

Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia

a cura di Giulia Abbadessa



COSTELLAZIONI | 17

ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS

Costellazioni

17

*Tutto è fatto per custodire la scena in cui costellazioni
sempre nuove, sino ad allora imprevedibili, possano accadere*

Walter Benjamin, Asja Lacis

La collana “Costellazioni” è volta a valorizzare il contributo dei giovani borsisti alle attività dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I singoli progetti, articolati secondo temi proposti in seminari e laboratori tenuti nel corso dell’anno accademico in Istituto, sono iscritti in un complessivo percorso di formazione che ha come obiettivo primario la creazione di spazi condivisi di riflessione.

Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia

a cura di Giulia Abbadessa

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press

La collana Costellazioni è promossa dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

© 2023 Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
www.iisf.it

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
www.scuoladipitagora.it/iisf
info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-7723-185-7 (versione cartacea)
ISBN 978-88-7723-186-4 (versione digitale in formato PDF)

Il marchio editoriale Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press
è coordinato e diretto dalla Scuola di Pitagora s.r.l.

INDICE

<i>Introduzione. Sui «confini» tra letteratura e filosofia</i>	7
di Giulia Abbadessa	
<i>La filosofia di Pirandello tra vitalismo e nichilismo</i>	21
di Luigi Capitano	
<i>Sulle tracce di Orfeo e Euridice</i>	47
di Giulia Abbadessa	
<i>La machine à simulacres</i>	91
di Emilia Marra	
<i>Pensiero e scrittura del Fuori. Filosofia e letteratura fra Maurice Blanchot e Gilles Deleuze</i>	123
di Claudio D'Aurizio	

<i>Omaggio alla poetica di Guy Debord: «Une vie plus intense, qui n'a pas été vraiment trouvée»</i>	153
di Marta Cassina	
<i>«Il paradiso è all'ombra delle spade»: lotta, pensiero femminista e riletture dantesche eterodosse in Virgile, non di Monique Wittig</i>	197
di Anna Lisa Somma	
<i>La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura</i>	223
di Francesco Campana	
Indice dei nomi	251

*Wieder legen wir beide die Hände ins Feuer
du für den Wein der lange gelagerten Nacht,
ich für den Morgenquell, der die Kelter nicht kennt.
Es harret der Blasbalg des Meisters, dem wir vertrauen.*

*Ancora mettiamo entrambi le mani nel fuoco
tu per il vino del lungo fermento notturno,
io per la mattinata acqua sorgiva, che non conosce i torchi.
Il mantice attende il maestro, in cui confidiamo.*

Ingeborg Bachmann, *Im Zwielficht* (Nella penombra)

INTRODUZIONE
SUI «CONFINI» TRA LETTERATURA E FILOSOFIA

Giulia Abbadessa

I saggi raccolti in questo volume traggono ispirazione dal ciclo dei seminari di *Ermeneutica* tenuti da Lina Bolzoni e Vittorio Hösle all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli tra il 15 e il 17, e tra il 29 e il 30 aprile 2019. Nel corso di tale ciclo di lezioni sono emersi diversi interrogativi sull'ermeneutica e sulla tecnica della lettura, alcuni dei quali ruotano intorno alle somiglianze e alle differenze tra la pratica di interrogare i testi in una prospettiva letteraria, quale quella adottata da Bolzoni, o in una prospettiva filosofica, quale quella adottata da Hösle. Da un lato, infatti, Bolzoni ha sottolineato come la pratica della lettura sia stata storicamente intesa dai letterati come un dialogo creativo¹, laddove Hösle ha evidenziato come, al contempo, quest'ultima abbia dato vita a una riflessione filosofica, altrettanto longeva, sulla tecni-

¹ L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019.

ca stessa dell'interpretazione². Al di là delle variabili che contraddistinguono la pratica della lettura – sulle quali si sono soffermati i relatori e poi i borsisti dell'IISF durante il dibattito che ha seguito le lezioni –, è dunque l'orchestrazione del ciclo dei seminari di *Ermeneutica* da parte dell'Istituto ad aver suscitato essa stessa un'ulteriore riflessione sull'ermeneutica tra letteratura e filosofia. Se il tentativo di riconoscere un legame e al contempo di tracciare un confine tra l'una e l'altra, anzi, anima con sempre maggior forza il dibattito critico odierno³, il presente volume mira a offrire un contributo a tale indagine attraverso l'analisi di alcuni testi della tradizione letteraria e filosofica del XX e del XXI secolo.

Benché l'attuale riflessione sul rapporto tra letteratura e filosofia affondi le proprie radici fin nell'antichità, è ormai noto che furono soprattutto gli intellettuali del Novecento a trattare questo tema in modo sistematico e con un intento programmatico, non senza ricorrere ai toni accesi che contraddistinguono ogni dibattito nel momento in cui esso si impone ed è riconosciuto tale: il secolo XX infatti eredita e rielab-

² Riflessione alla quale Vittorio Hösle ha consacrato il suo saggio *Kritik der verstehenden Vernunft: Eine Grundlegung der Geisteswissenschaften*, Beck, München 2019.

³ Cfr. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli 2003; C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, pref. G. Puglisi, trad. it. R. Boccali, Armando Editore, Roma 2009; C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2020; J.-L. Nancy, *Demande. Littérature et philosophie*, textes réunis avec la collaboration de G. Michaud, Galilée, Paris 2015.

bora quanto messo in luce dal «pensiero romantico», che iniziò «a considerare il poetico come una forma [...] di pensiero capace di cogliere [...] verità in se stesse “filosofiche”»⁴. Ciononostante, sottolinea Marco Piazza, solo a partire dagli anni Settanta e Ottanta il dibattito teorico approda anche in ambito universitario, anzitutto negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Italia, benché resti ancora molta strada da percorrere affinché lo statuto accademico di questa indagine sia riconosciuto appieno⁵. Diversa è la situazione culturale della Francia in cui fin dai tempi di Montaigne filosofia e letteratura appaiono strettamente connesse, come attesta il saggio *Demande* di Jean-Luc Nancy⁶, che si era già occupato di indagare il confine tra filosofia e arte in *Les Muses*⁷.

Come noto, secondo Nancy sia la letteratura sia la filosofia ricercano la verità, benché diversamente, e l'arte «flotte entre les deux»⁸; sin dall'inizio, infatti, entrambe avrebbero mirato a colmare il posto lasciato

⁴ M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura*, cit., p. 9.

⁵ Ivi, pp. 10-11: Piazza ricorda la fondazione nel 1985 del Centre for Research in Philosophy and Literature presso l'University of Warwick e quella della rivista «Philosophy and Literature», edita per la prima volta nel 1976 da parte della Johns Hopkins University Press. Con riguardo all'Italia si può menzionare il corso di Filosofia e Letteratura tenuto da Francesco José Martín Cabrero all'Università di Torino a partire dal 2017-2018 fino ancora ad oggi (2022-2023).

⁶ J.-L. Nancy, *Demande. Littérature et philosophie*, cit.

⁷ Id., *Les Muses*, Galilée, Paris 2001².

⁸ Id., *Demande. Littérature et philosophie*, cit., p. 9. «Philosophie demande sans cesse que la vérité s'accomplisse (système, architectonique, certitude). Littérature demande qu'elle se poursuive (récitatif, récitation, récital). Mais chacune demande l'autre dans la supposition que l'accomplissement de la première serait

vuoto dagli dei nel momento in cui essi si sarebbero ritirati dal mondo umano⁹. Nancy definisce in tal senso la verità come «un point de fuite qui s'anamorphose en point d'interrogation»¹⁰, usando così un'espressione che, per un'interessante casualità, è stata scelta anche per il titolo di questo volume, benché con altre intenzioni.

Spesso, infatti, il tema dei rapporti tra letteratura e filosofia è stato affrontato nella cultura occidentale tramite una metodologia – per così dire – ‘erratica’, fondata sull’analisi mirata di alcuni testi che più di altri si prestavano a una siffatta riflessione: del resto, nel saggio *Demande* lo stesso Nancy, pur adottando una prospettiva teorica ampia, non rinuncia a effettuare incursioni puntuali all’interno della produzione filosofica e letteraria europea, come ad esempio in quella di Nietzsche o di Hölderlin¹¹. Questa metodologia ha storicamente avuto il merito di mettere in luce i legami di letteratura e filosofia, senza mancare però né di riconoscere l’irriducibilità dell’una all’altra, né di appiattirsi sulla vulgata della cosiddetta tesi platonica, la quale, come ha recentemente evidenziato Nicoletta Di Vita, è in realtà molto complessa¹².

In ossequio a questi studi, i saggi del presente volume tracciano un percorso a spirale dalla filosofia alla letteratura stessa, in quanto, pur seguendo un or-

le récit intégral de la seconde tandis que la poursuite infinie de la seconde serait l'accomplissement de la première» (ivi, p. 11).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 39.

¹¹ *Ibidem*.

¹² N. Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'innocenza*, NeriPozza, Vicenza 2022.

dine cronologico, dal Novecento agli anni Duemila, gli autori evidenziano soprattutto la possibilità di riconoscere alcuni testi filosofici come un'anamorfose di testi letterari e viceversa. Il termine «anamorfose» risulta efficace per descrivere il rapporto che a più riprese filosofia e letteratura intrecciano: lo si ricorderà, dal greco ἀναμόρφωσις, «riformazione», derivato dal verbo ἀναμορφόω, cioè «formare di nuovo», il lemma moderno indica, nel linguaggio pittorico e figurativo, con particolare riguardo a una tecnica in voga nel XV secolo e tutt'oggi in uso, un'immagine che, per effetto di un'illusione ottica, risulta solo apparentemente deforme, ma che invece assume forme diverse a seconda della prospettiva dalla quale si guarda¹³.

Anamorfose sono, ad esempio, i due celebri affreschi del Convento di Trinità dei Monti, realizzati dai padri minimi Emmanuel Maignan e Jean François Niceron, che rappresentano l'uno Francesco da Paola in preghiera e al contempo l'attraversamento dello stretto di Messina, e l'altro San Giovanni mentre redige l'Apocalisse e insieme un suggestivo paesaggio, riconducibile forse all'isola egea di Patmos in cui l'apostolo avrebbe trascorso l'esilio. Similmente, anamorfica è una tradizione letteraria o filosofica in cui i confini tra queste due diverse pratiche di ricerca della verità non sono netti, ma variano, appunto, a seconda della prospettiva adottata.

Procedendo a ritroso, attraverso l'ermeneutica, tra le luci e le ombre che il pensiero e le opere degli autori hanno proiettato l'uno sulle altre, i confini infatti si

¹³ Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfose o Thaumaturgus opticus*, trad. it. di A. Bassan Levi, P. Bertolucci, Adelphi, Milano 1978³.

dissipano e affiorano radici comuni: affiora il doppio profilo di Apollo-Dioniso, quello della scrittura come esperienza-limite, affiorano la potenza e i limiti della parola. Tanto che, nell'ambito della tradizione qui presa in esame – ma non solo – è possibile distinguere solo provvisoriamente il profilo mobile della filosofia e della letteratura, nonché quello dell'autore e del lettore, dell'artista e del suo pubblico, quello di Orfeo e di Euridice.

Indagando una zona di penombra, *Im Zwielficht* – dal titolo della poesia, citata in epigrafe, della filosofa e poetessa austriaca Ingeborg Bachmann –, gli autori del volume dunque mettono tutti «le mani nel fuoco», ma alcuni per cercare «il vino dal lungo fermento notturno» e altri «la mattinata acqua sorgiva, che non conosce torchi»¹⁴.

Chiaramente, si prendono in prestito i celebri versi di Bachmann, alludendo qui al *topos* del vino e della filosofia¹⁵ e a quello dell'acqua come ispirazione poetica¹⁶, ma che spesso diventa allegoria del fluire del linguaggio nonché della condizione umana stessa, come mostrano alcune sue declinazioni – sia lettera-

¹⁴ Secondo Sabine Gözl le poesie di Bachmann «concerned with the power of reading as they are with the indeterminacy of writing»; in particolare, la studiosa individua in *Im Zwielficht* un testo paradigmatico dell'inversione tra autore e lettore; S. Gözl, *Reading in the Twilight: A Poem by Ingeborg Bachmann*, «New German Critique», 47 (1989), pp. 29-52: 31.

¹⁵ M. Donà, *Filosofia del vino*, Bompiani, Milano 2003.

¹⁶ Come notoriamente insegna la *Commedia* di Dante, cfr. G.A. Camerino, *L'acqua dell'ingegno. Dante e la poesia come vocazione*, in Id., *Interrogare i testi. Da Dante a Leopardi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 3-15.

rie sia filosofiche¹⁷ – tra cui quella del «naufragio», studiata da Hans Blumenberg¹⁸.

In proposito si può evocare anche *Mitologia femminista* di Chiara Bottici – edito a ridosso della pubblicazione di questo volume –, in cui la narrazione inizia personificata, per antonomasia, attraverso She-razade e, al contempo, attraverso un canto di «parole della filosofia, *je sais nager*»¹⁹. Con la sua densa attività letteraria, evidentemente Bottici evoca a sua volta – ma declinandola in chiave mitologica – quella filosofia della narrazione che, ispirata anche agli *Essais* di Montaigne, dopo essere stata rilanciata nel Novecento da Hannah Arendt, Walter Benjamin e Paul Ricœur, come noto, oggi è diventata oggetto di nuova riflessione soprattutto grazie ad Adriana Cavarero e a Judith Butler²⁰.

Scopo ultimo di questo volume è quindi invitare i lettori, sulla scia degli studi recenti, ad assumere uno sguardo metamorfico, utile non solo a rileggere il patrimonio culturale, ma anche e soprattutto a forgiare strumenti critici efficaci per orientare l'odierna socie-

¹⁷ Cfr. C. Marras, *Metaphora translata voce. Prospettive metaforiche nella filosofia di G.G.W. Leibniz*, Leo S. Olschki, Firenze 2010.

¹⁸ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigmi di una metaforologia dell'esistenza*, trad. it. di F. Rigotti, il Mulino, Bologna 1985.

¹⁹ C. Bottici, *Mitologia femminista*, Castelvecchi, Roma 2022, p. 36.

²⁰ Id., *Un libro di libri*, in *Mitologia femminista*, cit., pp. 18-31. Mi permetto di rinviare anche alla mia recensione G. Abbadessa, *Review of Chiara Bottici's A Feminist Mythology*, Bloomsbury Academic, London 2021, in «Journal of Comparative Literature and Aesthetics», 45 (2022), 4, pp. 190-192.

tà fondata sulla cultura visuale, eppure, cieca troppo spesso, ripiegata su sé stessa e sugli ‘specialismi’. In modo in parte analogo all’*image ouverte*²¹, l’anamorfosi di letteratura e filosofia, viceversa, ben riflette la società fluttuante, presentandosi come un campo di ricerca o come una palestra in cui diventa possibile allenare lo sguardo a considerare i contorni non come limiti oltre i quali non è lecito o – per un’inquietante ironia – è ‘superfluo’ addentrarsi, bensì, etimologicamente e metaforicamente, come «confini», ovvero come forme, terreni (*finis*) separati ma uniti, cioè in connessione (dal prefisso *cum-*) fra loro.

D’altronde, le anamorfosi di letteratura e filosofia nella storia occidentale si ripetono con una frequenza tale, che ignorarle significa rinunciare non solo alla riflessione e all’approfondimento, bensì alla comprensione della nostra cultura *tout court*, che fin dalle sue origini ha trovato un importante centro di elaborazione e diffusione nella Repubblica delle Lettere. Come ha sapientemente mostrato Marc Fumaroli²², quest’ultima fu riconosciuta tale in Italia durante il Rinascimento, prima di assumere apertamente quel profilo internazionale che, soprattutto dall’Ottocento in poi, nonché soprattutto oggi, la contraddistingue in forme sempre più fluide e nuove²³.

Iniziando, dunque, con la cultura italiana – condivisa dai suoi autori – questo volume non aspira a

²¹ Cfr. G. Didi-Huberman, *L’image ouverte*, Gallimard, Paris 2007.

²² M. Fumaroli, *La République des Lettres*, Gallimard, Paris 2015.

²³ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres. Préface inédite. Édition revue et corrigée*, Seuil, Paris 2008.

restituire la complessità di una geografia così vasta, ma piuttosto, come si diceva, a offrire un contributo allo studio dei rapporti tra letteratura e filosofia, e alla costruzione di uno sguardo ampio che, educato alla prospettiva, possa procedere in futuro con maggior vigore, anche attraverso ulteriori terreni di ricerca²⁴.

Anamorfica è infatti l'opera di Pirandello ripercorsa dal primo contributo di Luigi Capitano, che prende in esame il caso particolarmente controverso dell'opera pirandelliana. Adriano Tilgher vi rinvenne una filosofia implicita, dalla quale, come noto, Pirandello stesso prese le distanze, ma senza rinunciare a rappresentare nei suoi lavori una dimensione filosofica, anche sulla scia della tradizione letteraria.

Interrogarsi sullo statuto della filosofia e della letteratura significa però riflettere anche sui generi letterari, come suggeriscono il secondo e soprattutto l'ultimo contributo del volume: quello della sottoscritta analizza il legame della filosofia con il mito, studiando il rapporto tra poesia e prosa²⁵; laddove il saggio di Francesco Campana si sofferma sulla pluralità delle forme testuali della filosofia, tenendo conto delle molteplici possibilità insite nella pratica della scrittura e, quindi, della lettura stessa. Dopo il secon-

²⁴ Per approfondimenti cfr. M. Sanna, *Misurare la distanza. Note sul rapporto tra sguardo e verità nella filosofia moderna*, ETS, Pisa 2020.

²⁵ Come noto, una nuova distinzione tra poesia e prosa, diversa da quella sartriana indagata dal contributo di questo volume, è stata offerta da Giorgio Agamben in *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Roma 2016, e in *Id.*, *Idea della prosa*, Quodlibet, Roma 2020. Sul rapporto tra filosofia e poesia si veda anche M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, trad. it. di L. Sessa, premessa di A. Gnoli, introduzione di P. De Luca, Pendragon, Bologna 2018.

do contributo che studia la tradizione orfica rievocando in particolare *Qu'est-ce que la littérature?* di Sartre, ovvero uno dei testi chiave per la riflessione novecentesca sulla letteratura stessa, i saggi successivi tracciano un percorso che, passando per Deleuze e Foucault, Debord e Wittig, fino a Danto e al Duemila, copre un arco di tempo sufficientemente ampio da giungere idealmente sino alla pubblicazione del saggio di Giorgio Agamben *Che cos'è la filosofia?*

Emilia Marra infatti prende le mosse dall'estetica di Borges e di Calvino allo scopo di interrogare il rapporto tra funzione e finzione nella letteratura e nella filosofia: il confronto con il Foucault de *Le parole e le cose* permette di inquadrare la riflessione novecentesca intorno alla scrittura nei termini di una *machine à simulacres*, commistione di funzionale e di finzionale, che espelle da sé il soggetto ottocentesco. Claudio D'Aurizio esamina invece l'intreccio essenziale tra espressione letteraria e speculazione filosofica in ambito francese, già evidenziato da Alain Badiou, focalizzandosi sulla nozione di *dehors* nel pensiero di Maurice Blanchot e di Gilles Deleuze. Il successivo contributo di Marta Cassina propone un'analisi della poetica di Guy Debord: la definizione di "poetica" qui ricostruita aspira a dar conto della dialettica esistenziale tra opera e vita, parola e pratica, che in Debord funziona come strategia filosofico-rivoluzionaria di resistenza alla «strumentalizzazione spettacolare» e che, pertanto, si presta a essere raccolta e rilanciata per ricerche e sperimentazioni future. Ugualmente prezioso è il contributo di Anna Lisa Somma, che studia il romanzo *Virgile, non* (1985) della filosofa ancora oggi poco nota in Italia Monique Wittig, e i suoi rapporti con la *Commedia* di Dante. Conclude

il volume il già citato contributo di Campana, che prende in esame opere molto differenti fra loro, per sottolineare come il discorso filosofico abbia tuttora una forma variegata, irriducibile a quella – seppur dominante – dell'articolo scientifico.

LA FILOSOFIA DI PIRANDELLO TRA VITALISMO E NICHILISMO

Luigi Capitano

1. *Una continuazione della filosofia con altri mezzi*

Nel corso del Novecento è emersa una certa tendenza a riassorbire nella sfera della critica di stampo filosofico campi d'indagine in precedenza classificati come "letteratura di idee" o "teatro di idee". Mentre infatti la filosofia cedeva terreno a vantaggio delle scienze umane, su altri versanti sembrava invece sfumare il confine tra filosofia e letteratura. Valga per tutti il caso del critico e filosofo Adriano Tilgher che, com'è noto, credette di poter catturare il nucleo di un'opera narrativa e teatrale così complessa e intricata come quella di Pirandello nella semplice formula «Vita-Forma»¹, proprio negli anni in cui le filosofie della vita tornavano a rifluire sulla letteratura grazie

¹ Cfr. A. Tilgher, *Il teatro di Luigi Pirandello*, in Id., *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1928³, pp. 186-248. Una parte consistente degli interventi del critico intorno a Pirandello è ora raccolta in A. Tilgher, *Pirandello e il*

soprattutto alla fortuna delle rispettive opere di Simmel e di Bergson².

Ma occorre pur chiedersi: in che senso e fino a che punto può un critico o un filosofo ‘inventare’ la filosofia di uno scrittore? È legittimo, ad esempio, parlare di una filosofia di Shakespeare o di Leopardi?³ Non si tratta di domande così oziose, se si pensa, ad esempio, al pensiero di Cervantes chiarificato da Ortega y Gasset e da Américo Castro, alla “concezione” di Dostoevskij rivelata da Nikolaj Berdjaev o, appunto, alla filosofia di Pirandello esplicitata da Adriano Tilgher, autore di una *Filosofia di Leopardi*.

Di certo Pirandello aveva una propria visione

dramma di vedersi vivere, con altri scritti pirandelliani, a cura di P. Giannangeli, Solfanelli, Chieti 2010.

² E. Gioanola, *Il Decadentismo*, Studium, Roma 1979, p. 52. A proposito del capolavoro di Proust si è parlato, ad esempio, di un «romanzo bergsonian» per quanto tale etichetta sia stata smentita dallo stesso autore.

³ Cfr. G. Marrone e F. Costa (a cura di), *Il testo filosofico*, 2 voll., L'epos, Palermo 1994; L. Capitano, *I giardini di Adone. Sui pensatori-scrittori*, ivi, vol. I, pp. 33-51; V.G. Papas, *Filosofia e romanzo. Letture filosofiche del romanzo europeo del Novecento*, Paravia, Torino 1999; C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2020. Ma si pensi pure allo scetticismo rinvenuto nella filosofia di Shakespeare: cfr. S. Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1994 (trad. it. *Il ripudio del sapere*, Einaudi, Torino 2004); M. Donà, *La filosofia di William Shakespeare*, Bompiani, Milano 2016. Su Leopardi, basti pensare, oltre alla progressiva rivalutazione critica del Leopardi-pensatore, alla trilogia di Emanuele Severino: *Il nulla e la poesia*, BUR, Milano 1990; *Cosa arcana e stupenda*, BUR, Milano 1997; *In viaggio con Leopardi*, BUR, Milano 2015. Per una nuova interpretazione filosofica dell'opera leopardiana, si veda pure: L. Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, prefazione di A. Folin, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.

della vita, come dimostra la sua riflessione letteraria attraversata da torturanti dissidi esistenziali, spesso ricombinati nelle situazioni più assurde e paradossali. Nel suo modo di spaziare fra commedia dei pupi e seria riflessione vitalistico-nichilistica⁴, tutta la sua opera potrebbe apparirci come una continuazione della filosofia con altri mezzi, anziché come un semplice riflesso dei condizionamenti socio-culturali legati all'ambiente isolano della Sicilia, secondo la tesi gramsciana rilanciata da Sciascia:

«l'ideologia pirandelliana non ha origini libresche e filosofiche, ma è connessa a esperienze storico-culturali vissute con apporto minimo di carattere libresco»; [...] in Pirandello «ci sono punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivistica», ma [...] in questi punti di vista esistono «nella vita stessa, nella cultura del tempo e persino nella cultura popolare di grado infimo, nel folklore; [...] essendo il pirandellismo in definitiva «giustificato da modi di pensare storicamente popolari e dialettali», i personaggi di Pirandello [...] «pensano e operano così, proprio perché sono popolani e siciliani»⁵.

⁴ Sul «nichilismo vitalistico» in Pirandello, cfr. A.R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Salerno editrice, Roma 2008, pp. 328-341.

⁵ Cfr. L. Sciascia, *Note pirandelliane*, in Id., *La corda pazzo*, Adelphi, Milano 1991, p. 135. Le citazioni sono tratte da A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 1971, p. 71. Da notare che, mentre il giudizio di Gramsci si limitava ad un certo teatro dialettale pirandelliano, Sciascia ne estendeva sostanzialmente la portata a tutta l'opera dello scrittore: «Discorso, questo, che

2. Il «pirandellismo» tilgheriano: invenzione critica o cortocircuito ermeneutico?

L'autore agrigentino non era certo insensibile alla filosofia, se nei suoi scritti di carattere teorico poteva polemizzare contro l'estetica crociana e contro l'ideologia positivistica dei fatti e dell'oggettività, consegnando in definitiva il nucleo della propria visione del mondo e della vita al famoso saggio sull'*Umorismo* (1908-1920). Resta il fatto che l'introduzione del neologismo «pirandellismo» – da intendersi con una ben precisa connotazione filosofica – si deve ad Adriano Tilgher. A suo dire, se nessuno avesse rinvenuto una tale «filosofia implicita»⁶, essa sarebbe rimasta lettera morta. Non per caso, il critico-filosofo si arrogherà il vanto di avere palesato per primo con chiarezza di termini la problematica pirandelliana, spingendosi a dire che senza la famosa antitesi di Vita e Forma da lui introdotta, una *pièce* come *Diana e la Tuda* (1927) sarebbe rimasta inconcepibile, così come pure tutta l'opera successiva agli *Studi sul teatro contemporaneo*⁷:

Gramsci muove sulle cose più scopertamente siciliane di Pirandello, ma che si può cautamente articolare su tutta l'opera dello scrittore agrigentino» (L. Sciascia, *Note pirandelliane*, cit., pp. 136-137). Di siciliano, come osservava Silvio D'Amico, rimaneva semmai in Pirandello lo spettro di Gorgia, «sofista siciliano della Magna Grecia». Si veda pure L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 1996, in partic. pp. 20-24; pp. 67-148 e *passim*.

⁶ Cfr. A. Tilgher, *Pirandello e il dramma di vedersi vivere*, cit., pp. 91-93; Id., *Diana e la Tuda* (1927), in *Studi sul teatro contemporaneo*, cit., p. 252.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 252-253. La prima edizione dell'opera risale al novembre 1922; le successive due edizioni, accresciute, uscì-

La formula oggi, a diciott'anni di distanza dalla pubblicazione del mio saggio, è diventata ormai una formuletta, che si ripete da tutti, dimenticando, o fingendo di dimenticare, colui che la formulò per primo. A leggere certi critici, verrebbe atto di credere che quella formula si trovi ad apertura di pagina nelle opere di Pirandello [...]. Eh, no! *Quella formula non si trova affatto nelle opere di Pirandello anteriori al mio saggio* (1922), e ad inventarla in quei termini fui proprio io e solo io. Naturalmente, non la cavai dal nulla; se l'inventai in quei termini, adattando al mondo di Pirandello la terminologia filosofica di Georg Simmel, fu perché mi parve [...] che quei termini fossero eccellenti a caratterizzare in modo sintetico e perspicuo il centro del mondo pirandelliano; me ne diedero l'addentellato alcune frasi pirandelliane sparse qua e là (nelle novelle *La trappola*, *La carriola*, *Pena di vivere così*, ecc.) ma insomma la formula come tale è mia e non è per niente affatto di Pirandello, e mio il merito, o demerito, di avere in essa additato il centro, il perno, l'asse della intuizione pirandelliana della vita. *Quella formula Pirandello l'adottò e la fece sua*⁸.

Anche dopo la scomparsa dell'autore siciliano, il critico non cessò di rivendicare il suo primato su una formula di cui semmai ebbe l'unico merito di cogliere

ranno rispettivamente nell'aprile del 1923 e nel 1928 (cfr. le due avvertenze, *ivi*, pp. 5-6).

⁸ A. Tilgher, *Le estetiche di Pirandello*, «Raccolta», gennaio 1940, ora in *Id.*, *Pirandello e il dramma del vedersi vivere*, cit., pp. 91-92, corsivi dell'Autore. Sul rapporto fra Tilgher e Pirandello e sul pirandellismo, rimangono ancora utili le pagine di G. Giudice, *Pirandello*, UTET, Torino 1963, pp. 386-410.

l'affinità con Simmel. Come se non bastasse, Tilgher non mancherà di esprimersi col più irriverente sarcasmo, osservando che la «filosofia implicita» di Pirandello contemplava tutte le possibili combinazioni fra una Vita e una Forma che, per così dire, si soffocavano a turno: «Sappiamo che l'illustre scrittore ha sul telaio altre tragedie: in una è la Forma che strangola la Vita; in un'altra Forma e Vita si strangolano a vicenda; in una terza Forma, Vita e Autore sono strangolati dal pubblico, ecc. ecc.»⁹. Leonardo Sciascia ha chiarito la situazione abissalmente pirandelliana che si era creata alla fine fra lo scrittore siciliano e il critico:

nasce un caso che si può assumere e rappresentare in termini drammatici e propriamente pirandelliani: un rapporto tra un autore e un suo critico ridicibile alla stessa formula critica che il critico aveva «inventato» per definire in sintesi il mondo dell'autore: la formula della dualità e conflitto tra la Vita e la Forma, della Forma che raggela e condanna a morte la Vita, e della Vita che disgrega la forma per rifluire libera e imprevedibile¹⁰.

Inizialmente lusingato dalla critica tilgheriana, Pirandello si ritrovò nel tempo sempre più angustiato dalla formula con la quale il filosofo-critico aveva preteso di catturare la sua visione del mondo e della vita. Se Pirandello non fu certo un filosofo (nell'acce-

⁹ Da un articolo di Tilgher uscito anonimo sulla rivista «Humor», cit. in L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, p. 78.

¹⁰ Ivi, pp. 69-70.

zione che questa parola aveva all'epoca), la sua opera possedeva tuttavia una cifra così profonda e inconfondibile da consentirgli pur sempre di presentarsi al pubblico dei suoi lettori come uno «scrittore di natura propriamente filosofica», interamente imbevuto com'era di un «sentimento della vita»¹¹ e al contempo di una visione del mondo capace di assurgere a «valore universale». È quanto egli stesso ammetteva nella *Prefazione* del 1925 ai *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui peraltro, rivoluzionando l'intera tradizione teatrale, rappresentava il tragico «conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile»¹².

Dopo il Nobel (1934) che gli assicurerà una fama mondiale, Pirandello cercherà tuttavia di schermirsi dall'ingombrante etichetta cucitagli addosso da Tilgher: «In Italia pare si voglia insistere a seguire la falsariga di qualche critico che ha creduto di scoprire nelle mie cose un contenuto filosofico che non c'è, vi garantisco che non c'è»¹³. Resta il fatto che l'opera letteraria e teatrale di Pirandello si dibatte incessantemente tra roveli cerebrali e dilemmi esistenziali, magistralmente espressi nella forma dell'arte, ma pur sempre ricadenti in un orizzonte di tipo filosofico, e

¹¹ L'espressione, di vaga ascendenza rousseauiana-leopardiana, ricorre nel saggio sull'*Umorismo*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 939; p. 942.

¹² L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Ma-schere nude*, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 2001, vol. II, p. 657.

¹³ I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, prefazione di N. Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 566; cfr. *ivi*, p. 362; p. 368; p. 479.

non soltanto per ragioni puramente estetiche¹⁴. Specie dopo i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello si ritrovò come prigioniero della famosa formula tilgheriana che tuttavia, a ben vedere, era già presente nell'opera dello scrittore almeno a partire dalla prima edizione del saggio sull'*Umorismo*, pubblicata da Carabba nel 1908¹⁵.

A prescindere dall'abusata formula del «pirandellismo», l'errore di una certa critica consisteva nel pretendere che un pensiero della crisi come quello di Pirandello – non per caso sedicente «Figlio del Caos» – dovesse necessariamente rispondere ai canoni ottocenteschi del sistema concettuale compiuto. Ciò dovrebbe bastare a spiegare le oscillazioni di un autore che non a torto sentiva di essere, al tempo stesso, più e meno che un filosofo. La «lanterna cieca»¹⁶ dei filosofi non lo avrebbe certo potuto aiutare a chiarire a sé stesso il senso di una «ultrafilosofia» fiorita all'ombra della letteratura e del teatro.

Nel momento stesso in cui ammetteva la «natura filosofica» della propria opera, nella *Prefazione* del

¹⁴ Cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1985.

¹⁵ L'antinomia in questione appare pure nella novella *La trappola* (1912). Lo stesso Tilgher ammette di aver preso spunto da alcune frasi di questa novella e di altre successive come *La carriola*, *Pena di vivere così*; cfr. A. Tilgher, *Pirandello e il dramma di vedersi vivere*, cit., p. 92.

¹⁶ Cfr. L. Pirandello, *Esame* (1910), *Poesie varie*, in Id., *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano 1960, p. 823, strofa VIII: «Nel bujo intanto, dentro al quale impreca | e piange, o prega e spera tanta gente, | voi filosofi, andate con la mente | accesa come una lanterna cieca». Nella strofa V la «verità» veniva suggestivamente paragonata ad «un sereno lago, uno specchio che per sé non vede | e in cui sé stessa ogni persona mira» (ivi, p. 822).

1925 ai *Sei personaggi*, Pirandello ribadiva il proprio ripudio dell'arte simbolica. Tuttavia, una volta raggiunto il culmine della propria parabola artistica, segnata dal cosiddetto «teatro dei miti», egli rivalutava alcune cifre archetipiche (come la Madre, i Giganti, la mendicizia¹⁷, ecc.¹⁸), facendone un nuovo cavallo di battaglia teoricamente in grado di svincolarlo una volta per tutte dalla pesante ipoteca creata dalla critica tilgheriana. Cosa che di fatto non avvenne, giacché Pirandello ne rimase nuovamente invischiato, proprio mentre tentava di rilanciare il libero flusso della propria creazione artistica nel nuovo conflitto che si andava configurando tra l'Arte e la Vita¹⁹. Le cose non andarono granché meglio neanche quando lo scrittore lasciò finalmente cadere le proprie riserve nei confronti della decima musa²⁰: il cinema. In un certo senso, Pirandello non riuscì dunque mai a liberarsi del tutto dall'ansia dell'influenza tilgheriana, dando così luogo ad un caso "pirandelliano" per eccellenza, come Sciascia non mancò di evidenziare molto bene. Del resto, l'incontro con Pirandello si sarebbe ben presto rivelato un abbraccio mortale anche per Tilgher, che pure era ormai riconosciuto come il

¹⁷ Cfr. L. Capitano, *Figure della mendicizia e motivi francescani nell'opera di Pirandello*, «Oltre il muro», 10 (2012), 1, pp. 22-39.

¹⁸ Cfr. A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Longo Editore, Ravenna 1993.

¹⁹ Cfr. M. Mazzacurati, *Pirandello*, Salerno editrice, Roma 2006, p. 323.

²⁰ Sulla figura 'pirandelliana' dell'attore Mosjoukine, cfr. L. Sciascia, *Il volto sulla maschera. Mosjoukine- Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 1980; Id., *Alfabeto pirandelliano*, cit., pp. 45-46. Vedi pure L. Capitano, *La 'lanterna magica' di Pirandello. Rifrazioni tra cinema e filosofia*, «Segno», 30 (2004), 256, pp. 94-99.

suo critico ufficiale. Il dramma della personalità rimbalzava così, come in un gioco di specchi e delle parti abissalmente pirandelliano, dal critico all'autore e viceversa, in un confronto divenuto via via sempre più imbarazzante per entrambi.

3. *L'equivoco del bergsonismo, tra citazioni manifeste e fonti carsiche*

Il presunto bergsonismo attribuito a Pirandello si sarebbe ben presto rivelato un equivoco, giacché pare che in realtà lo scrittore siciliano non sia stato mai direttamente influenzato da Bergson²¹, ma semmai da una fonte minore che aveva in comune con Bergson: Gabriel Séailles, autore dell'*Essai sur le génie dans l'art*²². Allo stesso modo, alcune affinità

²¹ Cfr. L. De Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 82-83; R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 144. Tuttavia il nome di Bergson è menzionato in tono ironico accanto a Nietzsche («un po' di Nietzsche, un po' di Bergson, un po' di conferenze») fin dal romanzo *Suo marito* (1911), come ricorda Gaspare Giudice, *Pirandello*, cit., p. 522, nota 1. Pirandello cita inoltre Bergson nella seconda edizione dell'*Umorismo* (1920), dopo che Benedetto Croce gli aveva rimproverato la totale assenza di riferimenti al *Saggio sul riso*. Ma a Pirandello rimaneva pure sconosciuto un altro precedente: la schopenhaueriana "teoria del ridicolo", esposta nei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*, I, VIII. Pirandello infatti possedeva l'edizione Laterza 1914-16, in 2 voll., priva dei succitati *Supplementi*; cfr. A. Barbina (a cura di), *La Biblioteca di L. Pirandello*, Bulzoni, Roma 1980, p. 159.

²² Cfr. G. Andersson, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1966.

tra Pirandello e Nietzsche sono forse da ricercare in Leopardi, il «genio familiare» che rimane alle spalle di entrambi²³. Lo scrittore siciliano non attinse forse alla *Lebensanschauung* di Simmel (riscoperta grazie a Tilgher), né a alle rispettive visioni di Nietzsche, Dilthey e Bergson. La sua visione del mondo riecheggia semmai la persuasione leopardiana che la vita non consista in altro che in forme illusorie: «Bisogna vivere, cioè illudersi», come si legge ne *I vecchi e i giovani*.

La chiave di lettura tilgheriana funzionerà a ogni modo su Pirandello come una di quelle soluzioni *passé-partout* che, dopo essere andate bene una volta, si trasformano poi in una camicia di forza, in una vera e propria trappola. Di qui la tentazione inversa di riscoprire, in maniera forse ancora più arbitraria, un Pirandello senza pirandellismi, che è quanto dire un Pirandello senza testa. D'altro canto, non sembra così agevole indicare quali nomi di filosofi rimangano alle spalle di Pirandello. Anche nel caso di Simmel (introdotto in Italia da Rensi e da Tilgher), come in quello di Bergson, malgrado le molte consonanze, non sembra tuttavia possibile appurare la loro effettiva incidenza sul mondo del nostro scrittore.

Dacché una terza ferita narcisistica investe, dopo

²³ Romualdo Giani aveva osservato per primo alcune affinità tra il Leopardi dello *Zibaldone* e Nietzsche (*Estetica nei «Pensieri» di Giacomo Leopardi*, Bocca, Milano 1904, pp. 34-36; p. 43; pp. 59-63 *passim*). Il volume si trova conservato nella biblioteca pirandelliana di via Bosio a Roma (cfr. *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, cit., p. 59; B. Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 104-108).

Freud, la certezza dell'io²⁴, il Novecento rimane il secolo in cui si approfondisce la crisi d'identità del soggetto; un motivo, quest'ultimo, destinato a rifluire nella letteratura europea specie grazie all'influsso di Bergson, che aveva avviato una riscoperta della dimensione dinamica della coscienza a cavallo fra i due secoli. Pur avendo a lungo eluso l'opera di Bergson, anche lo scrittore agrigentino potrà quindi ironizzare sul nome del celebre filosofo francese in un divertente siparietto del *Giuoco delle parti* (1919), che riportiamo di seguito nelle battute di Leone Gala, dalle quali traspare chiaramente la posizione del nostro autore:

Lo ha rovinato Bergson. [...]. Dacché gli ho esposto la teoria dell'intuizione, è diventato un altro. [...] va bene, posso esser d'accordo con te nella critica che fa della ragione... [...] Quel che di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà, sissignori, sfugge alla ragione... [...] Come le sfugge poi, non lo so, per il solo fatto che il signor Bergson può dirlo! Come fa a dirlo? Chi glielo fa dire, se non la ragione? E dunque non le sfugge, mi pare, è vero? [...] è un bellissimo giuoco, questo che la ragione fa al signor Bergson, dandogli a credere di esser detronizzata e avvilita da lui, con infinita delizia di tutte le irragionevoli dame di Parigi! [...] Secondo lui, la ragione può considerare soltanto i lati e i caratteri identici e costanti della materia; ha abitudini geometriche, meccaniche; la realtà è un flusso inin-

²⁴ Cfr. L. Capitano, *Nietzsche, Pirandello, Freud. Le tre ferite dell'uomo postcopernicano*, in G. Penzo, P. Salandini, R. Lolli (a cura di), *Filosofie nel tempo. Dal XIX al XXI secolo. Percorsi monografici*, Spazio tre, Roma 2007, pp. 165-177.

terrotto di perpetua novità, e lei la spezzetta in tante particelle stabili e omogenee...²⁵

Ma è pur sempre per mezzo della ragione che Bergson può prendersi gioco della ragione. Questa l'obiezione di Pirandello, nel suo modo di rivendicare il movimento immediato della vita e di smascherare per questa via il «meccanismo cinematografico» dell'intelligenza²⁶. Pirandello non aveva bisogno del pensatore francese per sapere che tutto è flusso di coscienza, né per sapere che il meccanismo cinematografico stritola la vita, come appare drammaticamente nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*²⁷.

Spesso non troviamo alle spalle di Pirandello le fonti che ci aspetteremmo. Così, sulla via della scomposizione della personalità, piuttosto che a Nietzsche²⁸, a Freud e a Bergson, Pirandello si rifà

²⁵ L. Pirandello, *Il giuoco delle parti*, in Id., *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1993, vol. II, pp. 167-169.

²⁶ Cfr. H. Bergson, *Evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 223 sgg.

²⁷ Una precedente versione del romanzo, dal titolo *Si gira*, aveva richiamato l'attenzione di Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 34-35). Bisognerà attendere Gilles Deleuze per rovesciare una simile conclusione, ripartendo dal vitalismo nietzschiano-bergsoniano (cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Roma 1984, p. 37).

²⁸ Cfr. M. Rössner, *Nietzsche e Pirandello*, in A. Alessio, C. Persi Haines, L.G. Sbrocchi (a cura di), *L'enigma Pirandello*. Atti del Congresso Internazionale (Ottawa, 24-26 ottobre 1986), Canadian Society for Italian Studies, «Biblioteca di Quaderni d'Italianistica», 2 (1988), 5, pp. 228-242. Si tenga pure presente che nelle *Vergini delle rocce* (1895) D'Annunzio aveva offerto un'immagine alquanto banalizzante del superuomo nietzschia-

espressamente alle *Altérations de la personnalité* (1892) di Alfred Binet²⁹. Analogamente, dietro l'umorismo e il riso non c'è né Bergson né Freud, bensì Leopardi,³⁰ insieme a tante altre letture manifeste. Analogamente, quando si parla di «finzioni dell'anima» e di «convenzioni della società», non dobbiamo pensare tanto a Hans Vaihinger (il filosofo del «come se», pur presente nella biblioteca di Roma) quanto a Giovanni Marchesini, citato nel saggio sull'*Umorismo*³¹. E ancora, a proposito della «degenerazione» e della «decadenza» nichilistica dei valori, il nome di Max Nordau ricorre in Pirandello non meno di quello del ben più famoso Paul Bourget (il teorico della *décadence* prediletto da Nietzsche)³². In questo incerto e complesso gioco di fonti, di maschere e di «vasi comunicanti»³³, ad annunciare il «buco nel cielo di carta»³⁴, oltre al profeta della morte di Dio, si

no che non poteva certo essere passata inosservata al Pirandello recensore (*Su le «Vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, «La Critica», 8 novembre 1895).

²⁹ Circa gli influssi ben accertati di Binet, ma anche di Blondel, su Pirandello, cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 2000, p. 22; pp. 24-25; pp. 83-84, p. 151 sgg.

³⁰ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 902.

³¹ Cfr. ivi, pp. 932 e 936.

³² Cfr. ivi, pp. 186-187; p. 200; p. 314; p. 323.

³³ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mondadori, Milano 2005, p. 8.

³⁴ L'allegoria di Oreste improvvisamente trasformato in Amleto dopo lo «strappo nel cielo di carta» è stata forse influenzata da una conferenza di Enrico Panzacchi letta a Recanati per il centenario della nascita di Leopardi (cfr. B. Stasi, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 267-273). Tale allegoria suggerisce che il *dubbio* e lo smascheramento nichilistico hanno preso ormai il sopravvento sulle nostre vecchie credenze e certezze, in tempi in cui anche il tragico

scorgono distintamente ben altri precursori: Pascal e, appunto, Leopardi³⁵, i quali contribuiscono a dischiudere da lontano quell'orizzonte nichilista entro cui si muoverà anche Pirandello³⁶.

4. *Le ombre aleggianti di Leopardi e di Nietzsche*

Il passo dell'*Umorismo* in cui si parla di Giove come ombra prodotta dalla fiaccola di Prometeo ri-

sembra divenuto impossibile. L'episodio del teatrino di cartapesta è narrato nel cap. XII del *Fu Mattia Pascal*, in L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 2003, pp. 467-468. Per un inquadramento dell'allegoria nel romanzo in questione, cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2000, 58-66. Sullo «strappo simbolico» della luna caduta, vedi L. Capitano, *Leopardi. L'alba del nihilismo*, cit., pp. 732-734.

³⁵ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 944-947. Sul leopardismo pirandelliano, la bibliografia è già alquanto folta. Cfr. C. Ferrucci, *Due sguardi dal cosmo: Pirandello e Leopardi*, «Cuadernos de Filología Italiana», 1 (1994), pp. 93-101; B. Stasi, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 104-121 e *passim*; H.L. Scheel, *Risonanze del «leopardismo pirandelliano», e dell'umorismo nei romanzi*, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e la sua opera*. Atti del XXXIII convegno internazionale di studi pirandelliani (Agrigento, dicembre 1996), Palumbo, Palermo 1997, pp. 129-134; A. Pupino, *Pirandello e Leopardi. Suggestioni e convergenze*, in Id., *La maschera e il nome*, Liguori, Napoli 2001, pp. 129-145; N. Longo, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Studium, Roma 2018. Sul pascalismo e sul leopardismo pirandelliani, ci sia consentito rimandare a L. Capitano, *L'orizzonte nichilista del Pascal*, in E. Lauretta (a cura di), «*Il fu Mattia Pascal*». *Romanzo teatro film*, Edizioni del Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2005, pp. 155-175; Id., *Leopardi. L'alba del nihilismo*, cit., pp. 291-295; sull'orizzonte nichilista dischiuso da Pascal, *ivi*, pp. 335-401.

³⁶ Cfr. R. Cavalluzzi, *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari 2003.

corda un analogo aforisma della *Gaia scienza* in cui pure si presenta il titano come creatore dell'illusione divina. Leggiamo in parallelo i brani in questione:

Non dovette Prometeo *supporre erroneamente* d'aver *rubato* la luce e di pagarne il fio, per giungere infine a scoprire che era stato lui *nella sua brama di luce* a creare la luce, e che anche il *dio* era stato opera delle *sue* mani e argilla nelle sue mani? Che ogni altra cosa era soltanto immagine del plasmatore d'immagini? Così come l'illusione, il furto, il Caucaso, l'avvoltoio e l'intera tragica *Prometheia* di ogni uomo della conoscenza?³⁷

[...] domani un umorista potrebbe raffigurare Prometeo sul Caucaso in atto di considerare la sua fiaccola e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove potrebbe sparire a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno³⁸.

La famosa «lanterninosofia»³⁹ pirandelliana, richiamata anche nel saggio sull'*Umorismo* (II, V) riflette la malinconica consapevolezza che ogni credenza non sia appunto nient'altro che un'ombra della nostra illusione, una prospettiva nichilistica dischiusa

³⁷ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1986⁴, IV, § 300, p. 175, corsivi dell'Autore.

³⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 943.

³⁹ Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 484.

a partire dalla nietzschiana «morte di Dio». Come la fiaccola di Prometeo, anche la piccola lanterna del soggetto è figlia d'un cielo ormai vuoto. Non è dunque più tempo di «lanternoni», di valori assoluti, ma semmai di «lanternini» colorati dalla nostra stessa illusione, come vuole Anselmo Paleari nel capitolo XIII del *Fu Mattia Pascal*⁴⁰. Entriamo così nella dimensione di una 'metafilosofia' che si prende pascalianamente burla di se stessa. Si tratta della prospettiva umoristica del cannocchiale capovolto, capace di rovesciare l'antropocentrismo e di riconoscere quindi l'irrilevanza ontologica della specie umana. Ci pare fuor di dubbio che almeno per tali aspetti Pirandello si sia ispirato al *Copernico* leopardiano⁴¹. Non solo l'esclamazione iniziale del romanzo: «Maledetto sia Copernico!», ma anche l'accento alla «natura» come «nuda vita»⁴² e la stessa intuizione di uno smascheramento umoristico sembrano tradire una certa influenza leopardiana, per non parlare dei «fantasmi» della *Storia del genere umano*⁴³, trasfigurati da Pirandello nei «lanternoni» simboleggianti i grandi valori ormai svaniti dall'orizzonte dell'umanità: «Verità, Virtù, Bellezza, Onore, e che so io...».

«Ogni vero umorista», scrive Pirandello, è un «critico fantastico» che sorride pietosamente, grazie al «sentimento del contrario», all'arte umoristica

⁴⁰ Ivi, p. 485.

⁴¹ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 943. Per un più ampio inquadramento del tema, vedi L. Capitano, *Leopardi. L'alba del nichilismo*, cit., pp. 291-333; p. 674, nota 695.

⁴² L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 946.

⁴³ G. Leopardi, *Storia del genere umano*, in *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano 2008, p. 206.

della dissonanza e della scomposizione⁴⁴. Alla base di tale distacco umoristico sta la cosiddetta «filosofia del lontano»⁴⁵, ovvero la famosa distinzione – evidenziata anche da Tilgher – tra «vivere e vedersi vivere»⁴⁶, nella consapevolezza straniante e penosa di essere insieme spettatori e attori di una commedia di maschere, di un'«enorme pupazzata»⁴⁷. L'ombra del filosofo accompagna tutta la parabola letteraria di Pirandello, per quanto lo stesso scrittore non sia riuscito del tutto a sbarazzarsi del pregiudizio crociano (ma in fondo anche tilgheriano) della «mezza filosofia»⁴⁸. La figu-

⁴⁴ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 918-919. Sul «piacere dell'assurdo» che deriva dal «rovesciare l'esperienza nel suo contrario», si confronti, in parallelo, l'aforisma di F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, vol. I, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1982, § 213, p. 147.

⁴⁵ La formula «filosofia del lontano» ricorre nella novella *Tragedia di un personaggio*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985, vol. I, pp. 822-823. Oltre che al dottor Fileno, la suddetta filosofia si associa anche a Paulo Post (altro eteronimo pirandelliano), nonché a personaggi come Mattia Pascal, Don Cosmo e Serafino Gubbio.

⁴⁶ A. Tilgher, *Pirandello tra vivere e vedersi vivere*, in Id., *Pirandello e il dramma di vedersi vivere*, cit., p. 31.

⁴⁷ L. Pirandello, *Lettera alla sorella Lina*, 31 ottobre 1886, citata da G. Giudice, *Pirandello*, cit., p. 94. Di qui la nozione di un «personaggio» che, staccatosi dalla «persona», ma pur sempre prigioniero di un «gioco delle parti», avanzerà sempre nuove pretese di autonomia.

⁴⁸ Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, in Id., *Opere (1984-1989)*, vol. 3, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2004, p. 1006. Va ricordata, a tal proposito, la stroncatura di Croce che giudicava l'opera di Pirandello come un «convulso inconcludente filosofare», sentenziando che essa non sarebbe «né arte schietta, dunque, né filosofia» (B. Croce, *Due scrittori contemporanei. I Alfredo Panzini. II, Luigi Pirandello*, «La Cri-

ra del filosofo con la quale Pirandello aveva, per dir così dire, 'civettato' in modo semiserio, aveva finito col risultargli così stretta da venirgli in uggia. Tuttavia il fantasma del filosofo lo accompagnerà a lungo, non riuscendo a staccarsene neppure in una surreale finzione sull'aldilà come il dramma *All'uscita*⁴⁹.

Si è detto che l'ombra di Nietzsche sembra aleggiare su qualche passo dell'*Umorismo* (1908). Eppure, prima di quella data, Pirandello aveva già più volte ironizzato sull'immagine di un Nietzsche filosofo alla moda, associato spesso ad altri nomi in voga della filosofia tedesca dell'Ottocento. Una prima menzione del pensatore tedesco appare nel 1897 sulla rivista «Ariel»:

Più voga han senza dubbio le lenti di vario genere, che le fabbriche estere [...] depositano nel mercato di Francia; e di queste in più gran copia si provvedono i nostri letterati, i quali hanno cura di innestar nei cerchietti due vetri diversi, uno russo poniamo, e uno francese, o in un occhio Nietzsche biconcavo e Ibsen biconvesso nell'altro⁵⁰.

tica», 33 [1935], pp. 9-33: p. 26). La replica di Pirandello non si fece attendere molto: «Tra i tanti Pirandello che vanno in giro da un pezzo nel mondo della critica letteraria internazionale [...] il più imbecille di tutti credo che sia quello di Benedetto Croce» (*Prefazione a D. Vittorini*, in *The Drama of Luigi Pirandello*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1935, ora in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 1514).

⁴⁹ Sull'ombra del filosofo che si proietta su quella dell'umorista, cfr. M. Mazzacurati, *Pirandello*, Salerno editrice, Roma 2006, pp. 97-106.

⁵⁰ L. Pirandello, *Gli occhiali*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 247. L'immagine tornerà pressoché invariata in *Un critico fantastico* (1908), ivi, p. 609.

Dietro lo pseudonimo di Rolando, Pirandello firmava ancora nel gennaio del 1898, sulla «Rivista d'Italia», un articolo sulla scarsa creatività di Maurice Barrès, a suo dire influenzato da filosofi tedeschi come Fichte, Stirner, Hartmann e, appunto, Nietzsche⁵¹. Il mese successivo, recensendo *La città morta* di D'Annunzio su «Ariel», Pirandello osservava come l'autore avesse avuto bisogno di attingere al «fondo [...] buio e vaneggiante, del Nietzsche»⁵², questa volta accostato a Ibsen, Tolstoj, Dostoevskij. In un altro articolo, apparso nel 1905 sul «Momento» di Torino, Pirandello si mostrava ancora sarcastico e polemico nei confronti della nuova filosofia tedesca, a suo dire ben allenata a danzare sulla corda dell'irrazionalismo nietzschiano: «Che bella cosa la ginnastica mentale! Un tempo, a chi volesse farne, si consigliava di leggere qualche pagina di Hegel. Oggi, per addestrare il pensiero a danzar sulla corda, tesa tra paradosso e follia, si legge Nietzsche»⁵³.

Con atteggiamento ormai profondamente mutato, nel corso di un'intervista datata 5 novembre 1933, lo scrittore agrigentino non esiterà ad azzardare un paragone fra sé e l'autore della *Nascita della tragedia*: «Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue

⁵¹ Id., *La morte di Alphonse Daudet - Maurice Barrès*, «*Les déracinés*» (1898), in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 544.

⁵² Id., «*La città morta*» di Gabriele D'Annunzio, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 262. Osservando le date, è lecito sospettare che il poeta di sia servito dell'antologia nietzschiana: *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages* (1893), a cura di P. Lauterbach e A. Wagnon, A. Schultz, Paris 1893.

⁵³ L. Pirandello, *La trottola*, in S. Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1983, p. 272.

contro il nero abisso, per nascondarlo. Sono finiti quei tempi. Io le scrollo invece per rivelarlo»⁵⁴. Nella stessa occasione, Pirandello chiariva con tre casi esemplari il senso del «tragico dissidio» di una vita che «deve consistere e nello stesso tempo fluire»: «Nietzsche, Weininger e Michelstaedter vollero far coincidere assolutamente, ad ogni istante, forma e sostanza, e furono spezzati»⁵⁵. Quest'ultimo passo rivela come anche le filosofie vitalistiche e insieme nichilistiche del suo tempo si ponevano ancora, agli occhi di Pirandello, sulla medesima linea dell'irrisolto dissidio Vita-Forma.

5. Una «filosofia dell'epoca» «portata sulla scena»

Giuseppe Rensi rimane un invitato di pietra nella costellazione filosofica pirandelliana. Il pensatore ultraleopardiano riconosceva in Pirandello la massima espressione in campo artistico-letterario della propria «filosofia dell'assurdo»: «La realtà è irrazionale ed assurda e perciò incomprensibile»⁵⁶. Ed è proprio da tale «intuizione», da tale «canone scettico» che discende il pessimismo rensiano⁵⁷. Non stupiscono dunque le parole spese dallo stesso Rensi a proposito di Pirandello: «non è altro che la mia filosofia portata con grandissimo ingegno drammatico sulla

⁵⁴ I. Pupo, *Interviste a Pirandello*, cit., p. 526; cfr. *ivi*, p. 531.

⁵⁵ *Ivi*, p. 527. Pirandello allude al destino funesto che attendeva i tre pensatori vissuti a cavallo fra i due secoli: mentre Nietzsche finì in manicomio, Weininger e Michelstaedter morirono entrambi suicidi all'età di soli ventitré anni.

⁵⁶ G. Rensi, *Interiora rerum*, Unitas, Milano 1924, p. 12 (Id., *Filosofia dell'assurdo*, Adelphi, Milano 1991, p. 13).

⁵⁷ Cfr. Id., *Lineamenti di filosofia scettica* (1921), a cura di N. Emery, Castelveccchi, Roma 2021, p. 297, nota 39.

scena (con che, si capisce, non intendo nemmeno lontanamente dire che Pirandello, il quale non lesse certo nessuno dei miei libri, abbia attinto la sua nota fondamentale da me)»⁵⁸. Si tratterebbe di quella stessa «filosofia dell'irrazionalismo»⁵⁹ che in Pirandello si esprimeva in forma artistica e teatrale. La filosofia pirandelliana non sarebbe dunque né dello stesso Pirandello né di Rensi, rappresentando viceversa il riflesso di una «filosofia dell'epoca»⁶⁰. A giudizio di Sciascia, non sarebbe stato il fascismo a impedire a Tilgher di accostare Pirandello al filosofo anti-regime Rensi, bensì una certa pigrizia esterofila e provinciale, per la quale il critico si illudeva di dare maggior lustro allo scrittore agrigentino richiamandosi alla filosofia tedesca di Simmel⁶¹. Alcuni parallelismi con la filosofia di Simmel rimangono a ogni modo impressionanti, benché secondo Sciascia – e su questo punto non possiamo che dargli ragione – non sarebbe stato affatto necessario scomodare il filosofo tedesco per spiegare il «pirandellismo», che semmai avrebbe potuto trovare appunto in Italia, e proprio nel grande leopardiano Rensi, la sua ideale maschera filosofica⁶².

⁵⁸ G. Rensi, *Autobiografia intellettuale* (1939), Quodlibet, Macerata 2016, p. 30: Cfr. *ivi*, p. 151: «Il teatro di Pirandello [...] non è letteralmente altro che Scetticismo portato sulla scena».

⁵⁹ *Ivi*, p. 29.

⁶⁰ *Ivi*, p. 30. *Contra*, A. Tilgher, *Pirandello e il dramma di vedersi vivere*, cit., p. 83.

⁶¹ Cfr. L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., pp. 58-59. Per una ricognizione sulle filosofie della vita dell'Otto-Novecento, cfr. F. Monceri, *Dalla scienza alla vita. Dilthey, Nietzsche, Simmel, Weber*, Edizioni ETS, Pisa 1999.

⁶² Su Leopardi e Rensi, cfr. L. Capitano, *Leopardi filosofo «postumo». La svolta nichilistica*, in M.V. Dominioni e L. Chiur-

6. «Non conclude»

Genio eminentemente drammatico e narrativo, Pirandello considerava la saggistica quasi come un diversivo, quando non come un episodico lasciapsare per la carriera accademica. Pertanto non sorprende che il suo pensiero riesca ad esprimersi non soltanto nella direzione di una ben precisa saggistica filosofica⁶³, ma anche in forme narrative e teatrali più congeniali all'opera d'arte e quindi anche all'«opera aperta»⁶⁴. Non per caso, i testi pirandelliani si sono prestati nel tempo a diverse e contrastanti sollecitazioni ermeneutiche, dalla fenomenologia esistenziale di Karl Löwith⁶⁵ alla rilettura in chiave gnostica proposta da Umberto Artioli⁶⁶.

Quello di Pirandello rimane quindi un pensiero «fuori di chiave», per riprendere l'immagine offerta

chiù, (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento*. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (27-30 settembre 2017), Olschki, Firenze 2020, p. 323; pp. 329-330; Id., *Giuseppe Rensi nella filigrana dello Zibaldone*, in R. Bruni (a cura di), *Lo Zibaldone infinito: ricezioni, influssi, traduzioni*, Convegno internazionale, Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia-Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, Varsavia, 4-5 novembre 2021, in corso di pubblicazione.

⁶³ Cfr. P.D. Giovannelli (a cura di), *Leopardi saggista*, Palumbo, Palermo 1982.

⁶⁴ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013.

⁶⁵ K. Löwith, *L'individuo nel ruolo del co-uomo* (1981), a cura di A. Cera, Guida, Napoli 2003, pp. 158-174. Si tratta di un'analisi di *Così è (se vi pare)*.

⁶⁶ U. Artioli, *Pirandello allegorico*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 57 sgg.

dallo stesso autore nel saggio sull'*Umorismo*⁶⁷. Non pochi germi della futura 'filosofia' pirandelliana erano già stati posti in incubazione nel saggio sulla crisi di fine secolo *Arte e coscienza d'oggi* (1893), dove tuttavia l'idea della «relatività di ogni cosa»⁶⁸ appariva ancora in una luce negativa, per quanto già pronta a esplodere in mille paradossi. Quanto al famoso dualismo vita-forma, bisogna ammettere che Pirandello l'aveva chiaramente formulato ben prima di Tilgher e proprio in quello che rimane il suo scritto teorico più importante:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessa. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre

⁶⁷ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 921.

⁶⁸ Id., *Arte e coscienza d'oggi*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 196. Si noti come il relativismo pirandelliano si ispiri implicitamente ad alcune riflessioni leopardiane come le seguenti «Non v'è quasi altra verità assoluta se non che Tutto è relativo. Questa deve essere la base di tutta la metafisica» (*Zibaldone*, 452); ogni verità è relativa [...] ogni cosa ha non una, ma infinite facce» (*Zibaldone*, 2527-2528).

i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità⁶⁹.

Com'è noto, il relativismo soggettivistico di Pirandello confluisce nel «romanzo testamentario» che rappresenta la *summa* di tutta la sua filosofia: *Uno, nessuno e centomila*⁷⁰. Ma se «la vita non conclude», come sentenza Vitangelo Moscarda in quel romanzo, perché mai dovrebbe concludere una filosofia?

⁶⁹ Id., *L'umorismo*, cit., p. 938.

⁷⁰ Altri famosi 'manifesti' del relativismo filosofico, eloquenti fin dal titolo, sono spesso affidati da Pirandello al teatro: *Così è (se vi pare)*, *Ciascuno a suo modo*, *Come tu mi vuoi*, *Ma non è una cosa seria*, *Il giuoco delle parti*, *La ragione degli altri*.

SULLE TRACCE DI ORFEO ED EURIDICE

Giulia Abbadessa

1. *La poesia orfica tra letteratura e filosofia*

Le più antiche attestazioni della poesia orfica risalgono al VI-V secolo a.C., ma la prima definisce Orfeo colui «dal nome famoso»¹: secondo la nota interpretazione di Colli, i misteri eleusini, concepiti come una «festa della conoscenza» in cui la poesia orfica aveva una funzione preparatoria all'ultima fase, quella dell'ἐποπτεία, derivavano da un'antica tradizione orale, diffusa in Tracia tra il VII e l'VI secolo a.C., a cui anche donne e schiavi avrebbero avuto accesso, benché pochi iniziati vivessero l'«esperienza collettiva» fino alla fine². Da un'altra prospettiva, Sabbatucci e poi Carchia hanno osservato che i primi frammenti orfici delineano teogonie e una mitologia in antite-

¹ G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 2009, p. 119.

² Ivi, p. 29.

si con la «concezione esiodea della vita»³ e con la «prassi olimpica sacrificale», diffusa tra le «aristocrazie guerriere»⁴. Inizialmente, però, l'orfismo non mirò a destituire il potere costituito; talché i misteri eleusini rappresentavano solo una «temporanea rottura dell'ordine»⁵: Sabbatucci e Carchia hanno infatti evidenziato che l'orfismo nasce per destituire «un'intera civiltà nel momento stesso in cui questa si istituisce»⁶ in virtù di «un'esigenza salvifica» che in principio si configura «nei modi di un'intransigente opposizione individuale»⁷. Sabbatucci tuttavia precisava che il «culto» del dio «straniero» Dioniso, centrale nei misteri eleusini secondo Colli⁸, soddisfa le «esigenze di rottura assoluta in vista di una salvezza assoluta»⁹:

³ D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Edizioni dell'Ateneo, collana «Nuovi saggi», Roma 1991, p. 90.

⁴ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 38 e 44; «Il rifiuto orfico della religione olimpica investe [...] il sacrificio nelle sue essenziali funzioni politiche e pubbliche. L'orfismo ne denuncia il ruolo stesso [...] di fattore d'ordine, che esso da sempre assolveva nell'eredità mitica, nella quale il sacrificio [...] serviva a distinguere [...] gli immortali dagli umani e questi ultimi, a loro volta, dagli animali e dalla natura tutta» (ivi, p. 32). Ciò era già stato sostenuto da Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, op. cit.

⁵ Ivi, p. 51. Per una comparazione tra le diverse analisi della poesia orfica cfr. V. Meattini, *Eleusis*, in D. Susanetti, M. De Poli (a cura di), *Eleusi. Cuore sapienziale d'Europa*, Padova University Press, Padova 2020, pp. 29-44, in cui si osserva che «Colli e Sabbatucci si sogno ignorati, a quanto pare, ma entrambi insistono su un'esperienza mistica che avrebbe costituito l'*epopteia* eleusina»; ivi, p. 35.

⁶ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit. p. 91.

⁷ Ivi, p. 45.

⁸ V. Meattini, *Eleusis*, op. cit., p. 35.

⁹ D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, cit., p. 31.

la vocazione «umanitaristica» fu quindi lo «sbocco naturale di una tendenza caratteristica» dell'orfismo, che «potrebbe essere rivelata dalla abolizione di ogni differenza tra uomo e uomo, e dalla elaborazione di un nuovo concetto di umanità»¹⁰. Di recente anche Meattini osserva che l'esperienza misterica e la poesia orfica sanciscono un *sapere* nel senso etimologico di *assaporare la molteplicità*¹¹. Avanzando tale lettura, Meattini rileva come sia stato Colli a mettere in luce più di altri la centralità di Dioniso ma anche il fatto che, in origine, la poesia orfica era connessa con la sapienza. Nell'analisi di Colli, infatti, la poesia orfica rappresenta l'unione paradossale tra apollineo e dionisiaco: con la musica (la lira) e la parola, due elementi legati ad Apollo, Orfeo celebra il mistero di Dioniso, raccontando le storie degli dei che mascherano la sapienza¹². Osservando che sia Apollo sia Dioniso rappresentano la saggezza, seppur diversamente¹³, come noto, Colli ipotizzava che tra i due dei esistesse

¹⁰ Ivi, p. 129; «il complesso orfico doveva essere considerato straniero [...] qualcosa che i Greci non potevano sapere [...] solo per essere nati in Grecia, ma erano [...] costretti ad “imparare”; perché accettandolo si rinunciava [...] alla nazionalità greca; [...] si superassero le differenze etniche in vista di uno svolgimento umanistico» (ivi, p. 53).

¹¹ Ovvero sul «sapere che [...] siamo un aspetto dell'infinita molteplicità» (G. Meattini, *Eleusis*, cit., p. 38).

¹² Orfeo «è la figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell'unità tra i due dèi» (G. Colli, *La sapienza greca*, cit. p. 38). Cfr. L. Brisson, *Orphée et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine*, Variorum, Adershot 1995.

¹³ «Con Dioniso [...] la vita appare come sapienza, pur restando vita fremente»; e ivi, pp. 23-24 «Apollo è il dio della sapienza, in modo esplicito e pacifico [...] dà la sapienza agli uomini, o meglio

un'unione più longeva rispetto a quella riconosciuta da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie*¹⁴. Colli ha anche meditato su altre tre divinità evocate dalla poesia orfica: la divinità delle apparenze, Fanes da «φαινομέν», «ciò che appare»; Mnemosine, dea della Memoria e madre delle Muse¹⁵; e la divinità orfica del Tempo, Κρόνος¹⁶. Sottolineando che Μνημοσύνη porta il Tempo tanto lontano, fin dove esso è staccato dall'esperienza¹⁷, Colli concludeva che la poesia orfica esprimeva la sapienza con le apparenze: «tutti i miti narrati da Orfeo non sono altro che un gioco di apparenze»¹⁸; carattere distintivo di Orfeo è infatti il gioco, semanticamente connesso a «fanciullo»¹⁹ nella lingua greca, oltre che a Dioniso. D'altra parte, Carchia ha osservato che, pur ammantandosi di una forma mitica, l'orfismo «dissol-

a un uomo, ma lui se ne sta in disparte» (G. Colli, *La sapienza greca*, cit., p. 15).

¹⁴ La tragedia esprime «un fenomeno di decadenza [...] in quanto misticismo che rinnega se stesso, che cerca di essere iniziatore, estendendosi ulteriormente al *demos*» (G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 2019, p. 136). Invece per Sabbatucci «l'antitesi tra dionisiaco e apollineo» è «compresa» in quella tra «caotico e cosmico», e non va intesa «in senso universale (secondo la nota impostazione di Nietzsche) ma nei limiti della realtà religiosa greca» (*Saggio sul misticismo greco*, cit., p. 31).

¹⁵ Secondo la genealogia esiodea, cfr. P. Pucci, *Inno alle Muse (Esiodo Teogonia 1-115)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008. Sulla memoria cfr. J.-P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire*, in Id. *Mythes et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, La Découverte, Paris 1985³, pp. 226 sgg.

¹⁶ G. Colli, *La sapienza greca*, cit., pp. 39 sgg.

¹⁷ «L'aver divinizzato [...] il ricordo [...] è una decisiva indicazione metafisica [...] per l'indicazione di un luogo assoluto – che è l'inizio del tempo – e staccato da tutte le altre esperienze» (*ibid.*).

¹⁸ Ivi, p. 41.

¹⁹ Ivi, p. 42.

ve in poesia» il mito²⁰. Certo è che la morte di Orfeo, punito da Dioniso per la sua preferenza accordata ad Apollo, indica una separazione tra il mondo degli uomini e quello degli dei: Colli indicava come fosse Ἀνάγκη (Necessità) a porre un limite tra i due mondi²¹. In virtù dell'importanza accordata dalla poesia orfica al Tempo e a tale categoria dell'antica sapienza, la cui corrispondente divinità è ignota, Colli considerava Orfeo non solo un poeta ma anche «un filosofo»²², avanzando la celebre ipotesi per cui la stessa dottrina delle idee di Platone fosse un «tentativo di divulgazione letteraria dei misteri Eleusini»²³. Tale ipotesi, formulata nella *Sapienza greca* (1977), è anticipata nella *Nasci-*

²⁰ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 30, cfr. ivi, pp. 22-23: «Nell'autonomia poetica così della lirica come della tragedia, noi c'imbattiamo come in un mondo sospeso che, accogliendo l'universo mitico solo come eco, si intride di nostalgia per un suo possibile antichissimo al di qua [...] capace [...] di porsi come al di là del logos». Tale osservazione prende avvio da una critica a Colli, in cui sarebbe «assente [...] ogni riferimento alla lotta» dell'orfismo «contro il mito», e «al problema della salvezza sapienziale» (ivi, p. 38). La lettura di Carchia non sembra però in contrasto con l'analisi di Colli sulla poesia orfica come «gioco di apparenze», ma come un suo approfondimento su cui non possiamo soffermarci. Se Carchia accosta la lirica alla tragedia, distinguendole dall'epica, si potrebbe però meditare sul rapporto del mito con quest'ultima: anche nella differenziazione linguistica tra *epos* e *mythos* è ravvisabile una dialettica secondo R.P. Martin, *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*, Cornell University Press, Ithaca 1984. Sull'autonomia e sull'eteronomia dell'arte, cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica* trad. it. di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 10-11, in cui i poemi omerici sono accostati alla tragedia.

²¹ G. Colli, *La sapienza greca*, cit., p. 41.

²² Ivi, p. 41.

²³ Ivi, p. 29.

ta della filosofia (1975), laddove Colli riconosceva in Platone il primo filosofo:

Platone chiama «filosofia», amore della sapienza, la propria ricerca, la propria attività educativa, legata a un'espressione scritta, alla forma letteraria del dialogo. E Platone guardava con venerazione al passato, a un mondo in cui erano esistiti davvero i «sapienti». [...] [L]a filosofia posteriore, la nostra filosofia, [...] è [...] uno sviluppo della forma letteraria introdotta da Platone; eppure quest'ultima sorge come un fenomeno di decadenza, in quanto «l'amore della sapienza» sta più in basso della «sapienza». Amore della sapienza non significava infatti, per Platone, aspirazione a qualcosa mai raggiunto, bensì la tendenza a recuperare quello che era stato già realizzato e vissuto²⁴.

Dall'*incipit* del saggio, sopra riportato, emerge il legame tra filosofia e letteratura, poi esplicitato nell'ultimo capitolo, intitolato *Filosofia come letteratura*, in cui, senza sottovalutare «la significativa e limpida indicazione di Platone, quando chiama la propria letteratura “filosofia”, contrapponendola alla precedente “sofia” orale», Colli indagava «un'età della sapienza come origine della filosofia»²⁵, considerando quindi Socrate diversamente da Nietzsche²⁶:

²⁴ Id., *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 2019, pp. 13-14.

²⁵ Ivi, p. 110.

²⁶ «Nietzsche ha considerato Socrate come l'iniziatore della decadenza greca. Ma [...] tale decadenza aveva già preso inizio prima di Socrate, [...] che [...] è un decadente non a causa della sua dialettica, ma [...] perché nella sua dialettica l'elemento morale va affermandosi a scapito di quello puramente teoretico. Socrate è

Platone inventò il dialogo come letteratura [...]. Questo nuovo genere letterario viene da Platone stesso chiamato con il nome nuovo di filosofia. Dopo Platone questa forma scritta resterà acquisita, e anche se il genere letterario del dialogo si trasformerà nel genere del trattato, in ogni caso continuerà a chiamarsi «filosofia» l'esposizione scritta di temi astratti e razionali, magari estesi, dopo la confluenza con la retorica, a contenuti morali e politici. E così sino ai giorni nostri, al punto che oggi, quando si ricerca l'origine della filosofia, è estremamente difficile immaginare le condizioni preletterarie del pensiero, valide in una sfera di comunicazione soltanto orale [...]²⁷.

Riassumendo, secondo Colli è *in primis* l'elemento speculativo, «astratto e razionale», ciò che trasforma la letteratura in filosofia, che però restano vicine per i loro contenuti e la loro natura scritta. Non occorre infatti ricordare che la letteratura anticamente era denotata come γραμματα con allusione alle opere scritte, o che in principio l'opposizione tra *mythos* e *logos* era meno netta, tanto che l'*Iliade* definisce il mito un discorso veridico (*Il.*, 6, 381-382); né tantomeno che, individuando un legame tra filosofia e mito nella meraviglia, intesa come sostanza del mito e causa del filosofare, nella *Metafisica* Aristotele definisce il *filosofo* come *filomito*²⁸. In età moderna

invece ancora un sapiente [...] per il suo atteggiamento di fronte alla conoscenza. Il fatto che non abbia lasciato nulla di scritto non è qualcosa di eccezionale [...] ma è per contro proprio quello che ci si può attendere da un sapiente greco» (ivi, pp. 113-114).

²⁷ Ivi, p. 110.

²⁸ J.-P. Vernant, *Muthos et logos*, in Id. *Mythe et société en Grèce ancienne* (1974), La Découverte, Paris 2004, pp. 202-223;

anche Cassirer riconobbe nel mito il primo interesse della filosofia, che sarebbe nata in virtù del tentativo «di costituirsi come considerazione teoretica e spiegazione del mondo» in opposizione «alla trasfigurazione mitica» della realtà fenomenica²⁹. Se si è già evidenziato come anche il rapporto tra poesia orfica e mito abbia una natura in parte oppositiva, è significativo che, dopo aver studiato il rapporto tra letteratura e filosofia nella *Nascita della filosofia*, Colli si sia dedicato al primo volume della *Sapienza greca*, di cui la stessa poesia orfica è protagonista. Prima di tornare a Orfeo, però, si rifletta sul tema della decadenza della parola dall'oralità alla scrittura, sollevato da Colli per studiare il nesso tra letteratura e filosofia. Le due questioni, centrali nel dibattito europeo, sono infatti connesse³⁰: giova evocare in proposito il pensiero di Derrida, il quale ha problematizzato il rapporto tra oralità e scrittura con il suo pensiero della differenza, e in *La mythologie blanche* ha studiato come la parola precipiti nell'astrazione tramite l'usura, che, impedendo di coglierne il significato proprio, costringe a conservarne solo quello figurato o metafisico³¹. Al contempo, Derrida osservava che la filosofia usa la metafora come «porte provisoire du sens [...] dans l'horizon de la réappropriation circu-

L. Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe I. Sauver les mythes*, Vrin, Paris (1996) 2005².

²⁹ E. Cassirer, *Il pensiero mitico*, in Id. *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1964, vol. II, p. 4.

³⁰ Cfr. C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, trad. it. R. Boccali, pref. G. Puglisi, Armando Editore, Roma 2009.

³¹ J. Derrida, *La mythologie blanche*, in Id., *Marges – de la philosophie*, Édition de Minuit, Paris 1972, pp. 247-325.

laire du sens propre»: nel discorso filosofico il «fin de la métaphore [...] est [...] une anamnèse intériorisante (*Erinnerung*), une recollection du sens», ovvero «Désir philosophique [...] de résumer-relever-intérioriser-dialectiser-maîtriser l'écart métaphorique entre l'origine et elle-même [...]»³². In particolare, Derrida studiava il «procès métaphorique»³³ anche tramite la classificazione del linguaggio di Roman Jakobson che, come noto, aveva individuato una funzione poetica del linguaggio, incentrata sul significante e caratteristica della letteratura. D'altronde, la critica recente ha ormai rilevato la presenza di una corrente filosofica "letteraria", a cui appartiene lo stesso Derrida³⁴, e le cui ragioni risiedono nella scelta di usare una lingua poetica per demistificare miti – anche linguistici – o per contrastare eccessi di razionalismo, promuovendo un pensiero paradossale³⁵. Nell'ambito di tale, variegata corrente si annoverano, appunto, anche i filosofi creatori di miti, sia antichi, come il già citato Platone³⁶, dopo Orfeo – se

³² Ivi, p. 321.

³³ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 2003; J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit., p. 256.

³⁴ G. Chiurazzi, *Miseria e splendore della decostruzione. La traduzione, lo scambio, la moneta falsa*, in P. D'Alessandro, A. Potestio (a cura di), *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED, Milano 2008, pp. 95-111.

³⁵ Cfr. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli 2003.

³⁶ L'avversione del mitografo Platone verso la poesia va ricondotta, è noto, a una critica della morale espressa da autori come Omero; C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, cit., pp. 17 sgg. Per una lettura più approfondita e innovativa di Platone cfr.

si accoglie la proposta di Colli –, sia moderni, come Nietzsche o Sartre.

2. *Sul pensiero mitopoietico e la funzione «mitica» della lingua*

La storia del pensiero mitico europeo è longeva quanto complessa, ma già Cassirer osservava come in età moderna esso si fosse diffuso grazie a Vico, che elaborando una «filosofia della mitologia completamente nuova»³⁷ promosse una rifondazione mitopoietica della storia delle nazioni: la *Scienza nuova* rimodulava così, attraverso la *Metafisica*, la *Poetica* aristotelica, che distingue poesia e storia in quanto la prima esprime l'universale e la seconda il particolare³⁸. È noto sia che gli esuli napoletani trasferirono il pensiero vichiano in Francia, dove esso fu ripreso da Cousin e Michelet, sia che Vico influenzò, direttamente o indirettamente, lo storicismo tedesco³⁹. Altrettanto noto è che alla costruzione di un pensiero mitopoietico europeo poi parteciparono tanti altri intellettuali come Heyne, Herder, Creuzer e Schelling

N. Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Neri Pozza, Vicenza 2022.

³⁷ E. Cassirer, *Il pensiero mitico*, cit., p. 6.

³⁸ Si è detto che il pensiero aristotelico è echeggiato anche da Derrida, che cita Vico in *De la grammatologie* (1967); cfr. A.E. Pierce, *Towards a new romanticism: Derrida and Vico on metaphorical thinking*, «Thesis Eleven», 123 (2014), 1, pp. 17-40. Sul mito in Vico cfr. B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* (1911), Laterza, Bari 1922², p. 53.

³⁹ Cfr. S. Caianello, *Vico e lo storicismo tedesco*, «Laboratorio dell'ISPF», 8 (2011), 1/2, pp. 71-95.

– autore della *Philosophie der Mythologie* (1842) –, alcuni dei quali studiarono i misteri eleusini⁴⁰, nonché poeti talvolta lettori di Vico, come Foscolo, Leopardi e Goethe, promotore della *Weltliteratur*⁴¹. Se anche Nietzsche, come Vico, promuoverà contro il razionalismo una visione *sub specie mythica* della storia del pensiero⁴², non stupisce che la *République des Lettres*, pur avendo assunto da tempo una dimensione internazionale⁴³, abbia forgiato un ideale cosmopolita nei secoli in cui, riscoprendo radici comuni, studiava i miti antichi in una prospettiva comparativa⁴⁴ e come una lente di lettura della storia stessa: tra il XVIII e il XIX secolo nasce il principio, adottato dal XX secolo, secondo cui la mitologia antica appartiene a tutto il mondo⁴⁵. Poiché, come evidenziava un lettore di

⁴⁰ I rapporti tra la filosofia tedesca e vichiana non sono tutti noti, ad esempio quello di Schelling e Vico è inesplorato, ma su Orfeo cfr. E.C. Corriero, *Vertigini della ragione. Schelling e Nietzsche*, Rosenberg&Sellier, Torino 2018.

⁴¹ S. Caianello, *Vico e lo storicismo tedesco*, cit., pp. 77 sgg.

⁴² Cfr. D.W. Price, *Vico and Nietzsche. On Metaphor, History, and Literature*, «The Personalist Forum», 10 (1994), 2, pp. 119-132.

⁴³ Cfr. M. Fumaroli, *La République des Lettres*, Gallimard, «Bibliothèque Des Histoires», Paris 2015.

⁴⁴ V. Gély, J.-M. Moura, J. Prunghaud, E. Stead (éds.), *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, Congrès Reims 2002, éditeurs coordination, Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Lille 2006, pp. 20 sgg.

⁴⁵ A. Egger, *Robert Desnos*, Fayard, Paris 2007, p. 873, cit. di J. Dekens, *Musicalité poétique et poésie musicale. Dialogue entre les arts sous l'égide d'Orphée dans la poésie franco-allemande du XX^e siècle*, «Postures», Dossier «Interdisciplinarités / Penser la bibliothèque», 13 (2011), pp. 17-30. Sulla «linea» di studi filologici «che va da Wolf a Nietzsche», e che costruendo «un'identità europea» restituisce «allo spirito greco una nuova patria in cui poter continuare a svolgere le funzioni che svolgeva nel mondo

Vico quale Blumenberg, il mito è rinvenibile solo nella forma della ricezione, in un inesausto processo di riscritture⁴⁶, è però doveroso interrogarsi sul linguaggio di tale racconto collettivo. Se la funzione poetica della lingua può caratterizzare i miti letterari, il patrimonio mitologico si diffonde però anche oralmente o tramite vari *media*, dalle arti figurative e musicali, al cinema, come osservava un altro lettore di Vico quale Jesi⁴⁷: il mito appare pertanto depositario di una funzione linguistica specifica, che può definirsi *mitica*, in quanto essa non si esaurisce nell'ambito di una sola narrazione, magari a opera di un solo autore, ma si espleta in tutta la storia della ricezione dei miti, ognuno dei quali, come sottolineava ancora Blumenberg, pone delle domande che le sue successive attestazioni s'incaricano di riformulare. L'osservazione per cui il mito ha una natura processuale è una premessa indispensabile per considerare la storia del pensiero mitico, nonché quella di Orfeo.

3. *La tradizione del mito di Orfeo*

Come si è detto, il mito di Orfeo rappresenta una varietà di ambivalenze che concernono il rapporto tra dionisiaco e apollineo, tra realtà e poesia, ma *in primis*

antico, ovvero formare cittadini autonomi e responsabili», cfr. G. Leghissa, *Incorporare l'antico. Filologia classica e invenzione della modernità*, «Anabases», 9 (2009), pp. 263-266: 264 sgg; C. Bottici, B. Challand, *Imagining Europe. Myth, Memory, and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

⁴⁶ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979.

⁴⁷ F. Jesi, *Mito*, Mondadori, Torino, 2013, p. 39.

tra vita e morte, tra sapienza umana e sapienza divina, che restano distanti seppur in contatto⁴⁸. Dall'antichità Orfeo è inoltre connesso con la spedizione degli Argonauti, che egli aiuta a portare a compimento con la sua poesia musicale, ma la più celebre versione del mito in epoca latina è quella tramandata da Virgilio e Ovidio, i quali rappresentano lo sguardo del poeta-musico nel momento in cui perde Euridice. Se il nome di quest'ultima è attestato in epoca ellenistica, la *catabasis* dell'eroe alla ricerca della sua donna è però narrata già nell'antica Grecia: nel *Simposio*, colui che aspirava a uscire vivo con la moglie dall'Ade ritorna a mani vuote, mentre Euripide nell'*Alceste* allude a un lieto fine⁴⁹.

In seguito Orfeo torna come un'ombra nella letteratura italiana, se Dante contrappone alla sua discesa negli inferi la propria salita al *Paradiso* sotto la guida di Beatrice, sottolineando anche la vocazione civile del poeta mitico nel *Convivio*⁵⁰: la *Commedia* è infatti fondata su una poetica dello sguardo, sugli occhi del-

⁴⁸ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 27: «All'opposizione olimpica dei divini e dei mortali, l'orfismo replica con la individuazione, all'interno stesso del creaturale, di una scissione fra l'elemento divino e quello mortale, fra l'anima e il corpo, a sanar la quale occorre un'identità dell'anima a sé stessa, l'uscita dunque dal ciclo della vita e della morte».

⁴⁹ M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2004; A. Béague, J. Boulogne, A. Deremetze, F. Toulze (éds), *Les Visages d'Orphée*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2019.

⁵⁰ Cfr. S. Carrai, *Il viaggio dell'Orfeo cristiano: filigrane orfiche tra Vita nova e Commedia*, in D. De Martino (a cura di), *Significar per verba: laboratorio dantesco*. Atti del convegno, Università di Udine, 22-23 ottobre 2015, Longo, Ravenna 2018, pp. 11-22.

la donna tramite cui passa il raggio divino, permettendo al poeta di coglierne la visione, seppur parziale⁵¹. Accostata da autori ebraici e cristiani a quella di Cristo, dopo il Medioevo la figura di Orfeo, civilizzatore dell'umanità, attraversa il Rinascimento ma entra in crisi nel Seicento, quando – come ha sottolineato Costa – i filologi «negarono l'autenticità degli scritti [...] attribuiti» al poeta-teologo, nonché la sua esistenza, che era già stata rifiutata «da Aristotele, come testimonia Cicerone»: ad esempio, Vossio indicò in Omero ed Esiodo i più antichi autori greci, considerando «le opere attribuite ad Orfeo ed a Museo [...] tarde contraffazioni»⁵². Al contempo, essendo letto ad esempio da Perrault come rappresentativo del legame tra poesia e musica, espressione dell'armonia dell'universo⁵³, il mito di Orfeo ebbe successo all'opera, accompagnando la sua nascita e crescita. Il ridimensionamento secentesco dell'autenticità di Orfeo è però attestato dai dizionari che fiorirono all'epoca, nonostante celebri pensatori, come Gravina e Valletta, furono refrattari ad accogliere le tesi vossiane⁵⁴. Se Gravina riconobbe nella poesia una «sopravveste della filosofia», funzionale a educare il popolo, non stupisce che la figura di Orfeo gli fu cara: egli lo considerò

⁵¹ «Béatrice s'oppose en tous points à Eurydice. À la parole aveugle de l'antiquité se substitue une transgression délibérée, un avènement et une consommation de la vue» (Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, p. 31).

⁵² «questa presa di posizione [...] dava il colpo di grazia alla cosiddetta *prisca theologia*, su cui era fondata la tradizione ermetica» (G. Costa, *Vico e il mito Orfeo*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 14 [1984], pp. 131-148: 131-132).

⁵³ Ivi, p. 133.

⁵⁴ Ivi, pp. 140 sgg.

un poeta sapiente, imbevuto di cultura egizia e greca, e trionfante sulla barbarie del volgo ignorante⁵⁵. Vico invece «sfidò la cultura» coeva, storicizzando «il mito per farne la testimonianza emblematica di una fase delle origini della civiltà»⁵⁶: Orfeo diventa così un carattere eroico, «il cui significato abbraccia» la «società primitiva», in cui la prima poesia fu creata non «da determinati individui storici, ma dall'intero ceto nobile, inteso come portavoce del popolo intero»⁵⁷. Secondo Costa, anzi, il «*Diritto universale* attesta che Vico giunse alla «scoperta del vero Omero», proclamata nella [...] *Scienza nuova*» del 1730 tramite la «scoperta di Orfeo, sollecitata dalla filologia vossiana e dalla gnoseologia empiristica»⁵⁸. Orfeo dunque ispira la rifondazione mitopoietica della storia delle nazioni, annunciata dalla *Scienza nuova*, che, come si è detto, inaugura una nuova era in Europa.

Mettendo a fuoco qui solo alcuni snodi della ricezione del mito di Orfeo, sottolineiamo inoltre che il Romanticismo lo celebrò come padre della lirica⁵⁹, ma che, al contrario, Nietzsche non si soffermò a lungo

⁵⁵ Ivi, p. 135.

⁵⁶ La civiltà primitiva è infatti «caratterizzata dalla tensione violenta fra i “signori” e la “moltitudine de' clienti”»: e con la pubblica violenza nacquero le prime repubbliche» (ivi, pp. 143-144, a cui si rinvia per approfondimenti, anche sui limiti della lettura vichiana).

⁵⁷ Ivi, p. 143-147. «Anche la lira, che la leggenda attribuisce ad Orfeo, viene sottoposta da Vico alla stessa interpretazione storico-politica, per cui acquista il valore di emblema della società civile [...]» (ivi, p. 144).

⁵⁸ Ivi, p. 145.

⁵⁹ Con alcune eccezioni, cfr. L. Cellier, *Le Romantisme et le mythe d'Orphée*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 10 (1958), pp. 138-157.

sul poeta-musico, che il filosofo tedesco presentava come una figura ambigua, destinata allo scacco per la sua incapacità di comprendere sé stesso e quindi di accettare fino in fondo il mistero di Dioniso. Comparato con Socrate in *Die Geburt der Tragödie*⁶⁰, Orfeo, dietro cui si cela il fantasma di Wagner, è in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) un cantore eccelso che ama le cose piccole della natura, ma aspirando alle grandi:

87. *Della vanità degli artisti.* — Credo che spesso gli artisti ignorino le loro migliori possibilità, perché sono troppo vanitosi e hanno indirizzato il loro intendimento a qualcosa di più superbo di quanto sembrino esserlo queste pianticelle che sanno crescere nuove, rare e belle, in una reale compiutezza, sul loro terreno. Ciò che è in ultima analisi il buono del loro giardino e vigneto è da essi superficialmente apprezzato; il loro amore e il loro discernimento non sono dello stesso ordine. Ecco un musicista che più di qualsiasi altro compositore è maestro nel trarre i suoni dal regno di anime dolenti [...] e che anche ai muti animali sa dare un linguaggio. Nessuno è pari a lui nei colori dell'autunno inoltrato, questa gioia indicibilmente commovente di un estremo godimento, ultimo e più breve di tutti; egli conosce un accento per quelle quietamente inquietanti mezzanotti dell'anima, in cui causa ed effetto sembrano aver perduto il loro nesso e ogni attimo qualcosa può scaturire "dal nulla"; [...] sì, in quanto Orfeo di tutte le segrete miserie è più grande di qualsiasi altro, e per mezzo suo furono aggiunte all'arte molte cose che fino a oggi

⁶⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Viva-relli, Einaudi, Torino 2009 p. 124.

parevano inesprimibili e perfino indegne di essa, e che specialmente con parole potevano solo esser fatte fuggire, restare inafferrate, – molte cose dell'anima assai esigue e microscopiche: sì, è il maestro dell'estremamente piccolo. Ma non lo *vuole* essere! Il suo *carattere* preferisce le grandi pareti e l'ardimentosa pittura parietale! Non si avvede che il suo spirito ha un altro gusto e un'altra tendenza e che preferisce soprattutto starsene quietamente nei cantucci di case in rovina: laggiù, nascosto, nascosto a se stesso, dipinge i suoi veri capolavori che sono tutti assai brevi, spesso durano solo una battuta – allora soltanto egli è ottimo, grande e compiuto, forse soltanto allora. Ma lui non lo sa! È troppo vanitoso per saperlo⁶¹.

Orfeo invece incontra nuovo successo nel Novecento grazie a riscritture che, sull'onda della diffusione della psicoanalisi freudiana, daranno «maggior spazio a Euridice»⁶²: non avendo un carattere individuale, ella diventa un «personnage infiniment plus mystérieux qu'Orphée lui-même»⁶³.

⁶¹ Id., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano (1965) 2022²⁵, pp. 125-127. Altro commento su Orfeo è il n. 286: «*Digressione*. — Ecco delle speranze: ma che cosa vedrete e udirete di esse, se non avete vissuto nell'anima vostra splendore e fiamma e luci antelucane? Posso soltanto destare il ricordo: non m'è dato di più! Muovere le pietre, trasformare le bestie in uomini – è questo che volete da me? Ah! se siete ancora pietre e bestie, cercatevi prima il vostro Orfeo!» (ivi, p. 205).

⁶² A. Cannas, *Lo sguardo di Orfeo. Le varianti del mito*, Bulzoni, Roma 2004, p. 16.

⁶³ E. Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, A.G. Nizet, Paris 1961, pp. 22-23.

4. *L'Orfeo nero: una rifondazione mitopoetica della storia novecentesca*

La riflessione europea, sette e ottocentesca, sul mito risuona nel Novecento, quando le riscritture dei miti antichi si moltiplicano anche a Parigi. Sartre si dedica alla riscrittura mitica con il teatro, che «doit s'adresser aux masses, [...] leur parler de leurs préoccupations les plus générales [...] sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément»⁶⁴. A giudizio di Sartre il mito è necessario al teatro anche in quanto non accorcia «la distance entre les spectateurs et le spectacle», diversamente dalle drammaturgie realiste⁶⁵. Oltre a tali riflessioni sul mito come lingua condivisa ma con un positivo effetto di straniamento, si può rileggere *Qu'est-ce que la littérature?*, pubblicato a puntate dal 1947 su «Les Temps Modernes» e ritoccato per Gallimard nel 1948 (*Situations II*). Interrogandosi su *Pour qui écrit-on?*, è noto, il saggio indaga le forme e le finalità della letteratura, auspicandone una moderna, volta alla *praxis*: secondo Sartre, l'artista è in *situation*, pertanto deve farsi interprete della storia ma rivolgendosi al futuro. Il filosofo infatti condanna la letteratura astratta e puramente negativa, che in vario modo, prediligendo la descrizione o la mera distruzione, si è sottratta a una finalità concreta e costruttiva,

⁶⁴ J.-P. Sartre, *Un théâtre de situation*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, Paris 1992, p. 63. Cfr. A. van den Hoven, *Forger des mythes: le théâtre de Sartre, un théâtre de situations – Les Mouches*, «Loxias», 2 (2004), <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1323>.

⁶⁵ J.-P. Sartre, *Un théâtre de situation*, cit., p. 66.

per chiudersi in sé stessa o rivolgersi al passato⁶⁶. Con riguardo al mito, si rileggano le *Notes* che Sartre appone alle sue riflessioni in merito alla prima questione sollevata nel saggio, ovvero *Qu'est-ce qu'écrire?*, e nelle quali egli definisce la mitologia come propria della poesia, di un linguaggio che esprime l'atto umano come fine a sé stesso:

Originellement la poésie crée le mythe de l'homme, quand le prosateur trace son *portrait*. Dans la réalité, l'acte humain, commandé par les besoins, sollicité par l'utile, est, en un sens, *moyen*. [...] La poésie renverse le rapport: le monde et les choses passent à l'inessentiel, deviennent prétexte à l'acte qui devient sa propre fin⁶⁷.

La collocazione del mito nell'ambito della lingua poetica corrisponde alla celebre distinzione sartriana tra «prose», la quale «se sert des mots», e «poésie», che invece «les sert»: secondo Sartre, rifiutando il «langage utilitaire» il poeta «considère les mots comme des choses et non comme des signes», trovandosi pertanto «hors du langage»⁶⁸. In merito a tale distin-

⁶⁶ Per Sartre bisogna «[...] *faire l'Histoire*. [...] il faut abandonner la littérature de l'*exis* pour inaugurer celle de la *praxis*. La *praxis* comme action dans l'Histoire et sur l'Histoire, c'est-à-dire comme synthèse de la relativité historique et de l'absolu moral et métaphysique [...]» (Id., *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris 1948, pp. 237-238); «l'œuvre d'art [...] n'est pas simple description du présent, mais jugement de ce présent au nom d'un avenir» (ivi, p. 162).

⁶⁷ Ivi, p. 41. Il corsivo compare nel testo originale.

⁶⁸ Sartre accosta la poesia alla pittura, alla scultura e alla musica: ivi, pp. 18-20.

zione si sottolinea però che la condanna della poesia in favore della prosa, tutt'ora ravvisata dalla critica nel saggio sartriano⁶⁹, è estranea al pensiero del suo autore, il quale non rifiutò la poesia *tout court*⁷⁰, ma una tradizione sia poetica sia prosastica – a suo giudizio – non in linea con una letteratura della *praxis*, che esprima la soggettività dell'artista *in situation* nella storia. L'*incipit* di *Qu'est-ce que la littérature* indaga il rapporto tra poesia e prosa non certo allo scopo di condannare l'una a favore dell'altra, ma denunciando come la «*crise du langage*» scoppiata a inizio secolo fosse anzitutto «*poétique*»: a giudizio di Sartre, essa infatti dipendeva dalla «*depersonnalisation de l'écrivain en face des mots*» che affettava in modo manifesto la poesia, in quanto «*l'émotion*» è al cuore di essa, ma anche la prosa⁷¹, nonché la tradizione filosofica estranea all'esistenzialismo, se, come si ricorderà, già

⁶⁹ «Sartre [...] exclura les poètes de la république des mots» (D. Holler, *Politique de la prose*, Gallimard, Paris 1982, pp. 119 sgg). Cfr. B. Denis, *Les fins de la littérature. Apories et contradictions de l'histoire littéraire sartrienne*, «Fabula», (2005), https://www.fabula.org/atelier.php?Les_fins_de_la_litt%26eacute%3Brature. Per una critica di queste analisi, cfr. F. Noudelmann, *Je t'aime, moi non plus (I Love You – Me Neither)*, in R. Ghosh, *Philosophy and Poetry. Continental Perspectives*, Columbia University Press, New York 2019, pp. 131-142, ma anche in questo saggio permangono molti pregiudizi, al punto che la visione sartriana della poesia è definita «schizofrenica» (ivi, p. 136, traduzione nostra).

⁷⁰ Lo dichiara Sartre stesso: «On me reproche de la [la poésie] détester: la preuve en est, dit-on, que Les Temps Modernes publient fort peu de poèmes. C'est la preuve que nous l'aimons, au contraire. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur la production contemporaine» (*Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 18).

⁷¹ Tutte le ultime citazioni sono tratte da ivi, pp. 22-24.

in *L'existentialisme est un humanisme* (1946), l'autore invitava a partire dalla *subjectivité*⁷².

Avendo avuto un ruolo chiave nella ridefinizione del concetto di "letteratura", che dal Romanticismo affianca quello di *Belles-Lettres*, il saggio *Qu'est-ce que la littérature* offre anzi molteplici spunti di riflessione sul rapporto tra prosa e poesia, che meritano di essere meditati, se tale tema è presentato da Sartre come fondativo di una riflessione sulla letteratura stessa⁷³. Limitandoci a sottolineare alcuni aspetti, rievochiamo le *Notes a Qu'est-ce qu'écrire?* in cui, evidenziando che «l'entreprise humaine a deux visages: elle est à la fois réussite et échec»⁷⁴, Sartre osserva come la dialettica «spirale»⁷⁵ tra vittoria e sconfitta di cui si compone «l'Histoire, qui n'est ni objective, ni tout à fait subjective», sia «affaire du philosophe: ordinairement l'on ne considère pas les deux faces de Janus; l'homme d'action voit l'une e le poète voit l'autre»⁷⁶. Sartre però non discute a lungo il rapporto tra filosofia e letteratura, forse considerando-

⁷² Id., *L'existentialisme est un humanisme*, PUF, Paris 1946, p. 26; cfr. Id., *Qu'est-ce que la subjectivité?*, édition établie et préfacée par M. Kail et R. Kirchmayr, *Postface* de F. Jameson, Les Prairies Ordinaires, Paris 2013.

⁷³ Non è quindi accettabile l'analisi di F. Noudelmann: «Did Sartre ever understand poetry? The answer is no, if one considers [...] *Qu'est-ce que la littérature?* In this manifesto, the [...] philosopher traced a border between prose and poetry and dismissed poetic language because of its opacity» (*Je t'aime, moi non plus*, cit., p. 131).

⁷⁴ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 42.

⁷⁵ L. Basso, *Sartre e la dialettica materialista*, «Noéma. L'agire della storia. Ripensare il materialismo a partire da Sartre», Università di Milano, 10 (2019), p. 2.

⁷⁶ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 42.

le unite nel segno delle *Lettres* secondo una concezione diffusa soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo⁷⁷, e probabilmente rinvigorita dal suo pensiero esistenzialista, incentrato sulla *subjectivité*. Un pensiero in forza di cui, è noto, Sartre usò anche la forma letteraria per esprimere la sua filosofia⁷⁸. Meditando sul ruolo della letteratura rispetto alla società e alla storia, egli tuttavia assume una postura analoga a quella di molti filosofi suoi predecessori come *in primis* Platone⁷⁹. Se Sartre riflette sulla letteratura interrogandosi non tanto sul suo rapporto con la filosofia, bensì sulla distinzione fra poesia e prosa, è quindi chiaro che la sua analisi eredita così il lascito della disputa sui generi letterari, esplosa con il Romanticismo, rinnovando al contempo gli studi di filosofi come Vico e Nietzsche, che avevano meditato soprattutto sulla poesia e sulla tragedia⁸⁰. Poiché la prosa incontra un nuovo, enorme successo con la nascita del romanzo, non stupisce anzi che la riflessione sartriana prediliga la distinzione tra poesia e prosa stessa: la Francia era stata defini-

⁷⁷ V. Gély, *Le «devenir-mythe» des œuvres de fiction*, «Mythe et littérature», S. Parizet, Lucie éditions (SFLGC), Paris 2008, pp. 179-195. Si vedano le voci «Lettres» e «Littérature» nell'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Diderot e d'Alembert, <http://encore.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v9-1756-0/>.

⁷⁸ Cfr. S. Teroni, *L'idea e la forma. L'approdo di Sartre alla scrittura letteraria*, Marsilio, Venezia 1988.

⁷⁹ Platone è infatti citato da Sartre, ad esempio in Id. *Qu'est-ce que la littérature*, cit., pp. 34 sgg.

⁸⁰ Su Sarte e Nietzsche, spesso citato in ivi, cfr. C. Daigle, *Sartre and Nietzsche*, «Sartre Studies International», 10 (2004), 2, pp. 195-210.

ta «le pays de la prose»⁸¹ nell'*Histoire universelle* da Michelet, ammiratore e traduttore di Vico⁸², nonché «génie authentique et prosateur de grande classe»⁸³ a giudizio di Sartre. La dialettica sartriana tra «réussite et échec» appare in tal senso una rivisitazione della filosofia vichiana sui *corsi e ricorsi* che animano, secondo Michelet, «l'histoire universelle éternelle, qui se produit dans le temps sous la forme des histoires particulières»⁸⁴.

Come Michelet Sartre considera la letteratura e i generi letterari espressione della storia, ma diversamente dal traduttore di Vico, egli assume una prospettiva filosofica e non solo storicistica⁸⁵, rispondendo indirettamente a un invito di Croce⁸⁶. In particolare, alla luce di un'analisi filosofica della dialettica della storia, il rapporto tra poesia e prosa non è letto da Sartre in un'ottica progressiva: evocando con la spiraleforme dialettica tra «réussite et échec», tacitamen-

⁸¹ P. Petitier, *Avant-propos*, in Id., *Michelet. Rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Presse Universitaire Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2010, pp. 9-22: 12.

⁸² «“Je n'eus de maître que Vico” voilà l'un des refrains les plus fréquents chez Michelet [...]» (M.-J. Gambogi-Teixeira, *Entre Vico et Michelet: une affaire de rythmes*, in P. Petitier (éd.) *Michelet*, cit., pp. 71-80: 71).

⁸³ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 126. Cfr. J. Lecarme, *Malraux et Sartre lecteurs de Michelet, ou la vérité d'un mythe*, in M. Dambre, M.P. Schmitt, M.-O. André (éds), *La France des écrivains: Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris 2011, pp. 15-25.

⁸⁴ M.-J. Gambogi-Teixeira, *Entre Vico et Michelet*, cit., p. 73.

⁸⁵ Sulla scelta di Michelet «de l'histoire au détriment de la philosophie», cfr. *ivi*, p. 72.

⁸⁶ B. Croce, *La critica letteraria come filosofia* (1918), Id. *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari 1958⁴, pp. 200-215.

te, il pensiero storicistico di Michelet sul progresso prodotto dalla prosa, intesa come preparatoria all'azione⁸⁷, Sartre infatti osserva, in linea con lo stesso Michelet, che «la contestation de la prose se fait au nom d'une plus grande réussite et celle de la poésie au nom de la défaite cachée que recèle toute victoire»; precisando che, «par un renversement attendu, l'échec considérée comme fin dernière est à la fois contestation et appropriation de cet univers»⁸⁸. Sartre inoltre precisa che la separazione tra poesia e prosa è stata storicamente ridimensionata dalle trasformazioni della letteratura generate dall'avvento della borghesia, in opposizione alla quale sia «le poète» sia «le prosateur» rappresentano entrambi l'«échec» de «l'homme», che in età moderna si riappropria di sé, appunto, sottraendosi alla «collectivité utilitaire»⁸⁹.

⁸⁷ «La prose est la dernière forme de la pensée, ce qu'il y a de plus éloigné de la [...] rêverie, ce qu'il y a plus près de l'action. Le passage du symbolisme muet à la poésie, de la poésie à la prose, est un progrès vers l'égalité [...De] la [...] hiérarchie des castes orientales, sort l'aristocratie héroïque; de celle-ci la démocratie moderne. [...]» (J. Michelet, *Histoire universelle*, Hachette, Paris 1834, pp. 82-83).

⁸⁸ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit. p. 42. Anche per Michelet, però, il rapporto tra prosa e poesia è sfumato: «S'appuyant sur Vico, il fait de la poésie le mode d'expression originel de l'humanité. [...] Le progrès [...] conduit vers la prose [...]. Cependant ce prosaïsme n'est pas pur éloignement de la poésie» (P. Petitier, *Avant-propos*, cit., pp. 11-12).

⁸⁹ «Après l'avènement de la société bourgeoise, le poète fait front commun avec le prosateur pour la déclarer invivable. Il s'agit toujours pour lui de créer le mythe de l'homme, [...] qui est toujours présenté comme la fin absolue, mais par la réussite de son entreprise il s'enlise dans une collectivité utilitaire. Ce qui est à l'arrière-plan de son acte, et qui permettra le passage au mythe, ce n'est donc plus le succès, mais l'échec. L'échec [...] le

Pur ribadendo che poesia e prosa sono strutture separate⁹⁰, anzi, Sartre sottolinea che tale separazione va ridimensionata anche da un punto di vista tecnico:

[...] dans toute poésie, une certaine forme de prose, c'est-à-dire de réussite, est présente; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme d'échec: aucun prosateur, même le plus lucide, n'entend *tout à fait* ce qu'il veut dire [...] Ainsi chaque mot est employé simultanément pour son sens clair et social et pour certaines résonances obscures, je dirai presque: pour sa physiologie⁹¹.

Sottolineando nelle *Notes a Qu'est-ce qu'écrire?* che «la valorisation absolue de l'échec» gli sembra «l'attitude originelle de la poésie contemporaine», Sartre d'altronde osserva che «ce choix confère au poète une fonction très précise dans la collectivité»: se «dans une société très intégrée ou religieuse, l'échec est masqué par l'État ou récupéré par la Religion», il filosofo conclude che «dans une société moins intégrée et laïque, comme sont nos démocraties, c'est

rend à lui-même, dans sa pureté. Le monde demeure l'inessentiel, mais il est [...] prétexte à la défaite» (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., pp. 41-42).

⁹⁰ «Si le prosateur veut trop choyer les mots, l'*eidōs*, «prose» se brise et nous tombons dans le galimatias. Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient *prosaïque*, il a perdu la partie. Il s'agit de structures complexes, impures mais bien délimitées» (ivi, p. 44).

⁹¹ «[...] c'est pour plus de clarté que j'ai envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure» (ivi, pp. 43-44).

à la poésie de le récupérer»⁹². Auspicando in *Qu'est-ce que la littérature?* una «littérature de l'universel concret»⁹³, Sartre infatti indica nell'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) a cura di Senghor un modello letterario rivoluzionario sia della letteratura sia della storia⁹⁴. Come noto, il filosofo offre tale indicazione nella sua *préface* all'*Anthologie*, che presenta il tema principe della raccolta, la «négritude»: il neologismo fu inventato negli anni '30 dagli attivisti neri che studiavano a Parigi, tra cui Aimé Césaire dalla Martinica, Léopold Sédar Senghor dal Senegal e Léon-Gontran Damas dalla Guyana, i quali scrivevano tutti su «L'Étudiant Noir», in cui la nozione apparve nel 1934⁹⁵. Nel 1967, in un discor-

⁹² Ivi, p. 43. È estranea al pensiero sartriano l'interpretazione di Benoît Denis, *Les fins de la littérature*, cit., che vi legge una condanna della poesia, così come Denis Holler quando sottolinea, citando Sartre, che «l'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens: la démocratie»: tale riflessione condanna non la poesia ma, come spiega lo stesso Holler, la letteratura quale «expérience impersonnelle» (Id., *Politique de la prose*, cit., p. 119).

⁹³ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit. p. 229.

⁹⁴ Alla luce di questa disamina del saggio sartriano e delle sue *Notes*, la celebrazione della poesia della negritudine appare ben meno sorprendente rispetto a come è presentata da F. Noudelmann, *Je t'aime, moi non plus*, cit., p. 134.

⁹⁵ S.W. Ba, *The Concept of Négritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 16. In tale movimento le donne nere ebbero un ruolo chiave, ma «a masculinist genealogy constructed by the poets and shored up by literary historians, critics, and Africanist philosophers continues to elide and minimize the presence and contributions of black women», benché, ad esempio, l'*Internationalisme noir* di Jane Nardal fu edito già nel 1928; cfr. T.D. Sharpley-Whiting, *Femme negritude. Jane Nardal, La Dépêche africaine, and the Francophone New Negro*, «Souls: A Critical Journal of Black

sici in cerca di Euridice, la quale, metaforicamente, rappresenta la negritudine che si trova nelle profondità della loro anima, oltre la reificazione prodotta dallo sguardo dell'uomo bianco:

Et je nommerai «orphique» cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. [...] [E]n chantant [...] le [...] fond noir, [...] en se montrant le plus lyrique, [...] le poète noir atteint le plus sûrement à la grande poésie collective: en parlant de soi, il parle pour tous les nègres [...]⁹⁹.

Rappresentando e prefigurando un'esperienza collettiva, la poesia della negritudine, similmente a quella orfica antica, si configura come iniziatica; inoltre, ha una vocazione civile: la stessa che Dante attribuiva a Orfeo, e che in *Qu'est-ce que la littérature* è attribuita, in potenza, alla poesia *tout court*.

Le noir qui appelle ses frères de couleur à prendre conscience d'eux-mêmes va tenter de leur présenter l'image exemplaire de leur négritude et se retournera sur son âme pour l'y saisir. Il se veut phare et miroir à la fois; le premier révolutionnaire sera l'annonciateur de l'âme noire, [...], bref, un poète au sens précis du mot «vates»¹⁰⁰.

Pur istituendo un parallelo tra i poeti della negri-

créateur et autonomie postcoloniale, «Rue Descartes», 2 [2002], n. 36, pp. 65-72).

⁹⁹ J.-P. Sartre, *Orphée noir*, cit. p. XVII.

¹⁰⁰ Ivi, p. XV.

tudine e gli operai bianchi, d'altronde, Sartre osserva, con Parain, che il linguaggio di questi ultimi è pragmatico e razionalista¹⁰¹, pertanto lontano da quello dell'*Anthologie*, che invece esprime la «*subjectivité noire*»:

puisque le mépris intéressé que les blancs affichent pour les noirs – et qui n'a pas d'équivalent dans l'attitude des bourgeois vis-à-vis de la classe ouvrière – vise à toucher ceux-ci au profond du cœur, il faut que les nègres lui opposent une vue plus juste de la *subjectivité* noire [...] ¹⁰².

Se la poesia orfica e a quella della negritudine condividono il carattere iniziatico e la «natura sociale», anche l'«opposizione individuale» individuata da Carchia come un tratto dell'«esigenza salvifica»¹⁰³, espressa dall'orfismo, è in linea con la rivendicazione della *subjectivité* riconosciuta da Sartre nell'*Anthologie*, e ricercata dai suoi autori. Prima che il «diritto alla personalità» divenga una rivendicazione promossa contro il colonialismo da Césaire nel *Discours sur le colonialisme* (1950)¹⁰⁴, la quale «lo avrebbe portato [...] a prendere le distanze [...] dai comunisti francesi»¹⁰⁵, la «*subjectivité*» fu indicata anche da

¹⁰¹ «il sert à transmettre des ordres, [...] des informations: s'il perd sa rigueur, le Parti se défait» (ivi, p. XIII).

¹⁰² Ivi, p. XV.

¹⁰³ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., pp. 44-45.

¹⁰⁴ B. Cannelli, *Dopo la negritudine: l'anti-etnico: un inedito di Aimé Césaire*, «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», 62 (2007), 4, pp. 581-597: 586.

¹⁰⁵ Ivi, p. 583.

Senghor come protagonista dell'arte nera: il poeta contrappose alla «raison hellène» l'«émotion [...] nègre» in *Ce que l'homme noir apporte* (1939)¹⁰⁶.

La cultura orfica antica però si differenzia dalla lettura sartriana della poesia della negritudine, in quanto, pur manifestando un'«apertura della dimensione storico temporale, l'orfismo si caratterizza [...] non solo come il tramite di una nuova razionalità politica, dei rapporti umani, ma per la sua tensione al conseguimento di un regno sovrumano di giustizia»¹⁰⁷. Il carattere «solennel et sacré»¹⁰⁸ attribuito da Sartre alla poesia della negritudine è invece più fortemente legato a un'esigenza politica; quella che soggiace alla *Déclaration universelle des droits de l'homme*¹⁰⁹. L'importanza accordata nell'*Orphée noir* alla *subjectivité* dipende infatti dalla definizione sartriana di quest'ultima come un elemento costitutivo della letteratura, ma preparatorio rispetto all'azione sociale:

En un mot, la littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente. Dans une pareille société elle dépasserait l'antinomie de

¹⁰⁶ Citato in A. Lecznar, *Dionysus after Nietzsche: The Birth of Tragedy in Twentieth-Century Literature and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, p. 168.

¹⁰⁷ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 47.

¹⁰⁸ «C'est seulement lorsqu'ils [i poeti della negritudine] ont dégorgé leur blancheur qu'il les adopte, faisant de cette langue en ruine un superlangage solennel et sacré, la Poésie» (J.-P. Sartre, *Orphée noir*, cit., p. XX).

¹⁰⁹ Tale dichiarazione ha però finito per essere considerata come un testo sacro, con tutte le conseguenze che ne derivano, evidenziate da V. Zuber, *Le culte des droits de l'homme*, Gallimard, «Bibliothèque des Sciences humaines», Paris 2014.

la parole et de l'action. En aucun cas, certes, elle ne sera assimilable à un acte [...]. Mais dans une collectivité qui se reprend sans cesse et se juge et se métamorphose, l'œuvre écrite peut être une condition essentielle de l'action, c'est-à-dire le moment de la conscience réflexive¹¹⁰.

Come in *Qu'est-ce que la littérature* Sartre indicò il compito della letteratura nella costruzione di una «société sans classes», ovvero di «un utopie»¹¹¹, così nell'*Orphée noir* egli pose la *négritude* in una dialettica all'interno della quale essa rappresenta l'antitesi ed è destinata a essere superata dalla sintesi, in «une société sans races»¹¹². In molti rifiutarono questa problematica dialettica, come Fanon, che fu però influenzato da Sartre: pur non potendo evocare qui il dibattito sollevato dal movimento dell'antinegritudine,¹¹³ si ricorda che, in occasione del Premier Festival Mondial des Arts Nègres (1966), Césaire evidenziò come la *négritude* debba essere compresa alla luce del con-

¹¹⁰ Id., *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 163. L'esaltazione dell'individualità rappresenta anche per Sartre, e non solo per Césaire, un elemento di critica del marxismo, cfr. F. Noudelmann, *Je t'aime, moi non plus*, cit., pp. 134-135.

¹¹¹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 163.

¹¹² Id., *Orphée noir*, cit., p. XLI.

¹¹³ Si rinvia a B.-J. Rosette, *Sartre and the philosophy of négritude*, cit. Sartre si interroga sulla *négritude* concludendo che essa può coincidere con la sua descrizione ma indicare «bien d'autres choses encore» (*Orphée noir*, cit., p. XL). È noto che Senghor presenterà «una ontologia nera, una sorta di *Neger- Sein*, che sarà [...] attaccata dalle seconde generazioni dei filosofi africani e rispetto alla quale [...] Césaire sembra prendere le distanze», quando «afferma [...] che la negritudine "non appartiene all'ordine biologico"» (B. Cannelli, *Dopo la negritudine*, cit., p. 590).

testo storico in cui nacque, e nel quale fu inventata al fine di produrre un umanesimo universale.

[...] aucun mot ne m'irrite davantage que le mot «négritude» – [...] puisqu'on l'a tellement attaqué [...] cette notion [...] m'apparaît comme une notion de division. [...] je voudrais [...] que l'on fasse réflexion sur ce qu'était la situation des Nègres [...] au moment où cette notion est née, comme spontanément, tellement elle répondait à un besoin. [...] À l'heure actuelle, les jeunes peuvent faire autre chose, mais [...] ils ne pourraient pas faire autre chose à l'heure actuelle si, [...] entre 1930 et 1940, il n'y avait pas eu des hommes qui avaient pris le risque de mettre sur pied ce mouvement dit de la négritude. [...], ses poètes ont été, malgré leurs défauts, des porteurs de clarté, [...] dans la perspective de la réification, le racisme et le colonialisme avaient tenu à transformer le Nègre en chose. L'homme noir n'était plus appréhendé par l'homme blanc qu'à travers le prix d'une déformation, de stéréotypes [...]. Le racisme, c'est la non-communication. C'est la chosification de l'autre [...]. La littérature de la négritude [...] a dérangé l'image que l'homme blanc se faisait de l'homme noir, qu'elle [...] a marqué [...] avec sa charge d'homme [...] le service que la négritude a rendu au monde [...] c'était [...] contribuer à l'édification d'un véritable humanisme, de l'humanisme universel, car enfin il n'y a pas d'humanisme s'il n'est pas universel, et il n'y a pas d'humanisme sans dialogue, et il ne peut y avoir de dialogue entre un homme et une caricature [...].¹¹⁴

¹¹⁴ A. Thebia-Melsan (éd.), *Aimé Césaire, pour regarder le siècle en face*, Maisonneuve et Larose, Paris 2000, pp. 20-26.

Fu l'ideale di un «*humanisme universel*» a unire intellettuali che, altrimenti, sarebbero stati separati dai loro diversi orientamento politici e religiosi¹¹⁵. Il discorso di Césaire evoca da vicino il pensiero dell'autore di *L'existentialisme est un humanisme*, il quale, nell'*Orphée noire*, presenta i poeti della negritudine come «*révolutionnaire*»¹¹⁶, fondatori di una nuova storia culturale e universale, perché capaci di sottrarre la letteratura al suo declino, già denunciato in *Qu'est-ce que la littérature*:

[...] la Négritude s'insère avec son Passé et son Avenir dans l'Histoire Universelle [...] c'est un Devenir: l'apport noir dans l'évolution de l'Humanité, [...] c'est une entreprise, [...] une *patience* construction, un futur. [...] Le poète européen d'aujourd'hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature; le héraut noir, lui, va les *défranciser* [...]¹¹⁷.

La concezione sartriana della poesia della *négritude* è dunque legata alla visione della letteratura, che il filosofo espresse nei suoi saggi e nelle sue opere creative: come si è detto e come sottolinea Denis Holler in *Politique de la prose* – saggio che secondo Sarah Kofman e Arthur Denner avrebbe potuto essere intitolato con un riferimento a Orfeo¹¹⁸ –, Sartre con-

¹¹⁵ Cfr. B.-J. Rosette, *Sartre and the philosophy of négritude*, cit.

¹¹⁶ J.-P. Sartre, *Orphée noir*, cit., p. XIII.

¹¹⁷ Ivi, p. XXIX-XX; «for Sartre, [...] the authentic *présence noire*, should be acknowledged for its contribution to a universal culture and literature» (B.-J. Rosette, *Sartre and the philosophy of négritude*, cit., p. 269).

¹¹⁸ Cfr. S. Kofman, A. Denner, *Sartre: Fort! Ou Da?*, «Diacritics», 14 (1984), 4, pp. 9-18: 11.

dannava la letteratura che, a suo giudizio, preferiva il passato al presente, viceversa celebrando le opere letterarie con un gusto per il futuro, ma legate all'essere nel mondo, in *situation*. Anzi, per rappresentare sé stesso in *Les mots* (1963), Sartre riuse il mito di Orfeo in chiave negativa, spiegando che, quando era giovane e impaziente, guardava sempre indietro¹¹⁹. Al contempo, come osserva Holler, il filosofo divenne autore di opere con una conclusione aperta, quasi a mostrare la dimensione del tempo, in cui il presente è un prodotto del futuro, che nel presente non esiste¹²⁰. Si ribadisce però che, a discapito di quanto ipotizza Holler, Sartre apprezzò la poesia, che, al pari della prosa, può mostrare un'ambivalenza tra presente e futuro, tra essere e non essere – come evidenziò Césaire in un discorso pronunciato nel 1944 al Congresso Internazionale di Filosofia di Port-au-Prince: «Le poète est cet être très vieux et très neuf, [...] aux confins vécus du rêve et du réel, du jour et de la nuit, entre absence et présence [...]»¹²¹. La visione sartriana del

¹¹⁹ «[...] par impatience Orphée perdit Eurydice; par impatience, je me perdis souvent. Égaré par le désœuvrement, il m'arrivait de me retourner sur ma folie quand il aurait fallu l'ignorer, la maintenir en sous-main et fixer mon attention sur les objets extérieurs; en ces moment-là, je voulais me réaliser sur-le-champ, embrasser d'un seul coup d'œil la totalité qui me hantait quand je n'y pensais pas» (J.-P. Sartre, *Les mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 204). Si noti che la parola «impaziente» in *Les Mots* evoca sia il passo dell'*Orphée noir* in cui Sartre descrive la «patience construction» della poesia della negritudine (Id., *Orphée noir*, cit., p. XLIII), sia la «droite patience» dei citati versi di Césaire (ivi, pp. XXIX-XXX).

¹²⁰ Ivi, pp. 83-84.

¹²¹ A. Césaire, *Esthétique césairienne, 1944*, «Études littéraires», 6 (1973), 1, p. 112.

tempo è certo lontana da quella espressa dalla poesia orfica secondo Colli, che individua nella divinizzazione del ricordo (Μνημοσύνη) una «conseguenza pessimistica e antistorica»¹²²; del resto, anche Carchia sottolinea che l'orfismo manifesta solo «un'apertura del tempo storico»¹²³. Se la storia costituisce invece la spina dorsale della riflessione di Sartre, tra la sua filosofia e la tradizione orfica emerge però un'analogia, che consiste nell'opposizione sia alla «linearizzazione»¹²⁴ sia alla visione circolare del tempo¹²⁵. Una comparazione dei tratti dell'orfismo antico oggi noti con la poesia della negritudine e con la

¹²² G. Colli, *La sapienza greca*, cit., pp. 39-40.

¹²³ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., p. 43.

¹²⁴ *Ibid.* «Il tempo della mistica greca è [...] lontano dalla circolarità dell'immanenza mitica [...]»; nell'orfismo «il tempo presuppone un duplice, paradossale, movimento [...]. Da un canto, si ha il riconoscimento [...] dell'infimo della condizione umana [...]. Dall'altro, questo riconoscimento pessimistico spalanca però il ciclo di un divino incontaminato, del quale l'uomo, riconoscendo nell'anima immortale la sua più intima e nascosta natura, deve farsi partecipe. [...N] ella teologia orfica, tempo ed eternità vengono ad incrociarsi» (ivi, pp. 41-42).

¹²⁵ «Telle est donc la "vraie", la "pure" littérature: une subjectivité qui se livre sous les espèces de l'objectif, un discours si curieusement agencé qu'il équivaut à un silence, une pensée qui se conteste elle-même, une Raison qui n'est que le masque de la folie, un Éternel qui laisse entendre qu'il n'est qu'un moment de l'Histoire, un moment historique qui, par les dessous qu'il révèle, renvoie tut à coup à l'homme éternel, un perpétuel enseignement, mais qui se fait contre les volontés expresses de ceux qui enseignent» (J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, cit., p. 38). Scrive L. Basso: «l'indagine della Storia non fa emergere una sorta di "eterno ritorno dell'uguale", bensì un movimento spiraliforme, che non risulta comprensibile all'interno di alcuna impostazione sociologica» (*Sartre e la dialettica materialista*, cit., p. 2).

filosofia sartriana va certo al di là delle intenzioni di Sartre, ma la sua riscrittura ‘positiva’ del mito di Orfeo persegue attivamente la rifondazione mitopoetica della storia europea, promossa da Vico e Nietzsche. L’esaltazione nietzschiana dell’elemento dionisiaco e del mito contro il dominio della razionalità nella filosofia occidentale, infatti, influenzò non solo Sartre, che cita Nietzsche nell’*Orphée noir*¹²⁶, ma anche Césaire e Senghor, offrendo loro – è noto – armi intellettuali utili a resistere al discorso sul progresso scientifico, associato al colonialismo¹²⁷. Nell’*Anthologie* filosofia e letteratura quindi si intrecciano grazie alla poesia e al mito, così come accadde – secondo un’altra visione del mondo e del linguaggio – nella poesia orfica antica secondo Colli.

¹²⁶ «[...] je serai tenté [...] de citer [...] Nietzsche et son “dionysisme”. Comme le poète dionysiaque, le Nègre cherche à pénétrer sous les phantasmes brillants du jour et rencontre, à mille pieds sous la surface apollinienne, la souffrance inexpiable qui est l’essence universelle de l’homme» (J.-P. Sartre, *Orphée noir*, cit., p. XXXV).

¹²⁷ Secondo Senghor «Le philosophe allemande ne peut s’empêcher de plonger par-delà la physique: dans la méta-physique. Ainsi le fait le Nègre» (K.M. Frindéhié, *Nietzsche in African and Martinican Negritude*, in Id., *The Black Renaissance in Francophone African and Caribbean Literatures*, Jefferson, North Carolina, McFarlan & Company, London 2008, pp. 21-23). Cfr. A. Lecznar, *Dionysus after Nietzsche*, p. 168; F. Lionnet, *Silence and Circularity in Ecce Homo: «Und so Erzähle Ich Mir Mein Leben»*, in Id., *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Cornell University Press, Ithaca London 1989, pp. 67-90.

5. La poesia della negritudine e la letteratura orfica

Per meditare sulla riscrittura sartriana del mito di Orfeo, è bene considerare il dialogo che la poesia della negritudine intesse con quella europea. Nonostante la presenza di espressioni popolari e quella di poesie sia in lingua creola sia in traduzione francese, l'*Anthologie* di Senghor è contraddistinta dall'uso di una lingua letteraria, che – come sottolinea Sartre¹²⁸ – evoca la poesia europea per rinnovarla: la funzione sociale della poesia della negritudine infatti distingue quest'ultima dalla tradizione orfica novecentesca. Come osserva Julie Dekens, nell'era dell'inconscio inaugurata da Freud, i poeti europei, come Desnos in *La Caverne*, con un accentuato lirismo, cercarono Euridice nelle profondità dell'interiorità, ma rappresentandone il mito all'ombra di un'angoscia metafisica e mettendo in dubbio il ruolo di Orfeo nella modernità¹²⁹. Viceversa, la poesia della negritudine esprime speranza, come evidenzia Sartre annunciando il «*Mythe douloureux et plein d'espoir, la Négritude, née du*

¹²⁸ Del resto, Sartre avrebbe abbandonato «la dichotomie [...] entre prose et poésie, [...] pour une opposition entre langue littéraire et langue non littéraire», G. Philippe, J. Piat (éds), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustav Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Paris 2009, p. 462.

¹²⁹ *La Caverne* è citata da J. Dekens, *Musicalité poétique et poésie musicale*, cit., pp. 17-32: «[...] Le bruit du monde ici se dissout et s'endort. | À son seuil le soleil et la lune s'arrêtent. || Eurydice est passée par là, voici son pied | Dans la terre marqué mais la piste se brise | La phrase s'interrompt, le serment est délié, | Le cavalier se cabre et se fixe à la frise. || Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée, [...] || [...] La ménade s'endort dans le bois interdit. | [...]».

Mal et grosse d'un Bien future [...]»¹³⁰. Si è detto che il filosofo celebra la poesia della negritudine, *in primis* quella di Césaire, in quanto essa è «engagée»¹³¹, ovvero perché sottrae la lingua letteraria da ogni deriva solipsistica e astratta, coniugando soggettività e oggettività:

Les mots de Césaire ne décrivent pas la négritude, ne la désignent pas, ne la copient pas du dehors comme un peintre fait d'un modèle: ils *la font*; ils la composent sous nos yeux: désormais c'est une *chose* qu'on peut observer, apprendre; la méthode subjective qu'il a choisie rejoint la méthode objective¹³².

D'altronde, i poeti europei riscrissero in chiave dionisiaca¹³³ il mito di Orfeo anche per celebrare il legame tra la musica e la poesia, ma riducendo la forza del suo canto. Esso – sottolinea Dekens – si ridusse quasi a un sogno all'ombra del silenzio o della parola, come mostra l'*Orphée* di Apollinaire che, tuttavia, in *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1911) esprime ancora fiducia nel ruolo dell'eroe¹³⁴. L'*Anthologie* invece accentua la musicalità della lingua poetica: Sartre evidenzia come il suo ritmo evochi tradizioni stranie-

¹³⁰ J.-P. Sartre, *Orphée noir*, cit., p. XLII.

¹³¹ Ivi, p. XXVII.

¹³² Ivi, p. XXVIII.

¹³³ Eccetto Rilke, la cui lirica sogna un'elevazione apollinea, cfr. J. Dekens, *Musicalité poétique et poésie musicale*, cit., p. 22.

¹³⁴ *Orphée* di Apollinaire è citato ivi, pp. 24-25: «Admirez le pouvoir insigne | Et la noblesse de la ligne | Elle est la voix que la lumière fit entendre | Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre».

re al mondo occidentale, che hanno le loro radici nei paesi d'origine dei diversi autori ma anche nel *blues*, in cui la ripetizione ha un ruolo importante come nella musica popolare. Le poesie della negritudine, infatti, sono caratterizzate dall'anafora, dal parallelismo e dalla ripetizione di interi versi (talvolta con variazioni), secondo una tecnica che in italiano si definisce ritornello¹³⁵. Molto frequenti sono poi le onomatopee e la rappresentazione di suoni, note e strumenti musicali¹³⁶ (*in primis* del tam-tam), nonché della danza¹³⁷. La poesia di Senghor, da lui spesso definita *Chant*, offre un raffinato esempio di musicalità, ma la musica è presentata dallo stesso Senghor come un tratto distintivo dell'*Anthologie* nella sua introduzione che si conclude con l'invito affinché: «maintenant, chantent les Nègres!»¹³⁸. La «natura sociale della corrente or-

¹³⁵ «Ils sont venus ce soir où le | tam | tam | roulait de | rythme en | rythme | la frénésie || des yeux | la frénésie des mains | la frénésie des pieds de statues | DEPUIS | combien de MOI | sont morts | depuis qu'ils sont venus ce soir où le | tam | tam | roulait de | rythme en | rythme | la frénésie || des yeux | la frénésie des mains | la frénésie des pieds de statues» (L.-G. Damas, *Ils sont venus ce soir*, in L.S. Senghor, *Antologie*, cit., p. 6).

¹³⁶ «[...] Ma mère voulant d'un fils très do | très ré | très mi | très fa | très sol | très si | très do || ré-mi-fa | sol-la-si | do || Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas | à votre leçon de violon | un banjo | vous dites un banjo | comment dites-vous | un banjo vous dites bien un banjo | non monsieur | vous saurez qu'on souffre chez nous | ni ban | ni jo | ni gui | ni tare | les mulâtres ne font pas ça | laissez donc ça aux nègres» (L.-G. Damas, *Hoquet*, in L.S. Senghor, *Antologie*, cit., pp. 17-18).

¹³⁷ Anzi, «Senghor explains interpersonal relations, *connaissance*, as akin to the dance», dichiarando: «I feel the Other Person, I dance the Other Person, therefore I am» (S.W. Ba, *The Concept of Negritude*, cit., p. 115).

¹³⁸ L.S. Senghor, *Introduction*, in Id., *Antologie*, cit., p. 2.

fica» antica si rinnova dunque in modo sorprendente nella poesia della negritudine, anche in virtù del ruolo chiave che i suoi autori affidano alla musica¹³⁹.

Se il ritmo binario dello stile di Senghor evoca la lotta dialettica tra la vita e la morte, traducendo così la musica del cosmo¹⁴⁰, l'immaginario della natura è esso stesso molto presente nell'*Anthologie*, in cui gli autori mescolano le immagini naturali con quelle della città di Parigi, nel tentativo di generare o rappresentare una sorta di metamorfosi tra naturale e artificiale¹⁴¹. L'Orfeo nero infatti aspira a trasformare la sua condizione più che a modellare la natura: egli non vive la vanità dell'antico eroe, ma è consapevole di giocare con le apparenze, per cui, nel tentativo di prendere su di sé la forza della natura, sperimenta anche l'ironia moderna¹⁴². Quando i poeti esprimono

¹³⁹ Sul ruolo sociale della musica nella cultura antica cfr. E. Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Mimesis, «Eterotopie», Milano 2015, in cui si precisa che nei poemi omerici gli «aedi» erano considerati «*demiourgoi*», cioè «coloro che svolgono lavori considerati di comune interesse» (ivi, pp. 20-21).

¹⁴⁰ «African rhythm is based on the dialectic of the struggle between life and death. [...] Senghor corroborates the theory that binary rhythm translated the essential rhythmical reality of cosmos» (S.W. Ba, *The Concept of Négritude*, cit., pp. 110-124).

¹⁴¹ «[...] ces heures au bout desquelles | nous étions | deux citrons pressée [...] j'ai donné des années d'efforts | de l'épaisseur verticale | de toutes les Tours Eiffel» (L.-G. Damas, *À la mémoire de G. M.*, in L.S. Senghor, *Anthologie*, cit., pp. 6-7).

¹⁴² «[...] il y aura des pollens des lunes des saisons au cœur de pain et de clarine | les hauts fourneaux de la grève et de l'impossible émettront de la | salive des balles des orphéons des mitres des candélabres | ô pandanus muet peuplé de migrations | ô nils bleus ô prières naines ô ma mère ô piste | et le cœur éclaboussé sauvage | le plus grand des frissons est encore à fleurir | futile» (A. Césaire, *La femme et le couteau*, in L.S. Senghor, *Anthologie*, cit., p. 65).

sentimenti di odio o angoscia, l'ironia anzi si trasforma rapidamente in *humour noire* e *nègre*¹⁴³.

D'altronde, benché l'*Anthologie* perda la dimensione teologica della tradizione antica, i suoi autori talvolta usano una lingua che – come osservava Sartre – evoca una dimensione spirituale, in parte distante da quella europea, o invece si esprimono in una lingua 'sacra' in chiave satirica, per denunciare l'oppressione del colonialismo cristiano. Si rilegga, ad esempio, la celebre *Prière d'un petit enfant nègre* di Guy Tirolien:

[...]

Seigneur, je ne veux plus aller à leur école,
Faites, je vous en prie, que je n'y aille plus.

[...]

Ils racontent qu'il faut qu'un petit nègre y aille
Pour qu'il devienne pareil
Aux messieurs de la ville
Aux messieurs comme il faut.

[...]

[...] elle est vraiment trop triste leur école,
Triste comme
Ces messieurs de la ville,
Ces messieurs comme il faut

¹⁴³ «Pour sûr j'en aurai | marre | sans même attendre qu'elles prennent | les choses l'allure | d'un camembert bien fait || Alors je vous mettrai les pieds dans | le plat | ou bien tout simplement la main au collet | de tout ce qui m'emmerde | en gros caractères | colonisation | civilisation | assimilation et la suite || En attendant vous m'entendrez | souvent | claquer la porte» (L.-G. Damas, *Pour sûr*, in L.S. Senghor, *Anthologie*, cit., p. 12).

Qui ne savent plus danser le soir au clair de lune
[...].

Seigneur, je ne veux plus aller à leur école!¹⁴⁴

Opponendosi in parte al cristianesimo europeo, la poesia della negritudine quindi rinnova anche l'istanza contrastiva dell'antica poesia orfica verso la religione olimpica, invitando la soggettività di ognuno ad accogliere la *molteplicità*.

6. Conclusioni

Si è visto come l'*Anthologie* sia caratterizzata da un'unità stilistica e tematica, le cui ragioni possono ascrivarsi a una moderna riscrittura della poesia orfica, che secondo Carchia «si colloca in una zona [...] in bilico fra la mistica e la retorica (politica)»¹⁴⁵: la tensione tra *poiein* e *praxis* al cuore dell'orfismo antico infatti anima fortemente – benché secondo altre esigenze – la poesia della negritudine, ed è invece adombrata nella tradizione poetica europea.

Rievocando gli studi di Colli per comparare i tratti salienti dell'orfismo antico con quello della negritudine, questo studio ha però mirato a evidenziare soprattutto come nel segno della poesia orfica si rinnovi il legame antichissimo e stretto quanto sfumato tra filosofia e letteratura. Se il mito di Orfeo ha un ruolo chiave nella crescita di una moderna filosofia mito-

¹⁴⁴ G. Tirolien, *Prière d'un petit enfant nègre*, in L.S. Senghor, *Anthologie*, cit., pp. 86-87.

¹⁴⁵ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, cit., pp. 46-47.

poietica, quello che si può definire come il ‘mito di Euridice’, alla luce di quanto studiato, risulta anzi efficace nel rappresentare il rapporto tra filosofia e letteratura. Tra queste ultime esiste infatti un legame e, al contempo, un confine o ‘margine’ nel linguaggio derridiano, che è tracciato dalla loro storia, ma che resta mobile, perché continuamente modificato dal divenire di quest’ultima, ovvero dalla trasformazione inesausta dei rapporti tra filosofia e letteratura che si rinnovano attraverso i loro autori. Indagare questo legame significa, allora, intraprendere come un viaggio negli abissi in virtù di una ricerca destinata allo scacco, ma che comporta una vittoria: basta voltarsi, per vedere la filosofia oltre la letteratura e viceversa. Non occorre in tal senso ricordare che Blanchot leggeva nel mito di Orfeo ed Euridice un’espressione dell’ispirazione poetica¹⁴⁶, e che, d’altra parte, Barthes lo considerava rappresentativo della teoria e della critica letteraria¹⁴⁷, la quale rivolge lo sguardo all’indietro, sulla letteratura, per scoprirvi la storia¹⁴⁸.

¹⁴⁶ M. Blanchot, *Le regard d’Orphée*, in Id. *L’Espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, pp. 227-228. Cfr. A. Carrera, *Blanchot’s Gaze and Orpheus’s Singing: Seeing and Listening*, in W. Wurzer (ed.), *Panorama. Philosophies of the Visible*, Continuum–Bloomsbury, New-York–London 2002, pp. 45-54.

¹⁴⁷ M. Holland, *Barthes, Orpheus*, «Paragraph», 11 (1988), 2, pp. 143-174.

¹⁴⁸ F. Villemur, *Entre Michelet et Barthes*, «Communications», 63 (1996), pp. 113-120.

LA MACHINE À SIMULACRES

Emilia Marra

1. *Sul fingere*

Nel racconto *Le rovine circolari* di Borges, un uomo «grigio» e «taciturno» si dirige, inosservato nella notte, presso il «recinto circolare» di un tempio abbandonato divorato dagli incendi, allo scopo di compiere «il suo proposito irriducibile». In tale proposito, che «non era impossibile, anche se certamente sovranaturale»¹, si dà, nella forma della causa efficiente, il senso più antico del termine “finzione”. Il latino *fingere* infatti, estraneo alla sfera semantica della menzogna, esprime l’idea di toccare e, in senso figurato, di plasmare, modellare. La tensione demiurgica originariamente intrinseca alla finzione si esplicita nell’intento del forestiero; venendo però da Sud, «dove la lingua zend non è contaminata dal greco e

¹ J. L. Borges, *Le rovine circolari*, in Id., *Finzioni*, Adelphi, Milano 2003, p. 47.

dove è rara la lebbra»², egli sembra non avere sufficiente familiarità con il modello platonico per poter mediare adeguatamente tra mondo materiale e immateriale. Se l'avesse avuta, avrebbe saputo che il compito di plasmare gli uomini non rientra tra i doveri del demiurgo, ma dei suoi figli, divini esseri viventi di cui fu lui stesso l'artefice, e ai quali comanda di «plasmare la generazione dei mortali», comprendendo forse così per tempo l'inganno di cui è vittima. Se il semi-dio borghesiano condivide con il demiurgo platonico la capacità di ordinare gli elementi, egli rivolge questa sua abilità al mondo onirico: «Voleva sognare un uomo: voleva sognarlo con minuziosa completezza e imporlo alla realtà». In un primo momento, il sognatore adotta una struttura didattica di matrice pitagorica, ricercando tra gli allievi «un'anima che meritasse di partecipare all'universo»³; l'eccessiva premeditazione, forse la pretesa di un ordine matematico-geometrico, conduce presto l'impresa al fallimento. Non si tratta di istruire un fantasma, bensì di fabbricare un «Adamo di sogno»⁴. Geppetto del mondo onirico, il mago di Borges mette da parte la propria tensione pedagogica e sogna dapprima un cuore, poi tutti gli organi e lo scheletro e i capelli, fino a sognare un uomo intero, a sua volta addormentato. Il passaggio dal sogno alla veglia non può però avvenire in assenza dell'intervento divino: il sacerdote del Fuoco si inginocchia innanzi alla statua di una tigre o forse di un cavallo, un tempo rossa ma ormai color cenere. Nel punto cieco del *Timeo*, laddove per Platone il

² Ivi, p. 46.

³ Ivi, p. 48

⁴ Ivi, p. 50.

fuoco smette di agire⁵, Borges fa accadere l'impossibile: «Nel sogno dell'uomo che sognava, colui che era sognato si svegliò»⁶. Fantasma sospeso tra sogno e realtà, il figlio dell'uomo che sogna non può gettare luce sul mistero dell'innesto del mondo immateriale nel mondo sensibile, non più di quanto non possa fare il padre. Alterazione incarnata del rapporto modello-copia, il demiurgo di Borges si scopre a sua volta spettro, proiezione generativa desiderante di un altro sognatore. Cade così non solo l'idea di un Adamo figlio, immagine e somiglianza di un padre divino, ma a essere messa in questione è la possibilità stessa di un *prius* in senso logico e cronologico. L'incendio finale sancisce non solo la circolarità del racconto, ma anche il carattere illusorio di ogni inizio e di ogni fine: il vecchio mago di Borges non crea il tempo guardando all'eterno, ma è attraversato da molteplici durate. In primo luogo, egli agisce all'interno di un tempo lineare che, nel suo scorrere, lo invecchia, ma con il quale proprio per questo può stringere un rapporto di alleanza: il sacerdote-mago può utilizzare a suo favore l'inedere del tempo lineare per ordinare il tempo del proprio sogno, trovando così il modo per riposare dall'impresa onirica – egli può scegliere di passare una notte o un mese a non sognare affatto. Il sodalizio con l'eternità lo conduce però lungo un'altra temporalità: egli è infatti immortale, come lo è suo figlio, e

⁵ «Ma quando il fuoco del giorno scompare nella notte, il fuoco della vista si separa dal suo affine: uscendo fuori dagli occhi e imbattendosi nel dissimile, si altera e si spegne, non essendo più della stessa natura dell'aria circostante, poiché essa non ha più fuoco» (Platone, *Timeo*, 45d).

⁶ J.L. Borges, *Le rovine circolari*, cit., p. 50.

tale immortalità lo costringe ad assistere al darsi del tempo cosmico, un tempo rigorosamente circolare in cui i confini del tempo stesso vengono erosi, producendo effetti ossimorici di ritorno e di ripetizione. Vi è poi il tempo del sogno, crasi sospetta e affascinante di eternità e finitezza, sospensione progettuale della temporalità in cui l'impossibile accade solo se diligentemente preparato. Il rapporto alterato tra modello e copia, tra originale e ripetizione, tra prima e dopo, che caratterizza questo racconto viene ribadito anche in un altro luogo di *Finzioni*:

[Quain] affermava anche che tra le diverse felicità che può offrire la letteratura, la più alta è l'invenzione. Siccome non tutti sono capaci di quella felicità, molti dovranno accontentarsi di simulacri. Per quegli «scrittori imperfetti», il cui nome è legione, Quain stese gli otto racconti del libro *Statements*. Ciascuno di essi prefigura o promette un buon argomento, volontariamente frustrato dall'autore. Uno di essi – non il migliore – insinua *due* argomenti. Il lettore, distratto dalla vanità, crede di averli inventati. Dal terzo, *The Rose of Yesterday*, io commisi l'ingenuità di estrarre *Le rovine circolari*, che è una delle narrazioni del libro *Il giardino dai sentieri che si biforcano*⁷.

L'operazione non può non disorientare il lettore, il quale sa sin dal Prologo di *Finzioni* che nell'«Esame dell'opera di Herbert Quain» Borges si dedica alla redazione di note a libri mai scritti. All'irrealtà intrin-

⁷ Id., *Esame dell'opera di Herbert Quain*, in Id. *Finzioni*, cit., p. 66.

seca al racconto adamitico, denunciata dallo stesso Borges, si aggiunge l'impossibilità della sua stesura: tratto da un racconto incompleto inesistente, perché redatto da un autore inventato, *Le rovine circolari* non dovrebbe, a rigor di logica, esistere.

Proprio l'incongruenza tra il suo darsi agli occhi del lettore e l'impossibilità logica del suo esistere è la frontiera lungo la quale una indagine intorno all'inizio può e deve prendere le mosse. Non solo è nel doppio senso della finzione che si installa la possibilità di interrogare filosoficamente l'inizio, ma ogni inizio filosofico è, necessariamente, finzione.

2. «Come scriverei bene se non ci fossi»

Nell'appendice alle *Lezioni americane*, leggiamo gli appunti preparatori di Italo Calvino a una potenziale sesta conferenza dedicata al "cominciare e finire". «Cominciare una conferenza» ci viene detto, «anzi, un ciclo di conferenze, è un momento cruciale, come iniziare a scrivere un romanzo»⁸. Ciò che rende decisivo l'inizio, prosegue Calvino, è la scelta: affinché una storia possa essere raccontata in un certo modo, affinché una teoria possa essere esposta, occorre abbandonare l'insieme dei possibili – tutte le storie da raccontare e tutti i modi in cui sarebbe possibile raccontarle. Comunque lo si faccia, «estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento» significa scegliere di dire una cosa sola in un solo modo, selezionare uno e un solo possibile dal-

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane* (1988), Mondadori, Milano 2020, p. 123.

la leibniziana piramide dei destini. Limite invisibile del «mondo vissuto o vivibile», presunto continuo, l'inizio segna il momento in cui un mondo verbale si installa nel flusso di quello non scritto. Quasi suggerendo la possibilità di spingere oltre la similitudine tra inizio narrativo e inizio di una conferenza o di un trattato teorico, il Calvino docente e il Calvino romanziere adottano la medesima strategia: il gesto borgesiano della moltiplicazione, strutturalmente resistente proprio all'imperativo della scelta. Da conferenziere, Calvino si impegna in una rassegna di *incipit* letterari caratteristici di determinate epoche⁹; da narratore, egli si dedica a una batteria di inizi di romanzi radicalmente diversi riuniti sotto un unico, ipotetico titolo, che si rivela essere a sua volta una linea narrativa. In entrambi i casi, l'istanza normativa che sola appare sin qui darsi a garanzia di un inizio, sembra aggirata, o perlomeno limitata nei suoi effetti frustranti. Sollievo, questo, che dura appena un

⁹ Dopo aver passato in rassegna gli *incipit* grandangolari, caratteristici di epoche dalla forte ispirazione religiosa, Calvino si attarda sulla «necessità preliminare d'individuazione» che anima i classici del romanzo del XVII-XVIII secolo: in questo senso, Jacques le Fataliste non sarebbe altro che il negativo, in senso fotografico, di Robinson Crusoe e Gulliver. Gli ultimi due secoli avrebbero rinunciato alle ritualizzazioni, ritenendo superfluo gettare un ultimo sguardo a ciò che dal testo resta fuori. Se Calvino abbozza a questo punto una categorizzazione degli *incipit*, lo fa al solo scopo di valorizzare il modo in cui diverse strategie letterarie riescono nell'impresa del tenere insieme il tessuto vitale nel testo: gli inizi cosmici (*L'uomo senza qualità*, *L'Aleph*) e quelli enciclopedici (*Alessandrite*), gli inizi in *medias res* (Turgenev, Tolstoj, Maupassant) e gli inizi ritardanti (Dickens) restituiscono cristalli intorno ai quali si organizza una forma malleabile, quella dell'opera letteraria.

attimo. Come accennato infatti, nel titolo al lavoro preparatorio alla conferenza mai pronunciata, il cominciare viene accostato, per l'appunto, al finire¹⁰. Non che a ogni inizio debba corrispondere una fine – di inizi senza fine Calvino aveva dato prova nel 1979, con la pubblicazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* –, e neanche, come si trattasse di un problema di meccanica classica, una forza uguale e contraria; eppure sembra che una qualche forma di doppio sia necessaria affinché un inizio possa darsi. Il raddoppiamento simmetrico, la funzione specchio, è però in Calvino una matrice che rimanda a se stessa: al Lettore serve una Lettrice, sì, ma dal loro incontro nasce, in fondo, la sola cornice normativa¹¹. La fine è standardizzata, l'intreccio narrativo è dato:

T'interrompe il settimo lettore: – Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte¹².

Il nuovo, ciò che valorizza la continuità della vita, l'intervallo tra l'apprestarsi a iniziare l'ultimo romanzo di Calvino e lo stare per terminarlo, è forse più la forma, gioiosa e folle, nonché intrinsecamente fuori

¹⁰ Si tratta di un *hapax* all'interno delle *Lezioni americane*, dove ogni conferenza reca per titolo un unico sostantivo.

¹¹ Si osservi la simmetria tra l'inizio e la fine del testo.

¹² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Feltrinelli, Milano 2020, p. 259.

norma, del simulacro, del ripetuto non identico. Copia imperfetta dell'idea, operazione di pervertimento del modello, capovolgimento ironico della tradizione, il simulacro moltiplica i luoghi del proprio apparire: non solo il libro che il Lettore ha in mano non è mai il libro che crede di avere, ma i personaggi che attorniano i due protagonisti sono a loro volta produttori e prodotti di simulacri. Basti qui riportarne alcuni esempi: quando il Lettore chiama Ludmilla per confrontarsi con lei sul romanzo polacco, al telefono risponde Lotaria, sorella gemella e proprietaria di casa, che con voce «dura, un po' ironica»¹³, incalza il Lettore affinché nelle sue letture metta in evidenza i problemi e i temi fondamentali del testo secondo tutti i codici e i tabù della cultura dominante. In università, lo specialista di letteratura cimmerica Uzzi-Tuzii, sostiene che il romanzo incompiuto di Ukko Ahti sia un falso composto con materiale apocrifo riadattato dai nazionalisti cimbri in funzione anticimmerica, contro il collega Galligani, il quale ritiene che il romanzo non sia affatto incompiuto, ma portato a termine ed edito con un titolo diverso in cimbro, non in cimmerico, sotto pseudonimo – dal confronto tra i due testi si evince però che si tratta di due romanzi radicalmente diversi. Ermes Marana, traduttore fraudolento, consegna alla casa editrice la traduzione di un romanzo di un autore belga sconosciuto fingendo che sia dell'autore cimbro ma, colto in fallo dall'editore, dichiara di tradurre da un romanzo polacco. La Sultana, avida di letture al punto da aver inserito nelle clausole del contratto matrimoniale il costante rifornimento della sua biblioteca personale, è un doppio rovesciato di

¹³ Ivi, p. 42.

Sherazade: nell'universo calviniano, è il Sultano ad affannarsi nel tentativo di distrarre la propria consorte per aver salva la vita, poiché il coinvolgerla nella lettura di volumi avvincenti significa sottrarre la sua attenzione ai piani di congiura. Non verrà dato fuoco alle polveri finché ella sarà immersa in un romanzo.

Trascrizioni, traduzioni, riscritture, lettere segrete, discorsi indiretti non sono altro che ingranaggi di quell'enorme *machine à simulacres* che sembra essere la vita narrativa. Non solo. La potenza del simulacro si esercita appieno solo nella destituzione del modello stesso:

Un'altra lettera, sempre da Cerro Negro, è scritta invece in tono d'evocazione ispirata: riferendo – sembra – una leggenda locale, vi si racconta d'un vecchio indio detto il «Padre dei Racconti», longevo d'età immemorabile, cieco e analfabeta, che narra ininterrottamente storie che si svolgono in paesi e in tempi a lui completamente sconosciuti. Il fenomeno ha richiamato sul posto spedizioni di antropologi e parapsicologi: è stato appurato che molti dei romanzi pubblicati da famosi autori erano stati recitati parola per parola dalla voce catarrosa del «Padre dei Racconti» qualche anno prima della loro uscita. Il vecchio indio sarebbe secondo alcuni la fonte universale della materia narrativa, il magma primordiale dal quale si diramano le manifestazioni individuali d'ogni scrittore; secondo altri, un veggente che, grazie al consumo di funghi allucinogeni, riesce a mettersi in comunicazione col mondo interiore dei più forti temperamenti visionari e a captare le onde psichiche; secondo altri ancora sarebbe la reincarnazione di Omero, dell'autore delle *Mille e*

una notte, dell'autore del Popol Vuh, nonché di Alexandre Dumas e di James Joyce; ma c'è chi obietta che Omero non ha affatto bisogno della metempsi-cosi, non essendo mai morto e avendo continuato attraverso i millenni a vivere e a comporre: autore, oltre che del paio di poemi che gli si attribuiscono di solito, di gran parte delle più note narrazioni scritte che si conoscono. Ermes Marana, accostando un registratore all'imboccatura della grotta dove il vecchio si nasconde...¹⁴.

Già il paragrafo successivo si impegna a smentire queste affermazioni, opponendo alla leggenda antica l'opzione futurista e futuristica di una nuovissima OEPHLW di New York («Organizzazione per la Produzione Elettronica d'Opere Letterarie Omogeneizzate»), impronunciabile compilatore automatizzato di romanzi. L'operazione è però chiara: l'opera letteraria non ha origine e il riferimento a modelli letterari, ad autori illustri, a titoli evocativi, ha il solo effetto di produrre ulteriori simulacri. Questa presa di coscienza vale anche nella direzione inversa: che importanza hanno titoli, volumi o autori se tra tremila anni saranno dimenticati, confusi, mescolati?¹⁵ La falsificazione sembra quindi essere coestensiva al gesto narrativo,

¹⁴ I. Calvino, *Se una notte d'inverno*, cit., pp. 115-116.

¹⁵ Da una lettera di Ermes Marana al dottor Cavedagna: «Che importa il nome dell'autore in copertina? Trasportiamoci con il pensiero di qui a tremila anni. Chissà quali libri della nostra epoca si sono salvati, e di chissà quali autori si ricorderà il nome. Ci saranno libri che resteranno famosi ma che saranno considerati opere anonime come per noi l'epopea di Ghilgamesh; ci saranno autori di cui sarà sempre famoso il nome ma di cui non resterà nessuna opera, come è successo a Socrate; o forse tutti i libri

si impossessa di tutti i luoghi e di tutti i tempi del suo darsi. Lungi però dal prendere la forma del compianto addio all'origine, al primo, al vero, questa consapevolezza attiva un movimento liberatorio di sottrazione da sé, dall'autorialità, dalla matrice binaria del vero e del falso: «Come scriverei bene se non ci fossi!»¹⁶. Cogliere l'interdipendenza tra il mondo non scritto e il libro da scrivere significa lasciarsi attraversare dallo scrivibile, senza interporre tra questo e la pagina la propria egoità¹⁷.

3. *L'impossibile della rappresentazione*

Il paradosso autoriale espresso dal Calvino narratore sembra rilanciare l'insoddisfazione, squisitamente filosofica, espressa a inizio dello stesso decennio da Foucault nell'introdurre la prima lezione da tito-

superstiti saranno attribuiti a un unico autore misterioso, come Omero» (ivi, p. 98).

¹⁶ Ivi, p. 170.

¹⁷ «Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive... Chi muoverebbe questa mano? La folla anonima? Lo spirito dei tempi? L'inconscio collettivo? Non so. Non è per poter essere il portavoce di qualcosa di definibile che vorrei annullare me stesso. Solo per trasmettere lo scrivibile che attende d'essere scritto, il narrabile che nessuno racconta» (*ibid.*).

lare della cattedra di «Storia dei Sistemi di Pensiero» presso il prestigioso Collège de France, tenutasi il 2 dicembre 1970. Tenutasi, perché il testo, pubblicato con il titolo *L'ordine del discorso*, esprime il desiderio del suo autore di trovarsi già dall'altra parte del discorso, di non essere altro che luogo di installazione di un dire che gli preesiste e che lo ingloba, aggirando così la questione dell'inizio.

Mi sarebbe piaciuto accorgermi che al momento di parlare una voce senza nome mi precedeva da tempo: mi sarebbe allora bastato concatenare, proseguire la frase, ripormi, senza che vi si prestasse attenzione, nei suoi interstizi, come se mi avesse fatto segno, restando, per un attimo, sospesa. Inizi, non ce ne sarebbero dunque; e invece d'essere colui donde viene il discorso, secondo il capriccio del suo svolgimento, sarei piuttosto una sottile lacuna, il punto della sua scomparsa possibile¹⁸.

Questione, quella del soggetto enunciatore, che pervade il discorso strutturalista nella molteplicità delle forme che quest'ultimo ha preso, e che Davide Tarizzo battezza, senza mezzi termini, «la questione del soggetto *al di là del soggetto*»¹⁹. Prima ancora del perché preferiamo o dovremmo preferire la nostra assenza alla nostra presenza, ci si potrebbe però porre una domanda che scavalca i confini del campo epistemico per abbattersi sulla dimensione ontica: ci

¹⁸ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, tr. it. di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, Einaudi, Torino 2004, p. 3.

¹⁹ D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 20.

si potrebbe infatti domandare, con la voce bassa ma chiara del personaggio di Blanchot, «come faremo a sparire?» in una notte in cui, se si accenna ad avanzare un'ipotesi, lo si fa solo per ritrattare subito dopo. In questo gioco di matrisoske temporali, anche in questo caso la risposta precede la domanda: come sparisce un volto disegnato sulla sabbia in riva al mare al passare dell'onda, aveva infatti risposto Foucault tre anni prima della pubblicazione de *La conversazione infinita*.

Anche in Foucault infatti la riflessione sull'inizio è contemporanea a una sperimentazione pratica. Com'è noto, *Le parole e le cose* vanta un doppio inizio. L'intento è però comune: scombusolare la «familiarità del pensiero»²⁰, disarcionare il lettore dalle comode staffe del Medesimo e dell'Altro per prepararlo adeguatamente all'opera. La prefazione si apre con il riconoscimento del debito nei confronti di Borges, la cui enciclopedia cinese²¹ restituisce narrativamente l'impossibilità attuale di tenere insieme il disparato, di pensare la stasi e il movimento insieme, l'astratto e il concreto, il morto e il vivo, il dentro e il

²⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, BUR, Milano 1999, p. 5.

²¹ «Si menziona “una certa enciclopedia cinese”, in cui sta scritto che “gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche”. Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, ciò che, col favore dell'apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d'un altro pensiero, è il limite del nostro, l'impossibilità pura e semplice di pensare *tutto questo*. Che cosa dunque è impossibile pensare, e di quale impossibilità si tratta?» (*ibid.*).

fuori, di pensare cioè un insieme senza poter contare su nessuna delle categorie che comunemente operano nell'individuazione di quegli elementi che dell'insieme fanno parte, e che assumono al contempo su di sé il compito fondamentale di separarli da tutti gli altri, secondo l'insuperata coerenza dell'*omnis determinatio est negatio*. Affinché vi sia un ordine, è infatti necessario un «sistema degli elementi»²², che è in parte interno alle cose stesse nella forma della legge e al contempo dipendente dallo sguardo di chi le contempla. L'insistenza sullo sguardo viene ulteriormente sottolineata dal secondo, e forse vero e proprio inizio del volume: girando la pagina, il lettore si trova innanzi a una riproduzione del quadro *Las meninas* di Velázquez. Scrive Foucault:

Il pittore si tiene leggermente discosto dal quadro. Dà un'occhiata al modello; si tratta forse di aggiungere un ultimo tocco, ma può anche darsi che non sia stata ancora stesa la prima pennellata. Il braccio che tiene il pennello è ripiegato sulla sinistra, in direzione della tavolozza; è, per un istante, immobile fra la tela e i colori. L'abile mano è legata allo sguardo; e lo sguardo, a sua volta, poggia sul gesto sospeso. Tra la sottile punta del pennello e l'acciaio dello sguardo lo spettacolo libererà il suo volume. Non senza un sistema sottile di finte²³.

In un ribaltamento del tutto paragonabile a quello che inaugura *Se una notte di inverno un viaggiatore*, in cui il Lettore è osservato da uno scrittore che gli

²² Ivi, p. 9.

²³ Ivi, p. 17.

suggerisce come prepararsi al momento della lettura, la posizione da assumere, il luogo ideale, e che gli restituisce l'esperienza materiale e affettiva dell'acquisto della novità editoriale, in *Le parole e le cose* Foucault non descrive il quadro a favore di pubblico, ma lascia che il pittore prima e tutte le altre figure poi interroghino gli astanti. I rapporti tra le figure sono mediati, ancora una volta, da un doppio, dall'apertura offerta dalla porta aperta, ponte tra il mondo chiuso del rappresentabile e l'irriproducibile condursi della vita, e dalla presenza dello specchio, attraverso il quale si vedono Filippo IV e Marianna, vero oggetto dell'attenzione pittorica del Velázquez raffigurato. I due regnanti contemplano l'infanta Margherita, attorniata dalla sua corte. Ed è a questo punto che lo spettatore, riconoscendosi in un primo momento oggetto dello sguardo dell'autoritratto pittorico del pittore (ancora un altro simulacro!), si scopre irrimediabilmente fuori dalla scena. L'illusione creata dallo specchio lo esclude: attraverso una apertura, il quadro si chiude ermeticamente su se stesso. Come segnala acutamente Assumpta Camps, anche in Calvino si dà «il paradosso implicito in una concezione progettualmente “aperta” [...] che raggiunge invece, particolarmente in *Se una notte*, un grado massimo di “chiusura” ed organicità interna»²⁴. Laddove il rappresentato non lascia spazio allo sguardo, Foucault e Calvino sembrano individuare l'impensato della rappresentazione, ossia il suo darsi in assenza di soggetto, il darsi di una «rappresentazione pura»²⁵.

²⁴ Ivi, p. 310.

²⁵ «Vi è forse in questo quadro di Velázquez una sorta di rappresentazione della rappresentazione classica e la definizione

4. *Il cerchio narrazionale*

Ci si potrebbe chiedere a questo punto quale funzione svolge il doppio *incipit* estetico-narrativo nell'economia complessiva de *Le parole e le cose*, e in particolare come possa fungere da premessa a quella «morte dell'uomo» su cui si conclude l'opera. Le analisi condotte in *Le parole e le cose*, destinate a risuonare a lungo nel pensiero filosofico e non solo, ribadiscono e insistono ulteriormente lungo il solco già tracciato dalla secca conclusione di *Storia della follia*. Se nel primo testo la soggettività che pretenda di offrire un ordine teorico alla sragione è costretta ad abdicare in suo favore, data l'insistenza e la potenza della domanda posta dall'opera, nel volume del 1966 Foucault dà il colpo di grazia con la celebre affermazione sulla morte dell'uomo, offrendo al contempo una più chiara esposizione del carattere di necessità di un tale slittamento concettuale (dalla ragione alla sragione; dall'antropologia alla morte dell'uomo). Dopo aver rilevato la necessaria relativizzazione di tutto ciò che si propone di dire la verità, dunque la storicizzazione dell'episteme di ogni epoca, in favore di una maggiore attenzione ai riguardi delle resistenze e del-

dello spazio che essa apre. Essa tende infatti a rappresentare se stessa in tutti i suoi elementi, con le sue immagini, gli sguardi cui si offre, i volti che rende visibili, i gesti che la fanno nascere. Ma là, nella dispersione da essa racconta e al tempo stesso dispiegata, un vuoto essenziale è imperiosamente indicato da ogni parte: la sparizione necessaria di ciò che la istituisce – di colui cui essa somiglia e di colui ai cui occhi essa non è che somiglianza. Lo stesso soggetto – che è il medesimo – è stato eliso. E sciolta infine da questo rapporto che la vincolava, la rappresentazione può offrirsi come pura rappresentazione» (ivi, p. 30).

le contraddizioni che inevitabilmente si danno in ogni narrazione scientifica, in quanto insieme di pratiche discorsive, Foucault si attarda sulle condizioni di possibilità delle scienze umane, la cui irruzione sulla scena del sapere denota una radicale riconfigurazione dei modelli teorici di riferimento. Si tratta di un insorgere che si è dato a partire dal XIX secolo con l'invenzione dell'uomo come perno di riferimento del sapere, come suo necessario fondamento. Tale invenzione, a priori storico del pensiero moderno, è per Foucault ormai prossima al proprio esaurimento, e con essa tramonta l'intera forma tipicamente moderna del pensiero in direzione di una nuova forma, i cui tratti distintivi non possono però essere raccolti a partire dal presente. In entrambi i casi, si tratta infatti di *eventi*, dunque di momenti del pensiero che non possono essere colti dialetticamente o attraverso un'analisi di tipo storico a partire da ciò che li avrebbe annunciati per finire con l'eredità che inevitabilmente offrono. Non deve dunque sorprendere che il XIX secolo non erediti il proprio sapere teorico intorno all'uomo nel XVII e nel XVIII secolo; più semplicemente, sebbene non in modo più intuitivo, il bisogno di interrogarsi sulla vita, sul lavoro e sul linguaggio non si era ancora espresso nelle necessità di quelle configurazioni spazio-temporali. Le indicazioni che Foucault offre intorno a questo slittamento non si limitano dunque a descrivere un avvenimento che si è dato nel corso dell'Ottocento, ma forniscono un modello interpretativo che permette, se non di prevedere le coordinate del prossimo passaggio, quantomeno di riconoscere gli errori interpretativi di una modernità che si sta chiudendo su se stessa:

le scienze umane non comparvero quando, per effetto di qualche razionalismo urgente, di qualche problema scientifico non risolto, di qualche interesse pratico, fu deciso di far passare l'uomo (volente, nolente, e con maggiore o minore successo) dalla parte degli oggetti scientifici, nel numero dei quali non è forse ancor dimostrato che lo si possa interamente situare; esse comparvero il giorno in cui l'uomo si costituì nella cultura occidentale come ciò che occorre pensare e, insieme, come ciò che vi è da sapere. È ovviamente fuori dubbio che l'emergere storico di ognuna delle scienza umane ebbe luogo in occasione d'un problema, d'un'esigenza, d'un ostacolo d'ordine teorico o pratico [...] Ma se questi riferimenti possono spiegare le ragioni per cui queste scienze si sono articolate in una circostanza determinata e per rispondere ad una domanda precisa la loro possibilità intrinseca, il fatto nudo, che per la prima volta, da quando esistono esseri umani viventi in società, l'uomo, isolato o in gruppo, sia diventato oggetto di scienza, ciò non può essere considerato o trattato come un fenomeno d'opinione: è un evento nell'ordine del sapere²⁶.

Il cerchio della razionalità europea, di cui Foucault ha dettagliatamente mostrato le forme rappresentative, volge infine alla propria chiusura, o al proprio ripiegamento su se stesso, nel momento in cui, scandando queste ultime, l'uomo come riferimento primo dell'episteme passa dall'Io penso kantiano, garante delle scienze positive, alla più complessa riflessione intorno all'Io concreto, incontrando così il proprio

²⁶ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 369-370.

marginale. Foucault fa infatti notare che a differenza del cogito dell'epoca classica, il cogito moderno si pone nella forma di una interrogazione continua, che lungi dal guardarsi dalle zone di oscurità del pensiero, o al più di metterne in guardia la soggettività che pensa, si impegna a svelare il mistero di un pensiero che non è soltanto nella forma del pensato, ma anche del non-pensante. Di conseguenza, dal progetto classico che punta alla costituzione di una *mathesis universalis*, la mira del sapere rinuncia all'omogeneizzazione in favore di una progressiva frammentazione del campo epistemologico; le scienze umane si muovono dunque nello spazio liberato dall'istanza matematizzante, dal quale emergono tre modelli o regioni fondamentali, all'interno delle quali è possibile rintracciare precisamente quel movimento che vede il pensiero rivolgersi all'impensato e articolarsi, in tutta la sua complessità, su quest'ultimo. Attraverso queste considerazioni, è possibile cogliere l'essenziale della differenza tra il motivo trascendentale in Kant e la sua ripresa husserliana; Foucault sottolinea infatti che la fenomenologia non si pone in linea di continuità con una vecchia forma di razionalità, ma che essa è, al contrario, «il verbale, assai sensibile e acconcio, della grande frattura prodottasi nell'*episteme* moderna al volgersi del XVIII nel XIX secolo»²⁷; la fenomenologia sarebbe allora un progetto teorico legato a doppio filo a tutto ciò che, nell'epoca di Kant, non si era ancora dato pienamente come oggetto di studio e luogo di interrogazione dell'essere dell'uomo. Le esitazioni, i cambi di rotta e l'inevitabile apertura alla questione ontologica sono spie di una inquietu-

²⁷ Ivi, p. 350.

dine che Husserl ha condiviso più con Hegel, Marx e Freud che non con Kant, perché caratteristica propria al pensiero moderno:

l'essenziale è che il pensiero sia, per se medesimo e nello spessore del proprio lavoro, a un tempo sapere e modificazione di ciò che esso sa, riflessione e trasformazione del modo d'essere di ciò su cui esso riflette. Esso fa di colpo muovere ciò che tocca: non può scoprire l'impensato, o almeno procedere nella sua direzione, senza con ciò avvicinarlo a sé, o forse anche senza allontanarlo, senza che l'essere dell'uomo, comunque, per il fatto di dispiegarsi entro tale distanza, non si trovi per ciò stesso alternato²⁸.

La modernità non è infatti esclusivamente il tempo della scoperta dell'uomo, ma la più problematica presa di coscienza che, nel momento in cui l'uomo sorge come oggetto e fondamento della episteme, emerge al contempo nella scena del pensiero una altra figura, che gli è archeologicamente contemporanea: si tratta, per l'appunto, dell'impensato, dal XIX secolo in poi l'inalienabile di qualsivoglia speculazione teorica. Tale impensato si presenta allora come una particolare e fondamentale figura dell'alterità per l'uomo stesso. L'impresa del pensiero moderno è stata quella di tentare di ricondurre questo Altro al Medesimo, ed è precisamente questo il movimento che volge infine, per Foucault, alla propria chiusura. Dal XIX secolo in poi il pensiero non è più solo pensiero, ma agisce sulla realtà «fin dalla sua forma più aurorale»²⁹: con-

²⁸ Ivi, p. 352.

²⁹ Ivi, p. 353.

sapevolezza, questa, che ha animato proprio quei testi di Sade, Nietzsche e Artaud, sui quali si concludeva *Storia della follia*, ai quali si aggiunge qui anche Bataille.

5. *L'impensato nello spazio letterario: dalla funzione alla finzione*

Sono questi gli autori che hanno affermato quell'impossibilità del pensiero che con altri mezzi e altri intenti Hegel, Marx, Freud e Husserl avevano tentato di contenere, ma che avevano senz'altro riconosciuto a loro volta. Non si tratta necessariamente, per Foucault, di intessere un rapporto privilegiato con la follia³⁰; in *Le parole e le cose* il perno fondamentale è l'incontro del pensiero con il proprio limite e il suo darsi negli enunciati, ragione per la quale la follia è senz'altro uno dei luoghi abitati da questo discorso, sebbene non l'unico né il privilegiato. In stile strutturalista, l'esperienza fondamentale di questo movimento del pensiero è piuttosto la scrittura, lo spazio letterario all'interno del quale il soggetto attraversa la propria necessaria trasformazione innanzi a un impensato che non può più essere ridotto al sé, ma che impone un movimento. Tradendo le proprie cautele metodologiche, Foucault indica le caratteristiche di quella strada che sembra aprirsi nella metà degli anni Sessanta in Francia: si tratta, nel suo aspetto negativo, di un rifiuto di ogni forma di antropologia, nel compimento più radicale della nietzschiana morte di

³⁰ Sebbene questo sia indubbiamente un tratto caratteristico di quegli autori, enfatizzato al tempo di *Storia della follia*.

Dio, verso qualcosa che in letteratura è già stato indicato con la forma impersonale dell'*il y a*; in positivo, tale rotta sarebbe già in parte stata tracciata dalla psicoanalisi e dall'etnologia, in particolare nel modo peculiare in cui queste due discipline hanno saputo rilanciare la domanda intorno al rapporto tra rappresentazione e finitudine. Attraverso un discorso che non nasconde affinità con le riflessioni althusseriane³¹, Foucault insiste sull'istanza critica fondamentale che segna la differenza tra queste due discipline e il terreno delle scienze umane: trattandosi di un pensiero del limite, psicoanalisi ed etnologia possono fare a meno dello stesso concetto di uomo, poiché se è vero che vi si rivolgono, esse cercano in realtà il suo esterno. La scoperta alla quale vanno incontro è per noi della massima importanza:

a differenza delle scienze umane, le quali, pur tornando sui propri passi verso l'inconscio, rimangono sempre nello spazio del rappresentabile, la psicoanalisi avanza per scavalcare la rappresentazione, per superarla dal lato della finitudine e far sorgere in tal modo, là dove venivano attese le funzioni por-

³¹ Il riferimento viene esplicitato nella intervista rilasciata per «La Quinzaine Littéraire» a Madeleine Chapsal, pubblicata il 16 maggio 1966. «Il nostro compito è liberarci definitivamente dall'umanesimo, ed è in questo senso che il nostro è un lavoro politico, nella misura in cui tutti i regimi dell'Est e dell'Ovest fanno passare la loro cattiva mercanzia sotto la bandiera dell'umanesimo... Dobbiamo denunciare tutte queste mistificazioni, come attualmente, all'interno del partito comunista, Althusser e i suoi coraggiosi compagni lottano contro lo "chardino-marxismo"» (M. Foucault, *Intervista con Madeleine Chapsal*, in Id. *Antologia. L'impazienza della libertà*, cit., p. 38).

tatrici delle loro norme, i conflitti colmi di regole, e i significati costituenti un sistema, il fatto puro e semplice che possa esservi sistema (e quindi significato), regola (e quindi opposizione), norma (e quindi funzione)³².

È in questo modo che la psicoanalisi e l'etnologia («come la psicanalisi, l'etnologia interroga non già l'uomo in sé quale può apparire nelle scienze umane, ma la regione che rende in genere possibile un sapere sull'uomo»³³) scoprono la possibilità di fare a meno dell'uomo: rivelandosi, da una parte, discipline nei confronti delle quali l'intera sfera delle scienze umane non può non riconoscere il proprio debito e, caratterizzandosi come due contro-scienze, alle quali andrebbe aggiunta una linguistica in grado di fornire loro un linguaggio adeguato, affermandosi, dall'altra, non come uno strumento di tipo descrittivo, bensì come «principio di una decifrazione prima»³⁴ del mondo. Queste considerazioni accelerano vertiginosamente in conclusione al volume: per Foucault, il progressivo sorgere di questo linguaggio, sul quale si interroga il presente e si interrogherà l'avvenire, non solo è l'ultima prova che l'episteme moderna è ormai giunta al proprio compimento, ma svela, nel suo ripiegarsi su di sé, una sostanziale impossibilità di proseguire una riflessione intorno all'uomo³⁵.

³² M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 400-401.

³³ Ivi, p. 404.

³⁴ Ivi, p. 408.

³⁵ «L'intera *episteme* moderna – quella formatasi sul finire del XVIII secolo e che ancora serve da terreno positivo per il nostro sapere, quella che costituì il modo d'essere singolare dell'uomo e la possibilità di conoscerlo empiricamente – tutta questa *episteme*

Se il ripiegamento dell'episteme moderna porta via l'*homo dialecticus*, il sorgere di un linguaggio che fa a meno dell'uomo, di un linguaggio che non è più dell'ordine dell'umano, rimuoverebbe definitivamente l'uomo in quanto tale dal centro di ogni sistema di costruzione intorno al suo sapere. Quello che ne resta è allora un nuovo sistema, emerso dalle smagliature del precedente, i cui tratti vanno chiariti. Interrogato a tal proposito, Foucault offre delle prime indicazioni:

Per sistema bisogna intendere un sistema di relazioni che si mantengono, si trasformano, indipendentemente dalle cose che esse legano. Per esempio, è stato possibile dimostrare che i miti romani, scandinavi, celtici facevano apparire gli dèi e gli eroi molto diversi gli uni dagli altri, ma che l'organizzazione che li lega (considerato che queste culture

era legata alla scomparsa del Discorso e del suo regno monotono, allo slittamento del linguaggio sul versante dell'oggettività ed alla sua ricomparsa molteplice. Se questo stesso linguaggio sorge adesso con insistenza crescente entro un'unità che dobbiamo ma non possiamo ancora pensare, non è forse il segno che tutta questa configurazione sta per rovesciarsi, e che l'uomo progressivamente perisce a misura che più forte brilla al nostro orizzonte l'essere del linguaggio? Se l'uomo si è costituito nel tempo in cui il linguaggio era votato alla dispersione, non sarà egli destinato a disperdersi, ora che il linguaggio si raccoglie su di sé? E se ciò fosse vero, non sarebbe un errore – un errore profondo dal momento che ci nasconderebbe ciò che oggi va pensato – interpretare l'esperienza attuale come un'applicazione delle forme d'un linguaggio all'ordine dell'umano? Non dovremmo piuttosto rinunciare a pensare l'uomo, o per essere più rigorosi, rinunciare a pensare troppo da vicino tale scomparsa dell'uomo – e il terreno di possibilità di tutte le scienze dell'uomo – nella sua correlazione col nostro interesse al linguaggio?» (ivi, p. 412).

si ignorano l'una con l'altra), le loro gerarchie, le loro rivalità, i loro tradimenti, i loro contratti, le loro avventure obbedivano a un unico sistema... Recenti scoperte nel campo della preistoria consentono ugualmente di scorgere una organizzazione sistematica che presiede alla disposizione delle figure disegnate sulle pareti delle caverne... Lei sa che in biologia il nastro cromosomico porta in codice, in messaggio cifrato, tutte le indicazioni genetiche che permetteranno al futuro essere di svilupparsi... L'importanza di Lacan deriva dal fatto che egli ha dimostrato, attraverso il discorso del malato e i sintomi della sua nevrosi, in che modo siano le strutture, il sistema stesso del linguaggio (e non il soggetto) a parlare... Prima di ogni esistenza umana, prima di ogni pensiero umano, ci sarebbe già un sapere, un sistema, che noi riscopriamo...³⁶.

Il sistema, nel modo in cui lo intende Foucault, è allora l'impossibile del sistema hegeliano, ossia un sistema il cui perno fondamentale non è la soggettività, ma una rete complessa all'interno della quale il soggetto si muove e viene definito; tuttavia, del sistema hegeliano si mantiene un tratto fondamentale, ovvero la sua ingiunzione al movimento. Ne segue la dimensione fortemente politica del concetto di sistema: la rinuncia all'uomo si traduce nel rifiuto di un impianto scolastico ereditato dal XIX secolo in cui «vediamo ancora regnare la più insulsa psicologia, l'umanesimo più desueto, le categorie del gusto, del cuore umano...»³⁷, tutti schemi interpretativi astrat-

³⁶ M. Foucault, *Antologia. L'impazienza della libertà*, cit., p. 36.

³⁷ Ivi, p. 39.

ti che incoraggiano alla mistificazione e mancano di presa sul reale; la logica del discontinuo che lo sottende diviene l'imperativo di un'istanza critica che non deve mai rinunciare a sé stessa in nessun campo del sapere, ma continuare a porre domande al reale, che a sua volta la interroga; contrastare la retorica che ha caratterizzato il discorso dominante dei regimi, e riconoscere sotto la presunta innocenza del ricorso all'umanesimo un imbroglio teorico; inoltre, il fatto che il rapporto tra l'uomo e il sistema non appartenga pienamente alla sfera della libertà né pienamente a quella della necessità, svela con una nuova forma il legame tra mossa teorica e azione pratica, perché una diversa interpretazione del reale coincide con nuove pratiche, estendendo così la dimensione del politico a tutto ciò che riguarda la conoscenza con una nuova radicalità. Si capisce allora che *Le parole e le cose* non è, come dichiara Foucault, il *pendant* teorico di *Storia della follia* solo dal punto di vista dell'oggetto di indagine, che in quest'ultimo sarebbe l'Altro e nel primo il Medesimo: se l'analisi delle scienze umane è una riflessione intorno ai modi attraverso i quali il soggetto di conoscenza diviene l'oggetto stesso di quella conoscenza (come essere che vive, che lavora, che parla), e dunque degli spazi teorici aperti da questa prospettiva e i suoi limiti, *Storia della follia* è un percorso che cerca di restituire la soggettivazione che investe un individuo specifico e delegittimato ridotto a oggetto di conoscenza (il folle), attraverso un'analisi delle pratiche di esclusione, di internamento, di riabilitazione. In questo senso, *Storia della follia* segna l'avvio di una speculazione che si rivolgerà a quei due aspetti che, se visti come fortemente commisti alla dimensione della follia nel primo testo, trovano a loro

volta luoghi e pratiche specifiche; si tratta dell'indagine condotta in *Nascita della clinica*, testo che si pone tra *Storia della follia* e *Le parole e le cose*, e che interroga sì le rotture epistemologiche che si sono date nella storia della medicina fino alla clinica moderna, ma che nel farlo insiste molto sullo «sguardo medico» e sulla oggettivazione del corpo del malato, che si trova così scisso, come paziente, tra corpo e persona. Questo doppio movimento dell'analisi rafforza la teoria foucaultiana: il regime di verità nel quale ci si trova non è esclusivamente responsabile dei modi di oggettivazione, ma anche della stessa soggettivazione, riportando così l'essenziale della questione a un pensiero della finitudine. Ciò che l'esperienza della follia, della malattia e della criminalità (che sarà poi analizzata in *Sorvegliare e punire*) rivela, ciò che lo studio delle scienze umane mostra, è la necessità, in ogni discorso scientifico sull'uomo, della coincidenza tra origine e limite. Si determina così il campo di immanenza della conoscenza, all'interno del quale il soggetto, l'oggetto e il soggetto preso come oggetto non smettono di interrogarsi tra loro, trasformando attraverso questa interrogazione le coordinate dell'esperienza stessa, che inevitabilmente li prende nel suo movimento di trasformazione. Sebbene le parole non possano tradurre in un rapporto uno a uno la potenza del visivo, l'esperienza contemplativa de *Las meninas* trova qui espressione filosofica. Tuttavia, è altrettanto chiaro, come diversi autori non hanno mancato di sottolineare³⁸, che affinché si dia esperienza occorre che

³⁸ È il caso, tra altri, di Maurice Florence, che segnala la centralità della questione del soggetto in Foucault già nel 1984 (M. Florence, *Il progetto filosofico di Foucault*, in M. Foucault,

una forma di soggetto, sebbene non più coincidente con quello kantiano, permanga; l'annientamento

Antologia, cit., pp. 1-5); Davide Tarizzo insiste a lungo in questa direzione, prendendo spunto dall'intervista *L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté*, sempre del 1984, per sottolineare come il rifiuto dell'«idea di un soggetto autonomo e preesistente al linguaggio (e alle sue diverse configurazioni epistemiche, sociali, istituzionali...)», che Foucault condivide con il pensiero strutturalista, non coincide con un disinteresse nei confronti della questione del soggetto. Si tratta, piuttosto, di uno spostamento delle coordinate dell'interrogazione intorno al soggetto dalla forma astratta del cogito in favore del rapporto che egli intesse con la verità e dei vincoli che tale verità gli impone: «Il soggetto di Foucault non è certo più un soggetto cartesiano o fenomenologico, che sa da sempre ciò che deve sapere, ma un soggetto che entra in rapporto con la verità, senza sapere prima ciò di cui va in cerca, *se stesso*. E ciò significa che – al contrario di quanto molti pensano – Foucault non rinnega affatto la nozione di soggetto, ponendola viceversa al centro delle proprie riflessioni, per constatare semmai una certa sua declinazione, di marca essenzialmente cartesiana e/o fenomenologica» (cfr. D. Tarizzo, *Il pensiero libero*, cit., p. 165). Fabio Polidori, attraverso un gioco di rimandi tra passi scelti de *L'ermeneutica del soggetto* e diverse interviste rilasciate da Foucault in merito alla questione del soggetto, non solo mostra l'emergenza della questione del rapporto tra soggetto e verità nei suoi testi, ma ne ribadisce l'importanza per il pensiero contemporaneo: «Credo che, insieme con il pensiero di Nietzsche e con la psicanalisi, il lavoro di Foucault – il quale del resto della psicanalisi non trascura sempre l'importanza – per quanto riguarda la possibilità di una ricognizione di cosa sia la questione del soggetto e della soggettività, sia assolutamente indispensabile. E soprattutto quando, come credo si possa dire del momento attuale, del presente, le forme di soggettivazione o anche di assoggettamento sembrano moltiplicarsi e differenziarsi, ed eludere insomma una possibilità di conoscenza teorica e perciò inevitabilmente riduttiva» (F. Polidori, *La verità di Foucault*, in Id., *Passi indietro. Su verità, soggetto, altro*, Galiani, Napoli 2007, p. 41).

dell'uomo dal campo della conoscenza non coincide quindi, per Foucault, con la necessità di eliminare il soggetto di conoscenza, bensì con l'individuazione del particolare gioco di verità all'interno del quale di un soggetto si dice ciò che si dice.

6. Inizi impossibili

Quando Hegel si chiede «con che cosa si deve cominciare la scienza?», egli affronta la questione del cominciamento nella *cosa*, principio dal quale si comincia, e nel carattere soggettivo dell'esercizio filosofico. Questo secondo aspetto, a lungo ignorato, non si risolve nella ricerca della verità soggettiva, dunque nell'analisi fenomenica, che non sarebbe altro che la regressione del sapere in opinione, ma è il necessario farsi carico della «nostra posizione di domandanti e del *modo* della nostra domanda, pena la totale insensatezza della nostra posizione». Da tale gesto dipende la possibilità stessa del discorso filosofico. Quando Kojève confronta l'*Etica* di Spinoza con la *Scienza della logica* di Hegel, giunge alla seguente conclusione:

L'Éthique explique tout, sauf la possibilité pour un homme vivant dans le temps de l'écrire. [...] L'Éthique n'a pu être écrite, si elle est vraie, que par Dieu lui-même; et, notons-le bien, par un Dieu non incarné. On peut donc formuler la différence entre Spinoza et Hegel de la manière suivante. Hegel devient Dieu en pensant ou écrivant la *Logique*; ou, si l'on veut; c'est en devenant Dieu qu'il l'écrit ou la pense. Spinoza par contre, doit être Dieu de

toute l'éternité pour pouvoir écrire ou penser son Éthique³⁹.

In altre parole, il limite dell'*Etica* è di non essere preceduta da un equivalente teorico della *Fenomenologia dello spirito*, come invece accade per la *Scienza della logica*, che sia in grado di spiegare perché il sistema è possibile e come può essere enunciato da un soggetto incarnato, rimanendo, in ultima istanza, infondata. Sebbene dunque Kojève concordi sostanzialmente con Feuerbach nel porre il sistema di Spinoza e quello di Hegel come due letture teologiche del mondo, egli ritiene che il punto di partenza di Hegel permetta di salvarne il progetto; spostando l'accento sulla dimensione antropologica, che non disdegna una certa insistenza sullo Hegel uomo che soffre e fatica innanzi all'emergere nel suo pensiero del sapere assoluto, che ne annichilisce la finitezza, la scrittura hegeliana è il sentiero percorso dal singolo verso la totalità nel dolore della sua realizzazione⁴⁰. All'inizio dunque, occorre che il soggetto dell'inizio si scopra come soggetto. In *Se una notte di inverno un viaggia-*

³⁹ V. Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Minit, Paris 1979, p. 59.

⁴⁰ Tale questione continua a emergere nel panorama della filosofia francese contemporanea. Ne è un esempio particolarmente rilevante la filosofia di Alain Badiou, per esempio nel suo seminario dedicato al concetto di infinito. Attraversando questo testo ci si imbatte infatti nell'idea che se la filosofia è una forma di diagnostica dell'*impasse* teorica e politica, che non può quindi mai avere l'ultima parola, va da sé che essa non può avere neanche la prima, con il risultato che «si può essere nel sapere assoluto in riferimento al soggetto, non in riferimento all'essere» (A. Badiou, *L'Infinito. Aristotele, Spinoza, Hegel. Il Seminario 1984-1985*, trad. it. di A. Destasio, Orthotes, Napoli 2018, p. 29).

tore e ne *Le parole e le cose*, il soggetto trova invece il proprio posto usurpato, occupato da un Lettore dalla L maiuscola e da uno sguardo nello specchio, in fondo allo studio del pittore, in cui non si riconosce. Ecco che la provocazione di matrice borghesiana rivela i tratti di una vera e propria sfida al pensiero speculativo: com'è possibile che qualcosa inizi in assenza di un io che si ponga all'origine di quell'iniziare? Da questo *trompe-l'œil* teoretico emerge allora un inno alla continuità, anticamera della dissoluzione di soggetto e oggetto, intervallo pre-individuale a partire dal quale il possibile e l'impossibile del pensato coesistono come composibili. Si tratta, a prestar fede all'idea che iniziare significhi necessariamente scegliere l'uno in un qui e ora tra i molti in tutti i luoghi e in tutti i tempi, di veri e propri inizi impossibili, coesistenza di presunte alternative la cui sovrapposizione genera ironia.

PENSIERO E SCRITTURA DEL FUORI
FILOSOFIA E LETTERATURA FRA MAURICE
BLANCHOT E GILLES DELEUZE

Claudio D'Aurizio

A partire dagli anni Cinquanta-Sessanta tocca alla filosofia stessa inventare la propria forma letteraria, ricercando un legame espressivo diretto tra la presentazione filosofica, lo stile filosofico e lo spostamento concettuale che essa stessa ricerca. Si assiste allora a un mutamento spettacolare della scrittura filosofica¹.

Alain Badiou

1. «Una storia tipicamente francese»

La citazione in esergo, tratta dalla prefazione a una raccolta di saggi di Badiou intitolata *L'avventura della filosofia francese* (2012), è posta in conclusione ad alcune riflessioni sull'intreccio, essenziale per il pensiero d'oltralpe contemporaneo, fra l'indagine e la speculazione filosofiche e l'espressione e la creazione letterarie. La «singolare» tessitura di filosofia e letteratura non è infatti, suggerisce Badiou, soltanto una «caratteristica saliente della filosofia del XX secolo», ma anche e più specificamente una vicenda

¹ A. Badiou, *L'aventure de la philosophie française*, La Fabrique, Paris 2012; trad. it. di L. Boni, *L'avventura della filosofia francese*, DeriveApprodi, Roma 2013, p. 12.

«tipicamente francese», il cui principio risale almeno all'opera di Blaise Pascal, prosegue con la straordinaria generazione dei *philosophes* protagonisti della stagione illuminista – «personaggi come Voltaire, Rousseau e Diderot, che sono [anche] classici della [...] letteratura» –, approda al Novecento grazie ad autori come Alain, i surrealisti e, per certi versi, Gaston Bachelard, e innerva, a tratti in modo evidente e manifesto, a tratti in maniera carsica e sotterranea, pressoché l'intero campo del pensiero contemporaneo, al punto che «persino in figure “ordinarie” della filosofia francese contemporanea è possibile riscontrare questo legame assai stretto tra filosofia e letteratura», descrivendo così una «storia complessa» plasmata dal «rapporto tra progetto poetico e progetto filosofico»².

La necessità di «trasformare la lingua della filosofia» avrebbe dunque condotto i filosofi – secondo la lettura di Badiou che qui assecondiamo –, e in particolar modo quelli francesi, non solo a eleggere la letteratura come oggetto d'analisi privilegiato, a scorgere in essa un terreno di confronto vitale per l'esercizio della filosofia, ma anche a sperimentare in prima persona la duplice pratica della creazione concettuale e di quella letteraria, conducendo a esiti in cui la linea di demarcazione fra queste attività è sottilissima, talvolta evanescente – tanto che diviene difficile assegnare ad alcuni autori esclusivamente o primariamente l'etichetta di “filosofo” oppure quella di “scrittore” (si pensi, ad esempio, innanzitutto alla produzione di Jean-Paul Sartre, e a quella poi di Georges Bataille, di Pierre Klossowski, di Maurice Blanchot, nonché a

² *Ibidem*.

quella dello stesso Badiou, autore di trattati di ontologia e di *pièces* teatrali).

Questo insieme di considerazioni ispirate dalle parole di Badiou può essere ampliato e, per certi versi, precisato, se non radicalizzato, attraverso alcune tesi contenute in un saggio di Michel Serres dal titolo *Éloge de la philosophie en langue française* (1995). Secondo l'epistemologo, infatti, piuttosto che alla ricerca di una nuova lingua per l'espressione concettuale o, in altre parole, piuttosto che a un'esigenza pratico-teorica, l'avvinghiarsi di filosofia e letteratura che continuamente si verifica all'interno del pensiero francese sarebbe dovuto all'«elemento tradizionale», alla «linea specifica», alla condizione stessa cui rispondono la tradizione e la storia «della lingua francese»: vale a dire alla sua consolidata e precipua tendenza a «non separare ciò che l'Università da qualche decennio divide», la riflessione teorica e la costruzione narrativa³. Si tratta di una specie d'indistinzione originaria intrinseca e innata che appartiene alla grana stessa della lingua francese, una «naturale» co-appartenenza di razionalità e poesia, una pre-condizione eliminabile solo a patto di violente forzature, pervicaci corruzioni, gravi snaturamenti⁴.

³ M. Serres, *Éloge de la philosophie en langue française*, Flammarion, Paris 1997², p. 59, traduzione nostra.

⁴ Affermazioni che stridono se poste accanto a quelle di Martin Heidegger il quale, durante un colloquio piuttosto celebre pubblicato appena qualche giorno dopo la sua scomparsa sulle pagine del settimanale tedesco «Der Spiegel», interpella proprio i francesi e la loro lingua come esempio d'idioma filosofico «troppo razionale»: «io penso alla particolare intima affinità della lingua tedesca con la lingua dei Greci e col loro pensiero. Questo oggi mi viene confermato continuamente dai Francesi. Quan-

Così, accanto e oltre ad alcuni dei nomi considerati da Badiou (come Pascal e i *philosophes*), Serres convoca pure Michel de Montaigne, Jacques-Bénigne Bossuet, Fénelon, Fontenelle, giungendo sino a Honoré de Balzac e Alfred de Vigny (questi ultimi autori, rispettivamente, di una serie di *Études philosophiques* e di una raccolta di *Poèmes philosophiques*), per affermare che è la stessa lingua francese a raccomandare «la prosa astratta, viva e chiara, in cui la speculazione si fonde nella narrazione, in maniera indissociabile»; a ignorare «il divorzio fra un racconto risolutamente ignorante e l'oscurità dello sferragliare filosofico dal lessico tecnico pseudo-scientifico e ideologico, terrorista, riservato a un uso interno, consolidatore del potere di un gruppo di pressione del concetto»; a esigere una «prosa astratta, istruita e bella, che non separa il sapere e il racconto, la conoscenza profonda e la bellezza della forma, che fonde insieme tecnica precisa e attenzione all'eleganza, informazione esatta e trasparenza», sostenendo addirittura che i francesi ritengono di poter realmente «pensare se – e solamente se –» si utilizzano «in abbondanza [...] lin-

do cominciano a pensare, essi parlano in tedesco, e assicurano che con la loro lingua non ce la farebbero [...]. Con tutta la loro razionalità non ce la fanno più, nel mondo di oggi, quando si tratta di comprenderlo nell'origine della sua essenza. Come non si possono tradurre poesie, così non si può tradurre un pensiero. Si può tutt'al più parafrasarlo» (M. Heidegger, *Nur noch ein Gott kann uns helfen*, «Der Spiegel», 30 [1976], 23, pp. 193-219; poi in *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*, hrsg. von G. Neske und E. Kettering, Neske, Pfullingen 1988, pp. 81-111; trad. it. di C. Tatasciore, *Il colloquio di «Der Spiegel» con Martin Heidegger*, in *Risposta. A colloquio con Martin Heidegger*, Guida, Napoli 1992, pp. 105-137: 131).

gue di legno» e non credono pertanto possibile divertirsi, in fondo, che a patto di pascolare «nelle praterie ingenuie del racconto»⁵.

Le tesi avanzate da Serres guadagnano ulteriormente in incisività e spessore se articolate insieme a quelle di Émile Benveniste, uno dei linguisti francesi più importanti dello scorso secolo, anch'egli formato nella «tormenta»⁶ di scambi disciplinari e scientifici che ha forgiato la generazione di pensatori con cui ci confrontiamo in queste pagine. «È ciò che si può dire», leggiamo in uno dei saggi che compone *Proble-*

⁵ M. Serres, *Éloge de la philosophie en langue française*, cit., pp. 59-60. L'espressione "langue de bois" (letteralmente "lingua di legno") possiede, in realtà, un significato dispregiativo in francese, indicando metaforicamente un discorso formato da formule vuote e stereotipate. Tuttavia, qui Serres sembra utilizzare ironicamente questa espressione per rivendicare, invece, il carattere intrinsecamente letterario della riflessione colta in lingua francese. Ancora, osserviamo rapidamente come Serres si sia espresso pure sull'apporto specificamente teorico e metodologico che la letteratura può consegnare al pensiero filosofico (e scientifico). In un testo più recente, ad esempio, si domanda: «potremmo pensare senza la letteratura, che inventa viventi possibili e contingenti, che dunque ci allena a pensare, come fanno l'Universo e la vita? La letteratura precede, dunque, la filosofia?» (M. Serres, *Le Gaucher boiteux. Puissance de la pensée*, Le Pommier, Paris 2015; trad. it. di C. Tartarini, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 54). E ancora, in un altro passaggio: «che cos'è la letteratura? Il racconto indefinito dei possibili umani. O meglio – e che rivolgimento! – l'epistemologia flessibile delle scienze umane morbide» (ivi, p. 213). Per una trattazione delle poste in gioco e dei problemi posti all'intersezione fra queste due discipline, inoltre, si veda il testo di P. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, PUF, Paris 2002.

⁶ Espressione che allude al titolo del lavoro di É. Roudinesco, *Philosophes dans la tourmente*, Fayard, Paris 2005.

mi di linguistica generale (1966), «che delimita e organizza ciò che si può pensare»; il che equivale a dire che la lingua «fornisce la configurazione fondamentale delle proprietà che la mente riconosce alle cose»⁷. Sebbene Benveniste prenda in esame il greco classico (con particolare riferimento al linguaggio di Aristotele), riteniamo affatto estendibile alle argomentazioni di Serres la sua idea secondo cui «il pensiero non è una materia alla quale la lingua fornirebbe una forma, perché in nessun istante questo “contenente” può essere immaginato vuoto del suo “contenuto”, né il “contenuto” indipendente dal suo “contenente”»⁸. La proposta teorica risultante dalla messa in comunicazione fra queste due posizioni consisterebbe nel ritenere il francese una lingua necessariamente connotata, nella forma *e dunque* nel contenuto, dalla tendenza alla costruzione letteraria, un elemento, quest'ultimo, che si riflette necessariamente nella struttura stessa dei testi filosofici e nell'indagine logico-razionale della realtà.

Ora, che questa specie d'interdipendenza fra linguaggio teorico-riflessivo e lingua letteraria (poetica, narrativa) dipenda dalla costituzione sintattico-semantica della lingua francese, oppure che scaturisca dalla deliberata ricerca di soluzioni stilistiche e lessicali implicata nella costruzione teoretica, resta l'evidenza di un continuo e inestinguibile dialogo fra filosofia e letteratura. Declinata secondo prospettive originali, questa tenace relazione – che può forse

⁷ É. Benveniste, *Problèmes de linguistiques générale*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di M.V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano 1994², p. 87.

⁸ Ivi, pp. 80-81.

chiamarsi commistione o, addirittura, unione – assurge a un'importanza di primo piano nell'opera del già citato Blanchot e in quella di Gilles Deleuze. Lo spazio a disposizione c'impedisce di compiere un'esposizione esaustiva, indagandone tutte le premesse possibili e tutte le derivabili conseguenze teoriche, della rilevanza che essi attribuiscono a tale questione. Pertanto, in queste pagine ci accontentiamo di sollevare un problema che, seppur apparentemente circoscritto, consente di far luce sulle modalità attraverso cui essi hanno inteso e inquadrato la relazione fra filosofia, riflessione critica e creazione letteraria, e sulle zone d'indiscernibilità⁹ generate dal loro reciproco contatto. Ci riferiamo alla *piega della scrittura* che, contemporaneamente, separa e mette in comunicazione la *filosofia e la letteratura*¹⁰.

⁹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991); trad. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002³, pp. 10 sgg. In un senso molto generale, il concetto deleuziano di «zona d'indiscernibilità» indica la superficie di contatto fra più elementi, indipendentemente dalla loro “natura”: si può trattare di concetti, corpi, eventi, attributi, prospettive, eccetera. In essa e a partire da essa, tali elementi entrano in uno spazio che li spossessa delle loro caratteristiche precedenti e li coinvolge in una metamorfosi o, meglio, in un divenire. Ad esempio, il cavaliere che monta un cavallo realizza, assieme all'animale, una nuova entità che è un reciproco “divenire-cavallo” del cavaliere e “divenire-cavaliere” del cavallo nel quale, a ben vedere, i due individui coinvolti non sono più riconoscibili come tali: sono riconcatenati rispetto alle loro precedenti determinazioni. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980); trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2014², pp. 136 sgg.

¹⁰ La bibliografia critica relativa a questo aspetto è assai nutrita: non mancano studi, che mettono capo a interpretazioni anche piuttosto divergenti fra di loro, sulla rilevanza del nesso filosofia-

2. «Parlare non è vedere»

Il titolo di questo paragrafo ripropone quello di uno degli scritti di Blanchot accolti ne *La conversazione*

letteratura in questi due autori. Ci limitiamo qui a elencare di seguito una serie di testi che hanno avuto una particolare importanza per l'elaborazione delle pagine che seguono, senza pretesa di esaustività alcuna. Per quanto riguarda Blanchot ci siamo riferiti soprattutto a M. Antonioli, *L'Écriture de Maurice Blanchot*, Kimé, Paris 1999; F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris 1971; O. Harlingue, *Sans condition. Blanchot, la littérature, la philosophie*, L'Harmattan, Paris 2009; M. Holland, *Avant dire. Essais sur Blanchot*, Hermann, Paris 2015; M. Zarader, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Verdier, Lagrasse 2001. Per Deleuze si vedano, fra gli altri, D. Angelucci, *Dalla letteratura alla filosofia. Il Proust di Deleuze*, «Rivista di Estetica», 70 (2019), pp. 19-30; R. Bogue, *Deleuze on Literature*, Routledge New York 2003; D. Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Minuit, Paris 2014; trad. it. di C. D'Aurizio, *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano-Udine 2020; F. Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, PUF, Paris 2011; *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, sous la direction de B. Gelas et H. Micolet, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2007. Dal prosiegua del testo, inoltre, si evincerà l'importanza della figura di Michel Foucault per le concezioni di entrambi gli autori qui considerati. In merito a quest'aspetto della sua opera si considerino: S. During, *Foucault and Literature. Towards a Genealogy of Writing*, Taylor & Francis, London 1992; M. Guerbo, *C'est le labyrinthe qui fait le Minotaure. La folie et la métahistoire dans les inédits foucaultiens des années 1960*, «Suite Française», 3 (2020), pp. 69-84; A. Prete, *Per una genealogia della letteratura*, «aut aut» (1978), v. 167-168, pp. 175-187; J. Revel, *Histoire d'une disparition. Foucault et la littérature*, «Le Débat», 2 (1994), n. 79, pp. 65-73; B. Moroncini, *Foucault e il pensiero del fuori*, in E. de Conciliis (a cura di), *Dopo Foucault. Genealogie del postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2007, pp. 245-262; G. Guadagni, *Ogni cosa è un'invenzione recente. Foucault e gli equivoci del nominalismo*, «Suite Française», 3 (2020), pp.

infinita (1969)¹¹. Questo testo difficile, allusivo, oscuro, si presenta (al pari di altri saggi blanchottiani) come una conversazione “intra-soggettiva”, un dialogo di sé con sé che progressivamente lascia emergere uno spazio (quello del Fuori) *attraverso* la scrittura: occorre tenere a mente questa formula perché è proprio a partire dalla differenza che una certa *scrittura* e una certa *parola scritta* demarcano rispetto all’esercizio comune del vedere e del parlare che diviene possibile articolare il “non-rapporto” di filosofia e letteratura¹².

239-253; nonché i saggi contenuti in «Materiali foucaultiani», 2 (2013), 3. Abbiamo utilizzato cospicuamente passaggi e testi che Blanchot, Deleuze e Foucault si sono dedicati reciprocamente. In merito ricordiamo almeno M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l’imagine*, Fata Morgana, Montpellier 1986; M. Foucault, *La pensée du dehors*, «Critique», (1966), n. 229, pp. 523-546; poi in Id., *Dits et écrits*, vol. I., Gallimard, Paris 2001, pp. 546-567; trad. it. di V. Del Ninno, *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1998; Id., *Theatrum philosophicum*, «Critique» (1970), n. 282, pp. 885-908; poi in Id. *Dits et écrits*, cit., pp. 943-967; G. Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, Paris 1968; trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997; Id. (1986) *Foucault*; trad. it. di P.A. Rovatti, F. Sossi, *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987.

¹¹ M. Blanchot, *L’entretien infini*, Gallimard, Paris 1969; trad. it. di R. Ferrara, *La conversazione infinita. Scritti sull’«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2015, pp. 32-40. Considerato l’esiguo spazio a disposizione, in questo paragrafo ci concentriamo perlopiù su questo testo e su alcuni passi contenuti in altri saggi de *La conversazione infinita* e in M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955; trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967. Bisogna però rimarcare come l’intera opera di Blanchot possa essere convocata per affrontare e delineare la questione del rapporto, della piega fra filosofia e letteratura.

¹² Segnaliamo sin d’ora come questa strategia stilistica del dialogo “intra-soggettivo”, adottata da Blanchot, sia stata ripresa e riutilizzata sovente anche da Foucault. Cfr. ad es. M. Foucault, *Raymond Roussel* (1963), trad. it. di E. Brizio, *Raymond Roussel*,

Con l'espressione non-rapporto ci riferiamo a uno dei concetti operativi principali, se non al movimento logico che intimamente anima l'intera produzione teorica di Blanchot. Attraverso le espressioni «rapporto senza rapporto», «rapporto impossibile», «rapporto privo di rapporto»¹³ (e altre simili) egli nomina, infatti, l'impossibilità, la paradossalità, eppure la necessità, l'obbligatorietà per la scrittura, la parola e il pensiero di spingersi sino al proprio limite, sino a un'*esperienza-limite* che li intrecci, in qualche modo, col Fuori che li circonda, li pervade e li abita. Il concetto di «Fuori» articolato da Blanchot è radicalmente distinto dall'idea di esteriorità e da qualsiasi sovrapposizione teorica che lo associ ad analisi di tipo spaziale. Per «Fuori» bisogna intendere una dimensione avulsa da ogni idealismo che, come si vedrà più avanti, è ciò di cui, secondo Blanchot, una certa scrittura e un certo pensiero sono alla ricerca¹⁴.

Cappelli, Bologna 1978, pp. 163-174; Id., *L'archéologie du savoir* (1969), trad. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1999, pp. 24-25. È stato giustamente sottolineato come, in queste circostanze, «il sipario si apre su uno strano teatro filosofico in cui l'autore si contraddice non tanto rispetto al concatenamento della propria argomentazione, quanto attraverso una o più repliche ch'egli rivolge a un se stesso spostato e contraddetto senza posa» (M. Guerbo, *C'est le labyrinthe qui fait le Minotaure. La folie et la métahistoire dans les inédits foucauldien des années 1960*, cit., p. 84 trad. nostra). Riteniamo che queste parole si attaglino pure all'operazione che sostiene i numerosi testi blanchottiani costruiti attraverso tale modalità.

¹³ Cfr. ad es. M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., pp. 58-60.

¹⁴ Scrive Blanchot: «il fuori come ciò che previene, prece-
de, dissolve ogni possibilità di rapporto personale. Qualcuno è
l'«Egli» senza volto, il «Si» impersonale di cui facciamo parte,

Blanchot prende le mosse dalla considerazione secondo cui le parole sono passibili di un duplice impiego. Uno comune (e in qualche modo «dialettico») per il quale la nominazione è generalizzazione, stabilizzazione delle cose cui si riferisce, ma che, proprio per tale motivo, necessariamente «perde l'istante unico» cui si riferisce e immancabilmente manca «la cosa nominata»¹⁵. E un altro uso, un uso-limite, paradossale, in cui «è in gioco qualcosa di radicalmente *altro*»¹⁶, che mantiene la «presenza di ciò che non può esser presente», la «presenza dell'altro nella sua alterità»¹⁷. È a partire da quest'ultimo uso ch'è possibile dischiudere lo spazio genetico di un «pensiero dell'impossibile» che alluda a «una specie di riserva» interna al pensiero la quale, tuttavia, «non si lascia pensare secondo i modi della comprensione assimilatrice», secondo le categorie che riconducono la differenza all'identico, l'altro allo stesso. «L'impossibile», scrive infatti Blan-

ma chi ne fa parte? Mai il tale o il tal'altro, mai tu o io. Nessuno fa parte di quel "Si". Il "Si" appartiene ad una regione che non possiamo portare alla luce, non perché nasconda un segreto estraneo a ogni rivelazione, e neppure perché sia radicalmente oscura, ma perché trasforma tutto ciò che ha adito ad essa, persino la luce, nell'essere anonimo, impersonale, il Non-vero, il Non-reale e tuttavia sempre presente. Il "Si" è, in questa prospettiva, ciò che appare più da vicino, quando si muore. Là dove sono solo, il giorno non è più che la perdita di un soggiorno, l'intimità col di fuori senza luogo e senza riposo. Venire qui fa che colui che viene appartenga alla dispersione, alla spaccatura in cui l'esterno è intrusione soffocante, è nudità, è il freddo dell'elemento entro il quale si sta allo scoperto, dove lo spazio è la vertigine delle lontananze» (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 16-17).

¹⁵ Id., *La conversazione infinita*, cit., p. 42.

¹⁶ Ivi, p. 57.

¹⁷ Ivi, pp. 47-48.

chot, «non mira a far capitolare il pensiero, ma a far sì che possa annunciare secondo una misura altra da quella del potere [...] quella dell'*altro*, dell'altro in quanto altro, non più ordinato secondo l'evidenza di ciò che lo fa appartenere allo stesso»¹⁸.

Questo primo sdoppiamento fornisce la chiave interpretativa per procedere nell'analisi della demarcazione eponima del testo che stiamo considerando, ovvero il non-rapporto del parlare e del vedere che s'istituisce in relazione alla differente *distanza* rispetto ai propri oggetti implicata da queste due operazioni. Da una parte, secondo il filosofo francese, il vedere «presuppone solo una separazione misurata e misurabile: naturalmente, vedere è sempre vedere a distanza, ma lasciando che la distanza ci restituisca quello che ci toglie. [...] Dunque vedere è cogliere *immediatamente* a distanza [...] e grazie alla distanza»¹⁹. In altre parole, egli rimarca qui la calibratura, la pausa, la separazione che la vista richiede per compiersi, il corretto distanziamento di cui essa necessita, dal momento che essa ci permette di toccare le cose soltanto «grazie a un intervallo che ce ne sbarazza», seppur «senza l'imbarazzo di quest'intervallo»²⁰. Non si vede, infatti, ciò che è troppo vicino o ciò che è troppo lontano, ma soltanto ciò che si trova a un giusto intervallo dal soggetto. Tale intervallo, lungi dall'impedirlo, «permette il rapporto *diretto*»²¹. Rispetto alla distinzione precedentemente istituita, si può dire che tale distanziamento raddoppi il primo dei due utilizzi

¹⁸ Ivi, p. 54.

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, p. 35.

della parola che abbiamo delineato, quello della parola dialettica, generalizzatrice, nella quale «il momento della sintesi e della riconciliazione finisce sempre col prevalere», della parola che «si accontenta della tranquilla continuità discorsiva»²² e del linguaggio, quindi, che propone «una vista surrettiziamente corretta, ipocritamente estesa, falsa»²³.

Dall'altra parte, invece, si staglia per Blanchot la possibilità di condurre a espressione «una parola tale che parlare non sarebbe più uno svelare con la luce»²⁴. Esistono, infatti, una parola e un “parlare” che non presuppongono e non attuano nessun distanziamento, né alcuna calibratura – e che, a ben vedere, non coincidono neppure col silenzio della mistica²⁵.

²² Ivi, p. 11.

²³ Ivi, p. 36.

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ Seppure i termini usati da Blanchot sembrano in qualche modo suggerire una certa prossimità con quelli sovente utilizzati per affrontare i problemi di linguaggio che sorgono sul terreno della “mistica”, la sua teorizzazione diverge nettamente, a ben vedere, da questo genere di considerazioni – che pure ha interessato autori di primissimo piano nella Francia del secondo Novecento, come Jacques Lacan o il già citato Bataille. Si consideri, per esempio, la teorizzazione di quest'ultimo relativa al concetto di «non-sapere» e alla demarcazione vigente fra la filosofia e l'«esperienza interiore», intesa, quest'ultima, quale esperienza in cui «l'enunciato non è nulla, se non un mezzo e anche, in quanto mezzo, un ostacolo; ciò che conta non è più l'enunciato del vento, è il vento» (G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1954²; trad. it. di C.M. Bari, *L'esperienza interiore*, Dedalo, Bari 2002², p. 43; in merito cfr. anche le righe, del tutto simili ma relative all'ambito dell'eroticismo, contenute in Id., *L'Érotisme*, Minuit, Paris 1957, pp. 258-270; si veda anche la critica mossa a Bataille da A. Kojève, *Il silenzio della tirannide*, a cura di A. Gioli, Adelphi, Milano 2004). Per una ricostruzione del dibattito contemporaneo su questi temi,

Questa parola – e questo parlare – possono essere definiti *erratici*, poiché, scrive Blanchot, hanno una relazione intrinseca con quella «specie di errore che distrugge ogni potere d'incontro» con la verità e che non si pone in un rapporto dialettico con quest'ultima ma si pone «al di fuori»²⁶ di ogni confronto, di ogni misura. Un errare continuo che non misura e non si relaziona con nessun modello, ma perpetua se stesso in un andirivieni senza posa, un “girare attorno...” senza alcuna specificazione ulteriore, dacché non c'è più neppure un centro attorno cui girare, «il centro non è più il pungolo immobile, la punta di apertura che apre segretamente lo spazio del procedere»²⁷.

Non bisogna credere, però, che Blanchot si accontenti di distinguere fra due “parole” ravvisando maggiore “verità” o “autenticità” nell'una e tacchiando di “falsità” o “inautenticità” l'altra. Oltre al suggerimento per cui è proprio alla parola *erratica* ch'egli sembra qui rivolgersi, occorre aggiungere come, qui, erratico non sia affatto un sinonimo di “autentico”, con riferimento alla celebre distinzione heideggeriana fra linguaggio autentico e inautentico che è rifiutata esplicitamente da Blanchot. Secondo il filosofo tedesco, infatti, il «quotidiano rifugge dai valori eroici proprio perché rifugge ancor più da ogni valore dell'idea stessa di valore e torna sempre a distruggere la differenza abusiva tra autentico

nonché per una considerazione più ampia e precisa delle poste in gioco connesse alla mistica, si vedano le esaustive pagine di S. Oliva, *Il mistico. Sentimento del mondo e limiti del linguaggio*, Mimesis, Milano 2021, in particolare le pp. 47-63.

²⁶ Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 34.

²⁷ Ivi, p. 33.

e inautentico»²⁸. Al contrario, per Blanchot la parola erratica si comporta esattamente come il linguaggio dell'oracolo di Delfi che «sfuggendo alla necessità di nascondere», ovvero di distanziare le cose per aprirsi allo spazio della denotazione, «sfugge a quella di mostrare»: la «distinzione» fra autentico e inautentico è ignorata da tale linguaggio, poiché esso «non copre né scopre»²⁹.

Presentata la distanza, la differenza che intercorre fra la parola distanziatrice e quella erratica, dunque fra (il) vedere e (il) parlare, occorre compiere un passo ulteriore in direzione del problema che tematizziamo in queste pagine: l'intreccio di letteratura e filosofia. L'elemento all'interno del quale esse si *piegano* è la *scrittura*. È quest'ultima che libera la possibilità di concretizzare, raggiungere il non-rapporto, l'esperienza-limite di un modo «anonimo, distratto, differito e disperso d'essere in rapporto»³⁰. Anche in questa circostanza Blanchot non pensa a una scrittura legata ai dettami «della parola o del pensiero idealisti, [...] moralizzatori», vale a dire di quella parola dialettica che imita il vedere, bensì a una scrittura scaturita «dall'esigenza di scrivere», una scrittura che «sembra non consacrarsi ad altro che a se stessa» e che riesce pertanto a porre in discussione le grandi idee totalizzanti e assolutizzanti – come quella «di Dio, dell'Io, del Soggetto [...], della Verità e dell'Uno, [...] del Libro e dell'Opera»³¹.

²⁸ Ivi, p. 299. Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927; trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1995¹¹.

²⁹ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, cit., p. 39.

³⁰ Ivi, p. III.

³¹ Ivi, pp. II-III.

Una scrittura che ha per effetto, innanzitutto, la re-
 cisione delle pastoie che impediscono alla parola di
 localizzarsi al di fuori dell'idealismo. Questo scrive-
 re, sostiene Blanchot, rompe

il legame che unisce la parola a me stesso, [...] il
 rapporto che mi fa parlare a "te", che mi dà paro-
 la entro l'intesa che questa parola riceve da te in
 quanto t'interpella ed è l'interpellanza che comincia
 in me perché finisce in te. Scrivere, vuol dire rom-
 pere questo legame. Vuol dire, inoltre, sottrarre il
 linguaggio al corso del mondo, destituirlo di ciò che
 fa di lui un potere attraverso il quale, se io parlo, è
 il mondo che si parla, è il giorno che si edifica nel
 lavoro, nell'azione e nel tempo³².

Eppure, questo scrivere non è soltanto un atto
 distruttore, critico. A ben vedere, la *vis destruens* di
 questa scrittura, che dischiude lo spazio per quel-
 la che abbiamo definito una «esperienza-limite», un
 modo per le cose di essere in «non-rapporto», la pos-
 sibilità di raggiungere il Fuori, piega diversamente il
 pensiero e la parola, la "filosofia" e la "letteratura".
 Non deve trarre in inganno il fatto che quando Blan-
 chot delinea l'attività di questa scrittura «al di fuori
 del linguaggio» sostenga che essa «è nascosta, rifiu-
 tata, velata da ogni tipo di discorso, compreso quello
 filosofico»³³. O ancora, non deve abbagliare la sua
 proposta di usare una «semplificazione evidentemen-
 te abusiva» interpretando «tutta la storia della filoso-
 fia come uno sforzo per acclimatare e addomesticare

³² Id., *Lo spazio letterario*, cit., p. 12.

³³ Id., *La conversazione infinita*, cit., p. 41.

il “neutro” sostituendovi la legge dell’impersonale e il regno dell’universale, oppure per rifiutare il neutro affermando il primato etico dell’Io-Soggetto, l’aspirazione mistica all’Unico Singolare»³⁴.

Se è vero che il discorso filosofico “classico”, “idealizzante”, “dialettico” non è, perlopiù, capace di attingere a questa esperienza limite, nondimeno la scrittura del fuori è in grado di sprigionare e generare un vero e proprio «pensiero del fuori», per usare un’espressione di Michel Foucault: come scrive quest’ultimo, la scrittura di Blanchot dispiega «un luogo senza luogo che è il fuori di qualsiasi parola e di qualsiasi scrittura», che «spossessa» entrambe e «impone loro la sua legge», che «mostra nel suo dispiegarsi infinito il loro effimero splendore, la loro scintillante sparizione»³⁵. Ma in questa scrittura, come emerge dalle analisi dello stesso Blanchot, si cela un impensato che scorre sotterraneo attraversando l’intera storia dell’Occidente per emergere in superficie soltanto qui e lì, un pensiero che «si tiene fuori da qualsiasi soggettività per farne sorgere come dall’esterno i limiti» e che pertanto ha pieno diritto a essere chiamato “pensiero” dal momento che

se in tale esperienza si tratta certo di passare “fuori di sé”, è per ritrovarsi alla fine, per avvolgersi e raccogliersi nell’interiorità abbagliante di un pensiero che è a pieno diritto Essere e Parola, dunque Discorso, anche se [...] al di là di ogni linguaggio, silenzio, al di là di ogni essere, nulla³⁶.

³⁴ Ivi, p. 363.

³⁵ Cfr. M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, cit., p. 54.

³⁶ Ivi, pp. 17-18.

Attraverso la sua riflessione sulla – e la sua pratica della – scrittura, Blanchot è stato in grado di elaborare un pensiero e costruire uno stile che oltrepassa la rigorosa distinzione fra “filosofia” e “letteratura”, ma che, tramite un approccio allo stesso tempo concettuale e formale, lavorando il «Neutro» che in esse si è storicamente manifestato e prodotto, perviene a raggiungere il Fuori che le abita, le circonda e le costituisce.

3. *Le pieghe e la letteratura*

Fra l'ottobre del 1985 e il giugno del 1986 Gilles Deleuze svolge un intero corso universitario presso l'Université de Paris VIII (con sede a Saint-Denis) sull'opera e il pensiero dell'amico Foucault, scomparso poco prima, nel giugno del 1984. I temi e i materiali utilizzati per la preparazione e lo svolgimento di questa serie di lezioni confluiranno poi nel volume intitolato semplicemente *Foucault* (1986)³⁷. Il dipinto

³⁷ G. Deleuze, *Foucault*, cit. La trascrizione del corso su Foucault assieme a quelle di numerosi altri corsi, conferenze e seminari deleuziani sono disponibili sul sito www.webdeleuze.com. Differentemente da quanto accaduto per la lingua originale, che non ha conosciuto pubblicazioni dei corsi di Deleuze, le lezioni su Foucault (come già accaduto per il corso su Kant del 1978 – cfr. G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, trad. it. di S. Palazzo, Mimesis, Milano-Udine 2004; e quello su Spinoza del 1980-1981 – Id., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad. it. di A. Pardi, Ombre corte, Verona 2010) sono state recentemente tradotte in italiano e pubblicate in più volumi. Cfr. G. Deleuze, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. I, trad. it. di L. Feltrin, Ombre corte, Verona 2014; Id., *Il potere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. II, trad. it. di M. Benenti e M.

di Foucault che si ricava dalla lettura deleuziana è appassionato, ma tratteggiato con precisione. Come per tutti i “ritratti filosofici” composti dal filosofo france-

Caravà, Ombre corte, Verona 2018; Id., *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. III, trad. it. di C. De Michele, Ombre corte, Verona 2020. Beninteso, sebbene lo spazio a disposizione non ci consenta di soffermarci a sufficienza sulla figura di Foucault, è nondimeno necessario, come anticipato alla nota 10, ricordare la centralità del suo lavoro che ha una delle proprie matrici principali nell'intreccio costante di filosofia e letteratura, pensiero e scrittura. Oltre ai lavori già citati si considerino almeno M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1999; Id., *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», (juillet-septembre 1969), pp. 73-104, poi in Id., *Dits et écrits*, cit., pp. 817-849; Id., *Le langage à l'infini*, «Tel quel», 15 (automne 1963), pp. 44-53; poi in Id., *Dits et écrits*, cit., pp. 278-289. Segnaliamo, inoltre, come il prosiegua di questo paragrafo prenda in considerazione, in realtà, solo uno dei numerosissimi concatenamenti concettuali dell'opera deleuziana che interessano il tema della produzione letteraria. Deleuze è stato un grandissimo lettore e ha consegnato alle stampe pagine stupende, nonché teoricamente densissime, su Marcel Proust, su Franz Kafka, su Leopold von Sacher-Masoch, su Hermann Melville... Ci limitiamo a segnalare di seguito i suoi libri più importanti in merito: G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minit, Paris 1993; trad. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1997; Id., *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Minit, Paris 1967; trad. it. di G. De Col, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 2007; Id., *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris 1964; trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001; Id., *L'épuisé*, in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Minit, Paris 1992, pp. 55-106; trad. it. di G. Bompiani, *L'esausto*, Nottetempo, Roma 2015; Id., F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minit, Paris; trad. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

se, il gioco cui egli sottopone il pensiero preso in esame è quello della «differenza» e della «ripetizione», della ripetizione differenziale o della differenziazione ripetuta. Ripetizione dei concetti che definiscono le singolarità di un pensiero, differenziazione dello stesso concetto per mezzo di una ripetizione creatrice di nuove singolarità³⁸. Così, le nozioni foucaultiane di

³⁸ Senza dilungarsi troppo su questo punto, basti ricordare che si tratta di uno dei cardini della metodologia filosofica deleuziana – come si evince anche dal testo di una delle sue opere maggiori, *Differenza e ripetizione* (1968). Tutta la prima fase della produzione teorica di Deleuze, da lui stesso riconosciuta come «storia della filosofia» nonostante la radicalità delle interpretazioni proposte, ha costituito un lungo apprendistato durante il quale egli ha progressivamente affinato la capacità di leggere autori “classici” – come Hume, Kant, Spinoza, Nietzsche – tramite un gioco di *differenza e ripetizione*: ripercorrendo, *ripetendone* i concetti principali, ne ha ricavato delle nuove singolarità, delle interpretazioni *differenti*. In una lettera Deleuze usa un’immagine efficace per esemplificare questo aspetto: «Io stesso per molto tempo ho “fatto” storia della filosofia [...]. Ma il mio modo di cavarmela [...] consisteva soprattutto [...] nel fatto di concepire la storia della filosofia come un’enorme inculata o, che poi è lo stesso, di immacolata concezione. Mi immaginavo di arrivare alle spalle di un autore e di fargli fare un figlio, che fosse suo e tuttavia fosse mostruoso. Che fosse davvero suo, era importantissimo, perché occorreva che l’autore dicesse effettivamente tutto ciò che gli facevo dire. Altrettanto necessario era però che il figlio fosse mostruoso, perché occorreva passare attraverso ogni tipo di decentramenti, slittamenti, rotture, emissioni segrete che mi hanno procurato non poco piacere» (G. Deleuze, *Lettre à Michel Cressole*, in M. Cressole, *Deleuze*, Éditions Universitaires, Paris 1973, pp. 107-118; trad. it. di S. Verdicchio, *Lettera a un critico severo*, in Id., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 11-22). Sulla storia della filosofia deleuziana come “ritratto concettuale” cfr. A. Cherniavsky, C. Jacquet (éds), *L’art du portrait conceptuel. Deleuze et l’histoire de la philosophie*, Garnier, Paris 2013.

«genealogia», di «archivio», di «potere», di «sapere», per non fare che qualche esempio, ricevono nella lettura di Deleuze una torsione che le concatena creativamente con il pensiero di quest'ultimo, pur restando affatto distinte, riconoscibili, leggibili rispetto alla loro genesi e al loro funzionamento.

Se abbiamo introdotto questo paragrafo riferendoci alla lettura deleuziana di Foucault è perché il nome del filosofo di Poitiers può fungere da *cerniera* fra la riflessione blanchottiana sulla scrittura e le considerazioni di Deleuze sulla letteratura. Deleuze sottolinea, infatti, la vicinanza fra la potente apertura verso il Fuori attuata dalla prosa e dalla riflessione di Blanchot e la modalità attraverso cui Foucault ha non solo approcciato il problema della letteratura³⁹, bensì anche sviluppato una filosofia nuova, strategicamente

³⁹ C'è da segnalare, tuttavia, come la letteratura possieda uno statuto parzialmente ambiguo nella produzione di Foucault. Da una parte, essa ha costituito almeno fino alla fine degli anni Sessanta uno dei fuochi principali del suo pensiero. Di ciò testimoniano sia i saggi e le monografie esplicitamente dedicati a tematiche letterarie, sia le numerose trattazioni presenti in opere deputate all'analisi di oggetti apparentemente diversi come, ad esempio, la sua tesi di dottorato: M. Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961; trad. it. di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1980². Tuttavia, dall'altra parte non è difficile notare, a partire dagli anni Settanta, la progressiva trasformazione del suo rapporto con la letteratura, che anche a causa del rifiuto del principio di autorialità lascia sempre più spazio a una ricerca calibrata maggiormente su "anonimi" testi d'archivio, come rivelano non solo i corsi tenuti presso il *Collège de France*, ma anche le curatele *Moi Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*, éd. présentée par M. Foucault, Gallimard, Paris 1973; *Herculine Barbin dite Alexina B*, éd. présentée par M. Foucault, Gallimard, Paris 1978.

mobile sui piani dell'archeologia e della genealogia. Ma a ben vedere tale sottolineatura allude già in direzione di una concatenazione concettuale che accoglie le singolarità che definiscono la prospettiva teorica deleuziana.

L'emissione di singolarità che occorre qui approfondire è senz'altro quella esibita dal concetto di «piega», che compie una delle sue prime comparse in *Differenza e ripetizione* (1968)⁴⁰ ma che è ripreso, rilavorato e ricostruito proprio a partire dal confronto con il pensiero di Foucault⁴¹. Deleuze, infatti, osserva giustamente che «il piegamento [...] ossessiona l'intera opera di Foucault»⁴², a tal punto che la piega si ritroverebbe «alla base di tutte le sue metafore»⁴³. Tuttavia, accanto alla piega, alla piegatura, al piegamento, c'è un'altra figura che secondo Deleuze ritor-

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 89-91 nota.

⁴¹ Deleuze ritornerà poi sulla piega negli anni successivi, esplorandone le potenzialità a contatto con temi e problemi molto disparati, al punto che la monografia successiva, pubblicata due anni dopo quella su Foucault, prende il titolo proprio da questo concetto. Cfr. G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris 1988; trad. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.

⁴² G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 101. In effetti, le occorrenze della parola «piega» (*pli*), di termini da essa derivati o vicini semanticamente sono numerosissime in Foucault: dall'idea secondo cui «l'uomo non è che [...] una semplice piega nel nostro sapere» (M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 13) alla constatazione che nella letteratura degli autori riuniti attorno alla rivista «Tel quel» «il soggetto è respinto verso i bordi esteriori del testo, non lasciandovi che un intreccio di scie [...] flessioni grammaticali fra altre pieghe del linguaggio» (Id., *Distance, aspect, origine, «Critique»*, XIX (1963), n. 198, pp. 931-945; successivamente in Id., *Dits et écrits*, cit., pp. 300-313: 312, trad. nostra).

⁴³ G. Deleuze, *Il potere*, cit., p. 236.

na costantemente in Foucault e pare averlo «ossessionato dall'inizio alla fine»: il doppio⁴⁴. Affermazione eloquente poiché invita a constatare che esiste una figura che costituisce il “doppio” della piegatura (e viceversa), ovvero il «dispiegamento» – la «Piega», dirà Deleuze nel libro su Leibniz, «è sempre tra due pieghe»⁴⁵ e ciò che si piega da una parte si dispiega dall'altra. Bisogna però compiere qui una precisazione terminologica. Sostenendo che la piega e il dispiegamento sono alla base di tutte le metafore foucaultiane Deleuze non intende dire che esse sono *semplicemente* metafore, bensì che partecipano alla costruzione della metaforica foucaultiana possedendo una realtà effettuale propria: «Piega e dispiegamento sono ciò che chiamiamo parole? [...] Potrei definirle metafore? No, sono da prendere alla lettera. Non sono proprio delle metafore! [...] Il dispiegamento e la piega avranno usi metaforici [...]. Ma sono molto di più che delle metafore»⁴⁶.

Occorre allora domandarsi in cosa consista l'effettualità di questi concetti, di queste operazioni. Lo spazio che Deleuze vi dedica è giustificato dalle possibilità teoretiche che essi dischiudono. Seguendone le comparse e gli sviluppi nel testo foucaultiano, infatti, si può fornire una nuova chiave di lettura alla ricostruzione archeologica effettuata da *Le parole e le cose*. Se si tiene fede al principio di Foucault secondo il quale «ogni forma è un composto di rapporti di forze»⁴⁷, allora, a partire dall'età moderna è possibile

⁴⁴ Id., *Il sapere*, cit., p. 244; cfr. anche Id., *Foucault*, p. 101.

⁴⁵ Id., *La piega*, cit., p. 23.

⁴⁶ Id., *Il potere*, cit., pp. 271-272.

⁴⁷ Id., *Foucault*, cit., p. 124.

riconoscere *tre formazioni storiche* che corrispondono ad altrettanti modi di comporre le forze del pensiero, della vita, del lavoro, del linguaggio e così via⁴⁸. Più precisamente, per Deleuze tali *formazioni* sono determinate dalle modalità di composizione delle forze *nell'uomo* con le forze del Fuori (di cui abbiamo già parlato con riferimento a Blanchot): ogni epoca comporrebbe alcune forze nell'uomo con una tipologia precisa di forze del Fuori.

Così, il XVII secolo avrebbe sviluppato «un pensiero del dispiegamento» in cui si «dispiegano le cose e gli esseri, e dispiegando le cose e gli esseri si forma la serie continua delle cose e degli esseri»⁴⁹. In altri termini, l'*episteme* moderna sarebbe determinata dal «*dispiego*», inteso quale «concetto fondamentale», quale «il primo aspetto di un pensiero operativo incarnato nella formazione classica»⁵⁰. Dispiegare, precisa Deleuze, vuol dire elevare all'infinito: in tal senso, tanto la grammatica generale quanto l'analisi delle ricchezze, tanto la storia naturale quanto, più in generale, tutto il pensiero dell'età moderna, testimoniano dell'intenzione di combinare le «forze componenti» interne all'uomo con le «forze del Fuori di elevazione all'infinito»⁵¹. Per questo motivo, la forma cui il dispiegamento dà vita è la forma-Dio, perché Dio rappresenta la fonte di ogni possibile infinito.

Successivamente, il «rovesciamento kantiano» so-

⁴⁸ Sia chiaro, tanto Foucault quanto Deleuze ribadiscono a più riprese che tale periodizzazione è soltanto *una* fra le numerose possibili.

⁴⁹ Id., *Il potere*, cit., p. 234.

⁵⁰ Id., *Foucault*, cit., p. 126.

⁵¹ Id., *Il potere*, cit., p. 217.

praggiunto alla fine del XVIII secolo avrebbe sancito l'avvento di una nuova formazione storica in cui le forze nell'uomo non si combinano più con l'infinito, bensì con forze della *finitezza*, una finitezza individuata ora come costitutiva⁵². Conseguentemente, il concetto operativo che domina l'episteme del pensiero del XIX secolo è la *piega* – o il ripiegamento. Ovunque le forze e le forme si piegano e si ripiegano: la storia naturale è sostituita dalla biologia, l'analisi delle ricchezze dall'economia politica, la grammatica generale dalla linguistica, «basta che le cose, gli esseri viventi e le parole si *ripieghino* [...], si *rivoltino* su queste forze della finitezza»⁵³. La forma-Dio lascia il posto alla forma-Uomo. È quest'ultima a determinare l'episteme del XIX secolo.

Infine, secondo Deleuze è possibile individuare un'ulteriore formazione storica a partire dal lavoro di Foucault e dalla celebre frase sulla «fine dell'uomo» sulla quale *Le parole e le cose* cala il proprio sipario⁵⁴. Di questa nuova formazione storica aveva avuto d'altronde presentimento Nietzsche, con la sua nozione di superuomo. Tanto che per Deleuze è proprio la fre-

⁵² Cfr. J. Vuillemin, *L'héritage kantien et la révolution copernicienne. Fichte, Cohen, Heidegger*, PUF, Paris 1954, p. 11, al quale Deleuze esplicitamente si richiama.

⁵³ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 128.

⁵⁴ «L'uomo è un'invenzione recente di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima». Per Foucault, la sua comparsa dipende dalla presenza di alcune disposizioni, e se queste «dovessero sparire come sono apparse [...], possiamo senz'altro scommettere che l'uomo sarebbe cancellato, come sull'orlo del mare un volto di sabbia» (M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 414).

quentazione nietzschiana⁵⁵ a instradare Foucault sul percorso che conduce a questa nuova forma. È stato Nietzsche, infatti, a sostenere per primo che «l'uomo ha imprigionato la vita» e che «il superuomo è colui che libera la vita *nell'uomo* stesso a vantaggio di un'altra forma»⁵⁶. Sia il filosofo tedesco, sia Foucault, tuttavia, non possono che proporre degli «abbozzi», per evitare di «scadere nel fumetto»⁵⁷. E lo stesso fa Deleuze, intercettando alcune linee teoriche a partire dai due autori senza però proporre una concettualizzazione definitiva di questa terza forma, la forma-superuomo determinata dal super-piegamento. Ciò che distingue il super-piegamento dalle operazioni di dispiegamento e di piegatura è che esso non dà vita né all'infinito, né all'infinitezza, bensì a un «finito-illimitato», ovvero una «situazione di forza in cui un numero finito di componenti offre una varietà di combinazioni praticamente illimitata»⁵⁸.

Il motivo per cui il super-piegamento interessa da vicino la nostra analisi riguarda il fatto che, secondo

⁵⁵ Ricordiamo che Deleuze e Foucault lavorarono insieme all'edizione francese delle *Œuvres philosophiques complètes* di Nietzsche. Si veda G. Deleuze, M. Foucault, *Introduction générale*, in F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tome V, Gallimard, Paris 1967, pp. I-IV. In merito cfr. F. Dosse, *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris 2007, pp. 364-393. Molto sarebbe da dire sull'importanza di Nietzsche per il pensiero francese del secondo Novecento. Sia sufficiente qui rimandare a J. Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIXème siècle au temps présent*, PUF, Paris 1999; A.D. Schrift, *Nietzsche's French Legacy. A Genealogy of Poststructuralism*, Routledge, New York/London 1995.

⁵⁶ G. Deleuze, *Foucault*, cit., p. 131.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 132.

Deleuze, esso è esibito innanzitutto dalla *letteratura* moderna. Foucault, infatti, diversamente da ciò che accade nell'analisi delle formazioni storiche precedenti, in cui attribuisce pari rilevanza a quel che avviene nel campo della lingua, della vita e del lavoro, sembra in questo caso conferire al linguaggio, attraverso la sua analisi della letteratura, una sorta di privilegio⁵⁹. È innanzitutto la letteratura moderna a esibire il funzionamento e la strategia di un «super-piegamento», poiché in essa «l'atto di scrivere raccoglie il linguaggio in un "c'è", in un essere del linguaggio»⁶⁰. A partire (almeno) da Mallarmé, «nella letteratura il linguaggio non vale più per ciò che designa, né per ciò che significa» e non gli resta altro da fare «che rigirarsi in un perpetuo ritorno su se stesso», come se fosse «“super-piegato”» dalla «scoperta dell'essere del linguaggio»⁶¹.

Qual è il carattere distintivo di questo super-piegamento nella letteratura moderna? Come si produce? Attraverso tecniche e operazioni stilistiche disparate e tese a far correre il linguaggio in direzione dei propri limiti, della propria estinzione. Gli autori che superpiegano il linguaggio scavano una

“lingua straniera nella lingua” [...] che, attraverso un numero illimitato di costruzioni grammaticali

⁵⁹ È Deleuze a incaricarsi di segnalare ciò che nella vita e nel lavoro attesta la presenza di un «super-piegamento», ovvero rispettivamente la «biologia molecolare» che ha alla base la «doppia elica di Watson» e «le possibilità che presenta [...] il silicio [...] di superpiegare la memoria su uno spazio microscopico» (Id., *Il potere*, cit., p. 323; cfr. anche pp. 258-261).

⁶⁰ Ivi, p. 287.

⁶¹ Ivi, p. 288.

sovrapposte, si protende verso un'espressione atipica, agrammaticale, come se si rivolgesse verso la fine del linguaggio (si potrebbero segnalare come esempi tra gli altri il libro di Mallarmé, le ripetizioni di Péguy, i soffi di Artaud, le agrammaticalità di Cummings, le pieghe di Burroughs, *cut-up* e *fold-in*, ma anche le proliferazioni di Roussel, le derivazioni di Brisset, i collages dadaisti...) ⁶².

Proprio come in Blanchot, la letteratura adempie al compito cruciale di intercettare ed esprimere i «vettori» e i «tensori» di forze che sono il Fuori del linguaggio. Il Fuori *del* linguaggio indica qualcosa che non è né, beninteso, *nel* linguaggio, come sono ad esempio le regole grammaticali sulle quali si concentra la linguistica che sorge durante la formazione storica del XIX secolo, né tantomeno fuori *dal* linguaggio, come se si trattasse di dare voce a delle «idee pure» ⁶³. Il Fuori *del* linguaggio è ciò che lo attraversa e lo costituisce, l'inattuabile *limite* che lo abita determinandone gli spazi di possibilità. Il Fuori *del* linguaggio designa una «regione “informe”, ovvero non [...] grammaticalmente formata, muta, cioè non parlante, “insignificante” [...] “in cui il linguaggio può scaturire”» ⁶⁴. Non ciò che è fuori *dal*, bensì il fuori *del* linguaggio, il fuori che gli è proprio, che gli appartiene, che continuamente lo costituisce e lo istituisce, «fatto di visioni

⁶² Id., *Foucault*, cit., p. 132. A quest'elenco di nomi d'altronde se ne potrebbero aggiungere ancora molti. Durante le lezioni Deleuze menziona tutti questi nomi e si sofferma, inoltre, su alcuni testi di Charles Péguy e di Louis-Ferdinand Céline (cfr. Id., *Il potere*, cit., pp. 292-293).

⁶³ Ivi, p. 300.

⁶⁴ Ivi, p. 301.

e audizioni non linguistiche, ma che solo il linguaggio rende possibili [...]. È attraverso le parole, in mezzo alle parole, che si vede e si sente»⁶⁵.

La caratterizzazione della letteratura come prodotto del «super-piegamento» che insegue – e spinge – i limiti del linguaggio per cercare di attingerne l'essenza promuove due serie distinte di considerazioni. Da una parte, essa dimostra come l'espressione «letteratura» individui qualcosa di ben diverso da ogni sua definizione da parte del senso comune. Letteratura non è più, genericamente, l'insieme di quel che si produce nel campo letterario, bensì, si potrebbe dire foucaultianamente, un oggetto epistemico definito da forze e coordinate storiche determinate. Letteratura è ciò che «assicura e opera un raggruppamento del linguaggio» oppure «la creazione di un essere del linguaggio»⁶⁶. Questo è il motivo per cui ne *Le parole e le cose* la letteratura si configura «sempre più come ciò che deve essere pensato»⁶⁷, un «oggetto» che il pensiero ha il compito di circuire, perimetrare per analizzare quel che di decisivo avviene nella formazione storica contemporanea. A ben vedere, ciò è in grado di spiegare alcuni aspetti della prossimità fra filosofia e letteratura, pensiero e scrittura, su cui abbiamo concentrato le prime pagine di questo lavoro. Sebbene tale vicinanza sembri contraddistinguere lo stile della prosa filosofica francese a partire almeno dall'epoca illuminista, infatti, è altrettanto vero che proprio durante il XX secolo essa si è costituita alla stregua di un problema teoretico urgente e decisivo.

⁶⁵ Id., *Critica e clinica*, cit., p. 11.

⁶⁶ Id., *Il potere*, cit., p. 300.

⁶⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 59.

Ma d'altra parte, andando aldilà di ogni determinazione storico-epistemologica dell'oggetto discorsivo che risponde al nome di letteratura, la teorizzazione della sua tensione costitutiva in direzione dei limiti del linguaggio dischiude lo spazio per l'istituzione di una *pratica* della scrittura, che giungerà in Deleuze a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza per l'esercizio della stessa filosofia. La pratica della filosofia, che Deleuze ha da sempre concepito innanzitutto come «creazione di concetti»⁶⁸, si accompagna a una *pratica* della scrittura che nella letteratura è esibita esemplarmente. La scrittura, che riesce a fondere una certa filosofia con la letteratura, si configura allora come una pratica *clinica*: perché il suo «fine ultimo» è quello di «liberare» la «creazione di una salute»⁶⁹. Come un atto *politico*, perché tale salute si può raggiungerla inventando «un popolo che manca», parlando in nome di un popolo «popolo minore, eternamente minore, preso in un divenire-rivoluzionario» che esiste «solo negli atomi dello scrittore, popolo bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto»⁷⁰. Come un esercizio *vitale*, perché «scrivere non è [...] imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta» bensì piuttosto «un processo, ossia un passaggio di Vita che attraversa il vivibile e il vissuto»⁷¹.

⁶⁸ Cfr. soprattutto G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit.

⁶⁹ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 17.

⁷⁰ Ivi, pp. 16-17.

⁷¹ Ivi, p. 13.

OMAGGIO ALLA POETICA DI GUY DEBORD:
«UNE VIE PLUS INTENSE, QUI N’A PAS ÉTÉ
VRAIMENT TROUVÉE»

Marta Cassina

1. *Riserva preliminare*

Guy Debord¹, un autore difficile: raramente questa formula, tanto abusata nel mondo delle lettere e del pensiero, potrebbe essere calzante come lo è in questo caso. Trattandosi di Debord, tuttavia, le ragioni di questa difficoltà non possono che essere a loro volta estremamente singolari.

Una prima tentazione da tenere a bada, ci viene da suggerire, è quella di pensare che Debord sia difficile perché la sua opera è complessa. Anacoreta, avanguardista *bohémien*, rivoluzionario, profeta delle miserie e delle servitù della nostra società, teoreta, regista, autobiografo: Debord è stato tantissime cose, perché la storia di Debord si nutre di una forza sterminata di invenzione di forme, intimamente legata com'è al

¹ La citazione del sottotitolo è tratta da G. Debord, *Critique de la séparation* (1961), in *Œuvres*, éd. par V. Kaufmann, Gallimard, Paris 2006, p. 545.

suo gusto strategico per l'effimero, per il senso del passaggio del tempo e del proprio passaggio attraverso il tempo². Non è d'altronde in questa complessità che risiede la sua difficoltà. Potremmo forse dire il contrario. Infatti, quando si legge Debord, pur nella disseminazione delle identità che egli ha indossato, si ha spesso l'impressione di trovarsi di fronte a un miracolo di luminosa coerenza; una delle cose più belle della sua opera è che essa sa rimanere sempre fedele a sé stessa, nonostante e anzi in virtù del movimento che la porta a disperdersi nelle pratiche e nelle forme all'apparenza più svariate. La vera difficoltà consiste piuttosto nel fatto che l'incontro con Debord impone la riserva preliminare di non sapere quali armi mettere in campo per riuscire a leggere quest'opera, proprio nel suo essere straordinariamente coerente. La questione potrebbe essere posta così: come fa un'opera così complessa a rimanere coerente? E rispetto a cosa? Di che genere di coerenza stiamo parlando?

A essere sinceri, non si può fare a meno di constatare che Debord non ha mai inteso realizzare un'opera nel significato tradizionale del termine. Non si troverà l'essenza di Debord nell'avventura di una scrittura, né in un progetto d'opera, per quanto egli si sia servito, nelle sue molteplici avventure, della scrittura o del cinema, all'occorrenza. Questo complica la nostra questione non di poco, perché introduce una difficoltà

² «La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et j'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par le feu. En ce sens j'ai aimé mon époque, qui aura vu se perdre toute sécurité existante et s'écouler toutes choses de ce qui était socialement ordonné» (Id., *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], in *Œuvres*, cit., pp. 1397-1398).

ancora più preliminare: quella di provare a pensare una coerenza senza opera, *fuori dall'opera*. Certo, un'opera c'è e non si può negare, a un primo livello di analisi, che tutti gli elementi che la compongono partecipino di una medesima passione comune e di una medesima sfida. A tratti, c'è l'idea che essa ripeta sempre la stessa cosa, c'è indubbiamente un'insistenza di principi e di questioni attraverso il tempo. Se questo tipo di coerenza esiste, in ogni caso, se tutti i luoghi d'accesso al mondo di Debord – tutti: i testi minuti degli anni lettristi, l'epistolario, le *Mémoires*, gli articoli visionari, i manifesti programmatici, i lungometraggi, *La Société du Spectacle* – sembrano comporre un unico mondo coerente, è solo perché questo mondo non si esaurisce nell'opera stessa. A questo proposito Debord è sempre stato trasparente: il fine della sua opera va cercato fuori dall'opera, in ciò su cui essa si affaccia; il centro dell'opera è la vita, è l'elaborazione di un'esperienza di vita singolare³. La coerenza della prima rileva soltanto la coerenza assoluta della seconda, o meglio, deriva dall'onnipresenza di un nesso fra le due, che le rende inseparabili. «La cohérence trouve sa seule mesure dans une praxis commune»⁴ scrive Debord nel 1963. Linguaggio

³ «Ces œuvres en marche sont seulement des recherches pour une action directe dans la vie quotidienne. Dans un univers pragmatique, l'intention profonde de l'Esthétique a été bien moins de *survivre* que de vivre absolument. Avec nous vraiment "la poésie doit avoir pour but la vérité pratique"» (Id., *Manifeste pour une construction des situations* [1953], in *Œuvres*, cit., p. 108).

⁴ Id., *Note sur la cohérence* (1963), in *Œuvres*, cit., p. 635. Il termine "coerenza" gioca un ruolo fondamentale all'interno del breviario insurrezionale situazionista a partire dagli anni 1960. A questo proposito, si veda in particolare E. Brun, *Les situation-*

e vissuto autentico, linguaggio e azione devono fare tutt'uno: in Debord non c'è altro se non la persistenza di questo desiderio.

A questo punto dovrebbe essere più chiaro di che tipo di coerenza stiamo parlando e di come non dobbiamo parlarne. Non c'è da stupirsi insomma del fatto che Debord sia stato tante cose, che abbia voluto indossare i panni del teorico, del rivoluzionario o dell'artista, solo per poi immediatamente spogliarsene. Accettare tutti questi ruoli, senza risolversi in nessuno di essi, è la prova di quanto coerentemente egli abbia aderito alla verità della propria vita *storica*. Non c'è nulla che gli abbia fatto tanto orrore quanto l'eventualità di riconoscersi in un ruolo o in una funzione che restassero separati da questa verità. La fedeltà dell'opera di Debord a sé stessa sta nella capacità di farsi di volta in volta a misura di una vita, intesa anzitutto come sostanza temporale esposta al mutamento e alla correzione storica⁵. Debord ha fatto l'avanguardia soltanto per annunciarne in anticipo la dissoluzione in qualcosa che non poteva essere più arte; ha distrutto e ripudiato in sé la figura dell'autore

nistes. Une avant-garde totale, CNRS, Paris 2014: «Se situant dans une conception de l'action révolutionnaire comme "propagande par le fait" (si l'on entend par là, non pas le terrorisme armé, mais plutôt l'exemple en actes d'une manière de vivre différemment), ils estiment que ce n'est pas tant par la force de leur organisation entendue quantitativement ou militairement, que par la "cohérence" de leur critique [...] qu'ils parviendront à dissoudre le vieux monde» (ivi, p. 311).

⁵ «Cette existence du théorique n'est rien en elle-même, et n'a à se connaître qu'avec l'action historique, et la *correction historique* qui est sa véritable fidélité» (G. Debord, *La Société du Spectacle* [1967], in *Œuvres*, cit., p. 855).

e, con essa, l'esigenza di rivendicare qualità a cui potersi sentire autorizzato; ha teorizzato la rivoluzione segnalando il fallimento preventivo di ogni ideologia, beffandosi dei costumi della militanza e, soprattutto, del primato inscalfibile dell'intellettuale. Tutto nel suo mondo testimonia di questo senso tenace del passaggio, della necessità dei superamenti dialettici⁶, della sovranità del vissuto sulla teoria. Fraintendere questo principio, ripetere le sue tesi come se fossero un che di autosufficiente, comporta il rischio di rimettere la sua opera inavvertitamente agli spazi, alle categorie e alla destinazione da cui egli volutamente l'ha sottratta.

2. *Introduzione a una poetica*

Debord si deve leggere in funzione della sovrapposizione tra opera e vita, tenendo presente, al contempo, che le regole di questa sovrapposizione non sono istruzioni banali. In primo luogo, perché essa non può essere scambiata con la forma di una semplice relazione. La relazione tra due entità presuppone infatti che ci sia all'origine una loro separazione. Nulla di più inadatto nel caso di Debord, se è vero che la separazione è la forma logica, ontologica e politica attraverso la quale quello che egli chiama "spettacolo" si insinua nell'esistenza degli individui⁷. L'opera non può essere separata dalla vita e viceversa. In secon-

⁶ Per una descrizione dell'eredità hegeliana in Debord, si veda A. Jappe, *Guy Debord*, Tracce, Pescara 1992.

⁷ «La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle» (G. Debord, *La Société du Spectacle*, cit., p. 772).

do luogo, perché questa inseparabilità non significa nemmeno che esse debbano coincidere perfettamente; la posta in gioco non è tanto la ricomposizione di un'unità originaria perduta, quanto più l'assunzione di un movimento reciproco per cui l'opera passa continuamente nella vita e la vita nell'opera. Nella loro reciproca interazione, opera e vita delineano lo spazio di una tensione dialettica per cui entrambe, contemporaneamente, subiscono una metamorfosi decisiva. *Poetica* è il nome che vogliamo dare al teatro di questa dialettica. Con "poetica", come avremo modo di chiarire, indichiamo il luogo non esattamente letterario, non esattamente autobiografico della reciproca guerra di linguaggio e vita nell'opera di Debord: lo spazio in cui le loro divisioni vengono fatte cadere nel nome di una coerenza e di una "comunicazione totale", che in Debord vanno a braccetto con la possibilità di una contestazione dell'ordine spettacolare.

In questo saggio cercheremo di mostrare cosa sia la poesia per Debord, perché Debord debba essere letto nei termini di una poetica e cosa succeda al linguaggio e alla vita, quando essi vengono poeticamente restituiti l'uno all'altra. Un articolo comparso nell'ottava edizione di «Internationale situationniste», intitolato *All the King's men*, mette chiaramente in evidenza la posizione che la poesia occupa tra le preoccupazioni di Debord⁸. Il punto di partenza qui è

⁸ Precisazione metodologica: in *Panegyrique* Debord afferma di avere scritto poco; in realtà i suoi scritti sono numerosi, ma dispersi in un mare di pubblicazioni spesso anonime. L'edizione completa delle *Œuvres* ha coperto però questa lacuna e permesso una ricostruzione organica e chiara del formarsi, definirsi e fissarsi del pensiero di Debord. Per il ricercatore l'opera è poi doppiamente preziosa perché, sulla base dei dati dell'archivio personale di

la constatazione della proletarizzazione del linguaggio nell'epoca della sua gestione spettacolare. Ridotta a strumento di rappresentazione del vissuto, la potenza comunicativa dell'uomo si è distaccata da sé stessa. Nelle forme della comunicazione poetica – forme clandestine che raccontano una storia di insubordinazione al linguaggio del potere – Debord ritrova la forza di un'alternativa possibile. La parola poetica «doit être comprise en tant que communication immédiate dans le réel et modification réelle de ce réel»⁹; in quanto parola inseparabile dalla pratica che essa costituisce, nel momento stesso in cui viene proferita, la poesia resiste alla strumentalizzazione spettacolare. In questo senso, essa esemplifica una maniera alternativa di abitare il linguaggio e di servirsene, perché ne mostra sempre il suo immediato “aver-luogo”. Alla luce dell'opera di Debord, bisognerà capire le ragioni dell'unicità dell'esperienza poetica e come vi si leghino la promessa di un linguaggio e di una vita liberati.

Allo spettacolo, che pianifica concretamente il depotenziamento del linguaggio e della vita, Debord risponde con un progetto concreto, ma di segno opposto, perché poetico. Nel corso della nostra trattazione emergeranno due elementi fondamentali di questo progetto, che sono intimamente legati fra loro. Per prima cosa, l'utopia poetica si lascerà leggere come un'esperienza perfettamente *topica*. L'alternativa poetica di Debord non si situa in un improbabile

Debord, ha consentito l'attribuzione certa di molti testi apparsi senza firma su «Potlatch» o su «Internationale situationniste», come nel caso del qui citato *All the King's men*.

⁹ G. Debord, *All the King's men* (1963), in *Œuvres*, cit., p. 615.

altrove rispetto allo spettacolo che pretende di rovesciare, ma, come suggerisce la sua stessa concezione di poesia, nell'aver-luogo del linguaggio e, dunque, nell'aver-luogo del linguaggio dello spettacolo. Debord ha sempre cercato nel linguaggio del potere i mezzi da cui trarre il proprio concetto di resistenza: lo spettacolo costruisce da sé le condizioni del proprio ribaltamento¹⁰. È solo perché lo spettacolo si è sviluppato in certo modo, divaricando linguaggio e vissuto fino all'estremo punto in cui la sconnessione non ha lasciato più nulla da vivere, che un'alternativa poetica diventa realmente possibile. Decisivo qui è lo spostamento di segno che la poetica opera nello spettacolo, nel portare a compimento una deriva del tutto spettacolare, di per sé.

La potenza poetica è qualcosa che lo spettacolo si premura laboriosamente di tenere nascosto per garantire il proprio funzionamento. La poesia è «l'antimatière de la société de consommation»¹¹. Da cui il secondo carattere di un'alternativa poetica: essa contiene al proprio interno il motivo negativo di un

¹⁰ Il pensiero di Debord presenta molte affinità con la filosofia hegeliana della storia. Il modello teleologico della dinamica storica ripreso da Hegel attraverso Marx, secondo il quale il sistema produce da sé le proprie contraddizioni in negativo, prima di realizzarsi in un salto storico, si traduce in Debord nell'idea che il superamento dello spettacolo sia, a sua volta, un prodotto storico che adempie al suo necessario sviluppo. L'accento messo, nelle letture di Hegel in Francia, sulla sua filosofia della storia dipende ugualmente dalle condizioni d'importazione della filosofia tedesca all'interno del panorama francese; si veda in merito L. Pinto, *(Re) traductions, Phénoménologie et "philosophie allemande" dans les années 1930*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 5 (2002), n. 145, pp. 21-33.

¹¹ G. Debord, *All the King's men*, cit., p. 617.

nascondimento. In conclusione a *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, uno dei testi più belli e appassionati tra quelli dedicati all'opera e alla vita di Debord, Vincent Kaufmann scrive:

Debord ne s'est jamais donné en exemple. Il n'a été le disciple de personne, il n'a jamais suivi personne et n'a rien fait pour être suivi, il n'a pas voulu des disciples. Il n'est pas sûr qu'il voulait être lu, ou du moins pas par n'importe qui. Tout porte même à croire qu'il a beaucoup fait pour ne pas être suivi et qu'il y a réussi. [...] Il est en somme un exemple à ne pas suivre, il n'est exemplaire que parce qu'il ne peut pas être suivi, parce qu'il s'est inventé une vie qu'il n'est pas possible d'imiter¹².

Debord è un esempio negativo, non ha concesso immagini di sé stesso. Ha scelto di rimanere invisibile agli occhi della macchina spettacolare, sposando una vita senza qualità, lontana dalla fascinazione del riconoscimento: più intensa, nel senso dell'esperienza poetica, ma che, per questo stesso motivo, non può mai essere veramente trovata o seguita dentro lo spettacolo. La storia di questa vita si intreccia con quella di un'impossibilità a comparire; tutto, pur di proteggerla dalla minaccia di essere recuperata e neutralizzata dal potere, aporia e timore di ogni autentica avanguardia¹³.

¹² V. Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Fayard, Paris 2001, p. 387.

¹³ In effetti, per un settore della produzione artistica sottomesso al principio dell'innovazione permanente, quale è stata storicamente l'avanguardia in opposizione alla letteratura ufficiale, il fatto stesso di comparire (vale a dire di imporre, consolidare o ripetere le proprie concezioni e procedimenti) è una contraddizio-

Eppure, quest'esistenza senza immagine è qualcosa che Debord non si è mai stancato di esibire, soprattutto quando la sua produzione si è fatta più intensamente autobiografica. Perché? La nostra idea è che l'esemplarità negativa della poetica di Debord sia duplice. Da un lato, risponde all'esigenza difensiva di preservarsi di fronte allo spettacolo; dall'altro, è un'offensiva: meritava di essere mostrata in quanto tale, perché, nell'espolarla, alcuni tra i miti più tenaci dello spettacolo perdevano irrimediabilmente la loro forza.

3. *La comanda della poesia: avanguardia totale*

Sin dai suoi primi passi di giovane liceale dissoluto a Cannes, fino all'esperienza collettiva parigina dell'Internazionale Lettrista – poi, a partire dal 1957, e con un respiro decisamente più cosmopolita, Internazionale Situazionista –, Debord non ha mai smesso di occuparsi di poesia. Sebbene successivamente Debord abbia negato il ruolo dell'arte nella lotta contro il monopolio dello spettacolo, mentre l'Internazionale Situazionista entrava nella sua fase più esplicitamente politica, più o meno a partire dal 1962, egli produceva ancora film che tentavano, mediante una certa manipolazione poetica dell'immagine, di sfidare le modalità dominanti dell'offuscamento spettacola-

ne fatale. Si veda P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», (1991), n. 89, pp. 3-46. Rispetto al caso specifico dell'usura artistica e politica del progetto surrealista, si consulti invece D. Mascolo, *Le communisme: révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Gallimard, Paris 1953.

re. In questo periodo compaiono articoli come *All the King's Men* e *Les Mots captifs*, dove il problema della critica poetica del linguaggio arriva a confondersi con gli obiettivi della rivoluzione messicana, cubana o congolese. Nel momento in cui l'Internazionale Situazionista abdica al mondo dell'arte per abbracciare il mondo intero – un mondo da rifiutare *en bloc* –, motivi poetici come quello del *détournement*, quello della riappropriazione del linguaggio dei maestri e quello della comunicazione da reinventare in “situazione” trovano la loro legittima collocazione accanto alla lotta di classe in Algeria, a Strasburgo e a Parigi, tra le file degli studenti insurrezionalisti.

Sarebbe insomma del tutto inappropriato sostenere che la questione della poesia sia mai stata regolata da Debord una volta per tutte o che l'insieme delle sue inquietudini artistiche sia scomparso, quando l'attività dei situazionisti si è distaccata dal programma estetico della rivoluzione che era stato tramandato loro dalle avanguardie primo-novecentesche. La poesia semplicemente non scompare, ma si totalizza con il divenir totale dell'orizzonte dell'avanguardia. Chiaramente qui non bisogna confondere l'arte nel suo senso più comune, ovvero quello che implica la professionalizzazione di una tecnica relativa a uno specifico *medium*, con la poesia. Debord promuove un'idea di poesia incompatibile con ciò si definisce tradizionalmente letteratura. Fare poesia non significa costruire monumenti alla propria immortalità; fare poesia non significa nemmeno scrivere poemi. Più la poesia si sgancia dai supporti simbolici e materiali della produzione artistica, più essa si avvicina all'unica cosa che rende l'avventura poetica veramente interessante, all'unica cosa su cui un poeta dovrebbe

veramente lavorare: la vita. Tra vita e arte, si sa che Debord e i suoi compagni di scorribande scelgono più volentieri la prima e che, allo stesso tempo, la pazienza non è il loro forte in ciò che concerne la fine della seconda. Questa prima dichiarazione d'intenti, che risale ai tempi in cui l'allora Internazionale Lettrista si confrontava con le *enquêtes* lanciate dalla rivista belga «La Carte d'après nature», diretta da René Magritte, lo indica chiaramente:

Quel sens donnez-vous au mot poésie ?

La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux. La poésie est dans la forme de villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire *provisoire* et vécue¹⁴.

La nuova bellezza, chiamata “di situazione”, sarà provvisoria, passeggera, destinata a lasciar traccia sui volti e nelle forme delle città da ricostruire a immagine e somiglianza del desiderio. È un'arte passata nella vita, da mettere al servizio di un'opera di modificazione cosciente della vita quotidiana in contrapposizione alla sua manomissione spettacolare. È un inno alla superiorità del vivente e alla sua intensificazione possibile, nel nome dei principi poetici della libertà più intransigente, del rinnovamento continuo e della de-

¹⁴ G. Debord, *Réponses de l'Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge* (1954), in *Œuvres*, cit., p. 119.

banalizzazione dell'esistenza attraverso il gioco: ciò che Debord chiama «une certaine idée de bonheur»¹⁵. La poesia non ha altro scopo se non quello di produrre condotte di vita all'altezza di questa felicità. Non si tratta di stabilire una nuova scuola letteraria, di rinnovare le forme dell'espressione o di un modernismo, ma di gettare le condizioni di possibilità per una civiltà a venire, pienamente sovrana di tutti i suoi elementi spaziali (gli ambienti da attraversare nel senso «hâtif» della deriva)¹⁶, temporali (la storia dell'uomo strappata alla polvere degli scaffali e ridata in uso alla collettività) e sociali (un nuovo "uso della vita" fondato sull'istituzione permanente dell'attività ludica e la conseguente abolizione delle divisioni di classe).

Visto da questa prospettiva, il concetto di "fine dell'arte" cui Debord arriva da ultimo di una serie immensa di giganti – Lautréamont, Mallarmé, Cravan e poi i dadaisti e i surrealisti – perde ogni tragicità. La sua idea di poesia sbocca naturalmente in una politica. Far passare l'arte nella vita esige la trasformazione integrale della società e una presa in conto sempre più sistematica della vita quotidiana. Un'estetica che sia genuinamente avanguardista deve accettare in

¹⁵ Id., *Pour en finir avec le confort nihiliste* (1953), in *Œuvres*, cit., p. 101.

¹⁶ «La dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variés» (Id., *Théorie de la dérive* [1956], in *Œuvres*, cit., p. 251). La deriva è una forma regolata e per principio collettiva (per piccoli gruppi) di spostamento attraverso più zone di una stessa città, in vista di percepirvi, il più oggettivamente possibile, delle variazioni di ambiente e di atmosfera. In questo esercizio di riconoscimento emotivo la mobilità è improduttiva: ha per unico scopo l'apertura alle sollecitazioni del territorio e agli incontri.

buona fede di non poter bastare a sé stessa; il suo superamento è il primo passo per la realizzazione della comanda poetica. A questo titolo, Debord e i situazionisti meritano sicuramente una menzione d'onore quanto a radicalità avanguardistica: sono stati in larga misura l'avanguardia più coerente, ossia la sola che abbia compiuto il grande salto, la sola che non abbia fatto della distruzione dell'arte un affare ancora una volta estetico. Debord ha riconosciuto lucidamente che creare nuove condizioni di creazione equivale nel mondo spettacolare a lottare per nuove condizioni di produzione, verso la soppressione del lavoro salariato e di tutte le sue giustificazioni. Al contempo, in un gioco che lascia sempre irrisolto il rapporto polemico tra culturale e politico e che costituisce forse l'aspetto più originale del marxismo di Debord, il superamento della totalità sociale passa attraverso pratiche e parole d'ordine sconosciute alle piattaforme "separate" della sinistra rivoluzionaria; Debord pensa la fabbrica a partire dalla maniera in cui pensa le sedute su cui prende posto il pubblico al cinema: il proletario, come lo spettatore, è colui che è spossessato dell'uso creativo del linguaggio e della propria esistenza. Esercizio della creatività generalizzata e "dittatura del proletariato"¹⁷ sono per Debord la stessa cosa. All'ordine del giorno c'è la vita quotidiana, inserita

¹⁷ Per "dittatura del proletariato" Debord intende il paradigma di un'autogestione festosa della vita. Siamo lontano dal pensare la sfera decisionale della politica nei termini di un "governo": «Le mot d'Engels: "Regardez la Commune de Paris. C'était la dictature du prolétariat" doit être pris au sérieux, comme base pour faire voir ce que n'est pas la dictature du prolétariat en tant que régime politique» (Id., *Aux poubelles de l'histoire!* [1962], in *Œuvres*, cit., p. 628).

a pieno titolo nella storia, e la possibilità di una sua trasformazione qualitativa permanente¹⁸. Poesia che debba essere fatta da tutti e non da pochi: in questo potremmo riassumere il suo programma politico.

A ben guardare, ci si accorge subito che lo spazio d'intervento storicamente saturato dagli organi di partito e dall'ideologia del marxismo ufficiale – tra statalismo, attendismo politico e feticizzazione del lavoro e dell'Economico – è troppo stretto per i desideri di Debord. La fine dell'arte è anche una fine della politica in senso stretto. La comanda della poesia opera come un fattore diagonale tra arte e politica: ne ridisegna i confini, facendo largo a una loro convergenza dinamica o piuttosto a zona di mutua indifferenza. Questa soglia di indifferenza poetica è per Debord una rivoluzione all'altezza dei suoi compiti. Quando Debord scrive, segnatamente al fallimento della rivoluzione surrealista, che «il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révo-

¹⁸ Di conseguenza, la finalità della rivoluzione non sarà l'intensificazione della produzione economica, quanto più l'elaborazione di una nuova forma di vita in cui la potenza dell'uomo, la partecipazione a questa potenza e la coscienza di questa potenza filtrino fino al più umile dettaglio della sua quotidianità. Qui si sente tutto il peso dell'alleanza, pur di breve durata, che Debord aveva stabilito con il filosofo marxista Henri Lefebvre: «On sait maintenant que le marxisme veut transformer le "monde" (non plus l'interpréter). Encore faut-il bien comprendre ce mot, le "monde". Il ne s'agit pas seulement d'intensifier la production, de cultiver de nouveaux espaces, d'industrialiser l'agriculture, de construire des usines géantes, de changer l'État [...]. Ce sont là des moyens. Quelle est la fin? C'est la transformation de la vie jusque dans le détail, jusque dans sa quotidienneté» (H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I: Introduction* [1947], L'Arche, Paris 1958, p. 240).

lution au service de la poésie»¹⁹, intende dire qualcosa di simile. L'errore dei surrealisti sarebbe stata in questo senso l'incapacità di assumere la complessità della comanda poetica e di realizzarla, a prezzo dell'attività artistica, da una parte, e di un'idea di rivoluzione sorpassata, dall'altra, buona solo a esprimere un riformismo blando dentro lo spettacolo. L'imperativo surrealista a «scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo»²⁰, come spiega eloquentemente Walter Benjamin, ha il sapore di un progetto disatteso, di una chimera contemplativa; qui il culturale non è già immediatamente un politico, è solo una fortezza speculativa: il surrealismo esemplifica il *cliché* dell'intellettuale borghese che si vuole maestro di una poesia proletaria, senza riuscire a metterla concretamente in funzione. Privato così della sua nervatura poetica, il campo dell'azione politica non può che ripetere vecchi schemi e vecchie brutalità contro-rivoluzionarie. Non è un caso allora che gli stessi surrealisti vi si muovessero attraverso come pesci fuor d'acqua, condannati dalla loro originaria mancanza a una posizione «ambivalente, toute de refus et de regret»²¹.

¹⁹ G. Debord, *All the King's men*, cit., p. 616.

²⁰ «[...] im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken» (W. Benjamin, *Der Surrealismus* [1929], in *Gesammelte Schriften II, 1*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 295-310: 309; trad. it. *Il Surrealismo*, in *Opere Complete III. Scritti 1928-1929*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, pp. 201-214: 213).

²¹ A. Breton, *À la bonne heure*, in *Œuvres complètes IV. Écrits sur l'art et autres textes*, éd. par M. Bonnet, Gallimard, Paris 2008, pp. 864-865: 865.

4. *Linguaggio e vita nell'esperienza poetica*

Nell'opera di Debord ci si imbatte sovente nella dicotomia logico-politica tra comunicazione unilaterale e comunicazione totale. Con il termine "comunicazione unilaterale" Debord prova a rendere conto della situazione specifica per cui il linguaggio e la comunicazione umana tutta sono stati messi al lavoro per conto dell'organizzazione spettacolare della vita²². Lo spettacolo concentra, in veste di sostanza mercificata, isolata e capovolta, le più rilevanti forze produttive di una società, ovvero rappresenta in forma congelata i presupposti di ogni genere di prassi in quanto tale: competenze relazionali, immaginazione e cultura. Il vivente si ritrova così espropriato della sua anima invisibile e però più reale: la sua esistenza linguistica. Sotto il controllo del potere, la natura linguistica dell'uomo gli va incontro rovesciata e le parole lasciano posto all'*informazione*. Quella del potere è infatti una battaglia condotta contro la vitalità del linguaggio, contro tutte le "ridondanze" della sua libertà, perché esso possa trasmettere semplicemente degli ordini. Lo spettacolo moderno condensa cioè tutto ciò che il vivente *può fare*, ma nella forma di uno sviluppo alienato da sé, per cui quest'espressione finisce per designare soltanto ciò che "è permesso", piuttosto che autentica possibilità. Secondo Debord nessuno è così povero come colui che vede la propria relazione con l'altrui, ossia la propria "comunicatività", ridotta a lavoro salariato: tenuti insieme nella maniera in cui sono separati dal linguaggio, gli uomi-

²² «Les mots *travaillent*, pour le compte de l'organisation dominante de la vie» (G. Debord, *All the King's men*, cit., p. 613).

ni sono separati dall'unica cosa che li unisce davvero. La perdita di riferimento immediato a questa totalità è ciò che Debord chiama comunicazione unilaterale.

L'aldilà dello spettacolo è invece la comunicazione totale ritrovata. È il passaggio da un "parlare a", che presume la subordinazione unilaterale del vivente alle modalità della sua rappresentazione, a un "parlare con", il quale implica invece la simultaneità della vita e del dialogo. Comunicazione totale è la ristabilita coesistenza dell'evento con la parola che lo mette in forma, dell'attività umana con il principio della sua potenza, del singolo con la comunità del dialogo. La chiave di volta di una comunicazione totale (il passo che può sottrarla alla paralisi spettacolare) è per Debord una rivoluzione proletaria capace di disalienare la dimensione comune-comunicativa del linguaggio. Da un lato, la rivoluzione si manifesterà sovvertendo l'insieme dei mezzi di pseudo-comunicazione imposti dallo spettacolo (tra i tanti: la mercificazione della vita umana, la retorica "permissiva" dei piaceri e del tempo libero, la messa a profitto delle conoscenze)²³; dall'altro – anche se in Debord i due momenti coin-

²³ «La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire. [...] La culture doit tenir dans la deuxième moitié de ce siècle le rôle moteur dans le développement de l'économie, qui fut celui de l'automobile dans sa première moitié» (Id., *La Société du Spectacle*, cit., pp. 848-849). A questo titolo, Debord viene considerato uno tra i primi profeti di quello che oggi gli scienziati sociali chiamano "capitalismo cognitivo", nel riferirsi al modo di produzione affermatosi a partire dagli anni 1980 in seguito al declino della fabbrica taylorista. Simili tesi si ritrovano per esempio in P. Virno, *Cultura e produzione sul palcoscenico*, in G. Agamben et al., *I Situazionisti*, Manifestolibri, Roma 1991, pp. 19-26.

cidono perfettamente –, inventando condotte di vita in cui ogni dire corrisponde sempre a un fare. Nulla è meno passivo di questo esodo: non ci possono più essere porzioni di realtà che non comunichino immediatamente e creativamente con sé stesse. Fa bene Kaufmann a scrivere allora, a proposito di una “politica della comunicazione” in Debord, che essa ha come proprio orizzonte «une pensée du partage, de la participation généralisée, du jeu collectif»²⁴. La totalità della comunicazione esige che tutti siano chiamati all’azione, che nessuno sia spettatore della propria vita: basta che un singolo trasferisca la propria potenza nel potere di uno spettacolo, perché *lo* spettacolo si ricomponga. Tutto deve essere detto da tutti.

Fatte queste premesse, è ora tempo di esaminare più da vicino il ruolo che spetta alla poesia all’interno del quadro rivoluzionario situazionista. Non bisogna infatti dimenticare che, stando a Debord, la poesia produce la comunicazione totale, o, per essere più precisi, è già la comunicazione totale, ma a uno stadio virtuale. È l’appello a una rivoluzione reale che debba in qualche modo mettersi al suo servizio, come i surrealisti non avevano ancora osato dire: «Entre les périodes révolutionnaires où les masses accèdent à la poésie en agissant, on peut penser que les cercles de l’aventure poétique restent les seuls lieux où subsiste la totalité de la révolution, comme virtualité inaccomplie, mais proche, ombre d’un personnage absent»²⁵. In che senso la poesia custodirebbe la totalità della comunicazione-rivoluzione? Una prima risposta va

²⁴ V. Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, cit., p. 228.

²⁵ G. Debord, *All the King’s men*, cit., p. 615.

ricercata nel repertorio d'azioni collettive attorno a cui si costruiscono storicamente le "bande" dell'esperienza poetica. Chi conosce Debord sa quanto la *forma di vita* poetica sia stata seducente ai suoi occhi. In quanto comunità autogestite, che coltivano ed esercitano lo stile di una parola libera da vincoli, insieme alla possibilità dell'accordo attraverso il dialogo, i circoli dell'avventura poetica postulano da sempre una specie di contrappasso ai meccanismi dello spettacolo. L'anelito alla costruzione di unità politiche superiori e più umane, unito alla consapevolezza che non ci possa essere comunità al di fuori di un patto di trasparenza linguistica tra i suoi membri, fa dei poeti dei veri e propri rivoluzionari *in potentia*.

La seconda risposta alla domanda ci costringe ad addentrarci coraggiosamente in una breve filosofia della parola poetica. Diciamo "coraggiosamente", perché Debord in merito non ha scritto granché. In Debord la certezza che la poesia sia la forma della rivoluzione, nel senso di un atto creativo che genera un mondo e il suo linguaggio inseparabilmente, è tal punto granitica da non meritarsi quasi una giustificazione: «Il est inutile de préciser que ce rapport de la poésie à sa base matérielle dans la société n'est pas une subordination unilatérale, mais une interaction»²⁶. Debord non sente l'urgenza di motivare questa certezza, di esplicitare da dove provenga, né quale teoria la sorregga. In realtà lo stesso si può dire della sua opera complessivamente; impossibile decomporla in una cronaca delle influenze che l'avrebbero plasmata, impossibile delineare un'archeologia del suo pensiero, non tanto perché Debord non abbia letto e studiato

²⁶ *Ibid.*

dei libri o perché non se ne sia stato influenzato, ma semplicemente perché l'opera non si presenta come una teoria: è troppo strettamente legata al suo vissuto singolare, troppo poetica, per poter rendere conto da sé di questa stessa interazione. Ciò che Debord dà per scontato è ciò che gli è al contempo più intimo e vicino: perché *proprio* la parola poetica? Perché la vita non le è un corollario esterno, ma un momento interno inscindibile?

Si potrebbe partire da questa laconica menzione: «ceux qui [...] ont pu s'appeler "trobar clus" ou "dolce stil nuovo", – tous ont pour but, et résultat effectif, la transparence immédiate d'une certaine communication»²⁷. Se il nostro intuito è corretto, infatti, c'è qualcosa di estremamente familiare a Debord nelle tradizioni della poesia trobadorica e stilnovistica: l'idea che l'avvento della parola poetica sia innanzitutto un'esperienza *amorosa*. Troviamo riferimenti analoghi anche nelle ricerche di André Breton²⁸, autore che Debord ha avidamente letto, rispettato e combattuto, più o meno alla maniera in cui si può amare e odiare insieme la figura di un padre putativo. È dunque difficile pensare che non ne sia stato

²⁷ Ivi, p. 616.

²⁸ È Breton stesso ad ammettere di aver fatto simili ricerche, nel periodo in cui frequentava Nadja: «Nous sommes seuls lorsque entre un vieux quémandeur, comme je n'en ai jamais vu se présenter nulle part. Il offre quelques pauvres images relatives à l'histoire de France. Celle qu'il me tend, qu'il insiste pour que je prenne, a trait à certains épisodes des règnes de Louis VI et Louis VII (je viens précisément de m'occuper de cette époque, et ceci en fonction des "Cours d'Amour", de m'imaginer activement ce que pouvait être, alors, la conception de la vie)» (A. Breton, *Nadja* [1928], Gallimard, Paris 1998, p. 96).

condizionato. Le vicende della poesia provenzale e stilnovistica costituiscono d'altronde un avamposto nella storia dell'elaborazione formale a cui né Breton, né Debord, per motivi simili, possono rimanere completamente indifferenti. La ragione è molto semplice; all'origine del canone poetico della modernità europea si lascia percepire la medesima tensione a cui entrambi legano, paradossalmente, la possibilità di spezzare lo stesso canone dall'interno: l'esigenza di spingere il vissuto poetico fino all'estremo. Alcuni passaggi da *Il linguaggio e la morte* di Giorgio Agamben ci aiutano a inquadrare meglio il problema:

Intorno al secolo XII, la topica antica e la sua *ratio inveniendi* furono interpretate in modo radicalmente nuovo dai poeti provenzali e da questa reinterpretazione ebbe origine la poesia europea moderna. La *ratio inveniendi* divenne, per i poeti provenzali, *razo de trobar*, ed essi trassero da questa espressione il loro nome (*trobador* e *trobairitz*); ma, nel passaggio dall'*invenire* latino al *trobar* provenzale era in questione molto più che un semplice mutamento terminologico. [...] Qui l'uomo non è già sempre nel luogo del linguaggio, ma deve venire in esso e può farlo solo attraverso un *appetitus*.²⁹

Con i poeti provenzali, il *topos* della nascita della poesia non può essere un luogo di *inventio* in senso mnemotecnico; al linguaggio bisogna prima arrivare, non come si arriverebbe a un oggetto che, in un certo senso, chiede solo di essere riconosciuto, ma alla

²⁹ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino 1982, p. 84.

maniera di una *quête* desiderante e di una tenzone amorosa dall'esito incerto e travagliato. Il poeta non potrà darsi pace finché l'oggetto del suo desiderio – la parola – non sarà stato trovato. Come scrive Eric Auerbach in *Dante, poeta del mondo terreno*, questi poeti «hanno un'amata mistica, a tutti loro capitano le stesse, stranissime esperienze amorose, a tutti loro Amore dispensa o rifiuta doni, che sembrano più un'illuminazione che un godimento dei sensi»³⁰. Poesia si concede solo a chi la ama, per questo qui la vera sostanza dell'espressione poetica è il sentimento, a scapito sia della sua leggibilità, sia dell'esperienza reale che ne sarebbe la base. La parola poetica è un dono oscuro d'amore, non uno strumento logico attraverso il quale dare forma letteraria alla realtà; da cui un razionalismo fallace, pieno di discontinuità e di metafore astruse, di difficile comprensione. Il vissuto amoroso, al contempo, non deve essere pensato come un godimento sensibile, come un evento autobiografico preesistente che il poeta si sarebbe poi dato la pena di tradurre in letteratura. «Non si tratta qui, per i trovatori, di eventi psicologici o biografici, che vengano, successivamente, espressi in parola, ma, piuttosto, del tentativo di *vivere il topos stesso, l'evento di linguaggio*»³¹, aggiunge Agamben. Amore non esiste

³⁰ «[...] besitzen eine mystische Geliebte, ihnen allen geschehen ungefähr die gleichen sonderbaren Liebesabenteuer, ihnen allen schenkt oder versagt Amore Gaben, die mehr einer Erleuchtung als einem sinnlichen Genuss gleichen» (E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929], de Gruyter, Berlin-New York 2001, p. 76; *Dante, poeta del mondo terreno* [1963], in Id., *Studi su Dante*, trad. it. di M.L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 3-161: 55).

³¹ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 85.

fuori dalla parola poetica come un fatto reale: è il linguaggio a essere vissuto, desiderio e amore.

Se quanto abbiamo ricavato dalla lettura dei testi di Agamben e Auerbach è esatto, quello che l'esperienza dell'amor trobadorico ci dice è ciò che abbiamo visto costituire per Debord l'esperienza rivoluzionaria della comunicazione totale; e cioè che la comunicazione totale non può che essere poetica, perché l'avventura poetica, alla stregua delle peripezie dei provenzali che l'hanno in fin dei conti inventata, fa collassare la distinzione tra letterario e biografico, tra parola e vissuto, aprendosi al linguaggio come a qualcosa che si debba prima di tutto amare³². Il luogo di quest'apertura è una dimensione limite del linguaggio e la poesia la sua porta d'accesso: quel che il poeta ama non è ciò che la parola dice, non è la parola in quanto rappresentazione di qualcos'altro, non è la parola-oggetto dello spettacolo, ma il fatto stesso che *ci sia* un linguaggio, che ci sia comunicazione. Poetica è la maniera in cui Debord va incontro alla comunicatività umana con il solo desiderio che essa abbia luogo. Poetiche saranno quindi tutte le forme, le modalità e le strategie attraverso cui l'esistenza e l'aver-luogo del linguaggio vengono pienamente alla luce. Poetico è il luogo di questo aver-luogo. Nel suo unico aforisma francese, Paul Celan scrive: «La

³² Notare che in Debord poesia e amore compaiono, a volte, quasi sinonimicamente, a indicare quanto di meglio l'esistenza possa offrire: «Tous les moyens employés (poésie, action, amour) laissent un drôle de goût dans la bouche. C'est pourtant ce que nous avons de mieux. Il faut donc s'opposer à tout ce qui limite leur utilisation» (G. Debord, *Lettre à HF* [1951], in Id., *Le Marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Fayard, Paris 2004, p. 83).

poésie ne s'impose plus, elle s'expose»³³. Viene quasi da pensare che Debord lo abbia preso in parola; quel che conta della poesia è niente più e niente meno che la sua propria esposizione: esposizione del luogo dal quale e nel quale avviene l'illuminazione poetica, esposizione del puro e semplice evento di linguaggio.

Un'ultima delucidazione a proposito dell'amore. L'amore poetico è la forma d'amore più disinteressata: all'amante sta a cuore solo che ciò che desidera esista, indipendentemente dai frutti che ne potranno essere colti. Gli amori dei provenzali, infatti, sono tutte esperienze travagliate: avventure disperate, il cui oggetto è oscuro e inafferrabile, accessibile solo nel rispetto di questa lontananza. Analogamente, anche in Debord si accede all'aver-luogo del linguaggio solo a patto che l'amore non si traduca mai in un possesso o in un sapere, che non se ne faccia l'oggetto di un'immagine, insomma. Luce convive con l'ombra: l'esperienza poetica dell'esistenza del linguaggio implica l'accettazione di un'oscurità e di una negatività; nel bene e nel male, come vedremo nei prossimi paragrafi, essa è la sola cosa di cui non si possa fare immagine.

5. Strategie poetiche dentro e contro l'occultamento spettacolare

L'esistenza del linguaggio è un fatto che ogni comunicazione, dunque anche quella spettacolare

³³ P. Celan, *Gesammelte Werke III*, hrsg. von B. Allemann, S. Reichard und R. Bucher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, p. 181.

presuppone. Affinché ci sia qualcosa come un'immagine, a fondamento di ciascun avvento concreto di rappresentazione, si deve ammettere l'esistenza di ciò attraverso cui soltanto la comunicazione di un'immagine è possibile. Senza l'esistenza del linguaggio non ci sarebbe alcuna rappresentazione. Ogni immagine effettiva diventa possibile solo quando il linguaggio, in qualche modo, ha già avuto luogo; la stessa affermazione dell'esistenza del linguaggio si limita a rendere esplicito ciò che è già implicito nel fatto della sua enunciazione. Ciò che qui è essenziale comprendere, tuttavia, è che l'esistenza del linguaggio non può essere rappresentata come tale, perché ciò che in essa è in questione – la possibilità di un'immagine in generale – è sempre già presupposto nell'immagine. Proprio perché presuppongono il fatto che ci sia linguaggio, le immagini sono necessariamente incapaci di enunciare l'evento del linguaggio, di rappresentare la capacità dell'immagine di rappresentare. L'esistenza del linguaggio, l'esistenza dell'immagine è essa stessa priva di immagine, è un'assenza di immagine.

Si rileverà che la nozione di “spettacolo” rimanda in Debord a molte cose contemporaneamente (l'assoggettamento del mondo all'economia, il feticismo della merce, la reificazione, l'alienazione, l'ideologia, ossia le immagini, le rappresentazioni e gli spettacoli che impediscono alla vita autentica di inverarsi), conformemente, tra l'altro, alle precisazioni dello stesso Debord ne *La Société du Spectacle*: «Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents»³⁴. A ogni modo, poco sotto continua: «Le spectacle est l'affirmation de l'appa-

³⁴ G. Debord, *La Société du Spectacle*, cit., p. 768.

rence et l'affirmation de toute vie humaine [...] comme simple apparence»³⁵; cosicché non ci sembra di andare troppo lontano dalle intenzioni originarie di Debord nell'azzardare questa sintesi: spettacolo significa che di tutto di possa fare immagine e che l'immagine sia tutto. Dal nostro punto di vista, la prospettiva della falsificazione spettacolare della vita consiste principalmente nel fatto che lo spettacolo esclude, per sua propria natura, che possa esistere qualcosa al di fuori del regno dell'immagine. In questo senso, lo spettacolo si definisce primariamente come occultamento³⁶ di tutto ciò che è assenza di immagine e dunque: dell'aver-luogo del linguaggio, del *topos* di questo aver-luogo (la poesia) e dell'aver-luogo dello spettacolo in quanto tale. L'estensione dell'occultamento ha quasi dell'incredibile; pur di legittimare la propria autorità e pur di assicurarsi un'infinita longevità, lo spettacolo sarebbe arrivato a nascondere il luogo in cui manifesta sé stesso: *lo spettacolo nega la propria esistenza*.

Debord ha saputo vedere nitidamente che l'esistenza dello spettacolo esige da sé stessa che non se ne possa mai parlare, esige, in altre parole, la produzione continua di un surplus di "falsa coscienza": una società in cui l'esistenza della falsificazione non può esser nemmeno percepita come tale rende la falsificazione perfettamente incontestabile. L'allucinazione³⁷

³⁵ *Ibid.*

³⁶ «Le pouvoir vit de recel» (Id., *All the King's men*, cit., p. 614).

³⁷ «La fausse conscience anti-dialectique [...] s'impose à toute heure de la vie quotidienne soumise au spectacle; qu'il faut comprendre comme [...] un *fait hallucinatoire social*» (Id., *La Société du Spectacle*, cit., p. 858). Qui Debord ribadisce un parallelismo

deve essere completa o non può essere. Il regno delle immagini diventa il regno della gratificazione totale. Per la prima volta nella storia, sembra dirci Debord, l'umanità è incatenata, ma non sa di esserlo, credendo anzi di non esserlo: «c'est la première fois que des pauvres croient faire partie d'une élite économique, malgré l'évidence contraire»³⁸. Come liberarsi allora? Dove accedere a una "evidenza contraria", dal momento che ogni evidenza è falsata e che le catene sono diventate a loro volta invisibili? La risposta di Debord è un'alternativa poetica. La grandezza di Debord sta poi nel fatto di non aver mai concepito la rivoluzione come un'impresa utopica: nell'indagare i modi in cui lo spettacolo ci porta a investire negli oggetti stessi della nostra soggezione, l'analisi di Debord lascia anche intravedere il modo in cui tale investimento e la sua logica offrano gli strumenti attraverso i quali un'alternativa potrebbe emergere. Dentro lo spettacolo, dentro gli interstizi della società spettacolare, si aprono spazi che comunicano direttamente con la possibilità della sua dissoluzione; bisogna solo saperli individuare e dare loro strategicamente più spazio.

Proviamo a chiarire questo punto, tornando un secondo sulla questione dell'occultamento. Ci sarebbe infatti qualcosa di molto curioso da notare in merito: in cosa mai potrebbe consistere l'occultamento di uno spazio, che, di per sé, si definisce in funzione di un'assenza di immagine? In una "accumulazione", ci spiega Debord: «toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de produc-

tra ideologia e schizofrenia che aveva già incontrato in J. Gabel, *La fausse conscience: essai sur la réification*, Minuit, Paris 1962.

³⁸ G. Debord, *In girum* (1978), in *Œuvres*, cit., pp. 1343-1344.

tion s'annonce comme une immense accumulation des spectacles»³⁹. Vale a dire che il vuoto non si nasconde oscurandolo, ma riempiendolo: lo spettacolo fa in modo che ci sia sempre qualcosa da vedere, che ci sia sempre un'immagine dietro l'immagine, anche dove non ci sarebbe propriamente più nulla da vedere. L'esistenza del linguaggio, il “dietro” dell'immagine in quanto immagine, non è però qualcosa che si lasci facilmente “riempire”. Là dove l'immagine prova a sostituirla, ecco che, per il solo fatto di esserci, continua a recarle testimonianza; infatti, in questo senso, lo spettacolo si deve accontentare di differirla, di farla slittare sempre un po' più indietro; donde, una serie infinita, irrealizzabile di accumulazioni. Qui la macchina presenta la sua falla clamorosa. L'averluogo del linguaggio che lo spettacolo si adopera a respingere incessantemente ai propri margini rimane, per ciò stesso, fuori dal territorio su cui lo spettacolo esercita controllo; ragion per cui, secondo Debord, vi si potranno intrecciare prassi clandestine di libertà e di resistenza⁴⁰. La falla, in ogni caso, è ancora più profonda di quanto si potrebbe immaginare. L'accumulazione è anche il modo attraverso il quale lo spettacolo porta a compimento la sostituzione del reale. Nella società spettacolare, all'immagine corrispondono sempre e solo altre immagini; accumulandosi, le immagini – che dovrebbero essere sempre rivelazione

³⁹ Id., *La Société du Spectacle*, cit., p. 766.

⁴⁰ «[...] la vie du langage [...] se trouve expulsée du champ machiniste de l'information officielle, mais aussi la pensée libre peut s'organiser en vue d'une clandestinité qui sera incontrôlable par les techniques de police informationniste» (Id., *All the King's men*, cit., p. 618).

di qualcosa – si separano da ciò che rivelano, non rivelano più nulla e si costituiscono in sfera autonoma, divenendo, infine, l'unica cosa reale: «là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels»⁴¹. Lo spettacolo tende a trasformarsi nel *medium* della propria rappresentazione, perché l'immagine diventa essa stessa il fatto di cui si dà conto nell'immagine; cosicché nella forma estrema dell'accumulazione, nella forma estrema della separazione tra parola e vita, emerge anche, paradossalmente, per la prima volta, lo spazio per esperire il fatto linguistico stesso: l'esistenza di immagine e non questo o quel contenuto di immagine. Lo spettacolo tende pericolosamente a fare spazio all'averluogo che si premura poi di occultare, ricoprendolo di immagini. Il modo del suo sviluppo, se indagato correttamente, contiene già per Debord il presentimento che questo stesso sviluppo possa esser fatto vacillare dall'interno: «c'est parce que l'ennemi a poussé si loin ses erreurs, que nous avons commencé à gagner»⁴².

Debord-poeta si insinua in questo spazio, aperto tra le falle dello spettacolo, e gli imprime una brusca virata di segno. Il poeta deve indirizzare lo sviluppo dello spettacolo in potenziale di disgregazione. Se lo spettacolo tende *inconsiamente* a risolversi in immagine, nell'immagine come unica cosa esistente, lavorando però per impedirci l'accesso a questa esistenza, un'alternativa poetica lavorerà, altrettanto

⁴¹ Id., *La Société du Spectacle*, cit., p. 770. In questo senso lo spettacolo poteva essere definito poche pagine prima come «le cœur de l'irréalisme de la société réelle» (ivi, p. 767).

⁴² Id., *In girum*, cit., p. 1398.

instancabilmente, per restituirci *attivamente* l'esistenza dell'immagine, esponendola come assenza di immagine. Il cinema è uno degli ambiti in cui Debord ha più lavorato, in questa direzione, strategicamente. La prima cosa da dire è che l'attività cinematografica di Debord non ha inventato nulla di nuovo, non è una nuova forma epocale in rapporto alla storia del cinema. D'altronde, a Debord non è mai interessato inventare alcunché di nuovo in generale, a maggior ragione nel mondo del cinema, arte per eccellenza del capitalismo avanzato, che lo utilizza come efficace tecnica di ipnosi. Nella versione definitiva del suo primo film, *Hurlements en faveur de Sade*, la questione del cinema viene stigmatizzata una volta per tutte: «Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. [...] Passons, si vous voulez, au débat»⁴³. Sarebbe difficile immaginarsi un'entrata nel mondo del cinema meno ambiziosa di questa, dato che per Debord tutto sta nel lasciarsi la storia del cinema alle spalle. Eppure, Debord ha girato film durante tutto il corso della sua vita; curiosamente, il cinema è l'unica attività professionale che egli abbia mai accettato di rivendicare per sé. Le due cose per Debord non stanno in contraddizione: da un lato, il cinema, insieme a «cette poussière d'images qui le compose»⁴⁴, deve morire; dall'altro, la morte del cinema non è qualcosa che si possa annunciare *d'emblée* per poi scomparire, senza aver prima portato allo scoperto ciò che consente di farla finita. Perché l'immagine abbia a morire, essa deve prima colpirsi poeticamente al cuore. Nella con-

⁴³ Id., *Hurlements en faveur de Sade* (1952), in *Œuvres*, cit., p. 62.

⁴⁴ Id., *In girum*, cit., p. 1349.

ferenza del 1995 *Il cinema di Guy Debord*, Agamben ci invita a guardare il cinema di Debord dal punto di vista della sua tecnica compositiva, ovvero dell'uso che egli fa del montaggio, dove, per "montaggio", Agamben intende il carattere peculiare del cinema, il suo "trascendentale": «La tecnica compositiva non è cambiata, è sempre il montaggio; ma ora il montaggio [...] viene mostrato in quanto tale. [...] Si fa del cinema a partire dalle immagini del cinema»⁴⁵. Non si potrebbero trovare parole migliori; in Debord, infatti, è sempre il montaggio a dettare le condizioni di possibilità del cinema. Solo che qua il montaggio balza in primo piano, piuttosto che perdersi in ciò che ci consente di vedere, piuttosto che scomparire nell'unità della narrazione cinematografica. Il risultato più eclatante è che non c'è un solo film di Debord che possa essere considerato tale; prendiamo *Hurlements en faveur de Sade*: una successione di schermi bianchi e neri che culminano nella leggendaria sequenza di ventiquattro minuti di schermo nero e di silenzio totale. Debord non gira nulla, non fa altro che interrompere.

È a questo punto che possiamo cominciare a cogliere i modi in cui Debord adatta il cinema alla propria alternativa poetica allo spettacolo. La narrazione qui coincide con l'interruzione permanente del suo *continuum*, di modo che quello che vediamo, attraverso l'interruzione della storia, attraverso la rescissione del legame rappresentativo tra la forma e il contenuto del cinema, non è più una storia in senso

⁴⁵ G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in E. Ghezzi e R. Turigliatto (a cura di), *Debord (contro) il cinema*, Il Castoro, Milano 2001, pp. 103-107: 104.

stretto, ma la forma della narrazione. In un cinema di interruzione, avviene un cambiamento di sguardo radicale: cominciamo a scorgere dell'immagine non tanto ciò che essa rappresenta, ma la sua consistenza poetica, il fatto che ci sia rappresentazione. È il fenomeno a cui poi Agamben si riferisce con l'espressione «de-creazione del reale»⁴⁶, che viene così descritto da Alex Murray: «un processo mediante il quale vediamo il *medium* nell'espressione, piuttosto che il concetto hegeliano secondo il quale il *medium* deve essere cancellato dalla rappresentazione»⁴⁷. Quello che qui va soprattutto enfatizzato è che lo spazio che l'interruzione spalanca alla contemplazione – lo spazio che sospende lo stato di dialogo tra l'immagine e l'oggetto della sua rappresentazione – è lo spettacolo stesso. Facendo un estremo sforzo di semplificazione, potremmo paragonare lo spettacolo a una gigantesca produzione cinematografica (di scala mondiale e senza limiti di durata) in cui l'elemento della finzione filmica non è immediatamente presente a sé stesso: il film viene sempre percepito come reale e non come immagine costruita, perché si cancella senza sosta nella storia che racconta, perché non mette mai a fuoco lo schermo attraverso cui racconta. L'interruzione,

⁴⁶ «Non bisogna considerare il lavoro dell'artista unicamente in termini di creazione: al contrario, in seno a ogni atto di creazione c'è un atto di de-creazione. Deleuze ha detto una volta a proposito del cinema che ogni atto di creazione è sempre un atto di resistenza. Ma cosa significa resistere? È anzitutto aver la forza di de-creare ciò che esiste, de-creare il reale, esser più forti del fatto esistente» (ivi, p. 106).

⁴⁷ A. Murray, *Al di là dello spettacolo e dell'immagine*, in V. Bonacci (a cura di), *Giorgio Agamben. Ontologia e politica*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 153-171: 163.

al contrario, è la strategia che ci costringe a indugiare nella consapevolezza che lo spettacolo esiste e che si tratta solo di una finzione, solo di uno schermo. In questi termini, quella del cinema di Debord è in realtà una “de-creazione” di secondo livello, è un rovesciamento ironico-poetico della de-creazione già operata dallo spettacolo⁴⁸. Rispetto allo spettacolo che, come abbiamo visto, tende a sostituire il reale in immagine, nella maniera in cui fa dell’immagine l’unica cosa esistente, Debord si è limitato a prendere quest’esistenza estremamente sul serio: l’ha mostrata e, per ciò stesso, ne ha neutralizzato l’incantesimo. Mostrando l’immagine poeticamente – mostrandola cioè in quanto immagine –, Debord ha reso evidente tutto ciò che lo spettacolo non può dire. In catena: che l’immagine esiste, e quindi non è reale come possono essere reali gli oggetti della sua rappresentazione; che

⁴⁸ Per ragioni di brevità, non possiamo occuparci in questo saggio del *détournement* e del suo ruolo chiave nel quadro delle strategie poetiche di Debord. Basti sottolineare qui che il modo d’impiego del *détournement* – tecnica che consiste nell’appropriazione di elementi artistici, filosofici, geografici o sociali preesistenti, nell’ottica di un uso creativo e di una trasfigurazione di senso – è ancora quello di un rovesciamento ludico del rovesciamento già attuato dallo spettacolo: «Ces films de fiction volés [...] sont chargés, *quel qu’ait pu être leur sens précédent*, de représenter, au contraire, *le renversement du “renversement artistique de la vie”*» (G. Debord, *Note sur l’emploi des films volés* [1978], in *Œuvres*, cit., p. 1412). Il *détournement* opera come il montaggio nel cinema per sospendere l’autorità e il potere dell’immagine, esponendola in quanto immagine; la differenza sta nel fatto che qua non si tratta dell’esibizione dell’esistenza dello spettacolo nel senso di una interruzione, quanto più di una ripetizione, di un rimettere in presenza i “luoghi comuni” dello spettacolo, di un *far avere loro nuovamente luogo*.

l'immagine esiste e quindi non è tutto, perché deve esistere anche lo schermo su cui viene proiettata. Questo schermo non è la realtà che l'immagine rappresenta, eccede il tutto di cui si possa fare immagine. L'esistenza dello spettacolo, se si espone, è anche un'assenza di spettacolo: è il bianco e il nero. «En 1952, il a montré que le cinéma pouvait se réduire à cet écran blanc. Puis à cet écran noir»⁴⁹, riporta la prima pagina della sceneggiatura dell'ultimo film di Debord, realizzato da Brigitte Cornand. Sullo sfondo bianco e sullo sfondo nero il cinema è a tal punto presente che non lo si può più vedere.

6. *Poesia come modo di vita*

Hurlements in favore di una sparizione, di un'assenza di immagine, di un'irrappresentabilità: visto che lo spettacolo accumula, una poetica mostra il vuoto. Confrontandosi con il vuoto, Debord si avvicina al luogo originario della vita della parola rispetto al quale ne va, per l'uomo che parla, della propria salvezza oltre lo spettacolo. Si salva solo chi non ha paura del buio. Debord, dal canto suo, non ha mai avuto paura dell'oscurità e l'ha anzi scientemente esercitata. L'oscurità ha consolidato la sua leggenda. «Plus nos thèses seront fameuses, plus nous serons nous-mêmes obscurs»⁵⁰; così terminano, o quasi, le *Thèses sur l'Internationale situationniste et son tem-*

⁴⁹ Id., *Guy Debord, son art et son temps*, in *Œuvres*, cit., p. 1870.

⁵⁰ Id., *La véritable scission dans l'Internationale*, in *Œuvres*, cit., p. 1132.

ps, che compaiono un anno dopo la sua dissoluzione nel 1971. Anche la parabola dell'Internazionale Situazionista, a conti fatti, si fa leggere come un *experimentum in nihilo*. Non solo nel senso triviale che la sua avventura termina in una dissoluzione – decisa dal solo Debord, che vi aveva prima creato all'interno una scissione –, ma perché essa si realizza nella e attraverso la propria dissoluzione. La dissoluzione è solo l'ultima tappa di un processo al quale il gruppo ha sempre lavorato: quello di scomparire, nella sola prospettiva di fondersi nell'invisibilità dell'orizzonte proletario. L'oscurità allora va a braccetto non tanto con la constatazione di un fallimento, ma, al contrario, è un gesto di giubilo, che lega il successo dell'Internazionale Situazionista alla scomparsa elocutoria di coloro che ne sono stati membri. La fine dell'Internazionale Situazionista è quella di aver avuto luogo e, quindi, consiste in un saper scomparire, o, più precisamente, è quella di saper scomparire nel momento in cui ha luogo, che sarà uno dei suoi più grandi contributi al movimento rivoluzionario. Per l'Internazionale Situazionista il tempo dello schermo nero è finito per sopraggiungere davvero, e non durerà solo ventiquattro minuti, ma un'eternità: la sua invisibilità è la controprova del suo successo popolare.

Due parole sul valore del negativo in Debord. Per un verso, come è stato detto, il negativo è il porto cui approda naturalmente l'esperienza poetica dell'aver-luogo del linguaggio e, indissolubilmente, dell'aver-luogo dello spettacolo: là dove l'evidenza della falsificazione si espone, la pellicola si inceppa, non rimane nulla da vedere. Magra consolazione, direbbe forse qualcuno, dal momento che non si capisce più a che titolo possedere un'evidenza, se questo significa,

contemporaneamente, farsi deliberatamente inghiottire da un vuoto. Cosa farsene di un'evidenza che non può mai essere veramente trovata? Il rischio implicito in una strategia poetica è insomma quello che non si riesca a vederci molto più che una dichiarazione d'impotenza: che il nulla di immagini collassi in un nulla di fatto. Una critica più lungimirante potrebbe tutt'al più trovarci l'indizio di una tattica difensiva; se lo spettacolo, in sé, non dice altro che «ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît»⁵¹, il poeta si nasconderà, da parte sua, dove l'apparenza non lo minaccia, coltiverà l'oscurità, il *désœuvrement*, il blackout. Quest'ultima affermazione, tra l'altro, è sicuramente vera nel caso di Debord e dice un aspetto molto importante del suo carattere e della maniera in cui ha condotto la sua guerra allo spettacolo. Non si è mai conformato alle regole di visibilità che lo spettacolo impone alle nostre vite, ha rifiutato quasi ossessivamente ogni sguardo che cercasse di identificarlo, di assegnargli una posizione, di conformarlo, al costo di rendersi via via sempre più indocumentabile, di vivere il suo viaggio da clandestino.

Ciononostante, per quanto questa valutazione sia a suo modo corretta, essa non dice tutto né della vita di Debord, né del ruolo del negativo. Si sarebbe capito ancora ben poco della sua poetica, a volerne considerare solo gli aspetti per cui egli vi avrebbe trovato riparo da una minaccia. Quello che distingue la poetica di Debord è che qui, inversamente, è lo spettacolo a doversene sentire sempre minacciato. La sua poetica è in prima istanza un'offensiva, uno stile insurrezionale. Che una "evidenza contraria" non possa

⁵¹ Id., *La Société du Spectacle*, cit., p. 769.

mai essere veramente trovata non significa infatti che al poeta non resti nulla da trovare. Indubbiamente, se riportata all'esempio del cinema, la conquista ha tutt'altro carattere che quello di una chiarezza o di una verità positiva, dato che, nell'approssimarci alla fine, ci accorgiamo di non avere più strumenti per metterla a fuoco. E se fosse giustamente questa la conquista? Se fosse, invece, che iniziamo veramente a trovare ciò che cerchiamo nel momento in cui abbandoniamo la pretesa di trovarlo *veramente*? Non si deve dimenticare, a questo proposito, che Debord ha combattuto più di tutti la seduzione spettacolare a fare della rivoluzione un bottino di commerci in verità, evidenze o visioni. Debord non trae dalla visione il proprio materiale⁵². È inutile dunque biasimarlo di non averne prodotta di nuova. Privandoci di un'evidenza positiva, Debord non ci priva di qualcosa di essenziale cui potremmo legittimamente aspirare, non ci rende i prigionieri di un vuoto. Al contrario, attraverso il sacrificio che si impone alla visione, prendiamo atto di quell'aldilà del linguaggio su cui lo spettacolo impone la sua lunga mano: il passaggio all'atto. In questo senso, un *experimentum in nihilo* non è veramente lo stadio terminale di una ricerca, o, per lo meno, lo è solo parzialmente; qualcosa deve morire perché qualcosa di radicalmente altro viva.

⁵² La riduzione di tutto a un problema di visione è infatti, per Debord, il *modus operandi* dello spettacolo: «Le spectacle est l'héritier de toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l'activité, dominée par les catégories du *voir*; aussi bien qu'il se fonde sur l'incessant déploiement de la rationalité technique précise qui est issue de cette pensée. [...] C'est la vie concrète de tous qui s'est dégradée en univers *spéculatif*» (ivi, p. 770).

Assenza di immagine: il tragitto di un linguaggio che va incontro sognante alla propria dissoluzione in un puro atto rivoluzionario, quando sarà esistito come atto rivoluzionario.

Debord si è chiesto numerose volte in che termini i situazionisti avrebbero incontrato alla fine l'oggetto delle loro ricerche. La sua risposta suona così: «Le résultat de ces recherches, et voilà la seule bonne nouvelle de cette communication, je ne le livrerai pas sous la forme cinématographique»⁵³. Nulla di inaspettato, ci verrebbe da dire; con Debord siamo abituati ad avere a che fare con schermi vuoti, con una poetica dell'assenza, felice di comunicare un'assenza. Questa frase, tuttavia, si illumina di nuova luce se la pensiamo in riferimento al progetto d'opera da cui è tratta: *In girum imus nocte et consumimur igni*, lungometraggio del 1978 prodotto da *Simar Films*. *In girum*, così come la versione filmata de *La Société du Spectacle* del 1973, comincia come un saggio di critica sociale, con temi che sono diventati ormai familiari a chi conosce il repertorio di Debord: critica della passività, della separazione e del cinema in particolare. Ma questo registro è abbandonato improvvisamente dopo una ventina di pagine (e qualche minuto in più), per lasciare il posto all'evocazione malinconica di ricordi e vicende personali, con un intento che non può che spiegarsi come autobiografico:

Ainsi donc, au lieu d'ajouter un film à des milliers des films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferai rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par

⁵³ Id., *In girum*, cit., p. 1394.

l'examen d'un sujet important: moi-même. On m'avait parfois reproché de faire des films difficiles : je vais pour finir en faire un⁵⁴.

Il risultato delle mie ricerche, l'unico vero soggetto importante che esiga di essere ricordato e comunicato, sembra suggerire Debord, sono io, è la mia vita. Tanto meglio che esso non possa essere comunicato in forma cinematografica. Passiamo piuttosto al dibattito, al conflitto, a un fare. Non c'è nulla di spaventoso né di inquietante nell'oscurità di ciò che il cinema di Debord non può rivelare, se il suo unico intento è stato, fin dall'inizio, più o meno scopertamente, autobiografico. L'oggetto della ricerca coincide con un fare, e non può coincidere così bene con un fare se non perché equivale sempre a un "non far vedere". Sull'orlo effimero di una dissoluzione sempre imminente, le immagini in Debord hanno scelto di esistere, di farsi esistenza singolare.

Nel prologo del suo *L'uso dei corpi*, Agamben riporta una laconica conversazione che avrebbe avuto una sera, a Parigi, con Alice Debord: «quando le dissi che molti giovani in Italia continuavano a interessarsi agli scritti di Guy e aspettavano da lui una parola, rispose: "on existe, cela devrait leur suffire"»⁵⁵. È interessante confrontare la risposta di Alice con le parole che il giovane Debord, nel 1953, iscriveva in una riflessione più ampia sul tema, non a caso, della negazione e del nichilismo: «Au-delà de ce manque toujours ressenti, au-delà de l'inévitable et inexcusa-

⁵⁴ Ivi, pp. 1352-1353.

⁵⁵ G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 14.

ble déperdition de tout ce que nous avons aimé, le jeu se joue encore, nous sommes»⁵⁶. Cosa voleva dire con “nous sommes”? Cosa c’è di speciale nell’esserci? Nostra opinione è che qui Debord abbia in mente qualcosa di molto meno pacifico della constatazione di uno stato di esistenza, qualcosa che mette in gioco il modo di vita singolare come centro nevralgico della sua poetica, più che di una vera e propria autobiografia. La sua autobiografia è da costruire, è strategia poetica: che si esista, dal punto di vista di Debord, non è mai un dato di fatto, ma l’oggetto di una sfida, di una totalità da ricreare, di una passione da riconquistare, attraverso il luogo enigmatico della sparizione di tutto ciò che è stato amato. L’amore – lo abbiamo incontrato già nell’esperienza poetica dei provenzali – sta all’esistenza un po’ come il “passaggio a Nord-Ovest” stava agli esploratori del continente americano: è il transito obbligatorio per l’incognita, per il negativo, nella geografia della vera vita, verso una vita che possa essere finalmente vissuta. Debord non ha mai smesso di chiamare in causa questa possibilità: che ci fosse da vivere di più, più intensamente. Che l’esistenza fosse il compito della rivoluzione, prima che un’evidenza. Nell’esistenza, per Debord, vi è come qualcosa di rischioso e di prezioso che pretende di essere inseguito e acciuffato; per noi, la chiara coscienza che l’elemento genuinamente poetico consista proprio nel lottare perché essa abbia luogo. Per chi esiste infatti il linguaggio? Cosa ha veramente luogo? Dove avviene l’illuminazione poetica se non nella vita umana? Debord non ha formulato esplicitamente

⁵⁶ G. Debord, *Pour en finir avec le confort nihiliste* (1953), in *Œuvres*, cit., p. 101.

simili interrogativi, ma a noi piace pensare, sulla base sia di quello che si può trovare, sia di quello che non si può trovare nella sua opera, che una risposta ci sia e che sia irrifutabile: il linguaggio esiste per l'uomo, è il modo di vita dell'uomo a costituire il vero averluogo del linguaggio e, in quanto tale, è il modo di vita dell'uomo ad avere il dovere di esporne l'articolazione invisibile; desiderare l'esistenza del linguaggio, poeticamente, significa desiderare di esistere *tout court*, lottare per esistere.

In conclusione, l'unica domanda poetica da porsi sarebbe questa domanda etica: in che maniera un modo di vita espone l'esistenza del linguaggio con amore? Ovvero, in che maniera l'esistenza singolare di un uomo deve desiderare di avere luogo, per esporsi in quanto sito dell'illuminazione? In Debord non c'è mai stato il minimo segnale di vacillamento al riguardo. La vita vera è quella che troveremo quando avremo smesso di lavorare e iniziato sistematicamente a mettere il gioco al centro della vita quotidiana, tutti in coro; il linguaggio, infatti, non cesserà di lavorare fintanto che l'ultimo tra gli uomini non l'avrà fatto⁵⁷. Il senso del *non-travailler* nel linguaggio e nella vita è un invito ad affrancarsi superbamente da ogni funzione che non sia quella di esistere, da padroni, nel tempo e di consumarlo gratuitamente, senza farne mai strumento di qualcos'altro. «Nous ne sommes pas sur cette planète tout à fait insuffisante pour

⁵⁷ «Les mots ne cesseront pas de *travailler* tant que les hommes n'auront pas cessé de le faire» (M. Khayati, *Les mots captifs. Préface à un dictionnaire situationniste*, «Internationale situationniste», [1966] n. 10, pp. 50-55: 55).

quelque chose, le tout est de passer le temps»⁵⁸. *Ne travaillez jamais* scritto su ogni muro⁵⁹: la poesia più importante di Debord e anche una delle poche tracce rilevate sul sito di Saint Germain-des-Prés a testimonianza del modo di vita singolare che lì, per le strade di Parigi e nei suoi *cafés*, si era tentato di affermare, nell'ostinata ricerca di quel «Graal néfaste, dont personne n'avait voulu»⁶⁰. In quel luogo che per Debord e i suoi amici fu, per brevissimo tempo, la “capitale della perturbazione”, «l'existence de tous était principalement caractérisée par une prodigieuse inactivité; et entre tant de crimes et délits que les autorités y dénoncèrent, c'est cela qui fut ressenti comme le plus menaçant»⁶¹. *Ne travaillez jamais*, allora, traccia ricoperta di fumo: estremismo esistenziale di un gruppo di persone votate a bruciarsi nel fuoco, a non lasciare segni tangibili di sé. Così concepita, in assenza di un'opera cui aggrapparsi, in assenza di cause particolari cui ascrivere l'agire, un'esistenza non può mai veramente avere luogo. Proprio per questo, tuttavia, Debord non ha lasciato nulla di intentato; il suo esempio si è conficcato nella gola della menzogna dominante e l'ha scoperchiata: vivere, vivere con amore è impossibile nello spettacolo. Poco importa, allora, quanto e come Debord si sia reso concretamente invisibile o quanto la sua opera sia difficile; l'impossibilità *palese* della vita più intensa che egli

⁵⁸ G. Debord, *Lettre à HF*, cit., p. 83.

⁵⁹ «Ne travaillez jamais» è una scritta fatta da Debord all'età di 22 anni su un muro di rue de la Seine. Il graffito naturalmente è scomparso poco dopo. Per la riproduzione fotografica dell'iscrizione si consulti «Internationale situationniste», (1963), n. 8, p. 42.

⁶⁰ G. Debord, *In girum*, cit., p. 1378.

⁶¹ Ivi, p. 1365.

pretendeva è rimasta insinuata dentro lo spettacolo e continua a lanciare il suo avvertimento, a preparare un risveglio. Lo spettacolo non se ne libererà mai più: «son air d'innocence ne reviendra plus»⁶².

⁶² Ivi, p. 1391.

«IL PARADISO È ALL'OMBRA DELLE SPADE»:
LOTTA, PENSIERO FEMMINISTA E RILETTURE
DANTESCHE ETERODOSSE IN *VIRGILE, NON*
DI MONIQUE WITTIG

Anna Lisa Somma

1. *Sabotare i canoni*

Monique Wittig (1935-2003) ha incarnato una delle voci più alte del pensiero e dell'attivismo lesbici degli ultimi decenni, i cui risultati sono confluiti tanto in scritti dal taglio eminentemente saggistico, quanto in altri capaci di unire in modo brillante e acuto letteratura e filosofia. Fra questi ultimi si ricorda anche il romanzo *Virgile, non* (1985), che prende apertamente le mosse dalla *Commedia* dantesca per mettere in atto un «sabotage épistémopolitique sans précédent [...] en s'attaquant au canon littéraire [...] et "scientifique" en portant un regard politique sur les disciplines (histoire, anthropologie, psychanalyse, linguistique, etc.) inédit qui la rapproche de Foucault»¹. In esso l'autrice presenta un Inferno di violenze e soprusi di tipo patriarcale, al quale la protagonista, chiamata si-

¹ S. Bourcier, *Monique Wittig et le féminisme matérialiste*, «Le Nouveau Magazine Littéraire», 25 settembre 2018.

gnificativamente Wittig, tenta di ribellarsi sul duplice piano della teoria e della prassi, partendo dalla puntuale decostruzione del concetto di “donna” e dei ruoli (sessuali, economici, culturali, ecc.) a lei imposti dalla società².

Questo contributo intende offrire una sintetica analisi delle principali istanze filosofiche e sociali esposte in *Virgile, non* – strettamente connesse al pensiero di Wittig, dispiegato in maniera più puntuale nei lavori saggistici –, con speciale attenzione alla loro resa letteraria e alle motivazioni che questa informano, riattualizzando e problematizzando così il capolavoro dantesco. Come verrà mostrato, la scrittrice francese ha dato vita a un’opera in cui gli aspetti più prettamente letterari si saldano indissolubilmente a quelli intellettuali e militanti, dotandosi di una dirimpente carica stilistica e contenutistica; un’opera che, purtroppo, in Italia ha conosciuto fortune alterne, sebbene, come ricorda Simonetta Spinelli, «là dove si pone prepotentemente una domanda di radicalità, una nuova generazione riscopre Wittig»³.

² In questo scritto, per mera praticità, si useranno i termini “donne” e “uomini” ma, come giustamente evidenzia Diane Griffin Crowder, *Virgile, non* è «the most telling example of Wittig’s suppression of gender» e, pertanto, Wittig evita parole quali «uomini» e «donne», spostando la differenza di genere nell’opposizione fra «âmes» e «ennemis», e i relativi pronomi («elles», esse, e «ils», essi). Il genere diventa così, pertanto, «totally linguistic». Si veda D. Griffin Crowder, *Universalizing Materialist Lesbianism*, in N. Shaktini (ed.), *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*, University of Illinois Press, Champaign 2005, p. 73.

³ Sulla ricezione e sulla discontinuità dell’apprezzamento per Wittig in Italia, cfr. almeno S. Spinelli, *A volte ritorna*, blog «Simonetta Spinelli», novembre 2010, <https://simonettaspinelli2013>.

2. Monique Wittig: ritratto di una radicale

Nata nel 1935 a Dannemarie, in Alsazia, Monique Wittig si trasferì nel 1950 con la famiglia a Parigi, dove studiò presso la Sorbona e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales; presso quest'ultima ottenne un dottorato di ricerca sotto la guida di Gérard Genette⁴. Impiegata nella casa editrice Éditions de Minuit, pubblicò nel 1964 *L'Opoponax* che le valse il Prix Médicis. A questo seguirono numerosi saggi e romanzi fra cui *Les Guérillères* (1969), *Le Corps lesbien* (1973), *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976, scritto con la compagna Sande Zeig), *Le Voyage sans fin* (1985) e *The Straight Mind and Other Essays* (1992)⁵. Partecipò agli eventi del mag-

wordpress.com/Wittig-cantora-dellindicibile/a-volte-ritorna/; E. Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig*, ETS, Pisa 2021, pp. 70-90. Riguardo lo specifico caso di *Virgile, non*, in un ciclo di interventi dedicati a Wittig, la già citata Simonetta Spinelli – studiosa e militante storica del lesbo-femminismo italiano – ha sottolineato il fatto che il romanzo giunse nel nostro paese con un ritardo tale da non consentire un suo impatto significativo nei dibattiti culturali e sociali. Cfr. S. Spinelli, *Wittig, cantora dell'indicibile*, «Simonetta Spinelli», novembre 2010. <https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/Wittig-cantora-dellindicibile/a-volte-ritorna/>.

⁴ Sebbene da molti anni destinata alla pubblicazione, la tesi è apparsa solo nel 2010 con il titolo *Le chantier littéraire* in una co-edizione per i tipi Presses Universitaires de Lyon e éditions iXe.

⁵ La ricca produzione in francese e in inglese di Wittig è stata soltanto in parte tradotta in italiano e, significativamente, spesso per iniziativa di singole persone o realtà culturali con una chiara impronta militante quali il collettivo trans-femminista Onna Pas o la casa editrice Il Dito e La Luna, specializzata in testi LGBT*. Sulle difficoltà che si trova ad affrontare chi voglia tradurre *L'Opoponax* di Wittig nella nostra lingua (ma le rifles-

gio parigino del 1968, nonché a movimenti e iniziative di matrice lesbica e femminista, compreso l'atto di fondazione del Mouvement de Libération des Femmes (convenzionalmente sorto il 26 agosto 1970 con la deposizione di una corona di fiori per la moglie del Milite Ignoto sotto l'Arco di Trionfo a opera di un insieme di donne). «[P]resenza scomoda e scandalosa nella cultura contemporanea»⁶ e in seno al femminismo stesso, assieme ad altre compagne Wittig entrò in conflitto crescente con alcune componenti dei gruppi femministi, comprese alcune della redazione della rivista «Questions Féministes» (dal 1981, dopo l'esclusione della filosofa e di altre dal comitato editoriale, ribattezzata «Nouvelle Questions Féministes»)⁷. Nel 1976 si trasferì negli Stati Uniti dove si impegnò in una feconda attività di docente universitaria, scrittrice, sceneggiatrice e conferenziera sino alla sua morte improvvisa, occorsa a Tucson nel 2003⁸.

sioni possono esser valide per l'intera opera dell'autrice), si veda almeno S. Nugara, *Je suis l'opoponax. Come tradurre l'enigma del genere?*, «Tradurre», (2019), n. 17, <https://rivistatradurre.it/je-suis-lopoponax-come-tradurre-lenigma-del-genere/>.

⁶ Cfr. S. Spinelli, *Wittig, cantora dell'indicibile*, cit.

⁷ Ancora nel 2013 Spinelli nota che «Wittig è il rimosso dell'analisi femminista. Rappresenta il punto di rottura sul quale [noi femministe] non ci siamo soffermate, che ritorna, non ancora analizzato, e disgrega trame di percorsi e di rielaborazioni politiche» (S. Spinelli, *Il corpo lesbico*, 2013, <https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/Wittig-cantora-dellindicibile/il-corpo-lesbico/>).

⁸ Per approfondire la figura di Wittig, si veda anche il recente E. Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio*, cit. Per una lettura più intima della sua biografia, si rimanda al volume scritto dalla sorella: G. Wittig, *Ma soeur sauvage*, s.l., Ateliers de Normandie Roto Impression, 2008. Infine, per un'introduzione alla lettura critica dei testi wittighiani, cfr. perlomeno B. Auclerc, Y. Che-

Le questioni ideologiche, politiche e militanti dispiegate in *Virgile*, non si nutrono in maniera capillare di quanto Wittig espone nelle sue opere dal taglio maggiormente filosofico, in particolare per quello che concerne questioni riguardanti il genere, l'orientamento sessuale e il posizionamento dei soggetti all'interno della collettività⁹. «Il pensiero basato sul primato della differenza», illustra la filosofa nel breve saggio *La categoria di sesso*, «è il pensiero del dominio»¹⁰: questo concetto presuppone infatti che le categorie sessuali siano naturali e portatrici di specificità sul piano biologico, genetico, ontologico e sociale¹¹. Al contrario Wittig sottolinea come tali classificazioni siano dipendenti in modo inscindibile dal

valier, *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2012.

⁹ Anche per *Virgile*, non vale quanto espresso da Christine Planté circa la produzione romanzesca di Wittig: «Pas plus qu'on ne saurait lire ses romans dissociés d'un combat politique et d'une réflexion théorique, on ne peut comprendre ses prises de position théoriques sans y saisir le travail sur, dans, contre et avec le langage» (C. Planté, *Préface*, in M. Wittig, *Le chantier littéraire*, cit., p. 15). Come noto, anche Dante compie un profondo lavoro di riflessione e rifondazione del linguaggio a partire dalle sue stesse fondamenta, che non può prescindere dalla sostanza della sua opera.

¹⁰ M. Wittig, *La categoria di sesso*, in Id., *Il pensiero eterosessuale*, trad. it. F. Zappino, Ombre Corte, Verona 2019, p. 24.

¹¹ «[L]'idea che tutte le donne presentino similarità essenziali è solo normativa e serve a costringere gli esseri umani a comportarsi in determinati modi, a legittimare determinate pratiche e a delegittimarne altre. Serve, ad esempio, a legittimare il fatto che agli uomini e alle donne vengano riservati ruoli sociali e sessuali distinti sotto il profilo epistemico, che gli uomini e le donne debbano rispettare norme epistemicamente diverse, che gli uomini debbano ad esempio conoscere con la ragione e le donne con il

contesto – non date aprioristicamente – e le approccia da una prospettiva materialista/marxista¹². Il suo presupposto è che «[l]a categoria di sesso è il prodotto di una società eterosessuale nell’ambito della quale gli uomini si appropriano per se stessi sia del lavoro riproduttivo e produttivo delle donne, sia dei loro corpi. Questo accade in virtù di quel contratto chiamato “matrimonio”»¹³.

La stessa definizione di “donna” non può per Wittig essere astorica, neutrale, slegata da rapporti sociali: come già sostenuto da de Beauvoir nel *Secondo sesso* (1949), «non si nasce donna, lo si diventa. Nessun destino biologico, psicologico o economico definisce l’aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell’uomo»¹⁴. Wittig contesta l’esistenza delle donne intese come gruppo naturale, così come l’idea che la capacità biologica di mettere al mondo dei figli definisca propriamente una donna. La “naturale” divisione fra i sessi biologici rischia di «naturalizz[are] anche il fenomeno sociale»¹⁵ dell’oppressione delle donne, ostacolandone così la messa in discussione e i

cuore» (P. Garavaso, N. Vassallo, *Filosofia delle donne*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 96).

¹² Nonostante ciò, Wittig non risparmia critiche all’atteggiamento marxista nei confronti delle donne. Questo, infatti, avrebbe naturalizzato la relazione fra uomini e donne ponendola al di fuori dell’ordine sociale (e, dunque, al di là di un possibile mutamento), nonché avversato i tentativi delle donne di riflettere sul loro statuto di classe accusandole di creare divisioni nel popolo. Su questi punti, cfr. almeno M. Wittig, *Non si nasce donna*, in Id., *Il pensiero eterosessuale*, cit., pp. 37-39.

¹³ M. Wittig, *La categoria di sesso*, cit., p. 26.

¹⁴ S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 2016 (edizione digitale), p. 325.

¹⁵ M. Wittig, *Non si nasce donna*, cit., p. 31.

conseguenti mutamenti. In tale prospettiva la maternità è interpretata da Wittig alla stregua di una «forma indotta di produzione»¹⁶, e l'intellettuale esorta pertanto a una riappropriazione più consapevole del processo generativo.

Wittig, inoltre, distingue la classe delle “donne” (di cui riconosce di far parte e per la quale lotta), che affonda le sue radici in una relazione sociale, dalla “donna”, una costruzione astratta e assoggettata a dinamiche maschiliste¹⁷. Per lei è «prioritario ampliare una critica femminista del patriarcato con una critica dell'eterosessualità come regime politico, cioè intesa come pre-condizione del patriarcato stesso»¹⁸, sulla quale si basa la sottomissione e l'appropriazione delle donne a livello fisico, sociale, simbolico. In tale quadro le lesbiche ricoprono un ruolo d'eccezione, dal momento che respingono l'eterosessualità intesa quale fondamento della società e, perciò, «rifiut[ano] il potere economico, ideologico e politico di un uomo»¹⁹. In *Virgile, non* Wittig traspone sul piano narrativo questi concetti, mettendo in scena le tensioni fra uomini e donne (*in primis*, ma non solo,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ «La “donna” non è “ciascuna” di noi: essa è piuttosto il costruito politico e ideologico che nega le “donne” intese come prodotto di una relazione di sfruttamento. La “donna” sta lì a confonderci, a nascondere la realtà delle “donne”» (M. Wittig, *Non si nasce donna*, cit., p. 36).

¹⁸ S. Molè, 382. «*Il pensiero eterosessuale*», *intervista a F. Zappino su M. Wittig e sull'antispecismo*, «Fallacie logiche», 8 settembre 2020, <https://www.fallacielogiche.it/10004-fallacie-logiche/414-382-il-pensiero-eterosessuale-,intervista-a-f-zappino-su-m-wittig.html>.

¹⁹ M. Wittig, *Non si nasce donna*, cit., p. 33.

lesbiche) per l'affrancamento della classe delle donne dal giogo eterosessuale (*straight*)²⁰ e machista. In tale modo, inoltre, la filosofa inasprisce la sua opposizione nei confronti di correnti del femminismo che iscrivono le differenze nell'ambito naturale e mettono in secondo piano le esigenze e le voci lesbiche, al punto che, come ha ricordato Simonetta Spinelli, «*Virgile, non* rappresenta la definitiva rottura di Wittig con il femminismo tacciato di non riuscire a gestire una critica radicale al sistema di dominio patriarcale e di più o meno velata omofobia»²¹.

3. *Virgile, non o della lotta*²²

Strettamente legata a quella saggistica, la produzione letteraria di Wittig intende mettere in discussione canoni, codici, figure, valori e preconcetti, specie quando legati alla sfera della consuetudine. Si pensi, per esempio, a *Les Guérillières*, in cui l'epica virile della tradizione europea lascia il posto al canto glo-

²⁰ Circa l'uso volutamente ambiguo del termine *straight* da parte di Wittig, come ricorda Silvia Nugara, questo «in inglese significa sia “etero” sia “diritto”, con echi che, mediante i termini francesi *droit* e *droite*, da diritto portano a destra» (S. Nugara, *Monique Wittig, lo sguardo sovversivo*, «il manifesto», 27 luglio 2019, <https://ilmanifesto.it/monique-Wittig-lo-sguardo-sovversivo/>).

²¹ Cfr. S. Spinelli, *A volte ritorna*, cit.

²² Per un'analisi puntuale del romanzo cfr. anche D. Griffin Crowder, *Universalizing Materialist Lesbianism*, in N. Shaktini (ed.), *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*, University of Illinois Press, Champaign 2005, pp. 73-79; M.M. Adjarian, *Monique Wittig and the Allegory of the Possible in Across the Acheron*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», (2018), n. 39, pp. 96-117.

rioso e liberatorio di una schiatta di guerriere trionfanti sulle vessazioni patriarcali²³, o a *L'Opopanax*, racconto candido e disarmante di una dimensione infantile in cui i ruoli sociali e di genere non sono ancora stati stabiliti, mostrando così il loro carattere arbitrario²⁴. Wittig è solita accompagnare le sovversioni sul piano dei contenuti ad altre che investono quello formale: la sua scrittura – viva, inquieta, provocatoria, a tratti accidentata – non è mai, pertanto, mero esercizio di stile, bensì strumento di reinterpretazione e contestazione della realtà. Parimenti, il processo di lettura delle opere della scrittrice è lungi dall'esser convenzionale, dal momento che è ravvivato da interruzioni e shock visivi. D'altronde, per la filosofa, il linguaggio stesso è terreno di battaglia in cui si consuma la sua personale critica al “fallogocentrismo” per mezzo di un ripensamento delle scelte pertinenti la sfera terminologica, nonché pronomi, segni di punteggiatura e grafici inseriti nel testo, deliberatamente in precario equilibrio sulla «frontiera instabile del leggibile»²⁵.

Alla luce di quanto detto, la sorprendente rivisitazione del capolavoro dantesco attuata in *Virgile, non si colloca con coerenza nell'orizzonte wittighiano*. Attraverso una riscrittura iconoclasta e iper-moderna della *Commedia* e della tradizione poetica che essa sussume, la scrittrice oppone a queste una visione lai-

²³ A oggi, maggio 2022, l'opera è disponibile in italiano in un'edizione non autorizzata: M. Wittig, *Le Guerrigliere*, trad. it. di A. Cuenca, Lesbacce Incolte, Bologna 1996.

²⁴ Apparso nel 1964 in Francia, il romanzo è stato presto tradotto nella nostra lingua: M. Wittig, *L'Opopanax*, trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1966.

²⁵ E. Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio*, cit., p. 94.

ca, spregiudicata e femminista della realtà. Intelligentemente, Wittig si preoccupa di stabilire tra *Virgile, non* e la *Commedia* degli evidenti punti di contatto: in entrambi i casi l'autore (Dante) e l'autrice (Wittig) si fanno omonimi protagonisti e narratori in prima persona, hanno al loro fianco una guida e avanzano attraverso regni dai tratti soprannaturali con lo scopo ultimo di coronare una missione di redenzione. Nel loro cammino, inoltre, incrociano personaggi talvolta amichevoli, talaltra ostili, e affrontano prove capaci di metterli a dura prova sul piano fisico, emotivo e etico.

Come noto, Dante suddivide il suo racconto in tre cantiche e lo situa in alcuni macro-spazi soprannaturali – il Limbo, l'Inferno, il Purgatorio e, infine, il Paradiso –, ciascuno caratterizzato da personaggi, circostanze e sentimenti peculiari, in un crescendo visivo/cromatico, esperienziale e spirituale. Il romanzo di Wittig altera, invece, la linearità e la strutturazione dantesche. Consta di quarantadue brevi capitoli che, in teoria, consentono anche una lettura aerea, casuale e non consequenziale degli eventi. I titoli – molti dei quali pregnanti («XXVII. I baracconi di tiro a segno», «XXX. La fiera dell'acchiappo», «XL. La battaglia con l'angela») – sono rivelati solo nell'indice posto in chiusura del romanzo e aiutano il pubblico a orientarsi in una visuale narrativa e geografica caotica, che alterna in modo apparentemente imprevedibile Limbo, Paradiso e Inferno, i quali appaiono ben differenti da come sono sovente codificati nell'immaginario comune. L'Inferno ospita, difatti, donne oggetto di ogni tipo di mortificazione e crudeltà (mutilazioni, percosse, infibulazioni, gravidanze forzate...), vittime dell'alienante ordine sociale, economico e politico di

stampo eterosessuale e maschilista vigente; il Limbo, con i suoi locali per le lesbiche, è il luogo in cui Wittig si ritempra dopo essersi (anche fisicamente) battuta per la liberazione delle sue simili; il Paradiso è, infine, un *locus amoenus* popolato di splendide angele (di evidente sesso femminile) e allietato dalla presenza della donna amata dalla protagonista. In tale scenario, l'assenza del Purgatorio potrebbe esser giustificata dall'impianto materialista dell'opera: in un mondo dominato dal caos, uno spazio della speranza d'impronta armonica-teologica quale quello dantesco risulterebbe del tutto fuori luogo.

Tali difformità rispetto alla *Commedia* non devono stupire dal momento che, sin dal titolo stesso dell'opera, la filosofa intende prendere le distanze dal Toscano. Manastabal, colei che fa le veci del poeta mantovano in «questo viaggio nello stesso tempo classico e profano»²⁶, è ben diversa da lui (*Virgile, non: non è Virgilio, letteralmente*)²⁷. Si tratta, infatti, di una *butch* armata e fieramente lesbica²⁸, vestita in

²⁶ M. Wittig, *Virgile, non*, trad. it. di R. Fiocchetto, Il Dito e La Luna, Milano 2005, p. 11.

²⁷ Sulla figura di Virgilio nel romanzo cfr. anche. F. Cox, *Monique Wittig*, in Id., *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 181-207.

²⁸ L'aggettivo di solito è utilizzato per riferirsi a una donna «looking or behaving like a man»: si veda *ad vocem* “Butch”, in *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, Cambridge University Press, Cambridge, s.d. [<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/butch>]. Come però ricorda l'*LGBTQ Glossary* curato dal Queer Resource Center of The Claremont Colleges, è una definizione che può attagliarsi anche a chi «identifies themselves as masculine, whether it be physically, mentally or emotionally». Inoltre, «“[b]utch” is sometimes used

blue jeans, talvolta così burbera da far rimpiangere a Wittig «il gentile Virgilio»²⁹, impegnata in prima persona con trasporto ed estrema lucidità nella lotta di liberazione delle donne oppresse, ma desiderosa di trasmettere a Wittig la necessità della compassione e della solidarietà fra pari.

Date queste premesse, non stupisce che, in *Virgile, non*, la missione salvifica e profetica di Dante (personaggio e autore), nonché le figure a questa connessa (*in primis*, quella di Beatrice, ovviamente) siano del tutto riplasmate. Se il principale obiettivo di Wittig-personaggio è soccorrere il maggior numero possibile di donne in sofferenza e favorire la loro liberazione, quello di Wittig-autrice è mostrare la feroce tirannia dell'assetto sociale patriarcale e la violenza intrinseca che lo caratterizza. La critica non potrebbe esser più netta e totale, ma non risulta mai fine a sé stessa: l'obiettivo della filosofa non è offrire al pubblico un mero, originale esercizio di stile su un tema di attualità, ma incentivarlo a demolire lo *status quo* per edificare una società più equa e inclusiva, in cui le donne non siano più assoggettate o, peggio, auto-assoggettate al cosiddetto dominio maschile, per riprendere un'espressione cara a Pierre Bourdieu³⁰.

as a derogatory term for lesbians, but it can also be claimed as an affirmative identity label»: si veda *ad vocem* “Butch”, in *Queer Resource Center of The Claremont Colleges* [<https://colleges.claremont.edu/qrc/education/lgbtq-glossary/>].

²⁹ Cfr. rispettivamente M. Wittig, *Virgile, non*, cit., pp. 82 e 35.

³⁰ Trattando di quello che chiama il «paradosso della *doxa*», ossia una relativa tolleranza verso le forme dell'ordine stabilito, per quanto contraddittorio e ingiusto possa apparire, Bourdieu confessa d'aver «sempre visto nel dominio maschile, nel modo in cui viene imposto e subito, l'esempio per eccellenza di questa

A dispetto delle frequenti atmosfere tragiche del romanzo, una forte tendenza all'ironia e all'autoironia lo connota interamente, talvolta persino nei suoi momenti più drammatici o sublimi. La stessa protagonista Wittig, per quanto infervorata dalla sua missione, appare tutt'altro che eroica: è sovente irruenta, persino goffa, dotata di uno smaccato *penchant* per la bellezza femminile. Come se non bastasse, Manastabal spesso la rimprovera di «fare la bellimbusta». Le due sono a conoscenza delle imprese di Dante, al punto che la guida scherza sull'identità letteraria e fittizia dell'altra («[è] una lesbica di carta quella che mi è data da scortare»)³¹. Persino i momenti più sublimi sono investiti da una forte carica beffarda: paradigmatico a questo proposito è l'incontro di Wittig in Paradiso con colei che chiama «la mia provvidenza» e che le ha maliziosamente dato «il gusto del Paradiso», altrove delineata con tratti più pragmatici che lirici o metafisici³². Un perfetto esempio è fornito dall'incontro fra la donna e l'eroina: circondata da una folta schiera di angele di ogni grado, la prima avanza avvolta nella luce sprigionando bellezza,

sottomissione paradossale, effetto di quella che chiamo la violenza simbolica, violenza dolce, insensibile, invisibile per le stesse vittime, che si esercita essenzialmente attraverso le vie puramente simboliche della comunicazione e della conoscenza o, più precisamente, della mis-conoscenza, del riconoscimento e della riconoscenza o, al limite, del sentimento» (P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 2009², pp. 7-8).

³¹ M. Wittig, *Virgile, non*, cit., p. 34.

³² Ivi, p. 14. La donna amata da Wittig ha, infatti, anche il compito eminentemente pratico di rifornire Wittig di etere da utilizzare per attenuare in lei gli effetti degli shock emotivi causati dalle sue avventure all'Inferno.

sino a quando non scoppia a ridere fragorosamente quando vede Wittig muoversi in maniera maldestra. Se Beatrice, tanto nella *Vita Nova* quanto nella *Commedia*, non ha sostanza corporea, la prediletta di Wittig ha mimica e atteggiamenti del tutto umani, quasi alludesse alla riconquista di una prorompente libertà femminile che a livello sociale e letterario è stata a lungo repressa. Anche in questo frangente, in altre parole, se il poema di Dante si configura come un inno alla verticalità, il romanzo di Wittig, al contrario, cerca strenuamente di smantellare ogni sorta di gerarchia (nonché di aspettativa letteraria) a partire da quelle di genere.

Il clima bellico di *Virgile*, non è già preannunciato ne *Le Guerrigliere*: lì, infatti, «il rapporto tra i sessi» è raffigurato «come una guerra di difesa cruenta e spietata in cui è in gioco per le donne la libertà di esistere, e quindi non prevede trattati ma solo la vita nella vittoria o la morte (fisica, morale, sociale) nella sconfitta»³³. Anche nel romanzo Wittig sottolinea l'importanza della violenza intesa quale strumento di opposizione ed emancipazione dal regime *straight*³⁴. Di conseguenza, la minuziosa brutalità con cui essa è descritta non è fine a sé stessa, ma è specchio dell'«eccesso di violenza che scatena in chi lo subisce una lotta di difesa altrettanto violenta, altrettanto

³³ S. Spinelli, *A volte ritorna*, cit.

³⁴ In questo romanzo è infatti dichiarato: «Dicono che [le guerrigliere] hanno imparato a contare sulle proprie forze. Dicono che sanno cosa insieme significano. Dicono che quelle che rivendicano un linguaggio nuovo imparino prima di tutto la violenza. Dicono che quelle che vogliono trasformare il mondo imparino prima di tutto ad usare i fucili» (M. Wittig, *Le Guerrigliere*, cit., p. 67).

eccessiva»³⁵. I sanguinosi scontri delle guerrigliere preannunciano quelli che Wittig e Manastabal affronteranno nel romanzo del 1985, in entrambi i casi in nome della difficile liberazione dall'oppressione di un sesso e di un orientamento sessuale sugli altri, che non può e non vuole prevedere trattative o tregue.

Coerentemente, seppur allegorico come quello dantesco, le tappe del viaggio di Wittig sono fitte di rimandi a quello che era ritenuto il contesto standard di vita di una donna di una nazione cosiddetta occidentale (includente le *corvée* domestiche, gli obblighi sociali e familiari, le pressioni per la maternità...), oltre che alla San Francisco degli anni Ottanta (in cui una sostanziosa parte del romanzo è ambientata), ritenuta la culla di una delle comunità LGBTQI* più vivaci ed estese al mondo³⁶. La topografia e i paesaggi danteschi sono, di conseguenza, in gran parte sostituiti da riferimenti alquanto peculiari, dal sapore pop, che paiono ispirati da luoghi caratteristici dell'immaginario legato alla cultura e al cinema statunitensi. Si pensi, per esempio, all'avanzare di Wittig e Manastabal per la zona desertica antistante l'Inferno, arma-

³⁵ S. Spinelli, *A volte ritorna*, cit.

³⁶ Sull'argomento si veda almeno W. Lipsky, *Gay and Lesbian San Francisco*, Arcadia Publishing, San Francisco (Ca) 2006. Per ripercorrere brevemente la storia della comunità lesbica nella città, si veda anche N.A. Boyd, *ad vocem* "San Francisco, California", in B. Zimmermann (ed.), *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*, Garland Publishing Inc., New York and London 2000, pp. 664-666. Si ricorda *en passant* che la bandiera LGBTQI*, in una foggia piuttosto simile a quella ancora oggi usata, fu ideata dall'attivista e artista Gilbert Baker, ed esposta per la prima volta proprio a San Francisco in occasione del Gay Pride del 25 giugno 1978.

te e in blue jeans, o all'incontro/scontro verbale con alcune donne in una lavanderia automatica – scene degna di due *cow girl* in un western o di due eroine in un film d'azione³⁷. Vi sono, poi, degli spazi dalla forte impronta lesbica – tanto simbolici quanto dotati di concreta vividezza – che paiono fare da contraltare a una realtà in cui, invece, la presenza di persone omosessuali è sgradita o addirittura avversata. Fra questi si possono citare il bar dove Wittig ama rinfrancarsi con Manastabal ammirando donne dai bicipiti allenati a difendersi dagli attacchi omofobi, e il Paradiso in cui nude *angele-dykes*³⁸ (come la scrittrice le chiama) inforcano moto e scorrazzano libere, esplicite referenti di una dimensione altra in cui gli individui sono nelle condizioni di esprimersi in modo aperto e senza timore di ripercussioni.

Accanto a questi soggetti eccentrici rispetto a un sentire claustrofobicamente eteronormato, Wittig – in ciò simile a Dante, che propone un proprio bestiario³⁹ – offre un catalogo di creature inusuali, tanto spaventose quanto relativamente innocue, quali l'aquila ro-

³⁷ La stessa Manastabal rimprovera la sua protetta di voler trastullarsi con l'immaginario filmico anziché concentrarsi sulla missione: «Cosa te ne farai di un cavallo all'Inferno, Wittig? Ricordati che non siamo in un western. Talvolta la tua confusione dei generi ha davvero qualcosa di barbaro» (M. Wittig, *Virgile, non*, cit., p. 60).

³⁸ Il termine *dyke* è stato a lungo utilizzato in inglese per alludere in modo spregiativo a una lesbica, soprattutto se dotata di tratti mascholini. Può esser, però, anche adoperato da una donna omosessuale per riferirsi a sé stessa ma senza implicazioni denigratorie.

³⁹ Sull'argomento si veda almeno G. Ledda, *Il bestiario dell'al-dilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, Ravenna 2019.

bot, il ripulitore di cadaveri burlababu, la farfalla nera e il colto ullifante cartesiano con cui l'eroina discetta filosoficamente (cap. VII). In particolare, quest'ultimo sembra quasi profetico nell'evocare l'arduo *iter* di affrancamento che la attende («Qui, Wittig, il Paradiso è all'ombra delle spade e la pace sulla cima della lancia»)⁴⁰. Viceversa, mentre le fattezze di molte altre donne perdono il carattere umano a causa delle sevizie quotidiane, la stessa Wittig quasi si trasforma con un certo piacere in un essere dal lungo piumaggio scuro o dalle squame lucenti⁴¹, abbracciando così, ancora una volta, la non conformità quale valore aggiunto piuttosto che oggetto di scherno.

4. Un «viaggio necessario»

Virgile, non si apre in medias res: la protagonista, Wittig, attraversa un paesaggio desertico sferzato da micidiali raffiche di vento in compagnia di Manastabal⁴². È quest'ultima che, al principio del II capitolo, le rivela la mèta: stanno procedendo assieme verso l'Inferno, popolato da donne sottomesse all'ordine patriarcale e, perciò, dannate già in vita. Per tale ragione, molte sono bramosi di morire, come rivelano i sospiri, i gemiti, le acute grida di dolore e di paura che

⁴⁰ M. Wittig, *Virgile, non*, cit., p. 27.

⁴¹ Ivi, pp. 20-21.

⁴² La selva dantesca del peccato è sostituita da un deserto che si spinge a perdita d'occhio. Esso allude alla condizione di abbandono e desolazione sperimentata dalle oppresse e richiama alla mente le peregrinazioni e i dolori del popolo oppresso descritte nelle Sacre Scritture.

emettono⁴³. Quel che entrambe scorgeranno – la avverte Manastabal – non è uno spettacolo eccezionale quanto, piuttosto, «ciò che si può vedere ovunque in pieno giorno»⁴⁴. Al sentire tali parole la protagonista ha il suo primo cedimento fisico e manifesta il suo scoramento, a cui la compagna reagisce sottolineando l'impellenza di compiere il «viaggio necessario»⁴⁵ e confessandone la vera mandante, ossia un'anonima donna amata da Wittig che attende quest'ultima in cielo⁴⁶. Risolledata, la filosofa riprende con nuovo vigore il percorso che, sin dagli esordi, si rivela ispirato a quello compiuto da Dante e, al tempo stesso, peculiare per stile, personaggi, vicende e motivazioni.

Alle soglie dell'Inferno sia la filosofa francese sia il poeta toscano si preparano a «sostener la guerra | sì del cammino e sì de la pietate»⁴⁷, ossia ad accogliere tanto la durezza di quanto li attende, quanto la compassione evocata in loro dalle sofferenze di coloro che incontrano. Se per Dante questi sono caduti vittima del peccato e non hanno avuto modo o intenzione di pentirsi, al contrario Wittig presenta una moltitudine di donne umiliate e sottoposte a ogni genere di tor-

⁴³ Cfr. perlomeno con la sintetica descrizione di Virgilio dell'Inferno in *Inf.* I, vv. 115-117: «ove udirai le disperate strida, | vedrai li antichi spiriti dolenti, | che la seconda morte ciascun grida». Le citazioni della *Commedia* riportate in questo saggio provengono da D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2009⁸.

⁴⁴ M. Wittig, *Virgile, non, cit.*, p.13.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Il passaggio non può non rievocare l'incontro tra Beatrice e Virgilio, e la missione che la prima affida al secondo, raccontata in *Inf.* II, vv. 49-117.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, vv. 4-5.

tura a causa del loro sesso o dell'orientamento sessuale, al punto da rimpiangere di esser ancora vive e, in taluni casi, esser spinte per disperazione al suicidio⁴⁸. L'ignominia e lo strazio da loro sperimentati non sono dunque determinati dalle loro azioni, bensì dal deplorabile comportamento degli uomini nei loro confronti⁴⁹. Le schiave sono creature bidimensionali, in preda all'angoscia, abituate a rendersi pressoché invisibili per evitare conflittualità; nonostante ciò, sottolinea con ironico piglio polemico Wittig, «esseri di spessore così minimo poss[ono] fornire tanto lavoro quanto viene riportato dalle ultime cifre delle Nazioni Unite»⁵⁰. La sudditanza femminile ha luogo anche nell'intimità delle abitazioni private di qualunque rango, qualunque mansione o ruolo le donne vi ricoprano⁵¹, che siano dotate di «annessi» (figli e figlie) o meno.

I resoconti degli adescamenti, degli assalti e delle umiliazioni perpetrati dagli uomini a danno delle donne sono dettagliati e crudi per evidenziarne tutta l'efferatezza. Le vittime possono esser poste al guin-

⁴⁸ Alcuni fra i passi più toccanti del romanzo riguardano coloro che, persa ogni speranza, si recano al Lago del dolore o dei suicidi (cap. XXIII): qui vengono a strangolarsi a vicenda, dal momento che, come tristemente puntualizza Manastabal, «[m]orte lo sono già, perché il meccanismo distruttore (tirannia, dominio, persecuzione) è passato sopra di esse come un rullo compressore, non lasciando loro neanche l'ombra di una velleità. La morte è la loro unica scappatoia» (M. Wittig, *Virgile, non*, cit., p. 75). Wittig è così scossa dalla visione di queste donne che prova lei stessa il desiderio di morire, ma Manastabal interviene prontamente.

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

⁵¹ Ivi, pp. 70-71.

zaglio, stratonate, picchiate, reificate, tormentate in modi inimmaginabili⁵². Gli autori di tali azioni scellerate non sono, come nella *Commedia*, creature brute, né, tantomeno, soggetti ritenuti pericolosi per la società: anzi, di essa fanno parte a pieno titolo, al punto da non destare preoccupazione con il loro comportamento. Per i «mercanti di schiavi» e i «banchieri che contano il peso del dolore e delle lacrime», «l'Inferno è un Paradiso. Fanno lunghe risate felici, accovacciati sui sacchi d'oro, e si divertono con i loro manganelli, i loro fucili e le loro bombe»⁵³. Gli aguzzini non si peritano di esibire sulla pubblica piazza i loro trofei femminili, scambiandosi opinioni in proposito, mentre un numero non irrilevante di donne in cattività finisce per esaltare la sua dura condizione⁵⁴. Tale asser-

⁵² Si legga per esempio: «quando lui passa il guinzaglio intorno al collo di una di loro tirando con tutte le sue forze, nessuna [delle compagne] reagisce tranne la povera vittima che urla come un maiale scannato. [...] La vittima non si lascia fare e si dibatte con tutte le sue forze, che sono grandi. Tuttavia, dopo due o tre svenimenti, soffocando, la lingua di fuori, gli occhi usciti dalle orbite, rinuncia a lottare». E ancora: «Quanto ai cacciatori, vogliono condurre un inseguimento, loro, e non esitano, all'occorrenza, a provocarlo con la forza e, uscendo dai loro veicoli, le [le donne] costringono a correre a colpi di frusta o a colpi di pistola nei piedi» (M. Wittig, *Virgile, non, cit.*, pp. 28 e 43).

⁵³ Ivi, p. 75.

⁵⁴ Si legga per esempio: «I passeggiatori [...] si incrociano. Si salutano. Si fermano per esaminare quello che hanno accalappiato, commentano, toccano la scollatura. Si congratulano a vicenda e si danno grandi pacche sulla schiena. Discutono di buoni e cattivi metodi di addomesticamento. Scoppiano a ridere e si strangolano dalle risate riferendo storie in cui l'arrendevolezza e la stupidità di queste tonte che non capiscono niente non mancano mai di metterli di buon umore. E in questo momento esse non stanno forse persino disputandosi la palma della vittoria? Se ne sente

vimento volontario non deve sorprenderci in quanto, come avverte Bourdieu,

[e]ssendo tutti inseriti, uomini e donne, nell'oggetto che ci sforziamo di cogliere [il dominio maschile], abbiamo incorporato, sotto forma di schemi inconsci di percezione e di valutazione, le strutture storiche dell'ordine maschile; rischiamo quindi di ricorrere, per pensare il dominio maschile, a modi di pensiero che sono essi stessi il prodotto di tale dominio⁵⁵.

Wittig e Manastabal non possono accettare tale *status quo* e, perciò, tentano di intervenire in molteplici circostanze per riportare in libertà le donne, come, per esempio, nel corso di un'asta in cui queste sono cedute al miglior offerente (cap. IX) o di una battuta di tiro a segno umano (cap. XXVII), durante le cacce notturne a San Francisco (cap. XII) o in umilianti e grottesche parate (capp. XVII e XXVIII) della «carne da tagliere»⁵⁶. Se, nell'Inferno dantesco, tutto è deciso dalla volontà divina e nulla può interferire nel suo immutabile eterno assetto, in quello wittighiano i mutamenti della propria umiliante condizione a

una gridare: (Ma se mi piace, a *me*, stare al guinzaglio!) Un'altra si vanta a voce alta di venire sculacciata, mentre una terza si rallegra di essere stata riempita di calci» (M. Wittig, *Virgile, non, cit.*, p. 29). Questa condizione di asservimento apparentemente volontario è registrata anche in altri punti del testo, quali, per es.: «E davvero, quando per caso esse si trovano alleggerite dai loro annessi, disorientate cadono continuamente a terra bocconi, non sapendo più dove andare» (ivi, p. 51).

⁵⁵ P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., p. 13.

⁵⁶ M. Wittig, *Virgile, non, cit.*, p. 54.

livello di singoli soggetti e di classe nella dimensione dell'*hic et nunc* possono invece verificarsi a patto che vi sia collaborazione fattiva e leale tra le vessate, come ricorda Wittig alle schiave per motivarle a reagire⁵⁷.

Oltre che sulle violenze fisiche (da leggersi anche, ma non solo, in chiave metaforica), l'attenzione della scrittrice è focalizzata anche su quelle di carattere psicologico, emotivo, esistenziale, economico e culturale. Sebbene il personaggio Wittig sia consapevole di collocarsi in un'ideale genealogia di ribelli impegnate a contrastare i soprusi, in talune circostanze non riesce a trattenere la propria rabbia e la propria delusione verso le donne che la insultano, si piegano cedevolmente al proprio destino e collaborano con il nemico, finendo così per ostacolare l'opera di redenzione sua e di Manastabal e – cosa ancor più grave – schiacciando le proprie simili⁵⁸. Non mancano infatti occasioni in cui Wittig e le «lesbiche repellenti» sono pesantemente insultate e accusate di «pretend[ere] di voler tirare fuori dalla sua servitù l'intero nostro sesso» per propagare la «peste lesbica»⁵⁹. Allo sguardo delle donne totalmente accecate dalla loro dipendenza dagli uomini, la protagonista appare un perfetto esempio stereotipato di lesbica: sebbene sia sospettata di avere un clitoride ipersviluppato, non sarebbe comunque fornita di ciò che è necessario per soddisfare

⁵⁷ Persino all'Inferno esistono, infatti, delle squadre di salvataggio (cap. XII) o delle traghettatrici che tentano di portare in salvo quante più anime possibile (cap. XIII).

⁵⁸ «Servire, servire, servire, è tutto quello di cui si occupano, e il loro stato di sonnambulismo è a malapena interrotto dalle mie urla» (M. Wittig, *Virgile, non*, cit., p. 36).

⁵⁹ Ivi, pp. 17-18.

una donna⁶⁰. Malgrado le offese, la guida invita la sua *protegée* a esser consapevole del privilegio della propria libertà (per quanto duramente conquistata, visto che entrambe sono state «schiav[e] fuggitiv[e]») ⁶¹ e a trattare di conseguenza le sfortunate creature in modo rispettoso e non giudicante.

Come rivelano le ultime pagine del romanzo, una volta trasformatesi in pietre preziose, sono proprio le lacrime versate per le compagne morte a pagare materialmente «per la libertà delle vive» ⁶², permettendo così di riscattarle dai loro sfruttatori. Giunta finalmente in Paradiso, Wittig non solo si ricongiunge all'amata e banchetta con schiere di angele ma, soprattutto, scopre un luogo in cui le donne sono ascoltate e comprese: emerge così con forza l'idea che la perfetta beatitudine non risieda in un benessere solitario, ma nella condivisione e nell'accoglimento reciproco, frutto di un percorso umano, etico e intellettuale ostico, ma indispensabile.

5. Oltre l'«altro» e il «diverso»

La chiusura del romanzo conferma l'intenzione, tenacemente coltivata da Wittig nei suoi scritti e nelle sue azioni, di smantellare i dispositivi di potere e violenza, ribadendo l'importanza di una lotta collettiva. Fondamentale, a tale proposito, è un profondo scrutinio critico delle classificazioni e delle gerarchie (di genere, terminologiche, sociali, economiche...) a

⁶⁰ Ivi, rispettivamente pp. 21 e 17.

⁶¹ Ivi, p. 38.

⁶² Ivi, p. 113.

cui si è assuefatti, per scoprire, oltretutto, che esse penalizzano più individui di quanto di regola creduto:

La società eterosessuale si fonda sulla necessità del diverso/altro [*different/other*], a tutti i livelli. In assenza del diverso/altro, non potrebbe infatti funzionare né economicamente, né simbolicamente, né linguisticamente, né politicamente. E per quell'intero conglomerato di scienze e di discipline che definisco «pensiero eterosessuale», la necessità del diverso/altro è di tipo ontologico. Eppure, dovremmo domandarci: chi è il diverso/altro, se non il dominato? A questo, dobbiamo aggiungere che la società eterosessuale non si limita a opprimere le lesbiche e i gay; essa opprime molti diversi/altri, opprime tutte le donne e molte categorie di uomini, tutti quelli nella posizione del dominato. Come scrivono Claude Faugeron e Philippe Robert, costruire una differenza, e poi controllarla, è «un atto di potere, in quanto è in se stesso un atto normativo. Tutti cercano di additare gli altri come diversi. Ma non tutti ci riescono. Bisogna occupare una posizione socialmente dominante per riuscirci»⁶³.

In *Virgile, non* Wittig adopera tutti gli strumenti filosofici, linguistici e letterari a sua disposizione per illustrare le discrepanze, le ingiustizie, gli orrori incistati nella realtà eterodiretta e patriarcale per rifondare su basi più eque l'assetto sociale globale. Come ha ben sottolineato Diane Griffin Crowder, il Paradiso che la filosofa ha delineato sembra esser capiente,

⁶³ M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, in Id., *Il pensiero eterosessuale*, cit., p. 49.

pronto ad accogliere tutti gli individui disposti a rifiutare un sistema oppressivo e repressivo per contribuire concretamente al cambiamento⁶⁴.

⁶⁴ D. Griffin Crowder, *Universalizing Materialist Lesbianism*, cit., p. 78.

LA FILOSOFIA, I GENERI LETTERARI E LE POSSIBILITÀ DELLA SCRITTURA

Francesco Campana

1. *Reductio ad unum?*

Il rapporto tra filosofia e letteratura è sempre stato uno dei nodi centrali della cultura occidentale. Quelle che possiamo individuare oggi come due discipline dal profilo almeno intuitivamente identificabile, hanno attraversato nel corso della storia diversi momenti nel loro rapporto, in cui il confine tra i due ambiti si è mostrato più o meno labile e dove il fatto di presentarsi sotto una certa dimensione estetico-formale o stilistica ha svolto un ruolo non secondario. Innumerevoli sono state le pratiche di scrittura che hanno visto intersecarsi i due ambiti e, solo se si guardano gli ultimi due secoli, l'avvicinamento e la commistione sono stati particolarmente significativi, producendo casi notevoli di filosofia nella letteratura o filosofia che si è espressa sotto la forma letteraria¹.

¹ Solo per citare alcuni esempi, si pensi alla grande stagione tedesca attorno al 1800, in cui letteratura e filosofia si sono in-

Da un punto di vista teorico, specie nella seconda metà del XX secolo, ha incontrato una grandissima fortuna la tesi secondo la quale la filosofia sarebbe da considerarsi un genere di scrittura, un genere letterario, una sezione del più ampio ambito che è la letteratura. Questa è stata una tesi che ha avuto, tra gli altri, in Richard Rorty uno dei suoi più importanti sostenitori e che ha preso piede in un contesto post-modernista che si rifaceva principalmente a Jacques Derrida². Se tuttavia la prospettiva che sottolinea la

trecciate in un tentativo conoscitivo che si è espresso attraverso forme letterarie come il romanzo, la poesia e il teatro (da Schiller a Novalis, da Jacobi a Hölderlin), o ai casi di pensatori che nel XX secolo hanno dedicato una parte significativa della loro opera all'ambito letterario, come nel caso di Sartre e Camus; oppure alle discussioni eminentemente filosofiche presenti all'interno dei grandi romanzi russi del XIX secolo, o ancora a quelle che attraversano il romanzo modernista e postmodernista in lingua inglese. Per una ricognizione di alcuni dei temi e dei casi più rappresentativi che riguardano il rapporto tra filosofia e letteratura si vedano i contributi dei recenti numeri monografici: F. Campana, M. Farina (a cura di), *Philosophy and literature*, «Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy», 6 (2018), 1; C. Barbero, M. Latini (a cura di), *Philosophy and Literature*, «Rivista di Estetica», 59 (2019), v. 70, 1.

² In questo senso, la filosofia assume i caratteri propri della scrittura letteraria e, come tale, si comporta: la «filosofia è così anzitutto un genere di scrittura. Esso è delimitato, come ogni genere letterario, non dalla forma o dal contenuto, ma dalla tradizione, un romanzo familiare che comprende, per esempio, papà Parmenide, il vecchio e onesto zio Kant e il fratello cattivo Derrida» (R. Rorty, *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida*, in Id., *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, pp. 90-109: 92; trad. it. di F. Elefante, *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, in *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 107-123: 109). Cfr. anche Id., *Contingency, Irony,*

dimensione estetico-letteraria della pratica filosofica ha, da una parte, ampiamente mostrato come lo stile dell'espressione filosofica non sia meramente accessorio o neutrale rispetto all'aspetto argomentativo e che, anzi, esso contribuisca a determinarne gli esiti prettamente filosofici³, gli eccessi di una concezione che rischiava di svuotare la filosofia del suo portato specifico e dissolverla in un sempre più generico ambito letterario sono stati altrettanto fortemente evidenziati⁴.

and Solidarity, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1995, pp. 96-121; trad. it. di G. Boringhieri, *La filosofia dopo la filosofia*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 117-145. Habermas critica l'annullamento della differenza tra filosofia (e scienza), da una parte, e letteratura, dall'altra, sostenendo che sia il risultato di una specifica «concezione della letteratura dovuta a discussioni filosofiche», ovvero di quelle visioni «contestuali alla svolta della filosofia della coscienza verso quella del linguaggio; in particolare a quel tipo di svolta linguistica che vuol farla finita in modo piuttosto rabbioso con l'eredità della filosofia del soggetto» (J. Habermas, *Philosophie und Wissenschaft als Literatur?*, in Id., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, pp. 242-263: 244; trad. it. di M. Calloni, *Filosofia e scienza come letteratura?*, in *Il pensiero post-metafisico*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 237-258: 239).

³ Sulla dimensione stilistico-formale dell'espressione filosofica come elemento decisivo per la produzione filosofica e la stessa concezione di cosa si intenda per "filosofia", si vedano: M. Frank, *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart 1992 (trad. it. di M. Nobile, *Lo stile in filosofia*, il Saggiatore, Milano 1994); M. Bozzetti, *Pensare con stile. La narratività della filosofia*, La Scuola, Brescia 2011.

⁴ Scrive D'Angelo che «se da un lato è insostenibile l'idea che la forma retorico-letteraria della filosofia sia priva di qualsiasi influenza sulla validità dell'argomentazione (quella che potremmo chiamare tesi *scientista*), altrettanto insostenibile, dall'altro, è la convinzione che la verità dell'argomentazione non conti più nul-

Il rapporto tra letteratura e filosofia e, in particolare, tra quest'ultima e i generi di scrittura, si è sempre espresso come un rapporto dialettico: se è vero che la pluralità delle forme espressive che la filosofia ha attraversato nella storia è certamente il risultato dell'influenza che la pratica letteraria e la dimensione estetica hanno avuto su di essa, è altrettanto vero l'inverso, specie per ciò che riguarda determinati generi di scrittura (si pensi, ad esempio, al dialogo, alla confessione, alla meditazione), ed è inoltre vero che la filosofia, proprio grazie ai suoi specifici mezzi, è riuscita ad esplorare e declinare in modo originale questa varietà.

Su questa base, si potrebbe arrivare a dire che non solo la filosofia manifesta una propria peculiarità rispetto alla letteratura, ma che i generi della filosofia si sono sviluppati in modo tale da poter essere considerati autonomamente, ovvero a partire dalle caratteristiche proprie dell'ambito a cui si riferiscono, e non come forme meccanicamente trasposte dall'ambito letterario. In altri termini, se la letteratura ha prodotto dei generi, anche la filosofia ha, se non sempre creato da sé, almeno sviluppato in modo rilevante, nel corso della propria storia, una molteplicità davvero ricca di forme espressive che non poteva che maturare all'interno del suo stesso campo. Più che generi letterari, quelli della filosofia appaiono quindi *modi*, a

la, perché a contare è solo l'efficacia stilistica di un testo (quella che potremmo chiamare tesi *postmodernista* o *decostruzionista*). Entrambe queste posizioni ci sembrano evidentemente afflitte da unilaterali, mentre le due tesi opposte possono tranquillamente convivere equilibrandosi» (P. D'Angelo, *Introduzione*, in *Forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Carocci, Roma 2012, pp. 9-13: 10).

volte anche mutuati dalla letteratura, in cui la filosofia ha mostrato le proprie potenzialità. Questi modi della filosofia si presentano come generi di scrittura che sono veri e propri “generi filosofici”, più che semplicemente “generi letterari” della filosofia.

In un articolo in cui si interroga sui confini tra le due discipline, ora raccolto in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Arthur C. Danto prova a stilare un catalogo delle forme che la filosofia ha attraversato nel corso della propria storia:

Non mi viene in mente qualche settore della scrittura tanto fertile quanto lo è stato quello della filosofia nel generare ‘forme di espressione letteraria’, dal momento che – per utilizzare una lista pure parziale che tentai di elaborare – la nostra è stata una storia di dialoghi, di appunti di conferenze, di frammenti, di poesie, di analisi, di saggi, di aforismi, di meditazioni, di discorsi, di inni, di critiche, di lettere, di *summæ*, di enciclopedie, di testamenti, di commentari, di ricerche, di trattati, di *Vorlesungen*, di *Aufbauen*, di prolegomeni, di parerga, di *pensées*, di sermoni, di supplementi, di confessioni, di *sententiae*, di inchieste, di diari, di profili, di cenni, di libri comuni e, per essere autoreferenziale, di allocuzioni e altre innumerevoli forme che non hanno una identità generica oppure costituiscono esse stesse un genere specifico: *Holzwege*, Grammatologie, Poscritti non scientifici, Genealogie, Storie naturali, Fenomenologie e qualsiasi cosa sia *Il mondo come volontà e rappresentazione* o gli scritti postumi di Husserl o quelli tardi di Derrida, per non parlare dei tipi convenzionali di forme letterarie, e cioè il romanzo, il dramma e simili, a cui i filosofi hanno

fatto ricorso quando erano dotati di talento in quella direzione⁵.

La ricchezza che viene qui presentata attraverso un elenco ampio e articolato, benché inevitabilmente parziale, descrive non tanto degli stili astrattamente formali, modificando i quali il contenuto rimane il medesimo, ma delle vere e proprie logiche differenti, degli approcci molteplici e diversi tra loro, dei modi plurali di *concepire* e *fare* filosofia. Il genere filosofico sottende una visione della stessa pratica filosofica, una versione di cosa si intenda con il termine “filosofia” e, insieme, una prospettiva specifica sul mondo.

⁵ A.C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, in Id., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, pp. 135-161: 141; trad. it. di C. Barbero, a cura di T. Andina, *Filosofia come/e/della letteratura*, in *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 151-173: 155. Numerosi sono i volumi e gli interventi che negli ultimi anni hanno indagato la varietà delle forme letterarie che la filosofia ha assunto nel corso della sua storia, tra gli altri: G. Gabriel, Ch. Schildknecht (Hrsg.), *Literarische Formen der Philosophie*, J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990; Ch. Schildknecht, *Philosophische Masken. Literarische Formen der Philosophie bei Plato, Descartes, Wolff und Lichtenberg*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990; C. Gentili, *La filosofia come genere letterario*, con scritti di G. Antinucci, P. Ascari, I. Gorzanelli, A. Spreafico, Pendragon, Bologna 2003; M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati-Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Milano-Napoli 2003; V. Hölsle, *Die Philosophie und ihre literarischen Formen. Versuch einer Taxonomie*, in D. Wandschneider (Hrsg.), *Das Geistige und das Sinnliche. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, pp. 41-55; P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, cit.

Questo consente di rilevare come, anche attraverso i suoi generi, la filosofia abbia percorso, nel corso dei secoli, un'esperienza plurale fatta di tradizioni, metodologie, approcci, stili di pensiero eterogenei.

Eppure, è lo stesso Danto che mette in guardia rispetto a un pericolo che egli – professore di filosofia in un contesto universitario anglofono di matrice analitica – identifica come una tendenza dominante della sua – e, si potrebbe dire, anche della nostra – epoca. Una tendenza che rischia di ridurre la molteplicità espressiva del discorso filosofico, ampiamente presente nel passato, in un modo per certi versi drastico. A fronte della ricchezza di generi che la storia della filosofia ha proposto, sembra infatti che quello che Danto chiama «articolo filosofico professionale [*professional philosophical paper*]» – quello che, anche nel linguaggio comune dell'università italiana contemporanea, viene identificato semplicemente come *paper* – abbia preso il sopravvento. L'affermazione dell'articolo filosofico professionale (e, per esteso, anche del saggio argomentativo in generale), imponendosi come il genere preponderante in termini quasi esclusivi, sembra comportare, nelle parole del filosofo, anche il pericolo di un appiattimento e di un'omologazione delle forme espressive della filosofia:

Per un periodo grosso modo coevo a quello in cui la filosofia arrivò alla professionalizzazione, il formato letterario canonico fu l'articolo filosofico professionale. La nostra pratica di filosofi consiste nel leggere e scrivere questo tipo di saggi, nell'insegnare ai nostri studenti a scriverli e a leggerli, nell'invitare altri a venire a proporci un loro saggio a cui noi reagiamo facendo domande che di fatto sono

osservazioni da chiosatore, solitamente incorporate nella prima o ultima nota a piè di pagina del saggio, in cui siamo esentati da eventuali errori o scorrettezze e ringraziati per i nostri utili suggerimenti. Le riviste in cui questi saggi sono poi pubblicati, quali che siano gli aspetti utili alla professione che, in generale, possano presentare, non sono in realtà molto diverse le une dalle altre, non più di quanto lo siano effettivamente i saggi stessi. In effetti se, in ragione di una recensione anonima, dovessimo cancellare il nostro nome e la nostra affiliazione istituzionale, non resterà nessuna prova intrinseca della presenza dell'autore; quel che resterà sarà soltanto un esempio di filosofia pura, per la presentazione della quale l'autore avrà sacrificato la sua identità⁶.

L'analisi di Danto, che prende le mosse da una situazione tratta dalla sua esperienza, si connota di elementi teorici. In questo passaggio vengono forniti due elementi di interesse: il primo è quello di carattere descrittivo-fattuale riguardante la preponderanza e la quasi esclusività di un genere filosofico sugli altri; il secondo è quello più valutativo e critico, che trae le conseguenze dell'affermazione del genere filosofico in questione. Questo secondo elemento mostra come la logica della forma di scrittura condizioni la disciplina che attraverso essa si esprime e, nel contempo, venga da quest'ultima condizionata. Quella che potrebbe chiamarsi molto genericamente (e in parte in modo impreciso) la "forma", incide sul "contenuto" e ne subisce l'influenza. Danto si spinge fino al pun-

⁶ A.C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, cit., pp. 138-139; trad. it., p. 153.

to di affermare che, se la verità filosofica è così intrinsecamente legata al modo specifico in cui viene espressa, allora forse si dovrà addirittura parlare di «diverse concezioni di verità filosofica»⁷. Si potrebbe anche arrivare a dire: diversi modi di concepire la stessa filosofia.

Danto fa coincidere l'emergere di questa circostanza e l'imporsi dell'articolo filosofico professionale con la crescente professionalizzazione dell'attività filosofica, che si è affermata a partire dal XIX secolo e ha raggiunto una sua codificazione sempre più tecnica e consolidata nel corso del XX⁸. Un momento in cui, peraltro, è cresciuta anche la necessità di pensare che cosa si intenda con il termine "filosofia", quali siano i suoi confini e le sue pratiche⁹. In questa ricerca

⁷ Ivi, p. 140; trad. it., p. 154.

⁸ Un'analisi del processo di professionalizzazione e specializzazione che ha coinvolto la filosofia contemporanea si trova nel primo capitolo, *La filosofia nell'epoca del professionismo*, di D. Marconi, *Il mestiere di pensare*, Einaudi, Torino 2014, pp. 3-67.

⁹ Questa è stata da sempre una necessità della filosofia, ma nella seconda metà del XX secolo, specie in contesto anglofono, si è sentita l'esigenza di esplicitare la ricerca sulla legittimazione della filosofia all'interno dell'ambito della conoscenza, sul suo grado di scientificità, sui suoi metodi e i suoi oggetti, ed è emerso, come settore specifico di indagine, l'ambito degli studi "metafilosofici", che ha anche una ormai storica rivista di riferimento, «Metaphilosophy». Sui caratteri di questo ambito di studi e sulle vicende che hanno portato alla sua costituzione, si vedano, per esempio: T. Williamson, *The Philosophy of Philosophy*, Blackwell, Malden (Ma)-Oxford 2007; S. Overgaard, P. Gilbert, S. Burwood, *An Introduction to Metaphilosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 2013; N. Rescher, *Metaphilosophy: Philosophy in Philosophical Perspective*, Lexington Books, London 2014; N. Joll, *Contemporary Metaphilosophy*, «Internet Encyclopedia of Philosophy», 2017 (<http://www.iep.utm.edu/con-meta/>; prima

del compito, della funzione e dei caratteri statutari di un ambito come la filosofia, il genere di scrittura con cui essa si presenta diventa determinante. Attraverso il genere, si può arrivare a comprendere le istanze che sottendono una determinata pratica filosofica, il modo di impostare le politiche accademiche su cui si struttura una disciplina come la filosofia e, più in generale, alcuni dei caratteri propri del tempo in cui la filosofia viene prodotta. Non è banale, perciò, che un genere come l'articolo filosofico si sia imposto come rappresentativo di una certa epoca.

La lettura dell'analisi di Danto porta a riflettere sulle implicazioni più rischiose dell'affermazione dell'articolo filosofico professionale. Da una parte, esso è il prodotto – sembra dire Danto – di una pratica accademica che rischia di trasformarsi in un meccanismo che spersonalizza e rende anonimi gli attori in gioco. Dall'altra, anche il risultato di questa pratica, il “prodotto”, ovvero l'articolo filosofico professionale vero e proprio, si immette in un processo che sembra appiattare e rendere omogenei gli esiti dell'attività filosofica. Le considerazioni di Danto sul *paper* sembrano potersi estendere, in generale, anche ai testi argomentativi di più ampio respiro e, attraverso la caratterizzazione che di questi testi viene restituita, non è forse così inadeguato – fatta l'ovvia distinzione dei contesti di riferimento – avvicinarle alle osservazioni

pubblicazione 17/11/2010, ultima revisione 01/08/2017). Si vedano inoltre l'introduzione e i saggi contenuti nel volume monografico L. Corti, L. Illetterati, G. Miolli (a cura di), *Meta-filosofia. Pensare la filosofia tra attività e disciplina*, «Giornale di Metafisica», 40 (2018), 2, che raccoglie gli interventi del primo convegno della Società Italiana di Filosofia Teoretica (Padova, 2017), dedicato proprio a questi temi.

con cui il giovane Lukács descriveva i «saggi veri» come diversi dagli «scritti utili ma che senza alcun diritto vengono chiamati saggi, i quali non possono darci altro che erudizione e dati e ‘riferimenti’»¹⁰. Sembra cioè che il *paper* e i testi che gli sono affini abbiano perso quella necessità e quella presa sul mondo che tutta una tradizione ha riconosciuto al genere saggistico; la constatazione dantiana appare quasi come l’ultima conseguenza di quella scia normalizzante prodotta dal «principio positivistico», che era stata paventata da Adorno nei termini di un possibile annullamento del potenziale di ribellione e di eresia proprio della forma saggio¹¹.

Andando oltre la valutazione dantiana, l’emergere

¹⁰ G. Lukács, *Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper*, in Id., *Die Seele und die Formen. Essays*, Aisthetis Verlag, Bielefeld 2011, pp. 23-44: 24; trad. it. di S. Bologna, *Essenza e forma del saggio: Una lettera a Leo Popper*, in *L’anima e le forme*, SE, Milano 2002, pp. 15-37: 16.

¹¹ Cfr. Th.W. Adorno, *Der Essay als Form*, in Id., *Gesammelte Schriften. Band 11: Noten zur Literatur*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, pp. 9-33: 11; trad. it. di A. Frioli, rivista da E. De Angelis, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 3-26: 5. Scrive Adorno, in conclusione del celebre saggio: «Perciò la legge formale più intima del saggio è l’eresia. Grazie alla violazione dell’ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell’invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell’ortodossia» (ivi, p. 33; trad. it. p. 26). Sulla differenza tra un tipo di scrittura come quella del *paper* e la tradizione del saggio di cui parlano, con accenti peraltro differenti, Lukács e Adorno, si vedano le osservazioni, che coinvolgono la pratica istituzionale della scrittura e le politiche accademiche in cui essa si immette, presenti in F. Bertoni, *University. La cultura in scatola*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 6-7; e E. Zinato, *Papaveri e Paper*, «laletteraturaenoi.it», 4 maggio 2021: <https://laletteraturaenoi.it>.

di un simile genere può descrivere, in positivo, anche degli ulteriori aspetti e delle ulteriori esigenze della filosofia (e dell'epoca in cui viene espressa), come la necessità di chiarezza e di precisione terminologica, la ricerca di un ordine e di una struttura delle informazioni, l'impegno a fornire informazioni e concetti il più possibile dettagliati, la volontà di perseguire un'efficacia argomentativa¹². Tutti caratteri che, allo stesso tempo, hanno delle ricadute sulla pratica filosofica descritta da Danto, ovvero la necessità di inserirsi in un dibattito scientifico, in cui le diverse voci presenti propongono delle tesi che verranno poi sviluppate da interventi successivi, alle quali si cerca

it/2021/05/04/papaveri-e-paper/ (data di ultima consultazione: 30 novembre 2021).

¹² Questi sono alcuni degli aspetti che vengono rinvenuti soprattutto nella pratica di scrittura filosofica di tradizione analitica, dove effettivamente il *paper* è un genere imprescindibile, e ciò, tra le altre cose, sottolinea l'affermazione di questo approccio nel quadro della filosofia contemporanea (si vedano, per quanto riguarda la fisionomia di un testo di filosofia analitica, le considerazioni presenti in D. Marconi, *Come si insegna filosofia analitica*, in L. Illetterati [a cura di], *Insegnare filosofia. Modelli di pensiero e pratiche didattiche*, UTET Università, Torino 2007, pp. 44-53, nello specifico pp. 44-47). Tali aspetti sembrano collidere fortemente con la caratterizzazione adorniana del saggio, quando il pensatore tedesco, annoverabile certamente tra i filosofi continentali, afferma: «Il saggio sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra dal dubbio. Nel complesso dovremmo considerarlo come protesta contro le quattro regole che il cartesiano *Discours de la méthode* pone agli inizi della moderna scienza occidentale e della sua teoria» (Th.W. Adorno, *Der Essay als Form*, cit., p. 22; trad. it., p. 15). Nel complesso, questa circostanza rende la problematizzazione di Danto – filosofo analitico, per quanto *sui generis* – ancora più interessante e significativa.

di dare una risposta, a cui si muovono delle obiezioni che ne sottolineino, oltre che le qualità, anche i limiti. Una pratica che, in positivo, mostra un quadro in cui il confronto dialogico è fondamentale nel perseguimento di una conoscenza che prende vita attraverso il contributo di più voci e che, in negativo, può caratterizzarsi anche in termini eccessivamente agonali e competitivi. Se si dà per assodato il primo elemento descrittivo-fattuale dell'affermazione del genere filosofico dell'articolo professionale, emergono una concezione della filosofia, un suo contesto istituzionale e una visione dell'attività filosofica ben precisi.

Quello che ci si può domandare è se la filosofia, in quanto ambito riconosciuto entro determinati – per quanto labili – confini, sia ancora in grado di produrre, anche attraverso i suoi generi, esperienze di pensiero capaci di andare oltre la pratica appena descritta. Ci si può chiedere, cioè, se la filosofia possa ancora articolarsi in modalità di scrittura di altro tipo, riconoscendosi comunque sempre, in quanto tale, come filosofia (e non, per esempio, come filosofia *nella* letteratura)¹³; se la filosofia, attraverso generi diversi rispetto a quello dell'articolo scientifico o a quello più esteso del saggio, possa ancora produrre modi diversi di fare filosofia e, forse, concezioni differenti della stessa filosofia. La soluzione a questi interrogativi può essere trovata attraverso molteplici

¹³ Sulla presenza della filosofia nella letteratura e su come i due ambiti interagiscano, dal punto di vista non della prima, ma della seconda, si vedano le considerazioni teoriche e l'analisi di esempi paradigmatici presenti nei contributi di Ch. Schildknecht, D. Tietchert (Hrsg.), *Philosophie in Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996. Si vedano anche le riflessioni introduttive di P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden 2009, pp. 2-4.

prospettive, anche piuttosto complesse, e percorrendo varie strade. In questo senso, al fine di provare ad avvicinarsi ad alcune risposte, vale la pena tentare una ricognizione di alcune prove di scrittura che caratterizzano la contemporaneità filosofica e che riprendono generi altri rispetto a quelli dominanti.

2. *Filosofie di altro genere*

In quanto segue, si intende discutere in termini generali alcuni esempi particolarmente fortunati di scrittura, proposti da filosofi di professione, che però non sono ascrivibili al genere dell'articolo o del saggio argomentativo. Nello specifico, si vuole porre l'attenzione 1) sulla *Tétralogie d'Ahmed* di Alain Badiou, 2) su *Tetralogue. I'm Right, You're Wrong* di Timothy Williamson e 3) su *Le tribolazioni del filosofare. Comedia metaphysica ne la quale si tratta de li errori & de le pene de l'Inferno* di Achille C. Varzi e Claudio Calosi, ovvero su un testo teatrale, un dialogo e un poema. Questi testi sono qui intesi come rappresentativi per diversi motivi. Innanzitutto, sono testi recenti, scritti da filosofi le cui opere sono attualmente molto discusse nei dibattiti accademici contemporanei. In secondo luogo, i loro autori provengono da tradizioni filosofiche molto differenti tra loro e hanno indagato, nel corso della loro ricerca, una varietà molteplice di ambiti filosofici. Inoltre, si tratta di testi che, per quanto riguarda l'impostazione di fondo e la dimensione estetico-letteraria che presentano, sono molto diversi tra loro e sono in grado di mostrare in modo efficace le possibilità contemporanee della scrittura filosofica. Bisogna certamente premettere che le

esperienze prese in considerazione non costituiscono le modalità di scrittura usuali della produzione degli autori in questione e che probabilmente non possono ritenersi neppure centrali rispetto alla loro opera. Se questa circostanza ci dice ancora molto rispetto alla tendenza generale dell'epoca storica in cui ci muoviamo, consente però anche di vedere che, nelle esperienze più laterali, sono ancora possibili operazioni differenti rispetto a quella maggiormente diffusa.

1) La prima forma filosofica che si desidera prendere in esame è quella teatrale. Alain Badiou, uno degli ultimi rappresentanti della tradizione novecentesca del pensiero francese contemporaneo, oltre alla sua produzione saggistica e accanto a diverse prove di scrittura di genere prevalentemente romanzesco¹⁴, propone una significativa produzione teatrale che, specie in certi momenti, appare connotarsi espressamente in termini filosofici. Al centro di questa produzione, troviamo la *Tétralogie d'Ahmed*, dove egli inventa una vera e propria maschera, Ahmed appunto, il cui profilo si caratterizza, tra gli altri aspetti, anche come quello di una sorta di “filosofo della strada”. Ahmed è, in prima battuta, una riproposizione in chiave attualizzante dello Scapin di Molière¹⁵, che si

¹⁴ Prima di dedicarsi in modo consistente alla filosofia, Badiou inizia la sua attività di scrittura con due romanzi (*Almagestes. Trajectoire inverse*, Seuil, Paris 1964; *Portulans. Trajectoire inverse 2*, Seuil, Paris 1967) e frequenterà questo genere letterario anche in seguito (*Calme bloc ici-bas*, Seuil, Paris 1997).

¹⁵ Nella prefazione, l'autore racconta come *Les fourberies de Scapin* sia un testo che lo ha accompagnato fin dall'infanzia e come il primo episodio della tetralogia, *Ahmed le subtil*, sia nato come una vera e propria «riscrittura» dell'opera molièriana (A.

sviluppa poi nei vari testi della serie come «un personaggio “diagonale”»¹⁶, ovvero capace di rappresentare il «proletariato venuto “dal Sud”»¹⁷ che, grazie alla sua intelligenza, alla sua astuzia e alla sua abilità (in primo luogo linguistica), riesce a smascherare e deridere l’ipocrisia, le discriminazioni e i caratteri repressivi del potere politico e della società in cui vive.

Specie nel secondo testo della tetralogia, *Ahmed philosophe*, il personaggio creato da Badiou affronta in ventidue scenette alcuni dei temi centrali della tradizione filosofica; ogni scenetta porta infatti il titolo del tema specifico a cui è dedicata e, tra questi, si trovano *Il niente*, *L’avvenimento*, *Il linguaggio*, *La causa e l’effetto*, *Il soggetto*, *L’infinito*, *La verità* e così via. In queste scenette la filosofia si presenta, in generale, in modo indiretto (salvo nell’ultima

Badiou, *Préface*, in Id., *La Tétralogie d’Ahmed. Ahmed le subtil; Ahmed philosophe; Ahmed se fâce; Les citroulles*, Actes Sud, Arles 2010, pp. 7-30: 7-8; il racconto è presente anche nel saggio introduttivo dell’autore all’edizione italiana di *Ahmed philosophe*, che costituisce una traduzione parziale e rivista per il pubblico italiano del precedente testo: Id., *Ahmed: la diagonale del quadrato della scena*, in Id., *Ahmed il filosofo. Farsa in ventidue scenette*, trad. it. di G. Costa, Costa & Nolan, Genova 1996, pp. 11-27: 15).

¹⁶ A. Badiou, *Préface*, cit., p. 18 (cfr. Id., *Ahmed: la diagonale del quadrato della scena*, cit., p. 21).

¹⁷ Id., *Préface*, cit., p. 17 (cfr. Id., *Ahmed: la diagonale del quadrato della scena*, cit., p. 21). Inserito in un contesto francese, Ahmed è una persona di origine algerina che vive nelle periferie, ma l’autore, in queste stesse pagine della prefazione (e del saggio introduttivo della versione italiana), ci tiene a precisare che questa caratterizzazione è solo contingente, racconta lo sguardo di chi, migrante, è discriminato e vessato nella società contemporanea e perciò, in altri contesti, la provenienza del protagonista muterebbe coordinate geografiche.

che è intitolata, appunto, *La filosofia*): da una parte, Ahmed, che con grande abilità dialettica e piglio filosofico si rapporta con i vari personaggi in scena, è sì percepito come un filosofo, ma in termini sempre ridicolizzanti¹⁸; dall'altra, anche i temi e gli autori della filosofia "ufficiale" vengono immessi nel vortice dello sviluppo farsesco e vengono utilizzati, quasi strumentalizzati, all'interno di dialoghi che cercano di riprodurre un linguaggio spesso comune e per nulla accademico, per quanto con un andamento a loro modo filosofico¹⁹. In questo senso, la filosofia si fa teatro: non si presenta come mero contenuto di una rappresentazione scenica, ma diventa essa stessa parte integrante di un genere letterario che assume dei caratteri filosofici propri. In primo luogo, la filosofia che Badiou riesce a esprimere attraverso questo genere di scrittura è una filosofia che si fa corpo, gesto, azione scenica e, materialmente, maschera²⁰. Inoltre, è una filosofia che assume diversi registri linguistici: non ricerca un linguaggio tecnico, ma ogni personaggio, a partire dall'abilità argomentativa del protagoni-

¹⁸ «Si tratta del famoso Ahmed, quello che chiamano (*con ironia*) il filosofo?», esclama, nella scenetta numero 6. *La politica*, Madame Pompestan, la deputata reazionaria del Partito Repubblicano per la Riunificazione e il Raddrizzamento della Francia (Id., *Ahmed philosophe*, in Id., *La Tétralogie d'Ahmed*, cit., p. 191; trad. it. *Ahmed il filosofo. Farsa in ventidue scenette*, cit., p. 48).

¹⁹ Scrive Badiou: «In *Ahmed il filosofo* la filosofia esplicita è paccottiglia, è materiale per il gioco scenico, quello di Ahmed come quello degli altri protagonisti» (Id. *Préface*, cit., p. 23; cfr. Id., *Ahmed: la diagonale del quadrato della scena*, cit., p. 25).

²⁰ Ahmed porta una maschera, scolpita da Erhard Stiefel, e ha un costume caratteristico costituito da cappa nera e gilet rosso e oro, ideato da Annika Nilsson.

sta, ricalca un gergo, dei tic o un modo di parlare che lo caratterizzano. Infine, è una filosofia che l'autore intende come "filosofia" (Badiou mette spesso il termine tra virgolette nella sua prefazione) «per i bambini», cioè una filosofia che, attraverso un teatro che sia «rivolto all'essenziale», si interroghi in modo diretto e limpido, grazie alla leggerezza della farsa e della scena in generale, sui temi più profondi dell'esistenza che riguardano tutto il pubblico, senza distinzioni²¹.

2) Un'altra forma filosofica che può essere presa in considerazione è poi quella di *Tetralogue. I'm Right, You're Wrong* di Timothy Williamson. In questo caso, si tratta di un dialogo in quattro scene tra personaggi che si trovano per caso a bordo di un treno. Bob e Sarah, che si conoscevano in precedenza, si incontrano nel vagone; Bob ha una gamba ingessata e sospetta che a far cadere il muretto che ha provocato l'incidente siano stati i poteri magici della sua anziana vicina di casa. A partire da questa circostanza, viene intavolata una prima discussione che ha a che fare con lo scontro tra la credenza nei poteri della stregoneria, sostenuta da Bob, e la fiducia nelle verità della scienza, sostenuta da Sarah. Di qui, il dialogo si sviluppa toccando alcuni dei temi centrali del discorso filosofico – tra gli altri, il relativismo, lo statuto della verità, il giusto, la conoscenza – e la discussione si arricchisce del contributo di altri due personaggi, ovvero Zac, sostenitore di un prospettivismo conoscitivo totale, che interviene spesso in modo estemporaneo e provocatorio, e Roxana, che è l'unica ad avere

²¹ Id., *Préface*, cit., pp. 25-26 (cfr. Id., *Ahmed: la diagonale del quadrato della scena*, cit., p. 26).

una preparazione filosofica in senso tecnico e prova, non senza snobismo e altezzosità, a correggere e dare ordine all'andamento della discussione.

Williamson è un autore che rappresenta una tradizione del tutto diversa da quella di Badiou, vale a dire quella di derivazione analitica, è un logico e uno studioso di metafisica, epistemologia, filosofia del linguaggio e, non ultimo, di metafilosofia²². In questo testo, egli abbandona un approccio specialistico e, partendo da una situazione di vita quotidiana, da punti di vista perlopiù ordinari e da quello che si potrebbe definire, in generale, il senso comune, prova a tradurre in un linguaggio non tecnico e in un andamento godibile alcuni dei dibattiti filosofici contemporanei. Anche qui la filosofia "ufficiale" resta sullo sfondo e l'argomentazione più propriamente filosofica si intreccia con la dimensione estetico-letteraria della rappresentazione dialogica. In questo testo la filosofia non cade sistematicamente vittima dello sviluppo farsesco come nel caso precedente, ma emerge attraverso la caratterizzazione dei personaggi, le posizioni che essi cercano di difendere e – in maniera per la verità più esplicita che in Badiou – grazie ai riferimenti proposti dai diversi interlocutori. In special modo, da una parte, Zac esprime, in chiave caricaturale, un approccio di tipo postmoderno alle questioni: per lui è evidente «la violenza implicita nel linguaggio del-

²² Termine, quello di "metafilosofia", che peraltro Williamson rifiuta, in favore dell'espressione "filosofia della filosofia", sottolineando come quest'ultima sia parte integrante dell'indagine filosofica e non sia necessario l'utilizzo di un termine che sembra rimandare a uno sguardo ulteriore – «from above, or beyond» – rispetto alla stessa filosofia (T. Williamson, *The Philosophy of Philosophy*, cit., p. IX).

la verità e della falsità»²³ e uno dei suoi riferimenti centrali è Nietzsche. Dall'altra parte e in modo altrettanto caricaturale, Roxana, il cui profilo professionale è quello più simile a quello dell'autore (benché sia da escludere, specie per l'antipatia e l'atteggiamento sgarbato che la caratterizzano, un'identificazione completa tra autore e personaggio), prova a correggere la «caoticità delle discussioni tra incompetenti»²⁴ e propone di servirsi, tra gli altri, di Aristotele o Tarski per giungere alla soluzione dei disaccordi. Zac e Roxana sono solo dei personaggi di un racconto e si tratta di vedere incarnati in loro, in chiave grottesca, nulla più che delle tendenze generiche presenti nella discussione accademica. In questo caso manca tutto il versante corporeo implicato nel testo di Badiou, che trova la sua realizzazione piena solo nell'azione teatrale, ma anche qui l'autore mette in scena, con i mezzi della finzione e dell'inventiva linguistica, una certa pratica di tipo filosofico.

L'intento dell'opera appare, per un verso, divulgativo, si tratta cioè di un testo che è rivolto principalmente a «lettori che non sono filosofi di professione»²⁵. Al di là del pubblico a cui primariamente sembra rivolgersi e alle tematiche specifiche proposte di volta in volta nel corso dei vari scambi tra i personaggi, tuttavia, quello che affiora è un'idea di filosofia e un'idea della sua pratica, dove non

²³ Id., *Tetralogue. I'm Right, You're Wrong*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 49; trad. it. di D. Marconi, *Io ho ragione e tu hai torto. Un dialogo filosofico*, il Mulino, Bologna 2016, p. 88.

²⁴ Ivi, p. 113; trad. it., p. 166.

²⁵ D. Marconi, *Presentazione. Filosofia da treno*, in T. Williamson, *Io ho ragione e tu hai torto*, cit., pp. 7-24: 23.

esistono posizioni che possano valere senza giustificazione o per autorità, ma in cui invece – come nella migliore tradizione filosofica dei dialoghi – la verità emerge grazie all’argomentazione più solida e, spesso, si dimostra alla fine essere il frutto del confronto e dell’apporto, più o meno rilevante (anche nelle convinzioni che si rivelano sbagliate), di chi partecipa al dialogo.

3) Un terzo esempio è quello del testo *Le tribolazioni del filosofare. Comedia metaphysica ne la quale si tratta de li errori & de le pene de l’Infero* di Achille C. Varzi²⁶ e Claudio Calosi. In questo caso, gli autori

²⁶ In particolare l’opera di Varzi, oltre all’esteso lavoro specialistico in forma di articolo o saggio su temi in prevalenza di logica, metafisica e ontologia, include diverse prove di scrittura che cercano di uscire dai generi testuali predominanti. Si pensi, per esempio, al fortunato volume *Semplicità insormontabili. 39 storie filosofiche* (Laterza, Roma-Bari 2006), scritto in collaborazione con Roberto Casati, che ha dato vita agli interventi dell’omonima rubrica dell’inserito domenicale del quotidiano «Il Sole 24 Ore» (poi raccolti per la maggior parte in un secondo volume: R. Casati, A.C. Varzi, *Semplicemente diaboliche. 100 nuove storie filosofiche*, Laterza, Bari-Roma 2020). In questi testi, infatti, vengono esplorati problemi filosofici con strumenti letterari come quelli del racconto, della lettera e, soprattutto, del dialogo. Oppure si veda, sempre di Varzi, *Il mondo messo a fuoco. Storie di allucinazioni e miopie filosofiche* (Laterza, Roma-Bari 2010), che, dopo il *Prologo* in forma di un dialogo tra i berkeleyani Hylas e Philonius, scritto in collaborazione con Maurizio Ferraris, si compone di cinque missive dell’autore a Hylas, che riprendono la tradizione delle epistole filosofiche. Altri testi in forma di dialogo immaginario sono R. Casati, A.C. Varzi, *L’incertezza elettorale. Che cos’è un voto? Come si contano i voti? E i voti contano davvero?*, Aracne, Ariccia 2014 e M. Ferraris, A.C. Varzi, *I modi dell’amicizia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016. Infine, si segnala anche la serie di

si servono dell'espedito narrativo fittizio del ritrovamento del manoscritto di un anonimo, che intendono proporre al pubblico con un ampio apparato di commento in nota. Il testo principale è costituito da un vero e proprio poema filosofico scritto, sul modello dantesco, in terzine incatenate di versi endecasillabi e in volgare toscano²⁷. Il poema, composto da ventotto canti (di cui sette incompleti e sei perduti), narra il viaggio del protagonista, il Poeta, nell'inferno dell'intelletto, cioè in un inferno abitato non dai peccatori, ma dai pensatori della storia della filosofia. Questi ultimi abitano i vari gironi di uno schema che ricalca quello della prima cantica dantesca e vengono classificati a seconda di quelle posizioni erranee che hanno sostenuto in vita: così, per esempio, troviamo le anime di Aristotele e Platone nel "Girone de' Realisti ne li universali", cioè di chi ha creduto che la verità delle cose particolari risiedesse negli attributi provenienti da «[...] una comune fonte | che nome universal si ven prenduto», ovvero da un mondo di

dodici storie illustrate per bambini a tema filosofico A.C. Varzi, *Il pianeta dove scomparivano le cose. Esercizi di immaginazione filosofica*, Einaudi, Torino 2006.

²⁷ Nell'*Introduzione* al volume, gli autori parlano di «una sorta di controparte filosofica del poema dantesco» (A.C. Varzi, C. Calosi, *Comedia metaphysica ne la quale si tratta de li errori & de le pene de l'Infero*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. x). Sempre all'interno del gioco narrativo, Varzi e Calosi ipotizzano che l'Autore fittizio del poema conoscesse la *Divina Commedia* di Dante e che vi si sia ispirato, oppure, sempre per congettura, che potrebbe essere avvenuto anche il contrario. Tuttavia, apparirebbe più plausibile la prima supposizione, dal momento che alcuni riferimenti presenti nel manoscritto sembrano – ma anche qui non c'è certezza piena – riferirsi ad autori successivi al XIV secolo (ivi, pp. x-xi).

enti universali²⁸; nel “Girone de’ Dualisti del mentale”, cioè di coloro che pensano «che l’anima dal corpo è altra sostanza»²⁹, il Poeta incontra Gotescalco, Scoto Eriugena e Agostino; nel “Girone de’ Dualisti del materiale”, cioè di «[...] Chi non l’anima distingue | ma cosa material da sua materia»³⁰, ovvero di chi ha concepito il tutto come separato dalla somma delle sue parti, compaiono, tra gli altri, Duns Scoto, Mnesarco, Temistio e Trotula de Ruggiero. Come nel poema dantesco, il Poeta ha un accompagnatore nel corso suo viaggio, che in questo caso è Socrate, e a ogni girone corrisponde una pena che deriva, per contrappasso, dall’errore filosofico commesso: i poveri di categorie, ad esempio, sono costretti a leggere fogli di opere che non capiscono; agli sprovveduti che hanno creduto in miti facili e consolatori tocca costruire inutili fortezze che poi si trovano a dover difendere; i nichilisti, che in vita rifiutarono qualsiasi appiglio di carattere ontologico, si trovano a precipitare senza sosta da una ripa e quelli che, autocommiserandosi di continuo, sono arrivati a desiderare l’annullamento del proprio sé, ovvero gli esistenzialisti, sono costretti a leccarsi a vicenda le ferite in un pianto perpetuo.

Ovviamente, in un testo di questo tipo, oltre all’inventiva che produce la trasposizione del modello dantesco all’ambito filosofico, anche l’attenzione all’uso della lingua, sempre nell’imitazione del modello di riferimento, è particolarmente centrale. Tuttavia, assieme al testo poetico vero e proprio, di fondamentale rilevanza è anche il commento che, oltre a parafrasare

²⁸ Ivi, p. 109 (Canto X, vv. 41-42).

²⁹ Ivi, p. 177 (Canto XVIII, v. 8).

³⁰ Ivi, p. 198 (Canto XIX, vv. 65-66).

il volgare toscano, spiega le situazioni, le posizioni filosofiche e i personaggi che si incontrano nei versi del poema. Data la natura finzionale del testo nel suo complesso, il commento diventa così altrettanto significativo e, in un certo senso, si articola non solo come un apparato accessorio, ma anche come la parte esplicativa e storico-filosofica in prosa del testo in questione. In ultima analisi, anche il commento è perciò testo principale e si inserisce come elemento necessario di un esperimento di scrittura del tutto particolare.

A differenza degli esempi precedenti, dove la filosofia “ufficiale” lasciava spazio a una dimensione più quotidiana e al linguaggio ordinario, in questo caso la filosofia torna certamente a essere argomento principale, ma passa attraverso un’architettura testuale e un lavoro di scrittura che la contaminano, in modo profondo e originale, con la dimensione estetico-letteraria. Se in questo caso, più che un intento divulgativo (che comunque per certi versi permane), sembra esserci maggiormente il proposito del gioco letterario, del *divertissement*, bisogna sottolineare che il testo – probabilmente un *unicum* nel suo genere – si presenta sì come un gioco, ma come un gioco estremamente serio, documentato con grande cura nella sezione di commento e particolarmente riuscito rispetto alla resa poetica della parte in versi.

3. Conclusioni

La ricognizione appena proposta ha tentato di individuare alcuni esempi significativi di scrittura filosofica contemporanea che cercano di uscire dal cano-

nico “articolo filosofico professionale” o, in senso più ampio, dal saggio di tipo argomentativo generalmente inteso. Nel complesso, il percorso attraverso questi esempi mostra come ancora oggi, in una situazione in cui le pratiche filosofiche e le politiche accademiche si concentrano prevalentemente su un genere specifico di scrittura, sia viva una tradizione che cerca di esplorare la molteplicità dei generi della filosofia e che tenta di sperimentare modi altri di espressione testuale. I casi dei testi di Badiou, di Williamson e di Varzi e Calosi – a cui si potrebbero aggiungere diversi altri esempi – sembrano particolarmente interessanti per il fatto, innanzitutto, di provenire dalla penna di autori che hanno attraversato nella loro vicenda professionale approcci e impostazioni filosofiche di fondo anche molto differenti tra loro.

Se si considera la bibliografia degli autori menzionati, tuttavia, bisogna necessariamente notare come gli esperimenti di una scrittura che sia, al tempo stesso, chiaramente percepita come filosofica, ma che si serva degli strumenti e delle forme della letteratura o che, forse meglio, riprenda alcuni dei generi eminentemente filosofici della storia del pensiero, rimangano, per così dire, “laterali” rispetto alle consuetudini più affermate e comuni della pratica accademica. Gli autori presi in esame hanno affidato e affidano le tesi più originali e le loro più rilevanti prospettive filosofiche a testi che rientrano nel genere della scrittura argomentativa ed è per i loro articoli e saggi che essi sono conosciuti e studiati. Questo carattere laterale è sintomatico rispetto alle possibilità della scrittura filosofica contemporanea e dice qualcosa sulle istanze di fondo che portano alla produzione di questo tipo di esperimenti e sul modo in cui essi vengono percepiti

da parte di chi legge. Sembra infatti che la scientificità della filosofia, quella richiesta dalle istituzioni accademiche e che è una componente profonda del nostro attuale concetto di filosofia (di “vera” filosofia, di filosofia “ufficiale”), non possa che passare attraverso la forma dell’articolo o, comunque, del testo di tipo argomentativo. In questo senso, allo stato attuale delle cose, il carattere laterale degli esempi di scrittura proposti sembra confermare in pieno questa visione della pratica filosofica: per quanto possibili, gli esperimenti di scrittura esaminati sembrano ribadire cioè il fatto che la pratica filosofica principale si svolga altrove e con altri mezzi testuali.

Molto spesso nei testi analizzati è presente il tentativo di riconquistare, attraverso l’uso di un linguaggio non tecnico e di espedienti finzionali ed emozionali, la dimensione di un senso comune da cui partire per produrre una riflessione filosofica più profonda (altro motivo tipico della storia della filosofia); l’intento di fondo è di tipo divulgativo o comunque si avvicina molto a una dimensione e a una visione che si aggiungono a quelle che sono considerate principali nel fare filosofia. Se l’articolo e il saggio filosofici sono centrali nella pratica professionale, le modalità altre di scrittura sembrano appartenere all’attività, altrettanto importante, per quanto aggiuntiva e complementare, della diffusione di concetti e approcci in contesti che vadano fuori dall’ambito della filosofia accademica. Altre volte, possono sembrare dei divertimenti letterari che si accostano a una pratica più tecnica e, se si vuole, più “seria”, che vede in altri tipi di scrittura i generi di riferimento. In definitiva, gli esempi presi in considerazione, benché rilevanti e di interesse, sembrano confermare il quadro descrittivo-fattuale pro-

posto da Danto all'inizio: l'articolo filosofico professionale rimane il genere fondamentale della pratica filosofica e, accanto, si possono trovare altri esperimenti di scrittura, che però non sono più fondamentali nell'idea che abbiamo oggi di filosofia.

Se da una parte l'aspetto laterale di queste prove di scrittura è innegabile, proprio gli esempi proposti mostrano però come non siano secondari o meno significativi l'abilità di scrittura, l'immaginazione e l'inventiva (anche di carattere filosofico), la cura e il lavoro che servono per proporli; probabilmente, anche la necessità che fa sorgere questo tipo di testi all'interno del percorso di ricerca di un autore non è per nulla trascurabile. Al di là delle considerazioni sulle intenzioni e le possibilità degli autori specifici, quello che questi testi ci possono suggerire è che forse la sperimentazione e la frequentazione, ancora oggi, di generi di scrittura diversi da quelli dominanti possono essere un momento importante, se non necessario, per provare a immaginare un concetto di pratica filosofica e di che cos'è (o di cosa può essere) filosofia più plurale e più ricco. In questo senso, le molteplici possibilità della scrittura filosofica e, se si vuole, l'esplorazione della dimensione letteraria della filosofia, che attualmente non svolgono una funzione decisiva nell'attività filosofica "ufficiale", se percorse maggiormente, potrebbero rivelarsi un antidoto prezioso ai rischi di omologazione e appiattimento che emergevano anche dalla disamina dantiana e consentirebbero un allargamento di prospettive e un arricchimento rispetto al concetto contemporaneo di filosofia.

INDICE DEI NOMI

- Abbadessa G. 9, 15, 47
Adjarian M.M. 204
Adorno T.W. 51, 233-234
Agamben G. 17-18, 170,
174-176, 184-185, 192
Agostino d'Ipbona 245
Alain 124
Alessio A. 33
Allemann B. (von) 177
Althusser L. 112
Ambroise C. 38
Andersson G. 30
Andina T. 228
André M.-O. 69
Angelucci D. 130
Antinucci G. 228
Antonioli M. 130
Apollinaire G. 84
Arendt H. 15
Aristotele 53, 60, 120, 128,
242, 244
Artaud A. 111, 150
Artioli U. 43
Ascari P. 228
Auclerc B. 200
Auerbach E. 175-176
Ba S.W. 72, 85-86
Bachelard G. 124
Bachmann I. 14
Badiou A. 18, 120, 123-
126, 236-242, 247
Baker G. 211
Baltrušaitis J. 13
Balzac H. (de) 126
Barbero C. 10, 22, 224, 228
Barbin H.A. 14 3
Barbina A. 30
Bari C.M. 135
Barilli R. 34
Barrès M. 40
Barthes R. 89
Bassan Levi A. 13
Basso L. 67, 81

- Bataille G. 111, 124, 135
 Béague A. 59
 Beckett S. 141
 Benenti M. 140
 Benjamin W. 15, 33, 168
 Benveniste E. 127-128
 Berdjaev N.A. 22
 Bergson H. 22, 30-34
 Bertolucci P. 13
 Bertoni F. 233
 Binet A. 34
 Blanchot M. 18, 89, 103,
 123-124, 129-133, 135-
 140, 143, 146, 150
 Blondel M. 34
 Blumenberg H. 15, 58
 Boccali R. 10, 54
 Bodei R. 30
 Bogliolo G. 132
 Bogue R. 130
 Bolzoni L. 9
 Bonacci V. 185
 Boni L. 123
 Bonnet M. 168
 Borges J.L. 18, 91-95, 103
 Boringhieri G. 225
 Borsellino N. 27
 Bossuet J.-B. 126
 Bottici C. 15, 58, 73
 Boulogne J. 59
 Bourdieu P. 162, 208-209,
 217
 Bourcier S. 197
 Bourget P. 34
 Boyd N.A. 211
 Bozzetti M. 225
 Breton A. 168, 173-174
 Brisset M.-J. 150
 Brisson L. 49, 54
 Brizio E. 131
 Brun E. 155
 Bruni R. 43
 Bucher R. 177
 Burroughs E.R. 150
 Burwood S. 231
 Butler J. 15
 Caianello S. 56-57
 Calloni M. 225
 Calosi C. 236, 243-244, 247
 Calvino I. 18, 95-97, 100-
 101, 105
 Camerino G.A. 14
 Campana F. 17, 19, 223-224
 Camps A. 105
 Camus A. 224
 Cannas A. 63
 Cannelli B. 75, 77
 Cantarella E. 86
 Capitano L. 17, 21-22, 29,
 32, 35, 37, 42
 Caravà M. 141
 Carchia G. 47-48, 50-51,
 59, 75-76, 81, 88
 Carrai S. 59
 Casanova P. 16
 Casati R. 243
 Cassina M. 18, 153
 Cassirer E. 54, 56
 Castro A. 22
 Cavalluzzi R. 35
 Cavarero A. 15
 Cavell S. 22
 Celan P. 176-177

- Céline L.-F. 150
Cellier L. 61
Cera A. 43
Cervantes M. 22
Césaire A. 72-73, 75, 77-80, 82, 84, 86
Challand B. 58
Chapsal M. 112
Cherniavsky A. 142
Chevalier Y. 200-201
Chiavacci Leonardi A.M. 214
Chiodi P. 137
Chiurazzi G. 55
Chiurchiù L. 42-43
Ciani M.G. 59
Cicerone 60
Cohen H. 147
Colli G. 47-54, 56, 81-82, 88
Collin F. 130
Conciliis E. (de) 130
Contat N. 64
Cornand B. 187
Corriero E.C. 57
Corti L. 232
Costa G. 60
Costa G. 238
Costa F. 22
Costanzo M. 38
Cousin V. 56
Cox F. 207
Cravan A. 165
Cressole M. 142
Creuzer G.F. 56
Croce B. 30, 38-39, 56, 69
Cuenca A. 205
Cummings E.E. 150
Daigle C. 68
D'Alembert J.-B. 68
D'Alessandro P. 55
Damas L.G. 72, 85-87
D'Amico S. 24
D'Amico A. 27
D'Angelo P. 225-226, 228
D'Annunzio G. 29, 33-34, 40
Dante A. 14, 18, 59, 74, 175, 201, 206, 208-210, 212, 214, 244
Danto A.C. 18, 227-232, 234, 249
Daudet A. 40
D'Aurizio C. 18, 123, 130
De Agostini D. 141
De Angelis E. 233
De Beauvoir S. 202
Debord G. 18, 153-195
De Castris L. 30
De Col G. 141
Dekens J. 57, 83-84
Deleuze G. 18, 33, 123, 129-131, 140-150, 152, 185
Del Ninno V. 131
De Lorenzis A. 129
De Luca P. 17
De Martino 59
De Michele C. 141
Denis B. 66, 72
Denner A. 79
De Pieri Bonino M.L. 175
De Poli M. 48
Deremetze A. 59
De Roberto F. 31

- Derrida J. 10, 54-56, 224, 227-228
 Descartes R. 228
 Descombes V. 120
 Desideri F. 51
 Desnos R. 57, 83
 Destasio A. 120
 Diderot D. 68, 124
 Didi-Huberman G. 16
 Dilthey W. 31, 42
 Di Vita N. 12, 56
 Dominionioni M.V. 42
 Donà M. 14, 22
 Dosse F. 148
 Dostoevskij F. 22, 40
 Dumas A. 100
 Dumoulié C. 10, 54-55
 Duns Scoto G. 245
 During S. 130

 Eco U. 43
 Egger A. 57
 Elefante F. 224
 Emery N. 41
 Esiodo 50, 60
 Euripide 59

 Fanon F. 77
 Farina M. 224
 Faugeron C. 220
 Feltrin L. 140
 Fénelon 126
 Feole E. 199-200, 205
 Ferraris M. 243
 Ferrucci C. 35, 143
 Feuerbach L. 120
 Fichte J.G. 40, 147
 Fiocchetto R. 207
 Florence M. 117
 Folin A. 22
 Foscolo U. 57
 Foucault M. 18, 101-119, 130-131, 139-141, 143-151, 197
 Frank M. 225
 Freud S. 32-34, 63, 83, 110-111
 Frindéthié K.M. 82
 Frioli A. 233
 Fumaroli M. 16, 57

 Gabel J. 180
 Gabriel G. 228
 Gambogi-Teixeira M.-J. 69
 Ganni E. 168
 Garavaso P. 202
 Gelas B. 130
 Gély V. 57, 68
 Genette G. 199
 Gentili C. 228
 Ghezzi E. 184
 Ghosh R. 66
 Giametta S. 38
 Giannangeli P. 22
 Gilbert P. 231
 Gioanola E. 22
 Gioli A. 135
 Giovannelli P.D. 43
 Giudice G. 25, 30, 38
 Giuliani M.V. 128
 Gnoli A. 17
 Goethe J.W. 57
 Gölz S. 14
 Gorgia 24

- Gorzanelli I. 228
 Gotescalco 245
 Gramsci A. 23-24
 Gravina G.V. 60
 Griffin Crowder D. 198, 204, 220-221
 Guadagni G. 130
 Guattari F. 129, 141, 148, 152
 Guerbo M. 130, 132
 Guglielmi G. 131

 Habermas J. 225
 Harlingue O. 130
 Hartmann N. 40
 Hegel G.W.F. 40, 110-111, 119-120, 160
 Heidegger M. 125-126, 137, 147
 Herder J.G. 56
 Heyne C.B. 56
 Hölderlin F. 12, 224
 Holland M. 89, 130
 Holler D. 66, 72, 79-80
 Höslé V. 9-10, 228
 Hoven A. (van den) 64
 Hume D. 142
 Husserl E. 110-111, 227

 Ibsen H. 39-40
 Illetterati L. 232, 234

 Jacquet C. 142
 Jakobson R. 55
 Jameson F. 67
 Jappe A. 157
 Jesi F. 58
 Joll N. 231

 Joyce J. 100

 Kafka F. 141
 Kail M. 67
 Kant I. 109-110, 140, 142, 224
 Kaufmann V. 153, 161, 171
 Kettering E. 126
 Khayati M. 194
 Kirchmayr R. 67
 Klossowski P. 124
 Kofman S. 80
 Kojève A. 119-120, 135
 Kushner E. 63

 Lacan J. 115, 135
 Lamarque P. 235
 Lapoujade D. 130
 Latini M. 224
 Lauretta E. 35
 Lauterbach P. 40
 Lautréamont 165
 Lecarme J. 69
 Lecznar A. 76, 82
 Ledda G. 212
 Lefebvre H. 167
 Leghissa G. 58
 Leibniz G.W. 15, 144-145
 Leopardi G. 10, 14, 22, 31, 34-35, 37, 42-43, 55, 57, 228
 Le Rider J. 148
 Lionnet F. 82
 Lipsky W. 211
 Lolli R. 32
 Longo N. 35
 Löwith K. 43

- Lukács G. 233
 Luperini R. 35
 Lusignoli C. 141, 205

 Macchia G. 34-35
 Magritte R. 164
 Maine de Biran 10, 55, 228
 Maignan E. 13
 Mallarmé É. 149-150, 165
 Marchesini G. 34
 Marconi D. 231, 234, 242
 Martin R.P. 51
 Martín Cabrero F. J. 11
 Marra E. 18, 91
 Marras C. 15
 Marrone G. 22
 Marx K. 110-111, 160
 Mascolo D. 162
 Masini F. 36, 63
 Matteucci G. 51
 Maupassant G. 96
 Mazzacurati M. 29, 39
 Meattini V. 48-49
 Meda A. 29
 Melosi L. 37
 Michaud G. 10
 Michelet J. 56, 69-70, 89
 Michelstaedter C. 41
 Micolet H. 130
 Miolli G. 232
 Mnesarco 245
 Molière 237
 Molè S. 203
 Monceri F. 42
 Montaigne M.E. 10-11, 15,
 55, 126, 228
 Moroncini B. 130

 Mosjioukine I. 29
 Moura J.-M. 57
 Murray A. 185
 Museo 60

 Nancy J.-L. 10-12
 Neske G. (von) 126
 Niceron J.F. 13
 Nick N. 73
 Nietzsche F. 12, 30-36, 38-
 42, 50, 52, 56-57, 61-
 62, 68, 73, 76, 82, 111,
 118, 142, 147-148, 242
 Nilsson A. 239
 Nordau M. 34
 Noudelmann 66-67, 72, 77
 Nugara S. 200, 204

 Oliva S. 136
 Omero 55, 60-61, 99-101
 Ortega y Gasset J. 22
 Overgaard S. 231
 Ovidio 59

 Palazzo S. 140
 Panaro A. 141
 Panaitescu E. 103, 141
 Panzacchi E. 34
 Panzini A. 38
 Papas V.G. 22
 Parain B. 75
 Pardi A. 140
 Parizet S. 68
 Parmenide 224
 Pascal B. 35, 124, 126
 Passerone G. 129
 Péguy C. 150

- Penzo G. 32
 Perrault C. 60
 Persi Haines C. 33
 Pessoa 10, 55, 228
 Petitier P. 69-70
 Philippe G. 83
 Piat J. 83
 Piazza M. 10-11, 55, 228
 Pierce A.E. 56
 Pinto L. 160
 Pirandello L. 17, 21-45
 Planté C. 201
 Platone 51-53, 55, 68, 92-93, 244
 Polidori F. 118
 Potestio A. 55
 Price D.W. 57
 Prete A. 130
 Proust M. 10, 22, 55, 130, 141, 228
 Prungnaud J. 57
 Pucci P. 50
 Puglisi G. 10, 54
 Pupino A.R. 23, 35
 Pupo I. 27, 41

 Reichard S. 177
 Rensi G. 31, 41-43
 Ricœur P. 15
 Rigotti F. 15
 Rilke R.M. 84
 Robert Ph. 220
 Rodighiero A. 59
 Rorty R. 224
 Rosette B.J. 73, 77, 79
 Rössner M. 33
 Roudinesco É. 127

 Rousseau J.-J. 124
 Roussel R. 131, 150
 Rovatti P.A. 131
 Rybalka M. 64

 Sabbatucci D. 47-48, 50
 Sabot P. 127
 Sacher-Masoch L. (von) 141
 Sade D.-A.-F. 111, 176, 183-184
 Salandini P. 32
 Sanna M. 17
 Sartre J.-P. 18, 56, 64-77, 79-84, 87, 124, 224
 Sbrocchi L.G. 33
 Scheel H.L. 35
 Schelling F.W.J. 56-57
 Schildknecht Ch. 228, 235
 Schmitt M.P. 69
 Schrift A.D. 148
 Schweppenhäuser H. 168
 Sciascia L. 23-24, 26, 29, 38, 42
 Sciascia S. 40
 Scotto Eriugena G. 245
 Séailles G. 30
 Senghor L.S. 72-73, 76-77, 82-83, 85-88
 Serra A. 141, 209
 Serres M. 125-128
 Sessa L. 17
 Severino E. 22
 Shakespeare W. 22
 Shaktini N. 198, 204
 Sharpley-Whiting T.D. 72
 Simmel G. 22, 25-26, 31, 42
 Socrate 52, 62, 100, 245

- Sollers Ph. 60
 Somma A.L. 18, 197
 Sossi F. 131
 Spinelli S. 198-200, 204, 210-211
 Spinoza 119-120, 140, 142
 Spreafico A. 228
 Stasi B. 31, 34-35
 Stead E. 57
 Stiefel E. 239
 Stirner M. 40
 Susanetti D. 48

 Tarizzo D. 102, 118, 144
 Tarski A. 242
 Tartarini C. 127
 Tatasciore C. 126
 Taviani F. 27
 Temistio 245
 Thebia-Melsan A. 78
 Tiechert D. 235
 Tiedemann R. (von) 168, 233
 Tilgher A. 17, 21-22, 24-29, 31, 38, 42, 44
 Tirolien G. 87-88
 Teroni S. 68
 Tolstoj L. 40, 96
 Toulze F. 59
 Trotula de Ruggiero 245
 Turgenev I.S. 96
 Turigliatto R. 184

 Vaihinger H. 34
 Valletta G. 60

 Varzi A.C. 236, 243-244, 247
 Vassallo N. 202
 Velázquez D. 104-105
 Verdicchio S. 142
 Vernant J.-P. 50, 53
 Vicentini C. 28
 Vico G.B. 56-58, 60-61, 68-70, 82
 Vigny A. (de) 126
 Virgilio P.M. 59, 207
 Virno P. 170
 Vivarelli V. 62
 Vittorini D. 39
 Voltaire 124
 Vossio G.J. 60
 Vuillemin J. 147

 Wagnon A. 40
 Wandschneider D. 228
 Watson J. 149
 Weber M. 42
 Weininger O. 41
 Williamson T. 231, 236, 240-242, 247
 Wittig M. 18, 197-220

 Zappino F. 201, 203
 Zappulla Muscarà S. 40
 Zarader M. 130
 Zimmermann B. 211
 Zinato E. 233
 Zourabichvili F. 130
 Zuber V. 76
 Zupančič M. 73

Già pubblicati in questa collana

1. *Hostis, hospes. Lo straniero e le ragioni del conflitto*, a cura di Nicoletta Di Vita
2. *Questione Europa. Crisi dell'Unione e trasformazioni dello Stato*, a cura di Adriano Cozzolino, Olimpia Malatesta, Luigi Sica
3. *Metamorfosi*, a cura di Francesco Pisano
4. «*Il primo fonte della felicità umana*». *Leopardi e l'immaginazione*, a cura di Ludovica Boi e Sebastian Schwibach
5. *La pratica teorico-politica della rivista tra Ottocento e Novecento. Studi a partire dalle riviste dell'Emeroteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*, a cura di Giovanni Campailla e Antonio Del Vecchio
6. *La dualità della natura umana in età moderna. Montaigne, Cartesio, Hobbes*, a cura di Francesco L. Gallo
7. *Nietzsche e i Greci. Tra mito e disincanto*, a cura di Ludovica Boi
8. *Libertà e passioni. Percorsi tra Medioevo e prima Età Moderna*, a cura di Virginia Lauria
9. *Ontologia relazionale. Saggi sull'Idealismo tedesco. Figure, Attraversamenti, Incursioni*, a cura di Mattia Filippo Orsatti e Giovanni Andreozzi
10. *La modernità in questione. Studi e testi su La legittimità dell'età moderna di Hans Blumenberg*, a cura di Elenio Cicchini e Giulio Gisondi, prefazione di Geminello Preterossi
11. *L'idealismo tedesco come problema critico. Riflessioni, fratture, permanenze*, a cura di Giovanna Sicolo, Silvestre Gristina, Giovanni Andreozzi, prefazione di Marco Ivaldo
12. *Rinascimento e genesi della modernità. Pensare il passato, trasformare l'attuale*, a cura di Margherita Lecis Cocco-Ortu e Otello Palmmini

13. *L'ordine dei diritti. Soggetti, processi, categorie*, a cura di Anna Guerini e Anna Nasser
14. *Dialettiche del Novecento. Tra lavoro, potere e mito*, a cura di Federico Maria Angeloro e Alessia Araneo
15. *Infine. Ritualità e corporeità al tempo delle catastrofi*, a cura di Filippo Batisti, Rosa Coppola, Beatrice Occhini
16. *La filosofia e il suo fuori*, a cura di Emilia Marra

Finito di stampare
nel mese di luglio 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)