

BIBLIOTECA DI TESTI E STUDI / 1603

FILOSOFIA

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
tel. 06 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.instagram.com/caroccieditore

Eleonora Caramelli

Poetiche del testo filosofico

Hegel, Merleau-Ponty e il linguaggio letterario

Carocci editore  Biblioteca di testi e studi

Volume pubblicato con un contributo
del Dipartimento di Filosofia e Comunicazione
dell'Università di Bologna

1^a edizione, marzo 2024
© copyright 2024 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nel marzo 2024
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-2248-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione. Un dibattito contemporaneo	7
1. Filosofia come letteratura	13
2. Filosofia della letteratura	20
3. Filosofia e letteratura, tra ermeneutica e dialettica	28
4. Filosofia nella letteratura	31
5. Su questo libro	34
1. A partire da Hegel	39
1.1. Un romanzo filosofico	39
1.2. Il <i>Bildungsroman</i> dell'eroina tragica	45
1.2.1. Antigone e l'opera d'arte ideale. Le lezioni di Estetica / 1.2.2. Antigone e la <i>Fenomenologia dello spirito</i> / 1.2.3. Traduzione e riscrittura di Sofocle / 1.2.4. Una figura del pensiero. La finzionalizzazione del discorso filosofico	
1.3. Dalla retorica alla poetica della scrittura filosofica	66
1.4. Il metro, l'accento e la traducibilità della poesia	75
1.5. <i>Skoteinos</i> . Lo spirito come lettera	81
2. A partire da Merleau-Ponty	87
2.1. Alla ricerca dello stile in filosofia	87
2.2. Ricerche sull'uso letterario del linguaggio. Montaigne, Proust e la verità dell'apparenza	103
2.3. Sincerità e menzogna. Stendhal e l'equivoco desiderio di dire la verità	116
2.4. Un desiderio metafisico. Proust filosofo e il problema della parola	126
2.5. Filosofia della scrittura. Un legame mosaico	145
Indice dei nomi	149

Introduzione

Un dibattito contemporaneo

Anche se i rapporti tra filosofia e letteratura sono antichi quanto la filosofia, la locuzione “filosofia della letteratura”, che vorrebbe designare un determinato ambito di indagine caratterizzato da una relativa unità metodologica, cioè una sorta di «sottodisciplina accademica»¹, è un fenomeno recente. Già il fatto che, nonostante i secolari scambi tra l’una e l’altra, la dicitura che vorrebbe suggellarne l’alleanza produttiva sia giunta così tardi dovrebbe insospettirci circa la sua apparente innocenza. Proprio perciò vale la pena, in questa *Introduzione*, concentrarsi sull’analisi del dibattito contemporaneo.

Si tratta, da una parte, di un espediente per aggirare una sorta di paradosso dell’inizio, che nel caso del rapporto tra filosofia e letteratura rischierebbe di rimandarci al problema dell’origine della filosofia in quanto tale; d’altra parte, questa scelta è dettata da qualche considerazione su passato e presente della relazione tra le due.

Bisogna anzitutto ricordare, infatti, che “letteratura” si dice in molti modi. Già Aristotele, nella *Poetica*, contesta la consuetudine, all’epoca vigente, di sovrapporre il poetare (*to poiein*) al metro, cosa che avrebbe condotto all’indistinguibilità, per esempio, tra Omero ed Empedocle², che non hanno altro in comune salvo scrivere in versi. Per Aristotele, pertanto, ciò che qualifica il poetare è, più propriamente, la *mimesis*³. Evidentemente, il termine che restituisce quanto ha a che fare con il *poiein* è “poesia”.

1. A. Speight, *Philosophy of Literature in the Nineteenth Century*, in *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, ed. by N. Carroll, J. Gibson, New York-London 2016, pp. 30-9, p. 31. In mancanza di traduzioni edite in lingua italiana, ove non altrimenti specificato qui e in tutto il resto del volume le traduzioni sono mie.

2. Sulla contiguità di filosofia e poesia nell’antichità, cfr. C. Gentili, *La filosofia come genere letterario*, Pendragon, Bologna 2003.

3. *Poetica*, 1447b 10-21. Pur entro questo quadro sulla storia della parola, non possiamo entrare nella complessa questione del significato del termine *mimēsis* e della sua difficile

Il termine di derivazione neolatina “letteratura” veicola, almeno fino a un certo punto, la tradizione francese delle *belles lettres*, in cui filologia, retorica, poesia, storia e filosofia sono riunite in un unico dominio. La determinazione concettuale della letteratura nella sua declinazione moderna trova la sua chiave di volta nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, cioè il processo di progressiva storicizzazione dei modelli antichi che dà il la anche alla storicizzazione dei generi letterari. Per misurare la problematicità di un’assolutizzazione dell’uso del termine “letteratura”, e dunque di un’indiscriminata retrodatazione di una “filosofia della letteratura”, basti pensare che nella monumentale estetica di Georg Wilhelm Friedrich Hegel il termine più consueto per designare ciò che diremmo letteratura, e che in verità lì corrisponde ancora in prevalenza all’insieme dei tre generi (epico, lirico e drammatico), è *Poesie*.

In ambito germanofono soltanto verso la metà dell’Ottocento il termine *Dichtung*, che si ricollega al *dichten* come arte del poetare e che d’altronde è già usato programmaticamente da Friedrich Schiller nel 1795 nel suo saggio sulla poesia (*Dichtung*) ingenua e sentimentale, si afferma in maniera definitiva, vincendo la concorrenza di *Poesie*. In tal senso il termine *Dichtung*, in area germanofona, si emancipa dalla problematica specifica dei generi letterari.

A ciò concorre, com’è noto, l’emergere di un genere nuovo quale il romanzo, che ha la specificità di essere opera d’arte linguistica pur essendo scritto in prosa. L’afferinarsi interlinguistico e universalizzante della “letteratura” (*Literatur* in tedesco, *literature* in inglese, *littérature* in francese) è, quindi, a sua volta, un fenomeno moderno, la cui storicità viene riconosciuta anche nel dibattito di matrice analitica⁴.

Volgendo il nostro sguardo al presente ci accorgiamo, allora, che solo recentemente questa nuova idea di che cosa sia l’opera d’arte linguistica, cioè letteratura, ha potuto *apertis verbis* diventare un oggetto della filosofia secondo una relazionalità che chiama in causa, per via del genitivo “della”, anche lo statuto della filosofia. Il confronto con la riflessione filosofica contemporanea è pertanto, di per sé, significativo.

traducibilità. Ci limitiamo, pertanto, a rimandare a S. Halliwell, *L’estetica della “mimesis”. Testi antichi e problemi moderni* (2002), a cura di G. Lombardo, trad. it. di D. Guastini, L. Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica, Palermo 2007.

4. Cfr. P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden-Oxford-Victoria 2009, il quale sottolinea in tal senso che «il termine nuovo *literature* era utile per includere il romanzo nell’ambito in precedenza occupato soltanto dalla poesia» (ivi, p. 64). Tale osservazione viene fatta, tuttavia, in un contesto secondo il quale la storia della parola non coinciderebbe con la storia del concetto, il quale esisterebbe indipendentemente dal suo battesimo.

A ben vedere, potremmo rintracciarne una sorta di doppia vita. Da una parte, il dibattito su filosofia e letteratura caratterizza la stagione della tesi postmodernista, che dal linguaggio continentale di Jacques Derrida passa nella sua ricezione americana, dai cosiddetti “Yale Critics” fino a Richard Rorty. D’altro canto, come vedremo meglio nelle pagine successive, la dicitura “filosofia della letteratura” è diventata solido appannaggio della filosofia di matrice analitica.

Tale doppia vita è denunciata dal fatto che, nonostante la crisi della tesi postmodernista, sono decine, negli ultimi dieci-quindici anni, le iniziative editoriali di carattere informativo quali sono i *Companion* o *Handbook*, nonché intere collane o raccolte collettanee, dedicate proprio al tema del rapporto tra filosofia e letteratura.

Non credo sia per via di una mera eterogenesi dei fini se, come si proverà a mostrare, da un’analisi di questa riflessione possono emergere, tuttavia, singolari incroci e convergenze di tradizioni argomentative e sensibilità filosofiche anche molto diverse tra loro⁵.

Salvo la sporadica comparsa in un articolo del 1967⁶, per comprendere l’ampia risonanza della locuzione “filosofia *della* letteratura” possiamo partire da un contributo firmato da Arthur Danto nel 1984, che non solo battezza un ambito di ricerca insistendo sull’effetto sorprendente della proposizione articolata che si trova nella locuzione, ma propone di qualificarne il significato anche in maniera contrastiva, distinguendola da ulteriori ambiti di indagine che insistono sempre su “filosofia” e su “letteratura” quali la filosofia *come* letteratura.

Danto parte da una constatazione poco più che fattuale: dato l’espandersi delle ricerche letterarie contemporanee in terreni inediti rispetto alla tradizione, è comprensibile che l’attenzione si sia soffermata anche sul carattere letterario del testo filosofico. Nondimeno, Danto rileva al contempo che tale aspetto sarebbe insieme «sorprendente e piuttosto allarmante»⁷.

5. La possibilità di fruttuose convergenze è mostrata anche da due recenti pubblicazioni, che tengono insieme prospettive anche molto diverse senza che perciò venga meno il dialogo tra loro, come il numero monografico *Philosophy and Literature*, a cura di M. Farina e F. Campana, in “Metodo”, 6, 1, 2018, e la raccolta ugualmente dedicata a *Philosophy and Literature*, a cura di C. Barbero e M. Latini, in “Rivista di Estetica”, 70, 2019.

6. Cfr. M. P. Gallagher, *Towards Philosophy of Literature*, in “Studies: An Irish Quarterly Review”, 56, 224, 1967, pp. 397-405.

7. A. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte* (1986), a cura di T. Andina, trad. it. di C. Barbero, Aesthetica, Milano 2020, pp. 151-73, p. 151. Il testo è apparso per la prima volta con il titolo *Philosophy and/as/of Literature*, in “Proceedings and Addresses of the American Philosophical Associations”, 58, 1, 1984, pp. 5-20, poi raccolto in Id., *The Philo-*

A un primo livello di spiegazione, il carattere allarmante del fenomeno dipenderebbe dal *desideratum* della filosofia contemporanea, ovvero quella progressiva professionalizzazione volta a conseguire uno status analogo a quello delle scienze propriamente dette. Ma perché la sua prossimità alla letteratura sarebbe un *vulnus* della filosofia? Perché, laddove è evidente che, nelle discipline scientifiche, i processi per selezionare i contributi pubblicabili da quelli non pubblicabili prescindono del tutto dalla qualità letteraria dei testi, la filosofia in quanto letteratura finirebbe per essere valutata per quegli aspetti di prosa formale che, ancorché apprezzabili, sarebbero infine scientificamente superflui e meramente accessori. Che questo non sia l'unico livello di spiegazione ce lo dice già, però, l'esergo hegeliano che Danto sceglie, ovvero il richiamo a una filosofia ottocentesca che intendeva la scientificità (*Wissenschaftlichkeit*) come qualcosa di diverso dai protocolli che disciplinano il discorso settoriale e disciplinare.

Stando alle parole stesse di Danto, l'associazione tra la discorsività filosofica e la discorsività letteraria farebbe tutto d'un tratto emergere la fragilità del nostro canone. In altri termini, il carattere letterario della produzione filosofica sembrerebbe compromettere l'irenica pretesa che il canone della filosofia sia composto da una serie di classici la cui capacità veritativa sarebbe sempre uguale e dovuta a una caratteristica impersonale della discorsività filosofica. È proprio il rapporto con la letteratura a mettere in questione la costituzione del canone filosofico. A ciò si aggiunge, come ammette Danto, l'assuefazione odierna a pensare la produzione filosofica secondo la forma standardizzata del *paper* professionale da sottoporre alle pratiche di valutazione accademica (e revisione anonima) in uso presso le principali riviste e case editrici di settore.

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 usare una lista pur parziale che tentai di elaborare – la nostra è stata una storia di dialoghi, di appunti per conferenze, di frammenti, di poesie, di analisi, di saggi, di aforismi, di meditazioni, di discorsi, di inni, di critiche, di lettere, di *summae*, di enciclopedie, di testamenti, di commentari, di ricerche, di trattati, di *Vorlesungen*, di *Aufbauen*, di *prolegomena*, 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 for-

sophical Disenfranchisement of Art, Columbia University Press, New York 1986, pp. 135-61 e antologizzato in *A Companion to the Philosophy of Literature*, a cura di G. Hagberg, W. Jost, Wiley Blackwell, Oxford 2010, pp. 52-67.

me che non hanno un'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*, 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 direzione⁸.

La forma dell'articolo scientifico, che si presume essere lo standard, è soltanto un ulteriore genere, che all'oggi pretende di avere del tutto soppiantato gli altri, molteplici generi di una ricchissima tradizione per via del suo maggiore adattamento darwinistico⁹ alla carriera filosofica professionale¹⁰.

Eppure, prosegue Danto, occorre ribadire la specificità della discorsività filosofica, sia rispetto alla letteratura, che ha referenti fittivi ma straordinariamente significativi, sia rispetto alla storia, che ha referenti reali ma irriducibilmente individuali.

Nella conclusione del saggio Danto rileva un'affinità costitutiva tra il testo letterario e quello filosofico, e lo fa riprendendo un argomento dell'estetica hegeliana, già evocata nell'esergo. L'opera d'arte, sostiene Hegel, è «essenzialmente una domanda, un'apostrofe», «un appello indirizzato all'animo e allo spirito»¹¹. Secondo un'interpretazione che evidentemente vede nell'opera letteraria la quintessenza dell'opera d'arte in quanto tale, Danto ricorda che l'efficacia della letteratura sta in ciò per cui, nel momento in cui l'io del lettore si identifica con quello del protagonista (di volta in volta Don Chisciotte, Amleto, Emma Bovary e così via), quest'ultimo, pur difettando di verità in senso proprio, acquisisce di universalità. Il fatto di invocare l'esperienza della lettura è un tratto che il testo letterario avrebbe costitutivamente in comune con il testo filosofico; quest'ultimo è un'apostrofe poiché la pretesa veritativa di cui è portatore trova la propria conferma nella capacità del lettore di corrispondere all'istanza che ne sta alla base, producendo una sorta di erotica della lettura. In tal senso, ogni forma di esposizione filosofica richiede una corrispondenza peculiare, come accade

8. Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 155.

9. Cfr. *ivi*, p. 156.

10. In un suo recente contributo, Francesco Campana ha esplorato tre forme di componimenti filosofici che, nel panorama contemporaneo, sperimentano e varcano i confini dei generi filosofici: cfr. F. Campana, *La filosofia, i generi letterari e le possibilità della scrittura*, in *Penombre e anamorfosi tra letteratura e filosofia*, a cura di G. Abbadessa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2023, pp. 223-49.

11. G. W. F. Hegel, *Estetica* (1835-38), trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro, *Introduzione* di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 84.

nel caso delle meditazioni, ove al lettore è richiesto di sperimentare sulla propria persona quanto l'autore propone in termini prescrittivi. Ciò significa, pertanto, che la varietà dei testi filosofici sarebbe anche espressione della pluralità delle nostre esperienze.

Questa prospettiva consente di abbozzare una diagnosi dello stato della filosofia nel presente. Il fatto che il genere dominante sia il contributo scientifico standard significa anzitutto che i lettori dei contenuti delle riviste filosofiche sono quasi esclusivamente i membri della comunità scientifica di riferimento; in secondo luogo, ciò vuol dire che spesso i cosiddetti *papers* di filosofia sono concepiti per essere testi senza lettori¹². Biasimando larvatamente l'impovertimento della filosofia universitaria, l'associazione tra filosofia e letteratura potrebbe essere utile, per Danto, alla dismissione di quella che rischia di diventare autoreferenzialità e, soprattutto, alla coltivazione di un ripensamento critico del modo in cui, all'oggi, si costituisce il canone filosofico. Sia quelli letterari che quelli filosofici, infatti, sono di principio testi caratterizzati da una relazionalità costitutiva: «la lettura di quei testi dovrebbe rivelarci ciò che siamo grazie a quello che leggiamo»¹³.

Si potrebbero fare molte considerazioni su questa conclusione, che necessita anche di essere collocata nel suo contesto storico e culturale. Rispetto al punto di vista di Danto, che intende far riflettere la filosofia sulla pluralità dei suoi generi e su quel rapporto con l'esperienza della lettura e con la cultura che dovrebbero sempre rimanere centrali, in questo libro cercherò di mostrare che l'attenzione al momento della testualità non è un *minus*, ma un *plus* per una filosofia che intenda il proprio gesto anzitutto come (auto)critico.

Colpisce, da ultimo, che il contributo di Danto prometta di più di quanto in effetti non mantenga, poiché la distinzione tra filosofia *della* letteratura, filosofia *come* letteratura e filosofia *e* letteratura, che era il titolo dell'articolo e che è altresì correntemente invalsa nel dibattito, non viene spiegata fino in fondo, forse non a caso. Sulla base di un confronto più approfondito con i due autori e gli scrittori di cui si occupa questo libro, proverò a esplorare gli argomenti, spero persuasivi, in virtù dei quali questa distinzione-tripartizione può suonare verbalistica o, peggio ancora, pretestuosa.

12. Sulle peculiarità e le tare legate al contesto del contributo professionale in rivista in forma lucidamente, per esempio, F. Sparshott, *Text and Process in Poetry and in Philosophy*, in "Literature and Philosophy", 9, 1, 1985, pp. 1-20 e, più di recente, C. Norris, *Philosophy Outside-In: A Critique of Academic Reason*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

13. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 172.

I

Filosofia come letteratura

Al netto del carattere evidentemente ossimorico, perfino provocatorio della definizione, che di per sé potrebbe essere anche suggestivo, il problema dell'etichetta "filosofia come letteratura" è che rischia di essere fuorviante.

Da una parte, infatti, parlare di filosofia come letteratura significa fare riferimento a una stagione culturale ben definita, che va sotto il segno di Derrida o, forse meglio, della ricezione americana di Derrida nell'ambito della teoria letteraria, entro il quale possiamo ricordare anzitutto il lavoro dei cosiddetti "Yale Critics" (da Paul de Man a Harold Bloom). In questo caso, non si tratta tanto dell'opportunità di applicare strumenti della critica letteraria a un testo filosofico; non avvertiamo nessun disagio – e anzi ricaviamo grandi soddisfazioni – quando, per esempio, leggiamo il lavoro su Jean-Jacques Rousseau di Jean Starobinski, o gli studi della germanistica su Friedrich Nietzsche. In questo caso, infatti, il momento filologico onora anzitutto la testualità del testo preso in considerazione. Il tipo di filosofia che abbiamo evocato, invece, tendendo a svincolarsi dalla testualità, rischia di incorrere in una duplice inconseguenza: da una parte, a strumentalizzare il testo, facendone un esempio utile a consolidare una certa tesi, con la qual cosa l'interpretazione minaccia di diventare funzionale a un'idea; dall'altra, servendo la testualità da mero materiale di una teoria che tende a essere priva di limiti, questa impostazione fa collassare le differenze, mettendo capo a un livellamento generale in cui testo letterario e testo filosofico finiscono per sovrapporsi.

In un celebre volume di dieci anni più tardi, Rorty radicalizzava in sede filosofica l'idea già promossa in un saggio del 1978-79, raccolto in *Conseguenze del pragmatismo* (1982), significativamente intitolato *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*¹⁴. È da notarsi, però, che mentre nel quadro di una riflessione sulla scia di Derrida prendeva ancora in considerazione la filosofia come *genere di scrittura*, già nell'*Introduzione* al volume del 1982 Rorty parlava della storia della filosofia

14. Il saggio *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida* era comparso per la prima volta in "New Literary History", 10, 1978-79, pp. 141-60, ed è stato poi raccolto in R. Rorty, *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982, pp. 90-109 (trad. it. *Conseguenze del pragmatismo*, a cura di F. Elefante, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 107-23).

come della «storia di quel genere letterario [...] fondato da Platone»¹⁵. Nello scritto del 1989 intitolato *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà* Rorty tendeva, infine, a liquidare la speciale legalità della scrittura e dell'argomentazione filosofica in nome di un commercio liberale con la letteratura, stando al quale, per esempio, le posizioni di un autore come Nietzsche venivano confrontate al medesimo titolo con le posizioni di Marcel Proust¹⁶.

In quella temperie, un capitolo del volume di Jürgen Habermas sul *Pensiero postmetafisico*¹⁷, dedicato ai rapporti tra filosofia e letteratura, vedeva la radice di questa commistione insidiosa nell'ultimo Martin Heidegger del pensiero poetante, che avrebbe messo sullo stesso piano Anassimandro e Friedrich Hölderlin, Aristotele e Georg Trakl; la svolta di Heidegger sarebbe poi stata radicalizzata dall'ibridazione di filosofia e letteratura che troviamo nel cantiere di pensiero di Rorty. Il cerchio, in questo modo, sembrerebbe chiudersi.

E sembrerebbe chiudersi con ciò anche una stagione culturale; spesso dando per scontate le ragioni di quel tramonto, i contributi più recenti che si occupano dei rapporti tra filosofia e letteratura si aprono il più delle volte constatando la fine dell'epoca della cosiddetta *Theory*, cioè della teoria della letteratura o meglio delle onnicomprensive teorie della letteratura in competizione tra di loro, e ricordandone le molteplici cerimonie funebri¹⁸. David Rudrum, nell'*Introduzione* al volume collettaneo da lui curato, *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, ricorda la quantità di titoli che, dalla metà degli anni Novanta in avanti, promuovono ipotesi di ricerca e di pensiero che, congedandosi dalle teorie della letteratura, si pensano a partire dalla loro ulteriorità: *after Theory*¹⁹. E così, il cerchio sembrerebbe chiudersi due volte. La stagione dell'entusiasmo teorico che liquidava volenterosamente distinzioni secolari è a sua volta andata incontro a una bancarotta (ogni atteggiamento liquidatorio ne produce in maniera rapida uno più liquidatorio),

15. Rorty, *Conseguenze del pragmatismo*, cit., p. 12.

16. Cfr. Id., *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà* (1989), trad. it. di G. Boringhieri, *Introduzione* di A. G. Gargani, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 117-45.

17. Cfr. J. Habermas, *Il pensiero postmetafisico* (1988), a cura di M. Calloni, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 238 ss.

18. Per un'illustrazione meno corruiva di questo percorso, cfr., tra altri, M. Warner, *Philosophy and Literature: Yesterday, Today and Tomorrow*, in *Philosophy of Literature*, ed. by S. Schroeder, Wiley Blackwell, Oxford-Malden 2010, pp. 115-33.

19. Cfr. D. Rudrum, *Introduction*, in *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, ed. by D. Rudrum, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 1-8.

sulle cui ceneri si sono potute finalmente edificare delle a prima vista più modeste ma ecumeniche *guide* al dibattito contemporaneo su letteratura e filosofia.

Questo rapido prospetto, per forza di cose inesauritivo, presenta, tuttavia, un quadro meno irenico di quanto possa sembrare. Sia per il modo in cui è cominciato, sia per l'esito cui pare andare incontro; quanto alla sua origine, perché sembra sia stata obliterata la distinzione centrale tra il tema della filosofia come genere letterario e quello della filosofia come genere di scrittura; quanto alla sua fine, perché quella che già Platone chiamava "l'antica disputa" tra filosofia e letteratura, a sua volta insistendo su un'ambiguità su cui ritorneremo tra un attimo, e che di recente si è senz'altro riaccesa più forte che mai, sarebbe diventata nell'arco di pochi anni materia conciliata al punto tale da diventare oggetto di *Companions* illustrativi. In altri termini, dopo l'euforia della teoria e i suoi pronti funerali nel segno dell'*after* sarebbe venuta la *pax augustea* dei volumi collettanei professionali (del genere del *paper*), utili a restituire i tratti di un dibattito autoproclamatosi contemporaneo che avrebbe non solo superato il lutto, ma anche suturato il *vulnus*²⁰ e lenito ogni tensione polemica.

Veniamo, allora, al primo punto: parlare di filosofia come genere letterario è davvero la medesima cosa che parlare di filosofia come genere di scrittura?

Al netto del fatto che, anche se possiamo associare la filosofia alla letteratura, di molti, diversi «generi»²¹ si dovrebbe parlare, quanto emerge da una rilettura senza pregiudizi di un saggio come la *Mitologia bianca* di Derrida è, piuttosto, il problema della filosofia come genere di scrittura. Benché la metafora appartenga evidentemente a quei *tropi* che sono indispensabili al discorso letterario, nel saggio di Derrida il *metapherein* diventa, secondo una paradossale interpretazione letterale, la movenza per eccellenza del discorso filosofico, che porta il sensibile al di là di sé stesso. Nondimeno, proprio per il fatto di doversi consegnare a un'espressione, l'immediata univocità cui ambisce la concettualità filosofica non può che continuare a produrre un tessuto discorsivo la cui forma resta inaggrabi-

20. Non casualmente, in tal senso, nell'editoriale per il venticinquesimo anniversario di "Philosophy and Literature" (26, 2, 2002) Denis Dutton e Garry Hagberg auspicavano un dibattito ancora aperto, per contro, alle differenze: «I sedicenti pacificatori sarebbero delusi dal vedere lo scatenarsi di nuove ostilità proprio quando hanno pensato che le differenze fossero infine riconciliate» (ivi, p. III).

21. P. D'Angelo, *Introduzione*, in *Forme letterarie della filosofia*, a cura di P. D'Angelo, Carocci, Roma 2012, pp. 9-13, p. 11.

le, forse centrale. Da questo punto di vista è stato mostrato come perfino quel genere filosofico che più di tutti si approssima alla letteratura, cioè la confessione, sia animato da una vocazione alla trasparenza che, tuttavia, finisce per disattendere²².

In questo senso, l'insistenza sulla *scrittura filosofica* mette in crisi – sottolinea Derrida – il presupposto di una «prossimità assoluta» tra «l'idealità del senso» e la sua espressione²³. Ciò comporta che la scrittura, nella discorsività filosofica, costituisce anche il «richiamo a un significante “esteriore”, “sensibile”, “spaziale”»²⁴, che rimanda il pensiero a ciò che pensiero non è e denuncia la menzogna della sua pretesa autonomia da un'esperienza quale che sia. Questo, però, non necessariamente significa diluire la discorsività filosofica in quella letteraria: al contrario²⁵. Anche un autore per altro così produttivo in tanti dei generi filosofici e così prossimo alla letteratura come Nietzsche avverte con dolore la differenza tra la filosofia e la letteratura. Nel *Tentativo di autocritica*, in cui quattordici anni dopo l'uscita della *Nascita della tragedia* insiste sulle mancanze formali del testo – che gli appare a quel punto un libro «scritto male, pesante, pieno di immagini smaniose e confuse»²⁶ –, si rammarica, con una fatale nostalgia, di non aver saputo varcare la soglia che, infine, *separa* il filosofico dal letterario: «che peccato che io, ciò che allora avevo da dire, non abbia osato dirlo da poeta: forse lo avrei potuto!»²⁷.

Da questo punto di vista si ricordino, nella letteratura contemporanea, almeno gli studi di Berel Lang, che, sulla base di un confronto serrato con il corpo dei testi filosofici, si interroga su qualcosa come l'*anatomia* dello stile filosofico e mette così in primo piano, contro la pretesa di una *peithō* disincarnata, il carattere non casualmente plastico della logica argomentativa²⁸.

22. Cfr. T. Docherty, *Confessions: The Philosophy of Transparency*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney 2012.

23. J. Derrida, *Della grammatologia* (1967), trad. it. di R. Balzarotti *et al.*, Jaca Book, Milano 1969, p. 15.

24. Ivi, p. 116.

25. Per la valorizzazione di questo aspetto, cfr. almeno C. Norris, *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy*, Methuen, New York 1983.

26. F. Nietzsche, *Tentativo di autocritica* (1886), in Id., *Opere*, vol. III, t. I, trad. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1976, p. 6.

27. Ivi, p. 7.

28. Cfr. B. Lang, *Philosophy and the Art of Writing: Studies in Philosophical and Literary Style*, Bucknell University Press, Lewisburg 1983; Id., *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 1990. Accanto a questi studi, ricordiamo anche il numero monografico di “The Monist”, 63, 4, 1980, dedicato a *Philosophy as Style*; M. Chatterjee, *The Language of Philosophy*, Martinus Nijhoff,

In questa prospettiva non dobbiamo dimenticare, inoltre, il rapporto tra la scrittura filosofica e il tempo, l'esperienza di un soggetto determinato che, di quella discorsività concettuale, è il redattore. Un testo filosofico, quale che sia la sua forma, non è in fin dei conti qualcosa che si scrive, e dunque si iscrive nel tempo²⁹, secondo un apprendistato in virtù del quale la scrittura filosofica matura e cambia nel corso degli anni? Pensiamo, in questo senso, a un altro luogo classico della filosofia moderna come *Il punto di vista della mia attività letteraria*, ove Søren Kierkegaard riflette *ex post* sul senso delle trasformazioni delle sue opere e sullo strano, dialettico modo in cui la forza di convinzione della discorsività filosofica deve passare anche attraverso un «negativo» che è una sorta di «inganno»³⁰; tale inganno, più che rimandare, come si tende con più facilità a credere, alla menzogna della *mimesis* letteraria, torna a mettere il dito nella piaga dell'illusione squisitamente filosofica della piena autonomia del pensiero.

In questo libro cercherò di concentrarmi sulla testualità della filosofia, ovvero sulla filosofia come scrittura, che è anche ciò che costringe il pensiero a interrogarsi sul fatale intreccio grazie al quale pensa: quello tra il momento estetico (la letteralità del testo) e il momento speculativo.

Nonostante l'importanza del tema della filosofia come scrittura, la quasi totalità dei *Companions* predilige la categoria solo apparentemente analoga di "filosofia come letteratura". Per fare qualche esempio in area anglofona e germanofona, l'ultimo capitolo del *Companion to the Philosophy of Literature*, della collana "Blackwell Companion to Philosophy", raccoglie alcuni contributi a tematica filosofica sotto il titolo di *On Literary Language*³¹; il

The Hague 1981; J. Réé, *Philosophical Tales*, Methuen, London 1987; J. Mason, *Philosophical Rhetoric: The Function of Indirection in Philosophical Writing*, Routledge, London 1989; *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, ed. by C. van Eck, J. McAllister, R. van de Vall, Cambridge University Press, Cambridge 1995; M. Warner, *The Aesthetics of Argument*, Oxford University Press, Oxford 2016. Su questo tema, una raccolta di studi che presta particolare attenzione alla tessitura del testo è *Le travail de la littérature*, éds. par D. Lorenzini, A. Revel, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012.

29. Su questo, cfr. lo studio di G. Lloyd, *Being in Time: Selves and Narrators in Philosophy and in Literature*, Routledge, London-New York 1993. Sul rapporto tra temporalità, narrazione e forma letteraria della filosofia, con particolare riferimento agli autori del Romantico, cfr. G. Moretti, *Narrare. Tra filosofia e letteratura*, in "Estetica. Studi e Ricerche", 1, 2022, pp. 7-18.

30. S. Kierkegaard, *Il punto di vista della mia attività letteraria* (1859), in Id., *Scritti sulla comunicazione*, a cura di C. Fabro, Logos, Roma 1979, vol. 1, p. 145.

31. Cfr. *A Companion to the Philosophy of Literature*, cit., pp. 465-540.

quinto capitolo del *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates* recita: *Reading Philosophy as Literature*³²; in area germanofona³³, due pubblicazioni recenti giocano proprio sulla sovrapposizione tra letteratura e filosofia fin dal titolo³⁴.

La mera associazione tra filosofia e letteratura, ove non insista sulla specificità del problema della filosofia come genere di scrittura, fa poco di più, però, che tentare di spiegare *obscura* con *obscura*. In che termini, infatti, il genere filosofico ci direbbe qualcosa in più del modo di essere della parola letteraria? In che termini il suo essere genericamente letteraria ci direbbe qualcosa di più sulla filosofia?

Quanto allo specifico dell'elemento filosofico, inoltre, l'equiparazione con quello letterario porta anche alla liquidazione della possibilità di un'indagine sullo statuto (e le differenze) dei diversi generi della filosofia medesima³⁵. Si ha spesso l'impressione che l'evocazione della parola "letteratura" venga percepita, da parte della filosofia, come una specie di chiave *passe-partout*, che proprio perciò non apre nessuna porta in particolare. Ma il punto non è tanto questo. È significativo, piuttosto, che le iniziative editoriali che pure finiscono per rubricare il problema annoso della peculiarità dell'espressione filosofica sotto la comoda etichetta della "filosofia come letteratura" si lasciano certamente alle spalle l'ubriacatura della *Theory* e delle provocazioni postfilosofiche, come del resto i contributi degni di attenzione che poi vengono sviluppati mostrano. Ma allora perché, negli studi di settore, si parla ancora di *Philosophy as Literature*³⁶, di filosofia come letteratura?

Ciò sembra dipendere da un singolare paradosso che si è prodotto nella situazione degli ultimi vent'anni. Come ricordato, la questione del rapporto

32. Cfr. *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, cit., pp. 159-218.

33. Cfr. H. Feger, *Vorwort*, in *Handbuch Literatur und Philosophie*, hrsg. von H. Feger, Metzler, Stuttgart-Weimar 2012.

34. Faccio riferimento a *Literarische Philosophie – Philosophische Literatur*, hrsg. von R. Faber, B. Naumann, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, e a *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, hrsg. von E. Horn, B. Menke, C. Menke, Fink, München 2006.

35. Su questo, cfr. B. Lang, *Plotting Philosophy: Between the Acts of Philosophical Acts*, in "Philosophy and Literature", 12, 2, 1988, pp. 190-210.

36. Anche se, in effetti, Garry Hagberg, *editor* della rivista "Philosophy and Literature", rilevava nel 2017 che i contributi sul tema della filosofia come letteratura erano minoritari, ciò non toglie la conferma del riconoscimento dell'autonomia relativa del tema della filosofia come letteratura (cfr. G. Hagberg, *Not "Of", "As", or "And", but "In"*, in "Philosophy and Literature", 41, 1, 2017, p. 5).

tra filosofia e letteratura ha suscitato un dibattito sentito, finanche riottoso quanto al confronto sulle diverse teorie letterarie che avrebbero potuto o forse voluto inglobare nel loro dominio esplicativo anche la testualità filosofica, e sfuggente quanto al confronto tra la tradizione anglofona cosiddetta “analitica” e la tradizione europea cosiddetta “continentale”. Non vale la pena inoltrarsi nella questione del confronto tra queste due diverse tradizioni, che spesso risulta troppo corrivo; quello che è importante sottolineare è che un dibattito che fino a un certo segno è stato bruciante è diventato, nell’arco di qualche lustro, l’oggetto di *Companions* e antologie di testi, ovvero iniziative illustrative e miscellanee che di fatto presuppongono l’esistenza di un irenico quadro di costellazioni teoriche condivise. Ma questa condivisione di prospettive si è già affermata? Ed è una reale condivisione di prospettive, già pronta per essere spesa, quella che viene veicolata?

Non sembra peregrino ipotizzare che ci sia qualcosa, nel dibattito contemporaneo, che ricorda le circostanze del vero e proprio inizio di questa discussione, cioè l’“antica disputa” tra letteratura e filosofia di cui parla Platone nel decimo libro della *Repubblica*. Gli studi sul tema, infatti, hanno sollevato il sospetto che quel dissidio, in quel contesto presentato come antico, sia in verità molto meno antico di quanto Platone fosse disposto a concedere³⁷. Come suggerisce Hans-Georg Gadamer, Platone, ansioso di stabilire e consolidare un primato della filosofia in realtà fresco e inedito, avrebbe retrodatato l’origine del conflitto per rimarcare l’estraneità della propria posizione rispetto alla *paideia* tradizionale, ove la letteratura svolgeva un ruolo centrale³⁸.

Mutatis mutandis, in maniera contraria ma analoga, c’è una tendenza, nel dibattito contemporaneo, a presentare quanto ancora potrebbe muovere, se non al conflitto, a un produttivo e autentico confronto critico, come un terreno dato e perfino scontato. Questo nuovo terreno di pacificazione, che si presenta come consolidato al punto tale da accreditarsi anche un maturo profilo storico, va sotto il nome di “filosofia della letteratura”.

37. Su questo, cfr. almeno A. W. Nightingale, *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 60 ss.; *Plato on Poetry: Ion. Republic 376e-398b. Republic 595-608b*, ed. by P. Murray, Cambridge University Press, Cambridge 1997, nota a 607b. Tale aspetto viene evidenziato anche da M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, p. 123. Più di recente, R. Barfield, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2011, parla dell’«invenzione» dell’antica disputa (cfr. ivi, pp. 10-31, p. 17).

38. Cfr. H.-G. Gadamer, *Platone e i poeti* (1934), in Id., *Studi platonici*, a cura di G. Moretto, vol. I, Marietti, Genova 1983, pp. 185-215.

Filosofia della letteratura

Per cominciare a riflettere sulle sue pretese conciliative, bisogna anzitutto notare che la dicitura “filosofia della letteratura” può voler dire due cose al contempo, a seconda che si intenda il genitivo come soggettivo o come oggettivo. Nel primo caso, la filosofia diventa qualcosa che si imparenta con la letteratura, essendo quest’ultima ciò in cui la prima trova un soggetto del proprio discorso. Nel secondo caso, al contrario, la letteratura diventa un oggetto della filosofia alla stregua degli infiniti oggetti di cui, al netto del problema di cosa ciò significhi, si potrebbe discorrere in maniera filosofica. Da questo punto di vista occorre sottolineare che, nel dibattito contemporaneo, è invalsa la seconda accezione, ciò per cui ci sarebbe una filosofia della letteratura nel medesimo modo in cui vengono fatte ricerche, per esempio, di filosofia della tecnologia o di filosofia del cinema. In altri termini, parlare di “filosofia della letteratura” sarebbe sinonimo della predilezione della filosofia contemporanea ad applicarsi ad ambiti di indagine determinati, per cui la filosofia sarebbe sempre una filosofia di x , con x come variabile del tutto indipendente e pressoché inesauribile³⁹.

Oltre a quest’ambiguità originaria, che non necessariamente sarebbe un limite purché presa sul serio e messa davvero in discussione, il tema della filosofia della letteratura, soprattutto in quei *Companions* che intenderebbero mostrarne la pluralità pur senza volerne affrontare le contraddizioni, è problematico quanto ai suoi natali.

La domanda che si pone è, infatti: si può parlare di una filosofia della letteratura anche quando il termine non esisteva ancora? Come si è detto, la dicitura è nuova, il che non può essere ignorato. Da questo punto di vista, il *Routledge Companion to Philosophy of Literature* comincia con una parte storica, in cui la nascita di una filosofia della letteratura viene reperita nella greicità non solo di Aristotele, ma anche di Platone. Si tratterebbe, tuttavia, come osservano i curatori, di una paternità più che riottosa, decisamente ostile, ove, più che di filosofia della letteratura, bisognerebbe parlare di una filosofia «contro la letteratura»⁴⁰. Questa ricostruzione è piuttosto disorientante. Proprio il padre fondatore di una filosofia della letteratura sarebbe il primo a pensare la filosofia *contro* la letteratura? La pretesa di

39. Cfr. C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2013, p. 16.

40. N. Carroll, J. Gibson, *Introduction*, in *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, cit., p. XXI.

includere Platone nella ricostruzione di un sedicente antichissimo *pedigree* filosofico rischia, al postutto, di obliterare, anziché valorizzare, quel momento polemico sotto il cui segno sta la storia del lunghissimo rapporto tra filosofia e letteratura.

Il dibattito contemporaneo è, non a caso, largamente polarizzato da una presunta unità metodologica e, soprattutto, dalla condivisione di una serie di problemi stabiliti che vengono risolti nella logica del genitivo oggettivo. Si tratta della filosofia analitica della letteratura, che conosce al momento una straordinaria vitalità. Per rispettare, però, la pluralità della riflessione su filosofia e letteratura, nonché il carattere polemico e, dunque, anche il potenziale critico di essa, si dovrebbe, al limite, parlare di *filosofie* della letteratura. È la soluzione che, dal punto di vista privilegiato di una prospettiva diacronica, propone prudentemente Stephen Halliwell, trattando il problema dell'esistenza di una filosofia della letteratura *ante litteram* nel pensiero di Platone e Aristotele: «molteplici, potenziali filosofie della letteratura»⁴¹. Il ricorso al plurale, tuttavia, non sempre è d'aiuto in questioni del genere.

In questo volume cercherò di esplorare il legame costitutivo, genitivo e genetico tra la scrittura letteraria e quella filosofica; questo significa, in altri termini, che tenterò di pensare il modo in cui la scrittura letteraria costituisce un banco di prova grazie al quale la filosofia mette in dubbio, critica e riflette sullo statuto del proprio discorso. Si presenta, dunque, in sede introduttiva un dibattito dal quale, muovendo esso dalla terzietà della posizione filosofica e dalla propria presunta indifferenza rispetto all'oggetto trattato, si prenderà poi definitivo congedo.

Una volta tagliato il nodo gordiano della genesi e avendo optato per il genitivo oggettivo, quanto viene bandito dalla riflessione filosofica è la storia della letteratura non meno che la storia della filosofia. In tal senso, questa filosofia della letteratura intende il proprio compito principale nello stabilire cosa qualifica la letterarietà di quanto si dichiara letterario in assoluto. La prima mossa utile a isolare la presunta specificità del letterario in quanto tale è ridurre le opere letterarie a un insieme di proposizioni⁴².

La filosofia, ove si concepisca come soggetto che definisce l'oggetto letteratura, si occupa, quindi, delle proposizioni che si candidano a presentarsi

41. S. Halliwell, *Ancient Beginnings*, in *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, cit., pp. 3-12, p. 3.

42. Su questo, cfr. J. Phillips, *Truth and Inference in Fiction*, in "Philosophical Studies", 94, 3, 1999, pp. 273-93.

come letterarie sulla base del loro rapporto con la verità e la finzione. Al di là della discussione del problematico statuto della finzione e del suo legame con lo stratificato tema della *mimesis*, il soggetto filosofico, mettendosi nella posizione di definire l'oggetto letterario, si presenta quasi *naturaliter* come il soggetto di un discorso i cui enunciati pretendono di essere veri, la qual cosa lo distinguerebbe dagli enunciati letterari, la cui non verità può essere o non essere fittiva. A titolo meramente esemplificativo ricordiamo, tra le principali posizioni sul tema, quella di Peter Lamarque e Stein Haugom Olsen, quella di Gregory Currie e quella di Derek Matravers. Al netto del fatto che, anche in ambito analitico, molteplici sono le teorie del rapporto tra l'enunciato e la verità⁴³, quanto è a tema è il rapporto, più o meno costitutivo, se non di vicendevole esclusione, tra letterarietà e finzione. Mentre Lamarque e Olsen accordano alla finzione uno «spazio logico»⁴⁴ che in teoria travalica la specificità della letteratura, Currie insiste sulla sovrapposibilità tra letteratura e finzione⁴⁵, e Matravers si concentra su una più graduale distinzione tra *fiction* e *non fiction*⁴⁶.

Per farci un'idea di come il riferimento ai testi letterari sia impiegato in questo genere di filosofia possiamo soffermarci su qualche esempio tratto dal volume di Lamarque e Olsen, che promuovono una *no-truth theory* della letteratura, ovvero l'idea per cui il riferimento alla verità perde costitutivamente di importanza quando si parla del rapporto tra letteratura e finzione.

Dopo un'iniziale discussione di un passaggio della *Metafisica* (1011b 25) di Aristotele su verità e principio del terzo escluso, il primo riferimento a un'opera letteraria viene al quinto paragrafo del primo capitolo⁴⁷. Sherlock Holmes viene qui pensato come un oggetto di finzione alla stregua, per esempio, della macchina del tempo, e *Il mastino dei Baskerville* è qualificato come una descrizione finzionale, analoga all'ipotetica (falsa) deposizione di qualcuno in un verbale di polizia o alla storia di Adamo ed Eva. Mentre un personaggio di finzione è tale come un oggetto è un oggetto, l'opera di finzione sarebbe tale in quanto descrizione finzionale. Fin da subito il

43. Per un'illustrazione di questa pluralità nel dibattito analitico contemporaneo, cfr. G. Volpe, *La verità*, Carocci, Roma 2012.

44. P. Lamarque, S. H. Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, Clarendon Press, Oxford 1994, p. 37.

45. Cfr. G. Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

46. Cfr. D. Matravers, *Fiction and Narrative*, Oxford University Press, Oxford 2014.

47. Cfr. Lamarque, Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, cit., p. 16.

lettore può essere colto da un certo disagio, dato dal fatto che il riferimento letterario è un esempio insieme ad altri, di provenienza e statuto non necessariamente letterari. Se Sherlock Holmes è un oggetto di finzione come la macchina del tempo, in luogo del *Mastino dei Baskerville* potrebbero funzionare altrettanto bene enti immaginari extraletterari.

Procedendo in una lettura a campione, il capitolo dedicato alla pratica dello *storytelling* vuole, dopo un rapido accenno allo statuto delle divinità greche di Omero, distinguere l'enunciato finzionale da quello che riporta un contenuto di finzione a titolo informativo, come quando ci si limita a riferire che Otello è un individuo geloso⁴⁸. Anche qui, l'esempio è utile, perché più o meno tutti sanno di cosa parla la tragedia di William Shakespeare, ma, tra due interlocutori che fossero intimi, potrebbe funzionare ugualmente bene il riferimento al racconto delle consuete e inconsistenti frottole di un comune conoscente.

Dopodiché, per discutere il problema della pretesa di verità dell'opera letteraria, gli autori tornano sulla tesi di Bertrand Russell, per il quale le proposizioni contenute, per esempio, nell'*Amleto* sono false per il semplice motivo che Amleto non è mai esistito, questione che, sulla base di un rimando a 1984, viene discussa con riferimento alle tesi di Kendall Walton in *Mimesis as Make-Believe*. Anche in questo caso, le vicende di Amleto o di Winston sarebbero sostituibili con quelle di qualsiasi altro personaggio inventato, tanto che il problema dello statuto di verità delle sentenze dichiarative nella finzione viene poi discusso sulla base di una serie di proposizioni inventate, il cui soggetto è un astratto "John"⁴⁹. Per distinguere, poi, tra "vere asserzioni" e "discorso finzionale" vengono richiamati l'*incipit* sentenzioso di *Anna Karenina*, le considerazioni sulla storia di *Guerra e pace* e le disquisizioni di baleneria contenute in *Moby Dick*.

Il rapporto con i testi sembrerebbe stringersi nel quinto capitolo, dedicato allo statuto dei personaggi. Qui viene preso in considerazione un passaggio di *Esther Waters* di George Moore, di cui però si estrapolano singole proposizioni (come: «she stood on the platform watching the receding train», «he has lost his case»), che, pur essendo tratte da un romanzo, restano per l'appunto *meri esempi*. Se, in altri termini, si tratta di stabilire anzitutto se i personaggi della letteratura esistono o meno (prospettiva ontologica) e, se esistono, come esistono (prospettiva metafisica), interrogarsi sullo statuto di Emma Bovary o di Clarissa Dalloway non sembrerebbe diverso dal doman-

48. Cfr. *ivi*, p. 40.

49. Cfr. *ivi*, p. 54.

darsi se e cosa sono l'ippogrifo o l'ircocervo. È stato notato, infatti, che qui la letteratura in quanto semplice *oggetto* della filosofia rischia di diventare, in una prospettiva scollata dalla sua storicità, «un caso di studio per le teorie del significato»⁵⁰ o un materiale per testare la teoria della finzione⁵¹.

Vale la pena ricordare, da ultimo, un ulteriore tema, il cui antesignano ideale si trova in Aristotele. Si tratta del problema del cosiddetto *emotional engagement*, che trae origine da una riflessione sul paradosso della finzione, o paradosso della tragedia, e che si chiede come sia possibile che emozioni reali siano generate da vicende e personaggi di finzione. Come si vede, anche qui la via analitica alla riflessione sulla letteratura sta sotto il segno del problema della finzione. Non casualmente, il contributo che, nella saggistica contemporanea, inaugura questo dibattito intreccia il problema del carattere finzionale della letteratura con quello del falso in generale⁵². Cosa faremmo se, dopo esserci commossi per il racconto delle pene presunte autentiche di qualcuno, scopriremmo che quel qualcuno si è in realtà inventato tutto? E ancora: se è comprensibile come la narrativa storica, concernente reali eventi drammatici, ci procuri afflizione e commozione, com'è invece possibile che afflizioni e commozioni apparentemente similari siano suscitate in noi dal suicidio di Anna Karenina o dalla morte di Mercuzio?

Tutte le possibili soluzioni al dilemma (che uno si dimenticherebbe che le cose lette non esistono; che uno, per trarre piacere dalla lettura, è disposto a sospendere l'incredulità⁵³; che coloro che si commuovono non costituirebbero la norma da spiegare, visto che molti lettori non si commuovono affatto; che quello che capita nella finzione potrebbe comunque capitare a noi o ai nostri cari, essendo verosimile⁵⁴ e così via) vengono confutate a partire dal confronto con l'esperienza del falso nella vita reale (ove alla scoperta della falsità di quanto ci ha commosso fa seguito la delusione, se

50. J. Mikkonen, *Analytic Philosophy of Literature: Problems and Prospects*, in *Literary Studies and the Philosophy of Literature: New Interdisciplinary Directions*, ed. by A. Selleri, P. Gaydon, Palgrave Macmillan, Cham 2016, pp. 65-79, p. 69.

51. Cfr. W. Huemer, *La filosofia della letteratura. Un pregiudizio a vantaggio della finzione*, in *Narrazione e realtà. Il senso degli eventi*, a cura di G. Ferraro, A. Santangelo, Aracne, Roma 2017, pp. 137-54.

52. Cfr. C. Radford, M. Weston, *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, in "Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volumes", 49, 1975, pp. 67-93.

53. Il riferimento latente è evidentemente, in questo caso, Samuel Taylor Coleridge e la sua teoria della sospensione volontaria dell'incredulità (cfr. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Fenner, London 1817).

54. Il riferimento latente è qui l'interpretazione illuminista di Aristotele che troviamo nella *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-69) di Gotthold Ephraim Lessing.

non il risentimento) e dal conforto di dialoghi inventati ma non per questo considerati meno esemplari pur nella loro ostentata astrattezza.

Le possibili soluzioni di questo paradosso e della sua più recente dimissione⁵⁵, che nel dibattito sul tema vengono proposte ripercorrendo la storia della sua ricezione in ambito analitico, non tolgono, mi sembra, il rischio che lo statuto dell'emozione sia pensato in un modo che discioglie, ancora una volta, lo statuto della letteratura in quello della finzione artistica *tout-court*. In questo senso, il punto è che anche il tema dell'emozione, pur aprendo la riflessione alla dimensione morale, oblitera la specificità della finzione letteraria – quella che, in fin dei conti, condivide con la filosofia il mezzo di espressione, cioè l'indubitabile circostanza di presentarsi come fatta di parole –, equiparandone gli effetti a quelli di molteplici pratiche artistiche nella loro diversità⁵⁶. Non sembra casuale che Matravers, il cui contributo alla filosofia analitica della letteratura è cospicuo e significativo, dichiari di raccogliere il frutto di anni di riflessioni sul tema in un volume

55. Oltre a quello già citato prima, l'altro contributo seminale è quello di K. L. Walton, *Fearing Fictions*, in "The Journal of Philosophy", 75, 1, 1975, pp. 5-27. Di fatto, il paradosso si basa tutto sull'assunto per cui, nella vita reale, le nostre reazioni emotive scaturirebbero solo da eventi realmente esistenti; per superare l'*impasse* data d'altro canto dal riconoscimento inaggrirabile per cui le finzioni letterarie ci emozionano, oltre alle riformulazioni della teoria della sospensione volontaria dell'incredulità, si è ricorsi alla teoria dello *half-belief*, cioè di una credenza particolare nella finzione letteraria distinta da quella suscitata dagli eventi reali. In tal senso, Walton parla di un *make-believe* il cui correlativo soggettivo sarebbe un *quasi-emotion* (su questo, cfr. Id., *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, 1990, a cura di M. Nani, Mimesis, Milano-Udine 2011). Matravers, in un più recente lavoro sul rapporto tra letteratura e finzione, ha sottolineato il carattere paradossale del paradosso stesso, che avrebbe finito per trarre in inganno la maggioranza di coloro che si sono dedicati alla finzione da un punto di vista analitico. Il paradosso, infatti, è tale solo se diamo per scontato che nella vita reale le nostre emozioni siano sollecitate solo ed esclusivamente da ciò che esiste, da ciò che è. Ma quale filosofo, foss'anche il più fondamentalista dei cognitivisti, avrebbe mai sostenuto in tutta serietà e in tutto rigore una simile convinzione? Secondo Matravers, pertanto, una riflessione coerente sullo statuto della finzione deve anzitutto evitare di cadere nel tranello del falso paradosso della finzione, che si basa su un falso presupposto (cfr. Matravers, *Fiction and Narrative*, cit., pp. 105-6).

56. Procedendo per approssimazione e generalizzazione, è evidente che ci sono, per contro, studi che approfondiscono il tema dell'*emotional engagement* insistendo proprio sulla specificità del testo letterario. Per restare nell'alveo dei contributi che abbiamo direttamente o indirettamente citato, penso in questo caso, per esempio, a J. Robinson, *Emotion and the Understanding of Narrative*, in *A Companion to the Philosophy of Literature*, cit., pp. 71-92, in cui viene preso in carico un aspetto costitutivo della narrativa, come sottolineato da Wolfgang Iser, per il quale un testo letterario è talmente pieno di lacune per cui si potrebbe osservare che, quanto al suo *plot*, le cose che ci dice sono molte meno di ciò che avrebbe potuto raccontarci ma che di fatto omette.

che si interroga sul rapporto tra *Art and Emotions*⁵⁷, ove si affianca il problema dell'emozione suscitata dallo *storytelling* finzionale a un capitolo, tra altri, sull'emozione suscitata dalla musica e si mettono insieme allo stesso titolo, come annunciato fin dall'*incipit*, James Bond come personaggio filmico e le eroine della narrativa di Jane Austen.

Noël Carroll insiste, in un contesto simile, sul fatto che la teoria delle emozioni, in quanto ambito che unisce l'estetica alla filosofia della mente, avrebbe contribuito ad aprire il dibattito dell'estetica analitica, tradizionalmente impegnato nella definizione dell'arte in generale e di ciò che distingue l'arte da quanto arte non è. Carroll sottolinea che il tema dell'emozione sarebbe strategico nella misura in cui valorizzerebbe una filosofia dei singoli generi artistici⁵⁸, promuovendo una meritoria pluralità entro quello stesso dibattito. Nondimeno, queste osservazioni costituiscono la premessa di uno studio, volto in tal senso anche a livellare la distinzione tra belle arti e arti cosiddette "popolari", su *The Philosophy of Horror*⁵⁹, il cui sottotitolo, facendo riferimento ai "paradossi del cuore" (sulla falsariga del paradosso della finzione), riconduce il problema di una filosofia del genere horror a una domanda dall'eco antica, ancora una volta aristotelica: come mai può piacerci tanto proprio quel che più ci fa paura? Significativo è, però, come anche in questo caso, seguendo il filo conduttore degli studi su emozione e *fiction*⁶⁰, il materiale di analisi sia indistintamente narrativo, cinematografico o teatrale, senza che la paura suscitata dalle parole venga distinta da quella prodotta dalle immagini o dai suoni.

Se il tema di questo libro fosse il rapporto tra letteratura ed emozione bisognerebbe anzitutto, inoltre, discutere se è proprio vero, poi, come viene dato per scontato, che le emozioni suscitate dall'arte siano uguali a quelle della vita reale, e se sia auspicabile provare a mostrarlo.

57. Cfr. D. Matravers, *Art and Emotions*, Oxford University Press, New York 1998.

58. Sebbene pressoché sconosciuta nel dibattito analitico, vale la pena menzionare al riguardo il lavoro di K. Hamburger, *La logica della letteratura* (1957), trad. it di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015, in cui a tema è per l'appunto lo spazio logico della finzione ma in quanto finzione specificatamente letteraria, rinvenuta nella peculiare e straordinariamente problematica presenza, nella narrativa, dei *personaggi di finzione*; la specificità della postura di Käte Hamburger, che infatti è filologa e germanista, è reperire sempre nella testualità stessa gli indici della finzializzazione.

59. Cfr. N. Carroll, *Introduction*, in Id., *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York-London 1990, pp. 1-11.

60. «Prendendo Aristotele come paradigma di quella che può essere una filosofia di un genere letterario, proporrò una descrizione dell'horror muovendo dagli effetti emozionali che produce nel pubblico» (ivi, p. 8).

A ben rifletterci, può essere al contrario proprio la *differenza* tra la vita e la letteratura, l'immaginazione e la realtà, la condizione dell'esperienza estetica e della produttività della riflessione artistica, pena l'anestetizzazione dell'esperienza medesima, come suggerisce confrontandosi con questo dibattito Paolo D'Angelo⁶¹.

Da ultimo, occorre ricordare un ulteriore aspetto del dialogo tra letteratura e filosofia che, di recente, ha dato molto da pensare. In due dei più autorevoli *Companions* dedicati alla filosofia della letteratura si trovano, rispettivamente, due parti dedicate a *Literature and the Moral Life*, nonché a *The Question of Ethics*⁶². Non c'è quasi bisogno di ricordare, in questo contesto, il percorso di Martha Nussbaum, che, muovendo dalla centralità della tragedia nella vita etica e politica dei Greci, esplora i testi della letteratura anche moderna e contemporanea alla luce di quanto hanno detto, e possono ancora dirci, sull'essere e sulla vita umani⁶³. Solo la narrativa, come una sorta di educazione sentimentale, può infatti rappresentare quell'intricco di pensieri, sentimenti, emozioni, desideri e movimenti dell'animo che contribuisce a esercitare la nostra intelligenza e a orientare le nostre deliberazioni. Nell'*Introduzione* a una raccolta di saggi dedicati al tema del 1990, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Nussbaum ricordava come ancora tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta la separazione tra studi letterari e filosofici fosse così rigida da tagliare fuori dal canone propriamente filosofico testi quali il *Simposio* e il *Fedro*, o da considerare lo stile e la forma della saggistica filosofica questioni solo accessorie. Da questo punto di vista, il rapporto tra le istanze del discorso della filosofia morale e la letteratura ha di nuovo a che fare con la questione della filosofia come genere di scrittura.

L'inclusione dell'analisi di passaggi o figure letterarie nei testi della filosofia non può, infatti, che mettere in discussione l'andamento del discorso filosofico, il quale trova a questo punto nel problema dell'unità tra

61. Cfr. P. D'Angelo, *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2020.

62. Cfr., rispettivamente, *A Companion to the Philosophy of Literature*, cit., pp. 239-328; *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*, cit., pp. 125-58.

63. Oltre a un classico della letteratura filosofica contemporanea quale *La fragilità del bene*, a cura di G. Zanetti, trad. it. di M. Scattola, Il Mulino, Bologna, 1996, si ricordi almeno anche R. Eldridge, *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding*, University of Chicago Press, Chicago 1989; J. Robinson, *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art*, Clarendon Press, Oxford 2005; i saggi di C. Diamond raccolti in *L'immaginazione e la vita morale*, a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma 2006; P. Levine, *Reforming the Humanities: Literature and Ethics from Dante Through Modern Times*, Palgrave Macmillan, New York 2009.

contenuto (letterario) e forma (filosofica) una parentela con la testualità letteraria. In questo senso, il confronto con la letteratura è, per quello che ci interessa, un banco di prova che mette al centro l'unità di «concezione ed espressione»⁶⁴. Nussbaum non esita a parlare, al riguardo, di un «pensatore-poeta»⁶⁵. Siamo sicuri, tuttavia, che quando il narratore scrive sia un pensatore, ovvero qualcuno che dispone di una teoria morale, che si potrebbe astrarre e confrontare con altre teorie filosofiche?

A rimetterci, anche in questo caso, rischia di essere la legalità peculiare del testo letterario, ciò per cui il contenuto della letteratura non si lascia generalizzare e non può diventare una teoria, poiché è sempre e solo ipotetico e incerto.

Stando alle persuasive parole di Milan Kundera, raccolte nell'*Arte del romanzo*, è proprio la *divergenza* tra letteratura e filosofia a essere di interesse filosofico.

C'è una differenza fondamentale tra la maniera di pensare di un filosofo e quella di un romanziere. Si parla spesso della filosofia di Čechov, di Kafka, di Musil, ecc. Ma provi a tirar fuori da ciò che hanno scritto una filosofia coerente! Anche quando esprimono le loro idee in modo diretto, nei loro appunti, si tratta di esercizi di riflessione, di giochi, di paradossi, di improvvisazioni, piuttosto dell'affermazione di un pensiero. [...] Molti hanno voluto vedere nei personaggi di Dostoevskij la proiezione delle sue idee. In Šatov, per esempio. Ma Dostoevskij ha preso le sue precauzioni. [...] Anche se Dostoevskij ha proiettato in Šatov delle idee, queste sono immediatamente relativizzate. Anche qui vale la regola che la meditazione, dal momento in cui entra nel corpo del romanzo, cambia essenza: un pensiero dogmatico diventa ipotetico. Cosa, questa, che sfugge ai filosofi allorché si cimentano con il romanzo⁶⁶.

3

Filosofia e letteratura, tra ermeneutica e dialettica

Nonostante quella tra filosofia e filosofie della letteratura non sia un'alternativa, vorrei suggerire come, forse per la costituzione stessa del tema e non per mera eterogenesi dei fini, ogni volta in cui si vuole pensare una filosofia

64. M. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York 1990, p. 5.

65. Ivi, p. 15.

66. M. Kundera, *L'arte del romanzo* (1986), trad. it. di E. Marchi, A. Ravano, Adelphi, Milano 1988, pp. 115-6.

della letteratura esente da incongruenze emergono delle contraddizioni che costringono il pensiero a confrontarsi con la pluralità.

Su questo aspetto ci limitiamo a fare un ultimo *excursus* seguendo la linea di lettura di un contributo di Kristin Boyce sulla filosofia analitica della letteratura, che, invece di attestarsi sull'illustrazione della sua presunta autonomia, ne ripercorre criticamente la genesi⁶⁷. Boyce si concentra su quello che chiama il *paradosso* del rapporto tra letteratura e filosofia in quanto tale. Nel momento stesso in cui la filosofia di matrice analitica ha, al suo sorgere, pensato il suo argomentare e la sua metodologia in opposizione al discorso letterario, ha fatto di questa contrapposizione un momento centrale della propria stessa identità.

La marginalizzazione dell'estetica nell'ambito della filosofia analitica non è un segreto per nessuno. Per contro, la centralità metodologica delle arti letterarie per la filosofia analitica non è stata ancora riconosciuta a sufficienza. Fin dalla sua origine, la tradizione analitica ha lavorato sodo per svincolarsi da altre attività umanistiche, quali l'arte e la religione, e per assicurare la sua prossimità alla scienza moderna. Nondimeno, l'arte non è per essa un mero oggetto di riflessione, bensì un metro di paragone, la funzione del quale è precisamente sottolineare quella prossimità⁶⁸.

Sebbene, almeno ai suoi albori, l'idea di una filosofia analitica *della* letteratura fosse impensabile, le prime riflessioni di carattere analitico sull'arte dovrebbero essere valorizzate. La recente filosofia analitica della letteratura offrirebbe, così, alla filosofia l'occasione di riflettere sulla propria genesi.

Il saggio di Boyce, tuttavia, dice anche qualcosa di più. Concentrandosi su alcuni passaggi di Gottlob Frege e di Rudolf Carnap, l'autrice rileva come, per approssimare il fare filosofico analitico a quello della scienza, il rimando contrastivo ai procedimenti della discorsività letteraria diventi involontariamente centrale. Secondo una dinamica che evoca in maniera sorprendente il problema del rapporto tra filosofia e letteratura in Platone, pensandosi come l'*altro* rispetto alla letteratura anche la filosofia analitica si è inconsapevolmente imparentata nell'intimo e fin da sempre con il dominio del letterario. Questa ricostruzione critica, che il problema di una filosofia analitica della letteratura ha il merito di sollecitare,

67. Cfr. K. Boyce, *Analytic Philosophy of Literature*, in *Routledge Companion to Philosophy of Literature*, cit., pp. 53-64.

68. Ivi, p. 53.

rimanda ancora una volta la filosofia all' «inesauribile e aperto processo con cui ha avuto inizio»⁶⁹.

Questo rilievo è già di per sé cruciale perché, mostrando anzitutto come filosofia e letteratura siano legate da un rapporto costitutivo anche nella tradizione analitica, mette in dubbio la pretesa che la letteratura sia, per la filosofia, un oggetto come un altro.

In secondo luogo, l'insistenza su questa coappartenenza non si limita a sottolineare una circolarità che, ripetendo l'inizio platonico della filosofia, sarebbe viziosa.

Con ciò ci possiamo allontanare da Scilla, che identifica la filosofia con la scienza, e da Cariddi, che la diluisce nella letteratura. Il punto è piuttosto suggerire che non si può rendere merito alle possibilità aperte dalla tradizione analitica senza navigare in prossimità sia della letteratura che della scienza, senza naufragare sull'una o sull'altra. Occorre riconoscere, piuttosto, la negoziazione metodologica con l'una e con l'altra⁷⁰.

L'appello a questo inizio inesauribile, nonché alla trattativa costante tra i due versanti, rimanda a una qualche circolarità che, lungi dal potersi chiudere, apre il confronto intimo della filosofia con la letteratura a una pluralità che non è semplice giustapposizione.

Richard Shusterman ha avanzato in proposito, ancora nel contesto di una riflessione sullo statuto di una filosofia della letteratura, un rilievo significativo:

Per concedere alla filosofia il privilegio di definire la letteratura occorre al contempo riconoscere che la letteratura è di per sé un genere più ampio di cui la filosofia stessa è una specie, e ciò implica una sconcertante circolarità⁷¹.

Non sarà difficile, a questo punto, insinuare il sospetto che questa circolarità sconcertante non sia altro che la circolarità ermeneutica.

Provando a illustrare la filosofia della letteratura come una sottodisciplina autonoma si finisce per dover chiamare in causa quella circolarità che è la categoria principale dell'ermeneutica. Quella pluralità che viene di volta in volta invocata come un mero *escamotage*, buono ad assestarsi sulla

69. Ivi, p. 62.

70. Ivi, p. 57.

71. R. Shusterman, *Philosophy as Literature and More than Literature*, in *A Companion to the Philosophy of Literature*, cit., p. 7.

posizione per cui il rapporto tra filosofia e letteratura si dice in molti modi, ci rimanda altresì a un rapporto costitutivo tra le due; un rapporto così costitutivo da ricondurre il momento analitico alla propria genesi e con ciò all'abbraccio della circolarità speculativa o, forse, a una dialettica⁷².

Proprio tentando di mostrare che la filosofia della letteratura sarebbe una sottodisciplina della filosofia accademica professionale si finisce per incappare in una circolarità che revoca la pretesa per cui la filosofia sarebbe il soggetto terzo rispetto a una letteratura come oggetto analogo a qualsiasi altro.

4

Filosofia nella letteratura

Delle tre divisioni invalse nel dibattito contemporaneo, parlare di una filosofia nella letteratura è la cosa più difficile, perché la presunzione che si possa estrapolare una filosofia dalla letteratura è un presupposto di per sé molto discutibile.

In che termini, infatti, si potrebbe parlare di una filosofia *dentro* il testo letterario? Anche ammesso che si possa provare a fornire una risposta positiva, resta quanto meno il rischio, nel parlare di una filosofia *nella* letteratura, di ridurre l'una e l'altra a qualcosa di corrivo e didascalico. Un certo entusiasmo che il dibattito contemporaneo esibisce nel ricavare una qualche filosofia da quasi qualunque cosa e dalla lettura di quasi qualunque evento tradisce l'idea di una filosofia come qualcosa di pronto per essere speso (e prossimo al *self-help*) che, potendo essere estratto da tutto, acquisirebbe un valore di scambio talmente alto che, salvo credere al tocco filosofico come a quello di re Mida, è improbabile possa mantenere quanto promette.

Nel momento in cui si vuole insistere sulla coappartenenza ma anche sulla legalità peculiare che qualifica da una parte la filosofia e dall'altra la letteratura, la tentazione di trovare della filosofia in ogni dove può mettere capo a esiti insoddisfacenti, se non frustranti, che fanno torto al modo di essere sia del momento estetico, sia del momento speculativo; come abbiamo visto pure nella nostra rapida e del tutto inesauritiva panoramica, si tratta di una coappartenenza tutt'altro che irenica, anzi riottosa. Da questo punto di vista, è proprio il rapporto costitutivo, ma anche costitutivamente

72. Su questo, cfr. D. P. Verene, *The Philosophy of Literature: Four Studies*, Cascade Books, Eugene 2018.

polemico, quanto fa di quello tra filosofia e letteratura un rapporto di elezione, in cui la prima, lungi dal trovare conferma di un potere che minaccia di essere pressoché magico, mette in questione anzitutto il proprio statuto e, kantianamente, il proprio dominio; in altri termini: il proprio limite.

Una serie di osservazioni a mio avviso centrali sul più classico e dibattuto dei casi, ovvero la lettura che Heidegger fa della lirica, possono a tale riguardo essere istruttive. Esempiare è in questo senso il problema della lettura di una singola poesia, o meglio di una singola parola – solo un verbo – che fu al centro di uno scambio di lettere tra Heidegger e il germanista nutrito di cultura filosofica Emil Staiger.

L'occasione che diede avvio a un più puntuale confronto con Staiger, che d'altronde era un apprezzatore di lunga data dell'autore di *Essere e tempo*, fu una conferenza tenuta nell'autunno del 1950 a Friburgo dal titolo *L'arte dell'interpretazione*, di cui Heidegger fu tra gli uditori. La scelta dell'*exemplum* sul quale saggiare l'arte dell'interpretazione cadde in quella circostanza su una poesia di Eduard Mörike dal titolo *Auf eine Lampe*. Successivamente, Staiger e Heidegger si scambiarono una serie di lettere sul tema, che il primo volle pubblicare⁷³.

L'intera disputa ruota intorno all'interpretazione dell'ultimo verso, che suona «Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst» («ma quel che è bello, beato pare in sé stesso»), in cui la poesia di Mörike, parlando del bello come di qualcosa che *sembra* beato in sé stesso, riflette sullo statuto della dimensione poetica e della bellezza. Ed è in questa commistione tra dominio estetico e dominio concettuale, in qualche modo tra letteratura e filosofia, che possiamo misurare una netta separazione tra Heidegger e Staiger.

Già in un articolo del 1943 sull'attualità di Hölderlin, Staiger aveva rilevato, benché in un contesto che intendeva ancora omaggiare Heidegger, che le sue letture della lirica hölderliniana erano talvolta «violente e problematiche»⁷⁴. È proprio la fedeltà filologica al testo ciò che preserva l'interprete dall'applicazione di uno schema esterno, che rischia di produrre un effetto tanto più didascalico quanto più si pretende che la poesia sia la

73. Staiger pubblicò la corrispondenza sotto il titolo di *Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit M. Heidegger* sulla rivista "Trivium", 9, 1951, pp. 1-16. Successivamente il carteggio fu incluso in una pubblicazione autonoma: E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Artemis, Zürich 1955 (trad. it. E. Staiger, M. Heidegger, "Disputatio hermeneutica", a cura di R. Segal, Corbo, Ferrara 1989).

74. Id., *Grundsätzliches zur Hölderlinforschung*, in "Neue Zürcher Zeitung", 18 Mai 1943.

diretta espressione di una teoria filosofica o una dimensione che può immediatamente dialogare con la discorsività concettuale senza bisogno di nessuna traduzione. Come avrebbe affermato più tardi, Heidegger «non vede altro, in ogni testo, che un contributo al suo problema dell'ontologia»⁷⁵.

Heidegger vedeva nell'ultimo verso della poesia di Mörike del 1846 un evidente richiamo dell'estetica hegeliana, per la quale la bellezza è «parvenza sensibile (*das sinnliche Scheinen*) dell'idea»⁷⁶. La caratteristica ambiguità del verbo *scheinen* – che oscilla tra il significato del latino *lucere*, “manifestarsi”, “risplendere”, e della semplice parvenza insita nel *videri*, denunciando in ciò la sua parentela con il greco *phainomai* – viene vista da Heidegger come un vero e proprio filosofema. Nonostante giustificasse questa lettura anche sulla base di una circostanza fattuale precisa, cioè l'amicizia di Mörike con Friedrich Theodor Vischer, il cui lessico e la cui concettualità erano permeati dalla filosofia hegeliana e la cui *Estetica* (*Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen*) era uscita nello stesso 1846, Heidegger non poteva convincere Staiger in nessun modo. Per il filologo la lettura di Heidegger restò qualcosa di «scolastico»⁷⁷.

Il caso dell'interpretazione del verso di Mörike mostra, secondo Staiger, un duplice tradimento ermeneutico; da una parte del rapporto tra rappresentazione letteraria e discorso concettuale, tra i quali può sì darsi una dialettica, ma non un riflesso pressoché meccanico del secondo sulla prima; dall'altra della letteratura, che, pur essendo permeabile al clima culturale e alla teoria del proprio tempo, è comunque espressione particolare di una singolarità spirituale, di un'individualità umana che, parlando in quel modo lì, non avrebbe potuto esprimersi altrimenti che con quello stile lì.

Insistendo solo sul dominio del concetto, Heidegger fa di un verso poetico un mero esempio di un'idea filosofica, e nel nostro contesto il problema dello sfruttamento dell'esempio letterario è particolarmente significativo.

Staiger non esclude, d'altronde, che nello *scheint* di Mörike possa esserci la traccia di un'idea filosofica, ma cosa succede quando un'idea, nella sua trasparenza e nella sua valenza universale, si incarna in un singolo verso? Ancora di più, quando un verbo che risuona filosoficamente viene declinato in una figura poetica? Che il verso, e il verbo in questione, abbiano a che fare proprio con uno *scheinen* è qui tutt'altro che casuale.

75. Id., *Ein Rückblick. Martin Heidegger zum 70. Geburtstag*, in “Neue Zürcher Zeitung”, 27 September 1959 (ora anche in *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks*, hrsg. von O. Pöggeler, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1970, pp. 243-4).

76. Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, p. 129.

77. Staiger, “*Disputatio hermeneutica*”, cit., p. 38.

Quand'anche, infatti, quel verbo *sembrasse* risuonare di filosofia, una volta passato nel dominio estetico della poesia esso subisce una trasformazione tale da congedarsi dalla «certezza incondizionata»⁷⁸ del pensiero. Più che muovere, dunque, a un'identità di vedute, l'eco dell'idea filosofica produce, una volta diventata poesia, una differenza, aggiunge un «forse»⁷⁹ che è da considerarsi sodale del significato stesso del verso. Il caso del rapporto tra lo *scheinen* di Mörike e lo *Scheinen* di Hegel diventa, quindi, l'emblema del modo nel quale, nel momento in cui la filosofia guarda alla letteratura esercitando l'arte dell'interpretazione, dovrebbe avere a cuore la differenza, più che indulgere all'identificazione, salvo rischiare di fare della poesia una ripetizione dell'idea con altri termini. È in questo preciso senso che Staiger, rivolgendosi a Heidegger, affermava senza indugio che «tra Lei e me non si tratta di una diversità qualsiasi di opinione, bensì di una differenza essenziale nella concezione del linguaggio poetico e filosofico»⁸⁰. Parlando di una divergenza di vedute quanto alla comprensione «del linguaggio poetico e filosofico», l'esempio del caso dell'interpretazione di un singolo verso che sarebbe carico di filosofia ci muove a riflettere sul fatto, in verità tutt'altro che scontato, che per pensare l'uno occorre, sempre, pensare anche l'altra. Soltanto che, in una sorta di ulteriore, controintuitiva circolarità tra i due momenti, per promuovere l'alleanza tra letteratura e filosofia occorre misurare anzitutto la distanza tra linguaggio poetico e linguaggio filosofico, che il pensiero può e deve sì ripercorrere, ma non obliterare; il che, essendo un esercizio critico nel senso letterale del termine, non sembra, infine, un compito alieno al filosofare stesso.

5

Su questo libro

Questo volume intende mostrare come la filosofia trova nella letteratura un banco di prova grazie al quale scopre qualcosa di profondo su sé stessa. Se la distinzione tra filosofia *della, come e nella* letteratura soffre della debolezza di cui in filosofia soffre ogni metodo definitorio, e la distinzione tra l'una e l'altra prospettiva sfuma, come ho suggerito, in una circolarità ermeneutica o dialettica, la domanda cui qui si prova a dare una risposta suona, dunque,

78. Ivi, p. 39.

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*

almeno approssimativamente così: che cosa significa scrivere un libro di filosofia? Si tratta di una domanda tanto apparentemente ingenua quanto, in realtà, spesso ignorata, come se fosse scontato il modo di praticare la scrittura filosofica; proprio questo, però, denuncia quanto costante sia il rischio di prendere per dato ciò che invece dovrebbe – all’opposto – essere risultato.

Su un punto non si può discutere. Che la filosofia sia un genere a sé stante o un insieme di molteplici generi, essa è senz’altro scrittura. I filosofi dovrebbero perciò interrogarsi, anzitutto, su che cosa significa, per loro, trasporre i concetti in parole. C’è, infatti, un momento estetico di ogni nozione teorica, che diventa sensibile quando il pensatore lascia andare il pensiero, consegnandolo alla sua incarnazione testuale e alla formulazione discorsiva che lo trasforma. E come può il filosofo fare il proprio apprendistato se non mettendo in discussione il suo rapporto con il linguaggio e con l’esperienza, confrontandosi non da ultimo con gli scrittori? Questo genere di messa in discussione è il primo momento di una poetica, e l’interrogazione di una poetica del testo filosofico è volta a mettere in luce l’importanza del modo in cui il pensiero si dispone a tradursi in scrittura.

Questo libro è dedicato al debito che la filosofia contrae con la letteratura o forse, meglio, con la lettera. Secondo una scelta tanto arbitraria quanto, spero, efficace, si concentra su due pensatori, molto diversi tra di loro, che sono Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Maurice Merleau-Ponty. Il primo è una colonna portante del canone della letteratura filosofica moderna, l’autore di punta dell’idealismo classico tedesco; l’altro un pensatore francese novecentesco che, nonostante o proprio perché non gode della canonizzazione di cui ha goduto, per esempio, Heidegger, è un autore vieppiù rilevante nella parte più vitale e meno liturgica del dibattito contemporaneo. Si tratta di due autori lontani nel tempo, che scrivono in due lingue diverse, che provengono da tradizioni filosofiche distanti, e che pure hanno una cosa in comune: sono degli sperimentatori e critici del linguaggio filosofico. Avrei potuto senz’altro scegliere di concentrarmi su Hegel e un pensatore non meno filosoficamente consapevole e a lui polemicamente prossimo come Theodor W. Adorno, il quale, infatti, ricorre spesso in queste pagine ed è un invitato di pietra di tutto il libro. Mi interessava, tuttavia, vedere come due autori così lontani possano tradire i segni, a una lettura attenta, di una sensibilità speculativa comune, che lascia affiorare una costellazione della poetica filosofica così coesa da apparire anche in stili molto diversi, e per il semplice motivo che sono veri stili filosofici tutti e due.

Occorre chiarire fin da subito che non si tratta di un libro *su* Hegel e Merleau-Ponty; Merleau-Ponty è, per altro, un appassionato e acuto lettore

di Hegel, ma non è un lavoro di taglio storiografico quello a cui qui ho mirato. Al contrario potrei dire che, semmai, questo volume si interroga su che cosa significhi scrivere un libro di filosofia *con* Hegel e Merleau-Ponty come protagonisti principali, accompagnati dalle voci degli scrittori con cui si sono maggiormente confrontati – Sofocle, Stendhal, Proust – e dalle considerazioni di altri pensatori come Adorno, Gilles Deleuze e René Girard, nonché teorici della letteratura come Käte Hamburger, Jean Starobinski, Henri Meschonnic e altri, da cui ho preso a prestito gran parte delle cose che dico.

L'andamento dei paragrafi da cui è composto lo studio è saggistico e ricorsivo. Il carattere tentativo dell'indagine è sostenuto dal *fil rouge* di alcuni temi, che ruotano, infine, attorno a due problemi principali e inesauribili: la *liaison* intima tra filosofia e letteratura, che, pur agevolando nella prima un processo di revisione critica, non esclude, come ogni relazione amorosa, l'ambivalenza; il tema della traduzione del concetto in scrittura come misura della capacità del pensiero di produrre una testualità grazie alla sua relazione con l'esperienza. La lettera del testo, infatti, non è né mero rispecchiamento della realtà (e come potrebbe esserlo, visto che la realtà non è dell'ordine del dato?), né semplice copia di quell'idealità pura, che, quando si crede tale, fa del linguaggio il proprio sottoposto, ora trasmettendogli direttamente gli ordini come a un lacchè, ora derogandogli il proprio presunto potere come a un suo sacerdote.

Credo che il tema della traduzione del pensiero in scrittura, esplorato con due autori diversi ma profondamente impegnati in un faticoso apprendistato di scrittori come Hegel e Merleau-Ponty, sia molto importante per insistere sulla straordinaria complessità della testualità filosofica come *exemplum* di una riflessione che può essere critica e persuasiva proprio poiché è anche discutibile e fallibile. Parlare di poetiche della testualità filosofica significa, dunque, non da ultimo, provare a mettere in luce come la questione dello stile in filosofia possa essere pure questione di filosofia come critica della cultura.

Nella parte che muove da Hegel (cfr. CAP. 1) ci si concentra anzitutto sulla lettura che egli fa di *Antigone*, prima nelle lezioni di Estetica, poi, andando a ritroso, nella *Fenomenologia dello spirito*. Cosa succede, infatti, quando un personaggio letterario fa ingresso nella discorsività filosofica? Concentrandomi su alcune spie linguistiche, cercherò di mostrare come la figura letteraria, una volta modificata dal registro filosofico, diventi una vera e propria figura di pensiero, salvo poi, in forza della *virtus* irresistibile del linguaggio letterario, autonomizzarsi e finzionalizzarsi. Proprio la poetica

del testo filosofico ci consente di apprezzare come, perfino nel momento in cui la fusione tra letteratura e filosofia sembra completa, la figura si staglia e si separa dal tessuto argomentativo della filosofia, con ciò riguadagnando la propria libertà. Di contro alla retorica di uno hegelismo pastorale e sempre conciliatorio, questo episodio mostra quanto la filosofia possa essere significativa, com'è il caso del suo rapporto con la figura di Antigone quando ritorna nel grembo della letteratura, anche quando manca il bersaglio, esponendo il fianco al *vulnus*. In quanto non è trasparente e univoco, infatti, il testo filosofico significa di più – e non meno –, tanto che la sua apparente oscurità (per Adorno, Hegel è *skoteinos* come Eraclito l'Oscuro) è ciò che ci obbliga a mettere al centro il testo stesso, che leggiamo e rileggiamo, andando avanti e indietro, secondo una circolarità speculativa che non può chiudere mai il cerchio.

Il confronto di Hegel con il linguaggio della filosofia è, in tal senso, un capitolo che non si chiude mai nella sua vita di pensatore. Nella *Prefazione* alla *Fenomenologia* egli si interroga anzitutto sul linguaggio, ed è una costellazione della poetica a venire convocata: ritmo, metro e accento. La poetica che, negli anni Venti dell'Ottocento, Hegel maturerà nelle lezioni di Estetica, trova la propria genesi nella riflessione sul linguaggio filosofico. Confrontandosi con il momento estetico del linguaggio, la filosofia comprende qualcosa di profondo su di sé perché fa esperienza di sé. Forse, è così che la filosofia pratica la propria vulnerabilità, scoprendo con ciò la significatività inesauribile dell'obliquità, della reticenza e dell'ambiguità.

La significatività dell'ambiguità, che per Hegel è il doppio senso speculativo, è al centro della riflessione di Merleau-Ponty sul linguaggio in generale e sul linguaggio letterario in particolare. Anche qui, alternativamente al modello interpretativo per cui il linguaggio artistico per eccellenza sarebbe per Merleau-Ponty quello pittorico, il volume (cfr. CAP. 2) intende provare a mostrare la centralità del suo confronto con Proust fin dai tempi della *Fenomenologia della percezione*. La ricerca dello stile in filosofia è per Merleau-Ponty da sempre accompagnata dalla *Recherche* proustiana. Non sarà un caso se il primo corso esplicitamente dedicato alla letteratura prenderà per titolo quello di *Recherches* (sull'uso letterario del linguaggio). A partire da qui, mi concentrerò sulla lettura che Merleau-Ponty fa di Michel de Montaigne, Stendhal e Proust. Pensando Proust una volta insieme a Montaigne, una volta insieme a Stendhal, sembra che Merleau-Ponty voglia mettere in luce due grandi temi: Proust, Montaigne e la verità dell'apparenza; Stendhal, Proust e la denuncia della menzogna romantica di contro alla verità romanzesca. È proprio dalla letteratura – la verità dell'apparenza – che la

filosofia può apprendere come solo consegnandosi alla testualità la fragilità del pensiero può, rinunciando alla sua presunzione, guadagnare di corpo e di vigore, sebbene anche di limite. Grazie alla coppia formata da Stendhal e Proust, e allo smascheramento dei tranelli mimetici del desiderio e dell'illusione dell'autonomia, la filosofia mette a nudo la tentazione del proprio desiderio metafisico. Non si tratterà di metterlo al bando, ma di approfondirlo e denunciarlo nella sua insospettata pervasività. La critica filosofica, infatti, è anzitutto autocritica. Proprio la riflessione su e la pratica della scrittura in tutta la sua complessità, che porta con sé un costante confronto-scontro con la letteratura, tutela la filosofia da quelle derive metafisiche, ideologiche e demagogiche che la portano dalla parte dei pretesti anziché dei testi, dello stile scorrevole anziché del doppio senso speculativo, dell'edificazione anziché del dubbio.

A partire da Hegel

I.1

Un romanzo filosofico

Muoviamo, adesso, i primi passi da un concreto caso di studio, ovvero l'ingresso di un personaggio letterario nel discorso filosofico. L'espressione è da prendersi alla lettera: penso all'occorrenza, in un libro di filosofia, di una figura letteraria ben definita. Si tratta di vedere in che termini il personaggio, una volta scritturato dalla regia del discorso filosofico, le sia o non le sia subalterno.

A partire da qui ci dobbiamo poi chiedere se possiamo pensare la figura letteraria che si presenta nel discorso filosofico come una comparsa, rapsodica e occasionale. Non possiamo non domandarci, infatti, se la figura letteraria, una volta convocata dal discorso filosofico, interpreta la parte prevista oppure tende a improvvisare. In altri termini, il punto è capire se si dia una relativa autonomia della figura letteraria, che essa possa esercitare non solo nonostante, ma forse anche in virtù della parte assegnatale dal discorso filosofico.

In secondo luogo credo sia necessario riflettere su un ulteriore, meno evidente risvolto della questione. Anche ammettendo che il discorso filosofico possa servirsene come di una comparsa, perché, a un certo punto, l'esposizione concettuale ritiene di dover ricorrere a una figura letteraria? La domanda è meno peregrina di quanto possa sembrare. La concettualità filosofica, infatti, che almeno apparentemente non ha una fisionomia specifica e non parla come un io, tende a invocare una trasparente universalità che mal si concilia con l'irriducibile singolarità di una figura, di un personaggio della letteratura. In altri termini, data la riluttante disponibilità di una figura letteraria a disporsi a mero esempio di un concetto, perché la discorsività filosofica dovrebbe fare la fatica di addomesticarne l'ingresso e disciplinarne la prestazione entro la propria trama? Il sospetto è che, lungi

dal potersene servire a proprio piacimento, il discorso filosofico abbia bisogno della collaborazione della figura letteraria. In questa *liaison* intima il discorso filosofico, rispecchiandosi in ciò che non è tale, può fare delle esperienze grazie alle quali dismettere molti pregiudizi e presunzioni su sé stesso.

Si tratta di domande molto generiche, cui voglio provare a rispondere approfondendo il caso di un celebre episodio della *Fenomenologia dello spirito* di Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Intendo la “comparsa” – ma procedendo nella nostra trattazione vedremo che questo termine è in realtà ben poco calzante – della figura di Antigone.

Dall’analisi di questo caso di studio cercherò di reperire, entro l’architettura speculativa della *Fenomenologia*, i dispositivi concettuali che consentono a Hegel di mettere in discussione lo statuto del discorso filosofico. Per fare ciò, mi servirò anche della sua più tarda trattazione del linguaggio poetico nelle lezioni di Estetica.

Prima di inoltrarci nel testo, sul cui stile avremo modo di riflettere ancora prendendo in considerazione anche uno dei tre studi su Hegel di Theodor W. Adorno, vale la pena fare qualche considerazione sulla sua forma inedita, che trovò una delle prime, più vigorose fortune nel primo Novecento francese, con studiosi come Jean Wahl e Alexandre Kojève – i cui seminari all’École pratique des hautes études furono seguiti da tutta una generazione di filosofi –, che resero celebri, rispettivamente, *figure* quali quella della coscienza infelice e quella dell’incontro-scontro tra servo e signore¹. Nel contesto di quella ricezione Jean Hyppolite, primo traduttore francese dell’opera, le dedicò un ampio studio, in cui si trova uno dei luoghi più comuni quando si parla della *Fenomenologia*; già avanzata dal filosofo statunitense Josiah Royce², si tratta dell’idea che l’opera del 1807 sia stata, nell’epoca del *Wilhelm Meister* di Johann Wolfgang Goethe, il corrispettivo del romanzo di formazione ma *in philosophicis*, o il *Bildungsroman* dello spirito. Più precisamente, Hyp-

1. Faccio riferimento a J. Wahl, *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*, Rieder, Paris 1929 (trad. it. di F. Occhetto, *La coscienza infelice nella filosofia di Hegel*, prefazione di E. Paci, Laterza, Roma-Bari 1994), e ai corsi tenuti da Kojève all’École pratique des hautes études tra il 1933 e il 1939, confluiti nella pubblicazione A. Kojève, *Leçons sur la Phénoménologie de l’Esprit professées de 1933 à 1939 à l’École des hautes études*, réunies et publiées par R. Queneau, Gallimard, Paris 1947 (trad. it. *Introduzione alla lettura di Hegel*, a cura di G. F. Frigo, Adelphi, Milano 1996).

2. Cfr. J. Royce, *Lectures on Modern Idealism*, Yale University Press, New Haven 1919, pp. 147-56.

polite parlava della *Fenomenologia* come del «romanzo di formazione filosofico»³.

Questo *topos* è diventato così comune che non è infrequente trovarlo evocato nelle presentazioni manualistiche della *Fenomenologia*, in cui, forse, il richiamo a una dimensione letteraria a tutti nota come quella romanzesca ha anche il vantaggio di predisporre alla leggendaria difficoltà di lettura dell'opera hegeliana. Proprio poiché si tratta di un luogo della ricezione hegeliana che, essendo diventato parte del senso comune didattico, si è pressoché naturalizzato, non se ne avverte più il carattere originariamente paradossale. Già da queste due righe di presentazione, infatti, avremmo gli elementi per interrogarci sulla singolarità della *Fenomenologia*, che pur essendo un classico della filosofia contiene delle celeberrime *figure*, e pur vantando la di per sé non invidiabile nomea di essere il più difficile libro di filosofia mai scritto vale come un *romanzo di formazione*.

In tal senso, però, Hyppolite aggiungeva, evidentemente malgrado il carattere euristico dell'analogia, che la *Fenomenologia* «non è un romanzo, ma un'opera scientifica»⁴; il suo sviluppo, a differenza di un'opera letteraria, avrebbe la propria necessità in sé stesso.

Nondimeno, il fatto stesso che l'opera sia composta da *figure* avvicina la sua composizione alla dimensione romanzesca; il suo legame costitutivo con l'estetico ne segna la ricezione in maniera irreversibile, ed è dirimente per riflettere sulla proposta filosofica della *Fenomenologia*. Proviamo a chiederci, per il momento, se la metafora del romanzo sia funzionale o disfunzionale.

Quando parliamo della *Fenomenologia dello spirito*, infatti, occorre ricordare anche la peculiarità del modo in cui Hegel ha concepito il testo. Da un lato, essendo la *Fenomenologia* pensata come un'introduzione al sistema, parte degli studi specialistici tende a discioglierne la peculiarità in una sorta di propedeutica filosofica che troverebbe la sua piena maturità nella *Scienza della logica* (1812-16) e nel dispiegamento sistematico dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* (nelle tre edizioni del 1817, del 1827 e del 1830), cioè nelle opere hegeliane successive. D'altra parte, la già citata tradizione della lettura francese, da Kojève a Hyppolite, tende invece a rilevare la relativa autonomia della diegesi fenomenologica. Da questo punto di vista,

3. J. Hyppolite, *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello spirito"* (1946), trad. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2005, p. 17.

4. *Ibid.*

ancora Pierre-Jean Labarrière sosteneva che, al di là del significato che si può attribuire all'idea di un'*introduzione* al sistema, il fatto stesso che Hegel ne rivendicasse il carattere propedeutico dovrebbe indurci a pensare che l'estensione della *Fenomenologia* sia almeno pari a quella del sistema stesso⁵.

A un argomentare in senso lato narrativo rimanda non solo il fatto che lo spirito e la coscienza sembrano essere effettivamente due protagonisti dell'opera, cui si aggiunge anche il punto di vista del "per noi", ossia quello del lettore, che – è stato osservato – funziona come una sorta di «tritagonista»⁶; o che, con una *suspense* sollecitata fin dalla *Prefazione*, anche se noi lettori siamo consapevoli di come la coscienza e lo spirito in verità si coappartengano, assistiamo con partecipazione al modo in cui la coscienza si appropria progressivamente di quello che a tutta prima è per lei un misterioso segreto. Si tratta della sua appartenenza alla dimensione spirituale, cui mette capo grazie a un'agnizione dolorosa, nella quale, rievocando il tipo di conoscenza letteraria di cui abbiamo parlato prima e, cioè, perdendo ogni certezza («il cammino dell'ambage e della disperazione»⁷), si scopre infine diversa da quella che credeva di essere (è il passaggio dalla coscienza alla coscienza di sé: l'autocoscienza).

Alla costellazione del racconto rimanda anche la struttura diegetica della *Fenomenologia*, ossia il suo andamento ricorsivo. Sebbene ogni figura sia straordinariamente attaccata alla propria certezza, è l'esperienza stessa cui si espone, e che noi lettori "stiamo a vedere" insieme al filosofo che ne illustra le vicende, cioè la sua stessa esperienza a metterla in contraddizione con le proprie certezze, al punto tale che dal proprio intimo essa matura, infine, le condizioni del suo rovesciamento, che trova espressione in una figura successiva. Com'è noto, la figura successiva, però, secondo il doppio senso dell'*aufheben* – verbo che significa al contempo qualcosa come "togliere" e "conservare" –, pur superando, sbarazzandosi delle rigide tare di quella precedente, ne serba in sé le tracce: proviene da quella. Secondo un andamento ricorsivo e spiraliforme che qualifica, per Hegel, la stessa lettura filosofica – che come vedremo procede a doppio senso –, l'architettura diegetica della *Fenomenologia* è composita. Ogni

5. Cfr. P.-J. Labarrière, *Introduction à une lecture de la "Phénoménologie de l'esprit"*, Aubier, Paris 1979, p. 21; Id., *La "Phénoménologie de l'esprit" comme discours systématique. Histoire, religion et science*, in "Hegel-Studien", 9, 1974, pp. 131-53.

6. G. Garelli, *Lo spirito in figura*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 83.

7. G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* (1807), a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 60.

figura, infatti, può essere letta alla luce di un andamento teleologico, volto a individuare gli elementi di progressione verso la figura successiva, ma anche secondo un motivo genealogico, che lega ogni figura, di cui pure possiamo indovinare la successiva trasformazione, al proprio luogo di nascita.

Sono, queste, solo alcune delle suggestioni che a un buon lettore della *Fenomenologia* possono venire in mente. Parliamo però, non a caso, proprio di suggestioni. Nel momento in cui intendiamo fare delle classificazioni più generali, che pure non sono prive di senso e di sollecitazioni, rischiamo di confrontarci con delle osservazioni che non ci dicono niente di determinato né sullo statuto della *Fenomenologia*, né su quello del discorso narrativo.

Dobbiamo a mio avviso, piuttosto, provare a trovare le conferme dell'intuizione di Hyppolite, vale a dire le ragioni per cui si può pensare la *Fenomenologia* come una sorta di romanzo dello spirito, ma anche la differenza, la specificità della discorsività filosofica. Al di là di ogni considerazione sull'andamento teleologico dell'argomentare hegeliano, Hyppolite ha evidentemente a cuore l'esigenza di salvaguardare la legalità peculiare del registro filosofico, rispetto alla quale può sempre rimanere istruttiva l'idea per cui «la filosofia è l'arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti»⁸. La sollecitazione di Hyppolite rimane una sfida che non ci si può limitare a rifiutare, e che, tuttavia, tende a promettere di più di quanto in effetti non restituisca ove non sia sostanziata da un'analisi testuale. Alcuni contributi, anche nel dibattito recente, cercano di associare l'impianto della *Fenomenologia* a un genere letterario – ora al romanzo, ora alla tragedia e alla commedia oppure all'epica –, il che dà luogo a raffinate trattazioni che danno molto da pensare⁹. Nondimeno, resta una difficoltà con

8. G. Deleuze, F. Guattari, *Cos'è la filosofia?* (1991), a cura di C. Arcuri, trad. it. di A. de Lorenzis, Einaudi, Torino 1996, p. x.

9. Tra gli studi che toccano indirettamente o tangenzialmente la questione della letteratura nella *Fenomenologia*, di seguito una selezione specifica di quelli che si concentrano in maniera esplicita sull'associazione tra l'opera hegeliana e un genere letterario propriamente detto: A. Speight, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 11-41 (cap. 1: *Hegel's Novel: "The Phenomenology of Spirit" and the Problem of Philosophical Narrative*); D. Thouard, *L'"epos" spéculatif. La "Phénoménologie de l'esprit" comme "Iliade" et comme "Odyssée"*, in *Hegel: Zur Sprache. Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, hrsg. von B. Lindorfer, D. Naguschewski, Gunter Narr, Tübingen 2002, pp. 231-46; G. Garelli, *Pensare per figure. Hegel e la "Phänomenologie" come romanzo dello spirito*, in *Teoria del romanzo*, a cura di L. A. Macor, F. Vercellone, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 169-87; A. Barba-Kay, *What Is Novel in Hegel's "Phenomenology*

cui anche i più significativi contributi che mettono al centro la dimensione letteraria della *Fenomenologia* devono confrontarsi, ovvero la specificità del registro discorsivo della filosofia. Non sembra casuale, infatti, il ricorso a locuzioni, rispetto alla testualità della *Fenomenologia*, quali «forma quasi-letteraria»¹⁰ o «narrativa quasi-finzionale»¹¹, che tradiscono la presenza di una differenza senza, tuttavia, metterla a fuoco.

Anziché occuparsi di una problematica definizione di genere si tratta, dunque, a mio avviso, di esplorare il peculiare funzionamento diegetico dello stile hegeliano, tematica cui Hegel stesso ha dato molta importanza. Fin dalla *Prefazione*, infatti, egli si occupa di come debba risuonare una proposizione speculativa, ovvero una proposizione filosofica¹². Non si può dimenticare, inoltre, che Hegel riserva l'ultima parola dell'opera del 1807 al verso (sia pur rimaneggiato e riadattato alle esigenze del caso) di una poesia di Friedrich Schiller, intitolata *Die Freundschaft* (*L'amicizia*). Come osserva Terry Pinkard, quella chiusa, oltre che un omaggio indiretto alla sua amicizia per Friedrich Hölderlin, è anche testimonianza di una risposta positiva all'incoraggiamento dell'amico a procedere verso una più solida sperimentazione linguistica.

La convinzione di Hölderlin che fosse compito del poeta forgiare un nuovo linguaggio, appropriato ai tempi nuovi, [...] produsse su Hegel un profondo effetto: quello di indurlo a una svolta stilistica decisiva, con l'abbandono, nei suoi scritti filosofici, dello stile piano della prosa dei suoi primi anni, per abbracciare qualcosa di corrispondente all'idea hölderliniana di un nuovo modo di esprimersi [...]. L'improvvisa e profonda trasformazione nello stile della scrittura di Hegel e l'emergere nella sua prosa, verso la fine del periodo francofortese, di un inconfondibile "stile hegeliano" sono indizi della profondità dell'influsso esercitato su di lui da Hölderlin, un influsso che sarebbe durato fino alla morte di Hegel¹³.

In quanto momento di svolta del suo apprendistato di scrittore di filosofia, la *Fenomenologia dello spirito* si presenta come un *hapax legomenon* non solo entro la storia della filosofia come genere di scrittura, ma entro la stessa

of Spirit?, in "Hegel Bulletin", 42, 2, 2019, pp. 277-300; I. Boldyrev, *Die Ohnmacht des Spekultativen. Elemente einer Poetik von Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, Brill-Wilhelm Fink, Paderborn 2021.

10. Speight, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, cit., p. 15.

11. Barba-Kay, *What Is Novel in Hegel's "Phenomenology of Spirit"*?, cit., p. 3.

12. Su questo, cfr. E. Caramelli, *Eredità del sensibile. La proposizione speculativa nella "Fenomenologia dello spirito" di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2015.

13. T. Pinkard, *Hegel* (2000), trad. it. di S. di Bella, Hoepli, Milano 2018, p. 90.

produzione di pensiero del suo autore. Di seguito voglio provare a mostrare, quindi, che lo sperimentalismo linguistico di Hegel trova il proprio culmine nella sezione che vede protagonista la figura di Antigone.

I.2

Il *Bildungsroman* dell'eroina tragica

I.2.1. ANTIGONE E L'OPERA D'ARTE IDEALE. LE LEZIONI DI ESTETICA

Come ricorda il suo biografo Karl Rosenkranz, l'interesse di Hegel per Antigone data fin dalla sua gioventù, probabilmente dal 1788, quando aveva 18 anni.

Continuò la lettura di Sofocle ininterrottamente per alcuni anni. Lo tradusse in tedesco e cercò più tardi, verosimilmente dopo aver conosciuto Hölderlin, di rendere metricamente non solo il dialogo, ma anche i cori, cosa che, tuttavia, non gli riuscì particolarmente bene. Come mostrano le traduzioni ancora esistenti, si occupò ampiamente dell'*Antigone*, che rappresentava per lui, più compiutamente che qualsiasi altra cosa, la bellezza e la profondità dello spirito greco. L'entusiasmo per la sublimità e la grazia del *pathos* etico di questa tragedia rimase immutabile per tutta la sua vita¹⁴.

Ancora nelle lezioni di Estetica, all'altezza degli anni Venti dell'Ottocento, *Antigone* resta per Hegel un modello insuperato: «la più compiuta delle opere d'arte»¹⁵. Il materiale relativo alla traduzione hegeliana di Antigone, che Rosenkranz conosceva, è purtroppo andato perso, ma il fatto che Hegel avesse restituito in tedesco il testo greco ci dice già che questa *liaison* lunga una vita dev'essere stata anche un vero corpo a corpo, quale quello che nasce quando si lavora su un testo per tradurlo.

Per ripercorrere le tematiche di *Antigone* possiamo muovere i primi passi partendo dalle più tarde lezioni di Estetica; come vedremo, sarà proprio una particolarità di queste trascrizioni a rimandarci all'Antigone della *Fenomenologia*.

Com'è noto, i testi preparatori di mano hegeliana per le lezioni di Estetica sono nel tempo andati persi: noi non li possediamo più; qui faremo

14. K. Rosenkranz, *Vita di Hegel* (1844), a cura di R. Bodei, Vallecchi, Firenze 1966, p. 33.

15. G. W. F. Hegel, *Lezioni di Estetica*, trad. it. e cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 297.

riferimento, oltre che all'edizione unitaria curata da Heinrich Gustav Hotho e uscita postuma (tra il 1835 e il 1838), ai quaderni di appunti delle lezioni redatti dagli allievi; questo materiale, che è ormai parte integrante del canone filosofico hegeliano e che ha conosciuto una seconda trascrizione per l'edizione critica, consente di restituire, infatti, la fisionomia dell'estetica hegeliana di Berlino anno per anno (rispettivamente ai corsi del 1820-21, del 1823, del 1826 e del 1828-29)¹⁶. Prendiamo allora le mosse dal quaderno relativo al corso del 1823, al momento l'unico tradotto ed edito in lingua italiana.

Hegel cita per la prima volta *Antigone* nella trattazione dell'opera d'arte ideale. Definire l'opera d'arte ideale come quella che vede una felice, perfetta compenetrazione tra forma e contenuto non è sufficiente. Nell'opera d'arte ideale l'esterno è trasparente, adeguata manifestazione di un determinato contenuto, non unificazione posticcia di un pensiero e di una forma sensibile: nell'opera d'arte ideale c'è una comunione tra i due aspetti dell'opera, che si compenetrano in maniera libera. L'ideale dev'essere pensato, tuttavia, nella sua concretezza, nella sua individuale fisionomia. Hegel, dunque, parla dell'«esistenza dell'ideale o realtà effettiva del bello artistico»¹⁷. In altri termini, si tratta di pensare come l'ideale possa essere compatibile con la comune finitezza del reale. Ciò è più facile da rappresentarsi quando pensiamo alla scultura, che rende eterna una situazione statica, un *punctum temporis* senza storia e senza sviluppo. Poiché l'arte ha però la vocazione di rappresentare quel che più ci sta a cuore nelle nostre vite di esseri umani, la scultura non è sufficiente. Solo l'opera d'arte letteraria può rappresentare i più alti contenuti spirituali in maniera completa: solo la poesia, infatti, può presentare il reale non solo in tutta la sua molteplice, finanche contraddittoria estensione, ma anche nel corso del tempo.

I diversi punti sono qui: innanzi tutto la considerazione del mondo esteriore come condizione nella quale si presenta l'ideale individuale; in secondo luogo della condizione particolare o della situazione; e in terzo luogo della reazione alla situazione. Il quarto punto è il lato della determinatezza del tutto esteriore, nella quale poi si trova l'ideale; ovvero sia il fatto che l'arte, essendo esclusiva, si pone dinanzi a noi, viene in un rapporto con noi, non possiede dunque soltanto un rapporto con il suo mondo, bensì anche un rapporto con un mondo determinato, soggettivo¹⁸.

16. A questo materiale è da aggiungersi la recente scoperta, da parte di Klaus Vieweg, degli appunti di Friedrich Wilhelm Carové relativi al corso tenuto da Hegel a Heidelberg nel 1819, la cui trascrizione è in questo momento ancora in fase di preparazione.

17. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 79.

18. Ivi, p. 80.

L'ideale compiuto, effettivamente esistente, sembra vivere davvero solo nell'opera d'arte letteraria, in cui la figura individuale si integra in un mondo esteriore, caratterizzato da una certa situazione, alla quale l'individuo reagisce (ed è qui che si inserisce il fattore temporale, di fatto assente sia nella scultura che nella pittura). Da ultimo, è proprio in virtù di ciò che l'opera si colloca in una dimensione che, pur godendo di una relativa autonomia, è sempre aperta e inesauribile; l'orizzonte dell'opera, infatti, si rapporta all'orizzonte – sempre diverso – del lettore.

Se parliamo di opera d'arte ideale, tuttavia, parliamo di un'opera che, lungi dall'essere sintomo di una separazione tra l'individuo e il suo mondo, descrive una profonda integrazione tra il soggetto e il suo ambiente. Affinché l'opera d'arte sia ideale, e sia, quindi, l'espressione di una felice compenetrazione tra forma e contenuto, l'epoca del mondo descritta dev'essere quella che conosce ancora un rispecchiamento tra il soggetto e l'orizzonte oggettivo in cui vive. Nelle condizioni dell'esistenza moderna, di fronte all'istituzione e agli ordinamenti in vigore, ognuno conta come nessuno; la legge, nella sua astrazione, è infatti "uguale per tutti", e tra l'individuo e lo Stato c'è una lunghissima serie di istituti di mediazione: lo Stato non ha per noi nessun volto. La condizione adatta all'opera d'arte ideale è, invece, quella dell'antico, ove i destini dei popoli e l'*ethos* condiviso possono trovare concreta incarnazione in alcune soggettività individuali, la cui tempra è eroica.

Nondimeno, le potenze etiche sostanziali, camminando sulle gambe degli uomini, proprio nella misura in cui si realizzano – e, dunque, si individualizzano –, non possono non passare attraverso una fase conflittuale. Ciò significa anche che l'*ethos* vive della capacità di ristabilire un'armonia determinata dopo una violazione. Questo è il caso che anima tutte le vicende dei Labdacidi, da *Edipo re* passando per *I sette a Tebe* fino alle vicende narrate nell'*Antigone*.

Il prodursi della situazione è un inizio relativo e deve in secondo luogo possedere in sé una giustificazione essenziale. Per esempio nell'*Antigone* di Sofocle l'occasione di avvio è costituita dall'ordine del re, secondo il quale il fratello non deve ottenere l'onore della sepoltura. Non compiere il dovere familiare è contro la pietà di Antigone, ed ella agisce in contrasto con il comando dello Stato. Antigone ha dunque una degna motivazione per l'azione, e il comando di Creonte è altrettanto giustificato, nella misura in cui il fratello è venuto come nemico della patria e ha tentato di distruggerla¹⁹.

19. Ivi, p. 91.

Quel che costituisce il momento ideale del conflitto tragico è che entrambe le istanze in gioco poggiano su una giustificazione altrettanto essenziale. Antigone, infatti, difende la pietà familiare, l'*ethos* non scritto che si contrappone all'altrettanto legittima difesa dell'infrangibilità delle leggi della *polis*, presidiate da Creonte. In questo contesto il personaggio rappresenta, per l'appunto, l'incarnazione di un momento di quell'*ethos* che, in apparenza irenico, custodisce costitutivamente in sé il momento polemico. Quella dell'eroe tragico non è una passione soggettiva, che dipende dall'arbitrio dell'uomo, ma una passione etica: l'eroe tragico è *pathos*. Poiché l'*ethos* apparentemente irenico e condiviso nasconde in sé il conflitto, occorre anche che gli individui in cui l'edificio etico si incarna si oppongano tra di loro in maniera unilaterale. È questa circostanza a spiegare come mai il conflitto tragico è quello in cui entrambi gli attori, avendo pari ragione, hanno al contempo pari torto.

Questa medesima opposizione domina anche nell'*Antigone* di Sofocle. In quest'opera le due potenze etiche sono famiglia e Stato, comunità, interesse statale e volontà familiare. Tutto in questo dramma è conseguente: è la donna, Antigone, ad avere l'interesse familiare, e l'uomo ad avere quello dello Stato. Antigone dice espressamente di aver onorato gli antichi dei. Quel che sta dal loro lato viene indicato come l'interiore, il soggettivo, il naturale²⁰.

All'altezza delle lezioni di Estetica, Hegel rileva che lo sviluppo della tragedia consiste nel mostrare il superamento delle opposizioni, ovvero il superamento dell'unilateralità, che coincide con la fine delle individualità contrapposte. Ora, quella di Antigone sarebbe la tragedia che esprime in maniera perfetta questo momento della vita etica proprio perché mostra come in verità ognuna delle soggettività contrapposte – la figlia di Edipo e il regnante – porti entro sé anche i principi dell'altra. Mentre in altre tragedie il protagonista soccombe a un'alterità che è fuori di sé, il che rende lo sviluppo più estrinseco, nell'azione dell'*Antigone*, siccome ogni individualità ha pari ragione ma anche pari torto, ognuna delle due, nel momento stesso in cui vince l'altra, ha perciò stesso anche perso.

In essa Creonte, il potere statale che agisce contro la famiglia, condanna Antigone e ferisce la pietà familiare, ma attraverso di essa viene egli stesso ferito: suo figlio Emone, il fidanzato di Antigone, muore con lei. Il re dunque, ferendo, ferisce se stesso. Egualmente Antigone appartiene allo Stato, contro il quale agisce: la ferita

20. Ivi, p. 163.

che ella arreca ferisce e uccide lei stessa. In ciascuno dei due lati c'è il lato che viene ferito, e che ferisce gli individui in loro stessi. Questo è il modo più perfetto di concludere²¹.

Se l'edificio etico deve acquisire la capacità di accogliere il conflitto, il superamento dell'unilateralità è testimoniato proprio dal fatto che tanto Creonte quanto Antigone erano, sia pur inconsapevolmente, espressione di quell'intreccio di principi solo in apparenza opposti. Il tramonto di queste due individualità unilaterali, ognuna intestardita nell'ossequio di una legge soltanto, costituisce, dunque, per lo spettatore, una commovente conciliazione.

A questo punto, però, la testimonianza del 1823 delle lezioni di Estetica aggiunge un'osservazione tutt'altro che scontata:

Un tratto del riconoscimento del proprio altro è nella stessa Antigone, che infatti afferma: "poiché soffriamo, vogliamo riconoscere di aver mancato" (*Weil wir leiden, wollen wir gefehlt zu haben zugeben*). In ciò è espressa la conciliazione con il proprio patire²².

In questo contesto, sembra che Hegel abbia attribuito ad Antigone una resipiscenza, una sorta di ultimo ravvedimento circa la propria condotta. Non si tratta di un'osservazione isolata. La testimonianza del corso del 1820-21 attribuisce ad Antigone le medesime, testuali parole²³. Di contro a una conciliazione solo oggettiva, valida per lo spettatore, il finale di *Antigone* racchiuderebbe anche una conciliazione soggettiva della protagonista con sé stessa. Stando alla testimonianza di Karl Gustav Julius von Griesheim relativa al corso del 1826, Hegel avrebbe detto che le ultime parole di Antigone sarebbero state: «allora andiamo incontro alla fine poiché abbiamo sbagliato»²⁴.

L'immagine di un'Antigone che, da ultimo, rivede la propria posizione e si concilia con sé stessa in seguito a una profonda trasformazione non sembra, però, compatibile con l'inflessibile tempra dell'eroina per come ce l'ha descritta Sofocle.

21. Ivi, p. 297.

22. *Ibid.*

23. Cfr. G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft, hrsg. Rheinische-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Meiner, Hamburg 1968-, vol. XXVIII.1 (2015), p. 210.

24. Ivi, vol. XXVIII.2 (2018), p. 891.

È forse per questo motivo che, nonostante questa interpretazione del finale di *Antigone* ricorra in almeno tre testimonianze relative ai corsi di tre anni diversi, è stata omessa da Hotho nella versione unitaria a stampa. La conciliazione finale starebbe, stando alla versione unitaria di Hotho, nel fatto che il tramonto cui va incontro l'una unilateralità è speculare a quello dell'altra: «Eguale Sofocle nella sua *Antigone* non permette che questa soffra e perisca da sola, ma vediamo che anche Creonte è punito con la perdita dolorosa della sposa e di Emone, provocata proprio dalla morte di Antigone»²⁵. Su questo punto la versione a stampa torna in modo più dettagliato in un ulteriore passaggio:

Così in entrambi è immanente ciò contro cui si ergono rispettivamente, ed essi vengono presi ed infranti da ciò che appartiene alla cerchia stessa della loro esistenza. Antigone subisce la morte prima di avere gioito della danza nuziale, ma anche Creonte viene punito nel figlio e nella moglie, che si danno la morte, il primo per quella di Antigone, l'altra per quella di Emone. Di tutti i capolavori del mondo antico e moderno – li conosco più o meno tutti ed ognuno dovrebbe e potrebbe conoscerli – l'*Antigone* mi pare per quest'aspetto come l'opera d'arte più eccellente e più soddisfacente²⁶.

La considerazione alternativa per cui l'eccellenza, la superiorità dell'*Antigone* rispetto a ogni tragedia antica e moderna deriverebbe da questa profonda trasformazione della sua eroina, per cui la conciliazione oggettiva sarebbe insieme anche una conciliazione soggettiva, sembra, tuttavia, tutt'altro che trascurabile. Perché Hotho l'ha espunta dall'*Estetica*? Potrebbe senza dubbio trattarsi di una scelta di opportunità, dettata dal fatto che la lettura di Hegel non è facilmente compatibile con il testo sofocleo. Su questo torneremo a breve²⁷. Tuttavia, ci potrebbe essere un motivo più delicato. Hotho era sicuramente, infatti, un grande conoscitore dell'opera hegeliana, e avrebbe potuto accorgersi del fatto che, quando Hegel parlava del finale di *Antigone*, non stava citando dal testo di Sofocle, ma dalla *Fenomenologia dello spirito*! Se così fosse, la ragione dell'omissione potrebbe dipendere non da una spicciola prudenza, ma da una cautela filosoficamente molto avvertita. Hotho ha forse sospettato come, nel confronto lungo una vita del suo maestro con *Antigone*, l'opera del 1807 sia stata un punto di svolta e di

25. G. W. F. Hegel, *Estetica* (1835-38), trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro, *Introduzione* di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, vol. I, p. 530.

26. Ivi, vol. II, pp. 1360-1.

27. Cfr. PAR. 1.2.3.

non ritorno, tanto che l'Antigone della *Fenomenologia dello spirito* sembra sovrapporsi, per Hegel, all'Antigone di Sofocle creando una figura ibrida e inedita, sia nella storia della letteratura che nella storia della filosofia. Facendo ingresso nel suo capolavoro filosofico, ad Antigone era forse successo qualcosa di non meno importante che misterioso.

1.2.2. ANTIGONE E LA FENOMENOLOGIA DELLO SPIRITO

Com'è noto, il ruolo di Antigone nella prima parte del sesto capitolo, dedicata allo spirito vero, dell'opera del 1807 è centrale; si tratta, infatti, di un tema che ha giustamente trovato ampissima risonanza negli studi hegeliani e non solo.

Occorre, però, notare anzitutto una cosa. Il riferimento ad Antigone ricorre per la prima volta, in verità, alla fine del precedente capitolo dedicato alla ragione, quando si conclude la dialettica relativa allo statuto della legge. Verso la fine della sezione, Hegel menziona le parole di Antigone: «non da oggi né da ieri, ma da sempre / esso vive, né alcuno sa quando venne alla luce»²⁸. Si tratta di un rimando ai vv. 456-457 della tragedia, ove, delle leggi «non scritte e incrollabili degli dèi», la protagonista dice che «non sono né di oggi né di ieri, ma sempre vive, e nessuno sa da quando apparvero»²⁹. Pur rimandando patentemente ai versi sofoclei, οὐ γάρ τι νῦν γε καὶ χθές, ἀλλ' αἰέ ποτε / ἔῃ ταῦτα, κοῦδεῖς οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη, la loro restituzione («nicht etwa jetzt und gestern, sondern immerdar / lebt es, und keiner weiß, von wannen es erschien») è nel contesto della *Fenomenologia* appena ritoccata. Com'è stato osservato³⁰, con tutta probabilità Hegel cita qui dalla sua traduzione di Sofocle, all'oggi persa. Ciò è interessante perché è segno del commercio concreto e del lavoro fatto da Hegel sul *testo* di *Antigone*. L'aspetto interessante, dal punto di vista della costruzione della *Fenomenologia*, è che in questo caso la citazione è una *traduzione* dal testo poetico, mentre in seguito, come proverò a mostrare, troveremo una vera e propria *risrittura* del testo di provenienza. Questo potrebbe significare, dunque, che il lavoro di Hegel su *Antigone* procede nella direzione di una progressiva autonomizzazione.

28. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 288.

29. Sofocle, *Antigone*, in *I tragici greci*, a cura di R. Cantarella, Mondadori, Milano 1977, p. 305.

30. Cfr. A. Sell, *Perspektiven der Übersetzung in Hegels "Gesammelte Werke"*, in *Edition und Übersetzung*, hrsg. von B. Plachta, W. Woesler, Max Niemeyer, Berlin-Boston 2002, pp. 119-31.

Dopo essere comparsa *apertis verbis* nella chiusa del capitolo precedente, una figura chiaramente sovrapponibile a quella di Antigone detiene un ruolo centrale nell'*incipit* del sesto capitolo dell'opera del 1807, dedicato allo spirito. Si tratta di un capitolo che per la prima volta, sia pure in una maniera non rigidamente cronologica, ripercorre i momenti principali delle figure spirituali collettive della storia a partire dalla *polis* greca. Proprio poiché è una prima configurazione etica, nonostante l'armonia apparente quella della *polis* è una configurazione sociale minata da una profonda contraddizione. Pur presentandosi come la dimensione in cui si darebbe un irenico rispecchiamento tra l'edificio etico e i cittadini, questo rispecchiamento è in verità unilaterale. Perché? Perché l'*ethos* è molto meno condiviso di quanto appare, essendo diviso in due, e custodendo dunque in sé, fin da sempre, la pluralità: da una parte l'ordine della famiglia e della pietà familiare, le cui leggi sono segrete e non scritte; dall'altra l'ordine dello Stato, le cui leggi sono per antonomasia scritte e, quindi, pubbliche.

Ogni soggetto etico, ogni cittadino, partendo dalla presunzione dell'armonia, si rispecchia però soltanto nel lato a lui visibile: o la legge della famiglia, che Hegel chiama "legge divina", o la legge dello Stato, ovvero la legge umana. Com'è stato osservato, non si tratta di due piani contrapposti, l'uno contro l'altro armati, bensì di «due piani dell'esistenza»³¹. La specificità della soggettività etica è quella di riconoscersi in una legge soltanto, ignorando che la legge visibile a ogni soggettività, cui questa aderisce per appartenenza di genere, è comunque e sempre legata all'altra. La legge umana e la legge divina sono, in altri termini, il *recto* e il *verso* di un medesimo corpo, rispetto alla cui anfibolica costituzione, tuttavia, il soggetto dell'eticità immediata è costitutivamente cieco. Proprio poiché si rispecchia nel lato a lui visibile, non vede l'altro lato, il che non è una colpa, ma una ristrettezza di visione causata dall'assetto strutturalmente ingannevole della *polis*, che è come un Giano bifronte; il lato visibile a ogni coscienza, proprio per il fatto di essere quello manifesto, nasconde ciò che ha dietro di sé, e con esso il suo altro volto.

Presentandosi come l'armonico, immediato rispecchiamento tra l'*ethos* collettivo e il soggetto che in esso si riconosce, la *polis* nasconde così il momento conflittuale della comunità; proprio per questo il conflitto, più che risolto, è soltanto rimandato. Negandone la cittadinanza, la *polis* non dispone, infatti, di istituti di mediazione utili a rendere compatibili l'una con l'altra la legge umana e la legge divina. La maturazione di questa *polis*,

31. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., p. 130.

difatti, non è una vittoria, ma un tramonto: le soggettività che sono certe di quello che vedono dovranno diventare più incerte, e la *polis*, che vive della sua presunta armonia, dovrà trovare la realizzazione nel proprio declino.

L'armonia della *polis* è, dunque, un'armonia più presunta che fattiva, al punto tale che, non appena succede qualcosa, quella divisione di cui i cittadini – i soggetti etici – non sono a conoscenza manifesta le proprie rovinose conseguenze. Hegel descrive questo processo, che altro non è se non il soccombere della *polis* alle contraddizioni a essa interne, procedendo a “incorporare” nel testo, come ha osservato George Steiner³², tre tragedie greche: *I sette a Tebe*, *Edipo re* e *Antigone*.

Nel primo caso, è il semplice fatto del nascere prima o del nascere dopo a portare due fratelli, entrambi eredi al trono, a darsi la morte reciproca. Come detto, in questa circostanza di armonia apparente, che cova entro sé la contraddizione, basta un nulla affinché l'edificio intero imploda. Se ci sono due fratelli, è fatale che uno sia nato prima e uno dopo, ed è questa circostanza del tutto irrilevante a spingere i due fratelli a farsi la guerra: Polinice sovrappone il piano familiare a quello politico, al punto da convocare le truppe straniere di Argo e marciare contro la natia Tebe, diventandone nemico; Eteocle, al contempo, scambia la sfida personale del fratello per un attacco contro Tebe, identificando il proprio corpo con quello della città. In questa circostanza di non deflagrata e non riconosciuta conflittualità tra l'ambito familiare e quello politico, pertanto, succede che due fratelli, uno nato fatalmente prima e l'altro dopo, fatalmente si uccidano a vicenda, alla settima porta della loro città.

Non va in modo diverso nella vicenda di Edipo, cui un giorno, durante il tragitto con cui crede di allontanarsi da casa, capita di incontrare a un crocicchio un nutrito gruppo al seguito di un intemperante vecchio con cui viene a parole per una questione di precedenza e che uccide. Solo alla fine emergerà come quel delitto abbia fatto collassare i due diversi piani della legge: Edipo, infatti, ha inconsapevolmente ucciso suo padre, re di Tebe, finendo poi per sposare la propria madre.

La realtà effettiva tiene pertanto nascosto entro di sé l'altro lato, estraneo al sapere, e non si mostra alla coscienza per com'è in sé e per sé: al figlio, non mostra il padre in colui che ha recato offesa, e che egli uccide; né mostra la madre nella regina che egli prende in moglie³³.

32. Cfr. G. Steiner, *Le Antigoni* (1984), trad. it. di N. Marini, Garzanti, Milano 1990.

33. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 311.

C'è, poi, una donna, la cui vicenda è ben diversa da quella degli altri uomini di famiglia. Lei, infatti, sa fin da subito di essere sul punto di infrangere una legge. Di contro a Eteocle, Edipo e Polinice, che non sanno quello che fanno, Antigone è consapevole del delitto che commette.

La coscienza etica è più completa, e la sua colpa è più pura, quando essa *conosca già prima* la legge e la potenza a cui si viene a contrapporre; quando le scambi per violenza e per torto, come un'accidentalità etica, e commetta il delitto scientemente, come fa Antigone³⁴.

Antigone è, quindi, il *pathos* tragico per eccellenza, il che si traduce in almeno due caratteristiche. Da un lato ciò per cui la sua soggettività è unilaterale, non avendo occhi che per l'esclusività della legge in cui si rispecchia, e che è la legge della famiglia. Dall'altra, stante questa unilateralità, per lei non c'è nessuna riflessione tra l'impulso ad agire e l'azione: il *pathos* tragico sa immediatamente cosa *deve* fare e lo fa. La tempra di Antigone si manifesta fin dal primo scambio di battute con sua sorella Ismene. Laddove Antigone ha già deciso cos'è giusto fare, nonostante ogni divieto, Ismene la invita alla ponderazione. Sollecitando Antigone a desistere dal suo intento, Ismene ricorre per ben tre volte, quasi come in un crescendo, a verbi che implicano la presa di distanza dall'oggetto per poterlo meglio esaminare e valutare: *fronēson* ("rifletti", v. 49), *skopei* ("osserva", v. 58), *all'ennoein chrē* ("bisogna considerare", v. 61).

La soggettività di Antigone, dunque, rappresenta la soggettività dell'*e-thos* proprio della *polis* e quel tipo di certezza, apparentemente granitica ma in realtà fragile, che caratterizza le figure della *Fenomenologia* prima del loro essere esposte e così trasformate dall'esperienza. Proprio perciò, Antigone in quanto figura della *Fenomenologia* va incontro a un drammatico cambiamento di prospettiva.

1.2.3. TRADUZIONE E RISCrittURA DI SOFOCLE

Senza scendere nei dettagli della visione hegeliana della tragedia e dell'eticità greca, mi interessa rilevare, anzitutto, che fino a un certo punto quella hegeliana è una rilettura fedele di *Antigone*.

La contrapposizione tra Antigone e Creonte, rappresentanti unilaterali rispettivamente della legge divina e della legge umana, esemplifica in modo

34. Ivi, p. 312.

perfetto la contraddizione che erode la solidità dell'*ethos*, e che proprio lo scontro tra i due porta alla deflagrazione. Come ha riconosciuto anche Martha Nussbaum, da questo punto di vista la lettura hegeliana di *Antigone* è in sostanza una lettura corretta del testo sofocleo³⁵.

Lo scontro tra i due porta entrambi a una fine reciproca. Agendo, infatti, Antigone interviene su quel tutto che le era ignoto, ovvero su quella legge divina che porta in sé anche l'altro lato, quello umano, da lei del tutto sconosciuto. L'azione, pertanto, fa deflagrare la contraddizione. Il punto che conclude il compimento della dialettica dell'etico è che, mentre la coscienza, agendo eticamente, credeva di conseguire la propria vittoria e la disfatta della parte a lei avversa, il tracollo dell'una è per ciò stesso la sconfitta di entrambe: esse non sono separabili. Per questo motivo la vicenda tragica esemplifica tanto la fine dell'individuo etico quanto il crollo dell'intero edificio dell'eticità. Antigone non sopravvive a Creonte, e Creonte non sarà mai più quello che era, ormai distrutto dallo scontro sia come padre e marito, sia come regnante. È tanto a Creonte quanto ad Antigone che dobbiamo pensare quando Hegel scrive: «il compimento dello spirito visibile si tramuta nel contrario, ed esso sperimenta che il suo supremo diritto è il torto supremo, e che la sua vittoria costituisce, piuttosto, il suo proprio declino»³⁶.

Da questo punto di vista, fino a un certo punto Antigone costituisce, nella rilettura hegeliana, il personaggio che, più di ogni altro, esprime la tempra eroica in quanto *pathos*. Non solo perché si tratta di un personaggio che aderisce unilateralmente alla propria legge e, muovendo da quella, è con piena coscienza deciso ad agire. Antigone, onorando quella legge della pietà che vuole gli onori funebri di Polinice, afferma, inoltre, la propria identità facendo appello a un legame che trova il suo fondamento nella naturalità del sangue. Si noti, quindi, che Hegel, rinvenendo nel rapporto tra fratello e sorella la relazione etica per eccellenza³⁷, tiene forse presente la ricorrenza, nel testo sofocleo, dell'aggettivo *homaimos*, che significa “del medesimo sangue”.

Quanto caratterizza il rapporto tra fratelli è che solo loro sono davvero *homaimoi*, perché solo i fratelli condividono il sangue della *stessa* madre e dello *stesso* padre. La certezza etica di Antigone, da questo punto di vista, non si confronta mai con l'alterità.

35. Cfr. M. Nussbaum, *La fragilità del bene* (1986), a cura di G. Zanetti, trad. it. di M. Scattola, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 135, 151.

36. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 315.

37. Cfr. ivi, p. 274.

Vale la pena notare, per il nostro argomento, che l'Antigone di Hegel sembra collocarsi, in continuità con il testo letterario, entro la *logica del medesimo*. Non casualmente, infatti, quanto nel verso 821 caratterizza l'agire di Antigone è la sua *autonomia*. Come osserva Nicole Loraux, un *Leitmotiv* linguistico che contraddistingue l'intera narrazione della tragedia è la sistematica ricorrenza, nelle esternazioni di Antigone, di sostantivi e aggettivi composti dal prefisso *auto*-³⁸. Come Creonte incapace di piegarsi, alla stregua di un albero, insieme alle proprie *radici* (v. 714), Antigone vorrebbe fare tutto da sé: *autē*. La logica del medesimo, la cui pratica rivela di rispondere della legge di ciò che è solo *proprio*, conduce a un'«identità monadica»³⁹. Del resto, è sotto il segno dell'*autos* che sembrano collocarsi tutte le vicende della stirpe di Antigone, dall'incestuosa unione dello stesso con lo stesso che dà luogo ai quattro fratelli (v. 864) alla lotta fratricida di Eteocle e Polinice, ove il sangue sopprime il proprio stesso sangue, passando per Edipo che si acceca con le stesse proprie mani. Anche Antigone è fatalmente *autonomos*, *autognōtos*, fino all'estremo dell'autodistruzione.

Ciò nondimeno Hegel, discostandosi dal testo e al contempo appropriandosene, cioè integrandolo allo sviluppo della *Fenomenologia*, fa una mossa impensata. La *Fenomenologia*, infatti, sembra concedere ad Antigone un'ulteriore *chance*, ed è qui che emerge quella frase che abbiamo già visto, e che sopravviverà fino all'epoca delle lezioni di Estetica, e che anzi diventerà, per Hegel, la cifra dell'eroina della *Fenomenologia*. L'Antigone di Hegel sembra, da ultimo, riconoscere la propria colpa:

Poiché soffriamo, riconosciamo di avere sbagliato (*weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt*)⁴⁰.

Su questo punto la letteratura critica ha discusso molto. Il riferimento sembra andare ai versi dell'ultima orazione di Antigone davanti a Creonte (vv. 891-928), in particolare al v. 926 della tragedia, in cui la protagonista, rivolgendosi ai propri cari ormai nel regno di Persefone dice:

E anche ora, o Polinice, per aver coperto il tuo corpo questo ottengo. Eppure, io ti resi onore giustamente, per chi ha senno. Infatti mai, né se fossi divenuta madre di figli, né se fosse stato il cadavere di mio marito a corrompersi, io mi sarei assunta quest'ufficio contro il volere dei cittadini. E in forza di qual principio lo affermo?

38. N. Loraux, *La main d'Antigone*, in "Metis", 1, 2, 1986, pp. 165-96.

39. Ivi, p. 170.

40. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 315.

Morto il marito, ne avrei avuto un altro; e da un altro uomo avrei avuto un figlio, se quello mi fosse mancato: ma ora che mia madre e mio padre sono in fondo all'Ade, non è mai più possibile che mi nasca un fratello. Eppure, poiché secondo questa legge ti ho particolarmente onorato, è sembrato a Creonte che questa fosse una colpa e che io abbia osato una cosa terribile, fratello mio. E ora mi trascina via, presa così in sua mano, me che non ho avuto talamo, non imeneo, non sorte di nozze, né figli da allevare: ma così, deserta dei miei cari, io infelice ancor viva scendo alle sotterranee dimore dei morti! E quale legge degli dèi ho trasgredito? Ma perché, infelice, mi rivolgo ancora agli dèi? Chi chiamo in aiuto? Proprio per essere stata pia mi sono acquistata empietà. E se questo è bello dinanzi agli dèi, soffrirei riconoscendo d'aver peccato; ma se i peccatori sono loro, possano soffrire mali non maggiori di quelli che a me fanno ingiustamente⁴¹.

L'interpretazione di questo passaggio è stata vista, di volta in volta, come un malinteso da parte di Hegel, un' «interpretazione forzata»⁴² o addirittura come un «errore di traduzione»⁴³. Ma è credibile che qualcuno che conosceva la tragedia fin dagli anni del ginnasio, che considerava *Antigone* la sua opera letteraria del cuore, e che perciò aveva addirittura tradotto di suo pugno il testo dal greco, avesse preso un semplice abbaglio, e proprio nel più grande omaggio da lui reso alla sua eroina? Inoltre, dobbiamo anche considerare che Hegel ha effettivamente inserito, alla fine del capitolo precedente, una citazione dal testo, di sua probabile traduzione; forse, questo ulteriore passaggio non è una citazione, ma una vera e propria riscrittura, cosa che potrebbe dipendere dalle trasformazioni cui Antigone è andata incontro dopo essere diventata una figura della *Fenomenologia*.

Da parte delle letture femminili e femministe, si è visto in questo frangente un'appropriazione indebita delle parole di Antigone da parte di Hegel. Jocelyn B. Hoy ribadisce che Antigone dice qui «qualcosa di completamente diverso»⁴⁴, e Patricia Mills ha affermato che Hegel «rappresenta scorrettamente e adatta» ai propri scopi la posizione dell'eroina sofoclea⁴⁵.

41. Sofocle, *Antigone*, cit., p. 321.

42. C. Menke, *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, p. 95.

43. Speight, *Hegel, Literature and the Problem of Agency*, cit., p. 55.

44. J. B. Hoy, *Hegel, "Antigone", and Feminist Critique: The Spirit of Ancient Greece*, in *The Blackwell Guide to Hegel's "Phenomenology of Spirit"*, ed. by K. R. Westphal, Wiley Blackwell, Oxford 2009, pp. 172-89, p. 181.

45. Cfr. P. Mills, *Hegel's "Antigone"*, in *Feminist Interpretations of G. W. F. Hegel*, ed. by P. Mills, The Pennsylvania State University Press, University Park 1996, pp. 59-88, p. 70. Per una discussione delle letture femministe di Hegel, cfr., in generale, J.-B. Vuillerod, *Hegel féministe: les aventures d'Antigone*, Vrin, Paris 2020.

Una volta che Antigone è diventata una figura fenomenologica, però, è davvero possibile che il concetto la manipoli fino a tal punto?

1.2.4. UNA FIGURA DEL PENSIERO.

LA FINZIONALIZZAZIONE DEL DISCORSO FILOSOFICO

Ammettendo di aver sbagliato in seguito alla consapevolezza della propria sofferenza, l'eroina sofoclea pare qui riconoscersi in un ordine ove l'esperienza introduce un carattere inedito. Non più la maledizione del medesimo, che conduce fatalmente alla ripetizione dello stesso, ma il riconoscimento di una genesi che, invece di reiterare quanto è sempre uguale, produce la differenza. Di contro alla naturalistica logica dello stesso, che dal sangue passa al fato, l'Antigone hegeliana, sia pure in assenza delle forze che le consentirebbero altrimenti di ricostituirsi in positivo, si riconosce, infine, come diversa da quella che era all'inizio. Nel confrontarsi con le non volute conseguenze delle sue certezze, Antigone mette a valore la lucidità che proviene dalla consapevolezza della propria condizionatezza.

Guarendo dall'inflessibile rigidità del personaggio, l'Antigone hegeliana rimette ordine proprio in quella paradossale generazione che l'ordine lo aveva invertito da cima a fondo. Di contro alla caratteristica del *pathos* tragico, ovvero il fatto di essere sempre uguale a sé stesso, l'Antigone della *Fenomenologia*, secondo un andamento che la assimila alle figure fenomenologiche la cui certezza è profondamente modificata dall'esperienza, va incontro a una vera e propria trasformazione interiore.

Mi preme sottolineare la differenza significativa tra questa riformulazione e il testo sofocleo, che non può essere sfuggita a Hegel, il quale, alla fine del quinto capitolo, aveva menzionato i vv. 456-457 della medesima tragedia in modo pressoché letterale⁴⁶.

Nella sua ultima orazione davanti a Creonte, con toni che per contro richiamano, *mutatis mutandis*, l'Edipo di *Edipo a Colono*, l'Antigone sofoclea dice solo che, se la sua disgrazia fosse giusta per gli dèi, ella si disporrebbe a soffrire riconoscendo di avere peccato (cioè, di aver commesso *hamartia*); Antigone aggiunge, però, che se in errore (*hamartanousi*) fossero proprio coloro che la condannano, ella augurerebbe loro di soffrire mali non minori di quelli da lei patiti ingiustamente. L'ultima parte di questo appello, che finisce per essere un'accusa, dev'essere senz'altro ritenuta la sua ultima parola. La prima parte, più concessiva, si colloca, infatti, entro una proposizione ipotetica

46. Cfr. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 251.

che denuncia soltanto la possibilità che in errore sia lei, il che sembra essere un artificio retorico utile a rafforzare la rivendicazione delle proprie ragioni.

Nella *Fenomenologia*, la retorica ambiguità di quell'orazione viene obliterata in favore dell'univoco riconoscimento di una colpa che Antigone non ammette in alcun luogo.

Nell'estremo di un'orazione in cui, da sola, sembra celebrare il proprio matrimonio con la morte, il filosofo pare riconoscerle, infine, il merito di avere guadagnato la contezza del proprio limite; in altri termini, l'Antigone di Hegel si mostra consapevole della trasformazione cui l'ha esposta l'esperienza. Sottraendosi alla naturalistica logica dello stesso, questa Antigone si riconosce come fiaccata dall'alterità che l'esperienza le ha svelato. Nel prendere atto delle conseguenze delle vicende che hanno modificato le sue certezze, ciò con cui Antigone si concilia è, forse, proprio la sua finitezza e la sua vulnerabilità.

Antigone come figura della *Fenomenologia* matura la propria trasformazione a partire da una sorta di *Trauerarbeit*. La modificazione della sua certezza soggettiva coincide, quindi, con la perdita di quell'assolutezza che caratterizzava la sua unilateralità, e perciò con l'esperienza del proprio declino, del proprio tramonto. È vero, pertanto, com'è stato osservato, che la centralità di Antigone, nella rappresentazione fenomenologica dell'antico, denuncia come la riflessione di Hegel sia volta a sottolineare i limiti del sé greco, laddove solo il soggetto moderno «è capace di riconoscersi nell'altro da sé» e così in grado di instaurare «una vera relazione intersoggettiva»⁴⁷.

Di contro al personaggio della tragedia, che, pur lamentando la propria estrema solitudine (vv. 876-882), quella solitudine l'ha voluta e da sola va fiera verso la morte (vv. 919-924)⁴⁸, l'Antigone di Hegel, riconoscendo l'errore, appare vinta. Pur non avendo la forza della soggettività moderna di «sopportare la potenza del negativo»⁴⁹, l'Antigone di Hegel consegue, grazie alla sconfitta, quella debolezza che consente alla soggettività di rendersi *vulnerabile*, ossia permeabile all'esperienza⁵⁰. Nell'esperienza della più

47. F. Iannelli, *Oltre Antigone*, Carocci, Roma 2006, p. 39.

48. Su questo, cfr., per esempio, l'*incipit* della trattazione di Antigone che si trova in B. M. W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1992, pp. 62 ss.; sulla tempra eroica di Antigone, cfr. anche D. Cairns, *Sophocles: "Antigone"*, Bloomsbury, London-New York 2016.

49. P. Vinci, *L'Antigone di Hegel*, in *Antigone e la filosofia. Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann*, a cura di P. Montani, Donzelli, Roma 2001, pp. 31-46, p. 38.

50. Questa relativa autonomizzazione dalla tragedia vale anche sul versante del potenziale emancipativo in una logica di riconoscimento che Hegel pensa grazie ad Antigone; a questo proposito Stefania Achella parla di una «reinterpretazione» della tragedia da parte

disarmante revoca della propria certezza, Antigone realizza il presupposto dell'accesso all'esperienza stessa, la preconditione della formazione della nostra soggettività.

Con questo, però, sembra che Antigone non sia più una figura letteraria, ma sia diventata una figura di pensiero. Pur debitrice della propria fonte, l'Antigone hegeliana si emancipa da quella sofoclea. Se tale ipotesi è plausibile si apre, a questo punto, un ulteriore orizzonte problematico. La *chance* di trasformazione che Hegel attribuisce alla sua Antigone come figura filosofica, infatti, eccede le possibilità della soggettività antica, qualificata dall'unilateralità e dall'incapacità di sopportare l'alterità. L'inconsequenza del finale alternativo della figura fenomenologica che trae ispirazione da *Antigone* rischia di essere almeno duplice. Da una parte in relazione al confronto con la fonte testuale; dall'altra anche in relazione al contesto della riformulazione filosofica, ove Hegel intende mostrare le cause intrinseche del tramonto del modello della *polis*, non da ultimo radicate nella rigidità della soggettività che vi abita.

A questo punto, la riformulazione hegeliana dei vv. 923-928 dell'*Antigone* sofoclea acquisisce un profilo misterioso, come se quelle parole che la *Fenomenologia* attribuisce all'Antigone filosofica si stagliassero, almeno per un momento, sull'intero contesto e da esso si svincolassero. La *Fenomenologia* ha qui «strappato Antigone dalla cornice del suo mondo»⁵¹. Occorre insistere su un indizio testuale che, pur essendo formale, ci dice a mio avviso qualcosa di sostanziale.

Nell'edizione originale del 1807, il periodo «weil wir leiden, anerkennen wir, daß wir gefehlt» è inserito nel testo in corsivo, senza introduzione di verbi quali “dire” o “pensare”.

Non si tratta, pertanto, di un discorso indiretto libero. In esso sembra prendere parola quella che Dorrit Cohn chiama la «voce figurale»⁵², ovve-

di Hegel (S. Achella, *Recognizing Females: Hegel's Antigone Device*, in “Itinerari”, 60, 2021, pp. 255-70, p. 268).

51. E. Róza, *Da Antigone alla donna per bene. L'immagine hegeliana della donna nella dialettica tra “La fenomenologia dello spirito” e “La filosofia del diritto” del 1820*, in “B@bel online”, 9, *Hegel between Subversion and Resistance*, ed. by S. Achella, F. Iannelli, C. Magni, 2022, pp. 81-94, p. 83. Come aggiunge F. Campana, *L'ironia di Antigone nella lettura di Hegel*, in *Morale, etica, religione tra filosofia classica tedesca e pensiero contemporaneo*, a cura di L. Illetterati et al., Padova University Press, Padova 2020, pp. 457-72, p. 472: «la figura di Antigone si presenta come il nucleo primigenio da cui la parabola della modernità prende il suo avvio».

52. D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, p. 37.

ro la voce di un monologo interiore. Per provare a spiegare l'incongruenza tra la riformulazione filosofica e la fonte letteraria del passaggio resta a disposizione, a questo punto, un'ultima spiegazione.

Hegel, qui, non sta riportando quanto Antigone dice nel testo sofocleo, bensì quello che la sua Antigone *pensa* tra sé e sé, e che, dunque, nei limiti della forma drammatica non potrebbe trovare cittadinanza alcuna. Con ciò, l'incorporazione di un personaggio letterario nel testo filosofico produce un vero e proprio processo di finzionalizzazione romanzesca.

Secondo una logica evidentemente mutuata dalla forma romanzo allora in via di affermazione, la figura drammatica, della quale non possiamo sapere altro da quanto essa stessa dichiara, consegue, paradossalmente, un'interiorità finzionale proprio nella sua riformulazione filosofica. Anche se quell'interiorità trova la sua piena espressione in quello che è stato chiamato lo *stream of consciousness*, caratterizzato da una sintassi accidentata che restituisce la disordinata e precipitosa rotta dei nostri pensieri, non c'è una distinzione di principio tra il monologo interiore e il flusso di coscienza.

In tal senso, il monologo interiore è una tecnica diegetica che si consolida verso la metà dell'Ottocento⁵³. Quest'affermazione procede di pari passo con una progressiva autonomizzazione dell'espressione dell'interiorità rispetto alla narrazione psicologica in terza persona e alle possibilità espressive del dramma. Nel romanzo *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding, per esempio, i monologhi del protagonista sono di solito correlati a stati di forte tensione emotiva, che autorizzano il narratore a sovrapporre la voce interiore, quella dei pensieri, a una effettivamente udibile, ovvero a lamentazioni ancora prossime a quelle del personaggio teatrale, il quale può condividere quello che pensa *solo ad alta voce*. Via via, invece, il monologo viene interiorizzato, diventa silente, fino a conseguire una solidità tale da potersi alternare, pressoché senza soluzione di continuità, al dialogo e alla narrazione in terza persona, come succederà in Fëdor Dostoevskij o in Virginia Woolf. Il monologo interiore si segnala, da ultimo, solo per il passaggio, annunciato *apertis verbis* o omissa a seconda del caso, alla prima persona e al tempo presente.

Questa voce interiore schiude allora l'Antigone hegeliana alla dimensione della mediazione e, quindi, della riflessione. Da questo punto di vista, il presupposto della riformulazione di un'Antigone moderna nel *Riflesso del tragico antico nel tragico moderno* di Søren Kierkegaard sembra contenu-

53. Cfr. Ead., *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. 58 ss.

to proprio nella *Fenomenologia dello spirito*. Di contro all'eroina sofoclea, caratterizzata immediatamente dal *pathos* e dall'impulso ad agire senza ponderare, l'Antigone moderna di Kierkegaard è quella il cui dramma si consuma anzitutto nel teatro della propria interiorità. Nella riformulazione kierkegaardiana dell'*Antigone* la protagonista è l'unica a conoscere il segreto del padre, come Amleto è l'unico a sospettare del segreto di Claudio; quel segreto, tuttavia, le pesa il doppio, perché, stando a un incremento esponenziale del dubbio, ella non sa se il padre sa. Secondo un *plot* tipico della modernità, inoltre, Kierkegaard introduce l'amore nella vicenda della riscrittura, opposta alla versione sofoclea, nella quale il legame con Emone, la passione dell'amore in senso romantico non ha nessun interesse di per sé. Consumata dalle due opposte istanze di salvaguardare il segreto del padre e di condividere tutto con l'amato, la vita dell'Antigone di Kierkegaard «non si dispiega come quella dell'Antigone greca, non è rivolta all'esterno ma all'interno; la scena non è esteriore ma interiore, è una scena spirituale»⁵⁴.

Anche se l'Antigone di Hegel e quella di Kierkegaard sono, come afferma Steiner, «inseparabili»⁵⁵, la forma scelta da Kierkegaard per indagare il riflesso del tragico antico nel tragico moderno è, tuttavia, quella meno problematica, che riporta i fatti e gli stati d'animo della protagonista alla terza persona. In altri termini, l'aspetto mimetico è del tutto assorbito dall'io che narra in prima persona, mentre Antigone è un puro oggetto della narrazione. Nell'unico luogo in cui vengono menzionate delle battute in prima persona, Kierkegaard si serve della fonte sofoclea, correttamente menzionata secondo il testo greco originale⁵⁶.

Nel caso di Hegel, invece, c'è un vero e proprio sperimentalismo, ancorché, con tutta probabilità, sfuggito più che voluto. Nella *Fenomenologia*, infatti, la continuità tra il tempo presente della diegesi filosofica (analogo in tal senso al tempo presente del presente storico) e il tempo presente del monologo di Antigone fa emergere, più che nascondere, la differenza tra la discorsività filosofica e la voce figurale del personaggio letterario che parla da sé.

La continuità del tempo verbale (il presente filosofico e quello del monologo interiore), in un contesto che non segnala il carattere *referi-*

54. S. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, in Id., "Enten-Eller". *Un frammento di vita* (1843), a cura di A. Cortese, vol. II, Adelphi, Milano 1977, pp. 40-1.

55. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 76.

56. Cfr. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, cit., p. 43. Quelli citati sono i vv. 850-852.

to del monologo, mette clamorosamente in luce l'autonomia della voce alla prima persona del personaggio letterario, che si emancipa così dalla discorsività filosofica. Questo effetto ermeneutico ci dice qualcosa di importante sullo statuto del linguaggio letterario. Di contro alla vulgata per la quale gli enunciati letterari sarebbero in apparenza uguali a quelli ordinari, il linguaggio della letteratura detiene una sua infrangibile logica interna, come Käte Hamburger ha mostrato e come Dorrit Cohn, sulla sua scia e in dialogo con Gérard Genette, ha convincentemente approfondito⁵⁷.

Cos'è, però, che qualifica la logica interna della diegesi letteraria? Il fatto di essere finzione, ovvero il fatto di restituire, con la *mimesis* o con la narrazione, il punto di vista di una figurazione finzionale.

In verità, tuttavia, tra la narrazione finzionale, finanche la più oggettiva e più orientata sulla presentazione dei fatti, e la narrazione storica, per quanto concreta e vivamente icastica, corre l'invalidabile confine che separa la finzione dall'enunciato di realtà. Per quanto tautologico ciò possa suonare, questo confine è posto e fissato dal fatto stesso che una determinata materia viene finzionalizzata, cioè che gli individui agenti vengono descritti come individui che agiscono e vivono *hic et nunc*, il che viene subito vissuto come finzione, non già come realtà⁵⁸.

Mutatis mutandis, il confine che nel nostro caso separa la finzione dal discorso concettuale consiste, come Cohn specifica sulla base di Hamburger, nell'apertura della mente altrui, che solo nella letteratura viene disvelata dalla narrazione o dalla voce figurale che lo scrittore mette in bocca ai personaggi stessi.

Nella finzione, questa presentazione comporta un'epistemologia distintiva, che consente al narratore di conoscere ciò che nel mondo reale e nelle narrative che pretendono di esserne la rigorosa rappresentazione non può essere conosciuto: la vita intima dei suoi personaggi. Quest'ottica penetrativa ha bisogno di dispositivi – tra i quali lo stile indiretto libero – che sono indisponibili al narratore che mira a una presentazione referenziale (non finzionale)⁵⁹.

Solo la letteratura, in altri termini, può rendere visibile la vita della nostra intima soggettività, costitutivamente nascosta agli occhi degli altri. È questo il motivo per cui Thomas Mann pensava che il dramma fosse un'«arte

57. Su questo, cfr. Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., pp. 117 ss.

58. Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., p. 164.

59. Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., p. 16.

della *silhouette*»⁶⁰ a confronto con il soggetto della narrazione romanzesca, appieno e solidamente formato in maniera tridimensionale. Il monologo interiore è, insieme al discorso indiretto libero, «il più sofisticato dispositivo di finzionalizzazione sviluppato dalla narrazione in terza persona»⁶¹, lo strumento «più adeguato a presentare i personaggi nella soggettività del loro io»⁶². Tale finzionalizzazione indotta dal monologo interiore non va necessariamente intesa, tuttavia, come una sorta di epifania del soggetto a sé stesso; al contrario, questo discorso interiore, linguaggio intimo che accompagna ogni momento della nostra esistenza, può anche essere ciò tramite cui ci nascondiamo a noi stessi, uno strumento di dissimulazione, come segnala l'espressione con cui lo definisce Proust nel *Tempo ritrovato*: «obliquo discorso interiore»⁶³. A ogni buon conto, che si tratti o meno di un discorso sincero, il monologo interiore, ove il personaggio prende la parola in prima persona e al tempo presente, rasenta, di contro alla narrazione pura in terza persona, la pura *mimesis*.

Come il linguaggio dialogico che gli è servito da modello, il linguaggio monologico è certamente andato soggetto a considerevoli cambiamenti nell'evoluzione della tradizione realista: esso è diventato progressivamente meno formale, più spontaneo e volgare, esibendo sempre maggiore accuratezza nel riprodurre dialetti, inflessioni e idiosincrasie. Non sapremo mai se le donne di classe media dei tempi di Austen parlassero tra sé e sé onorando le formalità con cui si rivolgevano le une alle altre; tutto quello che sappiamo è che le donne di Austen lo fanno. [...] Dal punto di vista stilistico, a ogni buon conto, il monologo interiore è interessante nella misura in cui, scostandosi dai modelli colloquiali, intende produrre la *mimesis* di un linguaggio inaudito e silenzioso⁶⁴.

A partire da questa *mimesis* di un linguaggio non udibile, un'ulteriore osservazione sul funzionamento del monologo interiore ci consente di apprezzare un ultimo effetto. Oltre al cambiamento di tempo verbale e di pronome personale, Genette rileva che a essere determinante, per distinguere

60. T. Mann, *Versuch über das Theater*, in Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*, hrsg. von H. Detering et al., vol. XIV, t. 1, *Essays I. 1893-1914*, hrsg. von H. Detering, Fischer, Frankfurt am Main 2002, pp. 129-30.

61. Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., p. 108.

62. Ivi, p. 112.

63. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 4 voll., ed. diretta da L. de Maria, annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. it. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1983-93, vol. IV, p. 572.

64. Cohn, *Transparent Minds*, cit., p. 90.

tra il discorso indiretto libero o discorso riferito e il monologo o discorso immediato, è l'assenza di «un'introduzione dichiarativa», come avviene nel caso delle parole attribuite ad Antigone nel testo fenomenologico.

Il monologo, e lo dimostra quello di Molly Bloom in *Ulysses*, oppure le prime tre parti di *The Sound and the Fury* (monologhi successivi di Benjy, Quentin and Jason), il monologo, dicevo, non ha affatto bisogno di essere esteso all'intera opera per essere percepito come "immediato": qualunque sia la sua estensione è sufficiente che esso si presenti da solo, senza il tramite di un'istanza narrativa ridotta al silenzio, e di cui esso finisce per assumere la funzione. Vediamo adesso la differenza capitale tra monologo immediato e stile indiretto libero, a volte ingiustamente confusi tra loro, oppure impropriamente accostati: nel discorso indiretto libero il narratore assume il discorso del personaggio o, se preferiamo, il personaggio parla con la voce del narratore, e le due istanze vengono allora *confuse*; nel discorso immediato [il monologo interiore], il narratore si cancella e il personaggio *si sostituisce* a lui⁶⁵.

Facciamo attenzione all'ultima frase: il personaggio «si sostituisce» al narratore, che «si cancella». Se questa è la logica del monologo interiore, ciò significa che, quando esso si presenta in un testo filosofico, la figura letteraria finisce per conseguire una relativa eccedenza rispetto alla discorsività concettuale che credeva di poterla incorporare. L'Antigone della *Fenomenologia*, dopo essersi emancipata dal testo letterario per diventare una figura di pensiero, sembra da ultimo, allora, vivere di vita propria anche rispetto alla discorsività filosofica.

Non è questo, ancora una volta, il sintomo del confine infrangibile che separa il registro discorsivo della filosofia dalla diegesi letteraria, in quanto discorso di finzione? Ma, se così fosse, non si darebbe una reciproca esclusione tra registro letterario e registro filosofico? L'irrompere della voce figurale sembra, per un istante, fare a pezzi la continuità della discorsività filosofica. Quest'apparente rottura denuncia, nondimeno, un commercio produttivo tra diegesi letteraria e discorsività concettuale, che può emergere proprio se e solo se indaghiamo e differenziamo i registri linguistici presenti nel testo con le loro diverse legalità. Tale commercio avviene, sulla base di quanto ho provato a mostrare, in maniera dinamica.

Nelle pagine della *Fenomenologia* si verifica, infatti, un sorprendente rovesciamento. Proprio nel momento in cui l'incorporazione di Antigone

65. G. Genette, *Discorso del racconto*, in Id., *Figure III* (1972), trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 2006, pp. 221-2.

entro la discorsività filosofica sembra completa, e la lontananza dall'*Antigone* sofoclea pressoché radicale, Hegel le riserva un'altra *chance*; acquisendo quella duplicità che caratterizza la riflessività propria delle figure di pensiero, Antigone sembra guadagnare una seconda vita. Hegel, dando voce all'interiorità di quella figura, la restituisce alla finzione. Quel confine infrangibile funziona anche a tutela della peculiarità di Antigone, che nel suo aspetto figurale e finzionale si sottrae all'abbraccio del concetto. Di contro alla «notte d'amore» che Kierkegaard sogna di passare con la sua «creazione»⁶⁶, Hegel la restituisce, infine, alla libertà.

Non sarà casuale se, nonostante il fatto che il tema della tragedia sia trattato ancora più approfonditamente e dal punto di vista artistico nel settimo capitolo della *Fenomenologia*, Antigone non venga più evocata, come se Hegel avesse voluto congedarsi da lei e lasciarla andare proprio dopo averla ascoltata.

Non intendo, in conclusione, sostenere la tesi per cui la letterarietà della figura esproprierebbe il discorso filosofico proprio nel suo legittimo esercizio. La mia analisi vuole suggerire un'ultima, incoativa ipotesi sulla *liaison* tra diegesi letteraria e discorso concettuale.

Il confine infrangibile che denuncia l'eccedenza della dimensione figurale letteraria sul registro discorsivo della filosofia è, da ultimo, anche il segno della differenza tra filosofia e letteratura. Non mi sembra, però, si tratti di una differenza che lascia l'una indifferente all'altra: al contrario, le lega a doppio filo. Il legame tra letteratura e filosofia può diventare intimo nel preciso momento in cui esse varcano la soglia che, tuttavia, le divide; proprio confrontandosi con la letteratura il pensiero può fare l'esperienza di ciò che è l'altro *di sé* (genitivo soggettivo): che il registro filosofico possa sperimentare il proprio limite esponendosi all'alterità del letterario non sarebbe la prova provata della *chance*, sempre possibile, di conoscere e ritrovare sé solo nell'essere altro?

I.3

Dalla retorica alla poetica della scrittura filosofica

Insistere sulla peculiarità della discorsività filosofica nella sua differenza da quella letteraria non significa, quindi, separare l'una dall'altra. Mi sembra, piuttosto, che la solidarietà tra i due linguaggi possa essere messa a frutto

66. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, cit., p. 36.

solo ove ne si metta in luce la non sovrapponibilità. Se non vogliamo restare entro la retorica di un'alleanza tanto indiscriminata quanto, di fatto, inconsistente, dobbiamo pensare il momento polemico come momento significativo.

Uno dei limiti principali dell'analisi filosofica delle opere letterarie, o della dimensione estetica del testo filosofico, è obliterarne lo spessore linguistico per andare a deprecare direttamente il significato. Questo può essere anche il caso della tragedia e di Antigone in particolare, nel momento in cui, come abbiamo visto, quella hegeliana diventa una vera e propria figura del pensiero. Da questo punto di vista, Olga Taxidou ricorda che:

La *filosofizzazione* della tragedia, e in particolare l'opera di Sofocle, crea uno dei più grandi passi falsi nella relazione tra tragedia e filosofia. Essa comporta spesso un disprezzo pressoché totale per ogni questione formale, e tende ad appropriarsi del teatro, che viene inglobato dal discorso filosofico. Antigone, principalmente per via dell'attenzione che il testo ha suscitato, sembra soffrire di questa *filosofizzazione* più di ogni altro testo classico della tragedia attica⁶⁷.

Nel nostro caso di studio abbiamo visto come, invece, proprio facendo attenzione agli effetti ermeneutici, talvolta anche non voluti, dell'interazione tra figura letteraria e discorsività filosofica sia possibile individuare una relazione che, mentre produce trasformazioni sia sull'una che sull'altra, ricompensa la letteratura con più libertà, e la filosofia con più lucidità.

Vorrei, adesso, provare a mostrare come questo atteggiamento consenta di pensare anche una peculiare *poetica* del discorso filosofico. Com'è stato osservato, infatti, anche la filosofia è una «forma di scrittura»⁶⁸. Abbiamo visto, in sede introduttiva, che questo significa che la filosofia è, dunque, non un unico genere speciale, ma un insieme, forse inesauribile, di generi plurali. La domanda cui voglio provare a rispondere qui non è se e quale genere contraddistingua la *Fenomenologia dello spirito*, ma come si produca il momento poetico di essa.

Mi sembra che la risposta sia data da Hegel stesso, non casualmente nella *Prefazione* all'opera del 1807. Un punto centrale di questa *Prefazione* è, infatti, il problema del linguaggio della filosofia. Di contro a ogni retorica che dà per scontata forma e funzione del linguaggio di cui si serve, Hegel

67. O. Taxidou, *Tragedy, Modernity and Mourning*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, p. 19.

68. B. Lang, *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Blackwell, Oxford 1990, p. 2.

mette in questione il costituirsi della discorsività filosofica e del suo canone, interrogandosi sulla peculiare produttività del linguaggio filosofico rispetto all'egemonia del modo ordinario di intendere le parole, che predomina in verità anche tra i filosofi. Confrontandosi con le aporie del rapporto tra linguaggio, pensiero ed esperienza, la *Prefazione* compie, si potrebbe dire, un'operazione poetica per eccellenza⁶⁹.

Questa operazione di poetica filosofica si trova, nel testo, entro la discussione di ciò che Hegel chiama "proposizione speculativa". Per "proposizione" Hegel non intende altro che la forma giudizio, costituita dall'associazione tra un soggetto e un predicato mediante una copula. Combinando il sostantivo "proposizione" con l'aggettivo "speculativo" Hegel vuole perciò parlare di una comprensione filosofica della proposizione medesima, o, meglio, di un modo filosofico di praticare il linguaggio.

Nella letteratura critica sull'argomento, quello della proposizione speculativa è un tema piuttosto controverso. Per molti interpreti⁷⁰, infatti, questa problematica sarebbe, nelle successive opere hegeliane, del tutto accantonata. Il nostro autore, passato a un'esposizione sillogistica (con riferimento alla *Scienza della logica*) e poi sistematica (con riferimento all'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* con le sue tre edizioni), smetterebbe di interrogarsi sulla funzione filosofica del linguaggio. Per questo motivo, essendo diventata obsoleta per Hegel medesimo, si tratterebbe secondo molti di un problema che dovremmo lasciarci alle spalle anche noi. E, tuttavia, Hegel non sta qui fornendo una risposta pronta per essere usata, un breviario di suggerimenti sostituibili con consigli più aggiornati e, magari, più maturi: al contrario. Qui Hegel si sta ponendo un problema che costituisce, a ben vedere, il nucleo generativo del suo apprendistato di scrittore di filosofia. Il fatto che egli abbia poi scelto di presentare diversamente il proprio pensiero conferma, semmai, l'importanza dell'interrogazione della *Prefazione*, che critica il conformismo di un discorso filosofico dimentico di mettere in discussione anzitutto sé stesso.

Per altri interpreti, che contrappongono la proposizione speculativa alla forma giudizio, Hegel starebbe invece vagheggiando un linguaggio filosofico più potente del linguaggio ordinario, una specie di superlinguaggio in grado di aggirare le tare del linguaggio normale. Ci possono essere

69. Su questo, cfr. alcune importanti osservazioni sulla specificità della scrittura filosofica nell'*Introduzione* di D. Thouard, *Le partage des idées. Études sur la forme de la philosophie*, CNRS, Paris 2007.

70. Per una discussione più approfondita della letteratura sul tema, cfr. Caramelli, *Eredità del sensibile*, cit.

diverse motivazioni per cui una tale posizione sembra poco persuasiva, e ho provato a mostrarle più dettagliatamente altrove⁷¹. In generale, però, non sembra credibile che qualcuno che, nella prima grande prova della sua prosa filosofica – che come abbiamo detto è un *hapax* non solo nella storia della filosofia ma anche nella sua stessa produzione di pensiero –, intende mettere a fuoco i limiti della retorica del linguaggio ordinario abbia pensato di contrapporre la retorica di un linguaggio straordinario. Al di là di come potremmo immaginare questo linguaggio filosofico dai (super)poteri tanto estesi da risultare imperscrutabili, infatti, resterebbe una cosa in comune con il linguaggio ordinario: il fatto di non mettersi in discussione, di tendere a pensarsi come il mantello invisibile di qualcosa che si dovrebbe imporre alla stregua di un dato: ora la verità filosofica, ora il fatto di esperienza. E con ciò ci ricollegiamo al secolare pregiudizio filosofico per cui il linguaggio dovrebbe camminare un passo indietro, come l'ancella del pensiero che veicola nondimeno una retorica che occulta precisamente l'aspetto significativo del momento espressivo in favore dell'aspetto impositivo del presunto dato di fatto o della sedicente verità.

Nella *Prefazione*, invece, Hegel ha anzitutto a cuore il ruolo centrale del momento espressivo nella verità filosofica: occorre, infatti, che il movimento che si produce entro la frase, che sfugge agli occhi della retorica, tanto quella del linguaggio ordinario quanto quella del linguaggio straordinario, «venga espresso»⁷². Com'è stato osservato, tale esigenza non è dettata da un'istanza di completezza, ma, ancora una volta, dalla messa in discussione del rapporto tra il discorso filosofico e l'esperienza. È proprio consegnandosi alla parola, difatti, che il pensiero può mettere capo a una vera e propria esperienza di sé⁷³. Non sembra che questa idea sia lontana da una poetica del discorso filosofico: esprimere il movimento interno alla frase significa, infatti, smascherare il pregiudizio del primato del pensiero sul linguaggio. Di contro all'idea per cui il modo di essere della verità sarebbe analogo a quello delle cose, sottolineare la centralità del momento espressivo significa mettere in luce come le parole non siano i meri vestiti dei pensieri, ma il corpo in cui questi ultimi vanno incontro a una trasformazione e, forse, anche il banco di prova della loro presa effettiva sul reale.

Veniamo, adesso, alla lettura del luogo di inostro interesse della *Prefa-*

71. Cfr. *ivi*, pp. 12 ss.

72. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 47.

73. Su questo, cfr. W. Marx, *Absolute Reflexion und Sprache*, Klostermann, Frankfurt am Main 1967.

zione alla *Fenomenologia*. Nel contesto di questo volume non intendo descrivere in maniera esauriente tutti i problemi del passaggio in questione, ma proporre una lettura selettiva utile a contribuire al tema di una poetica del testo filosofico.

Torniamo, dunque, a cosa intendiamo dire quando associamo a un certo soggetto un certo predicato, cioè quando diciamo – come in effetti diciamo in continuazione – che *S* è *P*. E come ci rappresentiamo il soggetto della proposizione, quando diciamo che è in un modo o in un altro?

“Il soggetto rappresentato”, ovvero il soggetto per come in genere lo intendiamo, è una sostanza o, stando alla metafisica greca, *hypokeimenon*, che significa letteralmente “ciò che sta sotto”. In quanto *sub-stantia* (che vuol dire lo stesso), il soggetto è pensato come quell’entità essenziale sottratta al divenire cui i predicati ineriscono come accidenti. Nonostante *S* sia in un modo, poi in un altro, e poi in uno radicalmente diverso, la logica che sottende alla comprensione ordinaria della proposizione, alla comune retorica filosofica del linguaggio, è reiterativa: *S* è *P*, ma anche *P*¹, *P*² e così via, senza che venga pensato come il modo di essere del predicato comprometta quello del soggetto. Ciò significa, però, che la dinamicità apparente, in virtù della quale il soggetto parrebbe scivolare da un predicato a un altro senza nulla perdere (e nulla guadagnare), occulta la resistenza di un pregiudizio, cioè la presunzione per cui il soggetto rimarrebbe sempre identico a sé stesso.

«Il pensare per rappresentazioni procede, per sua natura, per accidenti e predicati, oltrepassandoli a buon diritto, poiché non si tratta che di predicati e accidenti»⁷⁴. Stando alla retorica del linguaggio, il soggetto è prima in un modo (*P*¹), poi in un altro (*P*²) e via proseguendo secondo un andamento cronachistico che non renderebbe mai conto di nessun vero cambiamento.

Ma che succede se pensiamo specularmente la proposizione, quella proposizione che la retorica egemone dell’intendimento comune non intende in maniera diversa dalla retorica della filosofia?

Questa maniera di intendere viene «ostacolata nel suo procedere, in quanto nella proposizione è la sostanza stessa ad avere la forma di un predicato. Questo modo di pensare subisce un contraccolpo»⁷⁵. «Il solido terreno che il pensiero raziocinante trova nel soggetto in quiete, dunque, vacilla, ed è soltanto questo stesso movimento a divenire l’oggetto»⁷⁶.

74. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 45.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

Il dispositivo attivato dalla proposizione fa sì che la semplice enunciazione del fatto che un certo soggetto è un certo predicato – “S è P” – conduca alla confutazione della malcelata intenzione di affermare, con ciò, la sostanzialità del soggetto e l'accidentalità del suo predicato. Secondo Hegel, infatti, dacché ci si dispone a dire che “S è P” si è *volens nolens* costretti a riflettere sul modo in cui quel soggetto presunto in quiete si mette in movimento. D'altronde, nel momento in cui si tratta di confrontarsi con il fatto che il soggetto è a ogni buon conto il suo predicato, non si potrà non mettere in discussione lo statuto di quella soggettività intesa come ciò che starebbe sotto, al riparo da ogni guasto come da ogni emancipazione.

Da questo punto di vista, bisogna pensare fino in fondo il significato della forma giudizio in quanto tale. «La natura del giudizio o della proposizione in generale»⁷⁷ include entro di sé, infatti, anche il momento della differenza tra soggetto e predicato. La liturgia della forma giudizio, che la filosofia teorizza a partire dall'egemonia del linguaggio ordinario, costituisce un movimento univoco di equiparazione tra soggetto e predicato che non tiene conto dell'esperienza. La portata tutt'altro che verbalistica di questa messa in discussione è spiegata benissimo da un'osservazione fatta da Herbert Marcuse in *Ragione e rivoluzione*:

La forma logica del “giudizio” esprime un evento nella realtà. Si prenda, per esempio, questa affermazione: quest'uomo è uno schiavo. Secondo Hegel essa significa che un uomo (il soggetto) è stato reso schiavo (il predicato), ma sebbene egli sia uno schiavo, egli rimane ancora uomo, e pertanto essenzialmente libero in opposizione al suo predicato. Il giudizio non attribuisce un predicato a un soggetto già definito, ma implica un effettivo processo del soggetto in cui esso diventa qualcosa di diverso da se stesso⁷⁸.

Proprio qui, insuperabilmente, ci viene in soccorso il momento poetico del linguaggio. Quando di ogni S(oggetto) diciamo che è P(predicato), la comprensione speculativa può sopperire all'ingiusta unilateralità della forma giudizio, che abbandona il soggetto al suo temporaneo predicato effettivo proprio nel momento in cui pretende di confermare la sua sostanziale indifferenza rispetto all'esperienza. E come si può riscattare il soggetto da questa fatale tirannia dei fatti spacciata per celebrazione della sua indipendenza da essi? Grazie al momento espressivo. La proposizione che, stando alla reto-

77. Ivi, p. 46.

78. H. Marcuse, *Ragione e rivoluzione* (1941), trad. it. di A. Izzo, Il Mulino, Bologna 1966, p. 43.

rica del senso comune, si muove insieme troppo e troppo poco, è passibile di essere pensata secondo un movimento doppio, che dal soggetto va al predicato, e dal predicato torna al soggetto.

Che la forma della proposizione venga levata non deve accadere soltanto in modo *immediato*: non cioè per via del mero contenuto di quest'ultima. Bisogna, invece, che questo movimento opposto venga espresso: esso non deve costituire soltanto quell'ostacolo interiore, ma questo ritornare a sé del concetto (*Zurückgehen des Begriffs*) deve anzi essere presentato. Tale movimento, il cui compito è quello che altrove doveva essere svolto dalla dimostrazione, è il movimento dialettico della proposizione stessa. Soltanto questo movimento è lo speculativo dotato di realtà effettiva⁷⁹.

Com'è stato osservato, questo significa pensare la proposizione, che in apparenza afferma solo che S è P, come un chiasma⁸⁰, stando al quale ogni proposizione ne porta con sé almeno un'altra, cioè la sua stessa inversione: se è vero che questo uomo è uno schiavo, dev'essere anche vero, però, che questo schiavo è e, quindi, resta un uomo. Grazie all'individuazione di una figura del discorso, l'andamento della lettura di un testo filosofico, ovvero di un testo che intende la proposizione in maniera speculativa, è diventato circolare.

Un testo di filosofia, infatti, non si legge procedendo a senso unico, tutto d'un fiato, come altrimenti vuole la retorica spicciola per cui un bel libro sarebbe quello che si legge nel minor tempo possibile. Come osserva la *Prefazione* interrogandosi sulla peculiare difficoltà degli scritti di filosofia, la speciale discorsività filosofica ha bisogno di una vera lettura: «Per la maggior parte [i testi filosofici] debbono essere riletti più volte prima di poterli intendere»⁸¹. Di contro all'idea per cui leggere significherebbe “andare avanti”, Hegel rileva che la lettura filosofica non è lettura, ma “rilettura”; proprio ciò che viene rimproverato alla filosofia, ossia l'impedimento per cui, dopo aver letto una frase, occorre tornare indietro, rivela l'autentica *paideia* del leggere: la libertà di tornare indietro secondo un movimento doppio, grazie al quale comprendere *ex post* altrimenti quanto immediatamente si presentava vero secondo la retorica di ciò che è dato.

79. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 47.

80. Cfr. C. De Bortoli, *Spekulativer Satz und Chiasmus. Überlegungen zu Hegels spekulativer Sprache*, in “Denkwege”, 3, 2004, pp. 64-99; Caramelli, *Eredità del sensibile*, cit., pp. 28 ss.

81. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 47.

Di contro all'idea corripa e ordinaria per cui un libro scorrerebbe in una direzione sola, il primo risultato della lettura della testualità filosofica è, invece, la scoperta di un doppio senso che anima il testo. Non si tratta, almeno sulle prime, di un doppio senso speculativamente inteso, ma del doppio senso letterale: leggere significa procedere da un luogo a uno successivo, ma anche e soprattutto tornare indietro da un luogo posteriore a uno antecedente. Il rovesciamento della nozione ordinaria della lettura, per cui il buon testo è quello che leggiamo senza nemmeno accorgerci della sua testualità, andando dritti al dunque o al concetto, è scoprire come un buon testo non sia mai una strada a senso unico, quanto, piuttosto, un corso nel quale si tratta di procedere avanti e poi indietro, secondo una specie di contromovimento.

L'opinione sperimenta un modo di intendere diverso dal suo; e questa correzione della propria opinione obbliga il sapere a ritornare sulla proposizione e a intenderla ora altrimenti⁸².

Nel ritmo di lettura tipico della filosofia troviamo un esempio del significato della nozione, tanto centrale quanto misteriosa, di *Aufhebung*, che deriva dal verbo *aufheben*. Com'è noto, si tratta di un verbo il cui registro appartiene al linguaggio ordinario, e che anche in esso ha un duplice significato: da una parte qualcosa come "togliere, revocare, annullare", dall'altra qualcosa come "raccolgere, conservare, serbare"⁸³. In questo senso, il movimento della rilettura *hebt auf* la prima lettura; una certa proposizione sembra, infatti, di primo acchito, avere un significato assertivo, apofantico, che viene smentito, tuttavia, dalla rilettura, cioè quando rileggiamo il passaggio alla luce di quanto viene dopo. La rilettura, dunque, toglie nel momento stesso in cui conserva (*hebt auf*, appunto), ed è per questo che – potremmo dire – in filosofia ogni proposizione va pensata secondo un significato tendenzialmente analettico (che rimanda a ciò che precede) e prolettico (che rimanda a quanto segue). L'andamento insieme analettico e prolettico della testualità filosofica rende anche conto del peculiare doppio senso (da intendersi alla lettera) della testualità filosofica, ovvero il ritmo della lettura circolare.

82. *Ibid.*

83. Sui significati opposti di alcune parole il luogo più celebre è la *Prefazione* alla seconda edizione della *Scienza della logica*, stando alla quale proprio tale duplicità rivela il carattere speculativo del linguaggio stesso: cfr. G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, trad. it. di A. Moni rivista da C. Cesa, Laterza, Bari 1968, vol. I, p. 14.

Al di là della questione di quale sia il genere della *Fenomenologia*, è questo ritmo di lettura a caratterizzarne la testualità: ogni figura porta con sé le tracce della precedente, la cui trasformazione, dettata dall'esperienza, diventa il punto di partenza della successiva. La circolarità della proposizione, infatti, non è a somma zero, e sembra anzi promuovere un circolo virtuoso del tipo del circolo ermeneutico⁸⁴. Non da ultimo, è proprio il movimento della lettura, nel suo procedere a doppio senso (analettico e prolettico) ad attivare il doppio senso della testualità filosofica. È forse proprio a questa duplicità che rimanda l'idea per cui la filosofia è *speculativa*: l'aggettivo "speculativo" viene da *speculum*, lo specchio riflettente che avvia il movimento inesauribile, e pertanto mai ripetitivo, tra il soggetto e l'esperienza (nonché il sortilegio della mai completa sovrapponibilità tra sé e l'immagine di sé).

Il carattere estetico o, più precisamente, la poetica della testualità filosofica sta perfino nel modo in cui Hegel descrive il «metodo scientifico» della filosofia in quanto «speculativa»⁸⁵. In ossequio a questo metodo, la forma non è separata dal contenuto, il che accomuna la prosa filosofica ai linguaggi delle arti, ove la forma dev'essere anzitutto espressiva. Il punto più rilevante, per quanto riguarda una poetica del testo filosofico, è che esso «si determina da sé stesso il proprio ritmo»⁸⁶. Il ritmo è evidentemente una componente estetica, e più di preciso poetica del testo. Ancora più sorprendente è la metaforica con cui Hegel pensa la natura di questo ritmo della proposizione filosofica, che è tratta dalla poetica propriamente detta.

Questo conflitto, tra la forma di una proposizione in generale e l'unità del concetto da cui tale forma è distrutta, è simile a quello che ha luogo nel ritmo, tra il metro e l'accento. Il ritmo risulta dall'equilibrio oscillante e dall'unificazione di entrambi. Così, anche nella proposizione filosofica, l'identità di soggetto e predicato non deve annullarne la differenza, espressa nella forma della proposizione, ma la loro unità deve risultare come un'armonia. La forma della proposizione è il manifestarsi del senso determinato, ossia l'accento che ne distingue la compiuta pienezza; ma il fatto che il predicato esprima la sostanza, e che il soggetto ricada nell'universale, è l'unità in cui si smorza il suono di quell'accentuazione⁸⁷.

84. Sulla prossimità tra circolarità ermeneutica e dialettica nella *Fenomenologia* cfr. G. Garelli, *Dialettica e interpretazione. Studi su Hegel e la metodica del comprendere*, Pendragon, Bologna 2015.

85. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 42.

86. *Ibid.*

87. *Ivi*, p. 46.

Anzitutto occorre osservare che il ritmo che si dà alla proposizione speculativa, ovvero la testualità filosofica, non è irenico, al contrario: il suo momento polemico dev'essere espressivo. Vedremo nel paragrafo successivo come si produca questo momento polemico, ma prima occorre indagare il significato di questa misteriosa metaforica sul ritmo del testo filosofico, che oscilla tra il metro e l'accento. La trattazione hegeliana della poetica propriamente detta è approfondita in maniera più estesa nelle più tarde lezioni di Estetica; dopo aver preso le mosse proprio dalle lezioni degli anni Venti, a quelle ritorniamo.

I.4

Il metro, l'accento e la traducibilità della poesia

Prima di parlare del tema della versificazione, nel corso del 1823 Hegel parla del rapporto tra rappresentazione ed espressione. Mentre, in generale, si tende a pensare la rappresentazione come un determinato contenuto, che si potrebbe in linea di principio distinguere dalla sua espressione, nel caso della poesia «è la rappresentazione stessa a essere il modo dell'espressione, la manifestazione del contenuto»⁸⁸. Poiché il tema che adesso ci interessa è la peculiarità dell'espressione poetica, il fatto che la rappresentazione sia il modo dell'espressione può significare due cose: o che il momento espressivo si esaurisce in quello rappresentativo, o che il momento rappresentativo si esaurisce in quello espressivo. Poiché Hegel si sta qui interrogando su quel che distingue la poesia dalla prosa, è la seconda ipotesi a sembrare più suggestiva. In altri termini, nel linguaggio poetico il momento denotativo è ridotto quasi a zero, a vantaggio del primato del momento connotativo-espressivo. La rappresentazione, nel linguaggio poetico di contro a quello prosaico, è «rappresentazione figurata (*bildliche Vorstellung*)». Mentre, nel caso del pensiero, il movimento linguistico procede dal sensibile all'astratto, senza che il sensibile debba essere convocato, il movimento poetico prevede un ritorno verso la concretezza della rappresentazione figurata, che sta a metà tra il pensiero e l'intuizione. «Attraverso l'espressione poetica in generale il pensiero astratto deve essere nuovamente ricondotto alla più concreta rappresentazione». È proprio sul carattere figurale della rappresentazione-espressione poetica

88. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 266.

che occorre «indugiare»⁸⁹. Ciò che per certi versi sembra intralciare il corso della narrazione: la digressione – il rallentamento dell'enunciazione dettato dagli epiteti con cui Omero salmodia l'ingresso dei suoi eroi o le metafore che connotano i sostantivi ("il mare colore del vino") –, è in verità, in poesia, l'essenziale. Il linguaggio figurato, ovvero i vari tropi, sembra a tutta prima ciò che qualifica la poesia, appunto, come poesia. Hegel parla infatti, immediatamente dopo, del rapporto tra espressione propria e impropria, in particolare della metafora.

Che il *gebildeter Ausdruck* che Hegel introduce qui possa essere l'espressione figurata e che l'immagine in questione sia quella della figura retorica, ovvero il tropo, ce lo svela in maniera più chiara e indubitabile la testimonianza del corso del 1821. Conserviamo, tuttavia, la locuzione tedesca, *gebildeter Ausdruck*, perché, come vedremo nel corso dell'argomentazione, essa non significa soltanto "espressione figurata". Qui il rapporto tra rappresentazione ed espressione viene pensato come ciò che distingue la poesia dalla prosa. «Se la parola è adatta alla rappresentazione, l'espressione è corretta. La legge della prosa è la correttezza dell'espressione, così che l'espressione non è ancora formata (*ausgebildet*) di per sé»⁹⁰. Proprio ciò che è traslato, che, allontanandosi dalla correttezza, sembra deviante, è quanto su cui occorre indugiare, come si diceva prima. In questa fase dell'argomentazione sembra che un linguaggio privo di figure retoriche non sarebbe ancora sufficientemente dotato di figura. «C'è però anche un'espressione impropria, cioè un'espressione che contiene non solo la rappresentazione che voglio rendere, ma anche un'altra. Questo è il carattere dell'espressione figurata. All'espressione poetica appartiene l'espressione figurata»⁹¹. A questo punto, però, l'argomentazione fa una svolta sorprendente.

Nell'uso del linguaggio figurato, e di conseguenza nell'analisi della poesia in quanto veicolo di un'immagine, che sembra essere ciò che qualifica la poeticità della poesia di contro alla prosa, troviamo non solo il primato del senso, che tende a presiedere alla discorsività non poetica, ma addirittura la sua tirannia. Poiché l'espressione figurata ha un senso proprio e uno improprio, un lato prevale sull'altro. La testimonianza del corso del 1821 aggiunge che qui si mostra la vera e propria "violenza" della poesia. Ma in che termini si dà questa violenza? Nei termini per cui la poesia forza il sensibile, il materiale della rappresentazione, fino a farlo significare quanto più

89. Ivi, p. 268.

90. Hegel, *Gesammelte Werke*, cit., vol. XXVIII.2 (2018), p. 191.

91. *Ibid.*

possibile: lo estende, lo perverte, si potrebbe dire che ne fa un uso, appunto, improprio. Forse in nessun passaggio come in questo emerge in tutta evidenza la ragione per cui i tropi sono da Hegel trattati entro la forma d'arte simbolica. Come, in determinate rappresentazioni preclassiche, le forme della natura vengono esagerate, gonfiate, tese fino allo spasimo pur di far significare loro più di quello che di fatto possono, così i tropi linguistici sforzano un'immagine sensibile, la tendono al punto tale da farla aderire al senso. Sotto le mentite spoglie di un privilegio dell'immagine in alleanza con il significato, l'immagine è almeno in parte piegata da quest'ultimo: violenza della poesia. Il momento tropico della poesia è il suo momento simbolico, che d'altronde, com'è evidente visto che si tratta di tropi, è un momento costitutivo di ogni poesia, non di un'epoca passata in particolare ma di ogni linguaggio letterario, e che ha a che fare con l'ambiguità propria del simbolo e di conseguenza della discorsività letteraria.

Ma questo, che pure di fatto si trova sempre, in poesia, non è ciò qualifica la poeticità della poesia; e infatti largo, larghissimo uso di tropi si trova anche in prosa. Il *gebildeter Ausdruck* in quanto espressione figurata (*der gebildete figurierte Ausdruck*) «non è affatto necessario alla poesia»⁹², afferma inequivocabilmente la testimonianza del corso del 1821. Il linguaggio figurato, proprio poiché si serve di figure, rende patente non la centralità dell'immagine, ma la «potenza del pensiero»⁹³, che si afferma perfino in ciò che sembrerebbe l'aspetto più materiale e sensibilmente connotato, in senso lato estetico della rappresentazione: l'immagine, appunto. Da questo punto di vista, non è un caso se Omero presenta un'espressione più semplice e lineare, più adeguata alla rappresentazione, al punto tale che si può dire che il suo stile sia «assolutamente prosaico»⁹⁴. Attenzione al fatto che lo stile di Omero sarebbe prosaico: sul perché Hegel abbia voluto definire prosaico lo stile di Omero tornerò alla fine del paragrafo. Intanto è interessante sottolineare anche da quando è che, secondo Hegel, in poesia è diventato costume preponderante servirsi di un'espressione figurata: a partire dai romani, da Orazio e Virgilio e via seguendo.

Questa violenza si depotenzia e si depaupera nei secoli, al punto tale da diventare sistematica abitudine discorsiva, nella cultura francese, ove l'impiego dell'espressione figurata, combinazione di significato proprio e improprio, diventa non solo pane per i denti dell'interpretazione stando al

92. *Ibid.*

93. *Ivi*, p. 192.

94. *Ivi*, p. 191.

primato del senso, ma vera e propria buona educazione nel senso del *bon ton*, del parlare arguto, «ricco di spirito»⁹⁵, forse *comme il faut*.

E, tuttavia – su questo non c'è ombra di dubbio –, «nell'opera d'arte non ci dev'essere alcun lato che sia» *ungebildet*⁹⁶: il fatto che la rappresentazione «sia *gebildet* costituisce l'elemento poetico». Sotto il tema del *gebildeter Ausdruck* ci dev'essere ancora qualcos'altro.

Tornando al corso del 1823, ove questo momento speculativo-polemico dell'argomentazione non emerge *apertis verbis*, si dice, infatti, che questo carattere di immagine non è di per sé sufficiente perché il linguaggio sia poesia. C'è un altro lato che è determinante, e che è quello della versificazione. Esso ha a che fare con il fatto che la poesia si intona, come si dice. Non è necessario che ogni scritto sia letto a voce alta, anzi; alla poesia, invece, il lato della pronuncia sonora, ad alta voce, è essenziale. Certamente, nulla toglie che la poesia si possa leggere tra noi e noi stessi in silenzio, ma tutti sappiamo che una poesia amata non ci dà mai tanta soddisfazione come quando la intoniamo. E questo vale non solo se la leggiamo ad altri, ma forse anche di più quando la leggiamo ad alta voce in solitudine, solo per noi.

Qui emerge un punto importante. Quanto alla poeticità della poesia, Hegel dice: «La versificazione è il profumo della poesia, ed è più importante dell'espressione impropria»⁹⁷. La versificazione, infatti, obbliga lo scrittore a forgiare l'espressione «secondo il lato sensibile». In questo modo, il linguaggio poetico è il luogo in cui il sensibile si disciplina, prende forma e figura. La versificazione è il lato sensibile, ma adeguato al contenuto che in esso appare. Hegel rileva, inoltre, che la versificazione «è il respiro esteriore», il tono, forse anche il suono «generale del tutto»⁹⁸.

Qui incontriamo un punto di svolta nell'argomentazione. Di contro all'immagine figurata interiore, la cui componente sensibile viene con facilità, e forse fatalmente, piegata dalla logica del senso, la versificazione presenta al senso un aspetto inaggirabilmente esteriore.

Stando all'integrazione tra le osservazioni della fonte del 1823 e quella del 1821, che denuncia, da parte di Hegel, una coscienza del linguaggio di straordinaria e raffinata profondità, credo che l'osservazione in apparenza irricevibile sulla traducibilità della poesia vada letta proprio e soltanto per quello che dice: letteralmente. Ciò di cui si parla, l'argomento, ciò che è a

95. Ivi, p. 192.

96. Ivi, p. 490.

97. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 269.

98. *Ibid.*

tema nel discorso, quando si consegna alla rappresentazione, «può venir letta, e si può anche tradurla in altre lingue, in altri rapporti sonori»⁹⁹. Se è indifferente leggere a voce alta o meno è perché ogni poesia ha in sé «il respiro esteriore», anche da scritta: ce l'ha nel corpo potenzialmente sempre sonoro che è la versificazione.

Affinché si dia espressione bisogna che il senso si sposi con qualcosa di esteriore a esso, ed è proprio questo inedito matrimonio a costituire la peculiarità dei «rapporti sonori» della scrittura. La cosa sorprendente del passaggio, se preso alla lettera, è che Hegel sta dicendo che non si tratta di tradurre il significato dell'espressione, o di restituire in un'altra lingua l'immagine dell'espressione figurata, ove il sensibile è l'ancella del senso. Hegel sta qui dicendo che si tratta di tradurre rapporti sonori in altri rapporti sonori. Questo aspetto estetico, irriducibilmente sensibile, è rimarcato dalla metafora usata da Hegel per parlare della versificazione. Non solo essa rimanda alla corporeità del respiro, ma viene definita mediante il ricorso a uno – il meno teoretico – dei cinque sensi. «La versificazione è il profumo della poesia ed è più essenziale dell'espressione impropria»¹⁰⁰. E tutto questo conduce «al ritmo»¹⁰¹. Non sembra di essere distanti, in questo contesto, da una poetica del tradurre, dal ritmo in quanto «gusto del testo», come ricorda, con una metafora involontariamente prossima a quella di Hegel, Henri Meschonnic nella *Rime et la vie*¹⁰².

Hegel distingue a questo punto due sistemi di versificazione: antico e moderno. La poesia antica è basata solo sul ritmo, ovvero sul rapporto tra la quantità delle sillabe; la poesia moderna è più basata sull'accento, che dipende dal senso. Sembra che anche l'evoluzione della poesia risenta di quel processo che attraversa l'arte tutta, per cui l'opera va incontro a una progressiva emancipazione dal sensibile. Di contro al carattere più materico della metrica antica, che lavora sul materiale linguistico come scolpendolo, la poesia moderna è determinata dall'accento del senso; la rima, un risuo-

99. Ivi, p. 198. Sul tema della traduzione nel pensiero di Hegel, cfr. S. Hrnjez, *Traduzione come concetto. Universalità, negatività, tempo*, Padova University Press, Padova 2021; cfr. anche *Hegel and/in/on Translation*, in "Verifiche", 49, 1-2, 2020, ed. by S. Hrnjez, E. Nardelli. Cfr., inoltre, E. Caramelli, *La cultura luterana della traduzione e Hegel. La traducibilità della poesia nelle Lezioni di Estetica*, in *Lutero e la filosofia*, a cura di E. Caramelli e C. Gentili, "Dianoia", XXII, 25, 2017, pp. 535-60; S. Pieroni, *Interdisciplinarietà come "Aufhebung" del linguaggio. Un problema per una filosofia della traduzione*, in "Rivista italiana di Filosofia del Linguaggio", 17, 1, 2023, pp. 71-82.

100. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 286.

101. Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. XXVIII.3 (2020), p. 849.

102. H. Meschonnic, *La rime et la vie*, éd. augmentée, Gallimard, Paris 2006, p. 28.

nare puramente sensibile, è un contrappeso che finisce per mettere in luce la reciproca autonomizzazione tra l'ideale e il sensibile, più che la loro alleanza. Come spiega bene la testimonianza del 1821, la differenza tra antico e moderno sarebbe in ciò netta: il sistema antico si basa su rapporti sonori, di durata nel movimento ritmico; il sistema moderno si basa sul presentarsi o meno di una sillaba singola (già connotato nell'ordine del significato della parola) nella sua uguaglianza. I versi in rima «si approssimano alla musicalità»¹⁰³, affrancandosi dalla materialità¹⁰⁴.

Se guardiamo meglio, però, oltre a questa dicotomia tra poesia antica e moderna relativa alla contrapposizione tra versificazione ritmico-quantitativa e rima, c'è un livello del discorso più generale in cui Hegel sembra elaborare una sua poetica della letteratura in generale, basata sul metro e sull'accento.

«Per quel che riguarda più dappresso il metro in genere, c'è il fatto che in esso viene in primo piano la battuta: una durata si ripete, e in questo modo l'io si trova nuovamente in movimento»¹⁰⁵. Come Goethe, che viene menzionato proprio per l'inserimento di spondei in versi giambici, Hegel non ha una posizione rigidamente metronomica, al contrario: l'alternanza di piedi diversi e la loro singola indeterminatezza non sono un limite e contribuiscono, anzi, alla bellezza del verso. «Il nostro metro giambico con battuta rigida è la cosa più insopportabile», aggiunge. La versificazione è «ritmo sonoro»¹⁰⁶.

Stando alla testimonianza del 1821, a questa poetica si aggiunge un ulteriore principio, quello prosodico della «posizione»¹⁰⁷; a seconda della posizione delle vocali e della quantità di consonanti che separano una vocale da un'altra – cosa che dipende a questo punto dalla libera alternanza dei piedi –, significato principale e intonazione/accettazione possono separarsi.

Il principio della libertà metronomica e quello prosodico della posizione sembrano completare la genesi semantica del termine “ritmo” per come

103. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 271.

104. Il rapporto tra poesia antica e poesia moderna coinvolge, in verità, il tema della fine dell'arte, che qui non possiamo affrontare. Per una suggestione sulla specificità della letteratura rispetto alla fine dell'arte, con riferimento all'emergere del romanzo, cfr. F. Campana, *The End of Literature, Hegel and the Contemporary Novel*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.

105. Hegel, *Lezioni di Estetica*, cit., p. 270.

106. *Ibid.*

107. Hegel, *Gesammelte Werke*, cit., vol. XXVIII.1 (2015), p. 194.

descritta da Émile Benveniste nei *Problemi di linguistica generale*. L'assetto caratteristico del discorso poetico è, infatti, una «forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è fluido»: libertà metronomica; ma è anche, sempre secondo Benveniste, «disposizione», «configurazione»¹⁰⁸; principio prosodico della posizione. Nel loro insieme, questi due principi che animano il ritmo danno, forse, il tipo di «espressione figurata» di cui cercavamo il significato fin dall'inizio, per tornare al testo hegeliano. Sono questi i rapporti sonori da tradurre, ragion per cui la traduzione poetica non va da significato a significato, né da tropo figurato a un altro figurato, bensì da *gebildeter Ausdruck* a *gebildeter Ausdruck*.

La domanda da porsi a questo punto è: tale poetica della poesia, nonché della sua traduzione, vale, però, solo per la poesia propriamente detta? Nello stesso testo delle lezioni di Estetica si trova un indizio. Omero non fa uso del *gebildeter Ausdruck* in quanto florilegio tropico, e da questo punto di vista il suo stile, lo abbiamo visto, è «assolutamente prosaico». Tuttavia, Omero produce senz'altro *gebildete Ausdrücke* nel senso ritmico, prosodico. Di contro alla nozione ordinaria di prosa, stando alla quale il movimento del pensiero andrebbe in un senso unico, dal concreto all'astratto, il movimento del linguaggio poetico è, come viene detto nella testimonianza del corso del 1821, doppio: se una prima direzione va dal sensibile all'ideale, la seconda è un «ritorno all'elemento sensibile» che è «il fondamento della versificazione»¹⁰⁹. In questo modo il momento ideale trova, in quello espressivo in cui ritorna, il vero e proprio corpo del senso. Poiché Hegel si serve della metaforica legata alla versificazione per pensare la peculiarità della discorsività filosofica, non rimane allora uno spazio di intersezione per pensare anche la poetica della testualità filosofica?

I.5

Skoteinos. Lo spirito come lettera

Torniamo adesso alle righe della *Prefazione* alla *Fenomenologia dello spirito* di cui ci siamo occupati prima. Dovrebbe risultare a questo punto evidente che la riflessione inaugurale di Hegel sulla proposizione speculativa ha un

108. É. Benveniste, *La nozione di ritmo nella sua espressione linguistica*, in Id., *Problemi di linguistica generale* (1966), trad. it. di M. V. Giuliani, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 390-400, rispettivamente pp. 396 e 398.

109. Hegel, *Gesammelte Werke*, cit., vol. XXVIII.1 (2015), p. 194.

punto in comune con la letteratura non solo perché mette in discussione l'uso del linguaggio in maniera critica. Di contro alla retorica della scrittura, che si serve di *idées reçues*, che precipitano in un linguaggio inespressivo perché acritico, Hegel tiene insieme la complessità del pensato con la difficoltà di dargli voce. Come ricorda Adorno in un saggio che pone lo stile di Hegel sotto il segno di Eraclito l'Oscuro, *Skoteinos, ovvero come si debba leggere*, la filosofia hegeliana potrebbe essere definita come lo «sforzo di dire ciò di cui non si può parlare»¹¹⁰.

Anziché lasciarsi andare al disprezzo della parola elaborata, proprio al linguaggio della cultura, al trito gergo filosofico come a una chiacchiera precostituita, Hegel ha lanciato una sfida paradossale al principio della fissazione, senza la quale non c'è linguaggio¹¹¹.

Quando la filosofia si lascia sedurre dalla presunta chiarezza e trasparenza del linguaggio scientifico, liberandosi dall'ambiguità dell'espressione, rinunciando a farsi carico del momento linguistico della propria esposizione, rischia di rinunciare alla propria filosoficità.

Nella lettura ripetuta tipica del filosofare, che, come abbiamo visto, procede in avanti e indietro, gioca un ruolo anche la questione ritmico-prosodica, come Hegel suggerisce con tutta evidenza. Ma perché? Può darsi che, per non perdersi nell'andirivieni della lettura a doppio senso, dall'andamento insieme prolettico e analettico, un secondo momento, una seconda guida di lettura sia anche il momento estetico del testo: il suo ritmo, il modo in cui risuona.

Adorno rileva come finanche il *corpus* delle sue pubblicazioni risenta di questa matrice estetica, che viene dalla fluidità e indeterminatezza dell'esposizione orale:

I suoi libri non sono davvero libri, ma lezioni annotate; spesso semplici echi, che anche stampati vogliono rimanere non vincolanti. Eccentricità come l'aver pubblicato solo una piccola parte delle sue opere; come il fatto che la maggior parte, compresa la versione completa del sistema, ci è accessibile unicamente nei quaderni d'appunti degli uditori oppure come manoscritto abbozzato, concretizzabile appieno solo a partire dalle trascrizioni – questi tratti sono intrinseci alla sua filosofia¹¹².

110. T. W. Adorno, *Tre studi su Hegel* (1963), *Presentazione* di R. Bodei, trad. it. di F. Serra rivista da G. Zanotti, Il Mulino, Bologna 2014, p. 127.

111. *Ivi*, p. 141.

112. *Ibid.*

È profondamente persuasiva l'idea, opposta al luogo comune che lo vuole il pensatore sistematico della grigia falange del concetto, di uno Hegel scrittore di opere incompiute, che finisce per affidare il proprio pensiero ad abbozzi o a trascrizioni altrui; questa incompiutezza, infatti, può essere la cifra di un certo modo di praticare la scrittura filosofica. Per dire la non identità, ovvero la costitutiva inadeguatezza tra ciò che si intende dire e il modo di dirlo, nonché il carattere aperto dell'esperienza, quella della dialettica è una «protesta contro il linguaggio»¹¹³ che fa di necessità virtù, correggendo con il momento negativo dell'esposizione quella *hybris* della conclusività, quel carattere al postutto liquidatorio di cui altresì potrebbe essere e certamente è stata accusata.

Adorno parla da una parte di uno Hegel che sollecita il nostro «orecchio speculativo», che segue i pensieri «come fossero note»¹¹⁴; dall'altra, tuttavia, sembra finire per riavvicinare Hegel alla retorica del linguaggio straordinario che supera i limiti del linguaggio: «le pubblicazioni di Hegel sono più film del pensiero che testi»¹¹⁵; «come oggi si parla di antimateria, i testi hegeliani sono antitesti»¹¹⁶. Adorno sembra oscillare tra due posizioni. Da un lato riconosce il momento propriamente estetico del periodare hegeliano, ove finanche l'inadeguatezza è un espressivo veicolo di senso. A riprova dell'evidenza di ciò, a chi abbia orecchio speculativo possiamo ricordare come Jean-Pierre Lefebvre, traduttore francese della *Fenomenologia*, in un articolo in cui associa l'atto del tradurre a quello del cantare, abbia invitato a prendere in considerazione anzitutto la corporeità della scrittura filosofica e il suo peculiare «respiro». C'è in Hegel – scrive Lefebvre – «una prosodia poco circoscrivibile e tuttavia indispensabile per avvertire i significati, le correlazioni e altre operazioni di lettura». Proprio per questo è difficile riassumere, parafrasare e riscrivere in un altro ordine di parole la *Fenomenologia dello spirito*. Tradurre la *Fenomenologia* significa, infatti, farne emergere «il canto interiore, una melopea indotta da ore di lettura del testo originale scandito ad alta voce»¹¹⁷.

D'altro canto, però, Adorno è convinto che il momento dell'inadeguatezza, ovvero l'irriducibilità tra la cosa e la sua espressione, sia qualcosa che

113. Ivi, p. 143.

114. Ivi, p. 145.

115. Ivi, p. 143.

116. Ivi, p. 141.

117. J.-P. Lefebvre, *Que traduire c'est chanter. La prosodie des philosophes, à l'exemple de Hegel*, in *Traduire les philosophes*, eds. par O. Bloch, J. Moutaux, Éditions de la Sorbonne, Paris 2000, pp. 75-81, p. 81.

la dialettica hegeliana finirebbe sempre per lasciarsi alle spalle, assumendo con ciò la (im)postura del barone di Münchhausen, che, proprio nel momento in cui dispera di uscire dal pantano, pretende di tirarsi su da solo prendendosi per il proprio codino.

Data questa oscillazione, sembra lecito sospettare che lo stesso Adorno, d'altronde così attento alla misura nella lettura del testo filosofico e del discorso dialettico in particolare, stia qui seguendo l'ordine delle idee più che il filo della scrittura filosofica. Parlare di un discorso filosofico che sarebbe "come un film", o un "antitesto" alla stregua dell'antimateria, non è una conclusione che rischia di prendere la via di fuga, per proporre uno Hegel che aggira l'ultimo corpo a corpo con la scrittura?

Al contrario di quanto Adorno finisce per sostenere, almeno in parte contraddicendo la sua stessa lettura, il cui orecchio speculativo sa cogliere benissimo il ritmo della prosa hegeliana, credo che, almeno in sede di *Prefazione alla Fenomenologia*, Hegel si interroghi precisamente su che cosa significa che la filosofia è un *testo*. Del resto, stiamo parlando di un autore che, come abbiamo già visto, ci ha lasciato molto di incompiuto, ha sperimentato molti generi filosofici: dai testi frammentari degli scritti giovanili¹¹⁸ all'*unicum* della *Fenomenologia*, dall'esposizione sillogistica della *Scienza della logica* a quella sotto forma di enciclopedia delle *Scienze filosofiche in compendio*, e ha consegnato il suo pensiero perfino agli echi della sua voce, confidando nelle trascrizioni di trascrizioni.

È pertanto ragionevole insistere: nella *Fenomenologia*, Hegel sta provando a pensare non soltanto la sua testualità, ma addirittura la filosofia nella sua *letteralità*. Per quanto paradossale ciò possa sembrare, la sfida della filosofia, che come rileva Adorno nell'*Introduzione a Dialettica negativa*, «non sopravvive senza il suo sforzo linguistico» e ha «essenza linguistica»¹¹⁹, potrebbe essere quella di venire presa sul serio proprio in quanto *testo*, *lettera*. Di contro alla retorica di una verità concettuale che starebbe al di là del testo, e che si potrebbe tramandare senza rapporto a

118. Per apprezzare questo aspetto è centrale la recente edizione degli *Scritti giovanili* (*Frühe Schriften II*), in Hegel, *Gesammelte Werke*, cit., vol. II (2014), che riporta la produzione giovanile di Hegel a quello stato frammentario occultato dall'edizione di Hermann Nohl (le *Theologische Jugendschriften*, Mohr, Tübingen 1907). La letteratura su questa nuova edizione critica, che dal punto di vista della stilistica filosofica rappresenta una svolta molto importante, è ancora limitata. Si segnala la traduzione italiana, *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Orhotes, Napoli-Salerno 2015.

119. T. W. Adorno, *Dialettica negativa* (1966), trad. it. di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 52.

esso, è proprio lo stile di scrittura a mettere alla prova la tenuta di una generalità concettuale che, una volta rimessasi nelle mani della sua espressione determinata, guadagna una certa resistenza rispetto alle letture che, partendo da *pretesti*, comprensioni già esistenti e perciò convenzionali, vorrebbero obliterarne la fisionomia. Proprio la testualità impedisce al lettore di schiacciare, appiattare e deformare le idee che in essa hanno preso forma. Certamente, questo è un aspetto che sembra approssimare la discorsività filosofica a quella letteraria, e che promuove la forza della lettera della filosofia, in cui il senso prende corpo.

Eppure, questa comunanza non è ciò in cui la filosofia può rifugiarsi. Mentre la scrittura letteraria trova nella lettera un'indispensabile resistenza agli assalti delle interpretazioni, quali quelle che vorrebbero ricondurre *ex post* il corpo testuale a un'idea, alla discorsività filosofica è forse richiesto un ultimo, grande sforzo. Poiché la filosofia, al contrario della letteratura, prende le mosse da un'idea, essa può trovare la propria capacità veritativa solo in un movimento di resa. Da sempre assediata dalla tentazione di una verità che starebbe al di là del linguaggio, il momento critico della filosofia – che mette in questione anzitutto la sua relazione con la parola e, dunque, con l'esperienza – trova nel rapporto con la letteratura una verifica delle proprie intenzioni. Di contro alla retorica dell'invincibilità di un superlinguaggio che farebbe da salvagente all'inquietudine dialettica, la testualità filosofica salvaguarda la sua capacità espressiva proprio laddove dimostra di mancare il bersaglio. Come altresì nota Adorno nell'*Introduzione* alla *Dialettica negativa*, «la filosofia è ancora più che industria solo dove si espone al fallimento»¹²⁰. È confrontandosi con la figura letteraria che Hegel sperimenta il limite produttivo dell'espressività filosofica: significare qualcosa non grazie alla compenetrazione tra forma e contenuto, ma in virtù della loro differenza. Lasciando libera Antigone, rinunciando a congiungersi, appropriandosene, con la sua *figuralitas*, la testualità filosofica esibisce la forza della sua massima capacità (auto)critica: la sua fallibilità.

120. Ivi, p. 19.

A partire da Merleau-Ponty

2.1

Alla ricerca dello stile in filosofia

Come si evince fino dalla *Fenomenologia della percezione*, opera pubblicata nel 1945, il procedimento filosofico ha per Maurice Merleau-Ponty un andamento regressivo, grazie al quale si tratta di interrogare il modo in cui l'idealità affonda le sue radici nel sensibile, il senso nasce nel sentito. Occorre dunque, secondo lui, provare a esplorare una zona mediana che non è né puramente ideale, la qual cosa sarebbe una semplice astrazione, né, d'altronde, puramente sensibile e percepibile, come vorrebbe una vulgata altrettanto astratta.

È su questa dimensione che elude l'unilateralità delle generalizzazioni che Merleau-Ponty si concentra fin dalla prima tesi dottorale, finita di scrivere nel 1938 ma pubblicata nel 1942, con il titolo *La struttura del comportamento*. Il comportamento, infatti, non è una mera cosa, ma, d'altronde, non è neanche sola coscienza, perché, nel momento in cui il soggetto si comporta in qualche modo, fa già parte di una relazione, di una situazione articolata. Il comportamento non è il sintomo di una coscienza pura, trasparente a sé stessa. Essendo il soggetto sempre implicato in una situazione, il suo comportamento non può essere uno specchio che ne restituisce la solitudine. Come non c'è una soggettività pura, però, non c'è nemmeno un dato oggettivo, isolato dal soggetto, che possa meccanicamente influire su di esso, come intende la corrente psicologica del comportamentismo, stando alla quale il comportamento non sarebbe altro che la risposta al dato esteriore come stimolo, cioè l'effetto di una determinata causa. Soggetto e oggetto, fin da sempre reciprocamente coesistenti, formano una compagine di senso che è di più della somma della componente soggettiva e di quella oggettiva. Per pensare questo campo bilaterale dell'esperienza, Merleau-Ponty ricorre al lessico e alla concettualità della psicologia della *Gestalt*. La *Gestaltpsychologie* consente di emanciparsi anzitutto dallo schema mec-

canicistico, e con ciò anche dal modello riduttivo del comportamentismo, per cui le singole percezioni deriverebbero dalla registrazione di impulsi altrettanto singoli e isolati. D'altro canto, il riferimento alla *Gestalt* (ossia, alla figura) impedisce altresì di naufragare in un organicismo romantico, ove la percezione sarebbe un processo fusionale del soggetto con l'oggetto.

Ciò che Merleau-Ponty vuole intraprendere nel suo progetto filosofico non è tanto una confutazione del pensiero causale, come erroneamente si potrebbe credere di primo acchito, quanto un'analisi di ciò che precede l'atteggiamento intellettuale, che ragiona nei termini della relazione causa-effetto. L'ottica filosofica di Merleau-Ponty è genetica e ricostruttiva. Nella postura di Immanuel Kant, che indaga la possibilità *a priori* del mondo dalla prospettiva trascendentale del soggetto, Merleau-Ponty vede l'obliterazione del momento costitutivo della nostra esperienza, ovvero l'essere situato del soggetto in un ambiente che lo precede e lo eccede. Quella soggettività costituente del mondo che Kant vuole *a priori* è in realtà il prodotto di un certo sviluppo, la qual cosa significa anche che, per paradossale che ciò possa sembrare, l'*a priori* kantiano è in realtà *a posteriori*.

La postura della filosofia dev'essere caratterizzata da una torsione, cosicché il movimento filosofico per eccellenza diventa un movimento a ritroso: si tratta, infatti, di «ritornare a questo mondo anteriore alla conoscenza di cui la conoscenza parla sempre, e nei confronti del quale ogni determinazione scientifica è astratta, segnitiva e dipendente»¹.

Questo movimento è assolutamente distinto dal ritorno idealistico alla coscienza, e l'esigenza di una descrizione pura esclude sia il procedimento dell'analisi riflessiva che quello della spiegazione scientifica. Cartesio e soprattutto Kant hanno svincolato il soggetto o la coscienza mostrando che io non potrei cogliere nessuna cosa come esistente se dapprima non mi esperissi esistente nell'atto di coglierla, hanno fatto apparire la coscienza, l'assoluta certezza di me per me, come la condizione senza la quale non ci sarebbe proprio nulla e l'atto del collegare come il fondamento del collegato².

Occorre perciò ritornare al «mondo vissuto al di qua del mondo oggettivo»³. Questo movimento *à rebours* è, nondimeno, molto difficile da effettuare, perché siamo spesso del tutto assuefatti all'illusione retro-

1. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 17.

2. Ivi, pp. 17-8.

3. Ivi, p. 100.

spettiva tipica dello sguardo filosofico. Merleau-Ponty non contesta, ovviamente, la funzionalità e il significato relativo del mondo oggettivo, ove le cose, stando alla legge analitica dell'intelletto, il dispositivo conoscitivo che divide, sono le une accanto alle altre ma ognuna separata da tutte le altre (e davanti alle quali il soggetto si para come qualcosa di estraneo). Il punto è, però, che il *logos* filosofico dell'intelletto sopravviene solo a un certo punto della nostra esperienza e, tuttavia, volgendosi indietro, non vede nulla che non sia filtrato dalle sue proprie categorie.

L'analisi riflessiva risale dalla nostra esperienza del mondo al soggetto come condizione di possibilità distinta da quella esperienza, e mostra la sintesi universale come ciò senza di cui non ci sarebbe mondo. In questa misura essa cessa di aderire alla nostra esperienza, e a un resoconto sostituisce una ricostruzione⁴.

La coscienza, che matura in una fase posteriore, non è, dunque, la condizione di esistenza dell'esperienza, come sembra per il soggetto trascendentale di Kant o per il *cogito* di Descartes. Queste narrazioni filosofiche sono *ricostruzioni* che, muovendo dal punto di vista della riflessione, lo assolutizzano e lo proiettano anche in quegli strati dell'esperienza precedenti al sopraggiungere della struttura coscienziale. Se sovrappone alla descrizione della nostra esperienza una ricostruzione che ne camuffa il modo di essere iniziale, però, il punto di vista filosofico è falsificante.

La fedele descrizione della percezione mostra significati che non hanno equivalenti nell'universo dell'intelletto, perché il contesto percettivo, precedendo il mondo oggettivo, non è ancora una cosa determinata. Non bisogna guardare al processo che dalla percezione conduce all'intellezione in maniera teleologica, valutando i prodotti della percezione come ciò che non è ancora intellezione ma che a essa conduce fatalmente. Al contrario, si deve procedere all'indietro, controcorrente; in luogo di considerare l'intellezione come la meta in virtù di cui spiegare quanto precede, occorre ripensarla come l'esito di un'antiorità, una genesi che non dev'essere più occultata.

Per poter accedere all'esperienza percettiva è necessario procedere alla sospensione di quell'illusione retrospettiva che, in noi, è ormai connaturata. A partire da questa riduzione fenomenologica si può allora giungere a comprendere la coscienza "non tetica", ovvero la coscienza che, precedendo quella il cui correlato sono gli oggetti *posti*, non possiede la piena determi-

4. Ivi, p. 18.

nazione dei suoi oggetti. Tale coscienza, pur essendo retta da una logica vissuta che non rende conto di sé stessa, non perciò è priva di un significato immanente. In quanto coscienza non tetica, l'esperienza percettiva è allora antepredicativa. Fin da qui possiamo cominciare a intravedere l'insinuarsi di un suggestivo paradosso: come si può tradurre in parole un'esperienza qualificata dal fatto di venire prima della parola? Torneremo tra un momento su questo punto.

Il "qualcosa" percettivo è sempre in mezzo ad altre cose e fa sempre parte di un "campo". Una zona veramente omogenea che non offra nulla da percepire non può essere data a nessuna percezione. Solo la struttura della percezione effettiva ci può insegnare che cos'è percepire. Pertanto, la pura impressione è non soltanto introvabile, ma anche impercettibile, e quindi impensabile come momento della percezione. Se la si introduce, è perché, invece di rimanere attenti all'esperienza percettiva, la si dimentica in favore dell'oggetto percepito. Un campo visivo non è fatto di visioni locali. Ma l'oggetto visto è fatto di frammenti di materia e i punti dello spazio sono l'uno esteriore all'altro. Un dato percettivo isolato è inconcepibile⁵.

Anzitutto occorre, quindi, abbandonare la posizione che battezza ogni singolo dato percettivo come se la percezione fosse l'assemblaggio di una serie di tessere. In questo senso, c'è un aspetto costitutivamente indeterminato e misterioso dell'esperienza percettiva, che solo la ricostruzione *ex post* ha potuto mascherare. Eppure, è proprio grazie a questa indeterminazione che nel sentire è già innestato un senso. Questo senso radicato nell'offrirsi del sensibile è, anzi, tanto più ricco quanto più ammette, per l'appunto, una molteplicità di lati. «La peculiarità del percepito è quella di ammettere l'ambiguità, il "mosso"»⁶.

L'oggetto percepito come isolato, puro e definito è il correlativo della coscienza. L'atteggiamento analitico, che scompone l'impressione di un oggetto in una serie di sensazioni distinte, subentra soltanto in un momento molto tardo della nostra esperienza; la stessa idea che la percezione sia un insieme di sensazioni singole è una costruzione dell'illusione retrospettiva tipica delle scienze.

Anche la visione per cui la percezione sarebbe guidata da concetti o da tracce mnemoniche è una forma di occultamento dell'esperienza percettiva, che nel suo intellettualismo è contraria ma uguale all'empirismo assoluto, per cui l'esperienza percettiva sarebbe una mera ricezione passiva

5. Ivi, p. 36.

6. Ivi, p. 43.

di un dato isolato e cristallizzato. Le associazioni, le trasformazioni cui la percezione dà luogo non sono semplici proiezioni soggettive, che lascerebbero l'oggetto come cosa in sé separata da noi, ma occasioni di commercio tra il soggetto e l'oggetto. In opposizione all'idea di fenomeno che ha Kant, ove la cosa in sé rimane estranea all'esperienza, costitutivamente inaccessibile, il soggetto è per Merleau-Ponty votato al mondo e la cosa, proprio nel suo apparire che si consegna alla percezione, è allora una cosa per me. Merleau-Ponty pensa la percezione come una sorta di campo, ove l'apparire dell'oggetto, con quel margine di indeterminazione che ne fa la potenzialità, emana una serie limitata di linee di forza agli occhi del soggetto. Queste linee di forza costituiscono la ricchezza di un'ambiguità che non è onnipotenza, perché grazie a esse solo alcune significazioni si renderanno possibili, né pura passività, dato che ogni linea contribuisce a orientare la percezione soggettiva.

«Percepire significa cogliere un senso immanente al sensibile prima di ogni giudizio»⁷. Quel momento di comunione che è la percezione rischia di essere falsato proprio dal carattere diairetico della forma giudizio. Merleau-Ponty parla in proposito di un «linguaggio muto»⁸ della percezione che, tuttavia, non è meno espressivo e significativo del linguaggio propriamente detto. Per il nostro tema di una poetica del linguaggio filosofico ci interessa individuare almeno due punti problematici.

Anzitutto, la questione della movenza propria della filosofia. Abbiamo già detto che si tratta di un movimento all'indietro – *à rebours* –, e anche in questo abbiamo a che fare con un senso di marcia. Per apprezzare l'intreccio tra il senso e il sensibile – già compreso nel doppio senso della parola “senso”, che, come ricorda Hegel, una volta indica uno dei cinque sensi e un'altra può indicare, invece, il significato ideale⁹ – occorre invertire il senso di marcia. Il procedere filosofico va dal sensibile all'astratto, dall'esperienza della percezione a quella della coscienza tetica, al punto tale che il momento successivo viene pensato come un obiettivo teleologico: la filosofia procede sempre a senso unico. Al contrario, per Merleau-Ponty la postura filosofica per eccellenza è quella che sa tornare sui propri passi secondo una logica

7. Ivi, p. 72.

8. Ivi, p. 86.

9. Cfr. G. W. F. Hegel, *Lezioni di Estetica*, trad. it. e cura di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 58: «Senso è infatti una parola meravigliosa, che possiede due significati contrapposti; giacché senso indica in un caso l'organo immediato dell'apprensione sensibile, e d'altra parte chiamiamo “senso” il significato, ovvero l'altro del sensibile, l'interno, il pensiero, l'universale della cosa».

della reversibilità: secondo un doppio senso di marcia. Ancora una volta, il doppio senso sembra essere la cifra sotto la quale si dà il momento speculativo della filosofia. Ma questo momento speculativo non dovrà, per forza di cose, trovare anche un'espressione adeguata?

Un'osservazione centrale, da questo punto di vista, è quella che si trova nel quarto capitolo della *Fenomenologia della percezione*: «niente è più difficile che il sapere esattamente *quello che noi vediamo*»¹⁰. Nel momento in cui lo vediamo, infatti, non lo sappiamo, ed *ex post*, quando crediamo di saperlo, la presunta trasparenza concettuale del sapere vi si sovrappone fatalmente e occulta il vedere. Sembrerebbe di essere finiti in un vicolo cieco, in cui il tentativo di recuperare l'esperienza del mondo percettivo da parte del soggetto riflettente si scontra con la reciproca esclusività di sapere e vedere. Merleau-Ponty rileva, appunto, che non c'è nulla di più difficile che sapere quello che si vede. Per anticipare alcune riflessioni su cui ci concentreremo in seguito¹¹, anche uno dei temi principali della *Recherche* di Marcel Proust insiste su ciò per cui quello che si vede con gli occhi non solo non produce di per sé un sapere, ma addirittura induce spesso all'inganno, salvo che in una circostanza particolare; ciò si verifica quando, *ex post*, invertiamo la marcia della lettura, e, come in un giallo di cui si conosca ormai il finale, tornando indietro sappiamo reperire, seminati qui e là, i vari indizi che avrebbero potuto (ma non lo hanno fatto, perché non potevano funzionare in tal senso alla prima lettura) renderci edotti fin da subito di un collegamento tra vedere e sapere. Perché, però, l'immediata opposizione tra sapere e vedere solo *ex post* diventa una correlazione?

Com'è stato osservato da Francesco Orlando¹² rispetto alla poetica di Proust, la ragione di ciò è che l'opposizione di vedere e sapere determinata dall'esperienza immediata diventa una *liaison* solo *in un secondo momento*, quando l'esperienza è diventata scrittura. Quando il vissuto è diventato un libro possiamo leggere e rileggere, andare avanti e indietro; la scrittura, grazie alla compagine delle metafore, ci consente di apprezzare la trasformazione del visto in saputo, creando dei collegamenti, in senso prolettico e analettico, tra le cose viste. Solo nella scrittura, dunque, sapere e vedere si riavvicinano: è proprio l'espressione letteraria quella che insegna a sapere vedere. «Niente è più difficile che il sapere esattamente quello che noi

10. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 102.

11. Cfr. PAR. 2.4.

12. F. Orlando, "Sapere" contro "vedere". *Metamorfosi e metafora*, in Id., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Nottetempo, Milano 2022, pp. 85-108.

vediamo», osserva Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*. Mentre scriveva così, egli aveva forse in mente gli abbagli dei personaggi della *Recherche*, che per lui è un'opera di riferimento. In alcuni importanti frangenti della *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty ha evocato, infatti, proprio Proust.

Se si fosse accontentato della retorica della filosofia, che oblitera il momento espressivo della sua capacità veritativa anche quando pretende di gonfiarlo a dismisura, come quando presume di dire l'indicibile (*contradictio in adiecto* che altro non fa se non neutralizzare il problema dell'espressione e mettere a tacere ogni messa in questione del rapporto tra pensiero e parola), nel contesto dell'opera del 1945 Merleau-Ponty avrebbe potuto affermare, altrimenti, che niente sarebbe più difficile che saper *dire* esattamente quello che vediamo. Ritengo sia molto importante che, invece, Merleau-Ponty abbia insistito sulla reciproca esclusività di *sapere* e *vedere*.

Finché il sapere si pensa solo come sapere disincarnato è incompatibile con il vedere: quando vediamo non sappiamo, e quando sappiamo non vediamo più. È solo quando proviamo a *dire* quello che vediamo che, per contro, sapere e vedere si riavvicinano. Voglio provare a suggerire come questo insegnamento centrale, stando al quale sapere quello che vediamo è la cosa più difficile di tutte, evochi anzitutto l'esperienza di mediazione della scrittura e, contestualmente, della lettura. E credo anche che questa sia la sfida della scrittura filosofica di Merleau-Ponty, che si confronta con Proust più a lungo e più originariamente di quanto non sembri. Nonostante parte degli interpreti insista soltanto su un rapporto di elezione con la pittura, come ha rilevato Mauro Carbone il riferimento alla letteratura – e a Proust in particolare – è una costante nel pensiero di Merleau-Ponty, anche nelle ultime fasi della sua carriera di pensatore¹³.

E ciò ha forse a che fare con l'ubiquitaria nozione di stile, che è centrale nella poetica di Proust, il cui apprendistato di scrittore e la cui palestra di scrittura sono proprio i *pastiches* redatti nel corso del 1908, pubblicati poi come *Pastiches et mélanges* nel 1919. La parte dei *Pastiches* è costituita da nove variazioni sul tema, ovvero un fatto di cronaca dell'epoca, noto come "affaire Lemoine", riscritto, di volta in volta, secondo lo *stile* di Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Augustin Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Jules Michelet, Émile Faguet, Ernest Renan, del *Journal* dei Gon-



13. M. Carbone, *The Thinking of the Sensible: Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Northwestern University Press, Evanston 2004, pp. 32 ss.

court o dei *Mémoires* di Saint-Simon. Confutando il pregiudizio per cui un testo letterario sarebbe principalmente una trama, il *pastiche* mette in luce almeno due aspetti: che non c'è scrittura che non sia riscrittura, il che vale soprattutto per il carattere riflessivo della produzione letteraria moderna; che ciò che fa di una produzione linguistica un testo letterario è il lavoro sulla parola, quell'atto grazie al quale qualcosa di generico e insignificante, poiché dato e usurato, diventa significato calandosi e trasformandosi nella materialità irriducibile della lettera. Il retroterra del confronto con Proust è così influente da indurre Merleau-Ponty, in sede introduttiva, a parlare della fenomenologia non come di una classificazione, o peggio ancora un'etichetta, bensì come di un certo *stile di pensiero*.

La serietà filosofica esprimerà tale situazione dicendo che la fenomenologia si lascia praticare e riconoscere come maniera o come *stile* ed esiste come movimento ancor prima di essere giunta a un'intera coscienza filosofica. Essa è in cammino da molto tempo, i suoi discepoli la ritrovano ovunque, certamente in Hegel e in Kierkegaard, ma anche in Marx, Nietzsche e Freud¹⁴.

Come in letteratura, uno stile filosofico matura anzitutto grazie a una pratica di lettura e di confronto con la scrittura altrui, come il genere del *pastiche* in quanto *riscrittura* mostra al massimo grado. Stando a questa definizione, sebbene la filosofia di Merleau-Ponty germini senza dubbio da quella di Edmund Husserl, è possibile rintracciare un più ampio stile di pensiero cui appartengono la stessa *Fenomenologia* di Hegel, insieme a un *corpus* di autori che include anche Søren Kierkegaard, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. In che senso, però, ci sarebbe uno stile in comune tra la fenomenologia di Hegel e quella di Merleau-Ponty?

Prendiamo in considerazione uno degli adagi più noti, quando si parla della filosofia di Hegel, che tendono, però, a essere recepiti in maniera verbalistica; mi riferisco all'adagio per cui il pensiero, la filosofia, non deve accogliere nel proprio discorso nulla che si presenti come un mero dato. Questa formulazione apparentemente astratta vuol dire che la filosofia non deve mai accontentarsi di ripetere pensieri dati, ovvero che la filosofia è, al contrario di una liturgia, critica del pensiero e, dunque, un lavoro sul linguaggio in cui il pensiero trova una sua inedita fisionomia. «La filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare ma, come l'arte, la realizzazione di una verità»¹⁵, afferma Merleau-Ponty.

14. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 16.

15. Ivi, p. 30.

Se la filosofia non è, e non può essere, la mera trasmissione di una verità preliminare, essa è come l'arte perché vive del lavoro sull'espressione linguistica di un pensiero che cresce insieme alla parola. Qualcosa di astratto e debole diventa concreto e convincente solo nel momento in cui si consolida nella discorsività della frase: il senso di una filosofia si costituisce nella sua lettera. Hegel ricordava, nella *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, che ove il senso non fosse espresso nella frase e pretendesse di stare al di là del testo, la pratica della filosofia scadrebbe a esoterica divinazione¹⁶. Solo un testo può essere letto e criticato, mentre un presunto (e presuntuoso) senso trascendente finirebbe per essere tanto autoritario quanto la pretesa che i testi valgano come dati, «verità ultime di tal genere, che da molto tempo [si possono trovare] nel catechismo, nei proverbi popolari e così via»¹⁷.

Come osserva una delle più belle introduzioni alla filosofia, le lezioni tenute da Adorno nel 1962-63 sulla terminologia filosofica, è questa la ragione per cui le definizioni, *in philosophicis*, non funzionano; se la burocrazia è quell'ambito del linguaggio che trova formulazioni quanto più possibile univoche e ripetibili per una presunta generalità indiscutibile, «la filosofia è l'opposto dell'attività di un burocrate del pensiero»¹⁸. «Nella filosofia il linguaggio o lo stile non è esteriore alla cosa stessa, ma appartiene costitutivamente alla cosa, come è stato sottolineato per la prima volta e con la massima energia da Nietzsche»¹⁹. Oltre a Hegel, infatti, nel passaggio che abbiamo riportato prima Merleau-Ponty menziona anche Nietzsche, e non a caso. Quest'attenzione al linguaggio e allo stile è anche ciò che, come Nietzsche sapeva meglio di chiunque, approssima la filosofia alla filologia e, quindi, a un tipo di sapere anzitutto critico.

Occorrerà dunque che la filosofia rivolga a se stessa l'interrogazione che rivolge a tutte le conoscenze: così, essa si sdoppierà indefinitamente, sarà, come dice Husserl, un dialogo o una meditazione infinita e, nella misura stessa in cui rimane fedele alla sua intenzione, non saprà mai dove va. L'incompiutezza della fenomenologia e il suo modo di procedere incoativo non sono il segno di un fallimento, ma un problema; diciamo, se si preferisce, che sono misteriosi, ma questo mistero

16. Cfr. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., pp. 49-51.

17. Ivi, p. 50.

18. T. W. Adorno, *Terminologia filosofica* (1973), trad. it. di A. Solmi, Einaudi, Torino 1975, p. 23.

19. Ivi, p. 51.

li definisce, e non c'è motivo di dissiparlo con qualche "soluzione": esso è al di qua delle soluzioni. La vera filosofia consiste nel reimparare a vedere il mondo, e in questo senso una storia raccontata può significare il mondo con altrettanta "profondità" che un trattato di filosofia²⁰.

Insistendo sul carattere autocritico della filosofia, Merleau-Ponty si sta anche interrogando sul suo proprio linguaggio, sulla ricerca stilistica che ogni vero pensiero deve fare per maturare la propria capacità di persuasione. Da questo punto di vista c'è un'incompletezza, in filosofia, che non è il segno di un'impotenza, ma il sintomo di una ricerca espressiva che non può mai considerarsi come finita.

Il mistero della filosofia, di cui Merleau-Ponty parla in questo passaggio, può essere suggestivo a patto che non lo si intenda come un segreto da indovinare indipendentemente dai testi, quale quello vagheggiato da una certa ermeneutica del sospetto. Il mistero non sta al di là del testo, semmai è il testo a presentare dei misteri, per risolvere i quali la prima cosa da fare è leggere i testi alla lettera, come facciamo quando impariamo una lingua straniera.

E come, in un paese straniero, comincio a capire il senso delle parole dal loro posto in un contesto d'azione e partecipando alla vita comune, così un testo filosofico ancora mal compreso mi rivela per lo meno un certo "stile" – uno stile spinoziano, criticistico o fenomenologico – che è il primo abbozzo del suo senso, comincio a comprendere una filosofia introducendomi nel modo di esistere di questo pensiero, riproducendo il tono, l'accento del filosofo²¹.

Nel contesto della nostra riflessione il fatto che Merleau-Ponty insista su ciò per cui il senso di una filosofia è inscindibile dal modo in cui essa risuona, dal suo «accento», non può non richiamare alla mente la *Prefazione* della *Fenomenologia dello spirito*, per altro già evocata *apertis verbis* dalla *Fenomenologia della percezione*. Il modo di esistere del pensiero è il modo in cui riecheggia nella testualità filosofica: «è necessario cominciare con il ricollocare il pensiero fra i fenomeni d'espressione»²². Fin dalle ultime parole con cui Merleau-Ponty congeda la *Premessa* dell'opera, la filosofia è pensata sotto il segno degli scrittori.

20. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 30-1.

21. Ivi, p. 250.

22. Ivi, p. 262.

Se la fenomenologia è stata un movimento ancor prima di essere una dottrina o un sistema, ciò non è un caso né un'impostura. Essa è laboriosa come l'opera di Balzac, quella di Proust, quella di Valéry o quella di Cézanne – per lo stesso genere d'attenzione e di stupore, per la stessa esigenza di coscienza, per la stessa volontà di cogliere il senso del mondo o della storia allo stato nascente²³.

Il riferimento a Proust si presenta qui in modo schietto. È stato notato, per quanto ci interessa, che il confronto con questo scrittore è anzitutto, per Merleau-Ponty, un banco di prova di che cosa sia uno «stile di scrittura» e, dunque, della «sua maniera di filosofare»²⁴. Ciò dipenderebbe dall'andamento medesimo della *Recherche*, che richiama suggestivamente il tema della ricerca filosofica fin dal titolo. Come abbiamo visto, l'andamento della *Recherche* è a doppio senso: apparentemente arrivato alla fine del percorso, il lettore deve, per procedere, tornare indietro, invertendo la direzione di marcia. Solo alla fine il narratore dell'opera si rende conto che quello che stava cercando era la propria stessa vocazione di scrittore; così, noi ci rendiamo conto a nostra volta che quanto abbiamo letto è la genesi del romanzo, rileggendo il quale dall'inizio possiamo intendere altrimenti ciò che subito si presentava in maniera ingannevole. Il rovesciamento interpretativo costituisce il cuore della scrittura proustiana. Come osserva Adorno:

“È tutto completamente diverso” potrebbe servire come massima della *Recherche* di Proust intesa come *corpus* di ricerche su come sono state effettivamente le cose contrariamente a ciò su cui tutti convergono: tutto quanto il romanzo è un processo di revisione della vita contro la vita²⁵.

La circolarità della *Recherche* rimanda alla circolarità produttiva dell'indagine fenomenologica, che, tornando sui suoi passi, intende altrimenti ciò che la costruzione intellettualistica oblitera proiettandovi *ex post* la propria lunga ombra.

Entro questa suggestiva analogia manca, però, il riferimento a quanto Proust intendeva, precisamente, con l'idea di stile. E il convitato di pietra è per Proust, nell'approfondimento della nozione di stile, Flaubert, del cui *Bouvard e Pécuchet* aveva scritto un *pastiche* già nel 1893, seguito da

23. Ivi, p. 31.

24. F. Robert, *L'écriture sensible. Proust et Merleau-Ponty*, Garnier, Paris 2021, p. 21.

25. T. W. Adorno, *Piccoli commenti a Proust*, in Id., *Note per la letteratura* (1958), trad. it. di A. Frioli et al., *Introduzione* di S. Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 83-93, p. 85.

ulteriori riscritture flaubertiane, intervallate da delle vere e proprie trascrizioni letterali nel proprio *carnet* di lavoro²⁶. Per quanto paradossale ciò possa sembrare è proprio imitando, o addirittura facendo un lavoro di trascrizione degli scritti di Flaubert, che Proust *personalizza* il proprio stile. Quello con Flaubert diventa un vero confronto critico per via di una circostanza verificatasi nel 1919, anno in cui Proust, oltre che i *Pastiches et mélanges*, pubblica il secondo volume della *Recherche* (*All'ombra delle fanciulle in fiore*), lavora a una riedizione del primo volume (*Dalla parte di Swann*), e vince il premio Goncourt. A dicembre di quell'anno, sulla "Nouvelle revue française", Albert Thibaudet pubblica un articolo su Flaubert in cui, pur riconoscendolo come uno scrittore laborioso, un solido maestro di bottega, considera l'autore di *Madame Bovary* come uno che, di suo, non avrebbe avuto granché talento. Proust scrive un contributo sullo stile di Flaubert che viene pubblicato di risposta a Thibaudet, nella medesima sede, a gennaio 1920.

Confesso di esser rimasto stupito nel veder trattato da scrittore poco dotato per scrivere un uomo che, per l'uso affatto nuovo e personale che fece del passato remoto, del passato prossimo, del participio presente, di certi pronomi e di certe preposizioni, rinnovò la nostra visione delle cose quasi quanto Kant, con la sua dottrina delle categorie e della realtà del mondo esterno²⁷.

Tramite l'uso del linguaggio Flaubert ha modificato la nostra visione delle cose come Kant ha fatto rispetto alla nostra comprensione della realtà. Sembra di per sé significativo il fatto che uno scritto sullo stile che sicuramente ha influenzato Merleau-Ponty cominci proprio con un parallelismo tra filosofia e letteratura che colloca Flaubert sotto il segno di Kant. Nel prosieguito, si dice che ciò in cui lo stile diventa eternità è la metafora, anche se in Flaubert non ci sarebbe «una sola bella metafora». Proust insiste qui, per contro, sul lavoro dedicato alla forma della frase, che è tutt'altro che vuota e ornamentale.

C'è una bellezza grammaticale (così come c'è una bellezza morale, drammatica ecc.), che non ha nulla a che fare con la correttezza. Era una bellezza di questo tipo quella che Flaubert doveva generare con così grande fatica. Probabilmente,

26. Su questo, e su Proust e Flaubert in generale, cfr. lo studio di M. Naturel, *Proust et Flaubert. Un secret d'écriture*, Rodopi, Amsterdam-New York 2007 (éd. nouvelle augmentée).

27. M. Proust, *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, M. Piazza, il Saggiatore, Milano 2015, p. 683.

talvolta questa bellezza poteva risiedere nella maniera in cui vengono applicate alcune regole della sintassi²⁸.

È attraverso alcune piccole torsioni sintattiche, la specialità dell'uso della congiunzione *et*, e soprattutto l'uso dei tempi verbali che Flaubert produce il suo stile: tutto ciò definisce «un valore esclusivamente ritmico». Quella di Flaubert è una «sintassi deformante».

Perciò, per quanto riguarda l'intossicazione da Flaubert, non saprei raccomandare abbastanza agli scrittori la virtù depurativa, esorcizzante, del *pastiche*. Quando abbiamo finito di leggere un libro, non solo vorremmo continuare a vivere con i suoi personaggi, con Madame de Beauséant, con Frédéric Moreau; ma la nostra voce interiore, che durante l'intera lettura è stata disciplinata a seguire il ritmo d'un Balzac, d'un Flaubert, vorrebbe continuare a parlare come loro²⁹.

La voce interiore trova un ritmo di scrittura proprio dopo essersi consegnata all'apprendistato e alla riproduzione della voce altrui. Notiamo, da ultimo, il dettaglio dello stile di Flaubert che più ha commosso Proust; non si tratta di una costruzione particolarmente complessa, nemmeno di un idiotismo flaubertiano, bensì di una reticenza: uno spazio bianco nell'*Éducation sentimentale*, il romanzo costruito «su nulla»³⁰.

Non mi stancherei mai di far notare i pregi, oggi tanto contestati, di Flaubert. Uno di quelli che sento maggiormente, perché vi ritrovo le conclusioni delle mie modeste ricerche, è di saper dare con rara efficacia l'impressione del Tempo. A mio avviso, la cosa più bella dell'*Éducation sentimentale* non è una frase, ma uno spazio bianco. Flaubert ha descritto, riferito, nel corso di moltissime pagine, le più insignificanti azioni di Frédéric Moreau. Frédéric vede un agente scagliarsi, con la spada in pugno, contro un insorto, che cade morto. «E Frédéric, a bocca aperta, riconobbe Sénécal». Qui uno spazio bianco, un enorme "bianco"; poi, senza l'ombra di una transizione, mentre la misura del tempo diventa, d'improvviso, anziché di quarti d'ora, di anni, di decenni (ripeto le ultime parole da me citate per mostrare questo straordinario cambiamento di velocità, non preparato): «E

28. Ivi, p. 684.

29. Ivi, p. 690.

30. Lettera di Flaubert alla poetessa Louise Colet del 16 gennaio 1852, in G. Flaubert, *Correspondance*, éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau, vol. II, Gallimard, Paris 1980, p. 31: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut».

Frédéric, a bocca aperta, riconobbe Sénécal». «Egli viaggiò. Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda eccetera. Fece ritorno. Frequentò il mondo...». «Verso la fine del 1867...»³¹.

È grazie alla mediazione linguistica dello stile che si impara a vedere (e non viceversa). Come ricorda Gérard Genette, «lo stile è una specificità di scrittura, una maniera singolare nello scrivere che esprime in linea di principio una maniera singolare nell'osservare»³².

Eppure, questo rapporto tra stile e visione rischia di sembrare ancora un gioco di prestigio finché non si faccia attenzione a un aspetto che, ancora una volta, è il maestro di stile Flaubert a svelare in una lettera a Louise Colet. Per Flaubert, infatti, idee e giudizi devono essere banditi dalla letteratura in favore di una presentazione narrativa. Questo vuol dire che non devono esserci idee o giudizi dentro un libro? Nient'affatto, ma devono al contempo essere, per l'appunto, parte del libro, non appiccicati addosso alla narrazione come una toppa. È questo il motivo per cui egli critica un racconto che Louise gli ha dato in lettura, intitolato *La servante*. In letteratura la narrazione non può basarsi su idee estranee a essa, indipendentemente dal fatto che possano essere buone o cattive idee: in letteratura «non ci sono buone intenzioni: *lo stile è tutto*. Biasimo il fatto che nella *Servante* non hai espresso le tue idee tramite *fatti* o *quadri*. In una narrazione occorre, anzitutto, essere drammatici, dipingere o emozionare, *mai declamare*»³³.

Invece di spiegare la psicologia dei suoi personaggi mediante dissertazioni esplicative, Flaubert la fa affiorare nei loro atti. L'interno e l'esterno sono, in questo modo, l'uno espressione dell'altro. È per questa vocazione che, in Flaubert, anche quegli elementi che nel linguaggio ordinario sem-

31. Proust, *Saggi*, cit., p. 691. Proust fa riferimento a un passaggio dell'*Educazione sentimentale*; all'indomani del colpo di Stato di Napoleone III (dicembre 1851), negli scontri tra manifestanti e polizia il protagonista Frédéric Moreau vede cadere il suo amico Dusardier al motto di «Viva la Repubblica»; nel mentre, egli riconosce nell'agente che l'ha ucciso il vecchio compagno di lotte radicali Sénécal. Sono le ultime parole del capitolo: «Il tomba sur le dos, les bras en croix. Un hurlement d'horreur s'éleva de la foule. L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard; et Frédéric, béant, reconnut Sénécal». Fine del capitolo; spazio bianco e lungo stacco temporale. Il nuovo capitolo, il sesto, inizia così: «Il [Frédéric] voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint».

32. G. Genette, *Palinsesti* (1982), trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, p. 119.

33. Lettera a Colet del 15 gennaio 1854, in Flaubert, *Correspondance*, cit., pp. 507-8.

brano senza senso ne acquisiscono uno preciso, come la posizione della congiunzione e degli avverbi nella frase, o l'uso dei tempi verbali; stagliandosi sul passato remoto in quanto tempo base della narrazione, l'imperfetto, che turba la *routine* della lettura impedendo al lettore di scivolare comodamente sul testo, segnala l'eccezionalità di un momento del tempo rispetto al quale il presente, che in genere sta per la fugacità momentanea, funziona a sua volta, invece, come marcatore verbale di quella parte di realtà che sopravvive all'istante.

Avere stile significa, in letteratura, che ogni elemento della frase, anche quelli che per il linguaggio ordinario sono inespressivi – dalla composizione sintattica alla punteggiatura, dall'uso degli avverbi a quello delle congiunzioni – contribuisce a dare corpo a un significato. È in questo senso che Proust, rispetto allo stile flaubertiano, aggiunge: «esprimere la propria visione, senza intrusioni dell'intelligenza o della sensibilità: ecco quel che sta più a cuore a Flaubert, via via ch'egli attua meglio la sua individualità e diventa sempre più se stesso»³⁴.

Questa filiazione Flaubert-Proust riecheggia quasi letteralmente nell'*incipit* di un saggio di Merleau-Ponty redatto pressoché nel medesimo periodo, e pubblicato poi nella raccolta *Senso e non senso*, ovvero *Il romanzo e la metafisica*.

La funzione del romanziere non consiste nel tematizzare queste idee, ma nel farle esistere dinanzi a noi al modo stesso delle cose. Non spetta a Stendhal di discorrere sulla soggettività, a lui basta renderla presente³⁵.

Venendo progressivamente meno le parti del discorso recanti in sé la traccia di una mera sintesi intellettuale, il narratore trova la propria voce quando parla per bocca delle cose: poiché vi esala il respiro di un senso, anche le descrizioni di paesaggio sono significative. Si tratta del noto «tono Proust. Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno»³⁶, in modo tale che la *Recherche* «si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera»³⁷.

Può, questa dinamica, essere il *trait d'union* tra il discorso letterario e

34. Proust, *Saggi*, cit., p. 685.

35. Id., *Senso e non senso* (1948), trad. it. di P. Caruso, *Introduzione* di E. Paci, il Saggiatore, Milano 2004, p. 45.

36. G. Debenedetti, *Proust 1925*, in Id., *Proust*, progetto editoriale e *Introduzione* di M. Lavagetto, testi e note a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 8.

37. Ivi, pp. 6-7.

quello filosofico? Merleau-Ponty, fin dai tempi della *Fenomenologia della percezione*, sembra rispondere chiaramente di sì. Possiamo, a questo punto, riportare una lunga citazione, in cui l'ufficio della filosofia è paragonato a quello dell'arte stando a un importante motivo ricorrente della *Recherche*: l'esecuzione di *Fedra* dell'attrice Berma, che è uno sconcertante quesito per il narratore fin dall'epoca di *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Nel contesto di questa citazione, non è difficile riconoscere, nel tema della musica e delle sue note, il riferimento a un altro *Leitmotiv* della *Recherche*: la sonata di Vinteuil.

Quando è riuscita, l'operazione espressiva non lascia al lettore o allo scrittore stesso solamente un promemoria, ma fa esistere il significato come una cosa nel cuore stesso del testo, lo fa vivere in un organismo di parole, lo installa nello scrittore o nel lettore come un nuovo organo di senso, dischiude un nuovo campo o una nuova dimensione alla nostra esperienza. Questa potenza dell'espressione è ben nota nell'arte, e per esempio nella musica. Il significato musicale della sonata è inseparabile dai suoni che la compongono: nessuna analisi ci permette di indovinarla prima di averla ascoltata; una volta terminata l'esecuzione, nelle nostre analisi intellettuali della musica potremo solo riportarci al momento dell'esperienza; durante l'esecuzione, i suoni non sono unicamente i "segni" della sonata, ma essa è là attraverso di essi, discende in essi. Analogamente, l'attrice diviene invisibile ed è Fedra ad apparire. Il significato divora i segni, e Fedra si è talmente impossessata della Berma che la sua estasi in *Fedra* ci sembra l'apice della naturalezza e della facilità. L'espressione estetica conferisce l'esistenza in sé a ciò che esprime, lo installa nella natura come una cosa percepita accessibile a tutti, o viceversa strappa i segni stessi – la persona dell'attore, i colori e la tela del pittore – dalla loro esistenza empirica e li rapisce in un altro mondo. Nessuno oserà negare che qui l'operazione espressiva realizza o effettua il significato e non si limita a tradurlo. Nonostante l'apparenza, lo stesso può dirsi dell'espressione dei pensieri tramite la parola. Il pensiero non è nulla di "interiore", non esiste fuori del mondo e fuori delle parole. A ingannarci in proposito, a farci credere a un pensiero che esisterebbe per sé prima dell'espressione, sono i pensieri già costituiti e già espressi che possiamo richiamare a noi silenziosamente. [...] Il pensiero e l'espressione si costituiscono quindi simultaneamente³⁸.

Già nella *Fenomenologia della percezione* il tema dello stile nella *Recherche* è la cifra sotto la quale si colloca il problema del rapporto tra il pensiero e l'espressione.

Resta da rispondere, però, alla domanda principale: perché la filoso-

38. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 253-4.

fia funziona, o dovrebbe funzionare in maniera analoga alla letteratura? Stando alla tradizione, la filosofia vede generalmente di cattivo occhio la compromissione del significato ideale con la sua formulazione linguistica, pensata al contrario come un'ancella della produzione cognitiva. A ben rifletterci, tuttavia, ciò che si può comunicare stando a questo modello filosofico non sono nient'altro che «i pensieri già costituiti». Di contro alla presunzione per cui la soggezione del linguaggio comporterebbe il primato del pensare nella sua originarietà, subordinare la formulazione stilistica al concetto significa (talvolta inconsapevolmente) avallare il conformismo, o peggio ancora il catechismo: la presunzione per cui la validità di un'idea starebbe nel semplice fatto di essere data, a prescindere da ogni verifica della sua resistenza al confronto. Senza insistenza sull'importanza del momento espressivo, la presunta validità dell'idea data rischia perciò stesso di diventare ideologia, e la filosofia ripetitiva e presuntuosa liturgia.

Mi sembra, da ultimo, che ci sia un ulteriore motivo dell'analogia tra stilistica letteraria e stilistica filosofica. Ove la formulazione linguistica fosse un mero e insignificante ornamento dell'idea; in altri termini: se la testualità filosofica venisse pensata come del tutto secondaria rispetto all'idea al di là di essa, come una certa retorica del sospetto vorrebbe, la pretesa vera filosofia non rischierebbe di scadere, rispetto al *testo*, a semplice *pretesto*?

2.2

Ricerche sull'uso letterario del linguaggio. Montaigne, Proust e la verità dell'apparenza

Nelle note per il corso al Collège de France del 1953, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, Merleau-Ponty intende mettere la filosofia al banco di prova dell'uso letterario del linguaggio per enucleare il portato teorico dell'esperienza poetica della parola.

Come dichiarano gli appunti per la prima lezione, le riflessioni di quel corso si concentrano su due temi, tra di loro evidentemente legati e, tuttavia, diversi; da una parte l'uso letterario del linguaggio, dall'altra il problema del rapporto tra la scrittura e la vita, cioè del ruolo e dell'autocoscienza culturale dello scrittore.

L'attitudine classica è rappresentata dall'intenzione di fondo che sta alla base di quanto dice Jean de La Bruyère, citato da Merleau-Ponty.

La Bruyère: «Tra tutte le differenti espressioni che possono rendere una serie di pensieri, ce n'è solo una che sia quella giusta. Non la si incontra spesso parlando o scrivendo, e però è vero che esiste»³⁹.

A partire da questa prospettiva, la parola giusta che corrisponde a un determinato pensiero sarebbe in linea di principio una sola, anche se non sempre si riesce a trovarla, e sarebbe soprattutto *già data*. Lungi dall'essere l'esito di un percorso irriducibile e almeno relativamente imprevedibile, questa parola resterebbe in buona sostanza estranea all'esperienza.

Di contro al linguaggio prosaico, con il quale si dovrà intendere il linguaggio ordinario che presume di dover collegare dei segni a dei significati dati, il procedimento del fare letterario rivela un potenziale obliterato dall'inconsapevole e pertanto naturalizzata teoria della parola che tende a guidarci. Come viene detto nella *Prosa del mondo*, «la poesia fa ardere il linguaggio ordinario»⁴⁰. Il che non significa, evidentemente, che ci sia ostilità tra linguaggio ordinario e linguaggio letterario, anzi: il secondo disvela un modo di essere che in verità è comune a entrambi. Quanto la poesia brucia è solo l'incrostazione naturalistica che occulta l'esperienza della parola. La letteratura, quindi, procura un vero «apporto alla teoria generale del linguaggio»⁴¹.

Da questo punto di vista, la nozione di *langage conquérant* impiegata da Merleau-Ponty in queste note indica la dimensione della parola non già come la *forma formata* che appare nella pratica ordinaria del linguaggio, bensì come *forma formans*. I due aspetti sono intrecciati, essendo la lingua anche un inesauribile deposito di sedimentazioni e stratificazioni di diversi momenti: «le parole sono il risultato di una storia semantica»⁴².

Occorre mettere in evidenza il fatto che, relativamente allo spessore storico dei significati, l'operazione del sapere filosofico non è diversa da quella del fare letterario. La storia semantica è lungi dall'essere guidata da un filo coerente. Essa si presenta piuttosto come un coacervo di accezioni diverse, talvolta apparentemente inconciliabili, ove un senso razionale è mescolato al caso e talvolta funziona non nonostante l'accidentalità ma

39. Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, texte établi par B. Zaccarello, E. de Saint Aubert, annotations et avant-propos de B. Zaccarello, Genève, Métis Presses 2013, p. 70.

40. Id., *La prosa del mondo* (1969), a cura di P. Dalla Vigna, introduzione di C. Sini, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 101.

41. Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 78.

42. Ivi, p. 90.

proprio grazie a essa («un accidente del linguaggio di cui il pensiero si serve per costruire»⁴³). Disticare questo agglomerato, istituendo collegamenti tra le diverse valenze di un termine e rendendo conto delle migrazioni e trasformazioni di un significato da un terreno a un altro, approssima l'esercizio del filosofo a quello dell'artista⁴⁴. Il che, possiamo aggiungere, non svislisce questo ufficio, facendone una funzione compilativa, ma gli assicura anche un carattere produttivo, visto che, come Merleau-Ponty dice nella *Prosa del mondo*, il modo in cui noi siamo depositari del linguaggio è «un compito da assolvere tanto quanto un'eredità»⁴⁵.

Ciò nondimeno, se intendiamo trovare in queste note qualche indicazione sul rapporto tra linguaggio letterario e linguaggio filosofico, occorre soffermarsi anche sulle tendenze tipiche di un certo modo di fare filosofia, che separano filosofia e letteratura.

La letteratura, a differenza della filosofia, consente di intravedere la dimensione prelinguistica sulla quale il linguaggio si staglia come una figura sullo sfondo⁴⁶: «è un linguaggio che tenta di volgersi verso il mondo dell'espressione linguistica invece di fuggire nell'universale»⁴⁷. Merleau-Ponty allude, parlando di una parola che tende a fuggire nell'universale, a quell'intenzione filosofica che presume di poter attingere al senso puro e rischia di nuovo, quindi, di ricadere nel mito di un puro pensiero. In verità c'è un'opacità del linguaggio che non viene mai meno per lasciare posto al senso puro⁴⁸.

Rispetto al rischio intrinseco del linguaggio filosofico la poesia sembra disporre di un antidoto decisivo, essendo per statuto una comunione del senso con il suono. La «variabile semantica» si mostra qui da sempre coniugata con la «variabile fonetica», il che impedisce di vagheggiare la

43. Ivi, p. 111.

44. Cfr. ivi, p. 90.

45. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 98.

46. Menzionando un principio ermeneutico della psicologia della *Gestalt* con cui Merleau-Ponty dialoga fin dai tempi della *Fenomenologia della percezione*, occorre sottolineare che, nella prospettiva specifica del volume, ho omesso la trattazione del rapporto che si dà tra linguaggio e percezione. Su questo aspetto centrale mi limito a segnalare, tra i contributi recenti, uno che si occupa di questo tema anche nelle note per il corso sull'uso letterario del linguaggio: R. Dreon, *Merleau-Ponty from Perception to Language: New Elements of Interpretation*, in "Lebenswelt", 9, 2016, pp. 48-66.

47. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 120.

48. Altrove viene detto che «Il senso è il movimento totale della parola – ecco perché il nostro pensiero è sparso nel linguaggio» (M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, in Id., *Segni*, 1960, trad. it. di G. Alfieri, il Saggiatore Milano 1967, p. 67).

presenza di un senso puro indipendente dall'opacità della sua veste sensibile. In questo modo, l'espressione si produce come «espressione di ciò che è espresso»⁴⁹, ove occorre sottolineare che il valore del genitivo è sia oggettivo che soggettivo.

Sarebbe riduttivo, però, limitarsi al rilievo di una differenza tra linguaggio letterario e linguaggio filosofico che d'altronde rimane estrinseca. Dalle note di Merleau-Ponty emerge al contrario una relazione che può essere intima, segnalata dalla citazione tratta dal testo di Alain su *La giovane parca* di Paul Valéry.

«La poesia realizzerebbe l'*a priori* dei filosofi, questa forma che circoscrive il sapere prima del sapere. Strano e miracoloso mezzo di cui il meno che si possa dire è che rivela lo spirito allo spirito, [...] mezzo per trovare l'idea tramite la potenza attrattiva di un vuoto di risonanza» [Alain, *Prefazione a La giovane parca*]⁵⁰.

Il passo è tratto dal commento del poeta-filosofo Alain al poema di Valéry, in cui il contatto tra filosofia e poesia non potrebbe essere più stretto. Il brano che Merleau-Ponty cita valorizza questa intimità con ancora maggior forza proprio facendo della poesia «l'*a priori*» della filosofia, ove questo genitivo è da intendersi come soggettivo. Merleau-Ponty qualifica questa descrizione del linguaggio come una «promessa» che, se mantenuta, produce l'espressività.

Tale vicinanza di filosofia e letteratura è indicata da un'associazione inedita. Come mostrano i casi di Michel de Montaigne e di Proust, l'espressione letteraria è pensata come legata a doppio filo all'esperienza, laddove la letteratura viene intesa come una «sorta di sapere del vissuto [...] che non esclude nessun oggetto»⁵¹. Nella sensibilità moderna, il senso veicolato dalle parole è un vero e proprio «avvenimento»⁵² che vive di vita propria.

L'attitudine moderna, incarnata secondo Merleau-Ponty da Proust e Montaigne, è quella in cui il rapporto tra prosa del pensiero e prosa letteraria diventa evidentemente più stretto. Giocando sull'affinità tra Proust e Montaigne, Merleau-Ponty prova a pensare la prossimità tra filosofia e letteratura insistendo sulla centralità della scrittura, ovvero della testualità.

Stando al saggio su Montaigne che Merleau-Ponty pubblica sulla rivista «Les temps modernes» nel 1947, lo scetticismo offre una grande opportu-

49. Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 126.

50. Ivi, p. 130.

51. Ivi, p. 71.

52. Ivi, p. 73.

nità per ripensare lo statuto del linguaggio; «lo scetticismo ha due facce, in quanto significa che nulla è vero, ma anche che nulla è falso», cosicché «il rifiuto di ogni verità scopre un nuovo tipo di verità»⁵³. Mettendo anzitutto in dubbio la trasparenza della propria soggettività, Montaigne fa del questionamento filosofico un modo di *saggiare* la tenuta della verità che è legato a doppio filo all'esperienza di sé. È in questo modo che la forma della filosofia viene trasformata, dando luogo al carattere costitutivamente tentativo della forma *saggio*, degli *Essais*, il cui accento anticipa quello proustiano.

Quando Montaigne scrive: «Io mi studio più di qualsiasi altro argomento; è la mia metafisica, è la mia fisica», bisogna prendere queste parole alla lettera. Le spiegazioni dell'uomo che una metafisica o una fisica possono darci egli le rifiuta in anticipo [...]. In tutta coscienza non si tratta di risolvere il problema dell'uomo, ma di descrivere l'uomo come problema. Di qui l'idea di ricerca senza scoperte, di una caccia senza preda, che non è il vizio di un dilettante, ma il solo metodo appropriato quando si deve descrivere l'uomo. «Il mondo non è che una scuola di investigazione». Di qui l'attenzione alla corrente dei pensieri, alla spontaneità dei sogni, che a volte gli fa anticipare l'accento di Proust⁵⁴.

Pur mettendo in discussione ciò che pretende di imporsi come un dato – “nulla è vero” –, Montaigne riscopre una peculiare verità dell'apparenza, “nulla è falso”. Non si tratta di un rifiuto della verità in quanto tale, ma di una sua riformulazione: la verità non è «nulla di positivo», scrive Jean Starobinski nel saggio su Montaigne commissionatogli da Merleau-Ponty per la raccolta su *Les philosophes célèbres*⁵⁵ da lui curata.

Come si può, tuttavia, recuperare una qualche unità veritativa, nel momento in cui, «diversamente dalla gente comune, concepisco in noi più facilmente la differenza che la rassomiglianza»?⁵⁶ L'io, infatti, è frammentato, incrinato. Montaigne ha scoperto che non si può accedere direttamente all'unità, carattere diretto e non obliquo che altrimenti compromette l'immediatezza menzognera di quello che si spaccia per dato, ove “nulla è vero”.

53. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 260.

54. Ivi, p. 265.

55. J. Starobinski, *Montaigne*, in *Les philosophes célèbres*, éd. par M. Merleau-Ponty, Mazonod, Paris 1956, pp. 188-93, p. 188. Com'è stato notato (S. Mancini, *Merleau-Ponty e Starobinski interpreti di Montaigne*, in “Aut aut”, 273, 1996, pp. 85-192), questo contributo è il nucleo originario da cui prendono le mosse i successivi studi di Starobinski su Montaigne.

56. M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, con un saggio di S. Solmi, Adelphi, Milano 2004, vol. I, pp. 300-1.

L'unità seconda, non positiva e non impositiva, è allora, come ricorda Starobinski, la verità *in movimento*, tipica del viaggio e del passaggio, che caratterizza la scrittura, ove "nulla è falso".

Sul filo di una lettura ulteriore – e Montaigne è il primo lettore di se stesso – il tracciato unificatore della scrittura si rafforzerà non senza dare luogo ad aggiunte, ornamenti, digressioni. La dualità, l'alterità non sono soppresse, ma l'unità del libro le congloba senza ridurle. «Il mio libro è sempre uno», scrive Montaigne, ma subito dopo e senza contraddizione aggiunge: «Il mio io di adesso e il mio io di fra poco siamo certo due» [III, IX]⁵⁷.

Di contro all'atteggiamento solo passivo cui ci invita il dato, la scrittura, evocando la lettura, promuove un atteggiamento dubitativo e critico che sta sotto il segno della pluralità. Il sapere diventa qui una «risolutezza di irrisolutezza»⁵⁸ che, dismettendo le dimensioni della totalità e dell'assolutezza, è l'unico sapere possibile proprio in quanto è *solo possibile*.

È nelle maglie della scrittura che viene tenuta insieme l'identità, la quale, essendo un prodotto della diegesi testuale, non è più la mera equazione dell'uguaglianza a sé, $A = A$.

In altre parole, l'identità così concepita non è più l'acquiescenza tacita tra l'io e se stesso, con cui il foro interiore si conforta e si conferma; essa include e mantiene la differenza, accetta il rischio dell'apparire, il rischio del divenire e del linguaggio.

La differenza, la non-identità, non possono essere eluse. Esse rimarranno stabilmente acquisite. E questo per almeno due ragioni: in primo luogo perché l'io, osservandosi da se stesso, non cessa di variare e diversificarsi; e in secondo luogo perché il libro e la vita, per quanto vicini e simili lo scrittore li auspichi, costituiscono livelli di realtà distinti, tra i quali minaccia sempre di sopravvenire il disaccordo⁵⁹.

La peculiare verità dell'apparenza è proprio la trama del testo, sotto il segno della cui centralità Montaigne colloca gli *Essais* nella loro interezza. Diversamente dalla resa in traduzione italiana, ove in prima posizione troviamo la parola "lettore"⁶⁰, Montaigne esordisce insistendo in prima battuta su

57. J. Starobinski, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza* (1982), trad. it. di M. Musacchio, Il Mulino, Bologna 1984, p. 44.

58. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 269.

59. Starobinski, *Montaigne*, cit., p. 66.

60. Montaigne, *Saggi*, cit., p. 3: «*Al lettore*: "Questo, lettore, è un libro sincero"».

“libro”: «c’est ici un livre de bonne foy, lecteur». Il carattere sostantivo, sostanziale della verità viene dismesso proprio nel momento in cui l’accento cade sul movimento della sua espressione: l’apparenza in cui diventa dissimile da quello che era (o, meglio, credevamo che fosse). Il pronominale locativo con cui viene menzionato per la prima volta – «c’est ici», “qui c’è” – fa del libro quel che *tiene luogo* del vero, proprio ciò in cui questo appare e che, dunque, deve sempre stare in primo piano.

Forma e modo, nei quali si iscrive l’identità singola, possono manifestarsi soltanto attraverso una scrittura che si sia fatta carico della *pluralità delle qualità e degli umori, dei difetti*, per rappresentarli a un gruppo (che si suppone intimo) di destinatari. Poco importa che il libro non trovi lettori; è sufficiente che sia stato pensato “per gli altri”; Montaigne riceverà allora la sua identità direttamente dal libro⁶¹.

Al contrario di quanto intende la coscienza comune – finanche la coscienza comune della letteratura, come emerge dalla massima di La Bruyère –, è solo facendo corpo con la parola, è solo diventando libro che il pensiero pensa fino in fondo: esso, quindi, si esprime solo diventando dissimile da sé stesso. E non è, questo, che un altro modo di dire che, nel moderno, pensiero ed esperienza fanno uno. È proprio consegnandosi, infatti, all’aspetto trasformatore e indeducibile dell’esperienza che il pensiero si traduce in un’apparenza – il corpo verbale del testo – e con ciò consegue il suo senso.

Dalla somiglianza alla finzione si verifica uno scivolamento che l’atto di scrivere non può evitare. Ma questo ritorno dell’apparenza e dell’artificio, invece di discreditare il libro, segna la tappa finale dell’esperienza in cui Montaigne si è impegnato e consacra la riconciliazione tardiva con quanto era stato oggetto dell’accusa iniziale. L’opposizione antitetica dell’inizio, fonte del movimento, si risolve al termine di un lungo travaglio con una sintesi di tipo nuovo⁶².

Il linguaggio non è «un significato prosaico separabile, ma avvenimento di un senso inseparabile»⁶³.

Ecco perché è fondamentale onorare l’apparenza, senza cedere alla tentazione, invero sempre costante, di andare al di là di essa, secondo la logica di un significato puro che starebbe dietro. È a questo proposito che le *Re-*

61. Starobinski, *Montaigne*, cit., pp. 48-9.

62. Ivi, p. 51.

63. Merleau-Ponty, *Recherches sur l’usage littéraire du langage*, cit., p. 73.

cherches citano un passaggio di Proust⁶⁴, tratto dal saggio sulle *Giornate di lettura*, che rende conto dell'alleanza inedita con Montaigne stabilita poco prima.

Vorremmo recarci a vedere il campo che Millet (anche i pittori ci istruiscono alla stessa guisa dei poeti) ci mostra nella sua *Primavera*; vorremmo che Claude Monet ci conducesse a Giverny, sulla riva della Senna, a quel gomito del fiume ch'egli ci lascia appena intravedere attraverso la nebbia del mattino. Mentre, di fatto, furono semplici casi di amicizia a fare scegliere a Maeterlink, a Madame de Noailles, a Millet, a Claude Monet, per dipingerli, quella strada, quel giardino, quel campo, quel gomito di fiume, piuttosto che cento altri. A farceli apparire più belli, e diversi dal resto del mondo, è il fatto ch'essi recano sopra di sé, come un riflesso inafferrabile, l'impressione suscitata dal genio; espressione che potremmo veder vagare altrettanto singolare e dispotica sul volto indifferente e sottomesso di tutti i paesi che essi avessero dipinti. Quest'apparenza, con la quale ci incantano e ci deludono, e al di là della quale noi vorremmo spingerci, costituisce l'essenza stessa di quella cosa in certo modo senza spessore – miraggio fissato sopra una tela – che è una visione. E quella nebbia oltre la quale i nostri occhi avidi vorrebbero penetrare è la suprema parola dell'arte del pittore. Il supremo sforzo dello scrittore come dell'artista non riesce che a sollevare parzialmente, per noi, quel velo d'insignificanza e di bruttezza che ci lascia incuriositi dinanzi all'universo. Allora, egli ci dice: "Guarda, guarda. [...] Impara a vedere!". E in questo momento egli scompare⁶⁵.

Nelle pagine scritte per il testo introduttivo⁶⁶ alla traduzione francese di *Sesamo e gigli* di John Ruskin, Proust descrive per la prima volta lo stupore della memoria involontaria. Lo scritto contrappone alla teoria della lettura proposta da Ruskin nella conferenza del 1864 *Kings' Treasuries* una riflessione sulla lettura che muove dai libri letti nell'infanzia, un'esperienza inseparabile dal ricordo. Il *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier assume così un ruolo di pari importanza a quello che, nel primo volume della *Recherche*, avrà una lettura serale, fatta insieme alla mamma, di *François le Champi* di George Sand.

Ruskin proponeva una teoria classica della lettura, che – sottolinea Proust – possiamo trovare anche in Descartes. Si tratta dell'idea per cui la lettura sarebbe una sorta di dialogo con i più nobili e saggi spiriti del passato. Questa posizione, però, oblitera precisamente quel che distingue l'atto

64. Cfr. *ivi*, p. 79.

65. Proust, *Saggi*, cit., pp. 316-7.

66. La prefazione alla traduzione era uscita, da sola, nel 1905, col titolo *Sur la lecture*, che, in *Pastiches et mélanges*, si trasformò in *Journées de lecture*.

di leggere da quello di interloquire con qualcuno. «La differenza essenziale tra un libro e un amico sta non già nella loro maggiore o minore saggezza, bensì nella maniera di comunicare con loro»⁶⁷. Mentre al *partner* della conversazione possiamo porre delle domande, il che ci offre l'opportunità, come si dice per l'appunto, di *approfondire* determinate questioni, il libro, essendo un testo scritto, è costitutivamente reticente.

In questo contesto non si tratta, però, di una critica alla presunta inferiorità della staticità della forma scritta rispetto alla mobilità del dialogo: al contrario. «I limiti della funzione» della scrittura «derivano dalla stessa natura delle sue virtù»⁶⁸.

Proprio le spumeggianti descrizioni di Gautier, incantevoli e seducenti agli occhi avidi di un bambino, hanno da insegnare qualcosa sull'esercizio della lettura. Nella misura in cui il testo affascina il lettore, questi vorrebbe sapere come si presentano le cose che il libro ha lasciato in ombra, forse ancora più belle di quelle descritte, ed è curioso di conoscere come sono finiti gli episodi che nel libro sono solo accennati, e che sembrano perciò ancor più interessanti di quelli descritti per filo e per segno. In altri termini, ogni libro, suscitando il medesimo desiderio che era nato in noi nelle nostre letture infantili, sollecita delle domande alle quali non darà risposta. Questo aspetto, che frustra il nostro desiderio, è parte integrante, tuttavia, della virtù del testo letterario, che noi avremmo sempre voglia di bucare, di saltare, andando al di là di esso.

I linguaggi dell'arte – tanto della letteratura quanto della pittura – ci insegnano, infatti, che non dobbiamo voler sapere che piega prende la Sena oltre il gomito tratteggiato da Claude Monet, o cosa c'è accanto al campo mostratoci da Jean-François Millet nella sua *Primavera*.

All'opposto dell'idea della lettura come dialogo, che invita l'interlocutore a sbizzarrirsi nelle domande secondo una tentazione che spinge l'orizzonte interpretativo sempre più lontano, è proprio deludendo e disciplinando il nostro desiderio immediato che la lettura ci insegna a indugiare sull'apparenza. È per questo motivo che Merleau-Ponty, parlando sempre di Proust, insiste sulla centralità della «lentezza»⁶⁹. La lettura procrastina la fine della lettura, come la narrazione la fine della vita nelle *Mille e una notte*, evocate da Proust nell'ultimo volume della *Recherche*⁷⁰. Di contro

67. Ivi, p. 313.

68. Ivi, p. 314.

69. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 72.

70. Cfr. M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 4 voll., ed. diretta da L. de Maria,

all'affrettata ricerca di un significato che starebbe al di là dell'espressione – come nella realtà la Senna procede davvero, purché si faccia qualche passo in avanti, oltre il gomito che sembrava terminare al margine del nostro sguardo – l'arte ci costringe a soggiornare presso l'unico modo di essere del senso che ci è dato: la sua manifestazione, la sua apparenza. La lettura può soddisfarci solo mentre ci delude. Eppure, è proprio mentre sembra tradire il nostro desiderio che lo scrittore ci insegna ad aprire gli occhi. «Guarda, guarda. [...] Impara a vedere!» E in questo momento egli scompare».

Riprendendo il Proust critico della teoria di Ruskin, Merleau-Ponty elabora un modello di lettura alternativo a quello della cosiddetta "ermeneutica del sospetto", stando alla quale la verità starebbe dietro l'apparenza, allo stesso modo in cui – rispettivamente per Freud e Marx – le verità dell'inconscio e della società starebbero al di sotto delle maschere del desiderio di copertura e dell'ideologia. Nei coevi appunti per il primo corso di lezioni al Collège de France, dedicati al *Mondo sensibile e il mondo dell'espressione* (1953)⁷¹, Merleau-Ponty afferma:

La maschera è espressione di ciò che essa maschera (l'eterosessualità dall'omosessualità⁷², – la religione dall'oppressione), precisamente per poterlo mascherare. Quindi inversione di struttura che implica presenza del vero nel falso (e del falso nel vero). Perciò non vi è soluzione che consiste nel distruggere l'apparenza per rivelare la realtà [...]. Perciò coscienza ambigua = non inconscio, non fatalità "alle nostre spalle"⁷³.

Di contro alla retorica che oppone l'essere all'apparire, la maschera è espressiva proprio poiché è pura apparenza. Di conseguenza, non si può intendere la forma stilistica come il travestimento di un significato che sarebbe

annotata da A. Beretta Anguissola e D. Galateria, trad. it. di G. Raboni, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1983-93, vol. IV, p. 755.

71. Il corso fu tenuto in parallelo a quello dedicato alle *Recherches sur l'usage littéraire du langage*.

72. Per altro, è proprio del tema dell'amore, e dell'osmosi tra desiderio omo- ed eterosessuale che, secondo Merleau-Ponty, Proust è maestro; la *Recherche* sarebbe in ciò anche una fenomenologia dell'amore e del desiderio sessuale. Come viene osservato nelle note per il corso sull'*Istituzione*, «Proust ha ben visto [che la] gelosia è sostituzione del geloso con l'amato nei suoi amori, e [che] questa sostituzione fa sì che ci sia omosessualità nell'eterosessualità, e viceversa. Polisessualità» (M. Merleau-Ponty, *L'istituzione, la passività. Corso al Collège de France, 1954-1955*, 2003, testo stabilito da D. Darmaillacq, C. Lefort, S. Ménasé, ed. it. a cura di G. Fava, R. Valenti, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 112).

73. M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione* (2011), a cura di A. C. Dalmasso, Prefazione di M. Carbone, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 81.

l'essenza. Arrestarsi all'apparenza – “non vogliate sollevare il velo, resistete alla tentazione!” – è anche ciò che garantisce la fruizione estetica dal rischio di quella semiosi costante che, correndo da un significato all'altro, finisce per sorvolare proprio sulla materialità delle parole che intendeva interpretare. In questo modo, l'opera viene sostituita con qualche cosa d'altro, e l'esperienza estetica in quanto contemplazione obliterata. Arrestarsi all'apparenza significa, dunque, salvaguardare il momento estetico della produzione e della fruizione artistica. Secondo un percorso a ritroso che, per Merleau-Ponty, dovrebbe qualificare anche il passo propriamente filosofico, in ambito artistico occorre risalire dal momento interpretativo a quello sensoriale, che non può essere dato per scontato. Scopriamo, così, che anche rispetto all'opera d'arte non c'è cosa più difficile che imparare a guardarla. Troppo impegnati a domandarci “Cosa significa?”, “Di cosa parla?”, non sappiamo più neanche descriverla. Come ricorda Susan Sontag, «considerata di per sé, un'opera d'arte è un'esperienza, non un'enunciazione, né la risposta a una domanda»⁷⁴.

Fermandosi all'apparenza, a quella maschera che ci impedisce di balzare verso un significato che starebbe dietro, e che rimanderebbe a infiniti altri, la lettura riesce a tenere insieme l'aspetto sensibile e quello ideale, revocando un'interpretazione che, collocandosi prima del testo o dietro di esso, sarebbe sorda alla voce più intima del linguaggio in quanto letterario, ciò per cui ogni testo, come ogni persona, ha un timbro speciale, la cui promessa è tale che non si può mai verificare se sia o meno mantenuta.

D'altro canto, il testo letterario non può né deve trovare una forza surrogata nel suo riferimento diretto all'oggetto reale, come da ultimo vorrebbe la teoria dell'*engagement*, per la quale l'agenda della letteratura dovrebbe coincidere con quella della politica. L'idea dello scrittore a servizio della difesa della libertà, quale quella caldeggiata da Jean-Paul Sartre⁷⁵, nasconde, infatti, la presunzione della sua onnipotenza. Uno scrittore la cui produzione fosse interamente e radicalmente libera sarebbe un soggetto esente dai condizionamenti del reale, che sfrutta però la forza delle cose per legittimare quel testo letterario che *deve* rimanere ingiustificato. Nelle *Avventure della dialettica* (1955) Merleau-Ponty scrive:

74. S. Sontag, *Contro l'interpretazione e altri saggi* (1966), trad. it. di P. Dilonardo, Nottetempo, Milano 2022, p. 41.

75. Merleau-Ponty tiene presente come riferimento polemico lo scritto di Sartre, pubblicato nel corso del 1947 sulla rivista “Les temps modernes”, *Qu'est-ce que la littérature?* (trad. it. *Che cos'è la letteratura*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1960), ove troviamo la principale trattazione della letteratura in quanto impegno (*engagement*).

Se invece si ammette una mediazione dei rapporti personali attraverso il mondo dei simboli umani, è vero che si rinuncia a essere giustificati subito davanti a tutti, a ritenersi responsabili di tutto ciò che si fa ad ogni istante, ma, siccome in ogni caso la coscienza non può conservare nella pratica la sua pretesa teorica di essere Dio, siccome finisce inevitabilmente con il farne delega, allora, abdicazione per abdicazione, preferiamo quella che le lascia il modo di sapere ciò che fa⁷⁶.

Quando pretende di essere di più e diversa da quella che è, pertanto abbandonando la sua legalità peculiare, l'apparenza della letteratura rischia di diventare vera e propria menzogna, che tradisce il lettore mentendo anzitutto su sé stessa.

Riconoscere la letteratura e la politica come attività distinte è forse, in fondo, la sola maniera di essere fedeli sia all'azione che alla letteratura, mentre proporre, quando si è scrittori, l'unità d'azione con un partito, significa forse affermare che si resta nell'universo dello scrittore. Tra colui che maneggia i segni e colui che maneggia le masse non c'è infatti un contatto che sia un atto politico, non c'è una delega di potere dal primo al secondo. Per giudicare altrimenti bisogna vivere in un universo in cui tutto è significato, dalla politica alla letteratura, cioè bisogna essere proprio scrittori e solo scrittori⁷⁷.

Bucare l'apparenza del testo letterario, pretendere di sollevare il velo – nella direzione sia della realtà, sia del significato – comporta sempre la trasformazione della parola in verbalismo o in feticcio, anzi meglio: in verbalismo e in feticcio al contempo. Il verbalismo della semiosi costante, che da un significato passa a un altro, fa del senso un feticcio del quale le infinite manifestazioni non sarebbero che meri accidenti. La posizione opposta, invece, fa della realtà un feticcio da cui la letteratura dipenderebbe, così che la prima diventa un vuoto dogma e la seconda una sua verbalistica celebrazione.

Dove sta, allora, il modo di essere letterario della parola? Per paradossale che ciò possa sembrare, esso risiede non nello spirito, come per inclinazione culturale saremmo forse portati a credere. Il modo di essere della parola si rivela nella lettera; è qui che il linguaggio mostra la sua legalità peculiare, ovvero il suo potere unitamente alla sua impotenza, inseparabile dai suoi limiti. È indulgiando sulla lettera che il testo ci si presenta per quello che è e per quello che mostra, per quello che può e per quello che

76. M. Merleau-Ponty, *“Umanismo e terrore”* (1947) e *“Avventure della dialettica”* (1955), trad. it. di F. Madonia, *Introduzione* di A. Bonomi, Sugar, Milano 1965, p. 408.

77. Ivi, p. 409.

non può. Come osserva Luca Vanzago, «la volontà di verità inconcussa appartiene per Merleau-Ponty più ai manuali di storia della filosofia che ai grandi pensatori»⁷⁸.

La lettera si rivela essere da una parte il corpo del senso, «corpo dello spirito»⁷⁹: la sua apparenza è la sua manifestazione sensibile. La «variabile semantica» si mostra qui da sempre coniugata con la «variabile fonetica», il che impedisce di vagheggiare la presenza di un senso puro indipendente dall'opacità della sua veste sensibile. In questo modo, l'espressione si produce come «espressione di ciò che è espresso»⁸⁰.

L'apparentemente eterna giovinezza dell'«intimità di suono e di senso» ricadrebbe, d'altra parte, a vuota parola se il primato della lettera non avesse un ulteriore ufficio critico. È proprio la sua letteralità a ricordarci, del resto, che un testo è solo un testo. «Si scopre, qui, un linguaggio senza scopo (qualche cosa da dire, qualcuno da convincere), *i.e.* un linguaggio che parla per parlare»⁸¹.

Il linguaggio letterario, quindi, è ancora una volta, all'inizio come alla fine, un linguaggio che mette in discussione il linguaggio, e che, interrogandosi sul proprio potere – diventare lettera –, trova inevitabilmente il proprio limite: essere solo lettera. Non è proprio la presa in carico di questa debolezza, però, a fare la misura della sua relativa libertà?

Prima di ogni spiegazione, prima di ogni interpretazione comprensiva, l'oggetto dev'essere riconosciuto nella sua singolarità, cioè in ciò che lo sottrae al pericolo di un'annessione illusoria. Per una sorta di paradosso, è a forza di arricchimenti oggettivi che l'opera studiata può offrirci una resistenza analoga a quella che incontriamo di fronte a una soggettività estranea: essa si sottrae a ogni iniziativa non disposta a pagare il prezzo per attraversare lo spazio interposto⁸².

Come il linguaggio letterario è quello che mette in discussione il linguaggio, così il suo prodotto è quello che suscita, nel lettore, il dubbio su che cosa significhi effettivamente leggere. Come ha osservato Starobinski, la lettura è una vera lettura, e non un'operazione retorica, quando, in luogo di confermare le pretese del lettore, le disattende. Per un ultimo, significativo

78. L. Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012, p. 147.

79. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 149.

80. Ivi, p. 126.

81. Ivi, p. 108.

82. J. Starobinski, *Il testo e l'interprete* (1974), in Id., *Le ragioni del testo*, a cura di C. Colangelo, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 9.

paradosso, la lettura davvero riuscita è quella che per certi versi ci ha anche tradito. Il che è tutto il contrario della fruizione di una merce, che deve soddisfare il cliente al punto tale da indurlo a tornare a far compere nello stesso negozio.

I due casi appena evocati – debolezza dell'oggetto, debolezza dell'energia interrogativa – hanno in comune il difetto di non cambiare nulla nella posizione iniziale: non s'instaura nessuna relazione, non si compie nessun lavoro, e dunque nessuna luce giunge a trasformare a un tempo l'opera e il nostro sguardo. Non posso fare a meno di pensare alla scena in cui Groucho Marx, commesso in un negozio, scivola sotto il banco per tagliare dalla gonna della cliente il pezzo di tessuto che questa aveva chiesto per assortirlo al proprio vestito. La pura e semplice ripetizione di un presupposto qualsiasi fa le veci di dimostrazione: ci si meraviglia di vedere confermata un'ipotesi, laddove non si è fatto altro che ripeterla in altri termini⁸³.

2.3

Sincerità e menzogna.

Stendhal e l'equivoco desiderio di dire la verità

Dopo aver insistito su quanto abbiamo provato a pensare come l'aspetto *letterale* della letteratura, Merleau-Ponty si domanda: «che cosa significa dire o scrivere in letteratura?»⁸⁴. Ciò significa interrogarsi, in altri termini, sulla verità della letteratura. Sarebbe vuota retorica, a questo punto, parlare di una pura verità letteraria. Se dobbiamo indugiare sulla lettera, la verità è una peculiare verità dell'apparenza. Non si tratta di una verità minore, rispetto alla pretesa di una verità esclusivamente positiva. Al contrario, si tratta di una verità che accoglie in sé la menzogna. Sarebbe d'altronde altrettanto retorico escludere che la letteratura non abbia a che fare con la menzogna, ancorché con una menzogna speciale.

L'autore con cui Merleau-Ponty si confronta in modo più approfondito nella prima parte delle *Recherches* sull'uso letterario del linguaggio, ovvero Valéry, non ha esplorato a sufficienza questo aspetto. Pertanto, Merleau-Ponty dichiara di volerlo pensare insieme a Stendhal, anzitutto, e in secondo luogo con Proust; il confronto con quest'ultimo, tuttavia, non viene sviluppato da questo quaderno di appunti.

Tornando alla domanda «che cosa significa [...] scrivere in letteratura?»,

83. Ivi, p. 16.

84. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 153.

possiamo intanto dire cosa *non* è la scrittura letteraria. Anzitutto, la letteratura non è uno strumento che possa servire a qualche cosa di esteriore, come già emerso nella critica della teoria dell'*engagement*. Possiamo aggiungere, a questo punto, che la parola letteraria è il contrario della «propaganda»⁸⁵, quel linguaggio presunto trasparente utile a diffondere un motto che dovrebbe diventare vero per il solo fatto di essere ripetuto fino allo sfinimento. Paradossalmente, è proprio il suo essere un intreccio di verità e menzogna a difendere la letteratura dalla propaganda, e anzi a fare della letteratura l'antidoto a ogni propaganda. In quanto intreccio tra verità e menzogna, infatti, se la letteratura dice qualcosa di vero, tale verità è sempre negativa. La negazione, in letteratura, «non è distruzione pura, ma trasformazione in senso»⁸⁶, venir meno del carattere ripetitivo tipico della menzogna.

Anche se Valéry non ha riflettuto a fondo sul tema del rapporto tra verità e menzogna in letteratura, ha fornito, tuttavia, un indizio, su cui Merleau-Ponty richiama l'attenzione. Egli rielabora il mito di Narciso fin dai primi scritti, per poi recuperarlo nel corso di tutta la sua opera. Trattano questo mito il componimento *Narcisse parle* (1891), i *Fragments du Narcisse* (1926), raccolta di tre frammenti su Narciso, *La Cantate du Narcisse* (1939), libretto scritto per una cantata di Germaine Tailleferre, e infine il poema *L'ange* (1945), in cui il protagonista si specchia in una fonte. Cosa significa, secondo Merleau-Ponty, la costante del confronto con il mito di Narciso nella carriera poetica di Valéry? Il tema del narcisismo ha a che fare con il rapporto tra la scrittura e la vita: «invece di essere Narciso, [Valéry] scrive il *Narciso* e con ciò smette di esserlo, supera Narciso»⁸⁷.

Questa osmosi tra la vita e la scrittura non significa affatto che la seconda sarebbe una ripetizione in parole della prima. Al contrario, si tratta di una vera e propria trasformazione. Ma trasformazione di cosa?

Poiché il tema del narcisismo, che diventa evidente *fil rouge* dell'egoismo in Stendhal, ruota attorno a un problematico desiderio, il tema del rapporto tra la scrittura e la vita si sovrappone a quello del rapporto tra la letteratura e il desiderio: la prima è trasformazione del secondo, che si presenta anzitutto come desiderio di essere sinceri. La scrittura letteraria, essendo pratica della menzogna, modifica, dismette, revoca il desiderio diretto della sincerità.

Il rapporto tra la letteratura e il desiderio è, nella vita di Stendhal,

85. Ivi, p. 154.

86. *Ibid.*

87. Ivi, p. 156.

pressoché scoperto. La preponderanza del tema della conquista amorosa è centrale nel suo *Journal intime*. La sua figura di amatore è, per Stendhal, la «costituzione di un io ideale»⁸⁸. Questo amatore ideale, tuttavia, è fallimentare. Quello ideale è, infatti, un amante narcisista: «l'amore è per lui la proiezione del suo io ideale nella donna e, di conseguenza, percezione di sé stesso in lei»⁸⁹. Lo scacco dell'amore narcisista dipende dal fatto che il desiderio erotico, che deve esporsi al desiderio altrui, resta qui sempre e solo autoerotico.

È per questo motivo che l'amore narcisistico è tendenzialmente anche un amore geloso; il paradigma del legame a doppio filo tra desiderio narcisistico e gelosia sta non a caso al centro di uno dei classici del canone letterario, l'*Otello* di William Shakespeare. Iago non è all'origine della gelosia di Otello, ma ne è solo il catalizzatore. Per il fatto medesimo di realizzare il proprio desiderio, il narcisista si trova deluso. È proprio poiché ne è ricambiato che Otello si ingelosisce di Desdemona: nell'amplesso con la donna amata, infatti, egli si rende conto del fatto che anche lei desidera lui. Il desiderio di lei, però, trasforma Otello in un *oggetto* del desiderio (come potrebbero in teoria esserlo altri uomini oltre a lui, che si concepisce per contro come unico *soggetto* desiderante). Il carattere autoerotico del narcisista viene fatalmente tradito dal sortilegio del desiderio esaudito: il desiderio rende l'amante un oggetto proprio quando incontra felicemente il desiderio dell'amato.

Non sarà fortuito se nessuno come Proust, l'altro scrittore evocato da Merleau-Ponty stando a un segreto legame con Stendhal che in questi appunti non viene approfondito, ha saputo fare luce sulle più riposte pieghe dell'amore geloso. Nella *Recherche* l'amore geloso di Swann, erudito ma scrittore mancato, per Odette trova la sua radicalizzazione nell'amore ancor più geloso del narratore, che diventerà, quindi, davvero uno scrittore e con ciò si libererà dall'inferno della gelosia, per Albertine. Teniamo presente fin da ora che Proust fornisce un indizio chiaro del rapporto trasformativo tra desiderio narcisistico e una certa retorica letteraria. Nel secondo volume della *Recherche*, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, più che innamorarsi di Albertine, il narratore la sceglie per rispecchiarsi in lei, e dopo averla eletta a proprio specchio si compiace di pensare letterariamente: «mi dicevo ch'era con lei che avrei avuto il mio romanzo»⁹⁰.

88. Ivi, p. 164.

89. Ivi, p. 166.

90. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 1105.

Tornando a Stendhal, è proprio alla figura di Desdemona⁹¹ che Merleau-Ponty associa l'amante Mélanie Guilbert. Il desiderio erotico, ancorché coltivato nell'intimo e letterariamente carezzato, sia nel diario che nelle lettere, in realtà genera in lui paralisi. Per paura di doversi confrontare «con l'eco del suo amore»⁹² nell'amata, preferisce astenersi dalla realizzazione del desiderio. La relazione amorosa diventa, come verrà descritta nelle avventure di Julien Sorel con Mathilde de la Môle, «manovra»⁹³, strategia, manipolazione. Quanto più la *liaison* viene diretta dal calcolo narcisistico, tanto più emerge, nella descrizione letteraria che Stendhal ne fa nell'epistolario e nel diario – generi non finzionali –, l'esigenza di essere sincero. Tuttavia, come il desiderio narcisistico mette in scena delle manovre di conquista che servono in realtà a procrastinare l'amplesso, così l'esigenza della sincerità è fatalmente insincera. Stando a un *double bind* perfino logico – come ci si può, del resto, adoperare di proposito a essere sinceri? –, l'obiettivo di eliminare l'affettazione produce di per sé affettazione. La sincerità volontaria fa del soggetto un commediante, e della verità ostentata una bugia. La pretesa di essere assolutamente trasparenti con gli altri e con sé stessi, presumendo di aggirare l'ambiguità costitutiva dell'interiorità e del sentimento, produce una falsificazione, spesso presente proprio nelle più nobili delle commedie in cui ci impegniamo.

Quando, dunque, Stendhal si libera dal circolo vizioso della sincerità? Diventando scrittore.

91. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 177.

92. *Ibid.*

93. *Ivi*, p. 176. Si pensi in questo senso al vero e proprio agguato militare grazie a cui Julien conquista Mathilde de la Môle: «Ma mentre guardava la finestra della camera di Mathilde vide attraverso le persiane che ella spegneva la luce: immaginava quella camera deliziosa che aveva visto, ahimè, una sola volta in vita sua. Ma la sua immaginazione non andava più in là. Suonò l'una. Udire il suono della campana e dirsi: "salgo con la scala" fu questione di un attimo. E fu il lampo di genio. Le buone ragioni arrivarono in folla. Julien pensava: "Posso essere più infelice di così?". Corse alla scala: il giardiniere l'aveva legata con la catena. Servendosi del cane di una delle sue pistole, che mandò in pezzi, Julien, animato in quel momento da una forza sovrumana, forzò uno degli anelli della catena: in pochi minuti poté disporre della scala e l'appoggiò contro la finestra di Mathilde. "Si arrabbierà, mi coprirà di disprezzo, che importa? Le do un bacio, un ultimo bacio, vado in camera mia e mi ammazzo... le mie labbra toccheranno la sua guancia prima di morire!" Saliva la scala volando, bussava alla finestra: dopo qualche istante Mathilde lo sentì, tentò di aprire la persiana ma la scala glielo impedisce: Julien si attacca all'uncino che serve a tenere aperta la persiana e, rischiando di cadere mille volte, dà un violento strattone alla scala e la sposta di poco. Mathilde può aprire. Si getta nella camera più morto che vivo. "Sei tu, dunque!" dice precipitandosi tra le sue braccia» (*Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, trad. it. di M. Lavagetto, Garzanti, Milano 1968, p. 365).

E diventando scrittore si trasforma anche il suo desiderio narcisistico. Consacrando alla scrittura Stendhal si congeda dalla prigione costitutivamente fallimentare che si era costruito addosso: quella dell'amatore ideale. Solo passando alla testualità letteraria si può attingere un vero che, nella misura in cui accoglie in sé la menzogna, si sottrae all'inconsequente pretesa della pura sincerità, con il suo contraddittorio volontarismo. «La verità ha essenza poetica, non si trova che nella finzione»⁹⁴. All'opposto della ciarlatana magniloquenza della sincerità, che vorrebbe sempre dire tutto e dire la verità al contempo, salvo poi contraffarla inconsapevolmente, la letteratura vive, non da ultimo, di silenzi e di spazi bianchi, di omissioni e di reticenze. Come si diceva all'inizio, il passaggio alla scrittura non è la mera traduzione in parole di un'esperienza biografica. Per meglio dire: proprio nel momento in cui viene restituita in parole, l'esperienza acquisisce un significato nuovo. L'amatore e conquistatore seriale di donne si trasforma in uomo e autore.

La presunta onnipotenza, che alla prova dei fatti si rivelava impotenza, consegue, così, il potere limitato della scrittura. L'ambizione mondana e conformista viene superata dalla dialettica di vita e letteratura, l'apprendistato della quale consente a Stendhal di scoprire che solo nell'esercizio della finzione ci si può approssimare a una verità su di sé. Di contro alle assolute ma insolventi pretese della sincerità pura, la verità di noi che possiamo attingere nella finzione è una verità limitata, che non bandisce da sé l'ombra e che resta fundamentalmente ambigua. Ecco perché la verità ha natura poetica, e vive nella e della finzione.

La verità è poesia: «Il vero, sulle più grandi cose come sulle più piccole, mi sembra pressoché impossibile da attingersi, quanto meno un vero che sia dettagliato. La signora de Tracy mi diceva: si può attingere il vero solo nel romanzo. Vedo ogni giorno di più che, in ogni altro luogo, quella del vero non è che una pretesa» (Nota su *Il rosso e il nero*, 1834).

a) *Il vero non è nel "reale"*. Perché non c'è vero nel reale? Non c'è, forse, una conoscenza *del me reale*? A causa dell'indeterminatezza, quello del reale nel dettaglio è un equivoco⁹⁵.

Il *surplus* di lucidità di cui abbiamo bisogno nel reale ci rende, spesso, ciechi al reale; del resto, non avevamo detto che proprio la letteratura ci insegna a vedere? Nell'ordine del reale, le verità vengono pensate come date, il che,

94. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 187.

95. Ivi, p. 205.

però, non rende giustizia alla pluralità e potenzialità dell'esperienza. «La verità di un avvenimento, di un sentimento, esige di essere disinserita dal "reale" e che si lasci sviluppare tutto il suo senso interiore, cioè il suo senso immaginario»⁹⁶. L'apparente concatenazione di cause ed effetti con cui tendiamo a spiegarci il reale, con il suo oggettivismo e il suo meccanicismo positivo, è tutt'altro che "vera". Per il solo fatto di escludere l'indeterminatezza e l'ambiguità essa è, semmai, uno specchio deformante.

La finzione, d'altronde, è una selezione soggettiva che non è, tuttavia, casuale. Di contro alla letterarietà del desiderio narcisistico, è la lettera del testo ad avere una tessitura peculiare, una trama materiale che, per quanto varia, predispone un percorso nel quale una serie di *petits faits vrais* – "piccoli fatti veri" – tradisce d'un tratto una menzogna e rivela una verità.

La lettera della scrittura dismette i pretesti soggettivi senza ricadere nel cinismo oggettivo, e vive, come Merleau-Ponty ha appuntato, della sua dialettica con la vita. «La finzione così compresa non è arbitraria, ma è poesia del vero»⁹⁷. Sembrerebbe, dunque, che non ci sia vita vera se non nella finzione; ciò non significa affatto che, allora, la finzione potrebbe sovrapporsi al reale. Al contrario, la qualità della verità è poetica proprio nella misura in cui la letteratura denuncia di essere anche menzogna. Secondo una categoria molto cara a Merleau-Ponty, potremmo sviluppare le indicazioni contenute in questi appunti dicendo che quella tra vita e letteratura è una dialettica poiché la trasfigurazione della prima nella seconda è sempre reversibile. La letteratura, dichiarando *apertis verbis* di essere finzione, non si sovrappone al reale, ma continua nonostante tutto a dipendere da esso, secondo una dinamica di figura su sfondo; e il reale guadagna di verità, a sua volta, proprio nella letteralità della letteratura, ragion per cui Merleau-Ponty parla di una poetica del vero.

Questa poetica del vero non è, difatti, una poetica buona per ogni discorso: al contrario; essendo una poesia del vero, ci disvela qualcosa del reale, denunciando con ciò la sua filiazione da esso. Merleau-Ponty fornisce un esempio particolarmente significativo parlando di «Stendhal come Octave»⁹⁸, il protagonista del suo primo romanzo, *Armance*, pubblicato nel 1827, quando aveva già 43 anni. L'apprendistato della scrittura viene maturato, in Stendhal, molto a lungo. In un passaggio degli appunti per le *Recherches* sull'uso letterario del linguaggio il tema di *Armance* viene messo

96. Ivi, p. 206.

97. Ivi, p. 207.

98. Ivi, p. 180.

in relazione con il monito proustiano a non voler osare andare oltre l'apparenza dell'arte e, quindi, con la fatale delusione che comporta ogni lettura d'altronde felice.

Paradosso di parola e silenzio.

L'espressione è per principio indiretta: Mallarmé, il linguaggio non è un sostituto provvisorio delle cose, ma, al contrario, ciò che le cambia nel loro senso. Dunque niente espressione diretta che nomini la cosa stessa (già Stendhal: *Armance* e il babilanismo che è mostrato in quanto nascosto). Di conseguenza il creatore, dice Valéry, è colui che crea, ciò che dice non mette capo alla cosa detta, ma ha bisogno di dire ancora di più. [...] C'è una universalità laterale [...]. Si ha sempre l'impressione che nulla è detto perché quanto è detto è semplicemente uno stile, che contiene altre possibilità da quelle che incarna. Da lì viene l'insoddisfazione di ogni lettore (Proust, *Pastiches et mélanges*, pp. 248-50). Ma ciò che Proust lettore, ciò che ogni lettore domanda è l'impossibile: uno stile diventato cosa, dato come una cosa, un reale che sia l'equivalente di un immaginario, un'immagine che sia piena⁹⁹.

Il linguaggio letterario, la lettera del testo non è un sostituto, un surrogato del reale, ma ciò che, in una dialettica con il reale che non si può recidere, cambia il senso delle cose. Di contro alla logica del vero, che pretende di essere diretta e immediata, quella della letteratura è allora indiretta e mediata, com'è il caso eminente – aggiunge Merleau-Ponty – dell'opera di Stendhal *Armance*.

Il romanzo intitolato *Armance* riprende la trama di quello di Madame de Duras, dal titolo *Olivier ou le secret*¹⁰⁰ e che Stendhal aveva recensito, con la differenza che il protagonista, da Olivier che era, diventa Octave. La vicenda è misteriosa, perché tutto ruota attorno al problema di Octave, al suo cosiddetto *babilanisme*, di cui nessuno è messo a parte, e su cui Stendhal narratore resta equivoco, salvo svelare *apertis verbis* il *secret* in una lettera del 23 dicembre 1826 in cui parla di questo suo primo romanzo a Prosper Mérimée.

Di cosa (non) parla, dunque, il primo romanzo di Stendhal? Il *babilanisme* è la *défaillance* sessuale, l'impotenza del protagonista Octave, che si colloca forse sullo sfondo di un'omosessualità latente. Si tratta di uno dei pochissimi romanzi del canone letterario a esplorare una conseguenza del desiderio che non rientra mai nelle maglie degli stereotipi della

99. Ivi, p. 75.

100. Cfr. Madame de Duras, *Il segreto*, a cura di D. Galateria, Sellerio, Palermo 1989.

virilità ed eccede il conformismo del discorso ordinario; caso unico nella *Weltliteratur*, *Armance* affronta questo tema senza mai nominarlo direttamente.

Stendhal si lascia tentare da una sfida, di cui Madame de Duras non aveva colto fino in fondo il potenziale, che oscilla tra il gioco e la mistificazione: un tema che sembrava impossibile, qualcosa a cui si poteva solo alludere per via obliqua e che poneva il narratore sotto la giurisdizione di un'inflessibile censura preventiva. E ancora: la difficoltà di costruire un romanzo intorno a una parola che non poteva essere pronunciata, che chiama l'interdetto, il segreto, il codice.

Il romanzo, che si svolge all'epoca della Restaurazione, segue le vicende dell'amore ricambiato ma infelice tra Octave de Malivert, giovane nobile, brillante e prestante, e la raffinata e sensibile cugina, Armance de Zohiloff. A quanto sappiamo, l'amore è infelice per un segreto difetto che macchierebbe Octave e lo renderebbe indegno di congiungere la sua sorte a quella di una qualunque donna. Octave parla, a seconda dei momenti, di un difetto morale, o addirittura di una «mostruosità»¹⁰¹ che albergherebbe nel suo animo. Nonostante Octave sappia di dover rinunciare al matrimonio per poter custodire il proprio segreto, la concatenazione delle circostanze e una macchinazione ordita dalla famiglia – che cerca di mandare a monte il matrimonio tramite una finta missiva in cui la fidanzata scriverebbe di volersi sposare con lui per solo interesse – lo conducono fatalmente, invece, all'altare. Disperando ormai di quell'amore sconfinato grazie al quale contava di poter fare fronte all'altrettanto sconfinata vergogna di una dovuta confessione, Octave decide di tacere e di darsi la morte dopo le nozze. Sorprendentemente, dopo che la cerimonia è stata celebrata e l'unione con probabilità consumata, sembra che il matrimonio sia di successo: si tratta di otto giorni coronati dalla «gioia perfetta di Armance»¹⁰², ebbra di felicità. Nonostante ciò, Octave si imbarca per la Grecia e durante il tragitto simula, agli occhi dell'equipaggio, di essere colpito da una grave malattia. Dopo aver scritto un ultimo messaggio alla moglie, di cui possiamo sospettare che sia la confessione finale ma del contenuto della quale Stendhal si guarda dall'informarci, si avvelena, senza che lui sappia che la lettera di Armance era un falso, e senza che lei sia a conoscenza della doppia menzogna frapostasi tra loro.

101. Stendhal, *Armance. Alcune scene di un salotto parigino del 1827* (1827), trad. it. di N. Palmieri, *Introduzione* di M. Lavagetto, Einaudi, Torino 1999, p. 180.

102. Ivi, p. 196.

Come osserva Genette in *Figure II*, questo romanzo costituisce

un esempio forse unico in tutta la letteratura di un'opera a chiave, la cui chiave si trova però *altrove*, ossia in una lettera a Mérimée e in una nota a margine d'un esemplare personale, che affermano formalmente l'impotenza di Octave. Caso estremo di decentramento, giacché il centro qui è l'esterno: s'immagini un romanzo poliziesco il cui colpevole venisse indicato solo da qualche confidenza postuma dell'autore¹⁰³.

I due luoghi menzionati sono quelli che svelano in modo esplicito che ciò di cui soffre Octave è l'impotenza amorosa, e che proprio perciò il *deficit* sessuale sarebbe stato compensato dal protagonista grazie all'apprendimento di quelle arti amatorie che hanno forse soddisfatto Armance quanto e forse più delle mogli degli uomini senza segreti.

Come nota Mario Lavagetto nell'*Introduzione* a una traduzione italiana dell'opera, Stendhal, così facendo, disattende il patto che ogni lettore crede di aver siglato con il narratore: la pretesa che ogni mistero verrà svelato, che una chiave di lettura possa anche *ex post* gettare luce su ogni ambiguità del narrato. La narrazione si configura generalmente come un insieme di digressione e procrastinazione che accompagna un percorso di progressiva interrogazione, indagine e disvelamento, mentre *Armance* gira attorno a una costante dissimulazione che il narratore non intende smascherare.

La sfida tecnica di Stendhal (sfida ambiziosa e altamente significativa) consiste proprio nel sottrarci quella conferma: nel non fornirci la parola definitiva che dissolverebbe l'alone di dubbio che circonda ogni nostra ragionevole previsione. Prende così forma una figura inedita e rischiosa: quella del narratore insolvente, che non mantiene i patti sottoscritti con il lettore e che lascia, al centro del romanzo, un vuoto, una mancanza genialmente parallela a quella del suo protagonista¹⁰⁴.

Nella sua *Introduzione* all'edizione Fontaine del 1946, che è con tutta probabilità quella letta da Merleau-Ponty, Georges Blin rileva che Stendhal fa abbondante uso di formule di «signalisation»¹⁰⁵, che non intendono tuttavia risolvere lo statuto di enigma dell'intero romanzo, che, come in un

103. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria* (1969), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1972, p. 137.

104. M. Lavagetto, *Introduzione. Il negativo di don Giovanni*, in Stendhal, *Armance. Alcune scene di un salotto parigino*, cit., p. XXIII.

105. G. Blin, *Introduction*, in Stendhal, *Armance, ou Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, Fontaine, Paris 1946, pp. IX-LXXVIII, p. LIX.

gioco di specchi, ne esce semmai moltiplicato: “non vogliate sapere cosa c’è al di là dell’apparenza romanzesca”.

Ma perché l’apparenza romanzesca è così importante? Perché nella dialettica di vita e letteratura è proprio lo scarto a svelare qualcosa, a demistificare l’illusione di cui, nella vita reale, il soggetto è sovente vittima. Abbiamo detto che Stendhal smette di essere l’amatore narcisistico che è nel momento in cui diventa romanziere. È proprio la lente del romanzo a mettere in luce lo scacco di quel tipo di desiderio che, infatti, è al centro di *Armance*, nonché del *Rosso e il nero*. Come Octave, anche Stendhal «étrange»¹⁰⁶, mette in realtà in fuga gli altri, solo che nel diario, dove vuole essere sincero fino allo spasimo, Stendhal amatore ideale è l’eroe solitario e perciò invincibile, mentre nella dimensione romanzesca, che è fittiva, viene esibita la crisi e la rovina del desiderio romantico. Anche Octave è in realtà un «maestro d’orgoglio»¹⁰⁷, tanto che, come rileva Lavagetto, in un significativo momento di disvelamento il protagonista, sognando a occhi aperti, pensa alla propria dimora ideale come a un magnifico salone, in cui solo lui potrebbe entrare per rimirare in solitudine l’immagine di sé stesso in «tre specchi alti due metri»¹⁰⁸. «È la coscienza che si dà un’incarnazione, che si autopone. Ma questa incarnazione è ancora un rivestimento arbitrario»¹⁰⁹.

L’illusione dell’autonomia narcisistica si dissolve nel momento in cui la fanatica pretesa di sincerità della vita si consegna al romanzo, convertendosi. Proprio per questo, forse, Merleau-Ponty allude all’importanza di *Armance*, ove la finzione è rivelativa proprio poiché si distingue dal carattere impositivo dei fatti grazie alla propria reticenza ed enigmaticità. In barba a ogni pretesa di un’immediata osmosi tra la realtà e la finzione – che, come Merleau-Ponty mostra di contro a Sartre, rischia di fare dell’eroismo l’alibi del tartufismo –, la dialettica tra letteratura e vita, se dialettica dev’essere, deve funzionare grazie alla *differenza* tra l’una e l’altra. Analogamente a un rapporto tra figura e sfondo, ove l’una è tale in virtù dell’altro, letteratura e vita stanno in un rapporto dialettico perché la finzione, pur non essendo vita, non può emanciparsi e autonomizzarsi rispetto a essa. Come nel finale del *Rosso e il nero*, questa *liaison* non sempre può essere sancita da un’espressione, può essere detta: al contrario. Secondo la dismissione del circolo vizioso della sincerità a tutti i costi, la forza di questa *liaison* è tale

106. Ivi, p. XXIV. L’espressione ricorre testualmente anche in Merleau-Ponty, *Recherches sur l’usage littéraire du langage*, cit., p. 180.

107. Blin, *Introduction*, cit., p. XXXI.

108. Stendhal, *Armance. Alcune scene di un salotto parigino*, cit., p. 23.

109. Merleau-Ponty, *Recherches sur l’usage littéraire du langage*, cit., p. 180.

da esprimersi in uno spazio bianco. La reticenza diventa così uno strumento diegetico che è anche cartina di tornasole del potere limitato del discorso letterario, come Merleau-Ponty mostra richiamando il momento di svolta del *Rosso e il nero*, l'ultimo concitato viaggio di ritorno a Verrières, nel quale ci possiamo immaginare che Julien decida di tutta la propria sorte e di cui Stendhal si limita a dire:

Julien era partito per Verrières. Durante quel rapido viaggio non riuscì a scrivere a Mathilde come aveva in progetto di fare: la sua mano non tracciava sulla carta che segni illeggibili. Arrivò a Verrières una domenica mattina. Entrò dall'armaiolo [...]¹¹⁰.

«La vera parola incorpora il silenzio, non presuppone la sincerità rispetto a un Io dato, né la vanità di essere ascoltati dagli altri, di esistere davanti a loro tali e quali vorremmo. Stendhal è l'apprendistato di tutto questo»¹¹¹. Ecco perché la «finzione così compresa non è arbitraria, essa è poesia del vero»¹¹².

2.4

Un desiderio metafisico. Proust filosofo e il problema della parola

Quello dedicato al *Problème de la parole* è un corso tenuto da Merleau-Ponty al Collège de France tra dicembre 1953 e aprile 1954, subito dopo quello sull'uso letterario del linguaggio.

Il corso sul problema della parola è diviso in tre parti; la prima si concentra sui rapporti tra il linguaggio e la linguistica, e ruota attorno al confronto con Ferdinand de Saussure e alcuni suoi allievi; la seconda approfondisce una serie di studi sull'afasia e l'acquisizione del linguaggio nell'infanzia, i cui principali interlocutori sono lo psichiatra Kurt Goldstein e il pedagogista e pensatore Jean Piaget; la terza parte, ove il problema della parola è pensato in un serrato dialogo con la letteratura, è un commentario della *Recherche*, di cui Merleau-Ponty trascrive, incorporandoli nel brogliaccio delle lezioni, numerosi passaggi.

L'*incipit* della trattazione di Proust dà il la all'intera operazione, che si presenta all'insegna di una sorprendente inversione di ruoli.

110. Stendhal, *Il rosso e il nero*, cit., p. 355.

111. Merleau-Ponty, *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, cit., p. 197.

112. Ivi, p. 207.

PROUST

UNA TEORIA – E UNA CONCORDANTE PRATICA – DEL LINGUAGGIO

I. TEORIA DEL LINGUAGGIO

1) PROUST FILOSOFO?

Teoria, poiché è filosofo: lui stesso dice che «*a souvent cherché un sujet philosophique pour une grande oeuvre littéraire*»¹¹³.

Merleau-Ponty cita anche dai *Pastiches et mélanges*, dal Jean Santeuil, che era appena uscito (1952) nell'edizione critica di Bernard de Fallois con introduzione di André Maurois, dalla *Correspondance avec la mère*, curata da Philip Kolb nel 1953, e da *Contre Sainte-Beuve*, che de Fallois pubblica per la prima volta nel 1954 (con una presentazione degli abbozzi dei *cahiers* inediti e degli articoli non pubblicati); un'edizione critica della *Recherche*, a cura di Pierre Clarac e André Ferré, esce nel medesimo anno per la "Bibliothèque de la Pléiade"¹¹⁴. Si tratta di edizioni che Merleau-Ponty legge, con tutta probabilità, durante l'anno dello svolgimento del suo corso su Proust¹¹⁵. Quelli tra il 1952 e il 1954 sono, quindi, evidentemente, anni fondamentali per la ricerca e la letteratura su Proust, ed è forse anche per questo che, nel corso del 1953-54 tenuto presso la più prestigiosa istituzione culturale francese, Merleau-Ponty coglie l'occasione di confrontarsi con questo rinnovamento e ampliamento del *corpus* proustiano.

Lavorando su questo materiale nuovo, Merleau-Ponty stringe i nodi del suo carsico, mai sopito confronto con Proust e con la letteratura, al punto tale che il grande scrittore sembra diventare un *alter ego* del filosofo, secondo quel rovesciamento che è tipico del procedimento dialettico. Proust ha una teoria del linguaggio perché nella *Recherche* si racconta di come il narratore abbia sovente cercato «un argomento filosofico per una grande opera letteraria»¹¹⁶.

113. M. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole. Cours au Collège de France. Notes, 1953-1954*, texte établi par L. Andén, F. Robert, E. de Saint Aubert, Mētis Presses, Genève 2020, p. 135.

114. Questa edizione in tre volumi differisce da quella che a oggi è di riferimento, a cura di un'*équipe* diretta da Jean-Yves Tadié, sempre presso la collana "Bibliothèque de la Pléiade", in cui il testo della *Recherche* occupa quattro volumi (1987-89), che contengono un'abbondante scelta di *Esquisses* (che altri curatori in altre edizioni chiamano *avant-textes*), cioè di episodi "paralleli" trascritti dai vari *Cahiers* in cui Proust aveva redatto le prime versioni, poi modificate, del romanzo.

115. Le citazioni dalla *Recherche* sono in verità tratte, nel corso degli appunti, dall'edizione precedente della "Collection Blanche" NRF di Gallimard. Il corso fu tenuto infatti tra il dicembre del 1953 e l'aprile del 1954.

116. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 218.

Nonostante questo brano, tratto dal primo volume (*Dalla parte di Swann*), sembri fornire materiale per suffragare la sorprendente definizione di Proust maestro di filosofia, in realtà esso nasconde a sua volta un rovesciamento, e proprio per questo viene eletto da Merleau-Ponty a nucleo genetico dell'opera proustiana e a cinghia di trasmissione della riflessione su letteratura e filosofia.

Si tratta di una serie di pagine che precedono uno dei più celebri episodi dell'intera *Recherche*, quello dedicato all'esperienza e alla descrizione dei campanili di Martinville, la prima prova letteraria del narratore. Stando a Merleau-Ponty, però, è solo facendo un passo indietro, tornando a ritroso sull'episodio precedente che si può comprendere in tutta la sua portata quello successivo.

L'episodio cui Merleau-Ponty fa riferimento è centrale nella *Recherche* in quanto storia del narratore che diventa uno scrittore, romanzo sulla genesi del romanzo medesimo. Per calarci nel passaggio proustiano citato da Merleau-Ponty possiamo prendere a prestito le parole introduttive di Francesco Orlando:

Se questo qualcosa che si racconta nel ciclo di sette romanzi volessi raccontarlo, semplificando al massimo, non potrei che dire questo: è la storia di una vocazione. Un personaggio che viene preso abbastanza giovane, e che accompagniamo fino a un'età indeterminata ma che si deve presupporre piuttosto avanzata, passati i quaranta, forse i cinquant'anni, ha fin dall'inizio speranze e ambizioni di diventare uno scrittore, ma letteralmente non sa come fare. Fa pochissimi tentativi in questo senso, e vanno tutti molto male; la sua vita sembra trascorrere tutta senza che il personaggio riesca a realizzare nulla. Alla fine, soltanto nell'ultima metà dell'ultimo romanzo (i romanzi sono sette, quel che accadrebbe nelle ultime dieci pagine di un romanzo più breve accade invece nelle ultime duecento di un romanzo così lungo), alla fine c'è la scoperta di una vocazione. All'improvviso questo personaggio si accorge di qualcosa di essenziale che non ha mai capito, e alla luce dell'attuale scoperta ha capito come potrà diventare un romanziere¹¹⁷.

Il passaggio evocato da Merleau-Ponty si trova quasi verso la metà di *Dalla parte di Swann*, quando il giovane protagonista trascorre le sue estati con la famiglia a Combray, dove due sono i sentieri per le passeggiate pomeridiane: quello che va verso Tansonville, dove ha casa Charles Swann, e quello che va verso la parte dei Guermantes,

117. Orlando, *Appendice. Spunti introduttivi per la lettura della Recherche di Proust*, in Id., *In principio Marcel Proust*, cit., p. 194.

il duca e la duchessa, [dei quali] sapevo che erano personaggi reali, esistenti nell'attualità, ma ogni volta che pensavo a loro me li raffiguravo ora in un arazzo, come la contessa di Guermantes nell'incoronazione di Ester, ora di colore cangiante, come Gilberto il Malvagio, [...], ora del tutto impalpabili come l'immagine di Genoveffa di Brabante¹¹⁸.

I profili della più antica famiglia di Francia, che intrattiene il salotto più esclusivo di tutta Parigi ma che ha una residenza nei pressi di Combray, si confondono, nell'immaginario del narratore, con le figure cangianti degli antichi Merovingi che la lanterna magica proiettava sulle pareti e sulle ondulanti tende della sua cameretta di bambino.

Il narratore è fin da sempre insidiato dalla malattia dello snobismo, animato da un desiderio mediato, tema su cui insiste René Girard nella sua opera del 1961 *Menzogna romantica e verità romanzesca*: «la duchessa dal profilo d'uccello rapace esercita un dominio così completo da apparire come una mediatrice universale»¹¹⁹ del desiderio. Pur illudendosi di essere spontaneo e originale, l'uomo moderno tende a prendere a prestito i desideri altrui. Egli, dunque, ha sempre bisogno di un mediatore che gli indichi gli oggetti verso cui orientare il suo desiderare. In questo caso, l'oggetto del desiderio e il mediatore coincidono. Il narratore, guidato dalla figura della duchessa come un burattino dai fili del burattinaio, si compiace, infatti, di pensarsi come il romantico eroe di romanzo alle prese con la conquista della dama grazie alle proprie arti. La stessa vocazione alla scrittura viene qui pensata in funzione del desiderio amoroso:

Sognavo che Madame de Guermantes mi invitasse, cedendo per me a un improvviso capriccio [...]. E la sera, tenendomi per mano, passando davanti ai suoi vassalli, mi mostrava lungo i muretti i fiori che vi appoggiavano le loro conocchie rosse e viola, e mi insegnava i loro nomi. Mi sollecitava a dire di cosa avrebbero parlato le poesie che avevo intenzione di scrivere. E questi sogni mi facevano pensare che, dal momento che volevo un giorno diventare scrittore, era tempo di sapere quel che meditassi di scrivere¹²⁰.

La natura imitativa del desiderio è tanto più difficile da percepire quanto più il soggetto desiderante, proprio in quanto desidera, la nega, perché dove c'è desiderio mimetico – all'origine dell'amore geloso e dello snobismo – c'è

118. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, pp. 208-9.

119. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), trad. it. di L. Verdi Vighetti, Bompiani, Milano 1981, p. 177.

120. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 210.

sempre anche menzogna. E quale è la più grande menzogna? L'idea per cui questo desiderio mediato ed eterodiretto sarebbe invece autonomo e spontaneo: tutte le menzogne «difendono una medesima illusione di autonomia alla quale l'uomo moderno è appassionatamente attaccato»¹²¹.

L'immaginario della letteratura romantica, qualificato in generale dalla presenza di un eroe solitario e senza macchia, porta su di sé tutti i sintomi del desiderio mimetico senza denunciarne la mistificazione. La tesi della prima grande opera teorica di Girard è che la vocazione più autentica e profonda del romanzo moderno sia smascherare il desiderio mediato, mettere a nudo i meccanismi psicologici che questo intreccia e indicare al lettore la sola via di liberazione dall'inferno (illusorio) dell'autonomia. Ed è proprio nella più raffinata analisi dello snobismo che Proust smaschera i sintomi della malattia del desiderio mimetico.

Basta definire *snobistico* un desiderio per sottolinearne il carattere imitativo. Il mediatore non è più nascosto [...]. Si può essere snob nel piacere estetico, nella vita intellettuale, nel modo di vestire, di mangiare, ecc. Essere snob in amore significa votarsi alla gelosia. L'amore proustiano è dunque tutt'uno con lo snobismo, e basta dare al termine un'accezione più ampia di quella che normalmente gli si dà per cogliervi l'unità del desiderio proustiano. Il mimetismo è tale, ne *La recherche du temps perdu*, che i personaggi saranno detti gelosi o snob a seconda che il loro mediatore sia innamorato o mondano¹²².

Girard contrappone in tal senso il genio romanzesco alla contraffazione romantica. La differenza tra le due cose sta nel fatto che il primo descrive tutti i sintomi del desiderio mediato per svelarli, demistificarne l'illusione e arrivare al momento in cui l'eroe, diventato vero uomo, vince la sua malattia proprio quando rinuncia all'orgoglio e perde l'autonomia; la seconda, invece, è complice dell'illusione per la quale l'eroe, pur perdendo contro il mondo, vincerebbe nella sua solitaria battaglia ideale, confermando e, quindi, edificando il lettore nel suo altrettanto ingannevole *desideratum*.

L'ultima parte del lunghissimo romanzo che è la *Recherche* è, infatti, una dolorosa agnizione: «l'esperienza del *Temps retrouvé* è la morte dell'orgoglio, ossia nascita all'umiltà che è anche nascita alla verità. Quando Dostoevskij celebra la *terribile forza dell'umiltà*, si riferisce alla creazione romanzesca»¹²³. Secondo un *fil rouge* che unisce don Chisciotte, il primo

121. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 18.

122. Ivi, p. 25.

123. Ivi, p. 36.

protagonista del romanzo moderno, alla vanità di Julien Sorel e ai personaggi di Fëdor Dostoevskij, il romanzo tocca la dimensione del vero denunciando la menzogna romantica: quando gli eroi si accorgono che vincere il gioco a cui stanno giocando – e che non a caso costa loro il costante timore di apparire ridicoli –, è perdere, e perdere – grazie all'esperienza a loro sconosciuta da cui l'illusione li proteggeva e che si rivela liberatoria – è guarire.

Questa inversione, il cui effetto è paragonabile a quello di una conversione vera e propria, è strettamente legata alla scrittura. È proprio grazie a essa che la menzogna romantica viene dismessa: la scrittura è nella *Recherche* un'operazione di faticosa e lunghissima decifrazione, analoga a quella di Edipo, che scopre, da ultimo, che il soggetto dell'enigma era lui stesso, e che quello che non vedeva gli stava proprio sotto gli occhi. C'è «un elemento tragico che questa concezione della scrittura introduce nell'estetica proustiana»¹²⁴, osserva Mariolina Bongiovanni Bertini.

Nelle *Recherches sur l'usage littéraire du langage* Merleau-Ponty ricorda il Proust che dice «Guarda, guarda. [...] Impara a vedere!» per costringerci al velo dell'apparenza. Con la rilettura proustiana del 1953-54 scopriamo insieme a Merleau-Ponty che fermarsi all'apparenza del romanzo, se si tratta di una prosa critica e non di un'impostura romantica, ci consente di gettare uno sguardo nella più riposta intimità di noi stessi. I più suggestivi personaggi di Proust, infatti, sono proprio quelli la cui apparenza tradisce i segni del più profondo mistero, come succede al barone di Charlus. Il monito di Proust – e di Merleau-Ponty con lui –, «Impara a vedere!», ci sta sì dicendo che bisogna fermarsi all'apparenza, ma perché è proprio in essa che si manifesta la profondità, se solo abbiamo imparato a guardare. Quella delusione che il romanzo procura al lettore – “non voler sapere cosa c'è dietro” – tradisce, infine, il fatto che la verità romanzesca, di contro alla menzogna romantica, non ci conforta nelle nostre illusioni, e ci tradisce perché le tradisce: *de te fabula narratur*.

Torniamo, adesso, al passaggio dal quale prende le mosse Merleau-Ponty, in cui il giovane narratore, che si sogna cavalleresco amante della duchessa, è in piena ubriacatura romantica: il desiderio preso a prestito che lo inorgoglisce non rigurgita altro che narcisismo. Secondo un volontarismo nei fatti inconcludente, il narratore sembra voler diventare un grande scrittore solo per poter conquistare la gran dama, e solo in questi termini egli si interroga su cosa vorrebbe scrivere.

124. M. Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 209.

Ma appena me lo chiedevo, tentando di rintracciare un argomento nel quale poter racchiudere un immenso significato filosofico, la mia intelligenza smetteva di funzionare, non vedevo più che il vuoto di fronte alla mia attenzione, sentivo di non avere talento, o che, forse, una malattia cerebrale gli impediva di nascere¹²⁵.

Alla disillusione sul proprio talento succede un ulteriore dubbio sul fatto che lo sconforto sia a sua volta un tranello ingannatore e così via in un vano circolo vizioso in cui il soggetto prima si disprezza e poi si celebra, ma sempre e solo a partire da sé e nel chiuso di sé.

Il giorno del matrimonio della figlia del medico di Combray, che l'aveva curata anni prima, la duchessa di Guermantes si presenta in chiesa, nella cappella di Gilberto il Malvagio, e il narratore, che la vede per la prima volta di persona, stenta a credere che quella donna in carne e ossa, «una dama bionda con un gran naso, occhi azzurri e penetranti, una cravatta di seta color malva, liscia, nuova e sfavillante, e un foruncetto all'angolo del naso»¹²⁶ sia proprio lei. Di contro all'immaginario con cui prima poteva riempire il semplice nome, «il colore amaranto dell'ultima sillaba»¹²⁷ di "Guermantes", come i frammenti colorati delle vetrate istoriate della chiesa di Combray, la dama in apparenza simile alle altre che assistono alla cerimonia fa resistenza al tentativo del narratore di «applicare l'idea: "È Madame de Guermantes"»¹²⁸. Nondimeno, alla fine l'idea ha la meglio:

"Come è bella! È proprio una superba Guermantes, la discendente di Genoveffa di Brabante che ho davanti ai miei occhi!". E l'attenzione con la quale perlustravo il suo volto l'isolava al punto tale che oggi, se ripenso a quella cerimonia, mi è impossibile rivedere una sola delle persone che vi assistevano, tranne lei e lo svizzero che rispose affermativamente quando gli chiesi se quella signora era proprio Madame de Guermantes. [...]

Dopo quel giorno, nelle mie passeggiate dalla parte di Guermantes, come mi sarebbe parso desolante, ancor più di prima, non avere disposizione per le lettere, dover rinunciare a diventare un celebre scrittore! Il rammarico che ne provavo quando stavo solo, un po' in disparte, a fantasticare, mi straziava al punto tale che, per non provarlo più, di sua iniziativa la mia mente cessava del tutto, per una sorta di inibizione davanti al dolore, di pensare ai versi, ai romanzi, a un avvenire poetico sul quale la mia mancanza di genio mi proibiva di fare assegnamento¹²⁹.

125. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 210.

126. Ivi, p. 212.

127. Ivi, vol. II, p. 252.

128. Ivi, vol. I, p. 214.

129. Ivi, pp. 215, 217.

Di contro a questo atteggiamento che va a cercare una qualche idea, non meno grande che scontata, per trovare la parola, il nucleo generatore del genio romanzesco si trova nell'episodio successivo, che Merleau-Ponty cita negli appunti sul *Problème de la parole* subito dopo. Si tratta del celebre episodio dei campanili di Martinville, che nel romanzo interrompe la frustrazione di scrittore in cerca di grandi idee filosofiche per conquistare la gran dama. Qui si mostra che l'ispirazione poetica procede precisamente al contrario: dall'esperienza alla scrittura, e non dall'idea al suo calco linguistico. Durante un passaggio nella carrozza del dottor Percepied, il narratore, seduto accanto al cocchiere, vede i campanili di Martinville stagliarsi sul cielo, e tutto diventa apparenza: le linee si fondono l'una con l'altra in un'unità di visione che, anticipando l'unità dello stile, altro non è che il prodotto di «una bella frase, poiché era sotto forma di parole capaci di procurarmi piacere che la cosa mi era apparsa».

Chiesi al dottore una matita e della carta e, a dispetto dei sobbalzi della carrozza, composi, per dare sollievo alla mia coscienza e obbedire al mio entusiasmo, il breve pezzo seguente, che ho ritrovato più tardi e cui ho apportato solo lievi modifiche:

“Soli, ergendosi dal livello della pianura e come sperduti in piena campagna, salivano verso il cielo i campanili di Martinville. Presto ne vedemmo tre: venendo a collocarsi dinanzi agli altri con un volteggio ardito, un campanile ritardatario, quello di Vieuvicq, li aveva raggiunti...¹³⁰”.

Questi due episodi antitetici contengono almeno due dei temi principali della *Recherche*: l'idea di un rovesciamento che è promosso dall'esperienza, il quale soltanto apre lo spazio per la letteratura, e quella di un raddoppiamento in virtù del quale la narrazione mette a tema la genesi della narrazione medesima. A tenere insieme questi due fili conduttori sembra essere, non da ultimo, un rimando alla filosofia o, meglio, un riferimento polemico alla filosofia.

Come osserva Gilles Deleuze nel suo volume su *Marcel Proust e i segni*, il tema della *Recherche* va inteso anche come ricerca della verità, ma in una maniera particolare, ovvero tramite la decifrazione dei segni. L'universo mondano è quello che più di tutti emette una miriade di segni, e che anzi sembra parlare solo in codice; dopo quelli dello snobismo dei salotti vengono, poi, i numerosi segni degli intrighi amorosi (i segreti di Odette, che verranno a galla, o i misteri di Albertine, che rimarranno per sempre irrisolti), nonché quelli rivelatori dell'omosessualità.

130. Ivi, p. 220.

Se il paradigma indiziario è una delle cifre sotto cui sta la *Recherche*, come ha osservato Carlo Ginzburg¹³¹, i segni funzionano però nella *Recherche* in maniera rovesciata. Per chi cerca gli indizi di un qualche fatto, come il geloso in cerca delle tracce del tradimento, i segni sono sempre portatori d'inganno. Essi funzionano come veri e propri indizi solo quando ci si incappa non volendo. Scrive Deleuze: «Alla verità non si arriva per affinità o a forza di buon volere: essa si *tradisce* attraverso segni involontari»¹³².

Come ha spiegato Orlando, è la stessa nozione di “ricerca” che in Proust viene sovvertita. La ricerca volontaria ed erudita, quale quella del *connaisseur* Charles Swann, non approda mai alla scrittura, come mostrano gli studi per il fantomatico libro su Jan Vermeer del quale egli parla oggi ma che resta da scriversi sempre domani. La ricerca erudita fa lega con la spasmodica ricerca dello snob dei segni di approvazione da parte dei personaggi del gran mondo e della ricerca dei segni del tradimento dell'amato da parte dell'amante geloso. Centrale, in Proust, è l'opposizione tra «una ricerca in direzione sbagliata (dispersiva, peccaminosa) e una non-ricerca in direzione giusta»¹³³. La stessa cosa succede quando cerchiamo di recuperare il passato per com'era stato. Quello che ricostruiamo con l'intelligenza non è il passato: la memoria ci inganna proprio quando è *volontaria*. Solo la memoria *involontaria* ci apre per un attimo al passato per come esso fu, sorprendendo finanche noi stessi, come succede al narratore quando scopre che dentro una tazza di tè in cui ha appena inzuppato un dolcetto che era solito mangiare da bambino in casa di sua zia c'è il mondo intero della sua

131. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. G. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106, p. 92. Nonostante il testo prometta un futuro approfondimento di questa osservazione, Ginzburg non c'è più ritornato per esteso. Sulla suggestività del paradigma indiziario ha poi lavorato molto Bongiovanni Bertini, come lei stessa racconta in *Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento*, in *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*, a cura di I. Antici, M. Piazza, F. Tomassini, Roma Tre Press, Roma 2016, pp. 11-8. Nella *Postfazione* alla nuova edizione del suo testo, Ginzburg, rimandando a un intervento ancora inedito tenutosi a Pisa nel 2023 e dedicato agli studi proustiani di Orlando, anticipa: «Torno al paradigma indiziario, e alla sua origine. “Si può dimostrare agevolmente” – avevo scritto in *Spie* – “che il più grande romanzo del nostro tempo – la *Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario”. Molto tempo dopo mi resi conto che “il paradigma indiziario è stato in larga misura ispirato da Proust”» (C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Adelphi, Milano 2023, p. 314).

132. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), trad. it. di C. Lusignoli, D. De Agostini, Einaudi, Torino 2001, p. 16.

133. F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in Id., *In principio Marcel Proust*, cit., pp. 129-87, p. 149.

infanzia a Combray¹³⁴, e la chiave per interpretarlo. La porta aprendo la quale si trova la via del vero è quella che ci troviamo davanti proprio quando non la stavamo cercando.

Ma proprio, a volte, nel momento in cui tutto ci sembra perduto giunge l'avvertimento che può salvarci; abbiamo bussato a tutte le porte che non danno su niente e la sola attraverso la quale si può entrare, e che avremmo cercato invano per cento anni, l'urtiamo senza saperlo, e si apre¹³⁵.

Il primo tema in cui compare il ricorso alla filosofia – il rovesciamento per cui chi cerca la verità non la trova, e chi trova la verità ci incappa senza averla cercata – si salda a quello della scrittura come narrazione della propria genesi. Se l'episodio del ricordo involontario della madeleine di zia Léonie dischiude al narratore il mondo del passato, sarà, dopo sei volumi di racconto della ricerca in direzione sbagliata, mettendo male il piede sul selciato del cortile di palazzo Guermantes che gli si dischiuderà un altro mondo. Il dislivello dei *pavés* gli ricorda, infatti, quando aveva messo il piede su due lastre ineguali di fronte al battistero di piazza San Marco a Venezia, il che, congiunto nuovamente al ricordo della madeleine a Combray, gli apre, dopo gli inani vagabondaggi della mondanità e dell'amore, la porta della vita vera: la letteratura. Il narratore si dice, allora: «era dunque questa la felicità proposta dalla piccola frase della sonata a Swann, che s'era sbagliato assimilandola al piacere dell'amore e non aveva saputo trovarla nella creazione artistica»¹³⁶.

Merleau-Ponty insiste molto sull'importanza del *Leitmotiv* della musica di Vinteuil, riportando quasi per intero i passaggi dedicati alla *petite phrase* della sonata che nel primo volume della *Recherche* fa da accompagnamento musicale all'innamoramento tra Swann e Odette e alle descrizioni del settimino che nella *Prigioniera*¹³⁷ batte il tempo di alcuni *tournants* delle vicende del narratore e di Albertine. Per Merleau-Ponty, nulla più di questa musica immaginaria descrive «un'idea che non è il contrario del sensibile, che ne è il risolto e la profondità», in un modo che ci mostra come «non c'è visione senza schermo»¹³⁸.

134. Cfr. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 59.

135. Ivi, vol. IV, p. 542.

136. Ivi, p. 556.

137. Cfr. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., pp. 155-8.

138. Id., *Il visibile e l'invisibile* (1964), testo stabilito da C. Lefort, nuova ed. it. a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 164.

Concentrandoci intanto sul primo punto, e tornando alla suggestione di Merleau-Ponty per cui si darebbe un “Proust filosofo”, abbiamo adesso gli elementi per svelare a nostra volta una verità sconcertante: nel passaggio che *Le problème de la parole* ci indica come centrale, la filosofia sta dalla parte della menzogna romantica. È proprio invocando grandi idee filosofiche che il narratore tenta invano di farsi venire un’ispirazione che, finché la cerca, non arriverà mai; ed è proprio provando a farsi forte di qualche sofisteria speculativa che vagheggia di sedurre la dama di una delle più antiche famiglie di Francia. La filosofia di questo misterioso “Proust filosofo” sembra suggerire come la ricerca filosofica rischi sempre di andare nella direzione sbagliata: secondo una cattiva coscienza, infatti, il filosofo presume che la verità sia già data, e sia sufficiente spremere le meningi in solitaria per trovarla. Dove andrebbe a finire, però, il rapporto con l’esperienza in questa palestra del pensiero? Non è forse, l’esperienza, quella cosa che, per costituzione, non si può dedurre *a priori*, e che nessuno studio ci può procurare salvo farla?

La verità non è mai il prodotto di un buon volere preliminare, ma il risultato di una violenza nel pensiero. I significati espliciti e convenzionali non sono mai profondi; solo il senso è profondo, così come si trova ravvolto, implicato in un segno esteriore.

All’idea filosofica di un “metodo”, Proust oppone la duplice idea di “costrizione” e di “caso”. La verità dipende da un incontro con qualche cosa che ci obbliga a pensare [...]. La casualità degli incontri, il premere delle costrizioni sono i due temi fondamentali di Proust. Precisamente, il segno è ciò che è oggetto di un incontro, che esercita su di noi quella violenza. Ed è la casualità dell’incontro a garantire la necessità di quanto viene pensato. Fortuito e inevitabile, dice Proust¹³⁹.

Si tratterebbe, dunque, soltanto di una critica del pregiudizio oggettivistico-idealistico della filosofia, per cui le idee da cui quest’ultima muove, se muove solo da quelle, resterebbero in ultima istanza astratte e avulse dall’esperienza? Di per sé sarebbe, questa, una critica un po’ grossolana. Insistendo sul bisogno, denunciato da Proust, che la filosofia ha dell’esperienza, Merleau-Ponty vuole in verità sottolineare che una buona filosofia non è quella che procede trovando sempre la conferma di sé stessa, ma, al contrario, quella che, esponendo il fianco anche alla contingenza, può tornare sui propri passi: qualcosa come una filosofia dialettica. Se, come succede in Proust, la verità non è quella che si può trovare perché l’abbiamo

139. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 17.

cercata, ma quella che si tradisce quando meno ce lo aspettiamo, ciò non vorrà dire anche che è proprio il confronto con l'esperienza a verificare la filosofia, pure quando l'esperienza ne denuncia la parziale inadeguatezza? Forse, è proprio defraudandola delle sue certezze che l'esperienza costituisce il banco di prova della filosofia al di là di ogni buona intenzione, che come tutti sanno lastrica i sentieri che vanno in direzione sbagliata. In tal senso, Deleuze aggiunge che «la delusione è un momento fondamentale della ricerca o dell'apprendimento»¹⁴⁰. Come afferma Hegel nella *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, «la filosofia deve guardarsi bene dal voler essere edificante»¹⁴¹.

Invito al pensiero, a una sorta di riflessione, una riflessione speciale: non idee generali, non pensieri su argomenti elevati [...]. Riflessione che entra nella cosa, che la apre e vi trova ricchezze. Questa non è un diversivo della sua filosofia: è la sua [di Proust] filosofia¹⁴².

La prima osservazione conferma che, per Merleau-Ponty, l'insegnamento del Proust filosofo è il rovesciamento. Non sarà un caso se un interprete acuto come Lavagetto, che vede nel volume proustiano di Deleuze «il libro più lucido e convincente dedicato a Proust»¹⁴³ anche a distanza di anni, intitoli *Rivoluzione copernicana* l'ultimo capitolo di *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*. E di rivoluzione copernicana aveva parlato lo stesso Proust a proposito dello stile di Flaubert. Il rapporto tra letteratura e filosofia, che rischia altrimenti di essere un dialogo tra sordi, ove l'una fa rimproveri retorici all'altra, si svela sempre più come una *liaison* intima e profonda. Siamo partiti da un Merleau-Ponty che parla di un Proust filosofo, e torniamo adesso a un Proust che parla dell'opera di Flaubert come di una rivoluzione copernicana.

Il fatto che la «riflessione entra nella cosa» e la «apre» non può essere inteso alla lettera. Contrario ma uguale al *desideratum* di un pensiero puro, per il quale l'espressione linguistica non sarebbe che una contingente veste, c'è il desiderio di una parola talmente indovinata da restituire le cose tali e quali. Tuttavia, non basta ripetere mille volte che la filosofia sarebbe fedele al reale, addirittura «immanente» a esso, per esaudire la pretesa del pensiero

140. Ivi, p. 33.

141. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 4.

142. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 137.

143. M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino

di possedere la realtà: dentro le cose il pensiero non ci può penetrare. Ma come potrebbe proprio Proust, maestro di filosofia poiché vero romanziere, stare dalla parte di una parola così trasparente da perdere di importanza, tanto in un caso come in quello contrario?

Bisogna allora insistere sull'ultima parte della risposta, sul fatto che si tratta di declinare questo problema secondo la logica della *Recherche*. *Il tempo ritrovato*, parlando della verità dell'arte a proposito della pittura di Elstir, ci ricorda quello che il discorso filosofico non dovrebbe mai dimenticare: «non si può rifare ciò che amiamo che rinunciandovi»¹⁴⁴. Pena compiacersi nella propria menzogna, il pensiero può pensare ciò che non è pensiero solo tematizzando questa differenza, e tale tematizzazione è proprio la scrittura, ovvero la traduzione in pensiero di ciò che, di per sé, pensiero non è: l'esperienza. Cosa dovrebbe insegnare alla filosofia l'opera di Proust, in cui il narratore cerca in direzione sbagliata per sei volumi e mezzo, salvo scontrarsi con la verità dell'arte – della letteratura – nell'ultimo *tournant* della sua esperienza? Forse, proprio la verità della scrittura. Si tratta della poetica del vero di cui Merleau-Ponty parlava, muovendo da Stendhal, nelle *Recherches sur l'usage littéraire du langage* e che trova in Proust il proprio compimento.

Dalla questione del rovesciamento arriviamo, dunque, al secondo punto, la questione dello stile. Il punto di vista della “rivoluzione copernicana” di Proust sta in ciò per cui non si tratta di partire dall'idea per arrivare alla sua definizione linguistica: «L'originalità di Proust è precisamente qui nel presentare una teoria del significato letterario che non è platonismo almeno nel senso di un universo di idee preesistenti»¹⁴⁵; né per arrivare alla scrittura si può partire dalla realtà immediata, con il che viene messa in discussione la nozione stessa di “realismo”, che rischia altrimenti di essere un'assolutizzazione del dato in quanto dato, cosa che sarebbe il contrario della letteratura.

Merleau-Ponty ricopia e commenta, non casualmente, un passaggio del *Tempo ritrovato* che suona: «la letteratura che si limita a “descrivere le cose”, la letteratura d'annotazione o d'osservazione “è quella che, pur chiamandosi realista, è la più lontana dalla realtà” (TR II, 30)»¹⁴⁶. Centrale, quindi, è ancora una volta, stando a una ripresa *au pied de la lettre* della kantiana rivoluzione copernicana, la dimensione di apparenza della letteratura: la sua stessa testualità.

144. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. IV, p. 755.

145. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 150.

146. Ivi, p. 173.

Sulla centralità della nozione di stile di Merleau-Ponty deve aver influito anche la sua lettura del saggio di Ernst Robert Curtius su *Marcel Proust*, che esce nel 1925, quando la pubblicazione della *Recherche* non era ancora stata completata, e che viene tradotto in francese da Armand Pierhal tre anni dopo¹⁴⁷. A più riprese, nelle note per il corso sul *Problème de la parole*, Merleau-Ponty cita dal saggio di Curtius.

Questi insiste sul momento conoscitivo della *Recherche*, che è «una teoria noetica dell'arte»¹⁴⁸. In quanto forma di comprensione, prosegue Curtius, Proust, come nessun altro, mostra che «l'arte è affine alla filosofia»¹⁴⁹. Di contro a Sartre, per il quale la *Recherche* farebbe aggio su un mero psicologismo, o peggio ancora su un meccanicismo della psiche¹⁵⁰, per Merleau-Ponty quella di Proust è una letteratura di conoscenza in quanto «è sempre fondata sulla letteratura d'espressione»¹⁵¹. Come ancora sottolinea Curtius, «il segreto delle cose si lascia forzare per mezzo delle parole»¹⁵², il cui stile è «uno strumento di precisione conoscitivo»¹⁵³. La relazione tra filosofia e letteratura che Merleau-Ponty tenta qui di pensare si basa, dunque, su un certo modo di intendere la scrittura. Ancora rifacendoci a Curtius possiamo trovare l'anello di congiunzione che rende conto dell'alleanza tra Proust e Montaigne di cui Merleau-Ponty aveva parlato nel corso dell'anno precedente. Il lavoro di Curtius sembra essere la matrice della nozione di "scetticismo" che troviamo nel saggio del 1947, intitolato *Lettura di Montaigne*, su cui ci siamo soffermati nel PAR. 2.2.

"Relativismo" vale per noi come sinonimo di "scetticismo". "Tutto è relativo" viene inteso come sinonimo di "nulla vale". Se vogliamo capire Proust dobbiamo allontanare questo modo di pensare. Proprio l'opposto è vero: che tutto è relativo vuol dire che "tutto vale", che ogni prospettiva è legittima. Il senso della nostra esperienza viene scosso così poco da simile forma di relativismo – io lo chiamerei relazionismo

147. Cfr. E. R. Curtius, *Marcel Proust* (1925), trad. fr. par A. Pierhal, La revue nouvelle, Paris 1928.

148. Id., *Marcel Proust*, a cura di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1985, p. 35.

149. Ivi, p. 37.

150. Cfr. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla* (1943), trad. it. di G. del Bo, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 222-3; citando da un passaggio del primo volume della *Recherche*, Sartre afferma che «questo testo riguarda evidentemente lo psichico» (ivi, p. 222), che Proust scomporrebbe in una serie di elementi i quali, sia pure in maniera complessa, agirebbero gli uni sugli altri al punto tale da produrre un'«interpretazione meccanicistica» (*ibid.*) dell'animo e delle relazioni umane.

151. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 172.

152. Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 41.

153. Ivi, p. 65.

se fosse permesso un tale neologismo – quanto poco viene scossa la solidità dell'universo dalla teoria della relatività. Nel senso che tento di fissare, l'infinito delle possibili prospettive non significa un livellamento, un annientamento dell'aspetto oggettivo, ma un incommensurabile ampliamento della sua sfera¹⁵⁴.

Ciò che, nella scrittura, consente questo ampliamento della verità è la « metafora » come « strumento conoscitivo »¹⁵⁵. Essa consente di sostanziare il rovesciamento di cui si parlava prima perché supera il positivismo insito in una certa visione di realismo, per la quale la descrizione delle cose non sarebbe altro che l'adattamento al loro essere date. Lo stile proustiano è una « presentazione laterale »¹⁵⁶, ed è perciò una scrittura che lascia il margine affinché le cose appaiano nel loro essere di più che meri dati: nel loro essere « allusive, poiché c'è trascendenza »¹⁵⁷, che per Merleau-Ponty è esemplificata in maniera sorprendente dalla ricorrenza del motivo, che affonda le radici in *Dalla parte di Swann*, dell'efflorescenza dei biancospini.

Oltre alla decifrazione dei segni, lo stile di Proust è caratterizzato dalla metafora come « intuizione analogica »¹⁵⁸, che emerge laddove il soggetto, dismessa la ricerca volontaria, si esercita nella contemplazione estetica. Stando alla logica della metafora, per cui una cosa è come un'altra, l'essenza ci diventa accessibile come differenza di sé da sé; si mostra così come la « realtà sia della medesima famiglia dell'apparenza »: « la realtà non è “dietro” l'apparenza, ma data con essa »¹⁵⁹. Il modo di essere della metafora è, per Merleau-Ponty, esemplificato dalla pittura, o meglio dal modo in cui la *Recherche* la presenta. Gli appunti per il corso sul *Problème de la parole* riportano il celebre episodio in cui il narratore, dopo averlo conosciuto, visita per la prima volta l'atelier del pittore Elstir a Balbec, dove resta incantato dalla sua marina di Carquethuit.

Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch'egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l'una all'altro, sopprimeva ogni demarcazione tra la terra e il mare. [...]

A una metafora del genere, per esempio – in un quadro terminato da pochi giorni, che raffigurava il porto di Carquethuit, e ch'io contemplai lungamente – Elstir aveva preparato lo spettatore grazie all'impiego di termini marini per la

154. Ivi, p. 95.

155. Ivi, p. 56.

156. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 139.

157. Ivi, p. 142.

158. M. Bongiovanni Bertini, *Redenzione e metafora*, in Ead., *Proust e la teoria del romanzo*, cit., p. 151.

159. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 143.

piccola città e di soli termini urbani per il mare. Sia che l'elemento nascosto dalle case fosse una parte del porto, sia un bacino di calafataggio o, forse, lo stesso mare, che s'insinuava a mo' di golfo fra le terre, come accadeva di continuo nella zona di Balbec, dall'opposto lato della punta avanzata dove sorgeva la città i tetti erano sovrastati (come da ciminiere o campanili) da alberi di nave, i quali sembravano trasformare i velieri cui appartenevano in qualcosa di cittadino, di costruito su terraferma: un'impresione accresciuta da altre navi rimaste lungo la gettata, ma in ranghi così serrati che gli uomini si parlavano dall'una all'altra senza che se ne potesse distinguere la separazione e l'interstizio dell'acqua, tanto da far pensare che quella flottiglia da pesca appartenesse al mare meno che delle chiese di Criquebec, per esempio, le quali, in lontananza, circondate d'acqua tutt'intorno giacché le si vedeva avulse dalla città, in un polverio d'onde e di sole, sembravano uscire dalle acque, soffiate in alabastro o schiuma, per formare, racchiuse nella cintura d'un cangiante arcobaleno, un quadro mistico e irreale¹⁶⁰.

L'altro esempio su cui Merleau-Ponty si concentra è quello, che nella cronaca della narrazione è appena antecedente, della cena al ristorante di Rivebelle, l'occasione in cui il narratore e l'amico Saint-Loup incontrano e fanno la conoscenza proprio del pittore Elstir.

Tutta quell'attività vertiginosa veniva fissandosi in quieta armonia. Guardavo i tavoli rotondi, la cui innumerevole accolta gremiva il ristorante come di tanti pianeti simili a quelli raffigurati nei quadri allegorici d'un tempo. Fra i vari astri, d'altronde, s'esercitava una forza d'attrazione irresistibile, e chiunque pranzasse a un certo tavolo non aveva occhi che per i tavoli degli altri. [...] L'armonia di quei tavoli astrali non ostacolava la rivoluzione incessante degli innumerevoli camerieri, i quali in piedi anziché seduti come gli avventori, compivano le loro evoluzioni in una sfera superiore. Sedute dietro un cespuglio di fiori, due orrende cassiere, assorte in conti interminabili, sembravano due maghe intente a prevedere con calcoli astrologici gli sconvolgimenti che potevano talvolta prodursi in quella volta celeste, concepita secondo la scienza del medioevo¹⁶¹.

Gli appunti di Merleau-Ponty commentano:

Metamorfosi, trasfigurazione, fantastico, mistero = valore astronomico del sistema dei tavoli, mistica o zoologia dei volti, religiosità della cerimonia tramite semplice rottura dei legami di finalità pratica, "contemplazione" (Curtius), secondo esigenza di puro spettacolo, cioè un ordine che è tutto dato a vedersi¹⁶².

160. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. II, pp. 1012-3.

161. Ivi, pp. 982-3.

162. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., pp. 167-8.

Quest'apparenza data a vedersi non è, tuttavia, un'evidenza positiva: al contrario. Com'è stato notato, la «metafora è uno strumento conoscitivo»¹⁶³ perché è una via indiretta, appunto un travestimento della verità. Ciò per cui si può conoscere una cosa solo attraverso un'altra spezza l'illusione della denotazione, di un'essenza che starebbe sotto la realtà o dietro l'apparenza dello scritto letterario – che è il feticcio tanto dell'idealismo quanto del realismo –, ed è così che la letteratura di conoscenza coincide con la letteratura di espressione. «La lingua letteraria (come il linguaggio nella sua origine secondo Saussure) significa solo tramite differenziazione interna, non tramite referenza a oggetto esterno»¹⁶⁴, cosicché il modo di essere metamorfico è il suo più proprio.

Si profila così un modello di comprensione che, prospettando la necessità di molteplici deviazioni nel cammino incerto verso il vero, abbandona la strada maestra delle idee chiare e distinte per inoltrarsi sulle vie laterali di un sapere problematico e costantemente provvisorio, ed esplorare i luoghi marginali dove la verità – a nostra insaputa – si dissimula e si annida¹⁶⁵.

L'impiego della metafora come principale strumento conoscitivo del linguaggio letterario dipende dalla consapevolezza che il reale resta altrimenti inaccessibile per via diretta, ed è proprio in seguito a questa esperienza di impotenza che matura il potere limitato della scrittura. Sebbene Merleau-Ponty stia elaborando, in questi anni, una vera e propria ontologia, non è la via di Proust quella che apre all'essere, ed è, forse, proprio la frequentazione assidua della *Recherche* a denunciare la significativa distanza che separa il pensatore francese da Martin Heidegger¹⁶⁶.

Come ha rilevato Genette, troviamo in Proust «il passaggio dall'ontologico all'analogico, dallo stile sostanziale allo stile metaforico»¹⁶⁷. Il fatto che, come Proust aveva già rilevato nello scritto dedicato al suo stile, in Flaubert non ci sia una sola buona metafora potrebbe addirittura indurre qualche sospetto sulla riuscita troppo miracolosa della sua scrittura. La metafora è il dispositivo che fa di necessità virtù. Ciò per cui la metafora

163. Curtius, *Marcel Proust*, cit., p. 56.

164. Merleau-Ponty, *Le problème de la parole*, cit., p. 182.

165. A. Contini, *Marcel Proust. Tempo, metafora, conoscenza*, CLUEB, Bologna 2006, p. 54.

166. Su questa distanza, e le sue ragioni, cfr. E. de Saint Aubert, *Merleau-Ponty face à Husserl et Heidegger: illusions et rééquilibres*, in "Revue Germanique Internationale", 13, 2011, pp. 59-73.

167. G. Genette, *Proust palinsesto*, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo* (1966), trad. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, p. 41.

consente di rivelare un'essenza di una cosa solo in un'altra ricorda altresì che non c'è identità senza la differenza, e che quello dell'essenza come essere in sé della cosa è un mito tanto apparentemente granitico quanto in realtà inconsistente, al punto da non reggere alla prova della verbalizzazione. Se è comprensibile come nell'arco del tempo finanche la stessa persona presenti le sembianze di più persone diverse – è questo il caso di Odette, che è la dama vestita di rosa incontrata un tempo dal narratore a casa dello zio Adolphe, l'ambigua Miss Sacripante del ritratto di Elstir, poi Madame Swann, Madame de Forcheville e da ultimo amante del duca di Guermantes –, è nello stesso momento che la percezione, pretendendo di registrare immediatamente un dato dell'aspetto, ci inganna. È questo ancora il caso di Odette per Swann nei loro primi incontri, e ancor più di Albertine agli occhi del narratore, la quale, dopo «la serie indefinita delle Albertine immaginarie»¹⁶⁸, sarà destinata «a mutare ancora svariate volte»¹⁶⁹ e ad andare incontro a molteplici metamorfosi. Ci sono più di una Odette, più di una Albertine, più di un Saint-Loup, più di una Gilberte, due madame Verdurin radicalmente opposte e così via, di modo che i lati di volta in volta visibili non solo sono differenti, ma spesso incompatibili; i personaggi della *Recherche* sono proteiformi, e per nascondere, a seconda dell'interlocutore, uno dei loro lati, fanno anche un uso costitutivo della menzogna e della denegazione (ove, però, è proprio la bugia o la rimozione a risultare rivelatrice). Se ogni personaggio ha il suo peculiare stile linguistico, addirittura nell'uso speciale degli avverbi, dei modi di dire, dei forestierismi e vezzi preferiti, ognuno parla spesso secondo un doppio registro che solo *ex post* lascia trasparire per il narratore il significato latente di quello patente.

«La scrittura proustiana» presenta, quindi, un «rovesciamento: partita per scoprire delle essenze, finisce per costituire o ristabilire dei miraggi»¹⁷⁰. Questo intreccia il discorso letterario alla riflessività, e per Proust la *dimensione critica* è di conseguenza il marchio della letteratura dell'Ottocento e, ancor più, del Novecento. Perfino l'incoerenza diventa da questo punto di vista significativa: come osserva Marco Piazza, «Proust ha lasciato ambiguo lo statuto generico dell'opera proprio perché avvertiva i limiti della coerenza ideologica, della finzione pura, da un lato, e dell'autobiografismo puro, dall'altro»¹⁷¹.

168. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. II, p. 1039.

169. Ivi, p. 1057.

170. Genette, *Proust palinsesto*, cit., p. 48.

171. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini, Milano 2003, p. 129.

È secondo tutte queste direttive che si dà una “teoria del linguaggio” di Proust, afferma Merleau-Ponty. Come argomenta anche Genette:

È dunque legittimo far risalire la “teoria” proustiana del linguaggio, quale viene prodotta esplicitamente o quale la si può ricavare dai principali episodi che la illustrano, a una critica di quell’illusione realista che consiste nel cercare nel linguaggio un’immagine fedele, un’espressione diretta della realtà: utopia cratilea (ignorante o “poetica”) d’una motivazione del segno, d’un rapporto naturale tra il nome e il luogo, la parola e la cosa (è l’età dei nomi), a poco a poco distrutta dal contatto col reale (viaggi, frequentazione della “società”) e del sapere linguistico (etimologie di Brichot); “ingenuità” d’un Bloch, d’un Cottard che pensa la verità s’esprima “alla lettera” nel discorso, smentita dall’esperienza costante, ossessiva, universale della menzogna, della malafede e dell’incoscienza, in cui si manifesta in maniera lampante il decentramento della parola, foss’anche la più “sincera”, in rapporto alla “verità” interiore, e l’incapacità del linguaggio a rivelare questa verità se non in modo dissimulato, deviato, rovesciato, sempre indiretto e come secondo: è l’età delle parole¹⁷².

Proprio poiché il linguaggio, di per sé, non è il rispecchiamento trasparente del reale nasce lo spazio della letteratura, la quale consegue un *plus* solo da un *minus*. È da questo *vulnus* che nasce la poesia. Il linguaggio letterario, che è per eccellenza scrittura – prisma deformante e perciò rivelatore della solo apparente immediatezza del discorso –, è, dunque, «linguaggio indiretto»¹⁷³, come recita il saggio di Merleau-Ponty del 1952: la parola che «porta il suo senso così come l’orma di un passo»¹⁷⁴. Non si tratta di una diluizione omeopatica del significato: al contrario. Solo che il senso è ciò che viene da ultimo, dopo il suo matrimonio con l’espressione: nella scrittura. «Come il tessitore, lo scrittore lavora alla rovescia, ed è così che si trova improvvisamente circondato di senso»¹⁷⁵.

Ci dobbiamo pertanto domandare, infine, se il gesto dello scrittore non sia il banco di prova del gesto filosofico per eccellenza: interrogarsi in maniera critica sullo statuto del proprio discorso, rovesciare la prospettiva e guardarsi dietro le spalle. È così che il testo filosofico acquisisce sempre un duplice registro. La *Recherche* è il romanzo che parla della genesi del romanzo stesso: possiamo leggerla una volta da cima a fondo, preoccupandoci di sapere come le cose andranno a finire, salvo renderci conto poi, secondo un raddoppiamento vertiginoso, che dobbiamo rileggerla da capo alla luce del

172. Genette, *Figure II*, cit., pp. 222-3.

173. Ivi, p. 223.

174. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 69.

175. Ivi, p. 70.

sapere acquisito, e che ci costringerà d'ora innanzi a un movimento costante di andata e ritorno – analettico e prolettico, abbiamo detto – che ruota attorno all'inesauribilità del testo e delle sue metafore. Questo movimento, però, è anche ciò in cui si può riconoscere il gesto filosofico nel suo dare luogo a quella che, a questo punto, possiamo chiamare, anche tecnicamente, la circolarità speculativa con il suo doppio senso.

Non si tratta, del resto, di un movimento dissimile da quello sollecitato dal cammino della *Fenomenologia dello spirito*. Nel lunghissimo percorso «del dubbio e della disperazione», che dura sette degli otto capitoli dell'opera, solo dopo la svolta del perdono, in cui ogni soggetto dismette definitivamente il proprio io autoconservativo, la protagonista della *Fenomenologia* giunge alla dimensione del sapere filosofico; il brevissimo, ultimo capitolo dedicato al sapere assoluto non è altro, però, che «la raccolta dei singoli momenti, ciascuno dei quali, nel suo principio, presenta la vita di tutto lo spirito»¹⁷⁶. Il soggetto ha infine imparato a vedere, ma l'accesso alla vera vita del sapere è garantito da e custodito nel tesoro dell'esperienza della (falsa) vita illusoria della coscienza, che egli ripercorrerà a ritroso con il lume del ricordo.

Quel movimento è il circolo che ritorna in se stesso, che presuppone il proprio inizio e che lo raggiunge solamente alla fine¹⁷⁷.

2.5

Filosofia della scrittura. Un legame musaico

Seguendo la sensibilità di Merleau-Ponty, pensare al contributo filosofico di Proust non significa cimentarsi nel tentativo didascalico di ridurre la *Recherche* a un prontuario di filosofia. Semmai, è proprio il confronto con la letteratura nella sua diversità relativa a consentire al pensiero – costantemente assediato dalla tentazione dell'autonomia e la cui cattiva coscienza desidera sempre di emanciparsi dall'esperienza – l'esperienza di sé. Non sarà, questa tentazione del pensiero, l'ultimo significato, quello più letterale, del “desiderio metafisico” di cui parla Girard? Finché cerca in Proust un filosofo propriamente detto e nella *Recherche* una filosofia del romanzo, infatti, la filosofia non fa altro che inseguire conferme di quello che presume di sapere di sé (la ricerca in direzione sbagliata). Al contrario, è proprio

176. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, cit., p. 523.

177. Ivi, p. 546.

l'attento ascolto della parola letteraria nella sua specificità a poter far riflettere criticamente la filosofia su sé stessa.

Se, prima, ho parlato di una circolarità speculativa è perché il pensiero, che si crede senza corpo e senza figura – desiderio metafisico – scopre, confrontandosi con il linguaggio letterario, che nessun pensiero è così astratto quanto vorrebbe. Finanche la compromissione con l'astrazione, che è il rimprovero naturale che ci viene di fare sempre al pensiero, è, a ben riflettere, una finzione. In che termini Proust, proprio poiché non filosofo, ovvero non condividendo l'ideologia della filosofia, è maestro di filosofia? Egli mostra che nessuna idea è separabile da una pratica di scrittura. Se c'è un terreno sul quale la filosofia può imparare dalla letteratura è la revoca del dualismo tra forma e contenuto, tra significato e significante, tra soggetto e predicato, che non può pretendere di essere al contempo una compenetrazione senza scarti. La circolarità speculativa sta proprio nel fatto che solo consegnandosi al momento estetico – la scrittura, la testualità – l'idea consegue di consistenza, e con ciò, però, anche di ambivalenza.

Come Merleau-Ponty ricorda in un'intervista rilasciata a Madeleine Chapsal, aveva ragione Hegel a insistere su ciò per cui «la verità non si può esprimere in una proposizione sola»¹⁷⁸. Se il pensiero vivesse di mera autonomia, e la verità fosse esente da ogni dialettica, potremmo limitarci a enunciare – e ripetere – sempre e solo una frase. È facile intuire come una simile prospettiva, che al limite potrebbe essere funzionale a un catechismo, sia prossima allo slogan della propaganda o al *refrain* della pubblicità. La perfetta aderenza tra pensiero ed espressione può muovere verso due prospettive in apparenza opposte ma uguali, ed entrambe ugualmente pericolose. Si tratta degli estremi dell'ideologia e della demagogia, che spesso vanno, però, di pari passo; da una parte il desiderio metafisico di un pensiero che si crede autonomo dall'espressione e dall'altra un pensiero che delega il proprio potere alla forza magica delle parole. Questo secondo caso è quello in cui il linguaggio filosofico, come osserva Adorno, decade a *gergo*: «il gergo pensa al posto suo e rende superfluo il pensare»¹⁷⁹. Al di là dell'apparente specificità, quando la filosofia diventa gergo, che «è una malattia professionale»¹⁸⁰, ogni discorso è improntato a un'omologazione che rischia di diventare sempre conformismo.

178. M. Merleau-Ponty, *Parcours II. 1951-1961*, éd. par J. Prunaire, Verdier, Paris 2000, p. 286.

179. T. W. Adorno, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca* (1964), trad. it. di P. Lauro, *Introduzione* di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 11.

180. Ivi, p. 17.

Proust è maestro di filosofia perché – mostrando i limiti uguali ma contrari dell'idealismo e del realismo – ricorda alla filosofia che non c'è approssimazione alla verità che non muova da una teoria e una critica del linguaggio e, dunque, dalla consapevolezza che non c'è parola magica né, d'altronde, idea autonoma che possa sottrarsi al sortilegio della circolarità speculativa: è solo consegnandosi al momento estetico che una concettualità guadagna di fisionomia e di resistenza, di ambiguità e di latenza. Questo è solo un modo per dire che soltanto così il pensiero guadagna di persuasività, nonché, proprio poiché si consegna ad altro da sé, di fragilità e, quindi, di discutibilità.

Al netto di questioni definitorie, che come ricordano Hegel e Adorno dovrebbero essere bandite dalla filosofia, anziché da essa sfruttate, è proprio dal confronto con la letteratura che la filosofia può riflettere sul proprio debito nei confronti del momento estetico-testuale, e può farlo nei termini di una vera e propria poetica. È mettendo in discussione il suo rapporto con la parola che la filosofia esercita il suo primo ufficio critico, in cui si interroga sui propri limiti e sulla sua posizione nell'universo del linguaggio. Non sarà casuale se, in un contributo in cui tenta di definire una poetica del testo letterario, Henri Meschonnic parla di una «filosofia della scrittura»¹⁸¹; ogni volta in cui si parla di poetica non si potrà non evocare la filosofia, ma se la poetica è tale, allora, si dovrà arrivare all'idea di una *filosofia come scrittura*.

Se la filosofia, per onorare il proprio ufficio, deve trasformare un linguaggio dato in opera del pensiero e mettere così in questione il proprio ruolo nell'universo discorsivo a lei coevo, il momento poetico del testo, quello che possiamo chiamare il «legame musaico»¹⁸², è parte integrante del suo compito anche in termini di critica della cultura. È grazie a questo vincolo, infatti, che il pensiero mette in discussione il proprio rapporto con le parole, comprendendo che il linguaggio dice qualcosa di vero sul reale proprio poiché non può mai esserne il riflesso diretto, né può direttamente intervenire su di esso. Per paradossale che ciò possa sembrare, il vigore speculativo e (auto)critico della filosofia dipende da ultimo dalla sua capacità, o incapacità, di riconoscere e sperimentare questo legame musaico.

181. H. Meschonnic, *Pour la poétique 1*, Gallimard, Paris 1970, p. 145.

182. Prendo a prestito il termine da Franco Fortini, che utilizza questa espressione di Dante (*Convivio*, I, VII) per insistere sull'irriducibile specificità della lingua «per legame musaico armonizzata» (cfr. F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, Quodlibet, Macerata 2022, p. 116), che è, infine, l'opposto di ogni antilingua.

Indice dei nomi

- Abbadessa Giulia, 10n
Achella Stefania, 59n, 60n
Adorno Theodor W., 35-7, 40, 82 e n,
83, 84 e n, 85 e n, 95 e n, 97 e n, 146
e n, 147
Alain (Émile-Auguste Chartier), 106
Alfieri Giuseppina, 105n
Anassimandro, 14
Andén Lovisa, 127n
Andina Tiziana, 9n
Antici Ilena, 134n
Arcuri Carlo, 43n
Aristotele, 7, 14, 20-2, 24 e n, 26n
Austen Jane, 26
- Balzac Honoré de, 93, 97
Balzarotti Rodolfo, 16n
Barba-Kay Antón, 43n, 44n
Barbero Carola, 9n, 20n
Barfield Raymond, 19n
Benveniste Émile, 81 e n
Beretta Anguissola Alberto, 64n, 112n
Blin Georges, 124 e n, 125
Bloch Olivier, 83n
Bloom Harold, 13
Bo Carlo, 64n, 112n
Bodei Remo, 45n, 82n, 146n
Boldyrev Ivan, 44n
Bongiovanni Bertini Mariolina, 98n,
131 e n, 134n, 140n
Bonomi Andrea, 88n, 114n
Boringhieri Giulia, 14n
- Boyce Kristin, 29 e n,
Brioschi Franco, 113n
Bruneau Jean, 99n
- Cairns Douglas, 59n
Calloni Marina, 14n
Campana Francesco, 9n, 10n, 60n, 80n
Cantarella Raffaele, 51n
Caramelli Eleonora, 26n, 44n, 68n,
72n, 79n
Carbone Mauro, 93 e n, 112n, 135n
Carnap Rudolph, 29
Carové Friedrich Wilhelm, 46n
Carroll Noël, 7n, 20n, 26 e n
Caruso Paolo, 101n
Čechov Anton, 28
Cesa Claudio, 73n
Cézanne Paul, 97
Chapsal Madeleine, 146
Chatterjee Margaret, 16n
Cicero Vincenzo, 41n
Clarac Pierre, 127
Cohn Dorrit, 60 e n, 61n, 63 e n
Colangelo Carmelo, 115n
Coleridge Samuel Taylor, 24n
Colet Louise, 99n, 100 e n
Contini Annamaria, 142n
Cortese Alessandro, 62n
Currie Gregory, 22 e n
Curtius Ernst Robert, 139 e n, 140 e n,
141, 142n

- Dalla Vigna Pierre, 104n
 Dalmasso Anna Caterina, 112n
 D'Angelo Paolo, 21n, 27 e n, 45n, 91n
 Dante Alighieri, 147
 Danto Arthur, 9 e n, 10-1, 12 e n,
 Darmaillacq Dominique, 112n
 De Agostini Daniela, 134n
 Debenedetti Giacomo, 101n
 De Bortoli Caterina, 72n
 de Fallois Bernard, 127
 del Bo Guido, 139n
 Deleuze Gilles, 36, 43, 133, 134 e n, 136
 e n, 137 e n
 de Lorenzis Angela, 43n
 de Man Paul, 13
 de Maria Luciano, 64n, 111n
 Derrida Jacques, 9-10, 13, 15, 16 e n
 de Saint Aubert Emmanuel, 104n,
 127n, 142n
 Descartes René, 88-9, 110
 Detering Heinrich, 64n
 Diamond Cora, 27n
 di Bella Stefano, 44n
 Dilonardo Paolo, 113n
 Docherty Thomas, 16n
 Donatelli Piergiorgio, 27n
 Dostoevskij Fëdor, 28, 61, 130-1
 Dreon Roberta, 105n
 Duras Claire Louisa Rose, duchesse de,
 122 e n, 123
 Dutton Denis, 15n

 Eldridge Richard, 27n
 Elefante Fabrizio, 13n
 Empedocle, 7
 Eraclito, 37, 82

 Faber Richard, 18n
 Fabro Cornelio, 17n
 Faguet Émile, 93
 Farina Mario, 9n
 Fava Giovanni, 112n
 Feger Hans, 18n

 Ferraro Guido, 24n
 Ferré André, 127
 Fielding Henry, 61
 Flaubert Gustave, 93, 97-8, 99 e n, 100
 e n, 101, 137, 142
 Fortini Franco, 147n
 Frege Gottlob, 29
 Freud Sigmund, 94, 112
 Frigo Gian Franco, 40n
 Frioli Alberto, 97n

 Gadamer Hans-Georg, 19 e n
 Galateria Daria, 64n, 112n, 122n
 Gallagher Michael P., 9n
 Garavini Fausta, 107n
 Garelli Gianluca, 42n, 43n, 74n
 Gargani Aldo G., 14n, 134n
 Gautier Théophile, 110-1
 Gaydon Philip, 24n
 Genette Gérard, 63-4, 65n, 99 e n, 124
 e n, 142 e n, 143n, 144 e n
 Gentili Carlo, 7n, 79n
 Giametta Sossio, 16n
 Gibson John, 7n, 20n
 Ginzburg Carlo, 134 e n
 Girard René, 36, 129 e n, 130 e n, 145
 Giuliani Maria Vittoria, 81n
 Givone Sergio, 11n, 97n
 Goethe Johann Wolfgang, 40, 80
 Goldstein Kurt, 127
 Goncourt Edmond de, 93-4
 Goncourt Jules de, 93-4
 Griesheim Karl Gustav Julius von, 49
 Guastini Daniele, 8n
 Guattari Felix, 43n
 Guilbert Mélanie, 119

 Habermas Jürgen, 14 e n
 Hagberg Garry, 10n, 15n, 18n
 Halliwell Stephen, 8n, 21 e n
 Hamburger Käte, 26n, 36, 63, 64n
 Hans Feger, 18n

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 8, 11
e n, 33 e n, 34-7, 40-84, 91, 94, 95 e n,
137 e n, 145n, 146-7
- Heidegger Martin, 14, 32 e n, 33-5, 142
- Hölderlin Friedrich, 14, 32, 44-5
- Horn Eva, 18n
- Hotho Heinrich Gustav, 46
- Hoy Jocelyn B., 57 e n
- Hrnjez Saša, 79n
- Huemer Wolfgang, 24n
- Husserl Edmund, 11, 94-5
- Hyppolite Jean, 40, 41 e n, 43
- Iannelli Francesca, 59n, 60n
- Illetterati Luca, 60n
- Iser Wolfgang, 25n
- Izzo Alberto, 71n
- Jost Walter, 10n
- Kafka Franz, 28
- Kant Immanuel, 88-9, 91, 98, 138
- Kierkegaard Søren, 17 e n, 61, 62 e n,
66 e n, 94
- Knox Bernard, 59n
- Kojève Alexandre, 40 e n, 41, 52n
- Kolb Philip, 127
- Kundera Milan, 28 e n
- Labarrière Pierre-Jean, 42 e n
- La Bruyère Jean de, 103-4, 109
- Lamarque Peter, 8n, 22 e n
- Lang Berel, 16 e n, 18n, 67n
- Latini Micaela, 9n
- Lavagetto Mario, 101n, 119n, 123n, 124
e n, 125 e n, 137 e n
- Lefebvre Jean-Pierre, 83 e n
- Lefort Claude, 112n, 135n
- Lessing Gotthold Ephraim, 24n
- Levine Peter, 27n
- Lindorfer Bettina, 43n
- Lloyd Genevieve, 17n
- Lombardo Giovanni, 8n
- Loroux Nicole, 56n
- Lorenzini Daniele, 17n
- Lusignoli Clara, 134n
- Macor Laura Anna, 43n
- Madonia Franca, 114n, 124n, 142n
- Magni Chiara, 60n
- Maimone Ansaldo Patti Lorian, 8n
- Mallarmé Stéphane, 122
- Mancini Sandro, 107n
- Mann Thomas, 63, 64n
- Marchi Ena, 28n
- Marcuse Herbert, 71 e n
- Marini Nicoletta, 53n
- Marx Groucho, 116
- Marx Karl, 94, 112
- Marx Werner, 69n
- Mason Jeff, 17n
- Matravers Derek, 22 e n, 25 e n, 26n
- Maurois André, 127
- McAllister James, 17n
- Ménasé Stéphanie, 112n
- Menke Bettina, 18n
- Menke Christoph, 18n, 57n
- Mérimée Prosper, 122, 124
- Merker Nicolao, 11n, 50n
- Merleau-Ponty Maurice, 35-7, 87-145,
146 e n
- Meschonnic Henri, 36, 79 e n, 147 e n
- Michelet Jules, 93
- Mikkonen Jukka, 24n
- Millet Jean-François, 110-1
- Mills Patricia, 57 e n
- Mirri Edoardo, 84n
- Monet Claude, 110-1
- Moni Arturo, 73n
- Montaigne Michel de, 37, 106, 107 e n,
108 e n, 109-10, 139
- Montani Pietro, 59n
- Moore George, 23
- Moretti Giampiero, 17n
- Moretto Giovanni, 19n
- Mörrike Eduard, 32-4

- Moutaux Jacques, 83n
 Murray Penelope, 19n
 Musacchio Mario, 108n
 Musil Robert, 28
 128, 129 e n, 130-I, 132 e n, 133 e n, 134,
 135 e n, 136-7, 138 e n, 139-40, 141n,
 142-7
 Prunaire Jacques, 146n
- Naguschewski Dirk, 43n
 Nani Marco, 25n
 Nardelli Elena, 79n
 Naturel Mireille, 98n
 Naumann Barbara, 18n
 Nietzsche Friedrich, 13-4, 16 e n, 94-5
 Nightingale Andrea, 19n
 Nohl Herman, 84n
 Norris Christopher, 12n, 16n
 Novità Raffaella, 99n
 Nussbaum Martha, 19n, 27 e n, 28 e n,
 55 e n
- Occhetto Franco, 40n
 Olsen Stein Haugom, 22 e n
 Omero, 7, 23, 76-7, 81
 Orazio, 77
 Orlando Francesco, 92 e n, 128 e n, 134
 e n
- Paci Enzo, 101n
 Palmieri Nunzia, 123n
 Pellegrini Luciano, 92n
 Petrucciani Stefano, 84n
 Phillips John, 21n
 Piaget Jean, 127
 Piazza Marco, 98n, 134n, 143 e n
 Pierhal Arman, 139 e n
 Pieroni Silvia, 79n
 Pietrantonio Vanessa, 101n
 Pietro Lauro, 146n
 Pinkard Terry, 44 e n
 Plachta Bodo, 51n
 Platone, 14-5, 19-21
 Pöggeler Otto, 33n
 Proust Marcel, 14, 36-8, 64 e n, 92-4,
 97-8, 100 e n, 101 e n, 106-7, 110 e n,
 111 e n, 112 e n, 118 e n, 122, 127 e n,
- Queneau Raymond, 40n
- Raboni Giovanni, 64n, 112n
 Radford Colin, 24n
 Ravano Anna, 28n
 Rée Jonathan, 17n
 Régnier Henri de, 93
 Renan Ernest, 93
 Revel Ariane, 17n
 Ritter Santini Lea, 139n
 Robert Franck, 97n, 127n
 Robinson Jenefer, 25n, 27n
 Rorty Richard, 9, 13 e n, 14 e n,
 Rosenkranz Karl, 45 e n
 Rousseau Jean-Jacques, 13
 Royce Josiah, 40
 Rózsa Erzsébet, 60n
 Rudrum David, 14 e n
 Ruskin John, 110, 112
 Russell Bertrand, 23
- Sainte-Beuve Charles Augustin, 93
 Saint-Simon Louis de Rouvroy, duca
 di, 94
 Sand George (Amantine Aurore Luci-
 le Dupin), 110
 Santangelo Antonio, 24n
 Sartre Jean-Paul, 113 e n, 125, 139 e n
 Saussure Ferdinand de, 127, 142
 Scattola Merio, 27n, 55n
 Schiller Friedrich, 8, 44
 Schroeder Severin, 14n
 Sega Roberto, 32n
 Sell Annette, 51n
 Selleri Andrea, 24n
 Serra Franco, 82n
 Shakespeare William, 23, 118
 Shusterman Richard, 30 e n

- Sini Carlo, 104n
 Sofocle, 36, 45, 47-50, 51n, 57n
 Solmi Annamaria, 95n
 Solmi Sergio, 107n
 Sontag Susan, 113 e n
 Sparshott Francis, 12n
 Speight Allen, 7n, 43n, 44n, 57n
 Staiger Emil, 32 e n, 33 e n
 Starobinski Jean, 13, 107 e n, 108n, 109n, 115 e n, 116n
 Steiner George, 53 e n, 62 e n
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 36-8, 101, 116-8, 119 e n, 120-2, 123 e n, 124, 125 e n, 126 e n, 138

 Tadié Jean-Yves, 127n
 Taxidou Olga, 67 e n
 Thibaudet Albert, 98
 Thouard Denis, 43n, 68n
 Tirinato Maria Vittoria, 147n
 Tomassini Francesca, 134n
 Trakl Georg, 14

 Vaccaro Nicola, 11n, 50n
 Valenti Riccardo, 112n
 Valéry Paul, 97, 106, 116-7, 122

 van de Vall Renée, 17n
 van Eck Caroline, 17n
 Vanzago Luca, 115 e n
 Vercellone Federico, 43n
 Verdi Vighetti Leonardo, 129n
 Verene Donald Philip, 31n
 Vermeer Jan, 134
 Vieweg Klaus, 46n
 Vinci Paolo, 59n
 Virgilio, 77
 Vischer Friedrich Theodor, 33
 Volpe Giorgio, 22n
 Vuillierod Jean-Baptiste, 57n

 Wahl Jean, 40 e n
 Walton Kendall L., 23 e n, 25n
 Warner Martin, 14n, 17n
 Weston Michael, 24n
 Westphall Kenneth R., 57n
 Woesler Winfried, 51n
 Woolf Virginia, 61

 Zaccarello Benedetta, 104n
 Zanetti Gianfrancesco, 27n, 55n
 Zanotti Giovanni, 82n
 Zecchi Lina, 65n

