés, comment décider en effet de leur statut (de vérité) si les énoncés fictionnels ont tendance à se présenter comme des énoncés non fictionnels (pour renforcer la crédibilité de la fiction) et si les énoncés non fictionnels se trouvent eux-mêmes absorbés dans la fiction pour servir à ses jeux d'illusion?

5. *Histoire, vérité et fiction*

Ce type de questionnement peut conduire à deux dernières remarques, l'une extérieure en apparence aux problématiques jusque-là abordées de la fiction littéraire et l'autre y revenant plus directement.

La première remarque invite en effet à préciser l'articulation du fictif et du factuel non plus au sein de pratiques discursives explicitement fictionnelles (comme nous l'avons fait jusqu'ici) mais au sein de 'récits' considérés le plus souvent comme non fictionnelles et ayant, de ce point de vue, une prétention (légitime) à la véridicité¹². Le discours historique fait partie de ces discours qui construisent leur légitimité méthodologique et scientifique

11 Cf. Genette (1991).

12 Voir Schaeffer (2005, pp. 23-31). Schaeffer prend appui sur l'étude de Jean Lévi (1995) qui interroge le rapport entre fiction et discours historique à partir d'un corpus romanesque chinois.

sur leur capacité à énoncer la vérité de faits passés et de leur enchaînement dans l'ordre d'une narration. Pourquoi et en quels termes la question de son annexion au champ de la fiction se pose-t-elle? Elle se pose dans la mesure où le discours historique est pris en quelque sorte dans une tension entre un régime de représentation articulé à une vérité (lorsqu'il s'agit de produire un témoignage sur un événement qui a existé) et un régime fictionnel, lié à la structure narrative particulière du 'récit' historique.

Michel de Certeau exprime bien cette tension dans *L'Écriture de l'histoire*¹³ ou encore dans *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Le premier chapitre de ce dernier ouvrage, intitulé "L'histoire, science et fiction", nous paraît particulièrement intéressant. De Certeau y rappelle d'emblée que, pour l'historien, "fiction est un mot périlleux" (De Certeau 1987, p. 53) et il souligne comment l'historiographie s'est efforcée justement, pour acquérir ses lettres de noblesse, de tracer une frontière "entre l'histoire et les histoires" (*ibidem*), c'est-à-dire entre l'histoire de l'historien et ces histoires multiples et denses, issues des mythes et légendes de la mémoire collective ou même ces histoires qu'on se raconte d'une génération à l'autre et par lesquelles se transmettent des traditions. De cette manière, le travail historiographique, basé sur l'examen critique des documents d'archives et des témoignages du passé, n'est pas directement de l'ordre de la véridiction mais plutôt de l'ordre de la "falsification" (Popper): il s'agit en effet d'abord d'"[enlever] de l'erreur aux 'fables'" (*ibidem*), ou encore, à la manière du *fact-checking* contemporain dans le domaine de l'information, de diagnostiquer le faux:

[L'historien] creuse dans le langage reçu la place qu'il donne à sa discipline, comme si, installé au milieu des narrativités stratifiées et combinées d'une société (tout ce qu'elle se raconte ou s'est raconté), il s'employait à pourchasser le faux plus qu'à construire le vrai, ou comme s'il ne produisait de la vérité qu'en déterminant l'erreur. [...] De ce point de vue, dans l'élément d'une culture, la fiction est ce que l'historiographie institue comme erroné, se taillant ainsi un territoire propre (De Certeau 1987, pp. 53-54).

De Certeau décrit bien dans ces quelques lignes l'espèce de résistance à la fiction qui occupe le travail (et l'esprit) de l'historien. Il s'agit de faire en sorte que le récit historique ne puisse pas être tenu pour un récit de fiction, qu'il ne soit pas démis de sa prétention sinon à dire le vrai, du moins à se démarquer du faux que la fiction véhicule jusque dans les récits ordinaires de

13 De Certeau (1975, voir en particulier le chapitre consacré à "La fiction de l'histoire").

la tradition – mais aussi dans les biographies historiques qui se confondent parfois avec des romans d'apprentissage ou des autobiographies déguisées.

Pourtant, De Certeau souligne également que, dans cet effort pour rejoindre la dimension d'une science, l'historiographie ne manque pas de retrouver sur sa route la puissance de la fiction, mais d'une fiction transfigurée puisqu'elle apparaît cette fois sous la forme d'artefacts scientifiques qui outrepassent le réel (passé) et son enregistrement dans l'ordre d'une description pour construire plutôt “des systèmes de corrélation entre des unités définies comme distinctes et stables” ou encore pour faire fonctionner “dans l'espace d'un passé [...] des hypothèses et des règles scientifiques présentes” de manière à produire des modèles différents de société; ou même lorsque, dans le cas de l'économétrie historique, “elle analyse les conséquences d'hypothèses contrefactuelles (par exemple: que serait devenu l'esclavage aux États-Unis si la guerre de Sécession n'avait pas eu lieu?)” (De Certeau 1987, p. 55).

Face à cette insistance de la fiction (qu'elle soit mythique, littéraire ou même scientifique), le discours historiographique peine donc à tenir son “ambition de dire le réel”, même s'il reconnaît “l'impossibilité d'en faire le deuil” (De Certeau 1987, p. 57). Mais, c'est au fond en situant sa démarche entre cette ambition et cette impossibilité que l'histoire, en tant que discipline, se tient entre science et fiction: c'est parce que “l'historiographie est une science qui n'a pas les moyens de l'être”, parce que son “réel” est constitué de “ce qui résiste le plus à la scientificité (le rapport social à l'événement, à la violence, au passé, à la mort)”, qu'elle doit quand même compter sur le pouvoir transfigurateur de la fiction, en tant que celle-ci offre “par la globalisation textuelle d'une synthèse narrative, la possibilité d'une explication scientifique” (De Certeau 1987, p. 82) – même si celle-ci se donne dans la forme du “vraisemblable” et du “comme si”.

La position de De Certeau est intéressante dans la mesure où elle marque à la fois l'affirmation de la force référentielle des assertions (avec la revendication du “réel”) et l'obligation de “dire” ce réel en empruntant les ressources d'un discours fictionnel qui sert les objectifs scientifiques de l'historiographie. On comprend toutefois que la fiction dont il est question ici n'a plus les mêmes caractéristiques que la fiction littéraire ou artistique dont il a surtout été question précédemment. Cette fiction vaut avant tout comme structure d'articulation du discours historique en vue de porter son “réel” à la représentation et à l'intelligibilité d'une explication qui l'éclaire. La fiction fonctionne donc comme un moyen non comme une fin en soi: elle n'est plus intransitive, elle est devenue transitive; elle vient suppléer, par défaut, les incertitudes épistémiques qui grèvent le travail historiographique en tant

qu'il a affaire à des événements passés, à des témoignages et à des traces lacunaires, à des représentations indirectes. La fiction limite donc son autonomie (telle qu'elle éclate dans la fiction artistique) en maintenant au premier plan la visée véridictionnelle de ce travail et de ce discours historique. La fiction vient à l'appui d'un récit factuel et obéit à des règles d'usage qui l'empêche de verser (complètement) du côté du récit fictif.

L'historiographie, telle que De Certeau la présente, invite donc à borner le champ d'extension de la fiction artistique de manière externe, en lui substituant en quelque sorte le déploiement d'une fiction 'scientifique'. Mais il est possible aussi de le borner de manière interne, par un contrôle de ses procédures et de ses effets.

De fait, ce contrôle est immanent au déploiement de la fiction elle-même. Jean-Marie Schaeffer a pu montrer que les conditions de réussite de la fiction littéraire impliquent qu'elle soit reconnue comme fiction¹⁴. Cela passe par des indices paratextuels évidents, comme la mention 'roman' sur la couverture d'un livre, sa préface (Genette 1991, p. 89). Mais cela passe aussi par ce que Coleridge a nommé la "suspension volontaire de l'incrédulité [*willing suspension of disbelief*]" (Coleridge 1817; tr. fr. 2013, p. 379) qui est mise en œuvre par celui qui se confronte à la fiction. Cette suspension permet au lecteur, mais aussi au spectateur de cinéma, de ne plus mettre en doute l'énoncé de fiction et de s'immerger dans le monde fictif que lui ouvre le roman ou le film en profitant pleinement de cette expérience et en appréciant ses propriétés mimétiques. Mais cette suspension reste volontaire, c'est-à-dire que, contrairement à ce que laissent entendre les détracteurs d'une fiction qui aliénerait ceux qui s'y plongent, il est possible de conserver le savoir constant qu'il s'agit d'une fiction (précisément grâce aux indices de fictionnalité que recèle le récit ou le film). C'est à ce titre que le texte consacré à *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, sous l'allure d'une note biographique, s'indique et s'atteste elle-même comme fiction – et même comme fiction réflexive interrogeant de manière ironique et ludique les pouvoirs de la fiction. Il s'agit par conséquent d'une immersion sous contrôle ou, si l'expression a un sens, d'une (auto-)illusion maîtrisée qui limite ses propres effets en restant provisoire, puisqu'elle ne dure que le temps de la lecture, et incomplète puisqu'elle n'induit pas de fausses croyances, celles qui précisément conduisent à confondre représentations mentales et croyances référentielles¹⁵. La satisfaction vient de ce que la fiction se donne pour ce qu'elle

14 Voir en particulier le chapitre trois de Schaeffer (1999), qui est consacré à l'"immersion fictionnelle".

15 Sur la "suspension volontaire de l'incrédulité", voir Montalbetti (2001, p. 24).

est, à savoir un monde possible, clos sur lui-même, donc soustrait au circuit de validation et de vérification des représentations référentielles, mais ouvert aux expériences de tous ordres (mentales, perceptives, sensibles, interprétatives) qu'on peut en faire dans un espace-temps déterminé.

Par conséquent, il est peut-être moins important de chercher à distinguer les vraies des fausses fictions ou du moins d'évaluer les fictions à l'aune du vrai et du faux (pour les condamner ou leur rendre une pertinence, même limitée et contrôlée) que de distinguer celles qui sont acceptables et celles qui ne le sont pas. Il y a celles qui sont acceptables en termes d'utilité et de bien pour nous, parce qu'elles nous permettent d'échapper (pour un temps au moins) à la rigueur du réel et d'aborder autrement notre être-au-monde, en se jouant de nos limites et en forgeant d'autres savoirs pratiques, enrichis de ces expériences possibles. Et il y a celles qui sont inacceptables et dangereuses, dans la mesure où elles passent hors de notre contrôle, qu'elles deviennent des instruments redoutables de manipulation, qu'elles nous piègent dans des discours, nous enferment dans des visions du monde qui portent atteinte à notre liberté tout en nous laissant croire qu'il y va de notre émancipation, qui font basculer l'illusion du côté du mensonge et retournent notre crédulité contre notre volonté.

Bibliographie

BORGES, J.L.

1939 *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans Id., *Fictions*, tr. fr. de P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Gallimard, Paris 1983.

CLERO, J.-P.

2014 *Essai sur les fictions*, Hermann, Paris.

COLERIDGE, S.T.

2013 *Biographia Literaria* [1817], dans Id., *La Ballade du vieux marin et autres textes*, tr. fr. de J. Darras, Gallimard, Paris.

DE CERTEAU, M.

1975 *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris.

1987 *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, M.

2015 *Les Mots et les choses*, dans Id., *Œuvres*, tome I, Gallimard, Paris.

GENETTE, G.

1991 *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris.

LÉVI, J.

1995 *La Chine romanesque. Fictions d'Orient et d'Occident*, Éditions du Seuil, Paris.

MONTALBETTI, C.

2001 *Fiction, réel, référence*, dans "Littérature", 23, p. 44-55.

MONTALBETTI, C. (eds.)

2001 *La Fiction*, Flammarion, Paris.

PLATON

1966 *La République*, tr. fr. de R. Baccou, Flammarion, Paris.

SABOT, P.

2010 *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*, PUF, Paris.

SARTRE, J.-P.

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.

SCHAEFFER, J.-M.

1999 *Pourquoi la fiction?*, Éditions du Seuil, Paris.

2005 *Quelles vérités pour quelles fictions?*, dans "L'Homme", 175-176.

LANGAGE, ÉCRITURE, EXPERIENCE

L'interrogation de/sur la littérature à travers Merleau-Ponty, Beauvoir et Sartre

Chiara Scarlato

Abstract

By adopting a theoretical perspective, the present paper aims to show that the establishment of a philosophical research on literature has been a consequence of the increasing attention that literature progressively has acquired in the French philosophical context since the 1940s. In this general view, the paper intends to articulate a synthesis of the first phase of French philosophical interest in literature through a critical focus on selected contributions by Simone De Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty and Jean-Paul Sartre. The fundamental aim of this paper is to clarify that the relationship between philosophy and literature transcends any attempt to define or simplify it. Instead, it is continually renewed in the form of an inquiry that calls upon us to reflect upon it.

Keywords: Philosophy and Literature; Language and Experience; Simone De Beauvoir; Maurice Merleau-Ponty; Jean-Paul Sartre.

1. *Introduction*

Discuter du rapport entre la philosophie et la littérature ne va pas de soi, tant pour les questions concernant les deux statuts différents de la philosophie et de la littérature, que pour l'hétérogénéité des approches qui ont caractérisé l'encadrement théorique du domaine de recherche de la réflexion philosophique sur la littérature notamment dans les soixante-dix dernières années de l'histoire culturelle européenne et, en particulier, dans le contexte de la tradition philosophique française¹. Tout d'abord, il faudrait se poser la question 'qu'est-ce qu'une réflexion philosophique sur la littérature?' et ensuite se demander pourquoi, à partir d'un certain moment,

1 Cf. Macherey (1966); Sabot (2002); Badiou (2012); Macherey (2013); Nancy (2015).

la littérature est devenue un objet central de la réflexion philosophique. En effet, la réflexion philosophique sur la littérature n'est pas du tout l'étude de la littérature dans une perspective philosophique; ni l'étude de la philosophie à travers des textes littéraires; ni même l'analyse de la littérature en tant que 'fictionnalisation' de la philosophie, ou de la philosophie en tant que formation littéraire. Par conséquent, en se concentrant plutôt sur la question du langage littéraire et du rapport entre l'écriture et l'expérience, il sera question ici de considérer l'hypothèse que tous les récits se constituent à partir d'un esprit philosophique et littéraire essentiel et indissociable. Le point que nous venons d'évoquer ne peut que nous ramener à notre question de départ: qu'est-ce qu'une réflexion philosophique sur la littérature?

Pour répondre à cette question, il faudra montrer que la littérature a été prise en charge par la réflexion philosophique, dans un sens effectif, lorsqu'une certaine tradition de pensée a commencé à s'interroger d'abord sur l'essence de la littérature, ensuite sur sa possibilité et enfin sur sa fonction, c'est-à-dire au moment où la littérature elle-même (ainsi que ses signes, ses marges et ses frontières) est devenue un *problème* intrinsèque de l'appareil conceptuel philosophique. Cette tradition a trouvé sa plus grande expression dans la période allant de la fin des années 1950 au début des années 1970, au cours de laquelle des philosophes tels que Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Jacques Derrida et Michel Foucault ont consacré une grande partie de leurs recherches à l'élaboration de cadres conceptuels autour de la littérature. Mais, à vrai dire, Maurice Merleau-Ponty, Simone De Beauvoir et Jean-Paul Sartre sont les premiers à contribuer, à partir des années 1940 et de manière substantielle, à l'investigation de la philosophie autour de la littérature ou, plutôt, autour de l'expérience du langage qui s'accomplit en littérature².

Bien que la philosophie ait développé des analyses critiques et théoriques dès le début autour d'un ensemble de discours mimétiques ou fictionnels, comme on l'a dit, c'est la philosophie contemporaine française qui a commencé à réfléchir sur la littérature, mais après avoir considéré la nature du langage comme un système de signes capable de raconter l'expérience humaine dans le monde. Dans ce contexte, nous pouvons

2 En outre, il n'est pas secondaire de souligner que de nombreux philosophes intervenant dans ce débat aient joint cette réflexion théorique à une activité d'écriture littéraire, comme dans le cas de Beauvoir, Blanchot, Jean Paulhan et Sartre. D'ailleurs, l'enquête autour de la littérature est complémentaire à une seconde, et tout aussi cruciale, question autour du thème de l'écriture (Derrida 1967; Barthes 1972).

considérer la littérature, à travers l'écriture, comme un témoignage de l'expérience, un témoignage qui n'est jamais définitif et qui est toujours en train de le devenir. Il est donc juste de la considérer comme quelque chose qui est non seulement capable de parler de l'expérience humaine en tant que telle, mais aussi de la traverser de bout en bout. La littérature est donc un terrain, un discours, un espace de langage où nous risquons de nous confronter à la partie la plus essentielle de ce que nous sommes: des êtres humains dans un récit.

Dans ce cadre général, la reconstruction que nous allons proposer dans cette contribution ne vise pas à offrir une synthèse unitaire, ni sur la pensée de chacun des philosophes qui seront traités et qui, d'ailleurs, seront examinés sous le signe de la discordance, ni sur la complexité des rapports entre la philosophie et la littérature. D'un point de vue méthodologique, il s'agit plutôt de tenter: 1) de construire une constellation théorique qui tienne compte des thèmes particuliers abordés, principalement, par Merleau-Ponty, Beauvoir et Sartre; 2) d'esquisser l'aspect composite du *discours* autour de la philosophie et de la littérature, qui est loin d'être résolu ou conclu puisqu'il est toujours remis en question – tantôt par l'un, tantôt par l'autre – dans le vaste champ respectivement décrit par le langage, l'écriture et l'expérience. L'objectif fondamental est enfin 3) de préciser, sur la base des analyses proposées, que le rapport entre philosophie et littérature dépasse toute tentative de définition ou de simplification pour se présenter, et se renouveler sans cesse, sous la forme d'une *question* à penser.

2. Le récit et la vie

Pour réfléchir sur les modalités avec lesquelles la pensée philosophique a pris en charge la question de la littérature (c'est-à-dire les relations entre le langage, l'écriture et l'expérience), on pourrait utiliser la métaphore d'un astre binaire au travers de laquelle on fera allusion à la formation d'un système de pensée qui, à partir des années 1940 en France, a permis l'apparition d'un très grand intérêt pour le *langage* et l'*écriture*. Cet astre binaire – composé à la fois du langage et de l'écriture – a formé un système gravitant autour d'un pôle commun qu'on peut désigner, pour simplifier, avec le mot *expérience*. Dans les coordonnées spatio-temporelles identifiées, cet astre binaire résume, alors, le sens de l'ensemble des recherches philosophiques sur la littérature, où la réflexion sur le langage s'unit avec une focalisation théorique sur le rapport entre l'écriture et l'expérience. La triangulation entre langage, écriture et expérience est particulièrement

évidente, par exemple, dans les interventions que Du Bos tient en 1938 à l'Institut Saint Mary de Notre-Dame en Indiana.

Dans cette circonstance, il précise que la question 'qu'est-ce que la littérature?' ne peut être formulée qu'en conjonction avec une question supplémentaire sur l'essence de la vie parce que sans "la vie, la littérature serait sans contenu; mais, sans la littérature, la vie [...] ne serait qu'une chute d'eau, cette chute d'eau ininterrompue sous laquelle tant d'entre nous sont submergés, une chute d'eau privée de sens, que l'on se borne à subir, que l'on est incapable d'interpréter" (Du Bos 1945, p. 11). En d'autres termes, la reconnaissance d'un lien indissoluble entre la vie et la littérature, bien que dans une perspective "spirituel[le]"³, conduit vers une considération de la littérature comme dispositif du langage capable de raconter le sens de l'expérience humaine au travers de l'écriture. Ces concepts – langage, écriture, expérience, sens, vie et littérature – ont été abordés de façon différente par presque toutes les auteures et tous les auteurs qui se sont occupés de cette réflexion comme le fait, par exemple, Sartre dans son *Qu'est-ce que la littérature?* (1947).

Dans cet essai, Sartre aborde la question du langage en la reliant à l'expérience humaine et, plus précisément, au corps et à la perception des êtres humains. À ce propos, il affirme que le langage est "notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens" dans la mesure où nous sommes "dans le langage comme dans notre corps" (Sartre 1948, p. 71). Et, poursuivant cette métaphore un peu plus loin, il se concentre sur la nature particulière du mot qui peut être considéré en tant que mot "vécu" ou "rencontré" dans un contexte relationnel d'action où le mot est le seul élément capable de raconter l'être humain aux autres êtres humains. Dans ce cadre, l'engagement de l'écrivain est de dévoiler le monde en proposant une forme de littérature qui se donne comme: 1) une *extériorisation* à travers laquelle un individu peut s'exprimer; 2) un *moyen* possible pour identifier une singularité qui s'émancipe, au travers de l'écriture, du flux continu de l'éternité du temps; 3) une *modalité* qui permet le contact (et la confrontation) en passant par la communication entre qui a écrit et qui lit.

De même que le langage est à la fois signe écrit et référence à un sens qui dépasse le signe, la littérature se configure, alors, comme une réponse à une double nécessité ontologique et métaphysique, puisqu'on écrit pour rendre compte du fait qu'une partie de l'être "est" et que l'être humain lui-même est le moyen par lequel les choses se manifestent, parce qu'à chacun

3 Cf. Du Bos (1967).

de nos actes, le monde nous révèle un nouveau visage. Déjà dans *Les Mots*, Sartre avait retracé les étapes qui l'avaient en quelque sorte conduit à théoriser la littérature selon ce modèle-ci et qui, une fois encore, se fonde sur le rapport entre l'écriture et l'expérience, entre la littérature et l'expérience. Dans un passage extrêmement dense, il affirme:

Écrire, ce fut longtemps demander à la Mort, à la Religion sous un masque d'arracher ma vie au hasard. Militant, je voulais me sauver par les œuvres; mystique, je tentai de dévoiler le silence de l'être par un bruissement contrarié de mots et, surtout, je confondis les choses avec leurs noms. Je réussis à trente ans ce beau coup. J'étais Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie; en même temps j'étais moi. Plus tard j'exposai gaîment que l'homme est impossible; impossible moi-même je ne différais des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, se transfigurait, devenait ma possibilité la plus intime, l'objet de ma mission, le tremplin de ma gloire. Truqué jusqu'à l'os et mystifié, j'écrivais joyeusement sur notre malheureuse condition. J'étais heureux (Sartre 1964, pp. 210-211).

Le bonheur que Sartre déclare ici est tout sauf ironique: s'il est presque pléonastique de rappeler le caractère philosophique d'un roman comme *La Nausée* (1938), il est moins évident de constater combien la littérature a été pour Sartre le moyen privilégié de présenter une série de problèmes philosophiques et de construire autour d'eux une constellation de pensée qui n'entre dans aucune catégorisation, mais qui se donne simplement comme expérience du langage et qui, à travers l'écriture, parvient à surmonter le risque d'une théorisation qui parle de l'humain sans jamais s'adresser directement à lui. En ce sens, on peut également considérer la littérature comme une question philosophique concernant la complexité et la pluralité de l'expérience humaine, car elle n'offre pas de catégories, elle ne présente pas d'arguments convaincants, et plus encore, elle ne formule pas de thèses irréfutables à partir d'hypothèses présupposées, mais elle élabore un chemin à l'intérieur duquel se croisent toute une série de thèmes et de problèmes cruciaux pour l'existence humaine.

3. L'expérience de l'écriture

La réflexion sur les rapports entre la philosophie et la littérature a constitué un pôle d'intérêt stable dans les interventions de Sartre, qui a souvent discuté de ces questions avec Simone De Beauvoir. Pensons, par exemple, à la conversation recueillie dans *La cérémonie des adieux*

(1981) dans laquelle Sartre précise qu'il a entrepris des études philosophiques après avoir réalisé qu'"un écrivain devait être un philosophe" (De Beauvoir 1981, p. 178), ou, vingt ans plus tôt, au débat auquel tous les deux ont participé en réponse à la question "Que peut la littérature?". Pour l'une comme pour l'autre, il s'agit toujours de montrer que la littérature est *politique* parce que – comme l'affirme Beauvoir dans sa réponse à l'enquête du 1964 – c'est "une activité qui est exercée par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action" (De Beauvoir 1965, p. 73).

En exprimant leurs positions respectives sur la fonction de la littérature et le rôle des écrivains, Beauvoir et Sartre reviennent souvent sur le fait que l'écriture met en cause l'action politique de l'individu qui, au travers de la littérature, témoigne d'une manière d'être-en-situation avec le monde. Attendu que le monde c'est une "totalité détotalisée", écrit Beauvoir, la littérature est le seul dispositif capable de réparer la séparation qui se produit entre celui-ci "qui est bien le même en effet pour nous tous" et le fait que "nous sommes tous en situation par rapport à lui" dans une condition "impliquant notre passé, notre classe, notre condition, nos projets, enfin tout l'ensemble de ce qui fait notre individualité" (De Beauvoir 1965, p. 76). Ainsi, dans la totalité détotalisée du monde, la littérature permet de réduire l'écart produit par la constatation que nous partageons le même monde, même si nous n'avons pas la même expérience de celui-ci. À cet égard, elle ajoute:

La chance de la littérature c'est qu'elle va pouvoir dépasser les autres modes de communication et nous permettre de communiquer dans ce qui nous sépare. Elle est – si c'est de la littérature authentique – une manière de dépasser la séparation en l'affirmant. Elle l'affirme parce que quand je lis un livre, un livre qui compte pour moi, quelqu'un me parle; l'auteur fait partie de son livre; la littérature ne commence qu'à ce moment-là, au moment où j'entends une voix singulière (De Beauvoir 1965, p. 79).

En reconnaissant la matrice relationnelle de la communication rendue possible par le langage littéraire, Beauvoir affirme implicitement une distinction entre une typologie d'écriture littéraire capable de transmettre un message à ceux qui la lisent et une typologie d'écriture qui, au contraire, empêche l'accomplissement d'une telle communication. Dans la conclusion de sa réponse à l'enquête, elle ajoute qu'une littérature qui est telle devra aborder des thèmes et des questions qui concernent – dans un sens universel, profond et intime – l'être humain. C'est en ce sens que la littérature, pour Beauvoir, "doit parler de l'angoisse, de la solitude" (De

Beauvoir 1965, p. 91) et, encore, “de l’échec, du scandale, de la mort, non pas pour désespérer les lecteurs, mais au contraire pour essayer de les sauver du désespoir” (ivi, p. 92). La référence à des situations que l’on peut qualifier en tant que situations-limites de l’expérience humaine est révélatrice du pouvoir du langage de construire une communauté politique fondée sur un besoin commun de consolation parce qu’“un malheur qui trouve des mots pour se dire n’est plus une radicale exclusion, il devient moins intolérable” (*ibidem*).

Beauvoir, pour laquelle les livres étaient “des amis et des maîtres” (De Beauvoir 2008, p. 69), reconnaît, donc, à la littérature la tâche de “rendre transparents les uns aux autres dans ce que nous avons de plus opaque” (De Beauvoir 1965, p. 92), en continuité idéale avec le discours que Merleau-Ponty fait, en particulier dans *La prose du monde*, autour du langage littéraire. En soutien de la conjonction entre eux, on peut considérer également que les points nodaux de l’intervention de Beauvoir parue en 1964 rappellent certains passages de l’échange épistolaire que Beauvoir a eu avec Merleau-Ponty lorsque tous les deux étaient engagés dans leur respective formation philosophique. Dans sa première lettre du 6 août 1927, Beauvoir s’adresse à Merleau-Ponty en lui disant qu’elle ressent le besoin d’exprimer “les choses humaines” qui résonnent très fort en elle et que, poussée par quelques amis, elle pense à l’écriture littéraire comme un moyen possible d’extériorisation, même si elle considère la littérature comme un divertissement, mais en tant que telle, celle-ci est trop absorbante. Merleau-Ponty la presse d’écrire parce qu’il lui reconnaît la capacité de secourir les âmes et, donc, “pourquoi refuser à quelques-uns la connaissance de vous-même, qui déjà, j’en suis sûr, a secouru plus d’un? Si votre message devait être désespéré, le silence vaudrait mieux. Mais faut-il attendre d’avoir fondé une morale pour aider les frères?” (De Beauvoir, Lacoïn, Merleau-Ponty 2022, p. 267).

Quelques jours plus tard, Beauvoir lui répond en disant que l’attitude à vivre intensément – “à vivre dans la fièvre bien plus que dans la sécheresse” (De Beauvoir, Lacoïn, Merleau-Ponty 2022, p. 269) – l’a conduite à se défendre de l’angoisse plutôt que de l’indifférence, et que le ressentiment qu’elle a pour les “choses humaines” provient du fait qu’elle les aime “très passionnément” et c’est parce qu’elle les aime qu’elle cherche “la vérité qui leur donnera le prix, leur sens véritable, à qui on pourra les offrir, ce qui sera la meilleure manière de les aimer puisqu’ainsi on les fera servir” (*ibidem*). Cependant, elle poursuit en disant qu’elle commencera à écrire, que toutes les bonnes raisons qu’elle avait trouvées pour ne pas le faire l’avaient déroutée, mais que c’est grâce à la correspondance avec lui

qu'elle avait finalement trouvé un équilibre presque définitif: ne rien renier du monde, mais tenter seulement de mettre de l'ordre dans les "choses humaines" qu'elle aime si fortement.

L'équilibre que Beauvoir a trouvé n'est cependant pas seulement un équilibre entre la littérature (ou l'écriture) et la vie (ou l'expérience), mais aussi un équilibre entre la philosophie et la littérature. Des années s'écouleront avant la publication de son premier roman, *L'invitée* (1943) et de son premier essai, *Le deuxième sexe* (1949), mais aussi bien dans les textes littéraires que dans les textes philosophiques, on retrouve le même témoignage d'une expérience tout à fait singulière qui se constitue au travers des espaces de réflexion commune. Des espaces, ou plutôt, des expériences de communication qui renvoient au rapport entre expérience et écriture, mais aussi à l'ambiguïté de la conversation entre auteur et lecteur. Ces espaces renvoient également à la transformation du livre dans l'objet d'une interrogation incommensurable qui le pousse vers ses limites, qui sont les limites du langage, mais aussi de la possibilité de communication, la plus profonde, entre les êtres humains.

À dix-huit ans, Beauvoir reconnaissait déjà le sens philosophique du rapport entre les auteurs et les lecteurs, comme on le lit dans une page de son carnet qui sera publiée dans les *Cahiers de jeunesse*, où elle affirme que les mots littéraires sont capables de déclencher "une grande sympathie (au sens étymologique)" qui unit ceux qui les lisent à celui qui les a écrits (De Beauvoir 2008, p. 86). Le sens d'un lien qui passe par l'écriture renvoie à la correspondance qu'elle aura, comme on l'a vu, quelques années plus tard avec Merleau-Ponty qui, dans la dernière lettre qu'il adresse à Beauvoir au début de l'année 1959, lui avoue sa réaction à la lecture des *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958). En rappelant les années dont parle Beauvoir, et les détails de son rapport personnel avec Zaza (Élisabeth Lacoïn), Merleau-Ponty parle d'une différence qui a toujours séparé leur vies – "la différence entre ce combat que vous avez mené, et la vie libre que j'ai toujours eue" (De Beauvoir, Lacoïn, Merleau-Ponty 2022, p. 444) –, et il est très curieux que, pour l'exprimer, il fasse référence aux livres qu'ils ont eu la chance de trouver dans leur maison respective: si le père de Beauvoir "aimait Anatole France", au contraire, écrit Merleau-Ponty, il a lu pour la première fois, dans la bibliothèque de sa maison, Nietzsche, Wilde et Gide. Puis il conclut en disant que "ceci n'est naturellement qu'un symbole" (*ibidem*), un symbole du moyen au travers duquel on peut tirer des enseignements de la littérature, en choisissant d'habiter des espaces littéraires qui sont des formes symboliques, comme le fait Beauvoir; ou, bien au contraire, d'étudier la

littérature comme une forme symbolique par rapport à la philosophie, comme le fait Merleau-Ponty dans ses cours au Collège de France.

4. *La philosophie par rapport à la littérature*

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 15 janvier 1953, Merleau-Ponty indique que chaque philosophie est “une architecture de signes” qui se réalise et qui se constitue “dans un rapport étroit avec les autres modes d’échange qui font la vie historique et sociale” (Merleau-Ponty 1953, p. 66), dans la mesure où l’attention de la philosophie elle-même “se retourne vers l’activité symbolique anonyme d’où nous émergeons et vers le discours personnel qui se construit en nous-mêmes, qui est nous”, en raison aussi d’une certaine tendance à analyser “ce pouvoir d’expression que les autres symbolismes se bornent à exercer” (Merleau-Ponty 1953, p. 67). Parmi ces symbolismes (ou formes symboliques), Merleau-Ponty évoque la littérature, la musique et la peinture qui, avec la psychanalyse, offrent des expériences fondamentales pour retrouver le sens inaliénable de la philosophie.

La leçon inaugurale – *L’éloge de la philosophie* – terminait par une réflexion sur l’essence paradoxale de la philosophie, elle-même liée à l’essence paradoxale de l’être humain qui “contient silencieusement les paradoxes de la philosophie, parce que, pour être tout à fait homme, il faut être un peu plus et un peu moins qu’homme” (Merleau-Ponty 1953, p. 73). Laissant ainsi la place à une remise en question radicale, Merleau-Ponty reconnaît que le philosophe – l’homme qui s’intéresse de la philosophie – “ne dit pas qu’un dépassement final des contradictions humaines soit possible et que l’homme total nous attende dans l’avenir” parce que, “comme tout le monde, il n’en sait rien” (Merleau-Ponty 1953, p. 52). Cette affirmation sera reprise concrètement dans les cours qu’il tiendra jusqu’en 1961 et, en particulier, dans les cours des années 1958 – 1959 sur la possibilité de la littérature, dans lesquels Merleau-Ponty note que la crise de la philosophie découle d’un certain nombre de raisons liées à la crise de la rationalité propre à la dimension historico-politique dominante dans la période du deuxième après-guerre.

Il est particulièrement intéressant, à cet égard, que Merleau-Ponty identifie certains phénomènes qui sont, en même temps, les signaux de la crise de la philosophie, mais aussi les signaux de sa possible renaissance. Ces expériences sont les mêmes qu’il a mentionnées dans *L’éloge de la philosophie*, à savoir: la poésie (la littérature), la musique, la peinture et la

psychanalyse, un “dernier symptôme ‘culturel’ aussi [...], mais plus général que [la] littérature, [la] musique, [la] peinture; phénomène de désintégration en chaîne, de libération d'énergie, mais au niveau du savoir et des rapports humains” (Merleau-Ponty 1953, p. 65). Dans les notes du cours, on lit que les références littéraires de Merleau-Ponty s'étendent de Rimbaud à Mallarmé, jusqu'au surréalisme et, enfin, à Proust, à Joyce et au groupe d'écrivains qu'il désigne par l'expression “les Américains” (parmi lesquels figurent Hemingway et Faulkner).

Si dans ce cours Merleau-Ponty privilégie un point de vue pratique autour de l'enjeu entre philosophie et littérature, il est également intéressant de rappeler le parcours qui l'a conduit à l'analyse de la possibilité de la philosophie au travers de la littérature, de la musique, de la peinture et de la psychanalyse, en complétant ainsi le propos exposé à l'occasion de sa leçon inaugurale. Ce parcours a entamé une réflexion sur l'usage littéraire du langage et sur le problème de la parole dans les cours des années 1953 et 1954. Le premier de ces cours, en particulier, offre une reconstruction théorique autour de l'interrogation de la littérature qui a été élaborée par Jean Paulhan (1941), Charles Du Bos (1945), Maurice Blanchot (1943) et Jean-Paul Sartre. En poursuivant ainsi une tradition philosophique qui, depuis les années 1940, avait identifié la littérature comme un objet de la réflexion philosophique, Merleau-Ponty porte l'attention sur l'expérience limite du langage qui est la limite de la philosophie, mais aussi la limite de la pensée humaine⁴.

Cependant, le thème de la limite n'est pas à comprendre en termes d'empêchement qui rendrait également impossible le traitement de cette relation, mais plutôt en termes de tension qui conduit à théoriser la relation des deux comme quelque chose qui est toujours et encore à penser. Loin de l'hypothèse d'une question permanente sans possibilité de réponse, cette pensée continue de la littérature – qui est une pensée de la philosophie sur la littérature, mais aussi de la littérature sur la philosophie – renvoie à une multiplicité de scénarios possibles qui coexistent dans un horizon de sens commun sans être respectivement contradictoires ou complémentaires.

À bien des égards, la conception de la littérature développée par Merleau-Ponty dans le cadre de ses cours au Collège de France était anticipée

4 Quelques années plus tard, dans *Les Mots et les Choses*, Michel Foucault affirmera que la littérature du XIXe siècle a permis la réapparition de l'être vivant du langage, conduisant ainsi à la formulation d'un contre-discours au sein duquel le langage littéraire est une formulation de l'expérience de la finitude, c'est-à-dire d'une expérience radicale de la connaissance de l'autre qui renvoie l'homme à sa limite, qui est aussi la limite du langage (cf. Foucault 1966).

dans le manuscrit qui apparaîtra posthume sous le titre *La prose du monde*. Comme le note Claude Lefort, Merleau-Ponty envoie ce texte à Martial Gueroult peu avant sa nomination au Collège de France et, dans la lettre qui accompagne le manuscrit, il s'attarde sur quelques considérations fondamentales concernant la nature de la communication littéraire entre l'écrivain et ses lecteurs :

La communication en littérature n'est pas simple appel de l'écrivain à des significations qui feraient partie d'un a priori de l'esprit humain: bien plutôt elles les y suscitent par entraînement ou par une sorte d'action oblique. Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. [...] La grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue. [...] Nous intitulerons *Introduction à la prose du monde* ce travail qui devrait, en élaborant la catégorie de prose, lui donner, au-delà de la littérature, une signification sociologique (Merleau-Ponty 1969, p. IV).

En s'intéressant à la manière dont se déroule la communication littéraire, Merleau-Ponty reconnaît le pouvoir inhérent à la littérature qui, à travers l'acte de lecture, est capable de déclencher une nouvelle perception du monde. Comme il l'écrit dans *La prose du monde*, "si le livre m'apprend vraiment quelque chose, si autrui est vraiment un autre, il faut qu'à un certain moment je sois surpris, désorienté, et que nous nous rencontrions, non plus dans ce que nous avons de semblable, mais dans ce que nous avons de différent, et ceci suppose une transformation de moi-même et d'autrui aussi bien" (Merleau-Ponty 1969, p. 198). Il s'agit d'un passage de l'opacité de l'existence à la clarté d'un récit où l'existence devient quelque chose que l'on partage avec les êtres humains. Il est donc clair que l'objectif d'un essai sur la littérature qui – à la suite du texte de Sartre, ou bien contrairement à celui-ci⁵ – ne peut se résoudre que dans une réflexion sur le langage, sur l'écriture et sur l'expérience et, en particulier, sur le corps transparent du langage, ce

5 Dans son avertissement à *La prose du monde*, Lefort signale une annotation dans laquelle Merleau-Ponty écrit: "Il faut que je fasse une sorte de *Qu'est-ce que la littérature?*, avec une partie plus longue sur le signe et la prose, et non pas toute une dialectique de la littérature, mais cinq perceptions littéraires: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud" (Merleau-Ponty p. VII). Rappelons, en outre, que la période à laquelle Merleau-Ponty écrit ce texte coïncide avec le moment de rupture avec Sartre, sur lequel nous renvoyons à Merleau-Ponty 2001, pp. 128-169. À ce propos, voir les fondamentales contributions de Boschetti (1985) et Lisciani-Petrini (2019).

corps qui est capable de dire les corps humains parce que, en les traversant, il en fait les objets d'une narration. Cela est possible parce que, en reprenant un passage du texte de Merleau-Ponty, l'art, comme la littérature "nous jette dans un monde neuf" et le langage littéraire termine sa fonction seulement si "nous laiss[ons] les mots, les moyens d'expression du livre, s'envelopper dans cette buée de signification qu'ils doivent à leur arrangement singulier, et tout l'écrit virer vers une valeur seconde et tacite où il rejoint presque le rayonnement muet de la peinture" (Merleau-Ponty 1969, p. 128)⁶. On ne devrait plus, donc, se demander l'essence, la direction ou la possibilité de la littérature mais tenter de penser la littérature en tant que question.

'Le rayonnement muet' du langage littéraire, la littérature, est une question à penser dans la mesure où, tout en exposant un monde imaginaire⁷, elle laisse ouverte aux lecteurs la possibilité d'interagir dans le monde dans lequel ils se trouvent toujours *engagés* ensemble. Comme le dit Sartre dans la présentation de *Les Temps Modernes*, "l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient" (Sartre 1948, p. 30). Ou, encore, comme le dit Beauvoir pour laquelle, dans *La force des choses*, "l'*engagement*, somme toute, n'est pas autre chose que la présence totale de l'écrivain à l'écriture" (De Beauvoir 1963, p. 53). Ou, enfin, comme le dit Merleau-Ponty pour lequel, en discutant de la liberté chez Descartes dans son cours à Lyon (1946 – 1947), "l'*engagement* ne consiste pas à entrer dans quelque chose mais à la recréer comme notre. Nous nous échangeons. L'*engagement* est le passage du futur au passé" (Merleau-Ponty 2022, p. 339).

Sous le signe de la discordance qui sépare sensiblement les visions autour de l'*engagement* par Sartre et Beauvoir d'une part et Merleau-Ponty de l'autre, il faut bien reconnaître que tous les trois représentent autant de modalités de penser la littérature dans un champ qui se concrétise dans une forme d'*engagement philosophique*, plutôt que politique. Du coup, pour répondre à notre question initiale, une réflexion philosophique sur la littérature sera un exercice de la pensée au travers duquel on arrive à considérer l'*engagement* d'un être humain particulier qui s'adresse aux autres êtres humains avec le but d'articuler un témoignage concret (et vivant)

6 Sur l'idée de la philosophie et de la littérature en tant que 'dispositifs de vision' cf. Carbone (2019).

7 Cf. Blanchot (1955).

du monde, à chaque instant où le texte est activé par la lecture. C'est un témoignage dans lequel on fait face à une expérience de l'autre qui est contenue dans le livre et qui est formulée par un usage tout à fait particulier du langage et de l'écriture. Voici, donc, que la littérature est précisément la dimension dont on a tenté de tracer les contours, sans jamais parler de celle-ci au sens propre, mais seulement en faisant référence aux différentes modalités (ou façons) que la philosophie a pour penser (avec) la littérature.

Bibliographie

BADIOU, A.

2012 *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*, La fabrique éditions, Paris.

BARTHES, R.

1972 *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris.

BLANCHOT, M.

1942 *Comment la littérature est-elle possible?*, Corti, Paris.

1943 *Faux pas*, Gallimard, Paris.

1955 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.

BOSCHETTI, A.

1985 *Sartre et "Les Temps Modernes": une entreprise intellectuelle*, Les éditions de Minuit, Paris.

CARBONE, M.

2019 *La surface obscure. La littérature et la philosophie en tant que dispositifs de vision selon Merleau-Ponty*, dans "Chiasmi International", 21.

DE BEAUVOIR, S.

1943 *L'invitée*, Gallimard, Paris.

1949 *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris.

1958 *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, Paris.

1963 *La force des choses*, Gallimard, Paris.

1965 *Response à "Que peut la littérature?"*, dans S. De Beauvoir, Y. Beger, J.-P. Faye, J. Ricardou, J.-P. Sartre, J. Semprun, *Que peut la littérature?*, Union Générale d'éditions, Paris.

1981 *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre: août – septembre 1974*, Gallimard, Paris.

2008 *Cahiers de jeunesse. 1926 – 1930*, Gallimard, Paris.

DE BEAUVOIR, S., LACONIN, È., MERLEAU-PONTY, M.
2022 *Lettres d'amitié. 1920 – 1959*, Gallimard, Paris.

DERRIDA, J.
1967 *De la grammatologie*, Les éditions de Minuit, Paris.

DU BOS, C.
1945 *Qu'est-ce que la littérature?*, Plon, Paris.
1967 *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, Corti, Paris.

FOUCAULT, M.
1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris.

LISCIANI-PETRINI, E.
2019 *Merleau-Ponty/Sartre: una insanabile divergenza filosofico-politica*, dans E. Lisciani-Petrini, R. Kirchmayr (dir.), *Sartre/Merleau-Ponty. Un dissidio produttivo*, "aut aut", 381, pp. 61-90.

MACHEREY, P.
1966 *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris.
2013 *Philosopher avec la littérature: exercices de philosophie littéraire*, Hermann, Paris.

MERLEAU-PONTY, M.
1953 *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris.
1968 *Résumés de cours. Collège de France 1952 – 1960*, Gallimard, Paris.
1996 *Notes des cours au Collège de France. 1958 – 1959 et 1960 – 1961*, préface de C. Lefort, texte établi par S. Ménasé, Gallimard, Paris.
1969 *La prose du monde*, Gallimard, Paris.
2001 *Parcours deux. 1951 – 1961*, Verdier, Paris.
2013 *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France, notes, 1953*, MētisPresses, Paris.
2020 *Le problème de la parole. Cours au Collège de France, notes, 1953-1954*, MētisPresses, Paris.
2022 *Inédits (1946-1949)*, premier volume, textes transcrits, établis, présentés et annotés par M. Dalissier, avec la participation de S. Matsuba, Éditions Mimésis, Milano-Udine.

NANCY, J.-L.
2015 *Demande. Littérature et philosophie*, Éditions Galilée, Paris.

PAULHAN, J.
1941 *Les fleurs de Tarbes, ou, La Terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris.

SABOT, P.

2002 *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, PUF, Paris.

SARTRE, J.-P.

1938 *La nausée*, Gallimard, Paris.

1948 *Situations II*, Gallimard, Paris.

1964 *Les mots*, Gallimard, Paris.

ONTOLOGIA, VERITÀ E POESIA

Paolo Valore

Abstract

In *De Rerum Natura*, Lucretius opts to convey the Epicurean philosophy's harsh outlook on the nature of Reality, including the forms of life and death, and the movement of atoms in the void, through a seemingly incongruent medium: poetry. One may wonder why poetry was chosen as the best way to present such definitive and concrete truths about the ontology of the Universe. My interpretation will examine the connection between literary expression and philosophical truth, and how this relationship reflects a multi-level concept of truth, with ramifications supporting each other holistically, like a tree whose roots are deeply entrenched in its fruits, thus linking the Latin poem to some of the most cutting-edge theories in contemporary ontology.

Keywords: Truth, Holism, Ontology, Lucrezio, Quine.

1. *Nonostante la forma poetica?*

Interrogandosi sulla filosofia come genere letterario, Ágnes Heller scrive, senza esitazioni, e con buoni motivi, che la filosofia è letteratura scritta in prosa. Con almeno un'importante eccezione:

What characterizes philosophy as a literary genre? First, that it is literature. More precisely, literature written in prose. There are certainly exceptions, like Lucretius, who wrote his work in verse. Yet, disregarding exceptions, philosophy, at least since Aristotle, belongs to the genre of erudite prose (Heller 2012).

Lucrezio rappresenta spesso l'eccezione da citare, l'esercizio filosofico-letterario fuori dal coro e i temi della sua filosofia sono stati spesso riferiti *indipendentemente* o addirittura *nonostante* la forma poetica¹. Non sono rari i tentativi di riattualizzare Lucrezio per alcuni risultati fisici relativi all'atomi-

1 Cf. Hardie, Prosperi, Zucca (2020); Lehoux, Morrison, Sharrock, a cura di (2013).

smo e, in generale, per la sua filosofia della natura. Un caso noto è Deleuze, al punto che c'è chi ha visto nell'incontro con Lucrezio, più che un'influenza, l'origine stessa di molti tra i caratteri della sua filosofia, in particolar modo la sua ontologia dell'immanenza². Eppure, che ne è della sua scelta poetica?

Nel *De Rerum Natura*³, Lucrezio sceglie di diffondere e tramandare la severa visione della filosofia epicurea sulla natura della Realtà attraverso un mezzo apparentemente incongruo: un poema, una forma espressiva tradizionalmente riservata a narrare temi epici, mitologici o storici. Si tratta di una filosofia che riconosce la natura fragile e fugace delle forme in cui si presentano la vita e la morte degli individui e di tutte le entità dell'universo, che riconsidera lo scopo dell'esistenza umana nel grande schema delle cose, che contempla il freddo e instabile movimento degli atomi nel vuoto. Non può non destare meraviglia la scelta della poesia come modo privilegiato per presentare verità così radicali e concrete sull'ontologia dell'Universo.

Al di là dell'attualità delle tesi dell'atomismo, che sono già state ben indagate dal Rinascimento⁴ all'atomismo seicentesco⁵ fino alla fisica contemporanea⁶, come dovremmo rispondere, con estrema franchezza, alla domanda: cosa può dire oggi Lucrezio, *con il suo poema*, all'ontologo contemporaneo? In particolar modo, che nesso c'è tra il tipo di verità di cui Lucrezio ci può oggi parlare e la forma poetica in cui ha deciso di veicolare la sua verità?

Nel percorso che segue, non parlerò del poema *in quanto poema*, cioè in quanto prodotto letterario didascalico strutturato in esametri, della sua

2 Johnson (2017). Cf., in particolare, ivi, p. 8: "Lucretian atomism is more than an influence on Deleuze. It is, in short, one of the formative encounters that provoked Deleuze's own writings, Deleuzianism, and Deleuze studies".

3 I rinvii al *De Rerum Natura* e ad altre fonti antiche dell'epicureismo verranno forniti assumendo l'edizione classica di riferimento. Per il *De Rerum Natura* si assume l'edizione curata da Rouse, rev. Smith, 1924, 1975² (d'ora in poi abbreviata in "Lucr. DRN"). Le *Epistole* di Epicuro fanno riferimento alla versione accettata da Ettore Bignone, in *Epicuro 2007*² (d'ora in poi abbreviate, com'è consuetudine, in "Epic.", seguito dal riferimento dell'epistola citata). *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio verrà citato con l'impaginazione classica dell'edizione teubneriana a cura di Marcovich (1999), poi aggiornata da Dorandi (2013) e d'ora in poi abbreviata, com'è consuetudine, in "Diog. Laert.". Per gli scritti di Sesto Empirico, si assume l'edizione teubneriana a cura di Mutschmann (1912 e sgg.), abbreviata, com'è consuetudine, in "Sext. Emp.".

4 Cf. Palmer (2014); Lüthy, Nicoli, a cura di (2023); Palmer in Hardie, Prosperi, Zucca (2020, pp. 167-200) e Nicoli in Hardie, Prosperi, Zucca (2020, pp. 235-250).

5 Johnson (2000); Johnson, Wilson in Gillespie, Hardie, a cura di (2007, pp. 131-148).

6 Cf. Naill (2018).

struttura linguistica, del suo stile o della sua ricezione, dal punto di vista che potrebbe interessare, per esempio, il filologo classico. D'altra parte, non intendo neanche confrontare le tesi dell'atomismo lucreziano con i risultati dell'indagine fisica più recente, al fine di avvalorarli per il fatto che anticiperebbero, in qualche senso del termine, risultati scientifici confermati per tutt'altra via (come se la riflessione metafisica acquisisse il suo valore se confermata dalle scienze naturali).

L'interesse squisitamente filosofico che muove la presente indagine intende esplorare la connessione tra la scelta di una particolare espressione letteraria, il poema appunto, e la verità metafisica, e come questa relazione rifletta un concetto di verità a più livelli, collegando, in tal modo, il poema latino ad alcune delle teorie più avanzate dell'ontologia contemporanea. Tale esplorazione percorrerà tre diverse modalità di giustificazione della verità e cercherà di comporle grazie a una strategia che potremmo considerare un *olismo della giustificazione*.

2. I modi della verità e della verificaione

Le domande che il filosofo può porre, quando s'interroga sulla verità e la sua natura, possono essere di molti tipi e non tutti necessariamente convergenti⁷.

Vi è un primo tipo di domanda sulla verità che è rappresentato in modo esemplare nel *Vangelo di Giovanni*, e ricostruito in maniera estremamente potente da Mikhail Bulgakov, ne *Il Maestro e Margherita*, dove viene descritto il breve scambio di parole tra Gesù, che era stato portato dalla casa di Caifa al pretorio, e Ponzio Pilato, il procuratore romano della Giudea: Pilato affronta Gesù chiedendogli ragione della verità che andava diffondendo e interrogandolo: "E come mai, tu, vagabondo, al mercato ingannavi il popolo raccontando di una verità di cui non hai nessuna idea? Che cos'è questa verità?" (Bulgakov 1977, p. 55). Pilato vuole suggerire che vi sono molte verità e che nessuno veramente conosce la verità. E infatti, nella versione di Bulgakov, il prigioniero ribatte elencando una serie di verità: "La verità è, prima di tutto, che ti duole la testa, e ti duole così forte che tu pensi vilmente alla morte" (*ibidem*).

Rivalutare Lucrezio mostrando che le sue verità sono confermate dalla fisica contemporanea intende assumere questo primo senso dell'interrogativo sulla verità: il filosofo può apprendere da Lucrezio qualcosa sulla

7 Cf. Valore (2012).

verità, ricevendo un elenco di verità (cioè, di cose vere). E infatti Tommaso D'Aquino commenta, notando egregiamente che, nella domanda di Pilato, in questione non è la natura o la definizione di verità, bensì *quale* verità sia quella da preferire: "Unde dicit 'Quid est veritas?' non quaerens quae sit definitio veritatis, sed quid esset veritas cuius virtute de regno eius efficeretur" (Tommaso d'Aquino, *In Evangelium Ioannis Expositio*, XVIII, 6 2364; tr. it. 1992, p. 326).

Diverso è l'interrogativo sulla natura della verità. Quando Agostino di Ippona condivide, nel *De Trinitate*, il suo spaesamento nei confronti della verità, non ci chiede un elenco di verità, bensì di contemplare il mistero della natura della verità stessa:

Noli quaerere quid sit veritas; statim enim se opponent caligines imaginum corporalium et nubila phantasmatum, et perturbabunt serenitatem, quae primo ictu diluxit tibi, cum dicerem: Veritas (Agostino, *De Trinitate*, 8.2.3; tr. it. p. 257).

Per apprezzare il senso in cui verrà qui usata l'interrogazione della verità, vorrei richiamare l'interessante racconto che Marco Messeri condivide nel suo *Verità*⁸: i dorzé etiopici tramandano la credenza che i leopardi siano animali cristiani e che, in particolare, rispettino le prescrizioni della chiesa copta, che dispone il digiuno rituale nei giorni di penitenza religiosa. D'altra parte, i dorzé non ritengono questo un motivo sufficiente (e forse neppure pertinente) per allentare la sorveglianza del bestiame nei giorni del digiuno rituale. Interrogati sulla presunta incoerenza, i dorzé manifestano stupore e sembrano non comprendere la nostra sorpresa.

Quello che ci disturba nel racconto sui dorzé non è tanto una serie di credenze che possiamo giudicare errate (ad esempio, che i leopardi si astengano dal mangiar carne nei giorni rituali di digiuno); non è, in altre parole, quello che assumono come verità, nel senso di Pilato e Tommaso. Quello che ci sconcerta è *come* possono assumere una nozione di verità che consenta di credere in tutta coscienza che i leopardi rispettino le prescrizioni della chiesa copta e assumere un comportamento che sembra violare tali credenze. La domanda qui non è cosa credono ma come possono credere ciò che credono e in base a quale definizione di verità. La questione, cioè, è qual è la *natura* della verità e come rispondere a tale verità.

Nel *De Rerum Natura*, è possibile distinguere almeno tre diversi tipi di verità, con tre diverse *nature* in questo senso, cui corrispondono tre diversi tipi di verificaazione. Parte dello sconcerto che il poema lucreziano comuni-

8 Cf. Messeri (1997, p. 1).

ca al filosofo contemporaneo consiste anche nel modo in cui Lucrezio cerca di rispondere alle spaventose verità ontologiche che assume. La presente indagine tenterà di comprendere la scelta di presentare la propria filosofia (una serie di verità) con immagini poetiche invece che con un trattato dottrinale. Una presentazione che rovescia le nostre attese e insinua, agli occhi del filosofo contemporaneo, un dubbio sulla coerenza di questi tre modelli di verificaione, che cercherò di risolvere.

3. *La verità della percezione*

Come sappiamo, secondo il *De Rerum Natura*, cosa è vero? Innanzitutto, sulla base della sensazione. L'assunzione della sensazione è parte essenziale del canone epicureo (Diog. Laert. 10.38), cui Lucrezio dichiara esplicitamente di aderire (Lucr. DRN 3.3–13). La giustificazione della percezione rientra nel quadro più generale dell'ontologia di Lucrezio, in cui i corpuscoli rendono ragione delle stimolazioni sensoriali che mettono in moto la nostra 'rappresentazione del mondo': "corpora quae feriunt oculos visumque lacessant" (Lucr. DRN 4.217). Si tratta di verità a posteriori ed empiriche, di cui possiamo comunque fidarci, in quanto la percezione è sempre veridica (Lucr. DRN 4.379; 4.462468, 4.72382).

Inoltre, la struttura ontologica dell'universo rende ragione non soltanto della percezione veridica ma anche del cosiddetto errore e del falso (Lucr. DRN 4.379; 4.462468, 4.723826): "quid nobis certius ipsis sensibus esse potest, qui vera ac falsa notemus?" (Lucr. DRN 1.699–700; cf. anche Diog. Laert. 10.50: "τὸ δὲ ψεῦδος καὶ τὸ διημαρτημένον ἐν τῷ προσδοξαζομένῳ αἰεὶ ἔστιν").

Non si tratta, in ogni caso, della sensazione privata dei filosofi moderni, che dovevano poi guadagnare, con fatica come nel caso di Locke⁹, l'intersoggettività dell'esperienza condivisa. La percezione lucreziana è già da sempre intersoggettiva e ciò è comunicato, nel poema, con la scelta stilistica di usare sempre il plurale: non "video", bensì "videmus", e il soggetto ricorrente è "nos" (Lucr. DRN 3.139).

La compagine esplicativa della percezione include persino i *simulacra* e sogni: i *simulacra* sono sottili pellicole atomiche che vengono spontaneamente e costantemente emesse in tutte le direzioni dagli aggregati di atomi di maggiori dimensioni, preservando la forma dell'oggetto originale (Lucr. DRN 4.26–215). Anche le illusioni hanno quindi una spiegazione nella

9 Cf. Locke (1689; tr. it. 2017, pp. 690-691).

natura delle cose: i *simulacra* della mente sono aggregati di atomi esattamente come i sensi e seguono le stesse leggi (né giuste né sbagliate) che regolano l'universo¹⁰. L'errore non è mai nella stimolazione sensibile bensì nel giudizio sulla percezione (Lucr. DRN 4.728–744; Sext. Emp., M 8.63). Una posizione, questa sì, che tornerà in maniera pressoché ubiquitaria nella filosofia moderna, ad esempio nella Terza e nella Sesta Meditazione Metafisica di Descartes¹¹.

È pur vero che nel libro II del *De Rerum Natura* compare una sorta di anticipazione di quella distinzione che sarà poi propagata come opposizione tra qualità primarie e secondarie, ma le stesse qualità secondarie sono causate da forma, dimensione e organizzazione degli atomi.

La fundamentalità di questo primo tipo di verità include due sottotesi: *naturalismo*, secondo cui nell'universo si danno esclusivamente leggi e forze naturali, che implica l'assunzione per cui ogni problema andrebbe affrontato con metodi empirici (inclusa la stessa indagine sulla natura umana), e *riduzionismo*, per cui ogni asserzione dotata di significato dovrebbe essere traducibile in un'asserzione che parla, in definitiva, dell'esperienza immediata¹². Come avremo modo di vedere, le due sottotesi vacillano nel corso dell'opera e dovranno confrontarsi in maniera non ovvia con i tipi alternativi di verità e verificaazione presenti nel poema¹³.

Quel che è fondamentale notare è che la verità della percezione offre la giustificazione *metafisica* del naturalismo e del riduzionismo in Lucrezio: rifiuto degli oracoli e della divinazione e rifiuto dell'intuizione extracorporea sono argomentati sulla base del criterio di questo primo criterio di verità.

4. *Le verità incontrovertibili*

Epicuro e Lucrezio ritengono però che vi sia un secondo tipo di verità, che ha una sua giustificazione peculiare che si origina da un problema non secondario del primo tipo di verità: il riferimento ai non osservabili. Come arriviamo dai sensi veridici alla tesi metafisica che riguarda gli atomi e al vuoto? Sembra mancare la possibilità di estendere il riferimento dagli os-

10 Cf. Schiesaro (1990); Konstan (2008).

11 Cf. Descartes (1641; tr. it. 1992, pp. 33-49; 67-83).

12 Le nozioni di naturalismo e di riduzionismo che vengono qui adottate sono quelle del lessico di Quine, per cui si veda Quine (1951; tr. it. 2004, pp. 35-65). Sul lessico quineano, cf. Valore (2014): per la definizione di 'naturalismo' (ivi, p. 103); per la definizione di 'riduzionismo' (ivi, p. 109).

13 Cf. Hankinson (2013).

servabili ai non osservabili, che invece pare darsi nel caso del *pneuma* degli stoici (in fondo, un'estensione del respiro) e degli elementi di Aristotele (in definitiva, costruiti a partire da basi, almeno in via analogica, empiriche). Nel caso di elementi ultimi indivisibili e vuoto assoluto, questa estensione non pare percorribile¹⁴.

A questo punto, interviene un nuovo tipo, anch'esso fondamentale, di verità, che non può essere ridotto alla verifica empirica e a posteriori che la percezione consente. Sono verità stabilite oltre ogni ragionevole dubbio che ci mettono in contatto con la struttura ontologica del reale. Un esempio di questa classe di verità è appunto che il mondo consista di atomi e vuoto (Lucr. DRN 1.265–448). Oppure che nulla si origina dal nulla (Lucr. DRN 1.150). La giustificazione che nulla si origini dal nulla mette in crisi il criterio di verifica su base percettiva che abbiamo poco sopra introdotto come naturalismo e riduzionismo: com'è possibile percepire che cosa *non* accade? In questo caso, siamo di fronte a quello che, in epistemologia, viene definito l'impossibilità del controesempio: in che modo si potrebbe falsificare, con un esempio contrario, cosa avverrebbe se il nulla si comportasse diversamente?

La giustificazione dell'assunzione di atomi e vuoto non è percettiva, bensì *concettuale*: si richiede la possibilità del movimento degli atomi come premessa del sistema (Diog. Laert. 10.40; cf. Lucr. DRN 1.335–40, 370–83, DRN 426–9). A sua volta, questa classe di verità fornisce la giustificazione per un altro pezzo del sistema, cioè il canone riduzionista: non essendoci altro che atomi e vuoto, si garantisce la verità percettiva nel suo carattere naturalistico e riduzionistico.

5. *Le conseguenze della verità*

A questo punto, fa il suo ingresso in scena il terzo e più sconcertante tipo di verità. Seguendo Epicuro, Lucrezio ci informa che gli dèi non sono responsabili dei fenomeni celesti (Epic., Ep. Hdt. 79.10–80.12; Lucr. DRN 6.387–422). Come verificare una credenza del genere? In fondo, potrebbe valere per gli dèi quello che vale per i *simulacra*; potremmo, in altre parole, immaginare una revisione naturalistica degli dèi in termini di atomi. Invece, la risposta è che gli dèi non possono essere responsabili dei fenomeni celesti perché, altrimenti, l'umanità non sarebbe felice (Epic., Ep. Pyth. 85.9–87.3).

14 Cf. Lehoux (2013).

Questo nuovo tipo di verità potrebbe essere definito “verità sulla base delle conseguenze”: si sostituisce l’idea del confronto tra le nostre descrizioni e le cose come stanno con il confronto tra due descrizioni, in particolare tra due narrazioni che assumono solitamente la forma della tesi e dell’antitesi. Di fronte a un’alternativa tra due opzioni teoriche e in mancanza della possibilità di un controllo indipendente, si soppesano le conseguenze (teoriche, ma anche d’altro tipo, ad esempio pratiche o addirittura politiche) di ciascun contendente. Nel nostro caso, ad esempio, dovremmo valutare la verità di una tra le due ipotesi, per cui gli dèi sono o non sono responsabili dei fenomeni celesti. Nell’impossibilità di un accesso indipendente che ci informi, attraverso il primo criterio della verità mediante sensazione, su cosa fanno effettivamente gli dèi e mancando anche il criterio della necessità puramente concettuale che garantiva le verità incontrovertibili, prendiamo in considerazione cosa potrebbe succedere alla nostra felicità se una delle due narrazioni fosse vera.

Siamo di fronte a una strategia argomentativa ben nota nell’antichità e il cui paradigma è rappresentato dall’antilogica presentata nei *Dissoi logoi* di Protagora¹⁵, in cui si sostiene che su ogni tema è possibile contrapporre due opposti punti di vista, uno che sostiene una tesi e uno che la nega, confrontando i rispettivi argomenti. Peraltro, questo tipo di argomentazione rappresentava, nel mondo antico ma ancora ai nostri giorni, la strategia privilegiata in contesti sociali di primaria importanza come i contesti giuridici e politici. Si pensi a quello che avviene in un tribunale, dove si fronteggiano due ricostruzioni, un’accusa e una difesa, che presentano i loro argomenti non mediante appello a un accesso indipendente alle cose stesse, bensì confrontandosi una con l’altra, sotto la forma del dibattito. Questa immagine è così potente, da rappresentare il modello stesso della nostra intelligenza, ad esempio in Kant, che ricorre frequentemente ad analogie processuali relativamente al *tribunale* della ragione e che, nella “Dialettica trascendentale” della *Critica della ragion pura*, presenta graficamente tesi e antitesi, ciascuna con le proprie argomentazioni contrapposte. Quando la ragione non può far appello all’esperienza, si affida alla strategia del dibattito giuridico.

La stessa tattica della giustificazione processuale si ritrova nel confronto politico tra programmi alternativi: nel momento in cui siamo chiamati a scegliere una fazione politica, non confrontiamo i programmi con la realtà così com’è, bensì mediante valutazione delle conseguenze di ciascuna ipotesi alternativa, valutando cosa è preferibile in termini di effetti, ad

15 Cf. Maso, a cura di (2018).

esempio sul tipo di comunità in cui vorremmo vivere e sulla felicità che questa comunità potrebbe garantire a noi e agli altri individui.

Lucrezio introduce quindi, accanto alla verifica empirica e concettuale, la verifica mediante retorica e poetica, cioè un tipo di giustificazione dove la forma letteraria è essenziale e quel che conta è l'efficacia: si pensi ai contesti in cui vige un ordinamento giuridico influenzato dai principi del *common law*, dove le abilità espressive e retoriche del proprio avvocato possono incidere pesantemente sull'esito di un procedimento giudiziario.

6. *L'olismo della giustificazione: la retroazione degli effetti etici sulle verità metafisiche*

Strategia retorica e poetica, dunque, anche in filosofia. A questo punto, il circolo tra verità e poesia sembra chiudersi.

Una prima ipotesi potrebbe guardare alla giustificazione sulla base degli effetti e identificare nella poesia uno stratagemma essenzialmente *strumentale*: la formulazione poetica serve come 'medicina dell'anima', come miele per coprire l'amaro farmaco in cui consistono le verità ontologiche, troppo respingenti a prima vista ma comunque da assumere, per il nostro stesso bene e, in definitiva, per la nostra stessa felicità. Una formulazione non sostanziale ma efficace.

Credo, però che questa prima ipotesi sia estremamente riduttiva, se si guarda all'impianto generale della verità a molteplici livelli che ci consegna il *De Rerum Natura*¹⁶. Per questo, vorrei proporre in chiusura un'interpretazione che passa per l'olismo della giustificazione e che riavvicina un testo classico a un approccio complesso alla verifica che si ritrova in alcuni dibattiti ontologici ed epistemologici contemporanei, a prima vista assai distanti.

Le tesi del terzo gruppo di verità vengono infatti non soltanto presentate, bensì *giustificate*, attraverso i loro effetti positivi. L'idea della verità in base alle conseguenze è sì una scelta pratica, ma nel senso che oggi chiameremmo dell'olismo della giustificazione su base pragmatica.

Si richiami, ad esempio, la giustificazione dell'assunzione di oggetti fisici, in luogo degli dèi di Omero, proposta da Quine in *Due dogmi dell'empirismo*. Anche Quine, come Lucrezio, sostituisce gli atomi agli dèi e lo fa, esattamente come Lucrezio, introducendo una *credenza* non mediante un

16 Cf. Hankinson (2013).

appello all'esperienza, cioè al primo tipo di verità, bensì sulla base degli effetti pratici della correzione di una credenza:

gli oggetti fisici [...] sono introdotti dal punto di vista concettuale come utili intermediari – non mediante una definizione in termini di esperienza, ma semplicemente come postulati irriducibili, simili dal punto di vista epistemologico agli dèi di Omero. Da parte mia, in quanto fiscalista laico, credo negli oggetti fisici e non negli dèi di Omero; e ritengo che sia un errore scientifico fare altrimenti. Ma dal punto di vista del fondamento epistemologico, gli oggetti fisici e gli dèi di Omero differiscono solo quanto al grado e non quanto al genere. Entrambi i tipi di entità entrano nella nostra concezione soltanto come postulati culturali (Quine 1951; tr. it. 2004, p. 62).

Se un *mito* vale l'altro, almeno in termini di esperienza, perché *preferiamo* credere agli oggetti fisici e non agli dèi? Perché "il mito degli oggetti fisici è epistemologicamente superiore alla maggior parte degli altri? Perché ha dimostrato maggiore efficacia rispetto ad altri miti come strumento per modellare una struttura maneggevole all'interno del flusso dell'esperienza" (Quine 1951; tr. it. 2004, p. 63)¹⁷. La scelta di una verità sulla base degli effetti non è affatto una strategia antica a cui possiamo oggi guardare con distacco. La conferma, all'interno di un sistema olistico di verità che sono sia premesse sia conseguenze di altre verità, consente una giustificazione complessa, in cui gli effetti proiettano la giustificazione sulle premesse che li reggono.

È il caso della verità per cui gli dèi non sono responsabili dei fenomeni celesti: vi è una retroazione degli effetti etici sulle premesse metafisiche dell'intero sistema dell'atomismo. Se dobbiamo poter essere felici, allora gli dèi e gli altri attori sovranaturali non possono essere responsabili dei fenomeni naturali; se gli attori sovranaturali non sono responsabili dei fenomeni naturali, allora l'Universo tutto è retto da leggi naturali, secondo la dottrina del naturalismo e del riduzionismo. Naturalismo e riduzionismo sono ramificazioni della verità della percezione sensibile, che si regge, a sua volta, sulla verità, puramente concettuale, della realtà costituita da atomi e vuoto. Quest'ultima verità è sia effetto sia premessa dell'intero sistema.

L'olismo della giustificazione consente anche di rileggere le presunte debolezze filosofiche dell'epicureismo di fronte all'atomismo di Democrito. È stato infatti rimproverato all'epicureismo l'introduzione di forma, grandezza

17 Questa è una posizione che può essere giudicata controversa ma che considero, insieme alla tesi della relatività ontologica, tra le tesi più interessanti e feconde dell'eredità quineana. Applicazioni di queste due tesi sono state tentate in anni recenti in contesti anche molto diversi, ad esempio in Valore, Dainotti, Kopczyński (2020); Valore (2024).

e peso nella struttura degli atomi, al posto di forma, grandezza e posizione, per giustificare il movimento degli atomi, i loro urti e, in definitiva, la libertà umana mediante il *clinamen*. Non si tratta, come è parso ad alcuni¹⁸, di un'intollerabile contaminazione tra fisica ed etica, bensì di una coerente applicazione del modello giuridico della verità in base alle conseguenze, in cui gli effetti etici sono retroattivi sulle scelte metafisiche. Si pensi anche al caso della negazione dell'eternità dei corpi celesti: siccome tale eternità disturberebbe l'atarassia del saggio, ne consegue, contro Aristotele, che essi non sono eterni! Non è un caso che Marx ritenesse Lucrezio "il solo tra tutti gli antichi ad aver compreso la fisica epicurea" (Marx 1990, p. 32).

Anche la scelta dell'esposizione poetica e la strategia persuasiva trovano una loro legittima collocazione, grazie all'olismo: la verità in base agli effetti è parte integrante dell'argomentazione olistica, così come lo è la cifra retorica e stilistica, che non è più soltanto un orpello esteriore e insensuale ma è l'estrema ramificazione del nesso tra le diverse verità e, al contempo, un passaggio del processo di giustificazione nel suo complesso di queste stesse verità.

L'olismo della giustificazione tiene così insieme l'intersezione di tesi ontologiche (persino fisiche) ed etiche e l'uso della poesia per presentare il sistema filosofico: un albero che non si regge su terreno ultimo e definitivo ma le cui radici affondano nei suoi stessi frutti.

Bibliografia

AGOSTINO D'IPPONA

1973 *De trinitate*; tr. it. in Sant'Agostino, *Opera Omnia, vol. 4: La Trinità*, introduzione di A. Trapè e M.F. Sciacca, tr., note e indici di G. Beschin, Città Nuova, Roma.

BULGAKOV, M.

1977 *Il Maestro e Margherita*, a cura di M. De Monticelli, Rizzoli, Milano.

DESCARTES, P.

1992 *Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animæ immortalitas demonstratur*, Amsterdam 1641; tr. it. *Meditazioni metafisiche* in Id., *Opere filosofiche*, vol. II, di A. Tilgher, riveduta da F. Adorno, a cura di E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1992.

18 Celebri sono i giudizi sprezzanti, ad esempio di Cicerone e Pierre Bayle, discussi da Karl Marx in *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie nebst einem Anhang* (cf. Marx 1990, pp. 29-40).

DIOGENE LAERZIO

1999 *Vite dei filosofi*, a cura di M. Marcovich, Stutgardiae et Lipsiae; ed. rivista e aggiornata da T. Dorandi, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

EPICURO

2007² *Opere, frammenti, testimonianze*, introduzione e cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari.

HANKINSON, R. J.

2013 *Lucretius, Epicurus, and the Logic of Multiple Explanations* in D. Lehoux, A.D. Morrison, A. Sharrock (a cura di), *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, Oxford University Press, Oxford, pp. 69-98.

HARDIE, P.R., PROSPERI, V., ZUCCA, D. (a cura di)

2020 *Lucretius Poet and Philosopher: Background and Fortunes of "De Rerum Natura"*, De Gruyter, Berlin-Boston.

HELLER, A.

2012 *Philosophy as a literary genre*, in "Thesis Eleven", 110/1, pp. 17-26.

JOHNSON, M.R., WILSON C.

2007 *Lucretius and the history of science* in S. Gillespie, P. Hardie (a cura di), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 131-148.

JOHNSON, R.J.

2017 *The Deleuze-Lucretius Encounter*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

JOHNSON, W.R.

2000 *Lucretius and the Modern World*, Duckworth, London.

KONSTAN, D.

2008 *A Life Worthy of the Gods: The Materialist Psychology of Epicurus*, Parmenides Publishing, Las Vegas.

LEHOUX, D.

2013 *Seeing and Unseeing, Seen and Unseen* in D. Lehoux, A.D. Morrison, A. Sharrock (a cura di), *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, Oxford University Press, Oxford, pp. 131-151.

LEHOUX D., MORRISON, A.D., SHARROCK, A. (a cura di)

2013 *Lucretius: Poetry, Philosophy, Science*, Oxford University Press, Oxford.

LOCKE, J.

2017 *An Essay Concerning Human Understanding*, London 1689, XI.12; tr. it. *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di N. Abbagnano, UTET, Torino.

LUCREZIO

1924, 1975² *De rerum natura*, a cura di W.H.D. Rouse, rev. di M. F. Smith, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

LÜTHY, C., NICOLI, E. (a cura di)

2023 *Atoms, Corpuscles and Minima in the Renaissance*, Brill, Leiden.

MARX, K.

1990 *Differenza tra la filosofia di Democrito ed Epicuro*, a cura di M. Cingoli, Editori Riuniti, Roma.

MASO, S. (a cura di)

2018 *Dissoi logoi: edizione criticamente rivista, introduzione, traduzione, commento*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma.

MESSERI, M.

1997 *Verità*, La Nuova Italia, Firenze.

NAILL, T.

2018 *Being and Motion*, Oxford University Press, Oxford.

NICOLI, E.

2020 *Atoms, Element, Seeds. A Renaissance Interpreter of Lucretius's Atomism* in P.R. Hardie, V. Prospero, D. Zucca, D. (a cura di), *Lucretius Poet and Philosopher: Background and Fortunes of "De Rerum Natura"*, cit., pp. 235-250.

PALMER, A.

2014 *Reading Lucretius in the Renaissance*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

2020 *The Persecution of Renaissance Lucretius Revisited* in P.R. Hardie, V. Prospero, D. Zucca (a cura di), *Lucretius Poet and Philosopher: Background and Fortunes of "De Rerum Natura"*, cit., pp. 167-200.

QUINE, W.V.

2004 *Two Dogmas of Empiricism*, in "The Philosophical Review", 60 (1951), pp. 20-43; ristampato in Id., *From a Logical Point of View Nine Logico-Philosophical Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass) 1953; 2d, revised ed., 1961 e 1980, pp. 20-46; tr. it. *Che cosa c'è* in Id., *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, a cura di P. Valore, Raffaello Cortina, Milano, pp. 35-65.

SESTO EMPIRICO

1912 *Scritti*, a cura di H. Mutschmann, Lipsia.

SCHIESARO, A.

1990 *Simulacrum et Imago: gli argomenti analogici nel De rerum natura*, Giardini, Pisa.

TOMMASO D'AQUINO

1992 *In Evangelium Ioannis Expositio*; tr. it. *Commento al Vangelo di San Giovanni/3 XIII-XXI*, a cura di T. Sante Centi, Città Nuova, Roma 1992.

VALORE, P.

2012 *La sentenza di Isacco. Come dire la verità senza essere realisti*, Mimesis, Milano-Udine.

2014 *Quine*, La Scuola/Morcelliana, Brescia.

2024 *Ontological Relativity and Conceptual Analysis as Theoretical Frameworks for Epistemic Injustice*, in "Metaphilosophy", 55, pp. 264-279.

VALORE, P., DAINOTTI, M. G., KOPCZYŃSKI, O. (a cura di)

2020 *Ontological Categorizations and Selection Biases in Cosmology: The Case of Extra Galactic Objects*, in "Foundations of Science", 26, pp. 515-529.

TEMPO, MENTE E RACCONTO

La fenomenologia della narrazione come integrazione di *mindreading* e coerenza globale in una ‘totalità intellegibile’

Andrea Velardi

Abstract

The aim of the present paper is to investigate the narrative object suitable for the purpose of ‘thinking (with) literature’. Firstly, we analyze the distinction between popular fiction (PF), which is more based on plot and character’s stereotypization, and literary fiction (LF), where the deepening of psychological aspects prevails in correlation with the improvement of readers’ mentalization skills. Secondly, we analyze the dichotomy between mind-reading and global coherence, as crucial variables in structuring narration, in order to propose an integration and to rediscover the temporal reconfiguration theory of Paul Ricœur and a phenomenology of narration as ‘intelligible totality’ emerging from that integration. Thirdly we propose a comparison with phenomenology of autobiographical memory in order to strengthen our perspective.

Keywords: Popular Fiction; Literary Fiction; Mind-Reading; Global Coherence; Narrative Temporal Reconfiguration.

1. Popular fiction, literary fiction e *quell’X che interessa la filosofia*

Di recente gli esperimenti di Kidd e Castano (2013) hanno analizzato gli effetti differenti della *popular fiction* (PF) e della *literary fiction* (LF) sullo sviluppo della capacità di mentalizzazione (*mindreading*) dei soggetti. Se PF dà più attenzione all’intreccio, al *plot*, al succedersi di effetti a sorpresa e colpi di scena e tende a stereotipizzare i personaggi, LF possiede una maggiore profondità di analisi della vita interiore, una maggiore complessità psicologica dei personaggi, un lessico psicologico più denso e variegato. I personaggi *pop* vivono all’interno di un intreccio che ha sviluppi prevedibili e codificati legati, più che alla profondità letteraria, all’effetto

narrativo tra cui quello dell'improvviso cambio di registro, dell'incursione improvvisa di nuove scene e di nuovi personaggi, della *suspense*.

Sulla base della distinzione tra *popular* e *literary* Castano dimostra come solo la *fiction* letteraria incrementi le capacità di mentalizzazione. Questo accade proprio per la maggiore profondità psicologica dei personaggi e del lessico utilizzato. Tralascio in questa sede i rilievi metodologici segnalati da Camerer (*et al.* 2018) e ripresi da Ciotti e Morabito (2022) perché, oltre ai suoi fini sperimentali, il paradigma è interessante nella misura in cui ci fornisce una base chiara per domandarci quale sia quell'*X* che è l'oggetto letterario che interessa una filosofia che vuole *pensare (con) la letteratura*. Difatti se nel primo filone troviamo autori come Ken Follett e Wilbur Smith e molti altri che sono in vetta alle classifiche di vendita di Amazon, all'altro estremo troviamo gli autori classici del romanzo borghese ottocentesco come Gustave Flaubert o del romanzo contemporaneo come James Joyce e Marcel Proust, ma anche autori come Charles Dickens, George Simenon, i nostri Giorgio Bassani o Carlo Cassola. Non tutti sono, come Proust, archetipi totalizzanti e luoghi frequentati di quel pensare (con) la letteratura nel quale scattano ricorrenti preferenze come accade ad esempio per Vasilij Grossman (Maddalena 2023), Thomas Bernhard, Winfried G. Sebald, e per David Foster Wallace, tanto esplorato dalla filosofia teoretica italiana (Scarlato 2020; Baggio 2022; Den Dulk, Masiero, Ardovino, a cura di, 2022)

Oltre a PF e LF c'è un *X* da definire che è la letteratura che genera in se stessa e stimola nel filosofo l'approfondimento speculativo e che è caratterizzata da una maggiore ibridazione delle variabili che definiscono PF in antitesi di LF (per cui per esempio possiamo trovare un più marcato disinteresse per la trama a favore dello scavo interiore e della riflessione psicologica e filosofica se non, soprattutto nelle fasi di rottura di paradigmi, come è accaduto nel passaggio dal romanzo borghese a quello novecentesco, dall'introduzione di architetture e formule narrative). Per esempio, per uno scrittore italiano ispirato a Bernhard come Vitaliano Trevisan (si ricorderà l'accostamento fatto da Luca Illetterati tra l'Austria del primo col Veneto del secondo) è stato notato questo deciso disinteresse per l'intreccio e questo sbilanciamento per la riflessione. In occasione della uscita della *Trilogia di Thomas* Emanuele Trevi, nella postfazione al volume ha sottolineato la sostituzione, alla frusta attrezzeria della "trama" con un "decorso, come lo attribuiremmo più a una malattia che a un atto linguistico" (Trevi 2024, p. 397). "Il mio disinteresse per la trama è autentico" diceva Trevisan in un'intervista a Gilda Policastro (2019) e, non a caso, Illetterati (2022) ha parlato di scrittura in prima persona "iperpensata e iperlavorata". Andrea Cortellessa (2024) ha fatto notare come questa evidenza viene confermata

dalla nascosta connessione della narrativa di Trevisan con la filosofia di Kierkegaard – il filosofo scrittore per eccellenza! – messa in luce acutamente da Aubry-Morici (2024).

Lo scrittore vicentino impersona dunque l'archetipo di una *fiction* che interessa la filosofia della quale potremmo tentare di individuare le caratteristiche definitorie se non fosse che essa risulta dall'emergere di molte variabili e ingredienti, da un'ibridazione di narrazione e riflessione che non la rendono facilmente catturabile in uno schema. Certamente essa ha però il suo universo di riferimento. Così come esistono autori di PF, così esistono autori di LF. E dentro il dominio di LF è inserito l'universo di questa X di cui possiamo rendere conto senza una tassonomia esaustiva di caratteristiche, ma con una lista sicura di incarnazioni paradigmatiche. Non possiamo non ricordare che tutti gli esempi che abbiamo fatto riguardano il romanzo e che bisognerà tentare di estendere questo universo alla poesia che per una tradizione, che ha il suo apice in Heidegger, è il luogo principe dell'interrogazione filosofica.

A parte questo richiamo obbligato, quello che faremo in questo saggio non è esplorare in modo approfondito la X che va oltre la distinzione tra PF e LF, ma mostrare come il dibattito attorno a questa dicotomia ci offre le categorie per definire meglio una fenomenologia filosofica della narrazione che intreccia la dimensione psicologica del lettore e dei personaggi con la concatenazione spazio-temporale, il *mind-reading* e la *coerenza globale* di modo tale che la categoria della narrazione in generale, sia *pop* che *literary*, ne esca decostruita e integrata e si presti all'identificazione di una *fiction* maggiormente connessa a quella X più piena, al contempo decostruita e integrata, che è l'oggetto privilegiato della riflessione filosofica.

Non è un caso se il dibattito sul ruolo del *mindreading* e della *coerenza globale* nell'elaborazione narrativa ha portato sorprendentemente alla riscoperta di *Tempo e racconto* di Paul Ricœur per cui il racconto è una continua riconfigurazione della temporalità dell'esistenza (Ferretti 2022).

Andando al di là del paradigma di Castano, si può fornire una teoria integrata dell'oggetto narrativo come qualcosa che intreccia *plot* e *profondità psicologica* attraverso la variabile più complessa della *coerenza globale* che inserisce il *mindreading* interno alla narrazione (cioè relativo agli stati mentali e alle azioni dei personaggi) ed esterno alla narrazione (relativo al modo in cui il lettore comprende e valuta stati e azioni dei personaggi) in un intreccio che non si limita solo all'intrigo narrativo semplificato – al *plot* – a una concatenazione causale e temporale più complessa. C'è infatti una presenza dell'intreccio anche nell'oggetto letterario, ma nei termini della più complessa *coerenza globale* e configurazione temporale dell'esistenza.

Esse non sono semplice *plot*, stratagemma e ingranaggio della *fabula* pieno di *suspence* ed effetti sorpresa, ma connessione causale di elementi discreti che ha a che fare con la rielaborazione e riconfigurazione della temporalità (Trabasso, Van der Broek 1985; Brooks 1984). Essa, inoltre, non si oppone alla tipizzazione dei personaggi, ma si integra con essa.

Ferretti (2022, p. 10) sostiene che raccontare storie sia lo strumento inventato dagli uomini per rendere più efficace la comunicazione pervasiva. Così indaga la struttura della narrazione analizzando i punti di forza sia del *mindreading* che della *coerenza globale* per poi pervenire a una loro integrazione in una teoria unitaria.

Il *mindreading* è fondamentale per la valutazione degli stati mentali dei personaggi ovvero del complesso di motivazioni e desideri che li portano ad agire in un determinato modo. C'è un filone di studi che tende a ridimensionare radicalmente il *plot* considerando con Monika Fludernik (1996, p. 161), i racconti incentrati sull'intreccio come "dotati di una sorta di grado zero di narratività". Per queste tipologie di narrazioni come la scrittura storiografica o il *report* sono considerati non prototipici. Un modello narrativo *in nuce* sarebbe invece quello di una semplice frase come 'Il drago sta sognando', per il quale basterebbe semplicemente un'ambientazione riconoscibile, un personaggio dalle sembianze antropomorfe, per dare vita a un mondo finzionale innescando la proiezione di una sfera interiore, di una *consciousness* che è messa in gioco ed è in procinto di emergere nella narrazione stessa. In questo senso la narratività emergerebbe soltanto attraverso il contributo del lettore alla creazione e proiezione del mondo finzionale. Non è "il delinearsi di una serie di eventi in successione", ma la proiezione ipotetica del lettore sul racconto che lo trasforma in testo di finzione. La narratività non è dunque una proprietà intrinseca dei testi, una qualità posseduta dal racconto di per sé, ma è il risultato di una proiezione, di una cooperazione, di un coinvolgimento interpretativo del lettore. In sintesi "la narratività è il 'prodotto' della narrativizzazione, del processo attraverso il quale i lettori concepiscono il testo come un racconto" (Fludernik 1996, p. 162). Vi è dunque la sottolineatura di quanto l'attribuzione di credenze, motivazioni e disposizioni ai personaggi in riferimento al loro ruolo nella comprensione delle storie diano al *mindreading* un ruolo privilegiato nell'elaborazione dell'universo narrativo.

Non mancano le evidenze empiriche a supporto di questa tesi provenienti dagli studi sull'autismo e dal *brain-imaging*, ma non è questa la sede per approfondirle. Possiamo solo affermare con certezza che il *mindreading* e la comprensione del ruolo del personaggio sono sicuramente elementi ineludibili dell'elaborazione narrativa.

2. *Non solo mind-reading e plot. L'importanza della coerenza globale e della riconfigurazione temporale a là Ricœur*

Nonostante il supporto empirico, gli aspetti legati alla mentalizzazione non possono essere considerati come escludenti l'importanza della trama e della coerenza globale. Comprendere il ruolo del personaggio non è tutto ciò che serve per interpretare una storia (cf. Ferretti 2022, p. 113).

Anzi proprio la comprensione del personaggio è un fattore che non ha a che fare solo con la lettura della mente, ma anche con il complesso di motivazione e di desideri che lo sospinge all'interno della trama e di cui la trama è espressione. Quindi già nel parlare di immedesimazione nel personaggio occorre tenere in conto una prospettiva integrata con lo schema interpretativo governato dalla trama. Essa risulta come un intreccio complesso in cui si cerca di realizzare il fine per cui i personaggi agiscono e in collegamento del quale è attiva la loro mentalizzazione nel racconto. Si tratta di realizzare il fine della storia attraverso il superamento di ostacoli, secondo il modello della *fabula* di Propp, anche se il modello basato sulla temporalità supera lo schematismo attanziale basato sulla prevedibilità delle sequenze e si incentra di più sulla configurazione globale della storia come "*totalità intellegibile*" à la Ricœur.

A supportare le nostre tesi c'è un parallelismo con la fenomenologia della memoria autobiografica che emerge da una continua interazione tra memoria episodico/soggettiva e una memoria semantica più fattuale legata alla conoscenza del mondo. Ma anche a schemi e concatenazioni che noi condividiamo con gli altri parlanti all'interno di un'intersoggettività che ci plasma ancor prima del nostro ricordare cosciente e che ha a che fare con la sfera dell'*impersonale*. La narrazione della nostra vita è frutto di un'integrazione tra aspetti mentali soggettivi, un Sé che opera per intrecciare conoscenze generali e strutture autobiografiche più astratte con lo specifico della nostra esperienza psichica.

Non a caso, nell'ottica che supera la dicotomia del primato della lettura della mente o del primato dell'intreccio, Ferretti fa riferimento ai modelli che integrano l'attenzione per il personaggio con la grammatica delle storie e tra questi cita il modello degli *script* e dei copioni di Shank e Abelson (1977), cioè un modello di memoria semantica e categoriale degli eventi che è oggi essenziale per comprendere il funzionamento della memoria autobiografica come luogo di interazione tra dimensione semantico-cognitiva e dimensione episodico-esperienziale. Come abbiamo accennato sopra infatti la fenomenologia della memoria manifesta un parallelo con la fenomenologia della narrazione che la filosofia deve esplorare congiunta-

mente. Nella memoria autobiografica le strutture generali della conoscenza semantica e degli *scripts* permettono ai singoli eventi della *memoria episodica* di incastonarsi nella più ampia concatenazione temporale e causale della *recollection autobiografica* e il sistema fa capo a un *Sé operativo* (*working self*) del soggetto (vedi sotto il modello di Martin Conway) che modula l'accesso alla memoria a lungo termine con la sua costellazione di *auto-immagini*, *auto-rappresentazioni*, di una gerarchia dei suoi scopi e sotto-scopi e con il suo riferimento a una rappresentazione e una conoscenza autobiografica idealizzate e più astratte proprie di un *Sé concettuale*. Questo Sé media tra il versante generale, più intersoggettivo e semantico del conoscere, con il versante più esperienziale e soggettivo del ricordare intrecciando *knowing* e *remembering*.

Così nella fenomenologia della narrazione il *Sé mentalizzante del lettore* media tra *mindreading* interno (stati mentali e azioni dei personaggi) ed esterno (valutazione e immedesimazione del comportamento dei personaggi) al testo, ma poggiandosi su strutture più intersoggettive e generali che fanno parte del congegno narrativo ovvero della *coerenza globale*, cioè il *plot* più complesso che introietta la vita dei personaggi e la proietta e la espande in una concatenazione di eventi che persegue uno scopo e al cui culmine si manifesta una *totalità intelligibile* e si esprime un significato della storia il cui procedere non è solo trama, ma senso che ha le sue radici anche nel *mindreading* riferito ai personaggi. L'elaborazione narrativa nasce dall'intreccio tra la dimensione psichica e la dimensione testuale. Quest'ultima si apre alla collaborazione del lettore perché la sua strutturazione causale e temporale già lo incorpora e prevede intrinsecamente il lettore. In un certo senso il *mindreading* può attivarsi proprio perché ha un ruolo non solo nella immedesimazione col personaggio della storia, ma perché ha un ruolo nell'elaborazione della trama della storia medesima.

Non è quindi soltanto il *mindreading* a garantire questa intelligibilità. Il cervello sociale non basta per dare conto della complessità del cervello narrativo. Occorre andare al di là del *mindreading* e approfondire il ruolo della coerenza globale.

La *coerenza globale* ha a che fare con la connessione causale tra gli eventi narrati e con la dimensione della temporalità e non si riduce né alla semplice coesione sintattica (Giora 1985), né alla semplice pertinenza (Giora 1997, 1998). Infatti la coerenza non è una proprietà interna al testo scritto, ma è qualcosa che emerge dall'interazione tra il testo e i processi mentali che partecipano alla sua costruzione e comprensione (cf. Ferretti 2022, pp. 105-110). Inoltre i dispositivi di coesione sono funzionali alla necessità di esprimere contenuti di pensiero che si dispiegano in una coerenza discorsiva e non in-

vece una condizione necessaria e sufficiente perché emerga un piano coerente di discorso narrativo. Il senso di coerenza, infatti, non deriva dallo sforzo messo in atto dall'interlocutore alla ricerca della pertinenza di quel discorso. Giora riporta espressioni che rispettano la pertinenza, ma sono incoerenti, ed espressioni che sono coerenti, ma violano la pertinenza. La coerenza globale è sensibile, dunque, al modo in cui organizziamo la successione degli eventi all'interno del flusso della narrazione. È questo aspetto che gioca un ruolo di primo piano nella costruzione discorsiva basata sulla coerenza globale.

Sono famose, inoltre, le tesi di Brooks (1984) che, con esplicito riferimento ad Aristotele, sostiene che è la trama ad essere alla base delle forme di narrazione perché è proprio il *plot* a connettere elementi discreti e a “dotarli di intenzionalità” (Brooks 1984, p. 5). Si tratta però di una teoria dell'intreccio più complessa di quella di tipo più formale e strutturale tipica della semiotica e della testologia, una teoria che ha più a che fare con la competenza narrativa e quindi con la capacità umana di elaborare le storie e, possiamo aggiungere, con la capacità umana di recepire, farsi commuovere e farsi convincere dalle storie.

In questo senso il ruolo della *spinta ad andare avanti* nella comprensione di una storia non ha a che fare solo col congegno narrativo, ma anche con l'ingranaggio funzionale all'intenzionalità e progettualità della storia e a quel configurare la dimensione psicologica, causale e temporale che ha a che fare col significato globale a cui il procedere della storia medesima vuole farci pervenire (cf. Brooks 1984).

La narratività non è riducibile a un congegno formale perché la sua conclusione – il finale – è un compimento che non è logicamente implicato nelle premesse del suo svolgimento. Come sottolineato da Paul Ricœur (1983, p. 112) il compimento è un punto di vista dal quale tutta la storia viene colta come una *configurazione totale*, come se si formasse una *totalità intelligibile* (cf. Ferretti 2022, pp. 31-33). Per questo la narrazione è una vera e propria navigazione spazio-temporale e il legame tra significato del racconto e temporalità è intimo e non riguarda soltanto un “assemblaggio di tipologie o strutture ricorrenti” (Brooks 1984, p. 11), bensì un'operazione strutturata che configura una successione temporale e che rispecchia una “logica strutturale di una modalità specifica della mente umana” (*ibidem*).

Il dispiegarsi della narratività è in funzione della natura temporale di questa esperienza e anzi umanizza il tempo proprio perché è un tempo “articolato in modo narrativo; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale” (Ricœur 1983, p. 15).

Per questo motivo l'ermeneutica della narrazione si integra a quella della temporalità collegando la prospettiva agostiniana di un tempo come di-

stensione dell'anima con quella aristotelica di una *mimesis* in cui è assente la temporalità. La connessione con la psiche fa sì che la temporalità venga vista nella triplice direzione dell'attesa, della memoria e dell'attenzione e quindi anche dell'estensione che attesa e memoria possiedono. Per questo aspetto esteso serve però l'altro pilastro della nozione di intreccio e di trama della *Poetica* di Aristotele e di quell'identificarsi tra *mimesis* e racconto che è una delle chiavi di volta della riflessione aristotelica. Per Ricœur è proprio la *mimesis* al centro dei dispiegamenti temporali dell'intreccio.

Il tempo è umano se viene espresso attraverso un modulo narrativo proprio perché l'attività di raccontare storie e il carattere temporale dell'esperienza umana sono correlati fra di loro e, proprio per questo, il racconto "raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esperienza temporale" (Ricœur 1983, p. 91).

Il processo della *mimesis* media tra temporalità e racconto, realizzando quell'atto di configurazione e riconfigurazione testuale che organizza gli eventi in una totalità di significato che può essere compresa soltanto al culmine del compimento della narrazione. La *mimesis* organizza dunque una "totalità intellegibile" dal momento che "la costruzione dell'intrigo è l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione" (Ricœur 1983, p. 110). La successione lineare non esaurisce la narratività perché la totalità emerge dall'intreccio tra l'aspetto configurante e l'atto riflessivo ulteriore della mente che trasforma l'interezza dell'intrigo da successione a *totalità intellegibile*.

Applicando questa teoria all'opposizione di *mindreading* e *coerenza globale* si potrebbe ipotizzare che quello che favorisce la mentalizzazione non sono soltanto il lessico psicologico e la profondità psicologica, ma l'integrazione delle due variabili e il loro prevedere e ristrutturare reciproco la concatenazione causale e temporale, in una trama che non è più quella semplificata e a effetto di PF.

Ne viene fuori così una nozione più complessa di narrazione e di genere letterario che non è ascrivibile né alla *popular* né alla *literary fiction*, ma che è intimamente connessa a quella della X che interessa il *pensare (con) la letteratura*.

3. Il parallelo con la memoria autobiografica tra soggettivo, cognitivo e impersonale

Come abbiamo accennato sopra la fenomenologia della memoria autobiografica (MA) ci aiuta a comprendere meglio l'oggetto narrativo e la

sua fenomenologia. Conway rileva tre principali funzioni della memoria autobiografica: una funzione direttiva che serve a guidare e anticipare le azioni; una funzione sociale che permette di costruire relazioni attraverso la stabilità del Sé, ma soprattutto di condividere memorie attraverso il linguaggio che crea un orizzonte di storia comune alla base dei legami e delle relazioni di appartenenza; la funzione di mantenere una stabilità temporale del Sé permettendo una pianificazione coerente del comportamento e un mantenimento delle relazioni sociali proprio attraverso la continuità del Sé e attraverso la propria auto-mentalizzazione e la mentalizzazione dei comportamenti altrui. Le conoscenze precedenti diventano così una base attraverso la quale valutare le nuove conoscenze sociali e le possibilità di sviluppo relazionale.

La mentalizzazione è al contempo un perno attorno al quale si fonda una memoria autobiografica coerente e anche una capacità che si sviluppa via via attraverso la costruzione della propria identità e delle proprie relazioni attraverso la narratività della memoria stessa. Questa memoria è dunque stratificata e intreccia pienamente *mind-reading* e *coerenza globale* spazio-temporale in pieno rispecchiamento con la fenomenologia della narrazione.

Si può definire meglio questo intreccio utilizzando le evidenze di Katherine Nelson (1988) nel suo studio longitudinale sui monologhi fatti alla madre prima di addormentarsi da parte di Emily, una bambina di 4 anni che supera lo stadio dell'amnesia infantile proprio nel momento in cui è capace di inserire i singoli e circoscritti episodi quotidiani in copioni e *script* più ampi, cioè quando la sua memoria episodica si integra alla memoria semantica più intersoggettiva e impersonale. È veramente stimolante il fatto che la nostra personale MA emerga solo quando la nostra soggettività, la nostra prospettiva in prima persona ancora embrionale e non pienamente cosciente è capace di integrare la dimensione ultra-soggettiva e relazionale della terza persona.

In parallelo con la narrazione, MA risulta così molto stratificata e intreccia mondo esterno e mondo interno, fondandosi su una base esterna legata agli eventi e una base interna legata al *Working Self*¹. Esiste una "base di conoscenza autobiografica" che si organizza in modo gerarchico a partire dalle conoscenze più astratte fino agli episodi specifici.

Per Conway (2012) si intrecciano anche l'unicità irripetibile della nostra individualità con le esperienze simili a quelle degli altri soggetti. C'è un sapere personale (*personal knowledge*) che subisce un processo di astrazione

1 Conway (2005; 2012); Conway, Pleydell-Pearce (2000); Conway, Williams (2008); Williams, Conway e Coehn (2008).

in una *conoscenza autobiografica* (*autobiographical knowledge*) di tipo più generalizzato per cui *ricordare* e *conoscere* sono intrecciati all'interno della memoria della nostra vita. Si passa così da una narrazione dal carattere più unico a una più generale che può riguardare gruppi sociali e culture, costituendo *life scripts* o rappresentazioni di storie vissute. Così le memorie autobiografiche e la conoscenza si integrano nell'atto del *ricordare* (Conway 2009) generando costruzioni mentali che permettono alle esperienze individuali di diventare memorie e *recollections* coscienti. MA si apre a una circolarità produttiva. Il dominio generale e astratto permette la strutturazione del dominio più specifico e soggettivo e quello più specifico rinforza la strutturazione del dominio generale in strutture più ampie che lo contengono e lo inseriscono in concatenazioni causali e temporali più standardizzate. Questa prospettiva più astratta e generale permette un riassorbimento della dimensione soggettiva e rende possibile il ricordo più specifico all'interno di circolarità generatrice. L'interscambio tra *specifico* e *generale* si fonda sull'attività del *Self-Memory System* (SMS) in cui giocano un ruolo fondamentale il *Working Self* e il *Conceptual Self* (Conway 2012). L'SMS comprende rappresentazioni e immagini del Sé, strutture di scopi, la *conoscenza autobiografica concettuale* (*autobiographical conceptual knowledge*) e memorie episodiche più altamente legate all'evento (*event-specific*) (Conway 2005, 2009; Conway, Pleydell-Pearce 2000). L'SMS spiega perché l'influenza delle strutture conoscitive e semantiche sulla memoria autobiografica non inaridisce il contributo del ricordo personale, ma lo collega con un'autobiografia idealizzata e concettualizzata fondata su un Sé concettuale che, a sua volta, condiziona il ricordo con il suo ruolo, le sue immagini e i suoi scopi. Un *Working Self* è poi all'opera per generare *patterns* di attivazione dell'*autobiographical knowledge base* in riferimento al Sé concettuale e questi *patterns* costituiscono memorie autobiografiche più strutturate che incastonano il *remembering* soggettivo ed esperienziale più legato a eventi e contesti specifici.

La memoria autobiografica emerge quindi dall'intreccio tra esterno, interno, semantico ed episodico, astratto e specifico. L'astrattezza ha che fare con unità più larghe o più ristrette di eventi che si possono ricondurre a tre livelli: *periodi di vita*, *eventi generici*, *episodi specifici*.

Il livello più alto della gerarchia è quello dei periodi di vita che si misurano in anni o decenni e sono suddivisi a seconda dei *temi generali* di riferimento come 'la nostra maturazione all'interno della vita familiare', 'le nostre relazioni sociali', 'la nostra carriera lavorativa'.

Gli eventi generici hanno a che fare con periodi di mesi, settimane o giorni e possono anche riferirsi a un evento singolo come 'il giorno in cui abbiamo fatto una gita a Caserta' o eventi più estesi come 'il nostro soggiorno di studi

in Germania'. Possono riferirsi anche a eventi ripetuti più volte che possono essere riassunti in una rappresentazione generalizzata molto simile a uno *script* o sceneggiatura, per esempio 'quando si andava la domenica a pranzo dai nonni' o 'quando nostro padre ci accompagnava con la macchina a scuola'.

Come abbiamo già detto gli eventi generici, pur essendo legati alla nostra vita, sono comunque connessi a rappresentazioni più generali di tipo semantico e sono per questo il livello intermedio più funzionale e più agile della memoria autobiografica "in cui la conoscenza è ottimizzata nei termini della sua informatività e facilità di accesso" (Conway 2005).

Il livello degli episodi specifici è quello che ha maggiore nitidezza visiva, più legato ad aspetti percettivi e sensoriali dell'esperienza, con una salienza maggiormente legata alla coscienza fenomenica in assoluta coerenza col modello di Tulving che distingueva memoria semantica e memoria episodica dal grado differente di consapevolezza nel recupero del ricordo. D'altra parte il modello Conway non permette di dire con esattezza se il ricordo di un evento ha una natura episodica o semantica perché si prevede più un'integrazione di queste due dimensioni. I *periodi di vita* ed *eventi generici* coinvolgono maggiormente la conoscenza semantica autobiografica e Conway distingue allora, all'interno della "base di conoscenza autobiografica", una conoscenza autobiografica concettuale semantica e una conoscenza autobiografica più soggettiva ed episodica. Per questo l'attivazione soggettiva di un ricordo è più legata al *remembering* che non al *knowing* semantico e consente una rievocazione più vivida e dettagliata aumentando la specificità del ricordo. La maggiore o minore specificità ha dato luogo alla distinzione tra *memorie estese riferite a periodi di vita* ('il primo semestre del mio soggiorno Erasmus all'Università di Berlino') e *memorie categoriali che si riferiscono a una classe di eventi* ('tutte le volte che sono stato rimproverato dalla maestra').

Diversi studi hanno dimostrato la tendenza dei soggetti con depressione o stress post-traumatico a eludere la specificità e richiamare i ricordi categoriali. Questa tendenza patologica, chiamata *ipergeneralizzazione*, è molto interessante perché ci fa capire come una memoria autobiografica strutturata, in pieno rispecchiamento con la narrazione, integra *mindreading* e *coerenza globale* e tende a intrecciare specificità e categorialità, semantico ed episodico. La narrazione che ne viene fuori ha dunque a che fare con un contributo equilibrato delle strutture più ampie della conoscenza semantica e dell'esperienza soggettiva. Essa non deve esagerare né il tratto della specificità e della soggettività né il tratto della categorialità e dell'astrattezza.

Si conferma così l'intreccio di astratto e specifico, conoscitivo e fenomenico che sta alla base di quella che può essere definita 'ontologia della memoria' (Velardi 2006; 2021). La memoria, infatti, è una struttura che

non ha a che fare solo con il ricordare, ma anche con la nostra conoscenza, azione ed esplorazione del mondo. Non è una facoltà legata solo alla rievocazione del passato, ma intreccia anche la nostra percezione del presente e la nostra proiezione verso il futuro.

Questa serie di evidenze mostra come la fenomenologia della narrazione e la fenomenologia della memoria concorrono a presentare un oggetto che emerge dall'intreccio di un aspetto soggettivo legato alla lettura della mente e un aspetto più strutturale legato alla coerenza che però si intrecciano in una configurazione e riconfigurazione più ampia che hanno a che fare con le strutture della temporalità. L'aspetto soggettivo del Sé si intreccia con quello delle strutture e della temporalità e entrambi fanno emergere un oggetto unitario. Quando questa integrazione è piena siamo in presenza di una narrazione che sollecita la riflessione filosofica e può diventare luogo del *pensare (con) la letteratura*.

Bibliografia

AUBRY-MORICI, M.

2024 *Vitaliano Trevisan: ciò che è nascosto si rivela* (URL: <https://www.doppiozero.com/vitaliano-trevisan-cio-che-e-nascosto-si-rivela> ultima consultazione: 30.04.24).

BAGGIO, G.

2022 *Filosofia e patologia in D. F. Wallace. Solipsismo, noia, alienazione... e altre cose (poco) divertenti*, Rosenberg & Sellier, Torino.

BROOKS, P.

1984 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

CAMERER, C. *et al.*

2018 *Evaluating the replicability of social science experiments in Nature and Science between 2010 and 2015*, in "Nature Human Behaviour", 2, pp. 637-644.

CIOTTI, F., MORABITO, C. (a cura di)

2022 *La narrazione come incontro*, Firenze University Press, Firenze.

CONWAY, M. A.

2005 *Memory and the self*, in "Journal of Memory and Language", 53/4, pp. 594-628.

2012 *On the nature of autobiographical memory*, in D. Berntsen, D. Rubin, *Understanding Autobiographical Memory Theories and Approaches*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 54-69.

CONWAY, M. A., PLEYDELL-PEARCE, C.

2000 *The construction of autobiographical memories in the self-memory system*, in "Psychology Review", 107/2, pp. 261-288.

CONWAY, M. A., WILLIAMS, H.L.

2008 *Autobiographical memory*, in J.H. Byrne *et al.* (a cura di), *Learning and Memory: A Comprehensive Reference*, Elsevier Ltd., Oxford, pp. 893-909.

CORTELLESSA, A.

2024 *Ostinato* (URL: <https://www.doppiozero.com/ostinato> ultima consultazione: 30.04.24).

DEN DULK, A., MASIERO, P., ARDOVINO, A. (a cura di)

2023 *Reading David Foster Wallace Between Philosophy and Literature*, Manchester University Press, Manchester.

FERRETTI, F.

2022 *L'istinto persuasivo. Come e perché gli umani hanno iniziato a raccontare storie*, Carocci, Roma.

FLUDERNIK, M.

1996 *Towards A 'Natural' Narratology*, Routledge, London.

GIORA, R.

1985 *A text-based analysis of non-narrative texts*, in "Theoretical Linguistics", 12/2-3, pp. 115-136.

ILLETTERATI, L.

2022 *Vitaliano Trevisan, il pericoloso sogno dell'autenticità, "Il Manifesto"* (8 gennaio).

KIDD, D.C, CASTANO, E.

2013 *Reading literary fiction improves theory of mind*, in "Science", 342/6156, pp. 377-380.

MADDALENA, G.

2023 *Il pensiero di Vasilij Grossman*, Rosenberg & Sellier, Torino.

NELSON, K

1988 *The ontogeny of memory for real events*, in U. Neisser, E. Winograd (a cura di), *Remembering reconsidered: Ecological and traditional approaches to the study of memory*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 244-276.

POLICASTRO, G.

2019 *Conversazione con Vitaliano Trevisan* (URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=35363> ultima consultazione: 30.04.24).

RICŒUR, P.

1983 *Temps et récit. I*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume I*, Jaca Book, Milano 1986.

1984 *Temps et récit. II. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume II, La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987.

1985 *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris; tr. it. *Tempo e racconto, Volume III, Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988.

SCARLATO, C.

2020 *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace*, Mimesis, Milano-Udine.

SCHANK, R.C., ABELSON, R.P.

1977 *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Erlbaum Associates, Mahway.

TREVISAN, V.

2024 *Trilogia di Thomas*, Einaudi, Torino.

TRABASSO, T., VAN DER BROEK, P.

1985 *Causal Thinking and the Representation of Narrative Events*, in "Journal of Memory and Language", 24/5, pp. 612-630.

VELARDI, A.

2005 *Linguaggio e memoria*, in A. Pennisi, P. Perconti (a cura di), *Le scienze cognitive del linguaggio*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 135-161.

2021 *Confabulazione autobiografica e ontologia della memoria. L'intreccio di pervasività del linguaggio, tendenza narrativa del Sé ed esperienza fenomenologica della temporalità nel ricordo degli eventi personali*, in "RIFL - Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", pp. 366-379.

WILLIAMS, H.L., CONWAY, M.A., COHEN, G.

2008 *Autobiographical memory*, in G. Cohen, M.A. Conway (a cura di), *Memory in the real world*, in "Psychology Press", pp. 21-90.

“FORT. ORT. WORT.”

Letteratura di ‘adozione’: sul caso di Tawada Yōko

Simona Venezia

Abstract

The paper proposes the new category of ‘literature of adoption’, i.e. a literature that takes account of the unique situation of those contemporary writers who do not believe that the choice of the language with which they express their work is a necessarily passive or automatic process. Rather, they claim to consciously choose the language in which they convey their art. Starting from the innovative concept of *Sprachmutter/Language Mother* as formulated by the Japanese-German writer Tawada Yōko, the established certainties of the concept of *Muttersprache/Mother Tongue* understood as an incontrovertible foundation will be challenged in comparison with some of the most relevant philosophical investigations. The paper will discuss the perspective of the *exophony*, in the name of inhabiting the *In-Between* [*Zwischenraum*] among languages that define new directions of relationship with the world. Expressing oneself in one’s *Muttersprache* is, in fact, a choice generated by one’s belonging to a given nation and culture, while choosing a *Sprachmutter* is the result of an orientation and not a determination, an openness and not a closure.

Keywords: Tawada Yōko; Mother Tongue; Language Mother; Exophony; In-Between.

*Le parole non sono contenitori, ma aperture.
Attraverso porte, ogni volta, quando le leggo.*
(Tawada 2013)

Il rapporto tra due discipline differenti, e in particolare il rapporto tra filosofia e letteratura, sembra dover necessariamente collocare il proprio domande o nella ricerca di similitudini o nella disamina di elementi discordanti. In questo contributo non praticheremo né l’una né l’altra strada, ma volutamente cercheremo di sondare un’ulteriore possibilità: interrogarsi su quello che l’una disciplina mette in crisi delle certezze sedimentate dell’altra. Più precisamente cercheremo di comprendere come e perché su alcune concet-

tualità fondamentali la letteratura riesca a mettere in crisi alcune evidenze della filosofia, non per proporre gerarchie o prospettare classificazioni, ma per rivivificare le domande stesse connesse a tali concettualità.

Per tentare questo partiamo da una nostra proposta peculiare, quella di 'letteratura di adozione'. Riteniamo infatti che in una tale categoria possano convergere le variegata e stratificate questioni teoretiche riferibili alla letteratura che viene comunicata in lingue diverse rispetto alla propria lingua madre. Questo perché i tradizionali studi sia in campo filosofico – come quelli relativi ai dialoghi interculturali – sia in campo letterario – come quelli relativi alla cosiddetta letteratura 'migrante' o 'della migrazione', ma anche ai cosiddetti *Post-colonial studies* – non sempre possono intercettare le nuove istanze di quegli scrittori e di quelle scrittrici che volutamente scelgono di scrivere le proprie opere in una lingua da loro profondamente conosciuta, ma che comunque rimane una lingua acquisita rispetto alla loro lingua madre.

In un tale contesto di riferimento ci confrontiamo con alcuni aspetti dell'esperienza letteraria di una delle autrici più talentuose della contemporaneità, ovvero la scrittrice nippono-tedesca Tawada Yōko, nata a Tokyo nel 1960 e, dopo un viaggio in Transiberiana con cui di fatto inizia il suo immaginario letterario, trasferitasi in Germania dove compone la sua articolata produzione (romanzi, racconti, drammi, poesie, saggi, interviste) sia in giapponese che in tedesco – anche scegliendo volutamente di alternare, a seconda dell'opera da redigere, la lingua con cui e in cui scrivere. Seppure sia un'autrice molto studiata oltre che acclamata in ambito letterario, non è stata finora condotta alcuna indagine filosofica sul suo percorso che, invece, così come riteniamo, propone possibilità concettuali filosoficamente rilevanti. Nell'ambito di un variegato ambito di concettualità intrinsecamente filosofiche, partiremo in queste pagine in particolare dal concetto proposto da Tawada di *Sprachmutter*, ovvero di madre lingua/*madrelingua*, da pensare in riferimento a quello canonico di linguamadre, lingua madre/*Muttersprache*¹ (cf. Tawada 2012a; tr. it. 2012, pp. 45-46). Nelle pagine che seguono indicheremo *Muttersprache* sempre con *lingua madre* e mai con "lingua materna", perché la 'maternità' di tale lingua non è una sua caratteristica connotativa, un suo attributo accessorio, una sua qualità estrinseca, ma indica una generatività² intrinseca a quella lingua con cui

1 "Il termine *Muttersprache* è stato coniato nell'XI secolo da un chierico della Lorena, nella zona di confine tra le due nazioni [Germania e Francia, *N.d.A.*]. Nel XVI secolo è entrato a far parte della lingua standard" (Schwarz 1967, p. 81).

2 Useremo in questo contributo i termini 'generatività' e 'generativo' in senso letterale, senza riferimenti alla teoria della "grammatica generativa" ben nota da Chomsky in poi.

primariamente ci relazioniamo con gli altri e con il mondo. Tale generatività è al centro anche del fatto che Tawada non pone una vera e propria alternativa, un *aut aut*: tra *Muttersprache* e *Sprachmutter* si instaura più che altro una relazione di coappartenenza differenziale, un *et et* che ne vincola le prospettive e non necessariamente ne oppone le istanze. Nonostante ciò, nonostante il fatto che tra le due tipologie di lingua non ci sia opposizione alcuna, questo concetto di *Sprachmutter* è assolutamente dirompente da un punto di vista filosofico e proprio nei confronti del concetto, molto più sedimentato e centrato, di *Muttersprache*. Una messa in discussione della *Muttersprache* attraverso la *Sprachmutter* richiede di comprendere cosa rimane e cosa si modifica in un tale nuovo contesto, proprio perché non si prospetta semplicemente la sostituzione di una lingua con un'altra, né tantomeno la sostituzione di una categoria con un'altra, ma la riconcettualizzazione delle categorie in oggetto. È infatti assolutamente legittimo considerare che la lingua madre sia pensata sul versante filosofico come un vero e proprio *fundamentum inconcussum*, un fondamento incontrovertibile, la cui performatività fondativa dell'identità individuale risulta oggettiva e di fatto non questionabile. Pensiamo alla canonica definizione herderiana secondo la quale la *Muttersprache* assume gli stessi caratteri di un Palinuro, di una guida, di un *Leitfaden*, di un filo conduttore nel "labirinto di lingue in cui mi perdo senza una guida" (Herder 1985, p. 27)³: tale definizione circoscrive i parametri della concezione della lingua madre intesa sempre come un criterio orientativo fondamentale non soltanto in sé, ma anche in riferimento alle altre lingue. Nel suo essere orientamento primario, la lingua madre è una certezza che non può essere decostruita pena il disorientamento stesso.

Una concezione positiva, propositiva, attiva della lingua madre che chiarifica e indirizza e che, seppur in forme diverse, troviamo anche in altri grandi pensatori del Novecento: pensiamo per esempio allo Heidegger in colloquio con Johann Peter Hebel, poeta invero per nulla eccelso che tuttavia assurge agli occhi del filosofo al ruolo epocale dell'"amico di casa [*Hausfreund*]", ruolo che permette di esplorare anche domande su un concetto che *prima facie* appare come niente affatto heideggeriano, proprio quello di *Muttersprache*. In tal caso la lingua madre diviene, in una

3 "Ma che mare sconfinato vedo qui davanti a me, nel quale non posso avventurarmi senza un Palinuro! Un labirinto di lingue in cui mi perdo senza una guida! Davvero! E questa guida è la mia lingua madre, alla quale devo quindi sacrificare le primizie del mio zelo. Così come comunemente l'amore per la patria ci incatena con vincoli interiori, così anche la lingua dei nostri padri ha ai nostri occhi attrattive che superano quelle di tutte le altre lingue" (Herder 1985, p. 27).

prospettiva teoretico-originaria, non una dimensione fondativa ideale, ma la “geschichtlich gewachsene Sprache” (Heidegger 1957; tr. it. 2012, pp. 35-37), un linguaggio cresciuto storicamente che permette di passare dal soggettivistico ‘uomo che parla’ – “Der Mensch spricht” – all’ontologico ‘linguaggio che parla’ – “Die Sprache spricht” (cf. Heidegger 1957; 1985). Hebel non sarebbe dunque soltanto un poeta meramente e tipicamente dialettale, ma un poeta capace di risvegliare l’istanza di ragionare su una lingua radicata nella terra, sulla lingua madre: “L’uomo parla a partire da quel linguaggio che è assegnato alla sua essenza. Noi chiamiamo questo linguaggio: lingua madre [*Muttersprache*]⁴” (Heidegger 1985, p. 37). Un passaggio epocale che non può che radicarsi in quanto di più profondamente appartenente a noi stessi possiamo considerare, proprio la lingua madre, identificata in *Sprache und Heimat* con il linguaggio stesso: “linguaggio è linguaggio come lingua materna [*Sprache ist Sprache als Muttersprache*]” (Heidegger 1983; tr. it. 1990, p. 3).

Ancora più nota, sempre nell’ambito di una visione edificante della lingua madre, è la posizione di Hannah Arendt, poetica e sofferta, che alla domanda “Was bleibt?/Cosa resta?” risponde “Es bleibt die Muttersprache/Resta la lingua madre” (Arendt 1976; tr. it. 2019³, p. 51): la lingua madre è ciò che resta, pur quando chi la parla è di fatto diventato nemico. “Esiste una differenza irriducibile tra la lingua madre e un’altra lingua. Posso esprimerla semplicemente, dicendo che conosco a memoria un gran numero di poesie in tedesco. [...] In ogni caso la lingua tedesca è ciò che mi è essenzialmente rimasto, e sono sempre stata consapevole di averla conservata” (Arendt 1976; tr. it. 2019³, p. 52). In queste righe divenute giustamente celebri, Arendt rintraccia le radici della sua stessa esistenza impermanente a causa del dramma e del trauma della guerra e del tradimento della sua stessa nazione nella permanenza della lingua che, attraverso il rassicurante e ancestrale ritmo delle poesie imparate a memoria – conservate nel cuore a cui richiama ogni *ri-cordo* – rimane un Palinuro incontestabile nelle tempeste di una delle tragedie più feroci dell’umanità. Una vera e propria “Rückkehr aus Exil”, un ritorno dall’esilio, di cui parlerà un altro rilevante pensatore del secolo scorso, Hans-Georg Gadamer, quando, in *Heimat und Sprache*, connette in maniera inscindibile la lingua madre con le due dimensioni fondamentali dell’esilio e del ritorno, rintracciando nel mare sconfinato dell’esilio la guida sicura del ritorno della e nella lingua madre:

4 Coerentemente con quanto argomentato, traduciamo anche in questo caso *Muttersprache* con lingua madre e non con lingua materna.

la patria è soprattutto la patria linguistica. La lingua materna conserva per ciascuno qualcosa di quell'immemorabile essere a casa [*Heimatlichkeit*] e questo vale perfino per il poliglotta, anche quando, in fugaci incontri con i propri conterranei, ascolta e parla di nuovo la propria lingua materna. [...] Vivere vuol dire trovare asilo in una lingua (Gadamer 1993; tr. it. 2011³, p. 114).

Anche in questo caso l'ambito di riferimento è una fondatività inclusiva e in fin dei conti esclusiva proprio nella sua inclusività: fondatività di cui tuttavia viene messa in crisi l'integrità e l'unicità da un pensatore come Jacques Derrida quando si interroga sul monolinguisimo e sull'alterità che non è opposta a esso, ma che è insita in esso perché entrambi, monolinguisimo e alterità, si riferiscono primariamente alla *differenza*. Pur affermando che "il mio monolinguisimo è permanente [...] inoltrepassabile, *incontestabile*; non posso rifiutarlo che attestando la sua onnipresenza in me" (Derrida 1996; tr. it. 2004, pp. 5-6), Derrida esplora, dialogando con lo scrittore marocchino Abdelkébir Khatibi – autore tra gli altri di *Amour bilingue/ Amore bilingue* del 1983 –, il "monolinguisimo dell'altro" in riferimento proprio alla lingua madre per condividere che "non c'è monolinguisimo assoluto" (Khatibi 1985, p. 10). Partendo da ciò si mette in crisi una visione monolitica, riduzionistica oltre che integra, della lingua madre: lungi dall'essere un fondamento di totalità e di unitarietà, la lingua madre è in se stessa altra, intrisa di alterità, contaminata da ciò che monolinguisico non è e non può essere. "La vostra lingua madre [*langue maternelle*], ciò che chiamate così, un giorno, vedrete, non vi risponderà nemmeno più" (Derrida 1996; tr. it. 2004, p. 42), perché questa "'mancanza', questa 'alienazione' permanente sembra costitutiva" (ivi, p. 31): ancora una volta si impone la costitutività nazionale della lingua materna, seppur in un contesto di frammentazione, di dispersione decostruttiva come quello di un ebreo algerino per cui la lingua madre è già, intrinsecamente, la lingua dello straniero, quel francese di Francia che lui non potrà mai essere. Il monolinguisimo è quella differenza che ci costituisce, che tuttavia non può mettere in crisi la fondamentale costitutività di una lingua che è mancante e aliena, ma anche e sempre materna. Seppur in un orizzonte di comprensibilità marcato da una *differenza* imprescindibile che non esalta né una visione ideale né una visione rassicurante della lingua madre, di quest'ultima non viene comunque contestata la sostanzialità identitaria.

Cosa hanno in comune queste posizioni filosofiche che abbiamo, seppur per soli accenni, considerato? E cosa hanno in comune anche con un'accusa, invero devastante e destabilizzante, come quella di un autore molto amato da Tawada e a cui si riferisce uno dei suoi romanzi in tedesco più recenti (cf. Tawada 2020), ovvero Paul Celan, poeta abissale per il quale

la *Muttersprache* non è vita, generatività, inizio, senso, ma *Mördersprache* (cf. Buck 1993), lingua mortifera, lingua che la vita la toglie, non la dà? Tutte queste prospettive così differenti tra di loro hanno in comune un fatto incontrovertibile: il vincolo sostanziale tra lingua madre e nazione, nazionalità, identità nazionale. La lingua madre è in questi casi sempre legata a una madre che è riferibile a una nazione, anche quando in essa si inserisce una commistione di alterità come nel caso del monolinguisimo discusso da Derrida. Anche quando la madre non appartiene alla nazione di provenienza, c'è sempre una *Muttersprache* che attiene a un ambito di *Nationalsprache* intesa come luogo dell'origine e del ritorno: anche quando non c'è ritorno, ma soltanto esilio, non si riesce mai a sottrarre alla nazione la sua o una sua maternità linguistica. La lingua madre è in questi casi dunque pensata come un'origine che è un ritorno da un esilio, anche nel caso-limite di Celan, in cui la poesia è proprio abitare questo esilio. Tuttavia, quello di cui siamo alla ricerca è una prospettiva veramente altra, che non si muova neanche nella dialettica esilio-ritorno o in quella monolinguisimo-bilinguisimo, ma che apra scenari realmente differenti. Come si concilia una considerazione della lingua madre come di un ritorno dall'esilio o di un monolinguisimo mai assoluto con il fatto che viviamo in un'epoca in cui esilio e ritorno, così come monolinguisimo e bi-plurilinguisimo, sono continuamente mescolati, mai isolati e predeterminabili, nella frequenza con cui di fatto si sceglie di vivere e di scrivere e di lavorare in lingue diverse, in luoghi diversi, in dimensioni diverse? Verso dove dobbiamo ritornare se la lingua madre non è per tutti un ritorno dall'esilio? Se non vige ormai più soltanto l'aldiquà rispetto all'orizzonte chiuso dell'imposizione, del dovere, della necessità nei confronti della propria lingua, ma si delinea anche l'aldilà rispetto all'orizzonte aperto di una scelta? Quello che ormai per fin troppo tempo è stato individuato nell'ambito della realtà, non dovrebbe invece cercarsi nell'ambito della possibilità?

Per tentare una risposta a tale domanda ritorniamo proprio a Tawada Yōko, scrittrice che, come abbiamo già ricordato, scrive correntemente sia in giapponese che in tedesco, il cui scopo "non è quello di parlare il tedesco come se fosse la sua lingua madre, né quello di parlare un giapponese raffinato. Piuttosto tenta di ampliare il senso del linguaggio" (Sgambati 2021, p. 82). Tawada non applica dunque regole differenti, ma gioca volutamente un gioco differente scegliendo di esprimersi nella sua prima lingua così come in una lingua *altra*, vissuta né come sostituta né come panacea contro l'incomunicabilità, ma che diventa anch'essa in qualche modo *propria* ed esattamente perché *altra*, perché *scelta*. Tawada non si considera per nulla una scrittrice migrante, ma si ritiene una scrittrice "exofonica", collocando

proprio nell'*exofonia* la sua possibilità di abitare la lingua. Exofonia⁵ come un abitare la lingua straniera sia come mezzo di comunicazione quotidiana che come attivatore di creazione artistica è da intendersi come *luogo* proprio della letteratura: ricordiamo a tale proposito che infatti "il termine 'exofonia', originariamente utilizzato per descrivere la letteratura africana scritta in lingue europee, consente di evitare etichette riduttive come 'letteratura migrante', 'della migrazione' o 'post-coloniale' per definire la scrittura di autori e autrici che non scrivono nella lingua madre" (Perrone Capano 2017, p. 47, nota 1), quindi con exofonia si intende negare la "necessità di 'passare i confini' in letteratura, esaltando invece la situazione a metà, quello stato che gode del privilegio di non dover scegliere una lingua o una identità, ma di rimanere nell'interstizio" (Tawada 1998; tr. it. 2018, p. 104)⁶. Rimanere nell'intermezzo dell'identità non indica tuttavia alcuna fissità, poiché consente di pensare l'identità proprio come il contrario di una fissità, ovvero in quanto una relazionalità primariamente dinamica: "io mi sforzo di non cercare per nulla un'identità" (Tawada 1998; tr. it. 2018, p. 96). Quello che è in gioco in una prospettiva exofonica è una soglia, una terra di mezzo, un frammezzo: *Zwischenraum* (cf. Tawada 2004). In occasione dell'assegnazione del premio Kleist Tawada usa le seguenti parole per definire questo spazio intermedio: "ogni lingua forma uno spazio di mezzo e lo spazio tra due lingue non è uno spazio di mezzo, ma lo spazio effettivo in cui si scrive la letteratura" (Bürger, Tawada 2016)⁷. Qui l'autrice chiede di pensare diversamente rispetto al pensare ordinario: lo *Zwischenraum* si apre nell'ambito della lingua senza divenire esso stesso una fissità tra le lingue, per questo *Zwischenraum* non è semplicemente frammezzo, ma spazio intermedio, spazio vero e proprio, luogo autentico in cui soggiornare. Siamo abituati a pensare allo *Zwischenraum* come a un *inter*, ma pensare uno *Zwischenraum* exofonico ci chiede di mettere in discussione anche una siffatta concezione consueta del frammezzo chie-

5 È stata proprio Tawada a introdurre nel dibattito giapponese e in generale nel contesto letterario orientale la questione dell'exofonia, fino ad allora appannaggio del solo dibattito europeo (Ivanovic, Matsunaga 2011, p. 118).

6 La citazione è contenuta nella *Nota sull'autrice* di Daniela Moro alla traduzione italiana di *Persona*: "Il termine 'exofonico' non è in realtà di invenzione dell'autrice ma, avendolo sentito per la prima volta durante una conferenza di scrittori a Dakar, come spiega all'inizio del saggio [*Ekusofoni*], essa lo adotta per definire il suo approccio alla scrittura, rifuggendo qualsiasi categoria in cui non si identifica, come quelle di scrittrice 'creola' o 'migrante'".

7 "Jede Sprache bildet einen Zwischenraum und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem Literatur geschrieben wird".

dendoci di sostituire l'*inter* spesso consolante dell'interculturalità con l'*ex* che sia in greco che in latino significa *fuori*, un fuori che supera il *fra* inteso come mero punto di collegamento, in modo che questo *inter* come *ex* sia un luogo stesso, il luogo stesso del pensiero. L'*exofonia* ci chiede, dunque, di sostituire senza remore a un *inter* inteso come uno spazio tra due 'dentro' un *inter* inteso come un *ex*, ovvero come uno spazio fra un dentro e un fuori che è sia dentro che fuori: il frammezzo exofonico è una dimensione in cui dentro e fuori, interno ed esterno, non si oppongono, ma in cui coesistono. A tal proposito, nel breve scritto *Claude Lévy-Strauss e la lepre giapponese*, Tawada si sofferma su una foto scattata in Giappone nel 1986 raffigurante Lévi-Strauss con la moglie nella quale l'antropologo francese viene immortalato su una barca insieme ad alcuni colleghi giapponesi (Tawada 2016; tr. it. 2021, p. 114):

L'antropologo ci rimanda alla vecchia questione di come sia possibile comprendere una cultura. Colui che è cresciuto in una cultura non riesce a vederla, perché per fare ciò gli manca la necessaria distanza. Chi osserva una cultura da fuori non riesce a capirla. Ma, dobbiamo sempre rimanere su una riva? [...] il compito non è quello di costruire un ponte tra culture, bensì quello di viaggiare sull'acqua insieme agli amici stranieri (Tawada 2016; tr. it. 2021, pp. 114-115).

Si è convinti che quando ci si trova su una barca nello *Zwischenraum* liquido e irriducibile dell'acqua l'unico collegamento possibile sia quello che può avvenire unendo due rive. Pur essendo coscienti di trovarsi su un liquido immenso, su una massa fluida e ingovernabile, infatti, si è portati a pensare che il collegamento avvenga soltanto riuscendo a congiungere le due rive, e non si realizza che, invece, il collegamento è l'acqua stessa su cui non si ha alcuna stabilità se non quella, costruita da noi stessi, di una barca. Nella lingua noi ci troviamo in mezzo a questa enorme massa d'acqua come un pesce in un acquario, dove, pur essendo convinti di superare l'instabilità connettendo punti fermi, in realtà dobbiamo farci trasportare nello *Zwischenraum* in cui l'instabilità della lingua non è minaccia, ma sempre nuovo respiro, scaturigine di creatività e novità.

La *Sprachmutter* delinea i caratteri di una *Muttersprache* in cui non si deve stare da una parte o dall'altra, in cui non si sta dentro perché semplicemente non si sta fuori: non a caso una delle immagini care a Tawada è l'immagine del canyon, di quel "canyon poetico" tra due lingue in cui lasciarsi cadere (Tawada 2012b, p. 36) per aprire le porte della creazione artistica. 'Scegliersi' la *Sprachmutter* non significa negare l'imprescindibile intrinsecità della *Muttersprache*, ma constatare un cambio di paradigma che da un lato vede nella *Muttersprache* non più semplicemente una

declinazione individuale della *Nationalsprache*, e dall'altro non la pensa più tradizionalmente nella sua singolarità – come dimensione linguistica singolare –, ma essenzialmente nella sua relazionalità, che tuttavia non può più essere quella di una mera contrapposizione a ciò che è *Fremdsprache*. L'exofonia mette in crisi le certezze di permanenza, di stabilità, di inoppugnabilità, della *Muttersprache* come lingua appartenente alla costellazione della *Nationalsprache* perché il lavoro degli "scrittori exofonici [...] non può (o non è legittimato a) occupare un posto tradizionale all'interno della letteratura nazionale" (McQuade 2020, p. 104). Quel che è tradizionale, la *Nationalsprache*, è stata, fin dalla classica definizione di nazione di Humboldt, unione di *Nation* e *Sprache*: la nazione stessa si definisce come una "forma spirituale dell'umanità caratterizzata da una determinata lingua individualizzata in relazione a una totalità ideale" (Humboldt 1907, p. 125), ovvero come una forma individualizzata della totalità. È proprio questo quello che mette in crisi l'exofonia.

'Sceglersi' la lingua madre significa contestare qualsiasi visione ideale e totalizzante abbandonando ogni terreno solido per esplorare i campi di un esilio non imposto seppur necessario, che assume i contorni di una sfida che nessuno lancia, ma alla quale è impossibile sottrarsi. Nello *Zwischenraum* facciamo esperienza di una lingua che è frammezzo di tempo e di spazio come luogo di perdita e allo stesso tempo di acquisizione, in cui la letteratura di adozione si configura in quanto appartenenza a un nuovo mondo linguistico, nel quale il linguaggio non viene indagato nel suo meccanismo, ma viene sperimentato nel suo statuto identitario, e le parole non sono pensate come veicoli funzionali e strumentali nella loro univocità, ma diventano aperture di un senso intensificato nella loro prismaticità. La *Sprachmutter* diviene la lingua di un continuo stupore, di una curiosità trasbordante, di una ricerca eccedente, di un lasciarsi cadere nel canyon tra due lingue in cui ogni parola viene esperita, assaporata, vista, sentita, in modo nuovo e impreveduto: Tawada sprofonda letteralmente nelle parole, si perde in esse e questa perdita attiva sollecitazioni impregnate di spunti sfolgoranti e di nuove, illuminanti, domande. Non a caso in *Rose transiberiane* Tawada scrive:

durante il processo traduttivo una parola può sostituirla un'altra, la può soppiantare, falsificare, spostare, posporre, risucchiare, distruggere o scacciare. Forse penso in maniera troppo territoriale. Dovrebbe esistere un altro tipo di spazio, in cui sia possibile un'esistenza senza la necessità di dover rivendicare un luogo per se stessi (Tawada 2016; tr. it. 2021, p. 35).

Un altro tipo di spazio in cui l'esistenza non imponga di rivendicare un luogo per se stessi è lo *Zwischenraum*: la *Sprachmutter* non è quella lingua

madre in cui si cade scrivendo, in cui ci si perde creando, ma quella lingua madre *da* cui si cade scrivendo, *da* cui ci si perde creando, capace di instaurare un tipo di rapporto che con la *Muttersprache* non diventa possibile perché nell'ambito di una lingua madre la perdita non è possibile primariamente come attivazione di creazione e di sperimentazione. La libertà, quella della *Sprachmutter*, nasce invece proprio dalla perdita, dall'impossibilità di una permanenza sostanzialistica. Tawada sembra perdersi nel suo stesso stupore: questo non lo sappiamo più fare nella nostra *Muttersprache*, sappiamo stupirci così come sappiamo perderci, eppure sappiamo più stupirci del perderci che perderci nello stupore.

La *Sprachmutter* è a tutti gli effetti il luogo della sperimentazione, dell'ibridazione, della commistione, della scomposizione e della ricomposizione di lettere e parole, della libertà e della scelta e non perde i caratteri fondativi e primari della *Muttersprache*, perché proprio una riflessione nel canyon tra filosofia e letteratura ci permette uno sguardo nuovo, innovativo, che dimostra che questi caratteri non sono in realtà quelli davvero costitutivi di una lingua madre:

Nella Linguamadre le parole delle persone sono fissate in modo tale che raramente si possa provare piacere ludico nella lingua. Lì i pensieri si aggrappano così stretti alle parole che né i primi né le ultime possano volare liberamente. In una lingua straniera, però, c'è qualcosa che assomiglia a un levapunti: esso rimuove tutto ciò che si attacca e si fissa (Tawada 2012a; tr. it. 2012, p. 46).

Nella *Muttersprache*, dunque, le parole sono fissate; grazie alla *Sprachmutter* le parole non vengono di certo rimosse, ma ne viene rimossa proprio la loro fissità. In questa fissità, che è compito della madrelingua strappare, quindi, si configurano i caratteri costitutivi che dovrebbero essere sempre propri di una lingua madre, caratteri generativi, creativi, sorgivi: nel suo essere 'figlia', figlia di una nazione, di una cultura e di una società, la *Muttersprache* rischia di acquistare, appunto, unicamente i caratteri di 'figlia', non valorizzando come dovrebbe i suoi autentici caratteri di 'madre' a favore di caratteri che in fin dei conti rischiano di risultare posticci, secondari, quantomeno derivati. Una vera *Muttersprache* genera, partorisce, si perde nell'incanto della nascita e della creazione così come della creatività, come si può vedere nell'incipit folgorante nel suo essere allo stesso tempo penetrante e leggero, profondo e lieve, di *Scrivere nella rete delle lingue*:

Quando arrivai in Europa, avevo alcune domande scottanti nel mio bagaglio: parlando un'altra lingua, diventerò un'altra persona?

Un cavalluccio marino avrà un aspetto diverso, se non lo si definisce più *tatsu-no-otoshigo* (il figlio perduto del drago), ma il piccolo cavallo del mare [*Seepferdchen*]?

Non cucinerò più il riso, per mangiarlo direttamente crudo, visto che esiste solo la parola "riso" per definire sia il riso cotto (*gohan*) che il riso crudo (*kome*)? [...]

Dopo il lavoro, ho il doppio del tempo visto che per definire l'intervallo successivo posso usare due parole – sera e notte? La sera si può andare al teatro e di notte si dorme. Nella lingua giapponese esiste solo una parola, *yoru*, per definire sia la sera che la notte, per questo motivo dormiamo troppo poco (Tawada 2016; tr. it. 2021, p. 43).

Giochi di parole, incastri, voli pindarici, associazioni, stratificazioni, ma anche visioni oniriche o intere strutture di vita come sogno⁸ – pensiamo alla nonna, alla madre Tosca e a Knut, i tre orsi polari protagonisti di uno dei suoi romanzi più celebri, *Etüden im Schnee* tradotto con *Memorie di un'orsa polare* (Tawada 2014a) – : questo passo è uno dei tanti esempi della generatività della *Sprachmutter* di Tawada, dello stupore di fronte e accanto alle parole intese non come meri segni, né tantomeno come meri strumenti comunicativi, ma come corpi, corpi reali e pieni, che vanno attraversate proprio nella loro corporeità: "Sbattei quella parola sul tavolo" (Tawada 2014a; tr. it. 2019, p. 10). Parole che possono essere e che sono già 'pietre' (Karkowsky, Tawada 2013), così come possono essere vere e proprie appendici fisiche, come fossero strati di pelle: nell'intervista *Ein Wort, ein Ort or How Words Create Places* (Brandt, Tawada 2005, pp. 4-5) Tawada ritorna sulla definizione presente in *Überseetzungen* (Tawada 2002, p. 103) di *Muttersprache* come "pelle" e di *Sprachmutter* come "stomaco". La prima è la pellicola che ci relaziona primariamente al mondo, uno strato che sentiamo interno, ma che di fatto è 'tutto' fuori di noi; la seconda è lo stomaco, uno spazio che sentiamo letteralmente dentro di noi, che però accoglie tramite il cibo ciò che ci è esterno. Anche in questo caso salta ogni dicotomia dentro-fuori, interno-esterno, così come ogni gerarchia vicino-lontano, ma anche pieno-vuoto. Nello stomaco le parole della lingua acquisita vengono metabolizzate, dopo essere state ingoiate, dopo che letteralmente ci è sembrato di mangiarle, per quanto è viva la sensazione che percepiamo di portarle dentro di noi dall'esterno. Quante volte parlando e ascoltando parole straniere – eppure familiari nel processo di acquisizione – ci è capitato di pensare di averne mangiate poche e di averne bisogno di più, quante volte ci è capitato di avvertire di

8 "Questo nomadismo, consapevole come esso è delle strategie logocentriche implicite in qualsiasi definizione di spazio" contrappone "l'ineffabile seduzione di un non-luogo quale il T-Raum, il *Traum*" (Valtolina 2017, p. 179).

averne ingoiate fin troppe e di non riuscire letteralmente a metabolizzarle in una pesantezza percepita anche fisicamente. In ogni caso le parole sono corpi nel senso di luoghi in cui già ci troviamo, così come ci troviamo nella nostra pelle e nel nostro stomaco. Forse perché quanto di più visibile abbiamo, quanto di più esposto e individuabile, sembra quasi che la pelle sia più 'essenziale' dello stomaco, eppure basta pensarci realmente un secondo e questa idea bizzarra subito viene meno. Non è possibile vivere senza pelle così come non è possibile vivere senza stomaco: la *Muttersprache* ci espone al mondo, la *Sprachmutter* fa accadere dentro di noi il mondo.

Per questo le parole non sono semplici veicoli di trasmissione, ma luoghi in cui il perdersi attiva la creazione di nuovi significati. *Ein Wort, ein Ort* (Tawada 1997, pp. 93-94): ancora una volta il nesso, inscindibile e primario, di *Wort* e *Ort*. E la suggestione – in realtà un vero e proprio “esemplare sabotaggio” (Valtolina 2022, p. 96) – in questo caso proviene a Tawada addirittura dal ‘padre’ della letteratura tedesca, Goethe e, non a caso, dalla sua raccolta poetica più ‘orientale’:

Mi riferisco ad un componimento tratto dal libro di poesie di Goethe *Il divano occidentale-orientale*, in cui la parola *fort*, lontano, fa rima con la parola *Wort*, parola. Più avanti, sempre nella stessa poesia¹⁰, si ritrova la rima tra *Orte*, luoghi, e *Worte*, parole. Le tre parole *fort*, *Ort* e *Wort* etimologicamente non hanno nulla in comune, dunque questa connessione è anch'essa un gioco di parole, ma poiché la rima è diventata tradizionalmente un mezzo poetico, ecco che non viene considerata un gioco. Ogni volta che penso a queste tre parole insieme, mi si accende un lampo in testa. Le parole (*Worte*) producono luoghi (*Orte*), ma in quel luogo (*Ort*), in cui ci si ritrova, si è sempre già lontani (*fort*) (Tawada 2016; tr. it. 2021, p. 48).

Fort. Ort. Wort. Si costituisce in siffatto modo una vera e propria *Erörterung*, termine caro al *Wortdenken* heideggeriano (cf. Heidegger 1985), a quella filosofia che pone al centro proprio il *Wort* come *Ort*, la parola come luogo. Il luogo non come contenitore, ma come “realtà di incontri, ubicazione di intersezioni, di collegamenti, interrelazioni e influenze. [...] E con il movimento da un luogo a un altro lo spazio diviene letteralmente spazio ‘nel tra’ (*Zwischenraum*), nel senso del latino *spatium*, uno spazio che pone i luoghi in relazione tra di loro” (Perrone Capano 2017, p. 49). Il luogo

9 Dal padre, certo, ma, come è noto, proprio nel *Divano occidentale-orientale* compare di fatto anche una madre, ovvero la Suleika riconducibile a Marianne von Willemer.

10 Tawada si riferisce alla poesia *Segenspfänder (Portafortuna)* (Goethe 1998; tr. it. 1990, pp. 46-47), che non a caso inizia con la parola *Talisman*, altro termine centrale per la sua scrittura (cf. Tawada 1996).

come connessione con l'estraneo, come l'acqua in cui riusciamo a non affondare perché su una barca insieme agli altri, come ciò che è lontano, ma che continua a essere luogo anche nel suo essere lontano. *Fort* è ciò che nel suo essere non vicino ci porta in un luogo, *Ort*, perché in questo luogo in cui già siamo dobbiamo in realtà ancora arrivare, perché questo *Ort* è già il *Wort*, la parola. Funzione primaria di una *Sprachmutter* non è infatti quella di presentificare realtà, ma di localizzarci in possibilità: l'intrinseca non isolabilità e relazionalità della lingua scelta impedisce ogni irrigidimento, sia esso culturale, sociale o politico, di una lingua non scelta.

E per concludere ritorniamo da dove siamo partiti, dalla proposta di una 'letteratura di adozione' che, partendo dalla folgorante intuizione di Tawada Yōko di una *madrelingua*, sia capace di relazionarsi con un nuovo modo di vivere la *propria* lingua che, seppur sempre lontana perché acquisita, può diventare a tutti gli effetti *propria*. Una autentica lingua madre che riesce così a introdurre una prospettiva davvero rivoluzionaria in cui il processo di adozione non è appannaggio della 'madre', ma della 'figlia': nel frammezzo aperto dalla *Sprachmutter* non sono più gli scrittori ad adottare una lingua, ma è la lingua ad adottare gli scrittori.

Bibliografia

ARENDE, H., GAUS, G.

1976 *Was Bleibt? Es bleibt die Muttersprache*, 28 ottobre 1964, in A. Reif (Hrsg.), *Gespräche mit Hannah Arendt*, Piper, München; tr. it. *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, Mimesis, Milano-Udine 2019³.

BRANDT, B., TAWADA, Y.

2005 *Ein Wort, ein Ort, or How Words Create Places: Interview with Yōko Tawada*, in "Women in German Yearbook", 21, pp. 1-15.

BUCK, T.

1993 *Muttersprache, Mördersprache*, in "Celan-Studien", I, Rimbaud, Aachen.

BÜRGER, B., TAWADA, Y.

2016 *Schreiben über das elfte Gebot. Kleist-Preis für Schriftstellerin Yōko Tawada* (URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kleist-preis-fuer-schriftstellerin-yoko-tawada-schreiben-100.html>, ultimo accesso 30 aprile 2024).

DERRIDA, J.

1996 *Le monolinguisme de l'autre*, Éditions Galilée, Paris; tr. it. *Il monolinguisimo dell'altro*, Raffaello Cortina, Milano 2004.

GADAMER, H.-G.

1993 *Heimat und Sprache*, in *Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*, in *Gesammelte Werke*, Mohr (Siebeck), Tübingen, pp. 366-372; tr. it. *Ritorno a casa. Sulla lingua materna*, in Id., *Linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 2011², pp. 113-119.

GOETHE, J.W. von

1998 *Segenspfänder*, in Id., *West-Östlicher Divan*, in *Gedichte und Epen II*, in *Werke, Band 2*, Hamburger Ausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag, München; tr. it. *Portafortuna*, in Id., *Il divano occidentale-orientale*, Rizzoli, Milano 1990.

HEIDEGGER, M.

1957 *Hebel – Der Hausfreund*, Klett-Cotta, Stuttgart; tr. it. *Hebel – L'amico di casa*, Aguaplano, Perugia 2012.

1985 *Unterwegs zur Sprache*, *Gesamtausgabe* 12, Klostermann, Frankfurt a. M.; tr. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.

1983 *Sprache und Heimat*, in *Aus Erfahrung des Denkens (1910-1976)*, *Gesamtausgabe* 13, Klostermann, Frankfurt a. M.; tr. it. *Linguaggio e terra natia*, in "aut aut", 235, 1990, pp. 3-24.

HERDER, J.G.

1985 *Ueber den Fleiss in mehreren gelehrten Sprachen*, in *Frühe Schriften 1764-1772*, in *Werke in zehn Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., *Band I*, pp. 22-29.

HUMBOLDT, W. von

1907 *Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues, 1827-1829*, in *Gesammelte Schriften, Band VI*, Behr, Berlin.

KARKOWSKY, S., TAWADA, Y.

2013 *Jedes Wort ist ja wie ein Stein. Yōko Tawada im Gespräch mit Stephan Karkowsky* (URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/jedes-wort-ist-ja-wie-ein-stein-100.html>, ultimo accesso 30 aprile 2024).

KHATIBI, A.

1985 *Du bilinguisme*, Denoël, Paris.

IVANOVIC, C., MATSUNAGA, M.

2011 *Tawada von zwei Seiten – Eine Dialektüre im Stichworten*, in "Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur", *Heft 191/192, VII/11*, pp. 108-156.

MCQUADE, P.

2020 *Sprachmutter. The Death of the Mother Tongue*, in Slaymaker, D. (ed. by), *On Writing and Rewriting*, Lexington Books, London, pp. 101-120.

PERRONE CAPANO, L.

2017 "ein wort / ein ort". *I luoghi di Yōko Tawada*, in S. De Lucia (a cura di), *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, Sapienza Università Editrice, Roma, pp. 47-56.

SCHWARZ, E.

1967 *Kurze deutsche Wortgeschichte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

SGAMBATI, G.

2021 *Poetiche di traduzione nello spazio di lingua tedesca. Il caso del plurilinguismo*, in J. Ciesielka (a cura di), *Traduttologia e Traduzioni*, vol. II, *Identità linguistica, identità culturale*, Wydawnictwo, Lodz.

TAWADA, Y.

1989 *Das Bad*, Konkursbuch, Tübingen; tr. it. *Il bagno*, Ripostes, Salerno 2003.

1996 *Talisman*, Konkursbuch, Tübingen.

1997 *Aber die Mandarininnen müssen heute abend noch geraubt werden*, Konkursbuch, Tübingen.

1998 *Perusona*, in *Inu muko iri*, Kōdansha, Tokyo; tr. it. *Persona*, Cafoscarina, Venezia 2018.

2002 *Überseetzungen*, Konkursbuch, Tübingen.

2012a "Von der Muttersprache zur Sprachmutter", in *Talisman*, Tawada 1996, pp. 9-15; tr. it. "Dalla lingua madre alla madrelingua", in "Scrittori con il mondo", *Lettera internazionale*, 111, 2012, pp. 45-46.

2012b *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi*, Iwanami Shōten, Tokyo.

2013 *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in "Zeitschrift für interkulturelle Germanistik", IV/2, pp. 170-177.

2014a *Etüden im Schnee*, Konkursbuch, Tübingen; tr. it. *Memorie di un'orsa polare*, Tea Trenta, Milano 2019.

2014b *Wo Europa anfängt & Ein Gast: Erzählungen und Gedichte*, Konkursbuch; tr. it. *Dove comincia l'Europa e altri scritti*, Milano-Udine 2022.

2016 *akzentfrei. Literarische Essays*, Konkursbuch, Tübingen; tr. it. *Senz'accento*, Agorà & Co., Lugano 2021.

2020 *Celan und der chinesische Engel*, Konkursbuch, Tübingen.

TAWADA, Y., TSUCHIYA, M. (Hrsg.)

2004 *Yōko Tawada: Schreiben im interkulturellen Zwischenraum*, Sankeisha, Nagoya.

VALTOLINA, A.

2017 *Un'erranza lungo le frontiere. Sulla scrittura di Yōko Tawada*, in S. De Lucia (a cura di), *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, cit., pp. 179-187.

2022 *La saggezza di Babele. Sulla scrittura di Yōko Tawada*, in Tawada 2014b, pp. 95-112.

RECENSIONI / REVIEWS

Daniele Del Giudice, *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino 2023 [Camilla De Simone]

Conferenze, lettere, scritti inediti di Daniele Del Giudice sono raccolti in queste pagine, a cura di Enzo Rammairone. Nel percorso, non tracciato dall'autore dei saggi, trattandosi di una raccolta postuma, si affacciano le opere di diversi narratori cari a Del Giudice, tra cui troviamo Levi, Calvino, Svevo, Magris, Stevenson, Conrad, Freud, nonché narratori appartenenti a una letteratura cosiddetta "minore", come Zweig, aggettivo che tuttavia non allude a una dimensione di irrilevanza o trascurabilità. I vari testi contenuti nella raccolta mostrano la costante abilità dell'autore di sviluppare analisi raffinate a partire da un'evidenza, spesso quasi di senso comune. È il caso di Levi considerato un grande autore non a prescindere dalla drammatica vicenda che narra, bensì proprio in virtù della sua capacità di narrarla (cf. p. 10). Lo stesso vale per Calvino, la cui esperienza di "autore di formazione" (p. 53), riassumibile nella dichiarazione "il mio scopo non è tanto di fare un libro, quanto quello di cambiare me stesso", permette a Del Giudice di elaborare riflessioni teoriche sulla soggettività letteraria. Proprio questo approccio, che parte dal fenomeno visibile a chiunque e accompagna il lettore verso riflessioni complesse, che trova l'impensato in autori già noti al grande pubblico, deve essere l'origine di quell'atmosfera di familiarità col testo di Del Giudice che permane anche quando si è chiuso il libro. Atmosfera che ha custodito con discrezione la lettura, e di cui ci si accorge solo alla fine. Nell'analisi dei saggi di Del Giudice emergono paesaggi teorici, riflessioni, indicazioni tenuti insieme da un lessico selezionato e da una scorrevole coerenza; idee che nel loro ricorrere inseguono una progressiva chiarezza. Chiarezza che disdegna la cura dello stile, il quale perde la sua eminenza: "per lo stile ho la stessa considerazione che ho per le scarpe, cioè nulla" (pp. 168-169); a vantaggio di una sintassi che è la vera potenza della narrazione: "io cerco di lavorare [...] sulla sintassi, cioè di usare una lingua che sia in qualche modo una lingua letteraria, ma non barocca, senza alcun compiacimento di se stessa, anche perché penso che una scena, una situazione, un personaggio, debba star su per forza delle immagini stesse, non tanto per forza delle parole" (p. 204). Quella forza delle immagini proviene dalla sintassi per cui Del Giudice nutre "rispetto" (*ibidem*): ogni volta che si nominano gli oggetti attraverso parole come "tavolo, banco, microfono" è come se si facesse una specie di cono di luce che illumina un oggetto. Ogni cono di luce produce una zona d'ombra intorno e io cerco di lavorare sia con la luce delle parole, sia con l'ombra, perché il potere evocativo per me è proprio in quella zona

d'ombra che sta attorno alla luminosità delle parole" (*ibidem*). Lo spazio in cui la narrazione è chiamata a muoversi non è solo quello di ciò che è illuminato e visibile, ma anche quello concavo dell'ombra, ospitato e ospitante la soglia del visibile, da cui si produce l'elemento di cui il narratore deve "avere la massima cura" (p. 214), cioè quello che Del Giudice definisce spesso "invisibile", "enigma", o "mistero", che non va compreso né fugato, bensì "rinnovato" (p. 215).

L'obiettivo di Del Giudice non è semplicemente quello di fare letteratura ("del resto la letteratura non mi è mai bastata, così come non mi è mai bastato neanche lo scrivere", pp. 180-181), quanto quello di "bucare la letteratura", seppure non nella direzione di quanto fatto negli anni '70, come "i libri di poesia con pagine bianche", bensì "bucare l'orizzonte della letteratura [...] nell'agone delle rappresentazioni, senza nessuna supponenza di avere qualità, strumenti e operatività maggiori di altri linguaggi, però entrando nell'agone delle rappresentazioni, dei mutamenti velocissimi della realtà e della sua percezione, di uno spazio e di un tempo radicalmente cambiati anche nella risposta emotiva e mentale che ciascuno di noi dà" (p. 181). In altri termini, bucare l'orizzonte della letteratura significa portare la letteratura nel suo esserci, nel mondo vero, senza sottrarla alla sfida con altre forme di rappresentazione, ma anche senza cedere a facili atteggiamenti di supponenza, che chi è del mestiere conosce bene. Ma la discesa della letteratura non può verificarsi semplicemente nel campo della realtà, bensì in quello delle modificazioni che la realtà provoca su noi esseri umani: "il racconto è dunque il racconto di ciò che cambia, non soltanto e non tanto del mondo della realtà, perché su quello tu arrivi sempre tardi: un buon dossier del telegiornale ti dice più e meglio di un romanzo sullo stesso tema; [...] ti fa vedere le facce, ti fa vedere i corpi... Dunque non puoi che lavorare sull'eco di tutto questo e sull'impatto su di noi, l'impatto, il buco, i bozzi che la realtà produce su di noi e che produce in forma di modificazione" (p. 182). La letteratura interviene non sulla realtà, ma sul riverbero della realtà su noi esseri umani, sui segni che lascia sui nostri corpi.

È quel che accade ai testimoni e ai sommersi di Primo Levi: i primi sono i superstiti, coloro che hanno il privilegio di testimoniare un orrore di cui però non hanno toccato il fondo, mentre i secondi sono i testimoni integrali, che non avrebbero testimoniato "anche se avessero avuto carta e penna", e che tuttavia sono gli unici portatori della possibilità irrealizzata della testimonianza eminente, sono appunto "coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale" (p. 15). I sommersi sono la realtà, unici testimoni integrali del cambiamento, che proprio in virtù di quella integralità non potranno testimoniare. I testimoni che scrivono testi, in-

vece, sono il riverbero di quel cambiamento, che vengono colpiti sì, ma di striscio, non in modo definitivo. È dentro questo riverbero laterale che trova spazio la narrazione.

La commistione della letteratura e del riverbero della vita che muta si concretizza per Del Giudice nel “narrare come cambiano i sentimenti nel momento stesso in cui cambiano e anche un po’ prima: le loro forme, di epoca in epoca, sentimenti in mutazione eppure alla radice sempre simili a se stessi” (p. 171). La riflessione dell’autore sulla narrazione, che non prescinde da considerazioni di carattere antropologico, prende ad esempio elementi universali: l’amore, l’odio e l’amicizia sono esperienze sentimentali che l’essere umano attraversa da tempo immemore, eppure la modalità di espressione (quella che potremmo definire la fenomenologia dei sentimenti) muta da una generazione all’altra, o persino in tempi più brevi (cf. pp. 205-206).

Che cos’è la narrazione, Del Giudice non sa e non può dircelo: “non è nelle mie possibilità chiarire o definire i caratteri dell’atto del narrare”, e subito trasla la domanda dal campo teorico a quello geografico: “posso soltanto indicarla, forse delimitarla: per certo so che è la zona di chi cerca e racconta, che è la mia zona, e lo è da quando ho memoria” (p. 167). La zona, termine probabilmente preso in prestito da Don DeLillo, è spazio “di detriti, materia calda e brulicante”. Essa viene immediatamente associata al “campo di energie”, dal perimetro liminale su cui si producono “emergenze”, cioè quel che “emerge ai limiti del già conosciuto, informe, incompiuto, appena nato”. Quello di Del Giudice con la scrittura, e dunque con la zona è un relazionarsi concreto, che sembra darsi nei termini di una costante e sempre nuova rivisitazione. Rivisitazione che non va intesa nel senso di un mettere di nuovo piede in un luogo in cui si è già passati (il che comporterebbe un precedente abbandono), ma nel senso di uno stare in un medesimo luogo in una maniera differente. Differenza data dall’avvolgimento e distensione dello sguardo su un medesimo perno; dall’emergere dell’informe dalla soglia dove termina il già conosciuto, un limite in grado di ospitare un’emergenza, che è appunto l’incompiuto. In questo senso la tensione energetica del campo si produce dai suoi confini, piuttosto che da un centro di gravità.

Il perimetro liminale, generatore di emergenze, necessita pertanto di un avvicinamento che si produce in modo non del tutto prevedibile, che va atteso e accolto senza la pretesa di anticiparne l’arrivo: “sono capace di mettermi a lavorare solo quando il limite nuovo della frontiera, e dell’emergenza. A questo è dovuta la distanza di tempo tra un libro e l’altro. In questo frattempo mi guardo bene dallo scrivere. Non ne sento il bisogno, e

mi occupo di tutt'altro. Passioni del tutto 'fuori dalla letteratura', passioni e cose che mi piacciono molto di più dello scrivere [...]” (pp. 168-169).

L'allontanamento dalla letteratura e l'esplorazione di altre “passioni e cose” non è soltanto una scelta frutto del gusto personale, ma è soprattutto la messa in opera di ciò che accade nel mondo reale: “quindi per me l'orizzonte è sempre stato non nelle bagarre interne alla letteratura, e questo come lettore prima ancora che scrittore, ma tra letteratura e il fuori da sé” (pp. 180-181). La letteratura deve occuparsi di ciò che accade fuori da sé, delle mutazioni che il tempo produce sugli esseri umani, come quella della tecnologia, avvertita nella sua duplice dimensione epocale e mitologica. Mutazione che non ha investito solo il soggetto, su cui si è concentrata a torto tutta la nostra attenzione, bensì anche gli oggetti (il suo stesso romanzo *Atlante occidentale*, dichiara, ha tentato proprio di narrare un mondo in cui sono gli oggetti a essere cambiati [cf. p. 184] prima circondati da un'aura di immortalità, e oggi neppure in grado di conservare ricordi). E, infine, a essere mutato è il nostro sentimento nei confronti della natura, in cui ha da tempo fatto ingresso l'elemento artificiale, che ha modificato anche ciò che definiamo autentico e inautentico (cf. p. 219): “una volta gli oggetti avevano una loro solidità, una volta gli oggetti erano l'aratro, l'incudine, la motocicletta, una teiera e tutti sapevamo come erano fatte queste cose.... Oggi le cose che noi usiamo, che sono entrate nella nostra vita, sono basate su criteri, su dimensioni, su velocità, su idee e quantità del tempo che sono in qualche modo i nuovi oggetti che sono quasi tutti connessi al vedere e all'immaginare” (p. 217). Alla crescente immaterialità degli oggetti si accompagna la sempre più pervasiva visibilità dell'immagine, “oggetto di consumo”, che ha alterato profondamente il nostro rapporto con il mondo, o meglio, l'esperienza del nostro stare nel mondo: ma “l'essere spettatore è una condizione emotiva senza movimento, senza azione. Certo, attraverso le immagini, un solo individuo in una sola vita, la possibilità di partecipare a una quantità di eventi infinitamente maggiore di quelli che cento persone in cento vite avrebbero potuto vivere nella prima metà di questo secolo: ma, appunto, loro 'vivevano', noi 'guardiamo'” (p. 244). In queste righe, Del Giudice menziona brevemente un prezioso confine tra il dispendio di emozioni che scaturisce dalle immagini di consumo, e l'esperienza, che invece non viene coinvolta; proprio questo confine svelerebbe il carattere di novità della strana condizione umana contemporanea.

Le immagini della memoria, del tempo, del Danubio di Magris, della tecnologia, delle inquadrature (*frames*), della materia, dei cadaveri, dei paesaggi, delle fotografie, degli oggetti, di come essi siano mutati nel tempo, abitano l'intera raccolta *Del narrare*. Rispetto a ciò, il narrare non

figura come l'ennesima immagine iconica sullo schermo, foriera di quelle "emozioni senza movimento", che danno il titolo a uno degli ultimi paragrafi del volume (p. 244), bensì come lo sfondo entro cui le altre icone perdono il carattere bidimensionale in cui vengono solitamente percepite, e divengono quei *phantasmata* evocati nella seconda parte della raccolta, quelle "immagini nell'atto del narrare" (p. 197), qualcosa di molto più effettivo, vibrante, risuonante.

Alessandro Sarti, Giovanna Citti (a cura di), *Dynamiques post-structurelles. Essais sur le devenir des forms*, Spartacus Idh, 2024 [Alessandro Montefameglio]

The text we are about to present, *Dynamiques post-structurelles. Essais sur le devenir des forms* (2024), edited by philosophers and mathematicians Alessandro Sarti and Giovanna Citti for Spartacus-Idh, is a seminar-based work. The text gathers eight contributions conceived during the 2020/2021 research seminar at École des hautes études en science sociales (EHESS) in Paris. Our annotation is not didactic. Unlike the usual collections of essays that compile the results of conferences or seminar works, the text edited by Sarti and Citti deeply reflects the nature of the research conducted by the workgroup led by the two authors. The theme of the becoming of forms is addressed, as explained in the introduction, starting from the field of contemporary French philosophy, particularly following the theoretical work of authors such as Gilbert Simondon and Gilles Deleuze. However, it is the interdisciplinarity that truly characterizes this research, where purely philosophical reflections are accompanied by contributions from mathematics, physics, natural sciences, semiotics and arts, thereby profoundly broadening and enriching the theoretical space.

It is impossible to account for the wide-ranging spectrum of themes addressed by each author within the limited space of a review – we leave to the reader the task and pleasure of exploring the specifics of each essay. What is useful to do here, rather, is to engage with the fundamental theoretical environment that permeates and animates the volume, reflecting the distinctive work of the research group. To understand the essence of this environment, however, one must refer, not without a certain paradox, not to any of the terms contained in the title of the text under examination, but to an implicit philosophical concept, a sort of a 'dark precursor', to use Deleuze's term, that runs through the entire work. This is the morphogenetic concept of *differential heterogenesis*, expounded in a now indispen-

sable text for Deleuzean-poststructuralist studies and beyond, namely *Differential Heterogenesis. Mutant Forms, Sensitive Bodies* (Springer 2022), conceived, in addition to Alessandro Sarti and Giovanna Citti, by David Piotrowski. It is truly impossible to understand the spirit that animates our essay without referring to the fundamental contents of this text, around which the contributions we reference revolve like a gravitational center.

What does differential heterogenesis mean from a morphogenetic perspective? The introductory part of the essay by Mattia Galeotti and Luca Cabassa in *Dynamiques post-structurelles*, where the two authors retrace some of the fundamental contents of the volume by Sarti, Citti, and Piotrowski, may represent a useful starting point to understand it. If we were to summarize the concept in a few words, morphogenesis consists of the passage from an intensive dimension (the field of forces) to its expression in aesthetic forms (space and time), and thus from a pre-individual plane to the individuation of spatio-temporal forms. It is not a process that has an end: according to the three authors the individual is never determined but is perpetually in formation, a fact that implies, from an ontological point of view, the definitive non-existence of the individual as an entity, but only as an infinite process. When does the concept of differential come into play? Here it is inevitable to refer to the Deleuzean approach to the conceptual question. The transition from intensive to extensive (Simondon would say: from pre-individual to individual), for Deleuze occurs in terms of solving a problem and, in particular, integrating (in the mathematical sense) a differential problem. In doing so, the intensive plane results in a constellation of differential constraints that generate a dynamic, where the term “differential” indicates the relationship between differences at the moment they approach zero. The truly surprising fact is the dissimilarity that is established, however, between differences and the differential relationship: while the differences approach zero, the relationship remains. This persistence of something despite the zeroing of differences constitutes the meaning of intensive quantities. If understanding becoming and morphogenesis means understanding the process of actualizing intensive quantities, then it is necessary to investigate these quantities first, to investigate the generative rules of extensivity.

Why then heterogeneity? To explain this, it is necessary to understand what it means to deal with such an intensive plane. The intensive plane can be conceived of in at least three different ways: 1) it can be conceived of as fixed, and thus the generative rules remain fixed: this is the case of mathematical physics, where the differential constraint dictating the dynamic is

homogeneous in space and time; 2) variations can be introduced on the intensive plane, varying the parameters in a space of possibilities (this is the idea of Jean Petitot and René Thom) to see if the system arrives at this or that stable configuration: this is the case of dynamic structuralism, where the term “structure” indicates the n -parameters controlled in the space of possibilities; 3) there is finally the authentically heterogenetic model, where it is not the forms in the structure that transform, but the very laws that regulate them: this is the case of Deleuzean heterogenesis, according to whom the differential constraint changes from point to point, where the virtual plane is defined by a multiplicity of different, heterogeneous differential constraints (forces, rules).

The different ways of conceiving of the intensive plane are well expressed, regarding the idea of the becoming of forms, by different ideas concerning the transformative process of metamorphoses, of which the three authors provide, in a central part of the text, the mathematical framework. The example considered by the authors to explain what an authentically heterogenetic metamorphosis consists of is that of Ovid’s metamorphoses: unlike, for example, the “linear” transformation of a caterpillar into a butterfly, where the final heterogeneity (the difference between the caterpillar-form and the butterfly-form) is the outcome of a transformative possibility already inherent in the structure of the caterpillar, although following the vector of this or that specific formality (the different colors of the wings, for example), in the metamorphoses illustrated by Ovid, the outcome of the metamorphosis is non-structural. It is not foreseen by the structure of Daphne’s body, for example, to become a tree, as illustrated by the painting of Piero del Pollaiuolo considered by the three authors: hers is an absolutely heterogenetic metamorphosis, because only by varying the structural, intensive, and virtual rule behind the morphogenetic process is such a transformation possible.

What do the authors of the essays under examination accomplish then in *Dynamiques post-structurelles*? The nine authors delve into the specific directions, possibilities, and consequences of the model under examination, contributing to testing its scope both conceptually and in terms of possibilities for interdisciplinary actions, from aesthetics to art (Stefania Caliandro, Maria Giulia Dondero, Jean-Claude Bonne), from information theory to automation theory (Anna Longo, Igor Pelgrefi), from literature to semiotics to life sciences (Noëlle Batt, Claudio Paolucci, Mattia Galotti, Luca Cabassa).

As proof of the theoretical solidity of the contents of the individual essays, of which we certainly cannot reconstruct the density of content, it

is useful to at least highlight one of the many constellations that connect ('assemble', Deleuze would say) the various essays. What emerges, for example, is the importance assigned to the concept of the diagram. Noëlle Batt, who has devoted significant studies to this notion, here illustrates the importance of the diagram starting from a reflection related to the literary gesture, in a conceptual palimpsest that, in addition to the theories of authors like Jurij Lotman, applies some Deleuzian concepts such as 'change of nature' and 'minor language'. To observe the outcome of the theory of differential and heterogenetic becoming of forms in the context of literary writing, Batt states, for example, that "lorsque l'écrivain travaille le virtuel, de nombreuses dynamiques non stabilisées sont à l'œuvre et circulent avant que l'une d'entre elles ne domine et ne conduise au choix de la constellation de points singuliers qui seront ensuite actualisés dans les mots, le rythme, la configuration générale du texte" (p. 15). The concept of the diagram, based on its formulation in Peirce, Foucault, and Deleuze, and which Batt outlines the defining features of, intervenes from the moment it is stated that the literary gesture is transmitted not only by combining signs according to the syntactic and semantic rules of the language but also by highlighting infra-semantic and discontinuous elements. These elements imply a 're-linking over discontinuity' (the terminology is Deleuzian), thus rendering the literary text as a multi-layered text, a score-text or an image-and-sound text that is non-linear.

The same concept is operational in Dondero's essay in the photographic and pictorial fields, where the morphogenetic scope of the diagram allows the conversion of purely logical relations into proper spatial models. But also in the essay by Galeotti and Cabassa, this time of a philosophical-mathematical nature, the diagram demonstrates, in the conceptual architecture that supports the essay, crucial importance: here it assumes an eminently virtual, heterogeneous, aionic and transcendental character, which the mathematician can recompose, but which is placed in analogy with the concept of *exaptation* regarding the evolution of life. The diagram, which does not act alone but operates as a 'diagram of diagrams', thus operates just like *exaptation*, whose action finds its condition of possibility in the potentialities of further *exaptations*.

The broad spectrum offered to the reader by the eight contributions of *Dynamiques post-structurelles* represents the fertility of a truly new and innovative field of research, fueled by the activities of an increasingly active and avant-garde workgroup. Philosophy truly demonstrates here its great capacity to dialogue with the sciences, starting from the mathematical-physical ones, in a chiasmus where disciplinary specificities fade into

the sign of common work on a broader topological conceptual plane. On this multiplicity of voices, on this variety of intents, and on the strength of this work, the Deleuzean dream of an authentic creation of concepts is thus realized following ‘heterogenetic’ spirit on which the roots of this research are founded.

Shannon Vallor, *The AI Mirror. How to Reclaim Our Humanity in an Age of Machine Thinking*, Oxford University Press, Oxford 2024 [Francesco Terenzio]

Nel panorama delle moderne tecnologie, le intelligenze artificiali si configurano come un pericolo del tutto particolare: a differenza degli ordigni di distruzione di massa, le IA non minacciano il nostro futuro in maniera diretta: ci rendono piuttosto impossibile immaginare e pensare il nostro stesso futuro. Con queste premesse si apre *The AI Mirror*, saggio in cui Shannon Vallor si confronta con le principali questioni etiche che sorgono dall’incontro tra intelligenze artificiali e vulnerabilità dell’umano.

L’argomentazione del libro prende spunto da una vicenda concreta: Blake Lemoine, un ingegnere di Google, nel 2022 aveva affermato che LaMDA, modello linguistico sviluppato dal colosso di Mountain View, sembrava aver sviluppato una propria coscienza. Per l’autrice del libro si tratta di un episodio emblematico in quanto rende chiara una caratteristica peculiare delle intelligenze artificiali: esse si configurano come “immensi specchi dell’intelligenza umana” (p. 2). Proprio in virtù della loro natura di ‘specchi’, i pericoli che sorgono dalle intelligenze artificiali sono differenti da tutte le minacce con cui l’uomo si è confrontato nella storia: non si tratta più di nemici in agguato nel mondo esterno, ma tecnologie che minacciano l’essere umano dall’interno della sua stessa umanità. “Non possiamo combattere le IA senza combattere anche contro noi stessi” (p. 4), esse sono estensioni dei valori umani nel mondo esterno. L’obiettivo che Vallor si pone con questo libro è dunque quello di consegnare nelle mani dei propri lettori gli strumenti filosofici necessari per comprendere le intelligenze artificiali, relegate oggi a ‘specchio dell’umano’, e collocarle nel loro giusto ruolo di strumento attraverso il recupero dei valori propri dell’uomo.

Il primo capitolo si divide in tre parti e introduce il lettore alle principali problematiche che sorgono dall’uso delle IA. Nella prima parte, ripercorre una breve storia della nascita del concetto di intelligenza artificiale che va dai contributi di Babbage e Lovelace al celebre articolo di Turing, fino ad arrivare alla conferenza di Dartmouth del luglio 1956 e alla prima

definizione di 'intelligenza artificiale'. Nella seconda parte l'autrice costruisce una mappa delle principali distinzioni interne ed esterne al mondo delle intelligenze artificiali: dai modelli GOFAI e quelli più moderni basati sul *Machine Learning* (nelle sue tre declinazioni di *supervised*, *unsupervised* e *reinforcement learning*); la distinzione searlina tra 'weak AI' e 'Strong AI'; le 'Narrow AI' e le 'AGI'; nonché il ruolo che rivestono *data science* e *cloud computing* nell'utilizzo quotidiano delle intelligenze artificiali. Nell'ultima parte il capitolo introduce infine il lettore alla metafora centrale del libro, quella dello specchio, confrontandola con la ben più nota metafora con cui Gebru e Mitchell nel 2021 hanno paragonato i *Large Language Model* (LLM) a pappagalli. Per Vallor, si tratta di un'analogia solo in parte legittima: "i pappagalli sperimentano un mondo e si confrontano con esso in modo intelligente" (p. 32). Al contrario, alle intelligenze artificiali sono precluse le dimensioni dello sperimentare e del comprendere. Esse si servono di modelli statistici per elaborare un *output* sulla base dei dati ricevuti. Affidare a tali modelli la comprensione di noi stessi, della nostra storia, delle nostre differenze e della nostra umanità condivisa conduce a riprodurre schemi del passato in un'epoca in cui abbiamo una grande necessità di trovare soluzioni adatte alle nuove sfide del presente.

Il secondo capitolo verte sui *bias* che sorgono dalle reti neurali. Si tratta di errori che alla luce di un attento *debug* non sembrerebbero essere prodotto degli algoritmi quanto dei *training data* che rivelano la topologia morale della nostra realtà. Non è sufficiente rimuovere un'etichetta, "aggiustare" l'algoritmo, perché il modello eviti atteggiamenti potenzialmente dannosi o discriminatori: "gli specchi rivelano fatti scomodi, le IA ci costringono a confrontarci con l'inesorabile realtà di errori nocivi e con l'ingiusta esclusione sociale" (p. 46). Proprio per questo, l'autrice critica i presupposti alla base del *machine learning* a partire da una prospettiva fenomenologica (sono menzionati a tal proposito Husserl e Lévinas): non tutta la realtà è riducibile a puri dati formali, gli esseri umani condividono conoscenze che le intelligenze artificiali non saranno mai capaci di apprendere, ossia cosa significa fare esperienza ed essere incarnati in un corpo (cf. pp. 59-60).

Il terzo capitolo, *Through the Looking Glass*, offre un'interpretazione dell'intelligenza artificiale a partire dalle virtù. L'argomentazione del capitolo si intreccia con suggestioni provenienti da importanti opere letterarie e cinematografiche: da *Alice attraverso lo Specchio* di Lewis Carroll e *Ere-wohn* di Samuel Butler a *2001: Odissea nello Spazio*, *Ex Machina*, *Terminator* e *Westworld*, opere di fantascienza che secondo l'autrice anticipano l'odierna preoccupazione riguardo le intelligenze artificiali, all'interno delle quali le IA sono spesso raffigurate come entità capaci di distruggere e

soppiantare la razza umana. Ai fini di questo discorso è particolarmente importante la giusta considerazione delle virtù: l'intelligenza artificiale può infatti influenzare la concezione delle virtù. Ad esempio, un confronto prolungato con le intelligenze artificiali potrebbe rendere difficile riconoscere la virtù, nonché cambiare la nozione di ciò che si ritiene essere "migliore" (p. 67). Le virtù sono particolarmente importanti per guidare la maniera in cui gli esseri umani pensano il loro futuro. Tra le più importanti virtù inibite dall'intelligenza artificiale Vallor individua l'immaginazione e la *phronesis*. Entrambe queste virtù nel momento in cui sono messe in connessione permettono all'uomo di valutare le situazioni e compiere scelte ponderate, immaginare insomma come costruire il proprio futuro. In questo senso le intelligenze artificiali non devono essere concepite come mere proiezioni del passato, ma come specchi che aiutano l'essere umano a guardare il passato mentre si dirige incontro al proprio futuro (cf. p. 101).

Il quarto capitolo riguarda la maniera in cui le intelligenze artificiali amplificano il pericolo configurandosi come sistemi di decisione algoritmica. Da un lato tali sistemi appiattiscono i ragionamenti umani sulle dimensioni proiettate dai loro algoritmi, dall'altro le IA sono caratterizzate da un'oscurità epistemica, il che costituisce un forte limite per il ragionamento umano. Le intelligenze artificiali non sono capaci di reagire prontamente alle nuove informazioni di carattere morale che si introducono nell'ambiente o ai nuovi ragionamenti morali che si presentano nel discorso. "Se le IA specchio fanno apparire lo spazio dei ragionamenti umani come troppo inefficienti, inaffidabili e superflui perché siano tollerati, allora l'impatto delle IA sulla maturità morale e politica dell'umanità potrebbe essere superiore a quello di qualsiasi dittatore" (p. 131). In quanto tale, il pericolo delle intelligenze artificiali non è intrinseco, esso risiede piuttosto nella loro capacità di limitare la natura umana. Nel capitolo successivo Vallor afferma che tali strumenti possono essere usati dagli esseri umani per potenziare la disinformazione e manipolare altri esseri umani. D'altronde i pericoli sorgono esclusivamente nel momento in cui le macchine interagiscono con l'umano, e ad esempio soltanto per un essere umano è possibile proiettare le proprie emozioni su un guscio vuoto come quello di una *chatbot*. Progettare i modelli in maniera tale che abbiano una forte morale è del tutto inutile se non cambia l'atteggiamento verso la responsabilità richiesta dal progettare il futuro (p. 157). Di fronte a tale chiamata, Vallor propone di tornare a concepire la creazione, l'espressione l'amore come atti morali che nessuno specchio può replicare, delegittimando la maniera con cui gli esseri umani si relazionano oggi con le IA.

Gli ultimi due capitoli riassumono la posizione di Vallor e chiudono i principali fili argomentativi presentati durante il corso del libro. I due concetti fondamentali che ne emergono sono il *bootstrapping*, termine informatico che Vallor riconduce al suo significato inglese originale, la capacità di tirarsi su con le proprie sole forze (p. 161) e il 'coraggio civile', unica via rimasta all'umano per poter assumere su di sé le proprie responsabilità. È uno sforzo che l'umano deve compiere di fronte a problemi attuali come il cambiamento climatico, l'esaurimento delle energie non rinnovabili, l'acidificazione degli oceani, l'incremento della diseguaglianza economica. "Le intelligenze artificiali non sono il problema. Il problema è la nostra riluttanza a prendere le distanze dai nostri strumenti per rivalutare gli schemi che stanno riproducendo – anche quelli presumibilmente virtuosi" (p. 183). Il compito è dunque richiamare le intelligenze artificiali e la cultura tecnologica per adattarle a una visione morale. Vallor propone in ultima istanza un "progetto eroico condiviso", che si ispiri alla saggezza pratico-creativa per rinnovare ed espandere le possibilità tecnomorali (p. 193).

La prospettiva proposta da Shannon Vallor è estremamente attuale e prende le giuste distanze dalle intelligenze artificiali per comprendere i modi in cui influenzano i nostri ragionamenti e il nostro agire. A partire da un'attenta riconsiderazione del ruolo dei valori nella società odierna e con uno stile di scrittura chiaro e profondo, *The AI Mirror* consegna nelle mani dei suoi lettori gli strumenti per tornare a pensare autenticamente il futuro dell'umano.

AUTORI / AUTHORS

LUIGI AZZARITI-FUMAROLI is an Associate Professor of Theoretical Philosophy at Pegaso Telematic University. He is the author of numerous essays and monographs, including *L'oblio del linguaggio* (Guerini 2007); *Alla ricerca della fenomenologia perduta. Husserl e Proust a confronto* (Mimesis 2009); *Brice Parain-Improptu* (ESI 2010); *Giuseppe e i suoi fratelli: dalla filosofia narrante alla rivelazione* (Editoriale Scientifica 2012); *Passaggio al vuoto. Saggio su Walter Benjamin* (Quodlibet 2015); *Monoteismo plurale. Teologia ed ecclesiologia in Schelling* (Il Pozzo di Giacobbe 2019); *Fenomenologia dell'ombra. Tre saggi* (Quodlibet 2020). He has edited the Italian editions of works by Derrida, Baumgardt, Hegel, Maimon, and Merleau-Ponty.

CAROLA BARBERO is Professor of Philosophy of Language and Philosophy of Literature at the University of Turin. Her research interests include empty names, the metaphysics and ontology of fictional entities, emotions, the paradox of fiction, the phenomenology of reading, and the distinction between literary and ordinary language. She has been visiting researcher at the University of Auckland (2007) and visiting professor at ETH Zurich (2020). She is the author of numerous essays published in international journals. Among her books: *Madame Bovary: Something Like a Melody* (AlboVersorio, 2005), *Chi ha paura di Mister Hyde?* (Il Melangolo, 2010), *La biblioteca delle emozioni* (Ponte alle grazie, 2012), *Filosofia della letteratura* (Carocci, 2013), *L'arte di nuotare* (Il Melangolo, 2016), *Significato* (with S. Caputo, Carocci 2018), *La porta della fantasia* (Il Mulino, 2019) and *Quel brivido nella schiena. I linguaggi della letteratura* (Il Mulino, 2023). She is a member of the following research groups: LabOnt, LLC, and Mumble.

MIGUEL DE BEISTEGUI is Research Professor of Philosophy at the Catalan Institute of Research and Advanced Studies (ICREA), Professor in the Department of Political and Social Sciences, Universitat Pompeu Fab-

ra, Barcelona, and Honorary Professor at the University of Warwick, UK. He is the author of fourteen books, including *Jouissance de Proust. Pour une esthétique de la métaphore* (2007), *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor* (Routledge, 2012), *L'élan du désir. Pour une éthique de la volupté* (Éditions du Seuil, 2021).

FRANCESCO CAMPANA is a Marie Skłodowska-Curie Post-Doctoral Global Fellow at the University of Padua, the New School for Social Research in New York, and the Free University of Berlin. His current project is entitled *PolArt – Political Art: Understanding the Function of Art in the Contemporary Social Space Through a New Interpretation of Classical German Philosophy*. He studied and worked in Padua, Jena, Bochum, New York, Berlin, Naples, and Rome. His main research interests include Classical German Philosophy, Philosophy of Art, and Philosophy of Literature. He has published the book *The End of Literature, Hegel, and the Contemporary Novel* (Palgrave Macmillan 2019).

CARLA CANULLO teaches Philosophy of Religion at the University of Macerata where she is also Chair of Intercultural Hermeneutics. Her research is devoted to French philosophy and her publications include *Coscienza e libertà. Itinerario tra Maine de Biran, Lavelle, Le Senne* (Napoli 2001); *La fenomenologia rovesciata. Percorsi tentati in Jean-Luc Marion, Michel Henry, Jean Louis Chrétien* (Torino 2004); *L'estasi della speranza. Ai margini del pensiero di Jean Nabert* (Assisi 2005); *Padecer la inmanencia. Diálogos con Michel Henry* (San Luis Potosi, Mexico, 2022). She edited the volume *Michel Henry. Narrare il pathos* (Macerata 2007) and the Italian edition of Ph. Capelle-Dumont, *Pensare la religione* (Roma 2015). Together with Johann Michel she edited *The Renewal of Hermeneutics: With Paul Ricœur And Beyond* (Discipline Filosofiche 2020) and *Renewing Hermeneutics. Thinking with Paul Ricœur; Renouveler l'herméneutique. Penser avec Paul Ricœur* (Roma 2021). She dedicated the volume *Il chiasmo della traduzione* (Milano 2017) to translation as a method of Intercultural Hermeneutics

ANNALISA CAPUTO is an Associate Professor of Theoretical Philosophy at the University of Bari where she teaches Philosophical Hermeneutics and Didactics of Philosophy. She is founder and editor of the international journal "Logoi.ph" (www.logoi.ph) and author of numerous works on Nietzsche, Heidegger and Ricœur, including: *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1929)*, Franco Angeli, Milano, 2001;

Heidegger e le tonalità emotive fondamentali (1929-1946), Franco Angeli, Milano, 2005; *Io e tu: una dialettica fragile e spezzata. Percorsi con P. Ricœur*, Stilo, Bari, 2009; *Rethinking the Nietzschean Concept Of Untimely* (a cura di), Mimesis International, Milano, 2018.

GIANLUCA CUOZZO is Full Professor of Theoretical Philosophy at the University of Turin (Italy), where he teaches Theoretical Philosophy, Philosophy of Religion and Fundamentals of Ecology. He is the President of the Società Cusaniiana (Torino), of the Centro Studi Interdisciplinari sul Pensiero e l'Arte del Rinascimento (Torino-Parma), of the Fondazione Centro Studi "Augusto Del Noce", and serves as Editor-in-chief of the journal "Filosofia". His research interests span the fields of philosophy of nature, philosophy of history (Löwith and Benjamin), the intersections between philosophy and literature (Auster, Ballard, DeLillo, McCarthy) and between art and philosophy in the fifteenth and sixteenth centuries, and ecological thought. Among his latest monographs are *Etica dei resti* (2020), *L'eccezione in immagine. Storia, arte pittorica e cinematografia in W. Benjamin* (2023), *Immagini viventi. Un percorso filosofico tra ritratti, volti e facce* (2023).

CLAUDIO D'AURIZIO is expert (cultore della materia) for the Chair of Theoretical Philosophy at the University of Calabria, where in 2019 he obtained a doctorate in cotutorship with the Université de Reims Champagne-Ardenne. He is editorial secretary of *L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi* and he is the author of the essay *Una filosofia della piega. Saggio su Gilles Deleuze* (Mimesis, 2024). He translated and edited the Italian edition of David Lapoujade, *Deleuze. I movimenti aberranti* (Mimesis, 2020) and Alain Badiou, *L'antifilosofia I. Nietzsche. Il seminario 1992-1993* (Mimesis, 2022).

CAMILLA DE SIMONE is a Ph.D. candidate in Human Sciences (Philosophy curriculum) at the "G. D'Annunzio" University of Chieti-Pescara and the Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Her research explores the philosophical notion of literary realism, particularly through the work of Erich Auerbach. She is the author of the article "An Aesthetic of Responsibility: Mikhail Bakhtin and the Role of the Author in the Emergence of the Hero as an Autonomous Subject" ("Estetica: Studi e ricerche", 2023). Additionally, she contributed to the volume *The professions of communicating: past, present, future* (Quasar) with a reflection on the philosophical nature of communication from an Heideggerian perspective,

entitled “A Heideggerian reading of media in the age of Communication” (2023). She also wrote the essay, “Erich Auerbach’s Montaigne and the experiential value of mimesis” (2024), featured in the volume *Mimesis and Realism* (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press). In June 2023 she was appointed as teaching assistant in Theoretical Philosophy at the University G. D’Annunzio. She is a member of the Italian Philosophical Society, serving on the boards of the Society for the History of the Humanities and the international research group L&gend.

SILVANO FACIONI is an Associate Professor of Theoretical Philosophy at Sapienza - University of Rome. He has translated works by Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas, Michel de Certeau, and Claude Lévi-Strauss into Italian. He is a member of the Advisory Board of the *Oxford Literary Review*. Together with Renato Boccali he directs the “Macula” series at the publisher Mimesis and together with Roberto Revello, he directs the “Mnēsis” series for the same publisher. He has published numerous works devoted to the work of Jacques Derrida including: *Derridario. Dizionario della decostruzione* (together with Simone Regazzoni and Francesco Vitale, il melangolo, 2012) and *Ritmografie. Jacques Derrida, la letteratura, la genere* (il melangolo, 2021).

SIMONE FURLANI teaches Theoretical Philosophy at the University of Udine. His research, conducted between the Universities of Padua, Pisa, Munich and Münster, concerns the concepts of reflection and difference from Classical German Philosophy to contemporary philosophy and art. Among his publications: *Verso la differenza. Contraddizione, negazione e aporie dopo l’idealismo* (2011), *L’immagine e la scrittura. Le logiche del vedere tra segno e riflessione* (2016) and *La differenza tedesca. Considerazioni sulla filosofia trascendentale* (2019).

DANILO MANCA is an Assistant Professor in Theoretical Philosophy at the University of Pisa. He deals with Classical German Philosophy, Phenomenology, Philosophy of Literature, Philosophy of Mind, and Metaphilosophy. He has published several articles and book chapters in Italian and English, and three books: *Esperienza della Ragione. Hegel e Husserl in dialogo* (ETS 2016), *La disputa su ispirazione e composizione. Valéry fra Poe e Borges* (ETS 2018) and *Hegel, Husserl e il linguaggio della filosofia* (ETS 2023). He has also coordinated two research projects: an international one, funded by the Italian Institute for German Studies, on the “Mediterranean Roots of European Culture”, and a second, funded by

the University of Pisa, on “The Reality of the Future. Models and History for the Predictive Capacity of Mind”. Finally, he is the editor-in-chief of the scientific journal “Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories”.

ALESSANDRO MONTEFAMEGLIO is a Ph.D. candidate in Philosophy at “Vita-Salute San Raffaele University” in Milan, where he is working on a research project on Giambattista Vico and Baroque philosophy. His interests focus on modern philosophy, particularly of the Baroque period, and contemporary philosophy, especially French post-structuralism and Gilles Deleuze. He is a member of the SIE (Italian Society of Aesthetics) and the SiFiT (Italian Society of Theoretical Philosophy), a member of the Diaporein research center (UniSR), and a member of the Editorial Board of the journal *Aisthesis*. In 2023, he published *La filosofia dello spazio di Gilles Deleuze* (Mimesis).

GIAMPIERO MORETTI is Full Professor of Literary Criticism and Comparative Literatures at the University of Naples “L’Orientale”. He has written and translated several works with a particular focus on aesthetic philosophy. His latest volume on the subject is *Estetica e Comparatistica*, Brescia 2021.

ISABELLE OST is Full Professor at UCLouvain Saint-Louis Brussels. She heads the IRIS-L research institute as well as the “Centre Prospéro. Langage, image et connaissance”. Specialist in the works of Samuel Beckett and Gilles Deleuze, her research and publications focus on the relationship between philosophy and literature. She is also interested in contemporary French literature, in particular the links between literature and cartography. She is the author of *Samuel Beckett et Gilles Deleuze: cartographie de deux parcours d’écriture* (PUSL, 2008). She also edited the volumes *Cartographier. Regards croisés sur des pratiques littéraires et philosophiques contemporaines* (PUSL, 2018); *Jacques Rancière, aux bords de l’histoire*, Kimé, 2021, together with S. Laoureux); *Décrire la carte, écrire le monde* (Phantasia, vol. 13, 2023, together with A. d’Avout).

PHILIPPE SABOT is Full Professor of Philosophy at the University of Lille (UMR 8163 Savoirs, Textes, Langage), and President of the Centre Michel Foucault since 2017. His research interests focus on the relationships between philosophy and literature, on Foucault’s thought and his legacy in contemporary philosophy and also currently on vulnerability and

healthcare issues among older people. He has published *Pratiques d'écriture, pratiques de pensée. Figures du sujet chez Breton, Bataille et Leiris* (2001), *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question* (2002), *Lire "Les Mots et les choses"* (2014), *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon* (2015), *Le Même et l'Ordre. Michel Foucault et le savoir à l'âge classique* (2015). He also contributed to the edition of the works of Michel Foucault in the "Bibliothèque de la Pléiade" (2015). He recently edited *Phénoménologie et psychologie* (2021) and a book on *Michel Foucault. Discours et politiques de l'identité* (2022).

CHIARA SCARLATO is a Postdoctoral Fellow in Theoretical Philosophy at the "G. d'Annunzio" University of Chieti – Pescara. Her research interests include the relationship between philosophy and literature, the phenomenology of reading, and topics in gender studies. She is the author of *Attraverso il corpo. Filosofia e letteratura in David Foster Wallace* (Mimesis, 2020) and *Il discorso filosofico intorno alla letteratura. Percorsi teorici nel pensiero francese* (Rosenberg & Sellier, 2024), as well of numerous essays published in Italian and international journals and books. She is member of the international research group "L&gend. Literature and Gender Identity".

FRANCESCO TERENCE is a Postdoctoral Fellow in the Department of Philosophical, Pedagogical and Economic-Quantitative Sciences at the University "G. D'Annunzio" of Chieti. After obtaining his MA from the University of Chieti, his research has focused on "The content of John Locke's Journals and pocket memorandum Books" and his doctoral thesis examines the demonstration of the existence of God in Locke's thought with a focus on the unpublished entries of Locke's journals. He is currently working on the relation between vulnerability and AI.

PAOLO VALORE teaches Gnoseology at the University of Milano. He has taught Theoretical Philosophy at the Faculty of Engineering at the Politecnico di Milano and Philosophy of Social Objects at Bocconi University. He is Visiting Scholar at NYU (New York), Rutgers (New Brunswick), Higher School of Economics (Moscow), Complutense (Madrid), Columbia University (New York). He has twice received a Fulbright grant from the U.S. Department of State and headed the inter-university project "Onto-ForMat." Among his books: *Fundamentals of Ontological Commitment, L'inventario del mondo. Guida allo studio dell'ontologia, La sentenza di Isacco. Come dire la verità senza essere realisti, Rappresentazione, riferimento e realtà* and *Trascendentale e idea di ragione*.

ANDREA VELARDI is Full Professor of Philosophy of Cognitive and Emotional Processes at the University Niccolò Cusano in Rome where he is also Coordinator of the Master's degree in Applied Philosophical Sciences and Vice-Director of the Department of Humanities, Motor and Educational Sciences. He is Visiting Associate Professor at Xenophon College London and Coordinator of an international network about Emergent Phenomena. Among his publications: *La barba di Platone. Quale ontologia per gli oggetti materiali?* (2012); *La versione del mondo. Perché non è possibile un realismo senza soggetto* (2018); *Subject and world. From deconstruction to reconstruction of the foundations of philosophy* (in press); *Emergentist Metaphysics for Mind and World* (in press).

SIMONA VENEZIA is an Associate Professor of Theoretical Philosophy at the Department of Humanities of the University of Naples Federico II. She gained a Ph.D. in Philosophy in Naples, and also studied in Germany at the Universities of Heidelberg, Tübingen and Freiburg i. Br. She is member of the advisory Board of the Martin Heidegger Society and of several academic institutions. She currently teaches Theoretical Philosophy and Philosophical Hermeneutics and holds several institutional positions in the aforementioned Department. Her fields of interest are contemporary philosophers such as Heidegger, Wittgenstein, Nietzsche and Gadamer, and essential themes of contemporary Theoretical Philosophy (above all hermeneutics, ontology, metaphysics, questions concerning time and technology, and the relationship between philosophy and poetry).

*Finito di stampare
nel mese di dicembre 2024
da Puntoweb S.r.l. – Ariccia (RM)*