Lo Sguardo .net
rivista di filosofia

Vite dai filosofi
Filosofia e autobiografia

N. 11, 2013 (I)

ISSN: 2036-6558

Lo Sguardo – Rivista di Filosofia

Aut. Tribunale di Roma n° 387/2011
ISSN: 2036-6558

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (sapienza Università di Roma), Antonello D'Angelo (sapienza Università di Roma), Paolo D'Angelo (Università degli studi Roma Tre), Mário Santiago de Carvalho (Universidade de Coimbra), Roberto Esposito (Istituto Italiano di Scienze Umane), Miguel Angel Granada (Universidat Autònoma de Barcelona) Daniele Guastini (sapienza Università di Roma), Marcello Musté (sapienza Università di Roma), Corrado Ocone (LUISS Guido Carli), Maria Teresa Pansera (Università degli studi Roma Tre), Fabio Polidori (Università degli studi di Trieste), Lorena Preta (Psicanalista, membro ordinario SPI), Paola Rodano (sapienza Università di Roma), Wolfgang Rother (Universität Zürich), Francesco Saverio Trincia (sapienza Università di Roma), Nicla Vassallo (Università degli Studi di Genova)

Caporedattori:

Simone Guidi, Antonio Lucci

Redazione:

Federica Buongiorno, Marzia Caciolini, Marco Carassai, Lorenzo Ciavatta,
Jacopo Francesco Falà, Andrea Pinazzi, Libera Pisano

Sito web: www.losguardo.net
Contatti: redazione@losguardo.net

"Lo Sguardo" è una rivista elettronica di filosofia *Open access* promossa da Edizioni di Storia e Letteratura. A partire dal 2010 la rivista pubblica con cadenza quadrimestrale numeri esclusivamente monotematici costituiti da articoli scientifici inediti, saggi-intervista, traduzioni di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica, recensioni di libri ed eventi culturali.

Le sezioni che compongono "Lo Sguardo" sono:

"Articoli": la sezione ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti su invito diretto della redazione. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti a *peer review* dal Comitato dei lettori della rivista.
"Interviste": la sezione ospita saggi-intervista ad autori di opere o edizioni di opere rilevanti per il panorama scientifico e luminari di chiara fama sulle questioni di competenza dei singoli numeri.
"Contributi": la sezione, attiva a partire dal numero di Giugno (IX, 2012) ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti in risposta ai *Call for papers* pubblicati per ogni singolo numero dai relativi curatori. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti ad un doppio blind review da parte del Comitato dei lettori e altri collaboratori, esperti nelle materie in questione, selezionati per l'occasione dai responsabili della rivista.
"Testi": la sezione ospita prime traduzioni italiane di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica e/o di difficile reperibilità.
"Recensioni, discussioni e note": la sezione ospita recensioni, note o discussioni che abbiano come oggetto pubblicazioni scientifiche.

Lo Sguardo è un progetto dell'Associazione Culturale *Ex Nihilo*.

N. 11, 2013 (I)
Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia
a cura di Libera Pisano, Marco Carassai, Simone Guidi.

Indice:

Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia
Editoriale di Marco Carassai e Libera Pisano . . . . . pp. 7-10

¶ Sezione Prima: *Autobiografia: voci dai filosofi*

Testi/1: *Interpretare firme. (Nietzsche/ Heidegger: due questioni)*
di Jacques Derrida . . . . . pp. 13-26

Interviste/1: *Autobiographie et Derrida: questions pour Jean-Luc Nancy*
a cura di Igor Pelgreffi . . . . . pp. 27-39

Interviste/2: *Autobiografia: la vita, le pratiche, i saperi. Intervista a Carlo Sini,* a cura di Marco Carassai . . . . . pp. 41-47

Interviste/3: *Io, sentito e detto: autobiografia e testimonianza. Intervista a Nicla Vassallo,* a cura di Simone Guidi . . . . . pp. 49-53

¶ Sezione Seconda: *Classici dell'autobiografia filosofica*

Articoli/1: *Narration et hermeneutique de soi dans le* Confessions de *Saint Augustin,* di Marie-Anne Vannier. . . . . pp. 57-70

Articoli/2: *Gli avventurieri dimenticati. Jean-Jacques tra Pinocchio e Proust,* di Bartolo Anglani. pp.71-120

Articoli/3: *Vico's Vita*
di Donald Philip Verene pp.121-141

Articoli/4: *La germinazione del sé. Autobiografia ed evoluzione in Herbert Spencer,* di Federico Morganti pp.143-162

Testi/2: *Il concetto del soggetto e la messa in scena del sé in* Ecce Homo
di Daniela Langer . . . . . pp. 163-170

¶ Sezione Terza: *Scritture postfenomenologiche del Sé*

Contributi/1: *Pensare e vivere il fuori. Etopolitica, ontologia e scrittura nella riflessione di Michel Foucault,* di Rosanna Castorina pp.173-197

Contributi/2: *Foucult: la escritura como experiencia de transformación,* di Ester Jordana Lluch . . . . . pp. 199-211

Contributi/3: *Il racconto di sé tra temporalità e etica. Paul Ricouer e la teoria della narrazione,* di Filippo Righetti . . . . . pp. 213-228

Articoli/5: *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'*autos di Igor Pelgreffi pp.229-298

Articoli/6: *«E fuor dell'opera si è capolavoro». Sull'autobiografia, a partire da Peter Sloterdijk,* di Antonio Lucci. pp.299-313

¶ Sezione Quarta: *Scrittura femminile e autobiografia*

Contributi/4: *Le pagine, le ore e le falene. Confessione e dissimulazione del Sé nei diari e dei romanzi di Virginia Woolf*
di Cesare Catà . . . . . pp. 317-339

Articoli/7: *Simone de Beauvoir. Sui rapporti tra vita, scrittura e saperi*
di Federica Giardini.. . . . . pp. 341-350

Articoli/8 *Sarah Kofman. Filosofa impertinente, scrittrice senza potere* di Paola di Cori . . . . . pp. 351-368

¶ Sezione Quinta: *Pratiche e rappresentazioni autobiografiche*

Articoli/9 *L'autobiografia come formazione e filosofia di vita. Per gli individui o per le persone?* di Duccio Demetrio . . . . . pp. 371-381

Articoli/10 *La questione autobiografica e il metodo filosofico in Sartre. Quali implicazioni per una proposta di scrittura che cura?*
di Micaela Castiglioni . . . . . pp. 383-390

Articoli/11 *Le dedublement du «Je» de Guy Maddin*
di Giusy Pisano e Vivien Sica. . . . . pp. 391-405

Articoli/12 *Filosofia della narrazione. Cinema e autobiografia per un'estetica dell'enigma* di Emanuela Mancino . . . . . pp. 407-419

Articoli/13 *Il primato del soggetto nell'era biomediatica*
di Massimiliano Valerii . . . . . pp. 421-428

Recensioni, discussioni e note . . . . . pp. 431 e seg.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Editoriale

Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia

di Libera Pisano e Marco Carassai

«Dieser *Homo* bin ich nämlich selbst, eingerechnet das *Ecce*»
F. Nietzsche, Lettera a Meta von Salis, 14 novembre 1888

Chi è quel soggetto che nell'autobiografia dice "io"? Raccontarsi non è già diventare altro? L'autobiografia è un esercizio filosofico in cui l'identità si scopre tramata da altre vite e l'io emerge soltanto perché dislocato nei suoi segni. Sono forse proprio le condizioni di impossibilità di un'auto-presentazione trasparente e definitiva che rendono possibile una soggettività autobiografica. Scrivere di sé infatti è già trascendenza: insinua il sospetto di un'alterità, di un'alterazione e turba la rigida identità, che si presume autonoma e precedente alle sue iscrizioni. L'intreccio tra *autós*, *bíos* e *graphein* non è dunque una neutra auto-espressione, ma uno specchio in cui il proprio volto è riflesso e capovolto, il sé si racconta e si ascolta, recita e osserva.

In che modo quindi l'autobiografia è un luogo di verità? «La verità può essere il cuore dell'autobiografia», afferma John M. Coetzee, «ma ciò non vuol dire che l'autobiografia abbia a cuore la verità». Ogni lettera scritta traccia l'aderenza di sé a sé e alle cose, nell'istante stesso in cui marca una separazione e una distanza. In questo paradosso si infrange ogni pretesa di obiettività o di adeguazione. Qui la trasparenza dell'io viene disdetta, come anche la sua sovranità del discorso. L'autobiografia è, allora, la scrittura impossibile come unica iscrizione possibile: il tentativo estremo di restituire il senso di una vita incompiuta, di dare una verità senza verità, di raccontare di sé da sé. È una messa in scena dell'identità e della propria distanza, un'autosospensione e una torsione tropica dell'io, che si racconta e si espone. Dietro ogni scrittura autobiografica c'è infatti un nome proprio, che sigilla l'autore, il narratore, il personaggio. Ma proprio in questa firma si custodisce, più che il diritto a una proprietà, la promessa di verità per sé e per gli altri: un corpo a corpo con la lingua e con la propria storia.

Nella scrittura autobiografica si annidano coppie di ossimori: intimità ed essere per altro, particolare e universale, restituzione del sé e esercizio retorico, vita e morte. Il desiderio di narrare è anche quello di essere narrato. Come ogni scrittura, l'autobiografia è una traccia di sé destinata ad un altro,

un segno per ricordare e scalfire la propria unicità, un'immobilità di pietra per salvare la vita. Con il tempo sospeso e raccontato, l'autobiografia è la *condanna all'incancellabile*, un lasciar tracce e rovine di sé che attende un riscatto.

Donarsi una storia e in una storia è restituire un'unicità, ma la differenza irripetibile si dà solo attraverso pratiche di ripetizione e di inscrizione. Un sé auto-ritratto, ma anche ritrattato e sottratto all'auto-espressione. L'autobiografia non è così né un monologo dell'anima bella, né un'auto-conferma di un soggetto sovrano e compatto, ma un gesto filosofico, narrativo e relazionale; tanto perché si dà solo autobiografia della vita attiva, quanto perché ogni storia è plurale, esibizione del sé per un altro, affidata ad un terzo. È qui che la politica si intreccia alla narrazione.

Tuttavia se ogni storia è irripetibile e rimarca una differenza, ogni racconto di sé sfugge alla presa dell'universale e non si lascia sussumere. La narrazione è così uno sforzo di resistenza, uno sforzo femminile che ripensa la nascita attraverso una definizione sempre nuova del proprio sé. Da Sherazade a Virginia Woolf, resti e resistenze, che si àncorano ai dettagli, passano attraverso la cruna del racconto.

L'autobiografia non è perciò soltanto un genere letterario ma una pratica ermeneutica che dischiude una complessa costellazione di questioni filosofiche: il legame tra vita e scrittura, processi di soggettivazione e linguaggio, desiderio di riconoscimento e pulsione narrativa. Queste sono soltanto alcune delle sfide teoriche che l'autobiografia lancia alla filosofia, attraverso le quali si giunge a mettere in questione persino lo statuto del discorso filosofico, il suo sapere. Il rapporto fra autobiografia e filosofia sembra infatti offrire l'occasione per ripensare i limiti della riflessione ed esibire così l'impossibilità del pensiero di dominare lo spazio autobiografico dall'esterno. Sarà forse proprio quella piega autobiografica fra soggettivazione e scrittura a generare la filosofia, a costituire la matrice dei suoi discorsi e della sua prassi teorica.

Negli ultimi decenni la questione autobiografica ha attraversato il dibattito filosofico, secondo differenti approcci, dal *Patto autobiografico* di Lejeune fino alla filosofia della narrazione di Adriana Cavarero. Inoltre, è significativo osservare perché i filosofi hanno scritto e continuano a scrivere autobiografie. Da Agostino fino a Sloterdijk, passando per Vico, Montaigne, Rousseau, Hume, Nietzsche, Schopenhauer, Croce, Barthes, Sartre, Derrida.

Questo numero intitolato *Vite dai filosofi. Filosofia e autobiografia* si articola in cinque sezioni e raccoglie interventi di grandi filosofi e autorevoli studiosi. La conferenza di Jacques Derrida – qui per la prima volta in italiano – fu pronunciata in occasione dell'incontro con Hans-Georg Gadamer in un convegno organizzato nel 1981 al Goethe Institute di Parigi. Questo testo costituisce un documento esemplare di come l'autobiografia possa costituire un potente dispositivo di lettura e scrittura filosofica. Proprio attraverso il filo conduttore della firma, Derrida mette in questione non solo l'unità dell'interpretazione heideggeriana di Nietzsche, ma persino la logica unificante della metafisica occidentale che la sottende.

Domande e risposte scandiscono l'accesso privilegiato alla piega che accomuna autobiografia e filosofia, ed è per questo che la chiave di volta del numero è affidata alle interviste. Jean-Luc Nancy risponde a Igor Pelgreffi – che ringraziamo particolarmente – sul valore estetico e teoretico dell'autobiografia nella decostruzione di Derrida. Carlo Sini risponde, invece, sul nesso fra autobiografia e filosofia, indicando alcuni fra gli aspetti più decisivi della sua proposta filosofica. Infine, Nicla Vassallo, nella sua intervista, affronta il complesso rapporto che lega autobiografia, testimonanza e conoscenza.

Una sezione storica assembla cinque interventi su autori classici: Agostino, Vico, Rousseau, Spencer, Nietzsche. Marie-Anne Vannier ricostruisce abilmente l'autobiografia spirituale di Agostino nelle *Confessioni* in un percorso che conduce dalla narrazione all'ermeneutica del sé, attraverso la conversione e lo specchio della scrittura. Nella sua raffinata interpretazione dell'autobiografia di Vico, Donald Phillip Verene mette in luce gli aspetti retorici e linguistici, in riferimento alla *Scienza Nuova* e alla gnoseologia vichiana. Il saggio di Bartolo Anglani segue la logica conflittuale delle *Confessions* di Rousseau e la sua immagine drammaticamente contraddittoria di filosofo e avventuriero. L'autobiografia di Spencer viene letta, da Federico Morganti, come l'occasione per cogliere una delle ambivalenza più proprie del suo sistema filosofico: la mancata distinzione tra un'evoluzione 'esternalista' e una 'internalista'. Cogliere invece la particolare auto-comprensione del sé autobiografico sullo sfondo della critica del soggetto nel pensiero di Nietzsche – stavolta a partire da *Ecce homo* – è l'esigenza teorica che attraversa il testo di Daniela Langer.

La sezione intitolata *Scritture postfenomenologiche del sé* raccoglie cinque contributi che affrontano la questione dell'autobiografia nel pensiero postfenomenologico, in special modo francese. In un saggio decisivo, Igor Pelgreffi traccia magistralmente i contorni problematici del nesso tra autobiografismo e decostruzione nella filosofia di Derrida e della relazione tra *autós*, scrittura e animalità. A partire da una frase di Carmelo Bene Antonio Lucci avvia una riflessione sul nesso tra scrittura di sé e filosofia a partire Peter Sloterdijk, tracciando un percorso circolare dall'autobiografia all'antropotecnica. Due sono gli interventi dedicati alla questione autobiografica nella riflessione di Michel Foucault, il primo, quello di Ester Jordana, affronta il nesso trasformativo che sussiste tra tecniche del sé e scrittura, mentre il secondo, quello di Rosanna Castorina, si sofferma sulle implicazioni politiche, estetiche ed etiche nella riflessione. Infine Filippo Righetti approfondisce gli aspetti teorici e critici della riflessione ricoeuriana sull'autobiografia, cogliendo in particolare il nesso tra temporalità ed etica.

Nella sezione dedicata al rapporto tra scrittura femminile e autobiografia trovano spazio tre interventi. Cesare Catà ci offre una brillante ricostruzione degli elementi autobiografici negli scritti di Virginia Woolf, in cui esperienza di sé e dissimulazione dell'io si stringono vicendevolmente. Paola Di Cori scrive su Sarah Kofman un contributo prezioso, che ha il merito di raccontare una filosofa scomoda, una scrittrice senza potere,

poco conosciuta in Italia. Federica Giardini affronta il nesso inquietante tra immanenza e trascendenza, vita e filosofia nell'opera di Simone de Beauvoir, nell'esigenza di ripensare un'universalità che vada oltre le differenze di genere.

L'ultima sezione contiene cinque interventi dedicati alle diverse pratiche di rappresentazione e introspezione autobiografica. Duccio Demetrio indaga l'aspetto pedagogico e formativo dell'autobiografia sullo sfondo della dicotomia illuminista tra individuo e persona, mentre Micaela Castiglioni connette l'autobiografia, l'epistemologia e il metodo filosofico nel pensiero di Sartre ai possibili effetti curativi della scrittura di sé.

Giusy Pisano e Vivien Sica propongono uno studio dettagliato dei metodi narrativi ed estetici dello spettro autobiografico nella filmografia di Guy Maddin. Il saggio di Emanuela Mancino è una riflessione sull'incompiuto nel cinema, passando attraverso il *medium* dell'arte e della scrittura autobiografica. Massimiliano Valerii analizza infine l'intreccio tra esibizione del sé e dispositivi tecnologici nell'attuale era della biomediatica.

¶ Sezione Prima

Autobiografia: Voci dai filosofi

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Testi/1

Interpretare firme (Nietzsche/Heidegger): due questioni[1]

di Jacques Derrida

Abstract: First italian translation of J. Derrida, *Interpreting Signatures (Nietzsche/ Heidegger): two questions*. This lecture was given in a conference with Hans-Georg Gadamer organized in 1981 at the Goethe Institute in Paris. Precisely through the theme of signature, Derrida deconstructs not only the unity of Heidegger's interpretation of Nietzsche but even the unifying logic of Western metaphysics.

***

La prima questione riguarda il nome Nietzsche, la seconda ha a che fare con il concetto di totalità.

I. Cominciamo con i capitoli 2 e 3 del *Nietzsche* di Heidegger, che trattano rispettivamente *L'eterno ritorno dell'uguale* e la *Volontà di potenza come conoscenza*. Ci rivolgeremo in particolare alla sottosezione sul caos (*Il concetto di caos*) e a *Il preteso biologismo di Nietzsche*. Dal momento che la medesima interpretazione è regolarmente all'opera lungo tutto il testo, i rischi impliciti nello scegliere questa strategia sono, spero, piuttosto limitati. In ogni punto, un unico sistema di lettura è potentemente concentrato e riunito. Questo sistema di lettura è orientato a raccogliere l'unità e l'unicità del pensiero di Nietzsche, che è esso stesso come unità compiuta il culmine della metafisica occidentale. Nietzsche sarebbe precisamente sulla sommità, o sul crinale, in cima alla vetta di questo compimento. E così, egli osserverebbe entrambi i lati, dominando entrambi i versanti.

Che dire di questa unità – di questa doppia unità? Qual è la sua connessione con il nome – o piuttosto con la firma di Nietzsche? Heidegger tiene conto di questo problema, che altri chiamerebbero biografico, autobiografico, o autografico, della singolarità di una firma, del presunto

[1] Prima traduzione in italiano di J. Derrida, *Interpreting signatures (Nietzsche/Heidegger): two questions*, in D.P. Michelfelder e R. E. Palmer (eds.) *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany 1986, pp. 58-71. Traduzione a cura di Marco Carassai. Si ringrazia la Suny Press per aver gentilmente concesso il permesso di pubblicazione e la Prof.ssa Diane Michelfelder per il prezioso aiuto.

nome proprio di Nietzsche? Per porre la questione in un altro modo, se si può scorgere dietro la lettura heideggeriana di Nietzsche le basi di una lettura generale della metafisica occidentale, allora sorge la domanda: in che misura questa interpretazione della metafisica nella sua totalità e nel suo complesso contiene una decisione interpretativa sull'unità o sulla singolarità del pensiero? E in che misura questa decisione interpretativa presuppone anche una decisione sul "biografico", sul nome proprio, sull'autobiografico e sulla firma, sulla politica della firma?

Indicherò anzitutto la posizione di Heidegger su questo argomento con una affermazione sintetica e semplificante, che spero si potrebbe dimostrare non essere sbagliata: c'é un'unità nel pensiero nietzscheano, anche se non è quella di un sistema in senso classico. Questa unità è anche la sua unicità, la sua singolarità. Una tesi avanzata esplicitamente da Heidegger è che ogni grande pensatore ha un solo pensiero. Questa unicità non era costituita o minacciata, riunita o determinata, né da un nome, o un nome proprio, né dalla vita di Nietzsche, normale o folle che fosse. Questa unità unica è qualcosa che si attinge dall'unità della metafisica occidentale – riunita sulla sommità – che si potrebbe paragonare anche alla semplice unità di una linea creata da una piega. Il risultato è che alla biografia, all'autobiografia, alla scena o ai poteri del nome proprio, dei nomi propri, delle firme e così via, è ancora accordato uno stato minoritario; ad essi è ancora assegnato il luogo inessenziale che sempre hanno occupato nella storia della metafisica. Ciò indica la necessità e lo spazio di una messa in questione, che qui posso soltanto abbozzare.

Così suonerebbe una versione semplificata della questione. Ora leggiamo Heidegger un po' più da vicino e cerchiamo di confermare la più potente coerenza della sua interpretazione, o al di là della sua coerenza, il suo pensiero più profondo. Come concessione provvisoria alle norme classiche di lettura, prendiamo questo libro al suo inizio, o persino prima del suo inizio, all'inizio della prefazione. Ovviamente questa prefazione, come molte altre, fu scritta successivamente. Come sappiamo il libro risale a una serie di lezioni tenute fra il 1936 e 1940 e a alcuni trattati scritti fra il 1940 e il 1946. Si dovrebbe tener conto di queste date con estrema attenzione, se questa interpretazione deve essere connessa, nel suo complesso e in dettaglio, con il terreno storico-politico e istituzionale della sua presentazione. La prefazione tuttavia risale al 1961. L'intenzione di queste due pagine in questo caso, come quasi sempre, è di giustificare la pubblicazione di questa raccolta in riferimento all'essenziale unità della sua totalità: «Questa pubblicazione, ripensata (*nachgedacht*) come un tutto (*als Ganzes*) vorrebbe dare una idea del cammino speculativo che ho percorso dal 1930 fino alla *Lettera sull'umanismo* (1947)»[2].

L'unità di questa pubblicazione e del suo insegnamento è allora anche l'unità del cammino di pensiero di Heidegger in un momento decisivo, tracciato attraverso un periodo di oltre quindici anni. Ma allo stesso tempo

[2] M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. it. di G. Colli, Milano 1994, p. 19.

ciò significa che l'unità della sua interpretazione di Nietzsche, l'unità della metafisica occidentale alla quale questa interpretazione si riferisce, e l'unità del cammino di pensiero heideggeriano sono qui inseparabili. Non si può pensare l'una senza l'altra.

Ora, quali sono le prime parole della prefazione? Cosa si trova nella prima frase? Per essere ellittici, diciamo che si trovano due cose, ed entrambe hanno una connessione letterale con il *nome* di Nietzsche.

Il primo luogo, il nome è inserito fra virgolette.

Ora cosa accade quando un nome proprio è messo fra virgolette? Heidegger non se lo chiede mai. Non di meno, tutta la sua impresa, sebbene intitolata "Nietzsche", ha forse riunito tutte le sue forze in modo da annullare l'urgenza e la necessità di questa domanda.

In secondo luogo, lasciate che vi legga la prima frase della prefazione nella traduzione francese di Klossowski: «"Nietzsche" – il nome del pensatore qui sta come titolo per la causa del suo pensiero [*intitule ici la cause de sa pensée*]». Il paragrafo successivo di Heidegger spiega e giustifica, sino a un certo punto, la traduzione di Klossowski di una certa parola tedesca [*Sache*] con "causa". Nel paragrafo successivo di Heidegger si legge: «La cosa in questione, la causa, è in sé un *confronto reciproco* [*Aus-einander-setzung*, una parte che prende posizione rispetto ad un'altra]. Che il nostro pensiero entri in questa "causa", prepararlo ad essa, è il contenuto della presente pubblicazione»[3].

Ora per chi semplicemente apre questo libro senza conoscere il testo tedesco, questo approccio potrebbe sembrare strano, e allo stesso tempo in consonanza con la più recente modernità, per non dire con l'ultima moda: il nome del pensatore sarebbe così la causa del suo pensiero! Il pensare, allora, sarebbe l'effetto causato dal suo nome proprio! Ecco un libro sul nome Nietzsche e sulle connessioni fra il suo nome e il suo pensiero. Tenendo conto del fatto che in questa edizione francese, a causa di un errore tipografico, il nome Nietzsche è tagliato in due (Niet-zsche), chissà quali altezze potrebbe raggiungere questo nuovo lettore, nella vivacità della sua prospettiva troppo grande o troppo limitata, nella sua analisi della scissione del nome proprio; una analisi che, attraverso una divisione del significante (o degli elementi semantici), potrebbe connettere l'origine slava del nome e ciò che Nietzsche stesso ha detto sulla negatività del proprio nome e sulla potenza distruttrice del suo pensiero. E se questa analisi fosse condotta a degli estremi deliranti, connetterebbe questo elemento negativo, *Niet-* (e perché no? perché fermarsi a metà strada?), con le sole due città nelle quali Nietzsche nel 1887 ha detto che egli poteva o voleva pensare: Venezia e Nizza (in particolare, in una lettera a Peter Gast datata 15 settembre, che Heidegger cita verso l'inizio del libro e del capitolo *La volontà di potenza come arte*). Queste due città rimangono il solo rimedio per Nietzsche, l'unica evasione possibile. Ah, dice il nostro ingenuo e zelante lettore: «Vedo! Vedo! *Il veut Nice, il Venise, Il veut Nietzsche, il veut et il ne veut pas*, avete qui i

[3] Cfr. *Ivi*, p. 19.

due luoghi, i due detti luoghi, i toponimi della sua *volontà di potenza*». Ma sfortunatamente questa sequenza funziona soltanto in francese e il delirio deve arrestarsi nell'istante in cui ci si accorge che *Venise* in tedesco è *Venedig* e *Nice* è *Nizza*. Come afferma Nietzsche, citato da Heidegger: «*Somit läuft es auf Venedig und Nizza hinaus…*» («Quindi sarà per Venezia e Nizza…»[4]).

Ma poi, proseguendo la sua lettura, il nostro lettore francese chiede ancora: cosa significa «Nietzsche, il nome del pensatore sta, come titolo, a indicare la causa del suo pensiero»? Anche entro i limiti della traduzione francese, il contenuto del paragrafo successivo è illuminante al riguardo, poiché afferma chiaramente di non considerare la parola causa nella sua opposizione a effetto, come causa materiale, efficiente, formale o finale del suo pensiero, ma di intenderla come il latino *causa*: dibattimento, controversia, opposizione fra due parti. Anche questa prospettiva può esercitare un specie di stravagante tentazione per l'odierno lettore francese: il nome Nietzsche in quanto contenziosità del pensiero, in quanto posta in un gioco, in una guerra, in una battaglia legale, il che non appare più classico. Questo è ciò che considerato in modo nuovo e originale la lettura può dischiudere. Ma se consultasse il testo originale, il lettore scoprirebbe qualcos'altro, qualcosa del tutto differente dalla causa, sia nel senso derivato che nel senso usuale della parola: «Nietzsche, il nome del pensatore sta come titolo per *die Sache seines Denkens*», per la cosa [*Sache*] del suo pensiero, per *cosa* egli pensa.

La parola tedesca che di solito si traduce in francese con *cause* [causa] è *Ursache*. Dal momento che le parole sono simili, Klossowski si sente giustificato nel tradurre *Sache* con causa. Ma normalmente causa designa la "cosa" non nel senso di oggetto, né la cosa a portata di mano, ma la cosa in questione, la questione che eventualmente può condurre a una controversia. In questo senso, il latino *causa*, causa in senso di controversia o di dibattimento è una buona traduzione. Pone non solo la cosa in questione, ma anche la questione della cosa [*Die Frage nach dem Ding*], che è affrontata altrove, in particolare nell'importante riflessione di Heidegger con quel titolo, e soprattutto in riferimento a tutte le determinazioni semantiche di causa. Così la traduzione di *Sache* con la parola francese *cause* [causa] può trovare, come detto, un sostegno nel corso del testo stesso. Perciò Heidegger continua, «*Die Sache der Streitfall, ist in sich selbst Auseinandersetzung*», la questione, la causa del contendere è in sé stessa un confronto.

Ma quando egli afferma che il nome del pensatore sta a titolo «per la *Sache* del suo pensiero», certamente non intende fare del nome la causa di un effetto, che sarebbe il pensiero. Il genitivo "del" qui designa la *Sache* [cosa] *in quanto* il suo pensiero. Tutto lo confermerà una volta che si considera il nome proprio non come quello di un individuo o di un firmatario; è il nome di un pensiero, un pensiero la cui unità restituisce un senso e una referenza al nome proprio. "Nietzsche" non è nient'altro che il nome di questo pensiero. La sintassi del genitivo ci devia in un'altra direzione, se così si può dire: il nome non è precedente al pensiero, ma è la cosa che è il pensiero, il quale

[4] *Ivi*, p. 30.

lo produce e lo determina. Soltanto pensando questo pensiero, si penserà il possessivo, il genitivo e il nome proprio. Si imparerà *chi è Nietzsche* e cosa dice il suo nome soltanto a partire dal suo pensiero – non a partire da documenti riempiti di fatti biografici più o meno accurati.

A questo punto si presentano due cammini. Uno consisterebbe nel considerare un nuovo approccio alla problematica del nome, a rischio di vedere il nome frammentato e moltiplicato in maschere e simulacri. Sappiamo cosa Nietzsche ha rischiato al riguardo. Il nome sarebbe costituito sul lato più lontano della "vita" del pensatore, dal punto di vista del futuro del mondo, da un'affermazione dell'eterno ritorno.

L'altro cammino sarebbe quello di determinare l'essenziale del nome a partire dalla "cosa del pensiero", del pensiero stesso definito come contenuto delle tesi, e di lasciar cadere nell'inessenziale il nome proprio particolare, che è divenuto l'indice della "biografia" o della "psicologia" di un individuo. Disdegnando legittimamente il biografismo, lo psicologismo, o la psicoanalisi, si affrontano degli empirismi riduzionisti, che a loro volta soltanto nascondono ciò che è dato come pensiero. Questo è ciò che Heidegger compie, per le migliori ragioni. Ma così facendo, egli non ricade in un gesto della metafisica classica, proprio nel momento in cui si appella a qualcos'altro rispetto a essa, ovvero nel momento in cui situa Nietzsche al culmine della metafisica? Questo gesto classico riappare anche nel dissociare la questione della vita, o del nome proprio, dalla questione del pensiero. Da ciò si comprende il modo con cui Heidegger inizia il suo corso: in un modo del tutto convenzionale, Heidegger separa il riassunto e la biografia "ufficiale" di Nietzsche dalle questioni fondamentali, che hanno teso il grande filosofo sino ai limiti delle sue forze. La forma di questa prima lezione è conforme al vecchio modello pedagogico: molto rapidamente si attraversa la "vita dell'autore" nelle sue caratteristiche più convenzionali, poi ci si rivolge al pensiero, ciò che Heidegger chiama «l'autentica filosofia di Nietzsche». Questa filosofia, osserva Heidegger, «non giunge a una elaborazione definitiva, né è stata mai pubblicata come opera».

Criticando poi l'edizione delle opere complete, Heidegger ne osserva alcuni limiti. L'edizione aderiva al principio di integralità [*Vollständigkeit*], che pubblicava ogni cosa e che riportava in vita i modelli del XIX secolo, compreso quel biologismo e quello psicologismo, intese come perversioni mostruose della nostra epoca. Heidegger critica quell'entusiasmo editoriale che «procede nella maniera della delucidazione biologica e psicologica», che «traccia minutamente tutti i dati» della vita dell'autore, includendo le opinioni dei contemporanei. È una «escrescenza» (*Ausgeburt*), un «prodotto mostruoso della mania psicologico-biologistica del nostro tempo [*der psychologisch-biologischen Sucht unserer Zeit*]». Afferma Heidegger, «L'edizione delle opere complete avrà un futuro solo se riuscirà nel compito di mettere realmente a disposizione l'"opera" autentica (1881-1889)». Heidegger aggiunge «ma questo, che è il compito vero e proprio, non potrà mai essere attuato se, nel domandare, non avremo capito che Nietzsche rappresenta la fine della metafisica occidentale e non saremo passati alla

domanda del tutto diversa della verità dell'essere»[5]. Porre la domanda sulla verità dell'essere, al di là dell'ontologia, e determinare il luogo di Nietzsche come fine della metafisica occidentale sono le condizioni preliminari se si intende accedere infine alla "biografia", al nome e soprattutto al *corpus* testuale di Nietzsche; in altre parole, se si intende conoscere "chi era Nietzsche".

Prima di ogni altra questione, abbiamo bisogno di fare attenzione alla necessità fondamentale di questo progetto, come Heidegger propone, e anche a tutto ciò che in una determinata situazione storica e politica poteva giustificarlo. Lo zelo biologistico e psicologistico, nello stile che spesso esercita, gira intorno al contenuto di un pensiero, e perciò manca la sua necessità e la sua specificità interna. Uno schema ben noto. Inoltre, nel periodo in cui stava insegnando il suo "Nietzsche", Heidegger aveva cominciato a mettere una certa distanza fra sé e il nazismo. Senza dire nulla nelle lezioni stesse che fosse diretto contro il governo e contro l'uso di Nietzsche che ne stava facendo (di così tanta prudenza e silenzio si potrebbe certamente dare un'interpretazione, ma altrove), Heidegger è in procinto di criticare l'edizione, che il governo sta per sostenere. Heidegger sembra dapprima essersi associato ad essa, per poi tirarsi indietro; il problema aveva a che fare con l'opera di falsificazione di quella edizione, con la partecipazione della sorella di Nietzsche: «per la conoscenza della biografia», prosegue Heidegger, «rimane sempre importante l'esposizione della sorella Elisabeth Forster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*. Ma, come tutti i lavori biografici, anche questa pubblicazione presta il fianco a grosse perplessità. Rinunciamo qui a ulteriori indicazioni e anche alla discussione della bibliografia su Nietzsche, assai diseguale, poiché in essa non c'é nulla che possa tornare utile al compito di questo corso. Chi non impegna il coraggio e la resistenza del pensiero per immergersi negli scritti di Nietzsche, non ha nemmeno bisogno di leggere niente *su* Nietzsche»[6].

Uno dei bersagli di Heidegger, qui come altrove, è ciò che egli chiama "filosofia della vita". L'obbiettivo dell'attacco di Heidegger non era soltanto il nazismo, ma anche la tradizione universitaria classica, che ha fatto di Nietzsche un "filosofo-poeta", un filosofo della vita senza rigore concettuale, come si poteva denunciare "dall'alto delle cattedre di filosofia tedesche". In entrambi i casi, si loda o si condanna proprio quella filosofia della vita, che Heidegger da *Essere e tempo* in avanti ha combattuto come un'assurdità.

Questa critica dello psico-biografismo sottende anche la sua critica del "presunto biologismo" di Nietzsche. Essa risponde alla domanda sul nome di Nietzsche, ossia "cos'é che chiamiamo Nietzsche?". Ecco, di nuovo, la risposta alla domanda "chi è Nietzsche?" proprio in apertura del terzo capitolo *La volontà di potenza come conoscenza*, nelle prime parole della prima sottosezione, che porta il titolo *Nietzsche come pensatore del compimento della metafisica*.

[5] *Ivi*, p. 27.
[6] *Ivi*, p. 28.

Chi è Nietzsche, e soprattutto: chi sarà Nietzsche, lo sapremo non appena saremo in grado di pensare il pensiero a cui egli ha dato forma nella locuzione "volontà di potenza". (...) Giammai esperiremo chi è Nietzsche per mezzo di un resoconto storiografico sulla sua vita o attraverso una esposizione del contenuto dei suoi scritti. Chi è Nietzsche, non vogliamo né dobbiamo nemmeno saperlo se e fintanto che, nel farlo, ci riferiamo solo alla personalità, alla figura storica, all'oggetto psicologico e alle sue produzioni. Ma come?[7]

A questo punto Heidegger anticipa una obiezione, che presto respingerà. Prima di passarvi tuttavia, vorrei offrire un'osservazione precauzionale contro una semplificazione eccessiva della questione che sto muovendo alla procedura di Heidegger. Senza dubbio Heidegger si sforza di ridurre il nome di Nietzsche, o la questione "chi è Nietzsche", all'unità della metafisica occidentale, persino all'unicità di una situazione limite all'apice di questa metafisica. Tuttavia, "chi è x?" era una domanda che raramente era rivolta a un pensatore ed è ancora rara se non la si intende biograficamente in modo banale: l'uomo e l'opera, l'uomo dietro l'opera, la vita di Descartes o di Hegel associata a una sorta di dossografia. Ma chiedere "chi è Nietzsche" in un altro senso, fare del suo nome il titolo di un libro sul suo pensiero non è molto convenzionale.

Ecco l'obiezione che Heidegger solleva *pro forma* subito dopo aver respinto la psico-biografia: «Ma come? Nietzsche non ha lui stesso portato a compimento per la stampa, come ultima cosa, lo scritto intitolato *Ecce homo*. *Come si diventa ciò che si è*? Non esprime forse *Ecce homo* la sua ultima volontà, che ci si occupi cioè di lui, di quest'uomo e ci si lasci dire da lui ciò che è contenuto nei capitoli dello scritto: *Perché sono così saggio*, *Perché sono così accorto*, *Perché scrivo libri così buoni*, *Perché io sono un destino*? Non viene qui alla luce il punto culminante di un'autopresentazione senza freni e di uno smodato narcisismo?»[8]. Heidegger risponde: *Ecce homo* non è un'autobiografia, e se qualcosa in esso culmina non è altro che il momento finale dell'Occidente, nella storia dell'epoca moderna. Senza dubbio le cose convergono proprio in questo punto. Si può ammettere piuttosto facilmente che *Ecce homo* non sia la storia autobiografica di Nietzsche. Ma quando Heidegger lascia intatto il concetto tradizionale di "autobiografia", invece di ripensarlo, e oppone a questo concetto il destino dell'Occidente, il cui "portatore" sarebbe Nietzsche, allora ci si deve chiedere: è riuscito Heidegger stesso a evitare un'opposizione piuttosto tradizionale fra la fattualità biografica, psico-biografica, storica, e un pensiero essenziale sulla base di una decisione storica? Ci si può anche chiedere quale interesse muova il discorso heideggeriano avanzato in queste righe.

Attraverso questa strategia Heidegger intende liberare Nietzsche dal suo singolare fato. Questo fato è rimasto ambiguo. Ha provocato strani usi del suo pensiero, usi che si sono rivoltati contro ciò che Heidegger chiama l'«intima volontà» di Nietzsche. Si tratta così di accedere a questa intima

[7] *Ivi*, p. 393.
[8] *Ibidem*.

volontà e di opporre ad essa la duplicità della figura empirica di Nietzsche, come anche l'ambiguità dei suoi successivi effetti, della sua posterità immediata, per cui Heidegger credeva che il futuro avrebbe lavorato per restaurare quell'intima volontà. Dopo avere detto ciò al fine di sottrarre Nietzsche all'ambiguità, Heidegger orienta la sua intera interpretazione del pensiero essenziale e singolare di Nietzsche al seguente argomento: il pensiero di Nietzsche non ha realmente oltrepassato la fine della metafisica; questo pensiero è ancora esso stesso una grande metafisica e, sebbene indichi tale superamento, è appena sufficiente per rimanere sul più acuto crinale del suo bordo. O, con altre parole, per rimanere nella più completa ambiguità.

Questa allora è un'ambiguità essenziale! Non soltanto quella di Nietzsche, secondo Heidegger, ma anche l'ambivalenza propria di Heidegger rispetto a Nietzsche. Questa ambivalenza rimane costante. Nel salvare Nietzsche, Heidegger lo perde. Egli intende allo stesso tempo salvarlo e lasciarlo andare. Nel momento stesso in cui afferma l'unicità del pensiero di Nietzsche, egli fa il possibile per mostrare che il suo pensiero ripete il più potente (e quindi il più generale) schema della metafisica. Quando finge di sottrarre Nietzsche a questa o a quella falsificazione, quella nazista per esempio, lo fa attraverso delle categorie che possono servire esse stesse a falsificare; ovvero con l'opposizione fra pensatori essenziali e inessenziali, autentici e inautentici e con la definizione di un pensatore essenziale inteso come eletto, scelto, marcato o, vorrei anche dire, "segnato". Segnato – da cosa? Da chi? Da nessuno, dalla storia della verità dell'essere. Nietzsche fu perciò sufficientemente eletto, eppure fu condannato da questo stesso destino a portare la metafisica al suo compimento, e ciò senza prendere una decisione che egli soltanto aveva preparato, anche senza riconoscere il fine di quella decisione: «fra l'egemonia degli enti e la signoria dell'essere». Riguardo a tutti questi aspetti, mi riferisco alle prime pagine del capitolo *La volontà di potenza come conoscenza*, la cui prima sezione porta il titolo *Nietzsche come pensatore del compimento della metafisica*.

Era senza dubbio necessario impostare questa schema interpretativo del *biográphein* di Nietzsche al fine di cogliere il suo "presunto biologismo". Anche qui si tratta di una questione di salvataggio – il più ambiguo – dell'unicità di un pensiero dall'ambiguità di una vita e di un'opera. Tracciare i confini del biografico e del nome proprio dischiude lo spazio generale al cui interno avviene l'interpretazione del biologico.

Prima delle parole iniziali che, poco fa, ho citato dalla prefazione c'é un esergo, ripreso dalla *Gaia scienza*; la sua prima parola è "vita" [*Das Leben*]. La "vita" si erge all'estremo inizio del libro di Heidegger, persino prima del suo inizio, prima di ogni decisione fra biografia e biologia. Qui stranamente Heidegger non si accontenta soltanto di interrompere il passaggio prima della sua fine. Egli salta anche un paio di parole e le sostituisce con dei puntini di sospensione: «Vita… più misteriosa del giorno in cui inaspettato

venne a me il grande liberatore, quel pensiero cioé che la vita potrebbe essere un esperimento di chi è volto alla conoscenza»[9]. Tra le parole che tralascia c'é «vera» e «desiderabile», entrambe riferite alla vita. Ecco il frammento di Nietzsche nel suo aspetto integrale, se così si può dire.

> *In media vita*! No! (questa quattro parole - in breve – questo titolo e soprattutto, questi due punti esclamativi sono omessi da Heidegger - questa volta senza puntini di sospensione). La vita non mi ha disilluso! Di anno in anno la trovo invece più vera, più desiderabile e più misteriosa - da quel giorno in cui venne a me il grande liberatore, quel pensiero cioè che la vita potrebbe essere un esperimento di chi è volto alla conoscenza - e non un dovere, non una fatalità, non una frode! - e la conoscenza stessa: può anche essere per altri qualcosa di diverso, per esempio un giaciglio di riposo o il percorso verso un giaciglio di riposo, oppure uno svago o un oziare; ma per me essa è un universo di pericoli e vittorie, in cui anche i sentimenti eroici hanno la loro arena. "*La vita come mezzo della conoscenza*": con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente, ma perfino *gioiosamente vivere e gioiosamente ridere*! E chi saprebbe ridere e vivere bene, senza intendersi prima di guerra e di vittoria?[10]

Queste sono affermazioni misteriose, molto difficili da interpretare, proprio come il titolo *In media vita!* Ciò rivela la vita come un medio, tanto nel senso di medio fra due estremi, quanto nel senso di un *milieu* nel quale ha luogo l'esperimento della conoscenza. Situandosi all'interno della vita, questo esperimento impiega la vita come un mezzo, la guida dall'interno e, con questo potere di guidare il vivente – giunge ad essere al di là e al di fuori della vita, sul lato della sua fine e della sua morte, e così via. Si può comprendere il motivo per cui Heidegger ha preso questo passaggio come esergo. Sembra stia rendendo in anticipo più difficile una lettura biologica di Nietzsche, intesa nel senso di una subordinazione al modello della biologia, o di una celebrazione della vita come scopo ultimo, compresa la determinazione della vita come essere dell'ente o come totalità dell'ente.

Questa scelta dell'esergo è una prova sufficiente per confermare che le questioni della vita e del "presunto biologismo" si ergono al centro del *Nietzsche* di Heidegger. E tuttavia il carattere paradossale di questo passaggio (*In media vita!*) potrebbe anche ostacolare la strategia ermeneutica di Heidegger. La vita ha un oltre, ma ciò non gli permette di essere trasformata in qualcosa di secondario. In quanto tale e in se stessa dispiega il movimento della verità o della conoscenza. Essa è in sé come il suo proprio al di là. Non parlare delle tensioni, delle gioie, delle risa e della guerra, dei punti interrogativi e di quelli esclamativi – queste sono cose di cui Heidegger non vuole sentir parlare, considerando come le cancella e le nasconde.

Vorrei notare una seconda cosa a proposito di questo esergo, o piuttosto, ancora una volta, una prima cosa, qualcosa di completamente iniziale, di pre-iniziale. Ho detto che "vita" era la prima parola della citazione. A rigore è la prima parola nella citazione da Nietzsche. Prima

[9] *Ivi*, p. 15.
[10] F. Nietzsche, *Gaia scienza e Idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini, Milano 2007, p. 230.

di questa citazione, Heidegger aggiunge una prima frase che stranamente presenta l'esergo stesso: «È Nietzsche stesso a nominare l'esperienza che determina il suo pensiero… ». Perciò è Nietzsche stesso che nomina ciò che determina il suo pensiero, la paziente esperienza del suo pensiero. E, se il nome del pensatore designa la cosa del suo pensiero, come Heidegger intende mostrare immediatamente dopo, allora l'esergo nel suo complesso significa: Nietzsche si nomina, si nomina a partire da ciò da cui si deve essere in grado di nominarlo. Egli ha nominato se stesso a partire dall'esperienza del suo pensiero e da essa egli riceve il suo nome. Dunque il pensiero così nominato dev'essere correttamente compreso all'interno di questo circolo autonomo. Ma è corretto dire, così come afferma Heidegger, che questo pensiero è uno? Che Nietzsche quindi ha soltanto un nome? Nomina se stesso soltanto una volta? Per Heidegger, la sua denominazione ha luogo soltanto una volta, anche se il luogo di questo evento conserva l'apparenza di un margine, dal quale si può avere uno sguardo contemporaneamente su entrambi i versanti, sul culmine della metafisica occidentale, che è riunita sotto questo nome.

Ma chi mai ha detto che una persona porta un unico nome? Certamente non Nietzsche. E allo stesso modo, chi ha detto o deciso che esiste qualcosa come la metafisica occidentale, qualcosa che sarebbe capace di essere riunito sotto questo nome e questo nome soltanto? Cos'é l'unicità di un nome, l'unità raccolta della metafisica occidentale? Non è forse né più e né meno che un desiderio (una parola cancellata nella citazione heideggeriana di Nietzsche) per un nome proprio, per un singolo, per un unico nome e un'unica genealogia pensabile? Accanto a Kierkegaard, non è stato forse Nietzsche uno dei pochi pensatori che ha moltiplicato i suoi nomi e giocato con le firme, le identità e le maschere? Chi ha nominato se stesso più di una volta con diversi nomi? E cosa accadrebbe se questo fosse il cuore della questione, la causa, lo *Streitfall* del suo pensiero?

Come abbiamo appena visto, Heidegger intende salvare Nietzsche ad ogni costo, salvarlo dall'ambiguità attraverso un gesto che è esso stesso ambivalente. E se fosse questo stesso salvataggio che deve essere rimesso in questione in nome o nei nomi di Nietzsche?

Nel leggere le lezioni di Heidegger su Nietzsche si tratta forse di sospettare meno del contenuto di un'interpretazione piuttosto che dei suoi presupposti o della sua struttura assiomatica. Forse si tratta della struttura assiomatica della metafisica, in quanto è la metafisica stessa che desidera, sogna, o immagina la propria unità. Uno strano circolo: una struttura assiomatica che conseguentemente richiede un'unica interpretazione, raccolta intorno a un pensiero, che a sua volta unifica un unico testo e, in definitiva, l'unico nome per l'essere, per l'esperienza dell'essere. Con il valore del nome, questa unità e questa unicità si proteggono reciprocamente contro i pericoli della disseminazione. Qui risiede forse, per riprendere le parole dalla prefazione di Heidegger, lo *Streifall* o la *Auseinandersetzung* fra i Nietzsche e Martin Heidegger, fra i Nietzsche e la cosiddetta metafisica occidentale. Da Aristotele, almeno sino a Bergson, "essa" (la metafisica) ha

costantemente ripetuto e assunto che pensare e dire dovevano significare pensare e dire qualcosa che fosse *uno*, che fosse una *cosa*. E che non pensare-dire una cosa o una questione non significa non pensare-dire affatto, ma una perdita del *lógos*. Ecco forse ciò che i Nietzsche hanno messo in questione: il *léghein* di questo *lógos*, l'*unificazione* di questa logica.

Questa pluralità inizia ad assomigliare ai nomi di famiglia di viandanti e funamboli. Essa conduce alla festa. Nietzsche e Heidegger parlano di questa festa con sfumature diverse. Lascio a voi prendere apprezzare questa differenza:

> L'errore viene riconosciuto soltanto impostando un confronto con Nietzsche mediante un contemporaneo confronto con l'ambito della domanda fondamentale della filosofia. In via preliminare può essere tuttavia citata un'affermazione di Nietzsche risalente al periodo in cui egli lavorava alla *Volontà di potenza*. Essa dice: "Il pensiero astratto è per molti una fatica – per me, in giorni propizi, una festa e un un'ebbrezza" (XIV, 24 [VII, III, 142]).
>
> Il pensiero astratto una festa? La forma suprema di esistenza? In effetti è così. Ma, al tempo stesso, dobbiamo anche considerare il modo in cui Nietzsche vedere l'essenza della festa e il fatto che egli la può pensare soltanto dalla prospettiva del suo modo fondamentale di concepire tutto ciò che è, dalla prospettiva della volontà di potenza. "Nella festa è compreso: orgoglio, tracotanza, sfrenatezza; lo scherno per ogni forma di serietà e di perbenismo; una divina affermazione di sé per pienezza e perfezione animale - tutti stati d'animo a cui il cristiano non può onestamente dire sì. *La festa è paganesimo per eccellenza*" (*La volontà di potenza*, n. 916 [VIII, II, 194]). Per questo – possiamo aggiungere – nel cristianesimo non c'é mai nemmeno la festa del pensiero, cioè non c'é una filosofia cristiana. Non c'é vera filosofia che si possa determinare in base a qualcosa di diverso da se stessa. Non c'é dunque nemmeno una filosofia pagana, tanto più che "il pagano" è pur sempre qualcosa di cristiano. È ben difficile designare i pensatori e i poeti greci come "pagani".
>
> Le feste richiedono una preparazione lunga e accurata. In questo semestre vogliamo prepararci a questa festa, anche se non giungeremo a festeggiare e presentiremo soltanto la vigilia della festa del pensare, e vogliamo esprimere che cosa è la meditazione e cose contraddistingue l'essere di casa nel domandare genuino.[11]

Cosa accade nel corso della festa al *léghein* di questo *lógos*, il quale richiede che il pensare-dire del pensatore essenziale sia un pensare-dire dell'uno e dell'unico? La festa dei Nietzsche rischia di frantumarlo o di disperderlo nelle sue maschere. Certamente lo proteggerebbe da ogni tipo di biologismo, ma soltanto perché il "logismo" in esso perderebbe il suo dominio sin dall'inizio. E un altro stile di autobiografia emergerebbe, facendo esplodere (in tutti sensi dell'espressione *faire sauter*) l'unità del nome e della firma, turbando sia il biologismo che la sua critica, nella misura in cui essa opera, in Heidegger, in nome del «pensare essenziale».

Queste sono osservazioni preliminari che ho voluto suggerire per un'ulteriore lettura del *Nietzsche* di Heidegger, per questo ambiguo atto di salvataggio della vita, nel corso del quale si getta una rete al funambolo, a

[11] M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 23-24.

colui che corre il più grande rischio sulla stretta cima, solo in quanto ci si assicura che egli, smascherato e protetto dall'unità del suo nome, garantita a sua volta dall'unità della metafisica, non correrà rischi. In altre parole: egli era morto prima di atterrare sulla rete.

Certamente niente di tutto ciò avrà avuto luogo nello *Zarathustra* – né a Basilea, a Venezia o a Nizza – ma a Friburgo in Brisgovia fra il 1936 e il 1940, durante i preparativi di una festa, i preparativi di un «essere a casa nel domandare genuino».

II. Dal momento che ho parlato troppo a lungo (e spero mi scusiate), sarò ancora più schematico nel ricollegare la seconda questione a quella che abbiamo appena discusso. Risulterà anche a malapena preliminare e, come ho indicato all'inizio, avrà a che fare con il concetto di totalità. È noto che il riferimento alla "totalità dell'ente" gioca un ruolo fondamentale nell'interpretazione heideggeriana di Nietzsche, così come nella stessa metafisica occidentale. Per guadagnare tempo, intendo anzitutto leggervi due citazioni. Heidegger riprende la prima dagli appunti per la *Volontà di potenza*: «Il nostro mondo intero è la *cenere* di innumerevoli esseri viventi: e per quanto il vivente sia così poco a paragone della totalità, pure *tutto* è già stato una volta trasformato in vita, e così continua» (XII, n 112 [V, II, 359]»[12]. Dopo questa citazione Heidegger prosegue: «A ciò sembra contrapporsi un pensiero espresso nella *Gaia scienza* (n. 109): "Guardiamoci dal dire che la morte è contrapposta alla vita. Il vivente è soltanto una specie del non vivente, e una specie molto rara"»[13].

Il primo pensiero indica un paradosso riguardo alla totalità come valore. Si mostra irrispettoso di fronte alla sicurezza di ciò che generalmente si pensa sotto la categoria di totalità. Ma non dimentichiamoci che Heidegger definisce la metafisica come il pensiero dell'ente nella sua totalità, tale che la questione dell'essere dell'ente è esclusa; e sulla base di questa definizione che Heidegger fa spesso di Nietzsche l'ultimo dei metafisici. Senza dilungarci nella complessità dell'intera questione, si può già intuire, soltanto leggendo questo passaggio, che Nietzsche non crede in nessun pensiero della totalità. Colui che afferma: «per quanto il vivente sia così poco a paragone della totalità, pure *tutto* [ogni cosa] è già stato una volta trasformato in vita, e così continua», esprime un pensiero sulla vita e la morte che non si subordina ad un significato inequivocabile di totalità, di relazione fra un tutto e un non-tutto. L'idea di eterno ritorno, attraversando ovviamente questa frase, non è un pensiero sulla totalità. Ma Heidegger la presenta *come* un pensiero sulla totalità. È uno dei temi più insistenti e decisivi della sua lettura. Per esempio, egli scrive in conclusione della sua intera interpretazione che ha avuto inizio con le due citazione che ho riportato:

Abbiamo anzitutto definito il campo a cui appartiene il pensiero dell'eterno ritorno e che questo pensiero, in quanto tale, riguarda: l'ente nel suo insieme è

[12] *Ivi*, p. 287.
[13] *Ibidem*.

definito, quanto al suo campo, come l'unità in sé avviluppata del vivente e del non vivente. Abbiamo poi abbozzato per linee fondamentali come l'ente nel suo insieme, in quanto è tale unità di vivente e non vivente, sia in sé connesso e costituito: la sua costituzione è il carattere di forza e la conseguente finitezza del tutto, congiunta all'infinità, ossia alla smisuratezza dei "fenomeni che si manifestano come effetti".[14]

Dobbiamo ricordare che Heidegger assume la volontà di potenza come principio della conoscenza dell'eterno ritorno dell'uguale. È la *Verfassung* [costituzione] degli enti (il loro *quid*, la loro *quidditas*, la loro *essentia*); l'eterno ritorno è la modalità (il *quomodo*, *die Weise*, il modo d'essere) dell'ente nella sua totalità[15]. Al fine di analizzare la *Grundstellung* metafisica di Nietzsche, Heidegger deve esaminare la risposta data alla domanda sull'ente nella sua totalità. La risposta che trova è duplice: la totalità degli enti è volontà di potenza ed è eterno ritorno. Se queste due risposte sono compatibili, complementari, o combinabili è fondamentalmente meno determinabile dal loro contenuto che dalla loro mutua relazione. A dire il vero, sono delle risposte a due questioni, che formano una coppia lungo tutta la storia metafisica (essere come *quidditas* o *essentia* e essere come modo di esistere). Secondo Heidegger, abbiamo mancato finora l'enigma di questa duplice risposta, poiché non sapevamo identificare questa coppia metafisica di questioni. Ma si può vedere chiaramente che, in entrambe le questioni, la questione dell'ente nella sua totalità rimane sottesa. Tale domanda sull'ente nella sua totalità è quella a cui Nietzsche, in quanto metafisico (secondo Heidegger), avrebbe ostinatamente cercato di rispondere.

E ora la mia domanda: se nella prima delle due frasi che Heidegger cita («...per quanto il vivente sia così poco a paragone della totalità, pure *tutto* è già stato una volta trasformato in vita, e così continua»), il pensiero dell'eterno ritorno non coincide né con il pensiero della totalità, né con l'opposizione fra tutto e parte, è forse affrettato rendere Nietzsche un metafisico, anche se l'ultimo dei metafisici? Ammesso che, come ritiene Heidegger, sia metafisico un pensatore che si attiene al pensiero dell'ente nella sua totalità. È possibile che Nietzsche non sia affatto un pensatore dell'ente, se davvero esiste una connessione essenziale fra l'ente in quanto tale e la totalità.

Non vale la pena forse notare che è la vita-morte che sottrae ogni privilegio alla totalità come valore? Non bisogna forse pensare, seguendo un gesto molto nietzscheano (poiché disponiamo di altri indizi al riguardo), che il vivente (il vivente-morto) non sia un ente esistente e non cada entro una determinazione ontologica? In effetti Nietzsche una volta ha proposto di pensare la parola "essere" a partire dalla vita e non il contrario.

Una seconda osservazione preliminare: Heidegger ha posto insieme queste due citazioni sul terreno della loro apparente contraddizione. Egli rileva che esse sembrano "stare l'una contro l'altra" [*entgegenstehen*]. Anche se ciò che qui abbiamo è un'ipotesi o una obiezione fittizia, mi

[14] *Ivi*, p. 298.
[15] Cfr. *ivi*, pp. 384 e ss.

sembra che proprio il suo principio sia vanificato nella frase di Nietzsche. Qui opposizione o contraddizione non costituiscono più una legge che dètta un divieto per il pensiero. E ciò senza dialettica. Vita e morte (vita-morte), a partire da cui pensiamo ogni altra cosa, non sono il tutto. Né sono opposti. «Guardiamoci dal dire che la morte sarebbe quel che si contrappone alla vita. Il vivente è soltanto una varietà dell'inanimato e una varietà al quanto rara». In un colpo solo Nietzsche vanifica tutto ciò che governa il pensiero o persino l'anticipazione della totalità, ossia la relazione genere-specie. Qui si tratta di un'unica inclusione, senza alcuna possibile totalizzazione, del tutto nella parte. Con una metonimizzazione libera da limiti, o da parapetti. Guardiamoci dalle nostre difese, sembra dire Nietzsche all'inizio del lungo aforisma (*Gaia scienza* §109), che ancora una volta Heidegger non cita nella sua interezza. Questa è già un'altra violenza metonimica che è coinvolta nella sua interpretazione, mi sembra. Ma non voglio rubarvi altro tempo; altrove, in un altro momento, forse tornerò su questi argomenti. Qui ho semplicemente voluto prendermi il rischio di tracciare due questioni.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Interviste/1:

Autobiographie et Derrida: questions pour Jean-Luc Nancy

a cura di Igor Pelgreffi

Abstract: Jean-Luc Nancy sketches some notes about the meaning and the value of autobiography in Jacques Derrida's work. Nancy touches upon various problems (from an aesthetical and a theoretical point of view) concerning Derridean autobiographism and its possible place within deconstructive paradigm. Between them: self-presentation, singular existence and physical intensity in writing.

***

Notes préliminaires

Jean-Luc Nancy a généreusement accepté de répondre à quelques questions que je lui avais posées autour du sujet du sens et de la valeur de l'autobiographie dans l'œuvre de Jacques Derrida. Je lui avais envoyé par courrier le questionnaire auquel il a répondu par courrier. L'échange épistolaire a eu lieu entre le 3 et le 20 janvier 2012.

Jean-Luc Nancy donne très volontiers son accord à la publication de cet entretien, sans en retoucher le texte, et en précisant seulement qu'il ne s'agit de rien de plus que de propos improvisés et non élaborés.

Introduction

Le cadre général dans lequel se placent mes questions concerne l'autobiographie et l'autobiographisme, et leur rapport disharmonique dans l'œuvre de Jacques Derrida, en traversant aussi les thématiques de l'existence, de la singularité et de l'écriture. D'une façon très préliminaire et schématique, voilà donc quelques questions pour ouvrir une discussion autour de ces aspects qui sont, peut-être, moins soulignés dans les habituelles analyses philosophiques de l'œuvre derridienne.

J'aimerai tout d'abord approfondir la question suivante: de quelle façon l'écriture autobiographique – que nous rencontrons dans le *corpus* derridien sous plusieurs formes – peut être symptomatique d'une *tendance* d'attraction vers la polarité de l'*autos*?

Nous pouvons lire ou écouter ce qu'a dit Derrida de l'auto-bio-graphie *en tant* que notion, peut-être en tant que concept (par exemple, le concept de *auto-hétéro-biographie*). Mais ici il s'agirait – si possible – de penser

la question et de lire ou écouter Derrida sans son auto-commentaire (commentaire de soi-même: voilà déjà le centre problématique).

D'une façon générale, pour commencer, comment jugez-vous ou lisez l'autobiographisme de Derrida par rapport à sa philosophie ou, au moins, à son geste philosophique?

Je ne me suis jamais vraiment posé la question, mais en même temps bien sûr j'ai souvent remarqué la poussée de l'autobiographie ou du moins d'un trait autobiographique dans son œuvre. Il y a en fait plusieurs registres: ou bien l'autobiographie explicite mais peut-être fictive (la *Carte Postale*) ou bien l'autobiographie explicite mais qui semble moins ou pas du tout fictive (dans *Voiles*) ou bien l'autobiographie explicite mais où se mêlent des traits de réel et de fiction (*Le Toucher*), ou bien des traits autobiographiques implicites (dont la mise au jour relève du lecteur), et sans doute d'autres catégories possibles. En outre il y a une histoire de ces traits dans son œuvre: ils ne sont pas très présents dans les premiers travaux. Il faut examiner quand ils apparaissent.

Qu'est-ce que cela engage de sa pensée? Je pense qu'on peut le dire en reprenant tout son travail. On peut du moins proposer plusieurs hypothèses d'analyse. Je ne sais pas lesquelles mais je suis sûr qu'elles sont possibles et nécessaires. Il faut commencer avec l'*Introduction à l'Origine de la géométrie*: qu'est-ce qui noue l'interrogation de «l'identité à soi» du «présent Vivant» avec le présent vivant-écrivant de Jacques Derrida qui se rapporte, ici et maintenant, à Husserl déjà passé…?

*Pour condenser la tension dans l'écriture autobiographique, pourrait-on parler d'une sorte d'*existentialisme de l'écriture*? (Et, ici, quelle est votre auto-évaluation aussi, sur l'œuvre de Nancy)?*

Je ne sais pas ce que veut dire cette expression. L'écriture est existentielle, sans aucun doute. Celui qui écrit – et qui écrit «de la philosophie» – existe en écrivant ou doit écrire pour exister. Et il écrit donc dans, avec, à travers son existence. Mais cela ne dit pas grand-chose…

*Sur un plan plus général et insidieux, on peut se demander si l'existentialisme n'a jamais été concrètement dépassé par Derrida. Dans certains moments, comme quand il parle de Kierkegaard, ou de Nietzsche – à travers quelques nuances – on peut percevoir une tension «existentialiste», parfois dans le sens tragique du philosopher ou sur l'*engagement *dans l'écriture. Ou sur l'étrange mélange des deux. Condition qui n'est pas simplement postmoderne, mais post-postmoderne, je crois, et qui peut être définie comme* post-existentielle.

Naturellement, Derrida et sa réflexion ont fortement dépassés certains schémas historiques; mais peut-être y-a-t'il des traces dans l'écriture, dans son corpus, *qui résistent et qui compliquent ce dépassement. Le corpus,*

comme vous avez exposé dans votre livre Corpus *(1992), dépasse toujours la théorie-même du* corpus*: le* corpus *peut accueillir ses exclusions aussi. Qu'en pensez-vous?*

Mais il faut en finir avec les «post-xxx»! C'est tout à fait vain. Bien sûr il y a de l'engagement dans l'écriture, bien sûr du Nietzsche, du Kierkegaard, mais aussi du Hegel, du Kant, du Descartes… Il n'y a pas de «dépassement» – mais pas non plus de «retour» – dans l'histoire de la pensée car si la pensée pense, elle se situe dans une synchronie avec toutes les pensées, synchronie qui est en même temps diachronique. Entre Husserl, Heidegger et Derrida il y a eu de l'histoire, c'est manifeste! Mais aussi de la non-histoire… bien: qu'est ce que l'histoire? N'y en a-t-il qu'une ?…

Il y a un certain nombre de textes, des morceaux textuels, où Derrida parle des expériences «personnelles», secrètes, «intimes». C'est déjà un problème critique, on peut dire, en rapport à la question théorique de la présence et de la présentation de soi. De toute façon, dans ce qui reste du théâtre de fiction littéraire, bien sûr, quand il parle du sang, de l'agonie (de sa mère), de la douleur et des autres thèmes, je crois que l'on peut apercevoir une tension différente *dans son écriture. Il s'agit souvent de petits morceaux, indubitablement, mais quelque fois plus étendu, comme dans* Circonfession. *Je me demande alors: pourrait-on, selon vous, suggérer que ces textes sont des traces, des symptômes, d'un discours sur le corps que – avec le temps, c'est-à-dire avec la fuite du temps de Derrida et l'agrandissement du* corpus *de Derrida – devienne un peu plus direct et directement physique, organique, corporel?*

En posant cette question, il faut se rappeler le suspect vers toute expérience directe, y compris celle du propre corps, ce qui me semble être un fil rouge dans le corpus *et, peut-être, dans la pensée derridienne. Toucher directement, dans la continuité ingénue, c'est impossible. Alors, dans ce sens, je me (et vous) demande (et cela est seulement une hypothèse de travail): qu'est-ce que signifie le fait que Derrida parle de sa* propre *douleur? Quelque chose, la douleur, que le sujet-Derrida ne peut pas déconstruire, qui déborde du geste déconstructif même? Quelque déplacement ou vibration* auto-*biographique?*

Cela signifierait que, dans son style et seulement dans certaines expériences d'écriture assez particuliers, il y aurait une possibilité pour le corps de se retrouver, (ou de revenir), et cela grâce à une écriture, comme je disais, plus corporelle, pathétique et même hématique (la sémantique du sang dans Circonfession*)? Il est possible que sa correspondance aussi puisse être significative. J'ai lu quelques extraits dans l'*Herne-Derrida*, (2004) et dans la biographie de Benoît Peeters,* Derrida *(2010): une écriture qui est caractérisée, souvent, par une grande intensité et un* pathos *existentiel (mais d'un autre côté par une grand ironie). Qu'en pensez-vous?*

Sans aucun doute, ces marques physiques et intimes – non pas intimes parce que physiques, mais l'inverse (peut-être n'y a-t-il d'intimité que physique: l'intime touche) – se sont développées et multipliées avec le temps chez lui. Je pense même qu'on n'en trouve aucune avant un certain moment, je pense à *Glas* où peut-être il n'y a aucune marque directe, mais plusieurs indirectes, à travers Genet. Et vous avez raison: cela doit être mis en rapport avec la question de la «présence». Le corps est différence de la présence, le corps est écarté – et il est écartement. Il l'est en jouissance et en souffrance. On pourrait dire: le corps est l'ironie de la présence à soi (un peu comme Hegel dit que la femme est l'ironie de la communauté). C'est-à-dire qu'il est «moi» et qu'en même temps il est tout hors de moi, mais hors de moi il est encore et toujours infiniment moi – jusqu'au point où il n'est plus «corps». Vous me faites penser à un mot de Jacques Derrida que j'ai déjà rapporté en public, une fois après sa mort. Il avait été opéré en urgence, pour tenter une dernière chance – sans grand espoir. Lorsque je l'ai vu après l'opération il m'a dit, en souriant «J'ai une cicatrice plus grande que la tienne». Et il est mort la nuit suivante. Or ma cicatrice, celle de l'opération de la greffe du cœur, était pour lui le signe d'une réalité extrêmement complexe: celle de la possibilité de toucher au cœur, de remplacer un cœur, d'étendre la prothèse – le supplément – jusqu'à l'autre personne (suppléance vivante, non mécanique) – et certainement aussi en traversant la mort de l'autre. Dans le «plus grande que toi» il y avait l'humour d'une sorte de rivalité jouée autour de la marque, la trace, l'intime…

L'autobiographisme est toujours écriture du je *(première personne du singulier). Donc comment pensez-vous le thème du* singulier écrivant *chez Derrida? Et, ici, la question de sa singularité «vivante»? Peut-être un peu de clarté théorique serait possible avec votre aide. En particulier si on doit distinguer les termes (singulier; singularité; singularités; individu; pré-subjectivité à la Deleuze, etc.). Questions qui ne sont pas suffisamment développées, selon moi, dans le débat actuel. Comment est-il possible de relier (ou séparer) ces mots dans la pensée de Derrida (et dans la votre)? Plus directement: quelle est la différence entre votre concept de singularité et celle de Derrida? (bien sûr, il y a les singularités avant tout… question très floue).*

L'autobiographie n'est pas forcément écrite en première personne. Votre question implique de distinguer ce qui est ouvertement en «je» et ce qui est secrètement – volontairement ou non, ce qui fait deux cas distincts – en un «je» inapparent. Mais y a-t-il jamais une écriture sans «je» implicite ou plutôt impliqué?

Quant à la singularité, je ne sais pas pour lui mais pour moi c'est une ponctuation qui n'est ni l'individu ni le sujet mais l'irruption d'une unicité aussitôt dérobée et pourtant toujours répétée… C'est la différence à soi de l'identité à soi (ou l'inverse).

D'un côté j'ai beaucoup de voix en moi. Elles doivent coexister, sans être réduites à une monologie*, selon Derrida. Mais d'un autre côté, quand j'écris, le trait est unique. C'est une déclinaison de la tension singulier-pluriel, mais quand on écrit «je», arrive-t'il quelque chose de différent ou non? Quel est votre position (et comment lisez-vous la position de Derrida à ce sujet?).*

Le trait est-il unique ? Ce n'est pas sûr. Même quand on écrit expressément «je». Car écrire «je» est déjà inscrit à l'avance dans un code, même si c'est contre le code universitaire où l'auteur ne dit pas «je» mais «nous» ou «on». Quand, depuis quand et comment a-t-on écrit «je» en philosophie? Descartes, bien sûr, mais peut-on dire que Platon n'inscrit aucun «je» indirect? certainement pas.

Quand on écrit expressément «je» on pose d'abord une affirmation quant au code universitaire, lequel est en partie aussi un code philosophique – mais en partie seulement. Il faudrait considérer l'histoire du «je» des philosophes modernes. Ceux de Kierkegaard et de Nietzsche sont ou semblent assez évidents, mais il faut examiner quels sont leurs enjeux. Et Marx? et Freud? et Wittgenstein? et d'autres? que s'est-il passé avec le «je» dans la pensée moderne?

*Une autre question: Derrida disait, quelque fois, que son rêve aurait été d'*écrire tout*, dans une sorte de macro journal intime qui aurait pu «effacer le retard». Quelle est la place de ces affirmations dans le cadre dont nous parlons?*

Sans aucun doute il est hanté par ce «tout écrire» qui est en même temps en opposition flagrante avec l'effacement de toute trace… Cela se joue dans le rapport à la mort et à la vie, à une vie immortelle… L'écriture pour lui est toujours posthume, il ne faut pas oublier cela. Donc l'autobiographie aussi est posthume. Or une autobiographie posthume est impossible par définition (j'avais écrit sur ce motif un petit texte que Jacques Derrida avait lu). C'est donc l'impossible même qu'il demande, et demander l'impossible est bien un motif majeur chez lui.

Maintenant, revenons-en à l'autobiographisme. On pourrait dire que chez Derrida, dans son écriture et production d'écriture, il n'y a pas seulement un autobiographisme, mais un flux d'écriture morphologiquement hybridé. Il y a: écriture des mémoires; morceaux désarticulés et différés (à partir de textes comme Envois*); de plus en plus nous trouvons dans son* corpus *des formes différentes encore, par exemple les entretiens biographiques. Si vous voulez leur prolongement dans les films documentaires, en passant aussi par les vidéo-entretiens.*

Je crois que ce sont des matériaux particuliers, dans lesquels l'élément autobiographique est joué (par Derrida même) d'une façon différente: activité et passivité de s'-écrire et leur enjeux spécifique. Extra-flexions:

*l'écriture est faite d'*extra-ductions, *qui sont aussi des* ré-introductions. *La question est ainsi la suivante: que pensez-vous de* cette *complexité dans l'autobiographisme derridien?*

Je n'en pense rien… C'est une question à poser, un travail à faire! Je dirais seulement qu'il était quelqu'un qui ne vivait et qui ne «se» vivait que dans un rapport à un «dire tout» et donc aussi ou d'abord «se dire», et «se dire disant tout» ou en même temps «en laissant tout se dire être aussi dit soi-même» – c'est-à-dire être dit par le dire de tout le reste, des autres et faire en sorte que l'auto- soit hétéro- puisque l'auto ne peut s'atteindre lui-même, étant déjà mort et jamais à venir.

*Les entretiens incarnent-ils un problème critique? Que sont-ils après tout? Ils sont l'écriture dans laquelle l'*autre-s'-introduit. *Introduction – extraduction – stylistique: je dois aphoriser mon discours philosophique, mais pas totalement ni volontairement. Il y aura un montage et je ne le contrôle pas. Il y a la question inattendue, radicalement inattendue, parce que c'est un autre homme qui la pose (pas un* alter ego *projectif, fictionnel, psychique, mais un autre homme en chair et en os). En même temps, les entretiens réalisent des moments dans l'écriture de Derrida, où il se risque à être-claire.*

C'est une dynamique facile/difficile (la clarté: très problématique pour Derrida, il me semble). Mais c'est aussi une dynamique entre images. Une (ou plusieurs) image publique-médiatique de soi (qui se forme et grandit au-delà de ma volonté, et que les environs 200 entretiens derridiens posent en tant que méta-problème) et une image non-publique qui se forme dans un désir de ne pas apparaître (image privée si vous voulez).

Je ne suis pas sûr que l'autre soit non contrôlé… Il faisait tout – Jacques Derrida – pour contrôler, pour empêcher l'autre de mener le jeu. Et cela vaut pour les textes comme pour les images. Cela se voit, peut-on dire, dans bien des photos, et dans les films. Ce qui lui échappe est souvent cela par quoi il ne veut pas échapper.

Mais il échappe aussi, surtout quand il rit. Le rire chez lui échappe au contrôle, tandis que l'humeur sombre est en quelque sorte sous contrôle parce qu'elle est elle-même un contrôle, une retenue…

*On peut dire que Derrida, après l'interdiction aux photographies dans les années 60-70, accepte finalement. Et, aussi, qu'il accorde beaucoup d'entretiens. C'est à dire: il accorde (*concède*) soi-même. La concession de soi: c'est déjà une forme d'*engagement*, concret, où le philosophe s'use. Il use sa vie (je n'ajoute rien, vous comprenez bien les parallélismes… seulement,* en passant*: toute mon admiration pour votre vie philosophique, beaucoup dépensée a penser mais, en même temps et dans un même geste – comme dirait Derrida – consumé à* s'user *pour les autres. S'user en tant que s'*engager *pour les autres). Par la suite* il y a*, il reste, une image de*

soi-même. L'image agit, elle produit des effets. La question théorique est la suivante: sur telle image, Derrida a un pouvoir. Mais ce n'est pas un pouvoir intégral.

Oui, tout à fait, d'où le jeu compliqué que j'évoquais ci-dessus…

*Je pense que c'est une tension productive, nouvelle, actuelle, où on pourrait lire une reconfiguration aussi de l'*engagement *(politique) de l'intellectuel, précisément dans le scénario post-contemporain de notre communication (*inter-*net ;* inter-*views; penser les correspondances). Il y a tension entre mon écriture et les morphologies techniques, les rapides et possibles démocratisations da mon écriture de mes* inter-*views (écriture pour Derrida plus simple – trop simple aussi – et plus présentable – trop présentable aussi –, c'est-à-dire écriture du soi à la fois trop fétiche et plus facile à être-comprise).*

Oui, sans doute, mais tout cela reste trop général. Ce qui serait juste ici ne pourrait être que des analyses précises de textes et de contextes.

Selon vous, écrire des entretiens est une forme d'autobiographisme? Je pense à un autobiographisme ouvert à l'autre. En général, l'autre c'est la technique, les erreurs et les pauses qui entrent dans le texte, la matérialité des espaces et temps du support (temporalisation et *espacement); l'autre sujet qui invente l'entretien (un entretien vient d'une idée de l'autre), et qui, par conséquent, est sa condition d'existence aussi. Sans l'autre, aucun entretien. Sans l'autre homme qui veut et qui me* désire *(entretenir) et qui alors a un* intérêt *pour moi, les entretiens n'existeraient pas. Il s'agit, naturellement, d'une économie de l'intérêt, très profondément liées au processus de subjectivation dans l'inter-subjectivation.*

Je ne sais pas, je ne suis pas sûr… L'entretien est toujours décevant, il déçoit la tension de la production du sens. Il interdit la jouissance de produire du sens, ou plutôt d'ouvrir un sens inconnu, qui est le vrai plaisir d'écrire. L'entretien, certes, donne des occasions de recevoir des questions, des excitations, des sollicitations du dehors, et en cela il est fécond. Mais il ne fait pas écrire au sens que je dis. En revanche, l'entretien est beaucoup plus narcissique que l'écriture. La «subjectivation», je ne sais pas ce que c'est mais je sais que ou bien le «sujet» est plus ou moins narcissique (et il faut bien du narcissisme !) ou bien le «singulier» fait des gestes, des actes, des inscriptions, des frayages de sens…

Si nous avons le temps, j'aimerais vous demander aussi ce que vous pensez de l'existentialisme aujourd'hui, sur ses traces à l'époque contemporaine et, aussi, vous demander quelque chose sur la littérature, sur son rapport avec la philosophie. En particulier sur les thèses de L'Absolu littéraire *(1978): comment les pensez-vous actuellement? Où sont-elles (c'est*

à dire: un regard autobiographique, peut-être, sur les dislocations dans – ou a l'extérieur – de votre corpus*)? Et aussi quelle est votre relation avec certains auteurs, comme Sartre, ou Camus aujourd'hui? Mais ce sont là des questions très importantes. Cela dépendra du temps, éventuellement…*

Je ne sais quoi dire… Je vous renvoie à ce que j'ai dit plus haut. Sartre et Camus, c'est un autre temps: c'est encore l'Occident ; aujourd'hui, c'est le mondial, l'Occident est fini – et l'Orient aussi. Surtout, le futur est défuturisé… Camus sentait cela sans doute mieux que Sartre. Mais quelle importance?

Le seul «existentialisme» pour moi n'est pas «existentialiste»: c'est la pensée de l'ek-sistence de Heidegger; c'est-à-dire de «être» comme verbe et non comme substantif.

Un détour. Le suicide. En automne 2010, un jeune doctorant en philosophie, à Palerme, s'est suicidé en se jetant par la fenêtre. Norman Zarcone, 27 ans. Ils lui avaient dit – il semblerait – qu'il n'avait pas de futur dans l'université. Je ne le connaissais pas. J'ai pensé à lui. On ne peut pas éviter de penser: on doit, au moins, un peu *penser (mais qu'est-ce-que «peu»? Qu'est-ce- que le «peu» dans une pensée?). Le suicide c'est aussi un grand* topos *de l'écriture tragique. Mais comment en parler (ou: comment ne pas en parler dans l'université, par exemple? Vous savez qu'ils n'en ont pas trop parlé en Italie, dans les médias, mais aussi dans l'académie).*

Je pense souvent à Derrida, mais aussi à un autre algérien, inquiet mais intensément vital, qui aimait la vie (c'est banal, mais on doit le dire quelques fois): «*Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre*». *C'est l'incipit du* Mythe de Sisyhpe *(1942). Oui, c'est vrai: Camus écrivait cela au début des années 40. Mais ce sont les mêmes années où Derrida lisait, et* apprenait à lire*, on peut dire, la littérature-philosophie: Nietzsche, Gide, Baudelaire, Rousseau, et Camus aussi. Nous sommes dans les années 2000; mais est-ce réellement si différent? La thématique est celle du* vivre comme choix. *La vie toujours comme non-suicide. Dans l'œuvre de Derrida, il y a seulement très peu de traces sur la question. Par exemple dans* Circonfession.

Selon vous cette absence thématique peut être symptomatique de quelques tensions non-visibles, autour des questions fondamentales de la subjectivité existentialiste? Et, selon vous, de quelle façon la question du suicide entaille l'autre question (pas seulement derridienne), celle de «ma» mort? C'est-à-dire «le propre» de ma mort, et la syntaxe du survivre*, de la marge indécidable entre ma vie et ma mort, entre volonté et passivité (dans l'écriture aussi)? Il s'agit, je pense, de questions très amples. Mais peut-être que le suicide, pour Derrida, déborde totalement de tout* logos*, de*

toute sémantique de la mort, et particulièrement de «ma» mort (on le sait: impossible de la possibilité, ou possibilité de l'impossible)?

Je vous l'ai dit, Derrida était tout entier posthume: il ne pouvait donc pas se suicider. Il aurait voulu ressusciter. Il a critiqué (un peu) mon livre sur la «résurrection» (sur l'«anastasis») et il m'a dit un jour «tu sais, je préférerais une bonne vielle résurrection classique» – c'est-à-dire ce qui justement n'avait pour lui aucun sens. Le suicide était sans doute à la fois beaucoup trop loin de lui, de son intensité de désir vivant, et trop proche sous la forme d'un «je suis déjà mort».

En France en 2006 s'est suicidé un jeune philosophe très brillant, François Zourabichvili. Je le connaissais bien. Il a écrit de fort beaux livres et dans l'un d'eux, sur Spinoza, il parle du suicide selon Spinoza: il trouve une façon de comprendre selon Spinoza certains cas de suicide, et donc sans doute le sien: fuir le danger d'être dominé, envahi par l'autre – les autres, l'altérité. Donc, se conserver – comme le veut le *conatus* de Spinoza.

Cela veut dire que se suicider est à la fois, indissociablement, ne plus pouvoir être «au» monde comme «soi» et se garder «soi» hors du monde. Ne pas se suicider, c'est consentir à ce que le monde me décompose, me défasse, me dissocie lentement de moi-même. Et certes Jacques Derrida n'aimait pas du tout être atteint, entamé, blessé (malade). Mais, encore une fois, il était déjà mort. C'est cela chez lui qui est très difficile à saisir. Et aussi autobiographique: il avait eu un frère aîné qui était mort tout petit (il doit en parler quelque part)…

En changeant un peu le ton, je voudrais terminer avec quelques notes plus personnelles, mais seulement si vous êtes d'accord. Derrida vous a-t'il dit quelque chose concernant cette question de l'autobiographique et autobiographisme? Et aussi, sur le plan plus biographique, de son désir de devenir écrivain, qui peut-être précède la philosophie aussi (elles sont des antécédents difficiles à mesurer, très enracinées dans le bios*, pourtant bio-graphiques avant tout, si on peut dire) et qui reste dans toute sa vie. Je pense aussi aux* rumors *pour le prix Nobel de littérature en 2004, avant sa mort; mais aussi à ses nombreuses déclarations autobiographiques disséminées dans le* corpus *(dans le* corpus dans le corpus *qui sont ses entretiens aussi).*

Je suis d'accord pour répondre, il n'y a rien de secret là. Mais je n'ai pas de souvenir de propos de lui sur l'autobiographie, bien que je sois certain qu'on en a parlé quelquefois. Mais je n'ai pas de souvenir. J'ai plutôt souvenir de phrases dites sur lui-même – par exemple pour dire qu'il était trop sensible à la crainte médicale, que sa tension montait exagérément dès qu'il était en consultation médicale: c'est-à-dire que la maladie, l'atteinte à la vie l'inquiétait beaucoup. Et d'autre part, à propos du Nobel: il était à l'hôpital, une semaine avant sa mort, lorsqu'on lui a parlé des rumeurs, et il a dit «Ils veulent me le donner parce qu'ils savent que je vais mourir» –

c'était amer, ironique, désabusé, et c'était en même temps un trait acéré de son esprit toujours si vif.

Pour terminer: écrire sa propre vie. Est-ce le problème structurel de l'œuvre? L'impossibilité du propre, qui, cependant, reste écrit? Naturellement le problème dans l'écriture de ma vie, c'est aussi le problème de «ma» mort. Bien que pénible pour vous, et si vous voulez nous pouvons survoler ceci, que pensez-vous de la tension lacérant dans l'écriture pathétique, hématique à la fois, du dernier Derrida? Dans Apprendre à vivre, enfin *(2005), mais aussi dans une sorte de prémonition, dans le film* D'ailleurs Derrida (2000) *quand il dit, plus ou moins: «le sens de l'existence en nous se détermine qu'au dernier moment, c'est à dire le moment de la mort»?*

Je ne peux rien ajouter à ce que j'ai dit plus haut. Il y a aussi ses paroles écrites avant sa mort pour être lues après, à son enterrement. Il dit «préférez la vie». Car il la préférait, il n'était pas «thanatophile», mais il ne pouvait pas se détacher du savoir de sa mort déjà survenue, et donc toujours déjà là devant lui. C'est-à-dire de l'impossibilité de faire sens – en un sens intégral de «faire». Or la pulsion d'écrire est la pulsion de faire sens, un sens toujours à venir mais aussi toujours déjà là en tant qu'à venir. C'est pourquoi il se méfiait du mot «sens» et lorsque je l'employais il me disait que c'était un «gros mot» (en français familier cela veut dire un mot sale, et littéralement cela désignerait un mot énorme, trop grand ou trop gros…). Aussi cette phrase sur «le sens de l'existence au moment de la mort» veut dire que le «sens» alors est bouclé, fini, achevé – lorsque tout est achevé. Pour ma part je dirais le contraire: au moment de la mort il n'y a plus de sens pour moi, et tout le sens revient aux autres – le mien aussi – une fois de plus, à nouveau…

Une dernière question[16]*, toujours dans l'idée de voir quelques difficiles parallélismes entre vous et Derrida, en se mouvant dans la réflexion sur le corps. Et, en particulier, sur le corps du philosophe. Quelle est la question? C'est la représentation visuelle du philosophe et notamment, filmique.*

Aujourd'hui, et dans le futur plus encore, elle sera éventuellement posée comme question méthodologique centrale, du moins pas de manière marginale, pour la philosophie. Le philosophe se regarde dans le film. Il se regarde aussi dans le film, surement après le film, mais aussi pendant le film (peut-être avant, aussi). Donc, il y a une possibilité différente pour réfléchir sur soi-même, sur son corps aussi, dans une textualité nouvelle (mais est-elle vraiment nouvelle?), dans une inédite modalité de son être-noué au texte.

Le philosophe joue son propre rôle; mais pas devant le miroir: il est déjà devant une registration, c'est-à-dire d'une différente matérialité

[16] Question et réponse supplémentaires, c'est-à-dire ajouté après les autres [courriels 18-20 janvier, 2012]

de sa représentation (pas mentale, pas spéculaire – c'est-à-dire liée au dispositif-miroir –, pas photographique). Je suis toujours un autre, mais ici quelque chose arrive de différent, à différencier un peu, peut-être, la rhétorique de ces modelés d'hétéro-direction de soi-même. L'auto-distance est là. Mais elle déplace la présence de soi dans une façon différente (ou non?) par rapport au paradigme de l'auto-différentiation-même.

Ainsi il y a là, précisément, une possibilité pour penser l'ironie et pour jouer aussi l'ironie, dans le sens de l'ironie que vous m'avez écrit la dernière fois (le corps en tant qu'ironie de la présence de soi). On pourrait dire qu'il s'agirait de Le corps du philosophe *en question. Naturellement, je pense aussi au film-documentaire de 2003 sur vous. Le philosophe voit le corps et il se voit aussi soi-même. Voilà un doublement très important. Et une possibilité d'analogie et de rapport, entre vous et Derrida. Vous savez que Derrida a beaucoup travaillé sur cela, par exemple dans* Tourner les mots. Au bord d'un film *(2000) ou dans* Échographies de la télévision *(1996) spécifiquement sur le thème d'être passif, dirigé, enregistré, «ailleurs» mais toujours «en soi», et aussi dedans, jouant activement, mais activement prêté à l'automatisme aussi. C'est suffisamment compliqué.*

Or on pourrait aussi réfléchir sur votre pensée du corps et des corps, en général, mais en particulier sur des questions supplémentaires*, qui sont reliées à la représentation des corps du sujet qui reflète, c'est-à-dire du philosophe et de ses corps (dans le théâtre, mais aussi dans les documentaires et films). Sur la performativité, si vous voulez, mélangée avec une sorte de passivité, et avec laquelle (passivité) on s'offre aussi à l'autre. Ce geste est considérablement important, et décisif pour entendre l'aspect engageant (c'est-à-dire qui concerne l'engagement intellectuel dans notre époque contemporaine) d'un bon nombre de problèmes qui concernent le champ de la performativité philosophique. Se donner, se concéder (mais jamais totalement, comme on l'a déjà vu): le philosophe accepte de se donner, de donner son corps aussi (et, en même temps, sa représentation !) à la création artistique de l'autre, mais il reste aussi vigilant sur cela. Quand j'offre mon sujet, pourtant, j'intensifie mon être-en-rapport, dans un être-en-situation-ouverte: je dois être là, pour faire un film, et pourquoi peut-on bien réaliser – quel mot – un film sur moi.*

Les questions, si on y réfléchit ensemble, peuvent être nombreuses! On peut commencer avec: quel a été votre expérience – quel mot, encore ! – d'acteur de soi-même, aussi dans le film Nice Lago *(2011)? Après cette expérience, avez-vous pensé en termes philosophiques à de possibles implications (théoriques, mais politiques aussi, etc..)?*

Pour commencer je vous énumère mes quelques expériences d' «acteur»: «Le corps du philosophe» de Marc Grün, «Vers Nancy» de Claire Denis, «Nice Lago» de Martin Ziegler et «Les Chants de Mandrin» de Rabah Ameur-Zaïmeche (qui va sortir dans une semaine). Je pourrais aussi mentionner divers entretiens filmés, mais ce n'est pas la même chose. Des 4 expériences mentionnées, aucune n'est du même ordre que les autres. Je

pourrais en parler plus précisément, mais pour le moment je veux seulement dire ceci: il n'y a pas une seule expérience du jeu scénique – du moins pour quelqu'un, ici un «philosophe», qui n'a pas pour métier de jouer mais dont au contraire le métier lui demande d'avoir un rapport de réflexion avec le fait de jouer – et, ce qui est très important, quelqu'un qui ne peut pas ne pas réfléchir aussi sur ce qu'on lui fait jouer, que ce soit son propre rôle ou non puisque même lorsque je joue un rôle au sens plein du mot – c'est le cas du 4e film – je suis forcément engagé en tant que «philosophe» par mon nom et je porte avec mon jeu une sorte de responsabilité philosophique: qu'est-ce que je représente, cautionne, illustre ?

Je m'arrête d'ailleurs un instant pour évoquer un cas – unique – où j'ai refusé de jouer un rôle de fiction dans un film : la lecture du roman d'où le scénario était tiré m'avait convaincu qu'il y avait dans l'histoire une idée fausse, que je refusais; en jouant, j'aurais cautionné le film: on aurait pu dire «ce philosophe approuve la thèse du film» et je ne le voulais pas, alors même que j'avais très envie de jouer, juste pour jouer.

Car j'adore jouer – et je crois que ce goût, et l'expérience que j'ai pu en faire n'ont rien à voir avec le fait que je sois philosophe de métier. C'est pourquoi je crois aussi que le philosophe en général n'est pas un témoin privilégié s'il joue. Il peut bien sûr réfléchir son expérience, mais d'autres acteurs savent le faire. Et inversement il n'a pas besoin de cette expérience pour penser le jeu, la représentation, etc. Il peut y trouver des incitations, des amorces de pensée, mais pas plus qu'il le peut en tant que malade, contribuable, conducteur d'auto, père ou amant, etc. Il y a une illusion à penser que si un philosophe joue c'est la philosophie qui joue, ou bien il joue la philosophie. Bien sûr, il joue en philosophe – comme il fait tout ce qu'il fait sans cesser d'être philosophe. Mais en chaque activité, il faut être engagé en elle, immergé – je ne peux pas conduire en ne cessant pas de penser à la conduite ou de «penser la conduite».

Par conséquent, je réponds «non» à votre question sur ce que j'aurais pensé après l'expérience du jeu. Bien sûr je peux penser certaines choses, mais toujours autour du plaisir du jeu – du plaisir de se glisser dans un personnage et de rester à distance de lui (tout le paradoxe de Diderot). C'est un plaisir parce qu'il y a une tension et une excitation dans le double jeu – le jeu est un double jeu, par définition (en français «double jeu» désigne une conduite du type de l'espion sous une fausse identité, du traître, etc.). Sans doute tout dédoublement est excitant (je crois qu'il y a un dédoublement dans le sexe), et dans le jeu il s'accompagne du plaisir de montrer l'artifice et l'habileté du dédoublement, et en le montrant à un public de le montrer à soi-même. Et de se montrer à soi soi-même se montrant au public, c'est-à-dire le narcissisme dans un développement complet, ample, étalé dans sa jouissance de soi – qui du même coup révèle l'essence du narcissisme qui est dans la nécessité de se jouer pour être «soi» puisque «soi» n'est que dans un retour sur soi, une réflexion, une représentation de «soi» – lequel «soi» n'existe pas autrement (en soi).

Autrement dit, oui, comme vous l'avez évoqué, l'auto-distance qui est l' «auto» même. Mais le «jeu», l'idée du jeu et sa pratique, le glissement dans un rôle et le plaisir qui s'y produit sont essentiels. Sans doute aussi parce que ce jeu et son plaisir évitent la face sombre du même rapport à soi: celle qui se présente lorsqu'on se voit selon l'inexistence du «moi», lorsqu'on est devant le vide au fond de «soi» et devant l'autre instance, celle du «je» qui n'est là que comme la bouche ouverte par où il s'échappe avec la parole – qui n'est pas «sa» parole parce qu'elle s'échappe, justement…

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Interviste/2:

Autobiografia: la vita, le pratiche, i saperi. Intervista a Carlo Sini.

a cura di Marco Carassai

Abstract: Carlo Sini deepens the interrelations between autobiography and philosophy, pointing out some crucial features of his thought. In the interview, Sini goes through several problems such as the genealogical meaning of philosophical practice; the relationship between knowledge of signs, life and death; the problem of truth and its ethical consequences.

***

Introduzione

Carlo Sini (Bologna, 1933) insegna Filosofia Teoretica all'Università degli Studi di Milano, università in cui ha anche iniziato il suo percorso di studi come allievo di Giovanni Emanuele Barié ed Enzo Paci. Accademico dei Lincei e membro di altre accademie e istituzioni culturali, ha tenuto corsi, seminari, conferenze negli Stati Uniti, in Canada, Argentina, Spagna e altri Paesi europei. Le sue ricerche, che presero avvio da un confronto con il pensiero greco e con la fenomenologia di Hegel e di Husserl, si sono rivolte al filosofo americano Whitehead, per giungere poi a Peirce, Nietzsche, Heidegger, Foucault (soltanto per citare alcune figure che hanno animato il suo paesaggio filosofico). Durante questo lungo percorso, Sini ha intrapreso un originale cammino di interrogazione filosofica sul segno, da cui scaturiscono anche una riflessione sulla scrittura e un pensiero genealogico delle pratiche. A partire qui, si coglie il tentativo di ricomprendere, in una declinazione necessariamente genealogica e autobiografica, le radici dei saperi in relazione alla "vita della verità".

Fra i suoi lavori più recenti ricordiamo *Eracle al bivio* (Torino, 2007), *L'uomo, la macchina, l'automa* (Torino, 2009), *Da parte a parte. Apologia del relativo* (Pisa, 2008), *Del viver bene. Filosofia e economia* (Milano 2011), *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica* (Milano, 2012). Presso l'editore Jaca Book sono in corso di pubblicazione le sue *Opere* – in sei volumi e undici tomi – delle quali è apparso il volume V, *Transito verità. Figure dell'enciclopedia filosofica* (2012).

Intervista

[Genealogia] *L'abito della pratica filosofica – Lei ha spesso sottolineato – per aspirare ad una propria legittimità, deve essere genealogico: non deve rivolgersi alla conoscenza delle cose, quanto piuttosto al generarsi di quelle figure, che rendono possibili le pratiche di conoscenza, illuminandone così lo spazio di insorgenza. Tuttavia Lei osserva che «ogni genealogia è una auto-genealogia (...). Quando diciamo: giunti nel punto di arrivo vogliamo ricomprenderci nella nostra genealogia, non stiamo in alcun modo uscendo da noi, e non stiamo in alcun modo mirando a qualcosa d'altro che per noi è invisibile; stiamo facendo una auto-grafia, o se preferite, una auto-bio-grafia; ogni filosofia è una autobiografia»* (Immagine e conoscenza, CUEM, Milano, 1996, p. 177]. *Può approfondire questo nesso fra genealogia e auto-bio-grafia e suoi effetti decisivi per il discorso filosofico?*

Il punto di partenza che spesso mi capita di evocare è l'appello husserliano alla «prassi teorica»: anche la teoria è una prassi, si dice nella *Crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, cioè, come io dico, una pratica. Le pratiche sono formazioni complesse, vengono dal passato e scontano un complicato intreccio di circostanze e di decisioni, di avvenimenti e di avventure. Ora, un conto è mettere in esercizio una prassi, all'interno di pratiche alle quali, nascendo e vivendo, ci troviamo assegnati (è quello che facciamo in ogni momento delle nostre giornate, in modi e ambiti molteplici e diversi); un altro conto è chiedersi come si siano determinate queste formazioni di senso pratico e teorico: domanda che a me pare imprescindibile per la filosofia, che dovrebbe sempre far questione del sapere e del *come* del sapere (la fenomenologia è una scienza del *come*, diceva appunto Husserl). Questo è ciò che, con riferimento anche a Nietzsche, propongo di chiamare *genealogia*. Ovviamente anche l'esercizio della genealogia è una prassi, in quanto punto di partenza di ogni ricostruzione (*reconstruction in philosophy*, diceva Dewey). Questo significa che la ricostruzione genealogica dice molto più di noi che la facciamo che non della cosa cui si applica. Ovvero, più esattamente, dice dell'incontro della nostra vita e delle sue pratiche con una provenienza che ora si illumina retroflessivamente per noi. Questo dire non deve cadere nella illusione superstiziosa che vi sia un passato *in sé* cui ci avvicineremmo magari all'infinito: il passato è questa costruzione del presente (e di ogni presente) in quanto ogni presente è preso dal suo destino; un destino che non può certo inventarsi a piacere il passato, ma che può incontrarlo solo nelle modalità che ora si offrono alla sua ridefinizione e riattuazione. In questo senso anche la genealogia è una *prassi*, ovvero un'*etica*: una *postura* coscienziale che traccia le coordinate della nostra vita e del nostro aver da vivere illuminati dalla consapevolezza filosofica.

[Segno] *Lei ha dedicato i suoi studi e le sue riflessioni ad un'originale ricerca filosofica sul segno. Se è vero che la vita, lì dove transita, lascia un segno, che ruolo gioca nell'esercizio autobiografico dei saperi la comprensione filosofica del cosiddetto triangolo semiotico?*

Molta parte del pensiero contemporaneo è stato ed è influenzato dalla teoria saussuriana del segno, cioè del rapporto tra significato e significante. Derrida aveva le sue buone ragioni nell'osservare che, se il segno è cosiffatto, la differenza che lo costituisce (la differenza tra significato e significante) è inesprimibile e inconcepibile. Infatti non posso avere, per esempio, la parola 'differenza' senza questi segni di inchiostro o suoni della voce; ma dovrei già avere l'*idea* della nozione di differenza per poterle assegnare come *corpo* questi segni o queste voci. Empirico e trascendentale, ideale e materiale si rimpallano e si scambiano le parti all'infinito e tutto l'edificio *platonico* della nostra cultura va a fondo, con le sue tradizionali opposizioni (corpo e anima, natura e cultura, materia e spirito ecc.). Molto impressionante, ma chi l'ha deciso una volta per tutte che il segno è cosiffatto? Per parte mia propongo di prendere in considerazione invece la definizione del segno come compare in C. S. Peirce: non una relazione diadica, ma una relazione triadica tra *representamen*, oggetto e interpretante. Ovvero: è l'abito di risposta agli eventi del mondo che stabilisce il loro significato; esso si costituisce nel cammino della *oggettività* delle pratiche viventi. Se partiamo dal cosiddetto triangolo semiotico di Peirce, molte nostre difficoltà allora scompaiono o si chiariscono. Ho svolto nel modo più ampio tale prospettiva in *Transito Verità* (vol. V delle mie *Opere*, Jaca Book, Milano 2012).

[Auto-grafia e Auto-coscienza] *Torniamo al concetto di auto-grafia. Lei ha ricostruito in diversi lavori, la genesi dell'auto-coscienza a partire dal gesto, o meglio da una certa "scrittura gestuale": attraverso l'intreccio di diverse "auto-grafie" – il tatto, la vista, l'ascolto – si costituiscono reciprocamente sé e mondo. Ma in che senso la voce, nel gioco con l'ascolto, appare come l'auto-grafia autobiografica per eccellenza? E in che modo la genesi dell'auto-coscienza si intreccia poi con la questione della scrittura alfabetica?*

George Herbert Mead ha chiarito in modo definitivo il ruolo che ha la voce, come pratica corporea complessa, nella formazione dell'autocoscienza: la voce è un gesto eminentemente autoriflesso (il bambino si sente gridare, mentre non si vede vedere ecc., donde, tra l'altro, l'importanza successiva della cosiddetta fase dello specchio ecc.). Anche Derrida ha ripreso tali osservazioni (invero ignorando Mead e la sua molto più articolata e complessa ricerca). Resta il problema della posizione sostanzialmente *naturalistica* delle indagini di Mead, sicché, si potrebbe dire, tutto è spiegato meno la spiegazione stessa. Mi sono fatto carico di tale problema nel libro *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, anch'esso edito presso la Jaca Book, e poi nel secondo libro di *Transito Verità*, già citato. Fondamentale, in tali ricostruzioni, è il

ruolo della risposta, in quanto essa incarna il significato del gesto. Nei termini di Peirce: la risposta incarna «ciò che siamo pronti a fare in comune». Se siamo pronti a darci alla fuga di fronte al grido «Al fuoco!», ecco che il grido compare come consapevolezza linguistica rimbalzante in tutti i partecipanti all'azione. Questa interiorizzazione delle risposte comunitarie o sociali è così una sorta di *scrittura* il cui supporto è il corpo sensibile stesso dei parlanti. Il medesimo si può descrivere a proposito della parola scritta con le lettere dell'alfabeto: essa induce nel lettore una risposta pratica, come farebbe una partitura musicale. Qui però il corpo della scrittura è di natura esosomatica (e solo per riflesso si interiorizza nella mente e nel corpo del lettore). Ciò costituisce il veicolo del significato meramente *logico*, primo indispensabile passo per la nascita della mente logica e del sapere scientifico.

["Per noi"] *«Ciò che propriamente diciamo, nel nostro dire autobiografico (come ogni dire), è quel transito di verità che ci assegna la nostra figura, consentendoci di dire così come noi diciamo e di intendere retrospettivamente la figura dell'«altro», la sua verità per noi» (*La mente e il corpo. Filosofia e psicologia*, 2004, p.129). Riecheggia, qui come altrove, fra il precipitare di figure, un "per noi" che sembra attraversare necessariamente ogni "dire autobiografico". In che senso questo "per noi" autobiografico si approssima al "per noi" speculativo della* Fenomenologia dello spirito *di Hegel?*

Vi sono ovviamente delle forti reminiscenze con la posizione hegeliana del «per noi» (*La dialettica nella Fenomenologia dello spirito di Hegel* era il tema della mia tesi di laurea, che certamente ha segnato molta parte del mio cammino). Ricordo che Hegel definisce il sapere assoluto, ultima tappa del processo di costituzione del per noi, «il fare di tutti e di ciascuno». C'è qui più di uno spunto (specialmente se letto alla luce del rovesciamento marxiano della dialettica hegeliana) per arrivare alla comprensione del mio appello al pensiero delle pratiche e alla formazione *etica* della risposta comunitaria.

[Verità e scienza] *«In ultima istanza alla domanda "che cos'è vero?" bisogna rispondere: è vero che si corre incontro alla non verità della propria verità. Vero è il precipitare, la catastrofe». Che tipo di verità è quella esposta come transito, come errore e come precipizio? In che modo questa verità salva dalla violenza dei «saperi superstiziosi», quei saperi «ignari di autobiografia»?*

La questione essenziale è quella di non confondere la verità come evento con la verità come significato, cioè come contenuto di un giudizio. La confusione tra questi due momenti, congruenti e tuttavia distinti, è la ragione prima di molti errori, di perduranti superstizioni e delle vacue polemiche tra realisti, ermeneutici e simili. Iscritti come siamo in una lunga storia di pratiche (quella del giudizio formale è tra le più recenti, raffinate e

astratte), non ha senso immaginarci *fuori* da questa vicenda e pertanto nella condizione di *giudicare* i contenuti veri o non veri del mondo. Questa fantasia di una rincorsa infinita verso la verità in sé del mondo non sa propriamente né cosa dice né cosa fa. Ogni pratica è già nel mondo e in questo senso appartiene alla sua verità, ne è una figura o un effetto. Nell'esercitare tale figura ogni pratica non può che incarnarla in azioni e significati particolari, in circostanze e corpi definiti che, in quanto figure dell'evento della verità del mondo di quelle pratiche, partecipano certo della verità, ma lo fanno appunto nella figura della loro limitazione, cioè, in questo senso, del loro errore. L'evento della verità non è peraltro altra cosa da questo divenire in figura di erramento e di errore: la verità è infatti un incontro vitale, un'esperienza trasformatrice e un continuo trasferimento del senso delle nostre prassi. Se mai potessimo immaginare questa esperienza in grado di esaurire e di appropriarsi in modo definitivo della verità come evento, immagineremmo semplicemente la nostra morte futura.

[Morte] *L'auto-bio-grafia rinvia e coinvolge inevitabilmente anche termini che non sono catturati dalle sua dizione: l'idea di autobiografia, in cui compare il sé e la vita, è esposta infatti anche all'alterità e alla morte, forse proprio in forza della scrittura. Nel fragile intreccio fra vita e sapere, cosa significa che «bisogna lasciare alla morte il suo lavoro»* (Il sapere dei segni, Jaka Book, Milano, 2012, p. 150)*?*

Per interpretarci nella nostra provenienza e dare così continuamente un senso alla nostra presenza abbiamo bisogno di *segni* disponibili all'interpretazione. Anzitutto, per esempio, il nostro corpo, la nostra lingua, le nostre relazioni sociali, i monumenti e le tracce del passato che ci circondano e così via. Ora, tutti questi segni sono propriamente ciò che è rimasto e ciò che rimane disponibile alla riattivazione del senso. In ogni istante la vita e l'evento della verità transitano de-situando e trasferendo, sicché nessun ritorno, nessuna conservazione è possibile per la natura stessa dell'esperienza che continuamente facciamo. Dal transitare della vita qualcosa dei suoi occasionali supporti nondimeno *rimane*: è proprio la morte del presente che seleziona involontariamente quelli che appariranno in futuro come *segni* della vita e della verità del transito, rimanenze in attesa di interpretazione e di comprensione. Questo è ciò che chiamo il lavoro della morte, la sua funzione creatrice di segni, cioè di presenze mute che stanno in attesa del loro riconoscimento e ritorno alla vita palpitante del presente e del suo istante. Senza il lavoro e l'ufficio della morte niente segni e niente verità; questo significa che nessuna vita *umana* senza la morte e il sapere della morte è possibile o concepibile.

[Scrittura e debito] *Se «la scrittura non registra null'altro che il debito», in che senso la declinazione autobiografica della filosofia da Lei proposta consiste proprio nello scrivere il suo "debito", nel mostrare*

il carattere finito, in errore, e perciò stesso "in transito" di ogni gesto di scrittura?

Poiché il fatto di essere, di esistere, sancisce il nostro debito nei confronti dell'evento della verità e della vita della verità cui siamo necessariamente e originariamente affidati, il compito *etico* consiste nel riconoscimento del nostro compito come di luoghi di transito e occasioni della verità e della vita. Bisogna spingere i nostri interessi idealmente oltre noi stessi e oltre ogni limite, sapendo di poterlo e di doverlo fare proprio nella limitazione della nostra collocazione e della nostra figura, cioè nel vitale essere in errore delle nostre pratiche. Vitali se, operando il transito e tenendo aperta la soglia, lasciano cadere la pretesa di riassumere in sé l'evento che transita e lo affidano al futuro di altre interpretazioni; mortifere e auto-demolitrici se invece pretendono di avere il possesso della verità, cioè di poter sancire la sua identificazione con la propria idiosincrasia. Mortuario è ogni messaggio che presuma di incarnare la verità, ostruendone di fatto il transito e la vita eterna; mortuario e comunque segnato dalla auto-dissoluzione. Per quanto male inneschi nel mondo, le sue pretese infatti *non prevalebunt*. Anche in questo la morte ci è salvatrice e sorella.

[Etica e soggettività]. *Il filosofo non può accontentarsi di guardare pan-oramicamente la pratica che sta esercitando, non si può limitare a documentarla o a registrarla. Non può invadere gli oggetti immemore dei suoi debiti. Aderire a questa paradossalità di ogni trascrizione di sé, che il "soggetto" compie, significa in fondo non fare dell'autobiografia una "meta-teoria" (delle pratiche) e scongiurare così ogni pretesa di "obiettività". L'auto-bio-grafia non è allora un esercizio etico, che libera dall'idolatria dei fatti e degli oggetti? Inoltre, si può ripensare lo statuto della soggettività proprio a partire da questo esercizio?*

Liberarsi dalla idolatria dei fatti e degli oggetti, comprendendone la *fattura* parziale e provvisoria grazie all'autobiografia genealogica, liberarsi dal feticismo dei corpi, comprendendone la funzione di supporti della scrittura della verità, e non sua incarnazione definitiva, consente una nuova etica del soggetto, inteso non come sostanza, ma, come diceva Whitehead, come *supergetto*. Il soggetto è così piuttosto il punto di arrivo mai compiutamente realizzato che non il presupposto già dato. Come presupposto il mio essere di soggetto è sempre in balia dell'*altro*: tutto ciò che mi costituisce, il mio corpo, la mia identità psicologica e sociale, la mia lingua, la mia cultura, le mie speranze e i miei sogni mi sono *dati*: li ho ricevuti, non li ho decisi; non sono miei, ma dell'*altro*. La possibilità di farne qualcosa, la possibilità di renderli miei nei modi che mi sembreranno via via più opportuni e vitali, più fruttuosi e più autenticamente *buoni*, questo compito mai concluso è l'autentica figura del soggetto: non ciò che sono, ma ciò che ho da essere, abbandonando continuamente le figure parziali delle mie soggettivazioni in un processo di liberazione entro la vita inesauribile

della verità. Libertà, ha detto Sartre, è ciò che un essere umano fa di ciò che gli altri hanno fatto di lui.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Io, sentito e detto: autobiografia e testimonianza. Intervista a Nicla Vassallo.

a cura di Simone Guidi

Abstract: Starting from her book *Per sentito dire. Conoscenza e testimonianza*, Nicla Vassallo goes deeper in the relations between autobiography, testimony and personal responsibility, dealing with both social and epistemological matters.

***

Introduzione

Grazie a un raro rigore teoretico, a un costante lavoro di ricerca e a un intenso impegno civico, Nicla Vassallo è divenuta negli ultimi anni tra i più noti e originali pensatori italiani.

Di formazione analitica (ha studiato al King's College di Londra), Vassallo è dal 2005 Professore Ordinario di Filosofia Teoretica presso l'Università degli Studi di Genova. Ha curato, in inglese e in italiano, numerosi volumi, ha scritto un centinaio di saggi specialistici, ed è autrice di alcuni rilevanti libri, tra cui i più recenti *Teoria della conoscenza* (Laterza 2003), *Filosofia delle donne* (con la collega statunitense Pieranna Garavaso, Laterza 2007), *Piccolo trattato di epistemologia* (Codice Edizioni 2010), *Per sentito dire. Conoscenza e testimonianza* (Feltrinelli 2011), grazie a cui le è stato conferito il premio di Filosofia "Viaggio a Siracusa", e il recente libro-intervista *Conversazioni* (con la giornalista culturale Anna Longo, per le illustrazioni dell'artista Francesca Biasetton, Mimesis 2012).

Pur partendo da lavori squisitamente teoretici, come quelli che l'hanno impegnata nel corso di tutti gli anni Novanta e nel primo periodo degli anni Duemila, Vassallo è recentemente giunta a una completezza di pensiero degna di nota, che le ha permesso, pur senza perdere le sue radici analitiche, di approcciare in modo fecondo anche questioni solitamente connesse alla riflessione etica "continentale".

Ne è un esempio il già citato *Per sentito dire. Conoscenza e testimonianza*, in cui Vassallo conduce un'originale e acuta disamina della relazione quotidiana con il conoscere e il testimoniare, e che qui abbiamo preso come punto di partenza per un confronto sulla questione del rapporto tra autobiografia e testimonianza.

Ringraziamo la Prof.ssa Vassallo per la disponibilità, e per la vividezza con cui ha dato replica alle nostre domande.

Intervista

Nel corso del suo lavoro ha prestato una particolare attenzione al concetto di testimonianza. Segnatamente in Per sentito dire. Conoscenza e testimonianza*, a cui ci riferiremo costantemente nel corso di questa intervista, ne ha sottolineato il ruolo epistemico, fondativo della conoscenza, proponendola come una via alternativa rispetto all'illusione di un'autosufficienza del soggetto, capace, secondo un'inveterata tradizione filosofica, di «contare su fonti conoscitive proprie, diffidare di qualsiasi altrui credenza, a dispetto dell'attendibilità di quanto gli viene testimoniato»; un individualismo gnoseologico, che come lei stessa afferma, «costringe l'essere umano a esprimersi in perfetta solitudine sulla verità e giustificazione di ogni credenza».*

*Per venire ora all'autobiografia, tema di questa intervista, non potremmo dire che essa rappresenta, rispetto a quanto da lei sostenuto, una forma di testimonianza del tutto peculiare? L'oggetto dell'autobiografia, della narrazione di sé, sembra infatti non essere un ego coscienziale che conosce e riproduce il proprio flusso di consapevolezza ed evidenze interiori, bensì un io storico, vivo, bio-grafico, che l'*ego *coscienziale narra, ridisegnando sé stesso all'interno di una relazione intrinseca e ineludibile con la realtà circostante.*

Non le sembra quindi che il narrante – per usare i termini di una distinzione da lei impiegata – vi compia una conversione di conoscenze dirette – epistemicamente irrelate – in conoscenze di tipo proposizionale, dinnanzi alle quali egli tuttavia perde proprio quell'identità e quell'autosufficienza che giustificava e legittimava il gesto stesso dell'autobiografia?

Sì: da una parte concordo con lei, sebbene vorrei aggiungere che il punto di partenza di ogni autobiografia non può non essere costituito dal nostro accesso privilegiato a noi stessi, da una conoscenza di sé, che si trasforma irrimediabilmente in testimonianza, testimonianza di sé, della propria identità. D'altra parte, ma non mi chieda il perché, associo quanto lei sostiene a un'idea di filosofia che William Earle propone in *Philosophy as*

Autobiography. Public Sorrows and Private Pleasures (Indiana University Press, 1976, pp. 173-174):

Philosophy properly taken is the articulation in thought of one man's deepest concerns. Those concerns traditionally are named reality, truth, and the good, meaning of course that few persons seriously wish to become unreal, fraudulent, spurious beings themselves... The history of philosophy is the history, then, of the most profound choices men have made. If they talk as if a single, literal truth were at stake, were statable, that some approached it and others receded from it, or that there is a single line of general progress, it may be possible to understand these naive claims with some charity. Autobiographically understood, we see no more progress or development than we see among the various souls of whom these are the deepest confessions.

Sempre in Per sentito dire *ha sostenuto che «la funzione principale della testimonianza rimane quella di trasmettere conoscenza», «funzione considerevole, a partire da epoche in cui la conoscenza si tramanda primariamente per via orale, tramite una molteplicità di rapporti umani [...] che occorre coltivare, prestando attenzione a non venire ingannati», a ha notato come l'introduzione della scrittura e di altre tecnologie di comunicazione abbia modificato l'elaborazione quanto la trasmissione della testimonianza.*

Ora, per ciò che riguarda quella particolare forma di testimonianza che è l'autobiografia, l'impiego della scrittura costituisce per essa, a parer suo, una caratteristica strutturale? Testimoniare nel dire *sé stessi equivale a testimoniare nello* scrivere *sé stessi?*

Non credo che la scrittura sia necessaria all'autobiografia. E' uno degli strumenti. Uno strumento preciso e al contempo rigido. Il raccontarsi e il narrarsi a voce rimangono più fluidi e richiedono un tipo di ascolto ben diverso da quello della lettura. La voce di chi parla cattura un'individualità (quella, visibilmente, del parlante) che è per lo più assente nella pagina scritta. E, poi, permane in me un noto animo socratico, che si trova nel *Fedro*:

C'è un aspetto strano che in verità accomuna scrittura e pittura. Le immagini dipinte ti stanno davanti come se fossero vive, me se chiedi loro qualcosa, tacciono solennemente. Lo stesso vale anche per i discorsi scritti: potresti avere l'impressione che parlino, quasi abbiano la capacità di pensare, ma se chiedi loro qualcuno dei concetti che hanno espresso, con l'intenzione di comprenderlo, essi danno una sola risposta e sempre la stessa. Una volta che sia stato scritto poi, ogni discorso circola ovunque, allo stesso modo fra gli intenditori, come pure fra coloro con i quali non ha nulla a che fare, e non sa a chi deve parlare e a chi no.

Riprendiamo, sotto una differente prospettiva, il tema della prima domanda. Proprio in quanto narrazione di vita – le sottoponevo

precedentemente quest'ordine di considerazioni – l'autobiografia è un tipo di testimonianza intrinsecamente storica.

Lei ritiene che l'autobiografia abbia un valore di tipo storico, o, addirittura, storico-politico, al di là della vicenda personale della vita narrata? E se sì, con quali responsabilità e accortezze di tipo etico, dobbiamo a parer suo approcciarci a una prassi, quella autobiografica, che a un primo approccio pare priva di responsabilità?

Ogni individuo è immerso in un contesto di tipo storico-politico, oltre che socio-culturale. Chi narra a voce o chi scrive la propria autobiografia deve essere un testimone attendibile, capace di assumersi precise responsabilità. Sconsiderato e immaturo, forse addirittura malato, credere di poter parlare solo ed esclusivamente di se stessi, avulsi da tutto il resto. L'accortezza con cui dobbiamo valutare l'autobiografia non è però a mio avviso etica, bensì epistemica, chiedendoci se le affermazioni che ogni autobiografia contiene sono o non sono giustificate, per salvare la testimonianza di quelle giustificate, e scartare quelle ingiustificate, in quanto le ultime ci danneggiano epistemicamente.

Considerando il pensiero cartesiano come paradigma dell'autosufficienza epistemica del soggetto lei ha evidenziato come il dubbio metodologico del Discours *e delle* Meditationes *sia di fatto una rinuncia alla testimonianza altrui, il cui esito è ricadere in un solipsismo metodologico. A quest'ultimo lei sembra opporre proprio la testimonianza – e in particolare la testimonianza linguistica – come via d'uscita dall'infeconda 'autarchia' del conoscere; e al contempo sembra individuare nel rifiuto della testimonianza messo in atto da Descartes il passaggio a un contesto tutto speculativo del discorso.*

A fronte di questo non si profila la possibilità che proprio il concetto di testimonianza a cui lei si appella si riveli una forma antispeculativa di racconto, una trasmissione ineluttabilmente storica, giacché narrativa, della conoscenza individuale? Una narrazione in parte sovrapponibile – poiché viva e storica, proprio a quella autobiografica?

Come sto in qualche modo insinuando, trovo, rispetto a lei, una maggiore complementarietà, dipendenza e "fusione" tra testimonianza e autobiografia. Detto ciò, quanto lei sostiene mi pare interessante e potrebbe congiungersi in modo nuovo a quanto vado argomentando in *Per sentito dire*, o, comunque, a quanto argomentano quei filosofi che, al mio pari, si interessano di testimonianza, con un'ottica di matrice anglosassone.

Al termine di Per sentito dire *ha dedicato un'interessante trattazione al tema delle nuove tecnologie, e alle modificazioni che queste stanno imponendo al conoscere e al testimoniare. Si tratta tuttavia di strumenti – penso in particolar modo a social network e blog – che stanno anche introducendo inedite narrazioni di sé e delle vite individuali? Quali sono,*

a parer suo, la peculiarità e le problematiche intrinseche di questo tipo di testimonianza autobiografica?

Le spiace se mi auto-cito, cosa che faccio davvero di rado, come, del resto, di rado cito altri? La tematica che stiamo affrontando mi ha invogliato in questa occasione a comportarmi diversamente; in risposta alla sua domanda, vorrei menzionare direttamente qualche riga dell'ultimo capitolo di *Per sentito dire* (pp. 111-112), dove credo di aver espresso al meglio la mia opinione in materia:

> Risulta difficile comprendere quando ci si trovi di fronte a vere e proprie testimonianze, quando invece a tracce dimenticate lì per caso, noia, narcisismo, senza intenzione di riferire alcunché, bensì per catturare all'amo un altro narcisista con cui imbastire l'ennesima fatua relazione. A contare sono i racconti di una qualche propria individualità, effettiva e fittizia, spesso eterea e instabile, la cui conoscenza diretta e proposizionale diviene viepiù questionabile. Seconde vite, esistenze parallele, identità virtuali suppliscono consistenze reali, creando illusioni conoscitive di un qualche sé e di un qualche altro, come di mondi in cui ci avviamo con fantastica ostinatezza.
>
> Forse, nell'internet society diversi concetti (identità, conoscenza, testimonianza) perdono di senso, o ne acquistano un altro, mentre la libertà d'espressione cozza contro la privacy, sebbene rimangano entrambe alla base della dignità umana. Senza poi menzionare gli amati-odiati hacker che, con buone o cattive intenzioni, si rivelano i più potenti intercettatori che la nostra storia abbia mai visto. Una visione disfattista? Riccardo [il protagonista del volume] si racconta con potenzialità su un web prosperoso per dimensioni, informazioni, siti, ma i suoi contatti rimangono digitali; per approfondire qualche amicizia (pure il reale pullula però di falsi amici/che opportunisti/e, Iago che polverizzano affetti, fiducie, impegni, insieme a ogni attendibile testimonianza) ricorre a software, in cui ci si vede e parla in presa diretta, senza però riuscire ad abbracciarsi, accarezzarsi, assaporarsi, odorarsi, sfiorarsi, toccarsi, né cucinare assieme lo stesso piatto di pasta su un fornello condiviso, passeggiare mano nella mano, tuffarsi nel medesimo istante dal medesimo scoglio, in un identico specchio d'acqua. Chi sono Riccardo e i suoi amici quando fanno "log in", chi quando fanno "log out"? Prima del "log in" conoscono meno, dopo il "log out" conoscono di più? Da una parte, internet rappresenta il medium rapido e scontato per uno scambio d'opinioni, diversificato e quantitativo, su ogni sorta di tema, dall'altra, l'avvento del cosiddetto "Web 2.0" (blog, social network, piattaforme varie, wiki), con la sua crescita esponenziale, mette a rischio le nostre identità e conoscenze, mentre viola parecchie nostre aspirazioni. E' ingannevole la convinzione stando a cui ogni conoscenza sia a portata di click, mentre il "social" contenuto nei tanti "network" abbia sconfitto l'egoismo epistemico, il peggior nemico della testimonianza attendibile. Entrare nel "social" non implica di per sé la rinuncia al proprio individualismo, né l'adesione a una comunità foriera di conoscenza.

¶ Sezione Seconda

Classici dell'autobiografia filosofica

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/1:

Narration et hermeneutique de soi dans les Confessions *de S. Augustin*

di Marie-Anne Vannier

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 02/02/2013 Accettato il 12/02/2013

Abstract: This essay highlights the self-construction of the subject in Augustine's *Confessions* and how, here, his spiritual autobiography is connected, through the mirror of writing, to a narrative hermeneutics and conversion. In the *Confessions* we can attend to a becoming of the subject in which narration and hermeneutics are joined in a indissoluble way. This subject is made up during his conversion by the intercession of the Alterity of God, the *Forma omium* throught which one can change itself in a *forma formosa*.

***

Parmi les Pères, S. Augustin est certainement celui qui a le plus raconté sa vie, mais qui, à travers cette narration, en est venu à une herméneutique de lui-même, largement étudiée par Paul Ricoeur[1]. À la différence d'un Rousseau, par exemple, Augustin n'a pas décidé un jour d'écrire ses confessions. Il y a été invité par Paulin de Nole, ou du moins, il a voulu décharger son ami Alypius à qui Paulin demandait de retracer son itinéraire spirituel[2]. Ainsi a-t-il écrit le sien[3], entre 397 et 401[4], ce qui lui a donné l'occasion de couper court aux rumeurs qui l'assimilaient encore aux manichéens et il a, alors, rendu compte des différentes étapes de sa conversion.

De plus, et toujours à la différence du philosophe de Genève, il n'a pas réduit les *Confessions* à une simple autobiographie. Il y propose peu de narrations concrètes, il n'évoque pas ses impressions, en arrivant à Rome ou à Milan, il ne parle pas de la douleur que lui ont causé la mort de son fils Adéodat et de sa mère Monique… Il ne commence pas l'ouvrage à la première personne, comme il devrait en être pour une autobiographie, mais à la seconde: «Tu es grand, Seigneur». Il

[1] P. Ricoeur, *Temps et récit* I, Paris 1983. Cf. I. Bochet, *Augustin dans la pensée de Paul Ricoeur*, Paris 2004.
[2] P. De Nole, *Epistula ad Alypium* III, 4
[3] Cf. P. Courcelle, *Recherches sur les Confessions de S. Augustin*, Paris 1950, p. 29-32.
[4] Cf. E. Feldmann, *Confessiones,* in «Augustinus Lexikon», I, fasc. 7/8, col. 1184-1185.

part de bien plus profond que des souvenirs de l'évocation autobiographique: de ce centre mystérieux de la personne où l'homme accueille ou rejette la présence divine, en répondant à son interpellation; ce lieu qu'après la Bible, et avant Pascal, Augustin appelle le cœur[5].

Comme il l'écrit dans la dernière lettre qu'il écrivit: la *Lettre* 231, 6, il présente, dans cet ouvrage, sa biographie spirituelle. Ainsi dit-il à Darius:

> Prends ces livres mêmes de mes *Confessions* que tu désirais avoir: là regarde-moi au fond afin de ne pas me louer au-delà de ce que je suis; là tourne-toi vers moi et vois ce que j'ai été en moi-même par moi-même; et là si quelque chose en moi te plaît loue avec moi Celui que j'ai voulu louer à mon sujet; ce n'est pas en effet moi qu'il faut louer parce que c'est Lui – et non pas nous-mêmes – qui nous a faits[6].

C'est à son Créateur qu'il rapporte tout ce qu'il y a de valable dans son ouvrage. D'ailleurs, le livre dans son ensemble est un long dialogue avec son créateur, ce qui en constitue l'originalité[7].

La clef de l'ouvrage se trouve dans la confession même. «Une composition très libre et parfaitement nécessaire exprime ici, sous des formes multiples, une très grande unité: celle de la confession[8]», qui l'amène à la connaissance de lui-même, comme un être créé et recréé par son créateur, comme un sujet qui acquiert son identité véritable dans l'intersubjectivité, dans le dialogue avec son créateur, ce qui est tout à fait original dans la littérature de l'époque. Une sorte de catharsis se réalise dans cet ouvrage, et Augustin acquiert, alors, sa véritable personnalité par l'herméneutique qu'il fait de lui-même.

Une autobiographie spirituelle

Apparemment, seuls les neufs premiers livres constitueraient ses *Confessions*. Augustin y revient, en effet, sur son passé, en reconnaît les errances, mais il met surtout en évidence les initiatives de Dieu à son égard. Aussi présente-t-il davantage le récit de sa conversion que la confession de ses fautes et il dit que c'est là une exhortation pour les autres, comme il l'explique au livre X (3, 4):

> La confession de mes fautes passées, que tu as remises et couvertes pour me rendre heureux en toi, en transformant mon âme par la foi et par ton sacrement, ces confessions, quand on les lit et qu'on les entend, remuent le cœur: elles l'empêchent

[5] J. Fontaine, *Une révolution littéraire dans l'Occident latin: les Confessions de S. Augustin*, in «Bulletin de littérature ecclésiastique», 88 (1987), p. 179.
[6] Trad. A. Mandouze, *Se/nous/le confesser? Question à S. Augustin*, in *Individualisme et biographie en Occident,* Bruxelles 1983, p. 78.
[7] Cf. P. Courcelle, *Les Confessions de S. Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*, Paris 1963.
[8] P. L. Landsberg, *La conversion de saint Augustin*, in «Supplément à la Vie Spirituelle», 1936, p. 34.

de s'endormir dans le désespoir et de dire: «je ne puis»; elles le tiennent au contraire éveillé dans l'amour de ta miséricorde et la douceur de ta grâce, car cette grâce fait la force de tout être faible qui par elle prend conscience de sa faiblesse[9].

En optant pour les *Confessions*, Augustin ne fait, cependant, pas œuvre originale. Il reprend

> un mode de défense classique, qui ressortit à la forme ultime de *concessio* nommée *deprecatio*: l'accusé ne cherche pas à nier son crime, ni à le rejeter sur autre que lui, mais demande simplement le pardon que doivent lui obtenir son humiliation et sa sincérité [...]. Mais le Dieu auquel parle le narrateur est invoqué au moins autant comme un *curator* que comme un juge (*Conf.* V, 10, 18). Cette vertu curative de la confession n'est pas un thème spécifiquement augustinien; on la rencontre chez ses prédécesseurs, notamment Origène et Ambroise[10].

Augustin reprend ses prédécesseurs, mais il donne à sa confession un caractère nouveau. Cela apparaît dès le Prologue où il se demande comment et où louer Dieu, son créateur et son sauveur. Il choisit, dans son passé, des faits marquants, il passe très vite sur ses années d'enfance et d'adolescence, alors qu'il accorde beaucoup d'importance à son séjour à Milan qui, comparativement, a duré peu de temps. C'est essentiellement le récit de sa conversion qu'il déploie. Or, cette conversion a duré quelque quatorze années et s'est démultipliée en un certain nombre d'étapes. C'est, tout d'abord, en 372 la lecture de l'*Hortensius* (*Conf.* III, 4, 7-8), qui l'a fait passer de la rhétorique à la philosophie, de l'extériorité à l'intériorité, de la quête de la beauté formelle à la recherche de la sagesse. C'est une véritable conversion à la Sagesse qu'il a connue en lisant cet ouvrage de Cicéron.

Mais cette conversion n'est qu'une étape, car Augustin est déçu en lisant l'Écriture de ne pas y trouver l'élégance de style de Cicéron et il se tourne vers les manichéens qui lui promettent d'atteindre la vérité par ses seules forces (*Conf.* III, 6, 10). Cependant, s'il adhère à la secte neuf années durant, Augustin n'est pas dupe de son imagerie fantastique et, lorsqu'il se rend compte que Fauste de Milève, la référence pour le manichéisme, ne peut pas répondre à ses questions, il choisit de s'éloigner de la secte, avant de la quitter complètement, à la suite de la prédication d'Ambroise de Milan (*Conf.* VI, 3-6, 9), en 386. C'est, en effet, grâce à Ambroise qu'il comprend la dimension spirituelle de l'image de Dieu en l'homme et la question de l'origine du mal. Ainsi en vient-il à brosser deux portraits antithétiques d'évêques: celui de Fauste de Milève, bavard et imbu de lui-même, qui mène à l'erreur (*Conf.* V, 6, 10-7, 12) et celui d'Ambroise, tout donné aux autres (*Conf.* VI, 3, 3) et qui conduit à la vérité. Grâce à Ambroise, Augustin connaît une seconde étape de sa conversion: la conversion intellectuelle.

La lecture des *Livres platoniciens*, à laquelle l'invite Simplicianus, un des amis d'Ambroise qui sera ensuite son successeur, donne à cette conversion toute son ampleur. À partir de la méthode néoplatonicienne du retour à soi, Augustin en vient à un résultat tout à fait inattendu: non

[9] BA 14, p. 147.
[10] J.-M. Fontanier, *La lecture des Confessions I-IV de saint Augustin*, Rennes, 1999, p. 23.

pas la fusion avec l'Un, mais la rencontre du Dieu créateur, de la «lumière immuable», qui est «au-dessus de son intelligence [...], parce que c'est elle-même qui (l') a fait, et (lui) au-dessous, parce qu' (il) a été fait par elle» (*Conf.* VII, 10, 16)[11]. De plus, les livres platoniciens lui donnent de comprendre la nature spirituelle de Dieu (*Conf.* VII, 17, 23; 20, 26). Mais, s'ils lui indiquent la *patrie*, ils ne lui précisent pas la voie pour y parvenir (*Conf.* VII, 20, 26). Or, cette voie n'est autre que le Christ, qui est humble et qui prend en compte la souffrance (*Conf.* VII, 21, 27). Ainsi Augustin perçoit-il «quelle différence sépare la présomption de la confession, ceux qui voient où il faut aller sans voir par où et celui qui est la voie conduisant non seulement à la vue, mais encore à l'habitation de la patrie bienheureuse» (*Conf.* VII, 20, 26)[12]. Il semblerait, alors, arrivé au terme de sa conversion. Cependant, il en reste à un plan théorique plutôt que pratique. D'un point de vue existentiel, dirait-on aujourd'hui, il n'est pas encore véritablement converti, il n'a pas décidé de changer radicalement de vie.

Il lui faudra l'épisode du jardin de Milan pour connaître le point d'orgue de sa conversion, le moment qui lui confère sa véritable efficace, en transformant sa volonté elle-même. Souvent, on a réduit la conversion d'Augustin à cet événement du jardin de Milan (*Conf.* VIII, 12, 28-30). Sans doute est-ce là une étape décisive, car Augustin passe de l'épistrophè à la *metanoïa*, de la conversion métaphysique à la conversion morale. En lisant ce passage de l'Épître aux Romains (13, 13-14), Augustin décide vraiment de changer de vie, de quitter son poste de rhéteur et de s'inscrire sur la liste des catéchumènes, en vue d'être baptisé, la nuit de Pâques 387. Mais si ce moment est décisif, s'il permet à Augustin d'aller du paroxysme de la crise à l'apaisement, il n'en est pas moins l'aboutissement de tout ce chemin de conversion qu'Augustin a vécu pendant quatorze années et qui l'a formé, faisant de lui, non seulement l'un des grands convertis de l'histoire, mais aussi quelqu'un pour qui la conversion est vraiment devenue un chemin de vie. S'il ne reprend pas la notion d'épectase, de progrès continuel, introduite par Grégoire de Nysse, Augustin lui substitue, en quelque sorte, celle de conversion, de cette conversion qu'il a largement expérimentée et qui lui a donné de connaître sa véritable identité.

Or, sa conversion l'inscrit dans un peuple, le peuple de Dieu, et lui confère un nom, celui de chrétien, ce qui amène Augustin à cette confession de foi que sont les trois derniers livres des *Confessions*.

La confession de foi

Il s'en explique au début du livre XI: «Voici que je t'ai raconté bien des choses, ce que j'ai pu et que j'ai voulu, parce que toi le premier tu as voulu me voir te confesser, Seigneur mon Dieu, que tu es bon, que ta miséricorde est éternelle» [13] (*Conf.* XI, 1, 1). Dans ce bref passage d'ouverture, Augustin

[11] Cf. M.-A. Vannier, *Creatio, conversio, formatio chez saint Augustin*, Fribourg 1997.
[12] BA 13, p. 637.
[13] BA 14, p. 271-273.

relativise l'aveu de ses fautes passées pour montrer que la seule confession qui importe est celle de la miséricorde de Dieu. Il le soulignait déjà au livre VIII des *Confessions,* lorsqu'il terminait le récit de sa conversion par ces mots: «Tu me convertis à toi [...], j'étais debout sur la règle de la foi» [14] (*Conf*. VIII, 12, 30). Or, c'est grâce à son créateur qu'il est ce qu'il est, d'où l'importance pour lui d'approfondir le récit de la création.

Plutôt que de s'appesantir sur ses limites ou même sur sa conversion par laquelle il ne termine d'ailleurs pas son ouvrage, Augustin confesse la grandeur de son créateur dans les livres XI à XIII des *Confessions*, en partant d'un commentaire de la Genèse. Il reprend là un élément de la tradition: la prédication à partir de l'hexaemeron. Chaque année, en effet, les évêques commentaient la Genèse pour les catéchumènes qui allaient être baptisés dans la nuit de Pâques et ils leur faisaient ainsi comprendre le lien qui existe entre la création et la création nouvelle qu'ils allaient connaître. En tant qu'évêque d'Hippone, Augustin est souvent revenu sur ce commentaire de la Genèse dans sa prédication et dans ses commentaires du début de l'Écriture, il lui a donné son accent propre, expliquant aux catéchumènes comment ils entrent dans ce peuple nouveau qu'est le peuple de Dieu, comment ils sont en relation avec leur créateur, ce que lui-même avait vécu au cours de sa conversion.

Dans le même temps, Augustin s'est compris lui-même au miroir de l'Écriture.

> L'unité de l'ouvrage apparaît alors clairement. Augustin n'entend pas juxtaposer dix livres sur lui-même – *de me* – et trois livres sur les Écritures saintes – *de scripturis sanctis*; il y a une relation étroite entre les deux parties, car seul peut accéder à une telle «confession» le moi qui s'est laissé instruire et juger par l'Écriture. La relation entre interprétation scripturaire et compréhension de soi s'avère donc fondatrice du projet même des *Confessions*[15].

En conséquence, «le "je" d'Augustin n'est en quelque sorte que le "faire-valoir" du "tu" divin[16]». Il ne faudrait pas en conclure qu'Augustin perd, alors, toute identité, qu'il est en quelque sorte aliéné. Au contraire, il acquiert son identité par l'intermédiaire de l'intersubjectivité, par sa rencontre avec le créateur, à travers l'Écriture qui le façonne de l'intérieur.

Cela apparaît clairement au début du livre XI (2, 3) des *Confessions*, où il écrit: «Ô Seigneur, parachève-moi et révèle-moi ces pages». C'est la vérité des Écritures qu'il recherche pour trouver le sens de sa vie. Dans son analyse du temps, il en dégage les implications. Après avoir rappelé que le temps est un élément créé, qu'il se définit comme une *distentio*, comme un éparpillement, Augustin explique que l'être humain n'est pas nécessairement victime du temps, mais que, par sa conscience, il peut, au

[14] BA 14, p. 69.
[15] I. Bochet, *Interprétation scripturaire et compréhension de soi. Du* De doctrina christiana *aux* Confessions *de saint Augustin*, in *Comprendre et interpréter*, Beauchesne, Paris 1993, p. 32.
[16] A. Mandouze, *Se/nous/le confesser? Question à S. Augustin*, cit., p. 77.

contraire, transformer le négatif en positif, la *distentio* en *intentio,* le passé en présent du passé et le futur en présent du futur, laissant ainsi émerger l'éternité à l'intérieur même du temps.

Dans le livre XII, Augustin parle encore plus clairement. Il dit: «Que moi je ne sois pas ma vie! j'ai mal vécu de moi, je fus la mort pour moi: en toi je reprends vie! Toi, parle-moi; toi, instruis-moi. J'ai mis foi dans tes livres et leurs paroles sont des mystères profonds»[17] (*Conf*. XII, 10, 10). C'est, alors, l'Écriture qui va le façonner. Aussi opte-t-il, dans ce livre, pour une exégèse confessante des deux premiers chapitres de la Genèse (*Conf*. XII, 2, 2). Il y recherche la vérité du texte biblique, ce qu'il en a été de la création et pas seulement ce que Moïse en a dit (*Conf*. XII, 23, 32) – c'est là une perspective tout à fait moderne – et il s'efforce de se comprendre lui-même au miroir de l'Écriture. Sur ce plan, son étude sur le *caelum caeli* («le ciel du ciel») est tout à fait parlante. Elle permet à Augustin de réfléchir sur la place des anges et de présenter cette création intermédiaire comme le prototype de la création humaine. À la différence des êtres humains qui vivent dans le temps, les anges ont un moment de choix qui est de l'ordre de l'instant et ils sont ensuite fixés dans l'éternité, mais leur constitution, leur *formatio*, laisse entendre ce qu'il en est de l'horizon de la vie humaine, de son accomplissement: l'introduction à la vie divine.

Au livre XIII, Augustin prolonge cette réflexion *(Conf*. XIII, 1, 1-11, 12), ce qui l'amène à souligner la gratuité de la création et de la création nouvelle, à se situer lui-même comme un être créé et recréé par la Trinité tout entière et à rappeler la force de l'Écriture qui lui fait comprendre la vérité et le conduit à l'humilité *(Conf*. XIII, 15, 17).

À travers l'Écriture et plus précisément les premiers chapitres de la Genèse, Augustin relit cet appel à la conversion vers son créateur, afin de se laisser modeler par lui et de trouver sa *forma*, son identité par la conformité à la *Forma omnium* qu'est le Christ. Aussi n'est-ce pas un hasard si les *Confessions* qui se sont ouvertes par l'*inquietum cor*, par le désir de Dieu, s'achèvent par le repos, la stabilité en Dieu.

Au cours de sa conversion, Augustin a vécu une pâque, comme le manifestait déjà le livre VII des *Confessions*, lorsqu'il est passé de l'orgueil à l'humilité et comme l'exprime plus largement le passage de l'aveu de ses fautes à la confession de foi et surtout l'accès à son identité véritable au terme de l'ouvrage. De cette pâque, il rend grâces à Dieu, en un certain nombre de prières qui ponctuent le livre.

Il se situe dans la lignée du psalmiste et engage un dialogue avec son créateur et sauveur, qui confère à son ouvrage un caractère unique, quasi liturgique et qui lui donne son souffle.

> Ce sont, en effet, les Psaumes qui donnent aux *Confessions* leur ton si particulier et jusqu'aux rythmes de leur lyrisme religieux. Ce sont eux qui équilibrent souvent l'acuité d'une recherche intellectuelle exigeante, en lui donnant la coloration affective d'un cœur souffrant dans sa recherche même de

[17] BA 14, p. 359.

l'Absolu. Ils impriment à tout le texte cet élan intérieur qui est celui d'une sorte de navigation spirituelle de l'amour humain vers l'amour de Dieu: cette image même est exprimée dans la maxime fameuse d'Augustin. Car *pondus meum amor meus* – «le poids qui m'entraîne, c'est mon amour» (*Conf.* XIII, 9, 10). Une lecture chrétienne approfondie de la Bible a donné à Augustin ce que nous appellerions une «grille de lecture» qu'il applique dans les *Confessions* à sa propre existence[18].

De plus, au cours de ses prières, Augustin reprend, sur un autre mode, les développements antérieurs. Il met en œuvre ses talents de rhéteur et sait donner à ses prières un tour poétique. En même temps, il réalise une «révolution fondamentale dans la parole antique» [19], dans la mesure où il ne fait plus de la parole de l'homme «la mesure de toutes choses», comme le disait Protagoras, mais où il y voit «l'instrument de musique du Saint-Esprit», comme le soulignait déjà Hilaire de Poitiers. C'est la gloire de Dieu qu'il chante tout au long des *Confessions*, rendant ainsi grâce à son créateur de lui avoir permis de trouver son identité véritable.

C'est l'avènement du sujet Augustin qui se dégage de l'ouvrage, non pas d'un sujet autarcique, mais d'un sujet en relation avec son créateur et sauveur, un sujet qui vit en quelque sorte une création continuée, comme le manifestent, sur un autre mode, les *Retractationes*, cet ouvrage unique dans l'histoire de la littérature, où, reprenant un à un tous ses ouvrages à la fin de sa vie, Augustin précise quel en est l'objet et quelles modifications il convient de leur apporter.

De la narration à l'herméneutique

Si Augustin fait partie des grands convertis, il ressort également que sa conversion revêt un caractère paradigmatique; elle est à fois *epitrophè* et *metanoia* et concourt à sa constitution comme sujet de l'expérience, non seulement religieuse, mais aussi intellectuelle et morale, et plus largement comme sujet constitué par la médiation de l'intersubjectivité.

Sans doute la relecture qu'Augustin fait de sa conversion, principalement dans les *Confessions*, intervient-elle *a posteriori*, quelque dix à quinze années après l'événement ; il n'en demeure pas moins que cette relecture, qui répond à la requête de Paulin de Nole, permet aussi et surtout à Augustin de dire à ses concitoyens qu'il n'est plus manichéen mais chrétien, et donc contribue à son avènement comme sujet. C'est, en effet, avec Augustin que la subjectivité fait son entrée dans l'histoire de la pensée[20]. Toutefois, il ne faudrait pas en venir à un anachronisme, car le sujet augustinien est original. Ce n'est pas encore le sujet cartésien, ni

[18] J. Fontaine, *La lecture des Confessions I-IV de saint Augustin*, cit., p. 183.
[19] *Ivi*, p. 177.
[20] B. Groethuysen, *Anthropologie philosophique*, Paris 1953, p. 127-128; P. Hadot, *Porphyre et Victorinus*, I, Paris 1968, p. 16; J. P. Kenney, *Augustine's inner self* , in «Augustinian Studies», 33, 2002, p. 79-90.

hegelien, bien qu'Augustin soit à l'origine du *Cogito*[21] de Descartes et qu'il n'ait pas été sans influencer Hegel. C'est d'abord le sujet en dialogue avec Dieu, et constitué par ce dialogue même, qui est au cœur des *Confessions*.

Les paramètres de la conversion: l'irruption de la transcendance à l'intérieur de l'immanence, le rapport de la volonté et de la grâce… y sont présents. Son expression intervient à travers des figures connues, comme celle de Paul sur le chemin de Damas… Peu à peu, le converti de Milan devient le convertisseur d'Hippone. Non seulement, la conversion est la dynamique de sa vie et de son action, mais elle est aussi celle de sa pensée, comme en témoignent les *Retractationes*, cet ouvrage unique dans l'histoire de la pensée où, reprenant un à un tous ses ouvrages, Augustin précise ce qu'il importe d'en retenir et quelles modifications ou nuances y apporter. Cette dynamique de la conversion se retrouve dans ses autres ouvrages, qu'il serait possible de regrouper en fonction de la nature de la conversion à laquelle ils renvoient.

La conversion, constitutive du sujet de l'expérience religieuse

Avec sa conversion et en particulier avec la lecture des *Libri Platonicorum*, dont il rend compte au livre VII des *Confessions*, Augustin devient, sans le vouloir, le sujet de l'expérience religieuse.

Il commence par reprendre une méthode classique et en plein essor à son époque: la méthode néoplatonicienne de la connaissance de soi. Mais, au lieu d'en venir à la fusion avec l'Un, il prend conscience de sa différence avec le créateur et de la relation qu'il a avec lui, ce qui l'amène progressivement à vivre de Sa vie. On trouve une attitude analogue dans le *De magistro*, où l'admonition le conduit vers le Maître intérieur qui est à la fois *interior intimo meo et superior summo meo* (*Conf.* III, 6, 11: Dieu est «plus profond que le tréfonds de moi et plus haut que le tréhaut de moi»). Charles Taylor fait ressortir qu'Augustin réalise ici un tournant dans l'importance donnée au «langage de l'intériorité. Il représente une doctrine radicalement nouvelle des ressources morales, dans laquelle le cheminement vers le supérieur passe par l'intérieur» [22].

Au livre VII des *Confessions*, il en dégage l'enjeu en raison même de son cheminement. Il part du retour à soi néoplatonicien, mais le résultat auquel il arrive est autre. C'est une expérience de lumière quant à la nature de Dieu et de ténèbres quant à lui-même, de connaissance de Dieu et de lui-même, mais en termes antithétiques. Il s'en explique en ces termes:

> J'entrai et je vis avec l'œil de mon âme quel qu'il fût, au-dessus de cet œil de mon âme, au-dessus de mon intelligence, la lumière immuable […], c'était autre chose, bien autre chose que toutes nos lumières ! […] J'ai tremblé d'amour et

[21] Cf. M.-A. Vannier, À *propos du Cogito chez Augustin*, in A. Charles-Saget, *Retour, repentir et constitution de soi*, Paris, 1998 ; E. Bermon, *Le Cogito dans la pensée de saint Augustin*, Paris, 2001.
[22] C. Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris,1998, p. 189.

d'horreur. Et j'ai découvert que j'étais loin de toi dans la région de la dissemblance (*Conf.* VII, 10, 16)[23].

Mais il n'en reste pas à ce contraste, qui implique une distance infinie. Au contraire, il précise que la lumière qu'il a perçue alors

n'était pas au-dessus de son intelligence, comme de l'huile au-dessus de l'eau, ni comme le ciel au-dessus de la terre; mais elle était au-dessus, parce que c'est elle-même qui l'a fait et lui au-dessous, parce qu'il a été fait par elle (*Conf.* VII, 10, 16)[24].

Cette lumière ne lui est donc pas extérieure, elle est créatrice, elle est la condition même de sa vie. D'autre part, même s'il se trouve dans la région de la dissemblance, infiniment éloigné de son créateur, cette situation est loin d'être irrémédiable, car il entend une voix qui lui dit à la fois: «Je suis l'aliment des grands; grandis et tu me mangeras. Et tu ne me changeras pas en toi, comme l'aliment de ta chair; mais c'est toi qui seras changé en moi» [25]. «Mais, si! Je suis, moi, celui qui suis» [26]. C'est là une double allusion à l'eucharistie et à la théophanie du Sinaï (Ex 3, 14), qui n'est autre qu'une invitation à rejoindre son créateur en lui proposant le chemin qui y conduit.

La méthode néoplatonicienne de la connaissance de soi l'a donc amené à un résultat inattendu. Il s'est compris comme un être créé et susceptible d'être recréé par son créateur, d'où le schème *creatio, conversio, formatio* qui sous-tend son œuvre et qui constitue l'axe de son ontologie. Le processus d'intériorité, au lieu d'aboutir à l'autosuffisance, amène, au contraire, l'être créé à se situer dans une relation de dépendance, dépassant la simple problématique platonicienne de la *mimèsis,* du rapport image-modèle et laissant apparaître le sujet de l'expérience religieuse. Bien qu'il ne soit pas entièrement détaché des thèmes platoniciens, Augustin découvre la transcendance du créateur dans l'immanence et il le substitue à la transcendance unilatérale du monde intelligible. De même, dans la *Lettre* 9, 1, il préconise de «se retirer en son esprit et de (l') élever vers Dieu», affirmant, cette fois, la transcendance de l'être créateur et non celle de l'âme ou des Idées.

On peut donc conclure à une identité de mouvement dans le processus de retour à soi chez les néoplatoniciens (par ex. Plotin, *Ennéade* II, 9 26-33) et chez Augustin. Mais, si, dans les deux cas, la conversion a un rôle constitutif, si elle permet de retrouver ce qui est extérieur à soi et revêt une dimension spirituelle, elle acquiert ici un caractère original. Au lieu de se découvrir semblable au Tout, Augustin fait, au contraire, l'expérience de la distance. Dans la perspective néoplatonicienne, il s'agit d'un échec ; mais si échec il y a sur ce plan, sur un autre plan, cette expérience apparaît comme un acquis. Pour la première fois, en effet, Augustin se perçoit comme un être créé recevant sa vie de son créateur et il en vient par là même à comprendre

[23] BA 13, p. 615-617.
[24] BA 13, p. 617.
[25] *Ibid.*
[26] *Ivi.*, p. 619.

le lien entre conversion et création. Il est constitué, en quelque sorte, comme sujet de l'expérience religieuse.

À partir de là, il reformule les catégories néoplatoniciennes, substitue la thématique du cœur à celle de l'âme, passe progressivement de la *conversio* à la *recordatio*, à la mémoire de l'action du créateur dans sa vie. Du néoplatonisme, il garde les différents niveaux impliqués par le retour à soi, mais il fait également ressortir l'originalité de la connaissance de soi qui est à la fois prise de conscience de sa faiblesse en tant que créature et de sa grandeur en tant qu'être créé à l'image de Dieu, ce qui renvoie aux deux volets de la connaissance de soi: «le premier (qui) fait que nous nous connaissons nous-mêmes, le second que nous connaissons notre origine» [27] (*De ordine* II, 18, 47).

Aussi allons-nous voir comment Augustin envisage ces deux niveaux. Au cours des siècles, on a parlé du pessimisme augustinien et il est vrai qu'après avoir mis en évidence les difficultés inhérentes à la connaissance de soi dans le *De ordine* (I, 1, 3; II, 11, 30), Augustin en vient à parler au livre IV des *Confessions* (14, 22) de ce «profond abîme qu'est l'homme lui-même!», mais il n'en reste pas à cette constatation négative.

S'il montre à quel point l'être humain est une énigme (*Conf.* IX, 1, 1), il souligne qu'avant sa conversion, cela ne lui posait pas problème, car il s'ignorait lui-même. Il n'est guère qu'au moment de la mort de son ami qu'il remarque: «J'étais devenu moi-même pour moi une immense question» (*Conf.* IV, 4, 9) et il ne trouve pas de réponse à ce moment-là.

La conversion, constitutive du sujet de l'expérience morale

En revanche, par la conversion, il se voit effectivement constitué comme sujet, non seulement de l'expérience religieuse, mais aussi de l'expérience morale, comme cela ressort du récit de l'expérience de Ponticianus:

> Toi, Seigneur, pendant qu'il parlait, tu me retournais vers moi-même, me ramenant de derrière mon dos où je m'étais mis pour ne pas porter tes yeux sur moi; et tu me plaçais bien en face de moi pour me faire voir combien j'étais laid, combien j'étais difforme et sordide, couvert de taches et d'ulcères (*Conf.* VIII, 7, 16) [28].

Au moment même où Dieu le convertit, le retourne vers lui, Augustin découvre en lui-même «la guerre intestine entre la chair et l'esprit et il prend conscience de sa faiblesse» (*Sermon* 25, 4). Cependant, là encore en dépit des apparences, la situation n'est pas désespérée, cet épisode intervient avant le dénouement de sa conversion par la crise finale au jardin de Milan (*Conf.* VIII, 12, 28-30), où il trouve joie et apaisement (*Conf.* VIII, 12, 30). En prenant conscience de sa misère, il s'oriente vers le bonheur de la vie en Dieu, en une conversion continuée.

[27] BA 4/2, p. 305.
[28] BA 14, p. 43.

Cette dynamique apparaît aussi dans la seconde partie du livre X des *Confessions*, où il évoque les dédales de la mémoire et les tentations diverses. Bien que converti, Augustin n'en vient pas à la transparence absolue. Des zones d'ombre subsistent dans sa vie, mais il découvre que Dieu est *interior intimo meo et superior summo meo*. Et il constate: «Voici que tu étais au-dedans et moi au-dehors, et c'est là que je te cherchais [...]. Tu étais avec moi et je n'étais pas avec toi» (*Conf.* X, 27, 38) et il s'efforce de rejoindre son créateur. C'est là une tâche sans cesse à reprendre. D'autre part, si l'homme est mis à l'épreuve, c'est pour s'accomplir, car «il y a dans l'homme des secrets inconnus de l'homme qui les renferme et qui ne peuvent en sortir, se manifester, se découvrir que dans les épreuves» (*Sermon* 2, 3). Augustin fait preuve ici d'une remarquable pénétration psychologique et il invite à reconnaître l'hôte intérieur, comme dans le *De magistro,* à voir que Dieu est au tréfonds de l'être humain (*Conf.* III, 6, 11 ; *De vera religione* 39, 72). Loin d'en venir au repli sur soi, la connaissance de soi amène Augustin à se reconnaître comme un être qui trouve son identité par la médiation de l'altérité, celle-ci s'exprimant par la découverte en lui de la présence de son créateur et par une invitation à se dépasser lui-même pour le connaître davantage, comme il le dit également dans le *De doctrina christiana* (I, 22, 21). Au livre X, il passe plus précisément de la *memoria sui* à la *memoria Dei*.

En cherchant à se connaître, il se convertit, en tant que sujet, «à une personne; l'âme dans son recours unifiant à Dieu, Maître intérieur, conserve sa personnalité distincte; elle n'y oublie jamais qu'elle est (à l'image) de la substance divine»[29] et en dialogue avec son créateur. Ainsi Augustin pose-t-il les bases de ce que nous appelons aujourd'hui l'intersubjectivité. Il trouve, alors, son identité dans la reconnaissance et dans le dialogue avec son créateur. Avec Augustin, c'est «le moi (qui) fait son entrée dans l'histoire de la conscience; le rapport religieux prend la forme d'un dialogue entre le Toi et le Moi» [30]. Sans doute ce dialogue existait-il dans les Psaumes qu'Augustin pastiche dans les *Confessions*, mais «ce qui est neuf, c'est qu'une anthropologie se développe sur les détails d'une expérience singulière et dans le style de l'interrogation, à la première personne, devant le Toi divin, par identification à l'homme tel que Dieu l'a créé» [31].

Non seulement Augustin est le premier à formuler le *Cogito* à travers la certitude que l'âme a d'elle-même[32], mais il est également l'un des premiers à conclure à la constitution du sujet par l'intersubjectivité, ce qui se traduit par la dialectique du *minus esse* et du *magis esse*, de l'*aversio a Deo* ou de la *conversio ad Deum*, qu'il avait élaborée dès ses premières œuvres et qu'il reprend ensuite à partir du rapport entre la *distentio* du

[29] J. Pépin, *Le problème de la communication des consciences chez Plotin et saint Augustin* , in «Revue de métaphysique et de morale», 55, 1950, p. 147.
[30] P. Hadot, *Porphyre et Victorinus*, I, cit.
[31] G. Madec, *In te supra me*. Le sujet dans les *Confessions* de saint Augustin, «Revue de l'Institut catholique de Paris»28, 1988, p. 53.
[32] *De Trinitate* X, 10n 14-16. ,

temps et l'*intentio* de la conscience, entre le soir et le matin, les ténèbres et la lumière, la *deformatio* et la *formatio*, et qui exprime la destruction ou la constitution du sujet par son choix de refus ou d'ouverture à la vie que lui propose son créateur. Même la créature spirituelle «serait dans l'informité d'une fluidité vagabonde, si elle ne se tournait vers celui par qui elle était une vie quelconque, et, par son illumination, ne devenait une vie de belle apparence» (*Conf.* XIIII, 5, 6)[33].

Ainsi Augustin en vient-il à la notion de personne, avant que celle-ci ne soit encore élaborée en théologie trinitaire et en philosophie. Sa constitution comme sujet moral se fait par une *metanoia*, par la «conversion à une personne, à un recours à la préférence dans l'âme du Dieu tripersonnel». C'est la «conversion à une personne aimante [...] et la conversion d'une personne où l'âme dans son recours unifiant à Dieu, maître intérieur, conserve sa personnalité distincte» [34] . Les deux notions de personne et d'amour l'éloignent de la perspective grecque, d'autant qu'il explique que la conversion a pour fonction de faire passer l'être humain de l'éros à l'*agapè*, du désir de Dieu à l'accueil de son amour[35]. Il s'éloigne en même temps du simple mouvement de retour vers l'intériorité impliqué par la connaissance de soi. Il le complète par une ouverture aux autres qui est constitutive de la personne et de la communauté, comme en témoigne son célèbre *cor unum*, qui manifeste l'importance de l'intersubjectivité dans la constitution de la personne, qui est essentiellement un être en relation, un *esse ad*, comme il le répète à maintes reprises.

Cet être en relation se constitue dans et par la relation aux autres et au Tout-Autre. C'est là toute la dialectique de la *formatio* qu'Augustin met en évidence à la fin du *De Trinitate* (XV, 8, 14), mais qui sous-tend, en fait, toute son œuvre. Il y explique que chaque être reçoit sa *forma* à la création, mais qu'il en prend conscience par la connaissance de soi, résultant de la conversion, par un libre concours de la liberté et de la grâce. Il peut, alors, choisir de devenir une *deformis forma*, une forme dégradée ou une *forma formosa*, une forme belle s'il acquiesce au projet créateur. Ainsi

> passerons-nous d'une forme à l'autre, de la forme obscure à la forme lumineuse, car la forme obscure est déjà image de Dieu et par là même sa gloire [...]. C'est la nature humaine. Cette nature, une fois purifiée de son impiété par son créateur, quitte sa forme difforme pour devenir forme belle *(forma formosa)*. (*De Trinitate* XV, 8, 14).

C'est là toute l'actualisation de l'image de Dieu dans l'être humain et la *conformatio* à la *Forma omnium* qu'est le Christ, le maître intérieur, le Médiateur qui a joué un rôle décisif dans sa conversion. Mais cette dimension relationnelle n'est pas seulement intérieure, elle suppose davantage encore l'extériorité. En effet, «si la Trinité de l'âme est image de Dieu, ce n'est pas

[33] BA 14, p. 433.
[34] J. Pépin, *Le problème de la communication des consciences chez Plotin et saint Augustin*, cit., p. 145-147.
[35] Cf. H. Arendt, *Le Concept d'amour chez saint Augustin*, Paris 1991, p. 63-81.

seulement parce qu'elle se souvient d'elle-même, se comprend et s'aime, mais parce qu'elle peut encore se rappeler, comprendre et aimer celui par qui elle a été créée» (*De Trinitate* XIV, 12, 15). Sans doute le mouvement de réflexivité de la connaissance de soi est-il fondamental. Il permet à l'être humain d'actualiser sa conscience morale et de comprendre qu'il est créé à l'image de la Trinité, mais, au lieu d'être un terme, ce n'est là qu'un commencement qui lui montre qu'il ne peut se réaliser que dans la relation au créateur, relation qui constitue une sorte de création continuée.

Ainsi s'effectue un changement décisif et cela est très net au livre XIV du *De Trinitate*: l'être, qui est *capax Dei* par l'image de Dieu qui est en lui, qui est fondamentalement *esse ad*, devient «participant de Dieu», est introduit à la vie trinitaire. Augustin dépasse ici largement la question de la connaissance de soi, il évoque une pâque, un passage vers la divinisation, mais il n'en traite pas moins de l'identité de l'être humain, en relation avec son créateur et avec la Trinité tout entière, comme cela ressort des trois derniers livres des *Confessions*.

La constitution du sujet Augustin, au miroir de l'Écriture

Augustin ne juxtapose pas le retour sur sa vie passée et la confession de foi, il se comprend au miroir même de l'Écriture (*speculo scripturae, En. In Ps* 103, s. 1, 4; *Sermons* 49, 5 et 351, 5 [36]) et il vit une sorte de re-création en relisant le récit de la création dans le premier chapitre de la Genèse. En fonction du célèbre *Tolle, lege*, c'est l'Écriture qu'il prend comme référence et qui lui donne de comprendre qui il est. Il l'explique en ces termes au livre X (3, 3): *Quid est enim a te audire de se nisi cognoscere se* ? («Qu'est-ce, en effet, que t'entendre parler sur soi-même, sinon se connaître soi-même?»). C'est une relecture du principe delphique[37] qu'il propose, alors, en introduisant la médiation de l'Écriture qui lui sert de miroir pour se connaître. Il en a fait l'expérience au cours de sa conversion où la lecture de saint Paul l'a fait passer de l'orgueil à l'humilité et lui a permis de se convertir véritablement, comme il le dit successivement dans les livres VII (17, 23; 20, 26) et VIII (12, 28-29) des *Confessions*. À partir du livre VIII, il effectue un changement radical, il passe de la lecture des livres des classiques de la culture antique et en particulier des *Libri platonicorum* à celle de l'Écriture.

Sans doute ne choisit-il pas au hasard le premier chapitre de la Genèse comme référence pour les trois derniers livres des *Confessions*. Il répond remarquablement au début de l'ouvrage qu'Augustin ouvre par la louange de son créateur. De plus, ce début de la Genèse a joué un rôle important dans sa conversion et, en tant qu'évêque, il est amené à le présenter aux catéchumènes, lors de la Semaine Sainte. Ce texte, largement commenté à

[36] Cf. A.-M. La Bonnardière, *Biblia Augustiniana AT, Le Livre de la Sagesse*, Paris 1970, p. 232-235.
[37] Cf. P. Courcelle, «*Connais-toi toi-même*». *De Socrate à saint Bernard*, 3 t., Paris 1974-1975.

l'époque patristique, a l'avantage de le situer dans la dynamique de la création nouvelle et lui permet d'objectiver et d'universaliser son expérience, en dégageant son enjeu théologique et en s'inscrivant lui-même dans le peuple de Dieu. Compte tenu de l'importance et de la profondeur du texte, il reprend par cinq fois son commentaire depuis le *De Genesi contra manichaeos* jusqu'au livre XI de la *Cité de Dieu*, en passant par le *De Genesi ad litteram liber imperfectus*, par le *De Genesi ad litteram* et par les *Confessions*. Dans les trois derniers livres des *Confessions*, il se laisse pétrir et transformer par l'Écriture[38] et trouve sa véritable identité d'être créé et recréé par Dieu. Ainsi «le moi des *Confessions* s'identifie-t-il au moi qui parle dans l'Écriture» [39], celui du Psalmiste, de Moïse, de Jean, de Paul.

C'est à l'avènement du sujet Augustin qu'on assiste dans les *Confessions*, un sujet constitué peu à peu au cours de sa conversion par la médiation de l'Altérité, une *forma*, qui devient *forma formosa* par l'intermédiaire de la *Forma omnium*. Narration et herméneutique de soi sont donc indissociables dans les *Confessions*.

[38] Cf. E. Dubreucq, *Le Cœur et l'Écriture chez saint Augustin,* Villeneuve-d'Ascq 2003, p. 54-61.
[39] P. Hadot, *Problèmes et méthodes d'histoire des religions* , in «Mélanges de l'EPHE pour son Centenaire», Paris 1968, p. 215.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/2

Gli avventurieri dimenticati. Jean-Jacques tra Pinocchio e Proust[1]

di Bartolo Anglani

Articolo sottoposto a *peer rewiev*. Ricevuto il 01/02/2013. Accettato il 13/02/2013

Abstract: This essay illustrates how Rousseau presented himself in his *Confessions* in a antithetic and a dissimulative logic: at the same time he is a philosopher, an adventurer, a charlatan and a liar.

***

Tra le esperienze vissute che Rousseau cerca di 'dimenticare' c'è quella che riguarda le figure degli avventurieri e dei ciarlatani che si intrecciano con la sua esistenza. Rousseau, in obbedienza alla logica 'doppia' e conflittuale che guida la sua scrittura autobiografica, non può semplicemente rimuovere la parte svolta dagli avventurieri nella sua vita: deve ricordarli e al tempo stesso 'dimenticarli', ossia tentare di sminuire la parte che essi hanno svolto nella formazione del suo carattere e della sua personalità. Ma, ricordandoli e sia pure allo scopo di dimenticarli, egli fornisce al lettore delle guide preziose per la decifrazione dell'altra faccia delle *Confessions*. L'avventuriero è l'altra metà di Jean-Jacques, e comincia a gettare la sua ombra su di lui già alla nascita con l'immagine del «frére plus agé» di «sept ans» la cui educazione

[1] Questo saggio nasce dalla confluenza di due ricerche in corso da tempo: la prima riguarda il tema degli avventurieri e dei ciarlatani nelle autobiografie del Settecento, che ho analizzato finora soprattutto in Goldoni ma anche in Casanova e in Gorani; la prima si riferisce al tema della memoria e dell'oblio. Per ragioni personali lunghe da spiegare, non ho potuto dare al saggio l'ultima rifinitura e dare conto della bibliografia relativa, così come non ho potuto sintetizzare l'esposizione e ridurre il numero e la quantità delle citazioni. Conto di colmare queste lacune e di riparare a queste imperfezioni in un prossimo volume in cui raccoglierò le riflessioni su Rousseau stimolate dall'occasione del tricentenario. Mi permetto solo di ricordare che queste pagine hanno la loro origine in un volume pubblicato anni fa: *Le maschere dell'Io. Rousseau e la menzogna autobiografica* (Fasano 1996). Le citazioni di Rousseau vengono da J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes*, Éd. publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, I. *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris («Pléiade») 1986 (I ed. 1959). Nelle citazioni riproduco il testo fornito dagli editori, non modernizzato e non normalizzato secondo l'ortografia francese corrente. Di ogni citazione indico il libro delle *Confessions* in numero romano maiuscoletto e il numero di pagina in cifra araba. Delle citazioni prese dal commento degli editori do il solo numero di pagina.

viene un po' trascurata a causa del fratello minore. Rousseau prova un certo senso di colpa al ricordo di questa «négligence» che ha pesato negativamente sulla formazione umana del fratello:

> Son éducation se sentit de cette négligence. Il prit le train du libertinage, même avant l'âge d'être un vrai libertin. On le mit chez un autre maitre, d'où il faisoit des escapades, comme il en avoit fait de la maison paternelle. Je ne le voyois presque point: à peine puis-je dire avoir fait connoissance avec lui; mais je ne laissois pas de l'aimer tendrement, et il m'aimoit, autant qu'un polisson peut aimer quelque chose. (I, p. 9)

In questo passo, come in tanti delle *Confessions* e degli scritti autobiografici, risuonano molte 'voci', che la direzione sapiente dello scrittore sa fondere in un discorso apparentemente unitario, ma che non per questo non conservano la loro individualità. Da un lato Rousseau vorrebbe segnare la differenza tra sé e il giovane scapestrato, e sostiene di averlo conosciuto appena; ma dall'altro non può non ricordare di averlo amato teneramente, così come il fratello amava lui... per quanto uno scapestrato possa amare qualcuno. Rousseau prova un certo senso di colpa al pensiero che il ragazzo sia stato trascurato a causa sua, ma non può non notare che costui era portato quasi per natura a compiere delle «escapades». Verso questo libertino, dunque, Jean-Jacques prova un sentimento ambivalente: da un lato vorrebbe distinguersi da lui e addirittura sostenere di averlo conosciuto appena, e dall'altro si identifica con lui fino al punto da frapporsi tra lui e la punizione del padre:

> Je me souviens qu'une fois que mon pere le châtioit rudement et avec colére, je me jetai impétueusement entre deux, l'embrassant étroitement. Je le couvris ainsi de mon corps recevant les coups qui lui étoient portés, et je m'obstinai si bien dans cette attitude, qu'il fallut enfin que mon pere lui fît grace, soit desarmé par mes cris et mes larmes, soit pour ne pas me maltraiter plus que lui. (I, pp. 9-10)

Il narratore non cerca di spiegare psicologicamente questo comportamento, che contrasta con l'estraneità esibita poco prima. A causa della differenza d'età, è probabile che i due fratelli non avessero l'abitudine a giocare ed a passare il tempo assieme, come invece sarà poco più avanti tra Jean-Jacques e il cugino Bernard a Bossey. E in ogni caso questa dimestichezza, quand'anche ci fosse stata, non viene dichiarata e dunque sul piano testuale non esiste e lascia al suo posto un vuoto di motivazioni. Perché il bambino si getta impetuosamente tra le mani del padre e il fratello maggiore fino a coprirlo con il suo corpo ed a ricevere i colpi destinati a lui? Se non ci sono ragioni psicologiche ce ne sono di simboliche: Jean-Jacques si è identificato con la figura del giovane libertino, si è messo al suo posto come per ricevere un battesimo di fuoco, un'iniziazione alla vita di avventuriero. Un'iniziazione che sul piano fattuale non avrà séguito, perché Jean-Jacques nella sua vita non diventerà mai un vero avventuriero, ma che proietta la sua ombra su quella stessa vita. Un'ombra destinata a

durare. La figura del ciarlatano e dell'avventuriero sarà per Jean-Jacques una tentazione che influirà anche sul modo in cui egli darà vita e svilupperà la sua filosofia come discorso conflittuale. Perché questa identificazione si realizzi compiutamente, è però necessario che il fratello scompaia. Evento che si verifica puntualmente:

> Enfin mon frére tourna si mal qu'il s'enfuit et disparut tout à fait. Quelque tems après on sut qu'il étoit en Allemagne. Il n'écrivit pas une seule fois. On n'a plus eu de ses nouvelles depuis ce tems-là; et voilà comment je suis demeuré fils unique. (I, p. 10)

La scomparsa del fratello (di cui il narratore non dice il nome: ecco un'altra amnesia) permette a Jean-Jacques di rimanere «figlio unico», ossia di ricomporre entro di sé le due istanze, quella del ragazzo buono e quella del ragazzo cattivo, come un Pinocchio del Settecento. D'ora in poi la storia di Jean-Jacques sarà anche la storia di questo ragazzo cattivo che scomparendo si è intrufolato nell'anima del fratello minore diventando l'ombra nera di se stesso. Va anche detto che il povero ragazzo rimasto anonimo era a sua volta la sintesi di due caratteri non troppo esemplari come il padre e lo zio («mon oncle, homme de plaisir, ainsi que mon pere»; I, p. 25), che appaiono nel racconto un po' diversi rispetto ai santini disegnati nelle prime pagine delle *Confessions*. E infatti più tardi, quando Jean-Jacques è a Annecy da Mme de Warens e sta per andare a Torino, il padre e lo zio arrivano troppo tardi per impedirgli di partire. Il racconto di Rousseau è durissimo nei loro confronti:

> Le lendemain de mon départ d'Annecy, mon pére y arriva, courant à ma piste avec un M. Rival son ami, horloger comme lui, homme d'esprit, bel esprit même, qui faisoit des vers mieux que la Motte et parloit presque aussi bien que lui, de plus, parfaitement honnête homme, mais dont la littérature déplacée n'aboutit qu'à faire un de ses fils comédien.
>
> Ces Messieurs virent Made de Warens, et se contentérent de pleurer mon sort avec elle, au lieu de me suivre et de m'atteindre, comme ils l'auroient pu facilement, étant à cheval et moi à pied. La même chose était arrivée à mon oncle Bernard. Il était venu à Confignon, et delà, sachant que j'étois à Annecy, il s'en retourna à Genève. Il sembloit que mes proches conspirassent avec mon étoile pour me livrer au destin qui m'attendoit. Mon frére s'était perdu par une semblable négligence, et si bien perdu, qu'on n'a jamais su ce qu'il étoit devenu. (II, p. 55)

Da notare che l'amico di Isaac Rousseau, M. Rival, è anch'egli una specie di ciarlatano, un bel esprit» che compone versi e sa parlare, ma pratica une «littérature déplacée» e lascia che uno dei suoi figli diventi «comédien». Questi «Messieurs» formano un terzetto di avventurieri caratterizzati da distrazione, leggerezza, superficialità, incapacità di collegare le loro azioni alla realtà: anche se poi fra i tre quello moralmente meno giustificabile è il padre, la cui condotta viene spiegata dal figlio in termini ben poco lusinghieri.

La 'vocazione' avventuriera di jean-Jacques trova un secondo stimolo con la comparsa a Ginevra del «charlatan italien appelé *Gamba-corta*»,

che Jean-Jacques e il cugino Bernard vanno a vedere «une fois» senza più tornarci: ma quell'unica visita è stata sufficiente per influenzare i due ragazzi e spingerli a comportarsi come due piccoli ciarlatani:

> mais il avait des marionétes, et nous nous mimes à faire des marionétes: ses marionétes jouoient des manières de comédies, et nous fimes des comédies pour les nôtres. Faute de pratique nous contrefaisions du gosier la voix de polichinelle, pour jouer ces charmantes comedies que nos pauvres bons parens avoient la patience de voir et d'entendre. Mais mon oncle Bernard ayant un jour lu dans la famille un très beau sermon de sa façon, nous quittames les comédies, et nous nous mimes à composer des sermons. (I, pp. 25-26)

Ai due ragazzi è bastato assistere una volta agli spettacoli di Gambacorta per assimilare le tecniche dell'illusione teatrale che poi possono essere utilizzate in ogni settore della vita, anche per comporre sermoni religiosi. L'importante è non tanto il contenuto della disposizione ciarlatanesca quanto la 'forma' di essa, che può essere applicata anche ad attività molto serie. Questa esperienza inserisce nell'animo di Jean-Jacques Rousseau l'idea che anche le imprese più impegnative possono avere una dimensione doppia, una parte ciarlatanesca e avventurosa che del resto si accorda perfettamente con l'educazione romanzesca e 'immaginaria' dei suoi primi anni e con la sua tendenza a divenire «le personnage» di cui legge la vita (I, p. 9), e addirittura gli consente di coprire con un velo di artisticità il «grand penchant à degénérer» scoperto durante il servizio presso lo stampatore Ducommun e i «vices» contratti allora come «le mensonge, la faineantise, le vol» (I, p. 31). L'avventuriero è una figura di compromesso, che permette al soggetto di compiere azioni moralmente riprovevoli sotto il mantello dell'«arte» e della irresponsabilità estetica, quasi che tutto si svolga nel regno dell'immaginazione e non abbia riscontri nel regno della realtà. Così Jean-Jacques, méssosi in viaggio per recarsi ad Annecy presso Mme de Warens alla quale è stato indirizzato dal curato Pontverre, si crede personaggio di una favola e attraversando le campagne non vede «un château à droite ou à manche sans aller chercher l'avanture» che l'attende, e se per timidezza non osa entrare in nessuno di quei castelli si mette a cantare canzoncine sotto le loro finestre, meravigliandosi molto, dopo essersi tanto «époumonné», di non veder apparire «ni Dames ni Demoiselles» attirate dalla «beauté» della sua voce o dal «sel» delle sue canzoni, tutte «admirables» e che egli canta «admirablement» (II, p. 48). Il senso di questo quadretto di menestrello medievale non si comprende del tutto se non lo si mette in rapporto con il personaggio di M. Pontverre, il sacerdote che ha ricevuto e ospitato Jean-Jacques a Confignon e lo ha indirizzato ad Annecy, e che interpreta la sua parte di ciarlatano della fede senza ironia ed anzi con malafede, «un devot qui ne connaissoit d'autre vertu que d'adorer les images et de dire le rosaire», una specie «de Missionnaire qui n'imaginoit rien de mieux, pour le bien de la foi, que de faire des libelles contre les ministres de Genève». Questo «bon homme», che però non era «un homme vertueux», non solo non fa nulla per rispedire Jean-Jacques a Ginevra presso la sua famiglia ma fa in modo che

egli non possa più tornare anche se glie ne venisse l'«envie», e rischiando anzi cinicamente di farlo «périr de misère» o di farlo divenire «un vaurien». Al buon prete non interessa nulla del destino 'umano' del ragazzo ed anzi non 'vede' questi pericoli:

> Il voyoit une âme ôtée à l'heresie et rendue à l'Eglise. Honnête homme ou vaurien, qu'importoit cela pourvu que j'allasse à la messe? Il ne faut pas croire, au reste, que cette façon de penser soit particulière aux Catholiques; elle est celle de toute religion dogmatique où l'on fait l'essentiel, non de faire, mais de croire. (II, p. 47)

Rispetto all'ipocrisia del curato, che avrebbe condotto Jean-Jacques a divenire un «vaurien», un avventuriero nel senso peggiore della parola, il giovane sceglie la via dell'«avanture» innocente spostando la pulsione ciarlatanesca sul piano della realizzazione estetica. È con questa disposizione avventurosa che egli incontra per la prima volta Mme de Warens. Ed è un incontro che lo rimette in contatto con il mondo dei «charlatans» 'cattivi', che approfittano del dilettantismo con cui la signora pratica «la medecine empyrique» e l'«alchymie» e fabbrica «des élixirs, des teintures, des baumes, des magistéres», per i quali crede di avere dei «secrets», per imbrogliarla. Questi ciarlatani, «profitant de sa foiblesse, s'emparérent d'elle, l'obsederent, la ruinerent et consumerent au milieu des fourneaux et des drogues son esprit, ses talens et ses charmes, dont elle eut pu faire les délices des meilleures sociétés» (II, p. 50). Non sono certamente questi i ciarlatani e gli avventurieri che affascineranno Jean-Jacques: «vils fripons» (*ibidem*) lontanissimi da qualsivoglia dimensione estetica, astuti approfittatori delle buone disposizioni e del buon carattere di Mme de Warens. Ma è proprio un personaggio di questo genere a condizionare il destino di Jean-Jacques: un «manan»,[2] descritto da Rousseau in termini felliniani, che, «forcé de faire une pause pour reposer sa machoire, ouvrit un avis qu'il disoit venir du Ciel, et qui, à juger par les suites venoit bien plustôt du côté contraire», e propone al ragazzo di andare a Torino dove, «dans un Hospice établi pour l'instruction des catechumenes» egli avrebbe avuto «la vie temporelle et spirituelle», finché, «entré dans le sein de l'Eglise», avrebbe trovato, «par la charité des bonnes ames, une place» adatta a lui (II, pp. 53-54).

È dunque sotto il segno della ciarlataneria 'cattiva', deformata grottescamente nel discorso masticatorio del personaggio, che avviene l'ingresso di Jean-Jacques nel dominio della religione cattolica. Nell'economia di questa analisi, tuttavia, non è l'aspetto religioso a meritare più attenzione quanto quello più generale della ciarlataneria che condiziona la vita e il destino del personaggio. E infatti è proprio questo «diable

[2] *Manant*, participio del verbo arcaico *manoir*, che i dizionari spiegano con «homme mal élevé». e che secondo il Larousse nel linguaggio dell'Ancien Régime significava *paysan, vilain ou habitant de village* e più in generale *homme grossier, rustre, souvent en terme d'injure*. e che qualche dizionario moderno traduce addirittura con *clown*. Michele Rago traduce «bifolco» (J.-J. Rousseau, *Le Confessioni*, Torino 1978 [I ed. 1955], p. 60), e anche «villanzone» (*ivi,* p. 62), «zoticone» (*ivi,* p. 64).

d'homme» che, di fronte alle perplessità di Mme de Warens, si dà da fare, avverte gli elemosinieri e «mette il morso» ai sacerdoti,[3] perché la partenza di Jean-Jacques per Torino divenga «une affaire arrangée» (II, p. 54). Inizia così il viaggio del giovanotto per Torino in compagnia del «Manan», che poi si rivela non così «bourru qu'il en avoit l'air»:

> C'étoit un homme entre deux âges, portant en queue ses cheveux noirs grisonnans; l'air grenadier, la voix forte, assez gai, marchant bien, mangeant mieux, et qui faisoit toutes sortes de métiers faute d'en savoir aucun. Il avait proposé, je crois, d'établir à Annecy je ne sais quelle manufacture. Made de Warens n'avoit pas manqué de donner dans le projet, et c'étoit pour tâcher de le faire agréer au Ministre, qu'il faisoit, bien défrayé, le voyage de Turin. Notre homme avait le talent d'intriguer en se fourrant toujours avec les prêtres, et, faisant l'empressé pour les servir, il avait pris à leur école un certain jargon dévot dont il usoit sans cesse, se piquant d'être un grand prédicateur. Il savoit même un passage latin de la bible, et c'étoit comme s'il en avait su mille, parce qu'il le répétoit mille fois le jour. Du reste, manquant rarement d'argent quand il en savoit dans la bourse des autres. Plus adroit pourtant que fripon, et qui, débitant d'un ton de raccoleur ses capucinades, ressembloit à l'hermite Pierre, prêchant la croisade le sabre au côté. (II, p. 57)

Così descritto, il «manan» (il cui nome è M. Sabran) rappresenta, nella iconologia rousseauiana del ciarlatano, una figura di mezzo tra quelli che per comodità espositiva ho definito i 'buoni' e i 'cattivi'. L'impressione tutta negativa suscitata dalla scena del pranzo a casa di Mme de Warens è mitigata dall'esperienza del viaggio e diventa contraddittoria al termine di esso. Dei ciarlatani 'cattivi' M. Sabran ha senza dubbio il fine interessato, la ricerca a tutti i costi dei finanziamenti per i suoi progetti; ma dei ciarlatani 'buoni' ha comunque un certo modo di agire, di relazionarsi con gli altri, di utilizzare le risorse della recitazione e della scena, insomma una dimensione 'estetica' che impedisce a Rousseau, retrospettivamente, di trovarlo del tutto repellente. A questo si aggiunga la parte svolta dalla consorte, Mme Sabran, «une assez bonne femme, plus tranquille le jour que la nuit», afflitta da tentazioni erotiche piuttosto veementi. Poiché il ragazzo dorme nella stessa stanza con i coniugi Sabran, le «bruyantes insomnies» della «semillante» signora lo svegliano spesso, e più ancora lo avrebbero tenuto sveglio se egli ne avesse «compris le sujet». Ma il povero Jean-Jacques non immagina nemmeno la causa di tutto quel trepestìo perché su quel «chapitre» è di una «betise» che lascia tutto il peso dell'educazione sessuale alla «seule nature» (I, p. 57). Nel complesso, i due appaiono un po' come il Gatto e la Volpe, e il povero Jean-Jacques come un Pinocchio ingannato e incapace di ribellarsi. Il suo «petit pécule» scompare durante il viaggio perché egli ha «jasé», ha chiacchierato e proprio come Pinocchio ha mostrato ai due tutto ciò che Mme de Warens gli ha dato, e la sua «indiscretion» non va certo a svantaggio («à pure perte») dei «conducteurs» che lo pelano ben bene. Mme Sabran trova il modo di «arracher» a Jean-Jacques «jusqu'à un petit ruban glacé

[3] Il verbo usato da Rousseau è *emboucher*, che il Larousse spiega con *porter à ses lèvres l'embouchure d'un instrument à vent* e anche con *mettre à un cheval le mors (embouchure) approprié à sa bouche*.

d'argent» che Mme de Warens gli aveva regalato per la sua «petite épée», e che il ragazzo rimpiange «plus que tout le reste», e la spada stessa «eut resté dans leurs mains» se egli si fosse «moins obstiné». I due personaggi lo avevano spesato di tutto durante il viaggio, ma non gli avevano «rien laissé». Fu così che Jean-Jacques arrivò a Torino «sans habits, sans argent, sans linge». L'allegra rapacità dei due imbroglioni ha lasciato Jean-Jacques nelle condizioni di un qualsiasi avventuriero, nudo di fronte alla «fortuna» che intende fare (I, p. 60).

È però assai significativo che Rousseau, pur non tralasciando di illustrare nei dettagli le tecniche banditesche dei due, anche dopo tanti anni continui a considerare quel viaggio come una parentesi di felicità, sostenendo addirittura di non aver avuto mai durante tutta la sua vita «d'intervalle plus parfaitement exempt de soucis et de peine, que celui des sept ou huit jours» impiegati nel viaggio (in realtà diciannove giorni, dal 24 marzo al 12 aprile 1728), perché il lento passo di Mme Sabran, sul quale gli altri due dovevano regolare il loro, «n'en fit qu'une longue promenade» (I, p. 58). L'esito negativo e predatorio del viaggio viene quasi mistificato e spostato dalla valenza estetica e disinteressata che trasforma il «voyage» in «promenade». Lo scopo reale della gita è quasi dimenticato, il tempo viene sospeso (e non a caso nella memoria di Rousseau la durata del viaggio appare inferiore a quella reale), e tutto si svolge in una specie di nicchia, nella parentesi fra le brutali realtà dell'esistenza. E la parentesi è trascorsa in compagnia di due solenni imbroglioni. È per questo motivo che questa esperienza non deve essere dimenticata ma anzi registrata con fedeltà. Prima di procedere, infatti, Rousseau si rivolge al lettore per giustificare i «menus détails» riferiti e che potrebbero non avere «rien d'intéressant à ses yeux». Rousseau ripeterà molte altre volte la sua «devise» di mostrarsi «tout entier au public», ma tutte le altre volte la sua sarà una *excusatio* che coprirà incertezze, omissioni, menzogne. Questa volta il suo impegno corrisponde (nei limiti in cui un tale impegno possa essere mantenuto in un'opera letteraria) a ciò che egli sta scrivendo. È necessario che nulla di lui resti «obscur ou caché» al lettore, e che anzi costui lo tenga «incessamment sous les yeux» e lo segua «dans tous les égaremens» del cuore, in tutti i «recoins» della sua vita; che non lo perda «de vue un seul instant», per timore che, trovando nel racconto «la moindre lacune, le moindre vide», e domandandosi «Qu'a-t-il fait durant ce temps-là?» egli non lo accusi «de n'avoir pas voulu tout dire». «Je donne assez de prise à la malignité des hommes par mes récits», conclude Rousseau, «sans lui en donner encore par mon silence» (II, pp. 59-60).

Perché questa dichiarazione di verità, in un momento in cui non si sta verificando nessuno di quegli avvenimenti tanto significativi (pettine rotto, nastro rubato, «incesto» con Maman, illuminazione di Vincennes) da richiedere una precisazione così solenne? Perché Rousseau ci tiene tanto a proclamare proprio ora che nel suo testo non ci sono lacune e soprattutto non c'è alcun «silenzio»? Perché apre una parentesi per ribadire che la sua vita è sempre tutta sotto gli occhi del lettore? In realtà egli sa bene che il tessuto

delle *Confessions* è fatto di parole e di silenzi, di pieni e di vuoti, di ricordi e di dimenticanze, e che lo sguardo del lettore è molto spesso ingannato e sviato, e che soprattutto interverranno molte situazioni in cui egli sarà «un altro», un essere dall'identità incerta e traballante che commetterà azioni strane di cui egli, rientrato in sé, si pentirà e che non vorrà nemmeno tentare di spiegare. Ma questa dichiarazione, se è falsa in generale, è vera per la circostanza particolare in cui viene proferita, ossia per questa esperienza in cui egli prova una «plénitude expansive» di tutto il suo essere (ii, p. 58). Non solo Jean-Jacques sente di essere pienamente se stesso in accordo con le profondità del suo essere, ma Rousseau a distanza di tanti anni conferma quella impressione di felicità. Ebbene, non si può non osservare che tanta pienezza si verifica durante il viaggio con i due imbroglioni, con il Gatto e la Volpe che lo hanno spogliato di tutto. Rousseau, che dissemina lungo il racconto tanti momenti fondativi della sua esistenza, ha fatto del viaggio verso Torino uno di questi momenti. I due imbroglioni appaiono infatti sùbito come due innocui e divertenti ciarlatani non appena Jean-Jacques entra in rapporto con il mondo oscuro e opprimente dell'ospizio dei catecumeni dove appena arrivato si sente preso prigioniero da «une grosse porte à barreaux de fer» che viene «fermée à double tour» non appena egli varca la soglia dell'edificio. È un pessimo «début» per l'aspirante catecumeno, buttato in mezzo ad avventurieri che non hanno niente della simpatia dei compagni di viaggio appena salutati:

> Dans cette salle d'assemblée étoient quatre ou cinq affreux bandits, mes camarades d'instruction, et qui sembloient plutot des archers du Diable que des aspirans à se faire enfans de Dieu. Deux de ces coquins étoient des Esclavons, qui se disaient Juifs et Maures, et qui comme ils me l'avouerent, passoient leur vie à courir l'Espagne et l'Italie, embrassant le christianisme et se faisant batiser partout où le produit en valoit la peine. On ouvrit une autre porte de fer, qui partageoit en deux un grand balcon régnant sur la Cour. Par cette porte entrérent nos sœurs les catéchumenes, qui comme moi s'alloient régénerer, non par le baptéme, mais par une solemnelle abjuration. C'étoient bien les plus grandes salopes et les plus vilaines coureuses qui jamais aient empuanti le bercail du Seigneur. (ii, p. 60)

La scoperta è tanto più amara quanto più la religione cattolica si era presentata fino a quel momento agli occhi di Jean-Jacques come una specie di divertimento disinteressato e innocente, e già il «bon diné» di M. de Pontverre aveva avuto la sua parte nel rendere la prospettiva della conversione poco impegnativa. L'adesione alla religione cattolica era apparsa a Jean-Jacques come una ciarlataneria innocente che gli avrebbe assicurato pane e companatico per un po' senza che la sua persona si trovasse particolarmente degradata dall'atto compiuto. Poiché aveva considerato il «papismo» dal punto di vista delle sue «liaisons avec les amusements et la gourmandise», egli si era facilmente «apprivoisé sans peine avec l'idée d'y vivre» (ii, p. 63). Lo spettacolo dell'ospizio dei catecumeni lo strappa a questa illusione e gli fa scoprire un mondo in cui interessi a volte sordidi si mascherano sotto l'ipocrisia generale.

Da questo momento il rapporto di Jean-Jacques con la ciarlataneria acquista una dimensione doppia che dura fino alla fine dei suoi giorni. Anche quando compie azioni degne (come quando durante il pranzo a casa Govone spiega con grande competenza il motto *Tel fiert qui ne tue pas*; iii, p. 95) che lo fanno salire nella considerazione altrui, Jean-Jacques non manca di utilizzare così bene una sapienza scenica ed una grande capacità di sfruttare a suo vantaggio l'esposizione di sé, che non si può non pensare all'arte raffinata di un ciarlatano di alto livello. Ma quelle stesse arti vengono usate da Jean-Jacques per evitare di essere pestato dal «grand homme portant une grande moustache, un grand chapeau, un grand sabre», che lo insegue e lo acchiappa dopo che egli ha mostrato alle ragazze «l'objet ridicule» ossia la parte posteriore del suo corpo. Per sfuggire alle bòtte, Jean-Jacques improvvisa immediatamente un «expédient romanesque» che gli riesce bene, e inventa di essere «un jeune étranger de grande naissance dont le cerveau s'était dérangé», di essere «échapé de la maison paternelle» perché lo volevano «enfermer»; di essere «perdu» se sarà riconosciuto: e promette di essere riconoscente un giorno se l'uomo lo lascerà andare. La *performance* di Jean-Jacques è, proprio come la recita di un ciarlatano, tale da affascinare anche chi in cuor suo rimanga non convinto; e infatti l'uomo dalla sciabola non insiste, ma qualche giorno dopo lo incontra di nuovo e, «contraifasant» la recita del giovanotto «d'un ton railleur» esclama: «je suis Prince», «je suis Prince, et moi je suis un coyon; mais que son Altesse n'y revient plus». Termina così la prima «avanture» (iii, pp. 89-90) in cui Jean-Jacques sperimenta compiutamente le proprie abilità ciarlatanesche, ed avendo ottenuto questo successo crede di aver raggiunto una buona padronanza nel mestiere. Il séguito mostrerà purtroppo che egli perderà le abilità di cui qui fa uso in modo quasi spontaneo e senza 'riflessione', non appena il problema del ciarlatano e dell'avventuriero si porrà in termini di rapporto con qualche «modello» difficile da eguagliare.

Contemporaneamente, Jean-Jacques avvia la propria conversione alla «virtù», grazie al rapporto con l'abate savoiardo M. Gaime che costituisce, «du moins en grande partie, l'original du Vicaire Savoyard», e impartisce delle lezioni, «sages, mais d'abord sans effet», che seminano nel cuore del giovane «un germe de vertu et de religion qui ne s'y étouffa jamais, et qui n'attendoit pour fructifier que les soins d'une main plus chérie» (iii, pp. 91-92). Ma per ora le lezioni di virtù e di saggezza rimangono inoperose perché Jean-Jacques è tutto assorbito dall'«espoir de parvenir», e la strada che gli sembra più facile è quella dell'avventura e della ciarlataneria. Le «avantures» che egli cerca in questa fase della sua vita sono scorciatoie sulla via della riuscita nel mondo: «Ma folle ambition ne cherchoit la fortune qu'à travers les avantures» (iii, p. 98). Per questo le stesse prodezze ciarlatanesche compiute da Jean-Jacques in questo periodo non solo non si devono 'dimenticare' ma devono anzi essere registrate con grande fedeltà, senza vuoti e silenzi. I vuoti ed i silenzi però stanno per comparire sulla scena, perché Rousseau da questo punto non vuole o non può più 'spiegare' i suoi comportamenti.

Il primo vero ciarlatano a comparire nella vita di Jean- Jacques con tutte le caratteristiche classiche (fra le quali soprattutto quella di saper affascinare) è un giovane ginevrino «appellé Bâcle» di cui Jean-Jacques era stato collega durante l'apprendistato e che ora ricompare a Torino in compagnia di un altro ginevrino di nome Mussard, «peintre en miniature» e un po' parente dello stesso Jean-Jacques. Bâcle era «un garçon très amusant, très gai, plein de saillies bouffonnes que son âge rendoit agréables». Da notare il riferimento all'età, il cui senso sarà chiarito più avanti quando Venture riapparirà vecchio e cambiato, privato del fascino della giovinezza. Ecco dunque Jean-Jacques «engoué de M. Bâcle, mais engoué au point de ne pouvoir le quitter». Rousseau non dà alcuna spiegazione di questo invaghimento, che anzi presenta come naturale, lasciando credere che sia del tutto normale che un giovane dell'età di Jean-Jacques si lasci incantare da un individuo le cui uniche qualità sono non certo la virtù e la serietà ma le abilità buffonesche. Il racconto delle *Confessions* procede infatti come se il narratore avesse un accesso molto limitato alla mente e ai pensieri del personaggio. Poiché Bâcle sta per tornare a Ginevra, Jean-Jacques è spaventato dalla prospettiva di perderlo per sempre:

> Quelle perte j'allois faire! J'en sentois bien toute la grandeur. Pour mettre du moins à profit le tems qui m'étoit laissé, je ne le quittois plus: ou plustot il ne me quittoit pas lui-même, car la tête ne me tourna pas d'abord au point d'aller hors de l'Hôtel passer la journée avec lui sans congé; mais bientôt voyant qu'il m'obsédoit entiérement on lui défendit la porte, et je m'échauffai si bien qu'oubliant tout hors mon ami Bâcle, je n'allois ni chez M. l'Abbé ni chez M. le Comte, et l'on ne me voyoit plus dans la maison. On me fit des réprimandes que je n'écoutai pas. On me menaça de me congédier. (iii, p. 99)

La minaccia fa «entrevoir» a Jean-Jacques la possibilità che Bâcle «ne s'en allât pas seul», ossia che i due ragazzi facciano insieme il viaggio per Ginevra. Da quell'istante Jean-Jacques vive non vedendo «d'autre plaisir, d'autre sort, d'autre bonheur que celui de faire un pareil voyage», agitato dalla visione della «inéfable félicité du voyage» al cui termine intravede sì l'immagine di Mme de Warens, «mais dans un éloignement immense». La speranza di rivedere la sua protettrice avrà pure avuto il suo peso nello spingerlo a intraprendere il viaggio, ma non c'è dubbio che la ragione principale di tanto entusiasmo sia legata al piacere 'estetico', disinteressato e gioioso, di compiere quel viaggio in contatto con la natura («les monts, les prés, les bois, les ruisseaux, les villages») ma anche e soprattutto in compagnia di un coetaneo, «de bonne humeur, sans gêne, sans devoir, sans contrainte, sans obligation d'aller ou rester». Il viaggio con Bâcle è una classica scorciatoia rispetto all'itinerario della virtù, sembra una follia ma la vera follia sarebbe «sacrifier une pareille fortune à des projets d'ambition d'une exécution lente, difficile, incertaine, et qui, les supposant réalisés un jour, ne valoient pas dans tout leur éclat un quart d'heure de vrai plaisir et de liberté dans la jeunesse» (iii, pp. 99-100). Colmo di questa «sage fantasie», Jean-Jacques riesce a farsi scacciare dalla casa del Conte di Govone ed è

finalmente libero: «C'est précisement ce que je demandois». Qui finalmente comincia ad aprirsi una piccola dialettica tra il personaggio e il narratore, il quale nota che il primo sentiva suo malgrado «l'extravagance» della sua «conduite» e per scusarla aggiungeva «l'injustice et l'ingratitude, croyant mettre ainsi les gens dans leur tort» in modo da giustificare rispetto a se stesso «un parti pris par necessité» (iii, p. 100). Jean-Jacques, che dai tempi del pettine rotto aveva collocato se stesso dalla parte degli offesi dalla violenza altrui e dalla parte della verità contro la menzogna, senza compiere una autocritica esplicita rivela, raccontando, che a volte l'ingiustizia e l'ingratitudine possono essere meri pretesti per essere ingiusti e ingrati contro i benefattori. Rousseau non può, naturalmente, attribuire tanta malvagità o almeno tanta leggerezza alla coscienza del personaggio, e ricorre alla tecnica della spersonalizzazione che aveva trovato la sua prima realizzazione nel caso del nastro rubato, quando la povera Marion l'aveva inutilmente esortato a «rentrer» in se stesso (ii, p. 85). Per il momento la parte della coscienza viene affidata al Conte di Favria, il quale, «tout jeune et tout étourdi qu'il étoit», gli fa un discorso pieno di buon senso e gli offre di far pace ponendo come sola condizione che Jean-Jacques non veda più «ce petit malheureux» che lo ha «séduit». Ma Jean-Jacques, che malgrado lo «stupide aveuglement» di cui è in preda si rende conto della cattiveria che sta per commettere, non può ascoltare le sagge parole perché «ce cher voyage étoit trop empreint» nella sua immaginazione «pour que rien put en balancer le charme». Egli è ormai «hors de sens», e reagisce alle proposte sagge del Conte indurendosi e facendo «le fier» con arroganza, tentando di rovesciare le parti e di recitare il ruolo della dignità offesa. Ottiene di essere buttato fuori, ed esce così «triomphant» come se avesse appena riportato «la plus grande victoire», e non va nemmeno a ringraziare il padrone, M. l'Abbé, «de ses bontés» (iii, pp. 100-101). Qui Rousseau sente il bisogno di dare qualche spiegazione di un comportamento così strambo e parla di «délire»:

> Pour concevoir jusqu'où mon délire alloit dans ce moment il faudroit connoitre à quel point mon cœur est sujet à s'échauffer sur les moindres choses et avec quelle force il se plonge dans l'imagination de l'objet qui l'attire, quelque vain que soit quelquefois cet objet. Les plans les plus bisarres, les plus enfantins, les plus foux, viennent caresser mon idée favorite, et me montrer de la vraisemblance à m'y livrer. Croiroit-on qu'à près de dix-neuf ans on puisse fonder sur une fiole vide la subsistance du reste de ses jours? Or écoutez. (iii, p. 101)

La spiegazione è autoreferenziale, in realtà non spiega nulla ed anzi crea un circolo vizioso in cui le cause e le conseguenze si scambiano i ruoli e tutto rimane come prima. Questa tecnica sarà usata molto spesso nelle *Confessions*, e tutte le volte che Jean-Jacques commetterà un'azione inspiegabile con la logica del buon senso e della virtù Rousseau chiamerà in causa l'uscita momentanea da sé, il delirio, la follia. Ciò che il narratore non riesce e non può dire è che queste immaginazioni hanno sempre a che fare con l'altra faccia, con il lato oscuro di sé che egli non può tacere e di cui

sente anzi di dover rendere conto nell'autobiografia, ma il cui potenziale distruttivo egli deve contestualmente tentare di disinnescare riducendo tutto a follia e a delirio. I ciarlatani e gli avventurieri non sono esmplici ostacoli posti dalla sorte sulla strada diritta che conduce alla virtù e alla metamorfosi del giovane senza arte né parte nel *philosophe* celebre in tutto il mondo, ma figure concrete della pulsione non tanto segreta che spinge il soggetto sempre fuori strada e che finisce per lasciare la sua impronta sulla costituzione doppia e contraddittoria della sua filosofia. Qui la figura del ciarlatano si incarna addirittura non in una persona ma in un oggetto, nella «fontana di Erone» che il conte Govone ha regalato a Jean-Jacques qualche settimana prima, uno strumento molto grazioso da cui egli si sente immediatamente «transporté». Il vocabolario usato da Rousseau per descrivere l'attaccamento a questo giocattolo è analogo a quello usato per descrivere il rapporto con Bâcle e con i ciarlatani.[4] Jean-Jacques è innamorato di questa fontana:

> A force de faire jouer cette fontaine et de parler de notre voyage, nous pensames, le sage Bâcle et moi, que l'une pourroit bien servir à l'autre, et le prolonger. Qu'y avoit-il dans le monde d'aussi curieux qu'une fontaine de Héron? Ce principe fut le fondement sur lequel nous bâtîmes l'édifice de notre fortune. Nous devions dans chaque village assembler les paysans autour de notre fontaine, et là les repas et la bonne chère devaient nous tomber avec d'autant plus d'abondance que nous étions persuadés l'un et l'autre que les vivres ne coûtent rien à ceux qui les recueillent, et que, quand ils n'en gorgent pas les passans c'est pure mauvaise volonté de leur part. Nous n'imaginions partout que festins et noces, comptant que sans rien débourser que le vent de nos poumons et l'eau de notre fontaine, elle pouvoit nous défrayer en Piémont, en Savoye, en France et par tout le monde. Nous faisions des projets de voyage qui ne finissoient point, et nous dirigions d'abord notre course au nord, plustot pour le plaisir de passer les alpes que pour la necessité supposée de nous arrêter enfin quelque part. (iii, p. 101)

Ciò che merita di essere sottolineato in questo passaggio è l'idea che la fontana di Erone possa «prolungare» il viaggio invece di accorciarlo, trasformando così la strada da Torino a Ginevra in un percorso casuale in cui il tragitto conta più del punto d'arrivo. L'altra faccia della scorciatoia ciarlatanesca è la perdita di tempo, l'irresponsabilità con cui Pinocchio e Lucignolo partono verso il loro paese dei balocchi senza pensare alle conseguenze del loro gesto:

> Tel fut le plan sur lequel je me mis en campagne, abandonnant sans regret mon protecteur, mon precepteur, mes études, mes espérances et l'attente d'une fortune presque assurée, pour commencer la vie d'un vrai vagabond. Adieu la capitale, adieu la Cour, l'ambition, la vanité, l'amour, les belles et toutes les grandes

[4] «Piccolo apparecchio così chiamato dal nome del suo inventore, il matematico e fisico alessandrino Erone il Vecchio (secolo ii d.). Perfezionato da Nieuwentv, esso permette a un volume d'acqua di zampillare al di sopra del suo livello normale utilizzando l'eslasticità dell'aria compressa da una colonna dello stesso liquido.» (Nota del traduttore in Rousseau, *Le Confessioni* cit., p. 111). Di questa fontana si occupò l'*Encyclopédie* nel t. vii, p. 101, e ne dette un'immagine nel vol. v delle *Planches*.

avantures dont l'espoir m'avait amené l'année précédente. Je pars avec ma fontaine et mon ami Bâcle, la bourse légérement garnie, mais le cœur saturé de joie, et ne songeant qu'à jouir de cette ambulante félicité à laquelle j'avais tout à coup borné mes brillants projets. (iii, pp. 101-102)

Il termine «plan» allude ironicamente ai progetti che un giovane dovrebbe elaborare per migliorare la sua condizione, e che in quel caso si riducono all'esibizione di una fontanella. Ma ben presto la miracolosa fontana si rivela una bufala improduttiva della quale i due avventurieri non sanno come disfarsi finché un «accident» provvidenziale li libera facendola rompere vicino a Bramant, «et il en étoit tems, car nous sentions sans oser nous le dire qu'elle commençoit à nous ennuyer», ricorda Rousseau (iii, p. 102). La fontana di Erone è la figura simbolica degli avventurieri di cui Jean-Jacques si invaghisce nella giovinezza: uno strumento affascinante che promette soluzioni facili alle difficoltà della vita e di cui poi bisogna liberarsi – che occorre dimenticare – in fretta quando hanno svolto fino in fondo la parte e non servono più. Man mano che tornando verso Annecy vede avvicinarsi la casa di Mme Warens, dove è diretto, Jean-Jacques diventa «pensif» e inquieto perché non sa come presentare a «Maman» il suo «compagnon de voyage», del quale teme di non potersi «débarrasser aisément» come ha fatto con la fontana. Un disagio analogo a quello che Pinocchio avrebbe provato trovandosi nella necessità di presentare Lucignolo alla Bambina dai Capelli Turchini. Così, per preparare la «séparation» dall'imbarazzante compagno, egli comincia a trascorrere «assez froidement avec lui la derniére journée». Ma il «drôle», che è «plus fou que sot», capisce la manovra e invece di reagire negativamente all'«inconstance» del compagno lo anticipa:

A peine en entrant à Annecy avions-nous mis le pied dans la ville, qu'il me dit; te voila chez toi, m'embrassa, me dit adieu, fit une pirouette, et disparut. Je n'ai jamais plus entendu parler de lui. Nôtre connoissance et notre amitié durérent en tout environ six semaines; mais les suites en dureront autant que moi. (iii, p. 103)

Bâcle, archetipo di tanti ciarlatani che Rousseau incontrerà nella vita, connotato di una maschera giocosa, è «plus fou que sot» come il Truffaldino del goldoniano *Servitore dei due padroni*: un imbroglione disinteressato che non usa le sue arti seduttive per arricchirsi e per danneggiare il prossimo ma privilegia il divertimento sul guadagno e, da perfetto Arlecchino, esce di scena con una piroetta. La natura archetipica del personaggio viene sottolineata dallo stesso narratore con il riferimento alle «suites» di un'amicizia che dureranno quanto la sua stessa vita, e che occorre assumere in tutta la sua importanza benché l'autore non dia alcuna spiegazione di un'affermazione così impegnativa. In questa frase, che cela una delle chiavi di lettura delle *Confessions*, Rousseau prefigura il rapporto durevole che egli intratterrà con le figure (e con le tentazioni) del ciarlatano e dell'avventuriero, e fa sapere al lettore che la dimensione avventurosa della sua vita non è una fase cronologicamente delimitata e chiusa una volta per sempre con la fine della giovinezza, ma un basso continuo dissonante che accompagna le melodie

più sublimi e permette di non perdere mai di vista il filo giocoso (ambiguo e non risolto, ma persistente) che attraversa e complica l'esistenza del filosofo della virtù. La caratteristica principale degli avventurieri rousseauiani è quella di vivere la propria marginalità e la propria disposizione truffaldina con piena allegria e soprattutto senza sensi di colpa. Jean-Jacques non potrà mai identificarsi pienamente con loro perché sarà sempre prigioniero dei sensi di colpa derivanti dall'ideologia della virtù: e tuttavia proprio per questo impedimento vedrà in loro un modello, una tentazione, un sotto-pensiero ineludibili.

Sulle ragioni della fascinazione provata da Rousseau per i ciarlatani e gli avventurieri esiste una copiosa bibliografia, che come per altre questioni trattate in questo saggio non sarà possibile esaminare nei dettagli. Penso però che ai fini del discorso svolto qui sia utile commentare un'analisi che inserisce il problema nella cornice più ampia della teatralizzazione e delle «maschere» e (prima di scivolare verso le consuete ineludibili semplificazioni psicoanalitiche) fornisce alcune indicazioni di lettura. Lo studioso egiziano Ziad Elmarsafy parte dalla questione del Soggetto, dell'Io, una finzione creata dalla «ossessione post-romantica dell'autenticità e della necessità di "essere se stessi"» che «rafforza la credenza nella priorità della "persona autentica" prima che il tempo e le circostanze immettano ogni individuo in un certo numero di ruoli sociali e teatrali». L'Io, la cui realtà si dà per scontata, è invece una costruzione culturale provocata dal «dogma dell'Io in quanto struttura standard della modernità».[5] La storia moderna di questa 'costruzione' parte com'è naturale da Montaigne, che forma se stesso attraverso «giochi teatrali» e addirittura affronta «teatralmente» il problema della morte. Se Montaigne è il capostipite moderno di questa teoria, egli ha comunque i suoi predecessori nell'antichità, fra i quali in particolare Epitteto che nell'*Encheiridion* ammoniva l'uomo a comportarsi come «un attore sulla scena» (ivi, p. 13). Esiste dunque nella cultura occidentale – in contrasto con la fiducia ingenua nell'Io come un dato di natura – la tendenza a «costruire l'Io in termini teatrali», a creare l'Io «nello spazio del linguaggio», ad usare il linguaggio «come maschera e travestimento» ed insomma a vivere la soggettività con quella «sensibilità istrionica» di cui ha parlato Roger Shattuck in *The Innocent Eye*. Questa disposizione si manifesta in un primo tempo attraverso il teatro vero e proprio (e in particolare nell'opera di Corneille e di Molière), ma già con Marivaux – che pure usa lo strumento della scena – comincia ad assumere una natura narrativa. I personaggi marivaudiani infatti «costruiscono le loro identità narrando le loro autobiografie». Tale processo si inserisce nella dimensione del «monde», della società settecentesca del «salon» in cui fanno le loro prove gli eroi di Crébillon fils. Il progetto rousseauiano «di auto-deificazione» segna il ritorno «della sensibilità classica francese in

[5] Z. Elmarsafy, *The Histrionic Sensibility. Theatricality and Identity from Corneille to Rousseau*, Tübingen 2001, p. 11. I numeri di pagina delle citazioni consecutive da questo libro sono indicati nel testo con «ivi», senza ricorso alla nota. La traduzione dei passi citati è mia.

forme settecentesche» e si spinge verso «una posizione di individualismo radicale», verso «un Io persuaso della sua perfezione» (ivi, p. 20). Lasciando da parte le implicazioni politiche di questa scelta (nonché le sue possibili scivolate decostruzionistiche), non si può non riconoscere che lo sviluppo della concezione moderna dell'individuo è connesso alla teatralità del racconto, all'atto con cui i personaggi della letteratura creano se stessi raccontandosi, realizzando un passaggio dallo «spazio simbolico» del teatro seicentesco allo «spazio virtuale e mimetico» della narrazione (ivi, p. 120). La «produzione teatrale dell'Io tocca nuove vette nel Settecento», giacché (come Rousseau intuisce assai bene) la dimensione teatrale è ormai «un meccanismo cruciale utilizzato per conservare e confermare la *persona* e lo *status* dell'individuo» (ivi, p. 123). Di qui la grande importanza, nel secolo della «conversazione», della «seduzione», che si esplica sempre in forma narrativa (ivi, pp. 124-125).

In tale quadro storico-teorico è possibile analizzare la natura e la funzione del ciarlatano, che non è dunque marginale ma esprime il nucleo 'teatrale' dell'opera di Rousseau, regolata da un paradigma «donchisciottesco», da una tensione costante al «come se» di una «persona immaginaria» che vive «a spese della realtà», se ne nutre e la fagocita contribuendo alla costruzione di «spazi immaginari»: e così il motto «vitam impendere vero» indicherebbe non tanto la scelta di fondare la propria vita sulla verità quanto quella di fondarla «su una verità immaginaria che in ultima analisi le dà forma» (ivi, p. 194). Ad ogni «messa in scena» Rousseau «indossa una nuova maschera e un nuovo nome»: Dudding, Vaussore de Villeneuve, Zanetto, Renou e così via, e la sua identità «dipende dalla maschera del momento». Il risultato di questo processo è che la sua identità è «costantemente colpita dal giudizio che gli altri emettono su di lui», e che «le cose terribili che gli altri dicono di lui sono minacciose proprio perché egli non può fare a meno di appropriarsene ed agire di conseguenza». I *Dialogues* sono percorsi dal timore che il giudizio negativo degli altri finisca per «diventare vero» e che la «diffamazione» da cui è colpito si traduca in una «spaventosa – ma inevitabile – metamorfosi della sua persona». E per questo «la sola soluzione è che sia egli stesso a disegnare le sue maschere ed i giudizi su di sé». Di conseguenza, la sua «*opera*» è «costellata di inni alla auto-reinvenzione grazie all'adozione di ruoli appropriati», ed ogni situazione nuova «diventa un nuovo ruolo che egli ripete per recitare meglio la sua parte» (ivi, p. 195).

Sulla disposizione rousseauiana a indossare maschere ed a recitare ruoli di finzione nella vita (per replicarli negli scritti) potrei rivendicare di aver avanzato alcune osservazioni (in tempi lontani ma non remoti) con il mio libro sulle *Maschere dell'Io*, ma, poiché non posso pretendere che quel libro sia stato letto da tutti gli studiosi rousseuiani (anche perché è scritto in italiano, lingua che *non si legge*, come dimostra la scarsa presenza di studiosi italiani molto più accreditati di me nelle bibliografie su Rousseau

e sull'Illuminismo),[6] colgo l'occasione offerta dal saggio di Elmarsafy per tornare sull'argomento, sottolineando che anche questo pur importante contributo che tenta di porsi al di fuori del cerchio magico dell'«idillio» finisce per cancellare i conflitti e per allestire un ritratto a suo modo coerente di Rousseau. Dove gli apologeti dell'idillio disegnano un Rousseau tutto risolto nell'armonia di sé con se stesso e con i valori da lui propugnati, il critico 'negativo' scopre un fondo nero che ribalta tutte le certezze e lascia affiorare i tratti di un attore che crea le sue identità via via nelle occasioni diverse della vita per conservare la sola cosa che gli prema e nella quale egli in fondo consiste, ossia la sua disposizione «proteiforme» a mutare identità, a «raddoppiare se stesso ed a specchiarsi negli altri», quasi come uno Zelig del Settecento: come, secondo il critico, avviene quando Jean-Jacques si identifica con Venture (come prima aveva fatto con Bâcle) svelando un «attaccamento omosessuale idealizzato» a lui ed a tutte le figure maschili, mentre non esita ad abbandonare una figura «genuina» come Le Maître (ivi, pp. 196-197). Il ricorso al richiamo omosessuale è la spia di quanto queste pur interessanti analisi della disposizione rousseauiana alla maschera e alla teatralizzazione trovino un grave limite nella riproposizione di un luogo comune o meglio di una asserzione non verificata e non verificabile e finiscano per fornire un ulteriore ritratto omogeneo e privo di conflitti attraverso la sostituzione delle tonalità notturne a quelle solari predilette dai critici 'idillici'. È pur vero che l'identità di Rousseau è costruita da un «collage di nomi» che mette allo scoperto il suo continuo «esercizio teatrale» (ivi, p. 201), ma non si comprende quali siano le ragioni di questo processo mediante il quale la figura del legislatore si confonde con quella del ciarlatano che seduce il pubblico con i trucchi dell'attore (ivi, pp. 202-203) e «improvvisa la sua parte come un impostore» perché sa che «la sua efficacia come legislatore dipende dall'abilità con cui interpreta e dalla destrezza con cui padroneggia lo spettacolo della legislazione» (ivi, p. 205). Queste frasi descrivono il sistema di analogie che fa funzionare il pensiero di Rousseau ma non spiegano le ragioni di tale comportamento: se non con il richiamo a un clima sociale e culturale dominato dalle figure femminili e dunque con l'«ossessione delle donne potenti» nata in Jean-Jacques dalle prime esperienze con Mlle Lambercier e con Mlle Goton che avevano generato in lui un «fantasma» destinato a durare per tutta la vita, «l'immagine della padrona imperiosa», dell'«occhio della Dea» dal quale egli si sente sempre guardato e giudicato (ivi, pp. 207-208). Tutto questo potrebbe ancora non apparire infondato, se l'autore non riportasse il meccanismo a sorgenti inconsce e non concludesse che «la costruzione di Rousseau della sua identità diviene un esercizio narcisistico rivolto a femminizzare se stesso» e che «l'atto di fondare se stesso diviene una ricerca della propria femminilità» e si concretizza nel «sogno androgino» di *Narcisse* (ivi, pp. 211-212).

Tale pulsione narcisistica sarebbe al fondo della «dissemblance» che Rousseau trova in sé stesso quando scrive *Le Persiffleur* e degli sdoppiamenti

[6] Potrebbe bastarmi che l'abbia letto J. Starobinski, che lo cita in *La devise de Rousseau*, pres. di G. Platania, Roma, 2001, p. 23 (a proposito della *Quatrième Promenade*).

elencati fin qui e di tutti gli altri che si possono ritrovare nelle sue pagine. Commentando il passo in cui Rousseau narra i primi anni della sua vita e riferisce il rapporto con il padre (passo che ho analizzato in precedenza), il critico nota che Jean-Jacques diviene «il ritratto di sua madre» e che prova «piacere» nel sentirsi «identificato con sua madre» e anzi nell'*essere* sua madre nelle parole e nel desiderio del padre. Dove Rousseau usa l'espressione «come se» («comme si j'étois sa femme; comme si j'étois ma mère»), il critico vede l'affermazione dell'identità o almeno il desiderio dell'identità, sempre secondando quel fondamentale «piacere narcisistico» che sarà anche alla base dell'identificazione con Thérèse LeVasseur, «il suo doppio femminile» (ivi, p. 215). Più in generale si può dire che Rousseau tende a identificarsi con tutti coloro che incontra «in una sintesi idealizzata di fatto e di finzione», ma sempre e soprattutto con le figure femminili; e che in particolare il suo rapporto con Mme de Warens si fonda «sulla percezione delle somiglianze» esistenti tra loro (ivi, p. 216). Ma la stessa logica regola gli altri incontri con le figure femminili della sua vita. Non ci sono altre ragioni, per tali processi, che non siano inconsce e provocate da pulsioni narcisistiche di «comunione e di identificazione» con la grande «Madre Natura», da una tensione all'adorazione che non è certamente «né innocente né umile». Quando, nella terza lettera a Malesherbes, Rousseau riferisce una «scena di preghiera e di comunione nei boschi», rivela che la sua preghiera al «grand être» è rivolta in realtà a una deità femminile, la «female double/Other/goddess» che è «parte della serie di identificazioni che include i doppi umani di Rousseau», ossia «sua madre, Mme de Warens, Thérèse LeVasseur e così via» (ivi, pp. 218-219). Lo scopo di queste identificazioni è di «copulare con l'universo» e di raggiungere «l'orgasmo di una unione mistica» con una deità che si trova entro se stesso, con la deità che egli stesso è divenuto. È Jean-Jacques medesimo il «grand être» con il quale egli tende a fondersi (ivi, p. 222).

Credo che a questo punto sia chiaro il percorso che conduce il critico dal 'negativo' al 'positivo', dall'ombra nerissima alla luce abbagliante, dal conflitto all'armonia e all'organicità, fino a parlare per Rousseau di «*le moi soleil*» (ivi, p. 227). Il Jean-Jacques che si identifica negli altri ed è affascinato dalle figure dei ciarlatani si scopre dotato di un Io fortissimo e indistruttibile, alfa e omega dell'universo, che racchiude entro di sé – nella coincidenza narcisistica di sé con se stesso – e supera ogni conflitto ed ogni contraddizione. La lettura negativa finisce per coincidere con la lettura idillica.

Una interpretazione di questo genere, se vede e delimita un problema reale sempre misconosciuto dai critici apologetici e idillici (il movimento che spinge Jean-Jacques ad ammirare i ciarlatani e ad identificarsi con loro), non è in grado di individuare il sistema di contraddizioni e di conflitti che rende possibile la serie delle identificazioni e soprattutto non spiega perché mai Rousseau, dopo essersi identificato con quelle figure, tenda a 'dimenticarle' e contempli con orrore l'eventualità che esse possano 'ritornare'. Io penso che sia proprio sullo sfondo del rapporto fra memoria

ed oblio che valga la pena analizzare le modalità del 'ritorno' di Venture de Villeneuve, «une visite à laquelle je ne m'attendois guère, quoique ce fut une bien ancienne connoissance» (viii, p. 398). Jean-Jacques aveva 'dimenticato' Venture, con il quale nella giovinezza si era identificato, perché il ruolo svolto dall'affascinante ciarlatano nella formazione del suo carattere era terminato. Se le *Confessions* fossero un vero romanzo, Venture scomparirebbe definitivamente come accade a tutti i personaggi minori che hanno esaurito la loro funzione. Ma poiché la vita di Jean-Jacques, per quanto intrisa di romanzo, è pur sempre una vita reale i cui eventi non sono tutti controllabili dalla fantasia dell'autore, il vecchio Venture ricompare all'improvviso, quando Jean-Jacques pensa di non aver più nulla in comune con l'ambiguo modello della sua giovinezza ed anzi guarda con fastidio un uomo che gli ricorda una fase rimossa della sua esistenza: di quando una sera di febbraio Venture si era presentato nella casa di Mme di Warens, ad Annecy, e si era mosso sùbito con una naturalezza straordinaria fra persone a lui ignote fino a un momento prima. Jean-Jacques vive ormai da un anno ad Annecy «sans le moindre reproche», proprio come un Pinocchio ravveduto, e «tout le monde» è contento di lui perché dal suo arrivo egli non ha «point fait de sottise» e comunque non ne può fare finché si trova «sous les yeux de maman». Perché egli ricominciasse a compiere «de nouvelles folies» bastava però che arrivasse «un sujet» a suggerirgliele. Quel «sujet» si presentò, «le hasard arrangea les choses, et, comme on verra dans la suite» la «mauvaise tête» di Jean-Jacques «en tira parti» (iii, p. 123). Del resto, la vita a casa di Mme de Warens è «trop douce pour pouvoir durer» (iii, p. 112), e secondo le convenzioni romanzesche è destinata a interrompersi a causa di una nuova peripezia. Prima della quale però accade un piccolo episodio che sembra insignificante ma contribuisce a illuminare l'altro lato del rapporto di Jean-Jacques con il mondo della ciarlataneria, quello che in contrapposizione al lato dell'immaginazione si potrebbe definire il lato 'pratico'. Ecco infatti arrivare a casa di Mme de Warens un altro ciarlatano suo parente, M. d'Aubonne, «un homme de beaucoup d'esprit, intrigant, génie à projets comme elle, mais qui ne s'y ruinoit pas», insomma «une espéce d'aventurier» che aveva appena esposto al cardinale de Fleury «un plan de loterie très composée, qui n'avoit pas été goûté» e che si proponeva di rifilare alla Corte di Torino dove in effetti «fut adopté et mis en exécution». Durante il suo soggiorno ad Annecy l'avventuriero nota il giovane Jean-Jacques, comincia ad esaminarlo per capire a cosa egli possa essere utile («propre») e, se gli trova «de l'étoffe», per cercare di sistemarlo, ossia (completiamo noi) per introdurlo nel mondo degli avventurieri in grado di procacciarsi da vivere con le proprie abilità. Ebbene, il risultato dell'esame è molto negativo. Il giovane Jean-Jacques, tanto fervente ammiratore degli avventurieri ed avventuriero egli stesso finché tutte le avventure si svolgono nel mondo dell'immaginazione, è assai scadente come avventuriero vero e proprio: e l'occhio esperto di M. d'Aubonne se ne accorge. Il destino di Casanova non gli appartiene. Abbiamo tutte le ragioni per pensare che Mme de Warens non sia complice di M. d'Aubonne e che gli affidi il suo protetto

non certo per farne un avventuriero ma per trovargli una sistemazione. Ma come sappiamo la signora è molto ingenua, preda ella stessa di avventurieri e imbroglioni, e senza pensare al male invia Jean-Jacques da M. d'Aubonne perché costui lo esamini:

> Madame de Warens m'envoya chez lui deux ou trois matins de suite, sous pretexte de quelque commission, et sans me prévenir de rien. Il s'y prit très bien pour me faire jaser, se familiarisa avec moi, me mit à mon aise autant qu'il étoit possible, me parla de niaiseries et de toutes sortes de sujets. Le tout sans paroitre m'observer, sans la moindre affectation, et comme si, se plaisant avec moi, il eut voulu converser sans gêne. J'étois enchanté de lui. Le résultat de ses observations fut que malgré ce que promettoient mon extérieur et ma physionomie animée, j'étois, sinon tout à fait inepte, au moins un garçon de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très borné en un mot à tous égards, et que l'honneur de devenir quelque jour Curé de village étoit la plus haute fortune à laquelle je dusse aspirer. Tel fut le compte qu'il rendit de moi à Made de Warens. Ce fut la seconde ou troisiéme fois que je fus ainsi jugé; ce ne fut pas la derniére, et l'arrêt de M. Masseron a souvent été confirmé.[7] (iii, pp. 112-113)

Jean-Jacques è «enchanté» dall'uomo,[8] ma costui non si lascia incantare dalla giovinezza e dal bell'aspetto del giovanotto e lo 'giudica' assai severamente come quasi «inetto» a svolgere qualsiasi professione per la quale sia necessaria la presenza di spirito. La reciprocità fra Bâcle e Jean-Jacques non si ripete, M. d'Aubonne rimane ad osservare il ragazzo dall'esterno e non si fa coinvolgere in un rapporto più intimo. Jean-Jacques può lasciare le pulsioni ciarlatanesche libere di esprimersi solo finché esse abitano nel regno dell'immaginario e si insinuano sottilmente nelle pieghe dell'elaborazione filosofica, ma rimane paralizzato quando è messo di fronte alla necessità di servirsi davvero delle risorse della ciarlataneria. La previsione di M. d'Aubonne è sbagliata per quanto riguarda il destino finale di Rousseau, che non finirà i suoi giorni come curato di campagna (e tuttavia affiderà proprio a un parroco l'esposizione del suo pensiero), perché l'osservatore non immagina come la miscela di pulsioni ciarlatanesche e di inettitudine pratica possa fondersi nella elaborazione filosofica, ma coglie certamente nel segno quando individua l'incapacità di Jean-Jacques di mettere in pratica i suoi sogni di libertà. L'avventuriero per Rousseau è legato al viaggio non tanto perché l'avventuriero non può vivere a lungo nello stesso luogo e deve spostarsi spesso da un paese all'altro, quanto perché il viaggio – quello disinteressato per il quale il punto d'arrivo e il tempo di percorrenza non sono fissati rigidamente – è un simbolo di libertà e di autodeterminazione.

Ma questa analogia è infondata, perché l'immagine romantica che Jean-Jacques ha in mente non corrisponde alla realtà. La libertà che egli

[7] Masseron era il «greffier» (cancelliere) di Ginevra presso il quale nell'inverno 1724 Jean-Jacques era stato sistemato per imparare «l'utile métier de grapignan» (grattacarte), e che aveva scacciato l'apprendista per la sua «ineptie» sentenziando che egli non era buono «qu'à mener la lime» (i, p. 30).

[8] Nel manoscritto di Neuchâtel Rousseau aveva scritto: «J'étois enchanté de lui croyant qu'il l'étoit de moi.» (p. 1284)

sogna è contraddittoria, perché da un lato sembra assoluta e indipendente da ogni necessità pratica e dall'altro ha bisogno continuo di un modello di riferimento con il quale identificarsi e dal quale dipendere. E invece fare davvero il mestiere dell'avventuriero, nella società del Settecento e in generale, significa per un verso lavorare duramente e vivere sempre all'erta, ma dall'altro gestire il proprio destino in autonomia e senza maestri e senza padroni: come dimostra il caso più illustre degli avventurieri del secolo, quello di Casanova, che da un lato deve ingegnarsi continuamente a inventare metodi non banali per sbarcare il lunario ma dall'altro risponde solo a se stesso, è prodotto della sua volontà e non 'imita' altri ed anzi si pone esso come modello inarrivabile per gli avventurieri del secolo. Ma Jean-Jacques, su quel piano, è uno spirito gregario che ha bisogno di un modello al quale riferirsi e con il quale identificarsi. Non manifesta alcuna briciola dell'originalità che caratterizzerà la sua produzione filosofica e letteraria. Il risultato del fascino che l'avventuriero esercita su di lui è, non tanto paradossalmente, che il suo desiderio di identificazione rimarrà sempre frustrato. Jean-Jacques non riuscirà mai ad imitare davvero nessuno degli avventurieri con i quali si troverà ad aver a che fare. La ragione di questa insufficienza sta nel fatto che egli, come spiega immediatamente dopo, vive sempre in differita ed è incapace di reagire nell'immediato alle sollecitazioni che gli vengono dall'esterno e insomma se la cava meglio nel mondo immaginario che in quello reale. Non è un caso che questa spiegazione del suo «caractére» sia posta in mezzo agli episodi di d'Aubonne e di Venture, e contribuisca a spiegare il rapporto tormentato con i modelli dell'avventuriero e del ciarlatano nei quali invece il cuore e lo spirito devono funzionare all'unisono e il pensiero dev'essere contemporaneo all'azione.[9]

Non è agevole comprendere il ruolo di Venture se non si tiene presente il suo *pendant* positivo, il parigino Jacques-Louis-Nicolas Le Maître, «bon compositeur, fort vif, fort gai, jeune encore, assez bien fait, peu d'esprit, mais au demeurant très bon homme», nella cui casa Jean-Jacques va a vivere per un certo tempo dopo la disastrosa esperienza nel seminario e dopo aver concluso che la musica è la sua sola vocazione e che pertanto, se non vuol divenire «le rebut de tous les états», egli deve diventare «musicien» (III, p. 121). Le Maître è tutto l'opposto dell'avventuriero, è un artigiano puntiglioso e onesto ma limitato intellettualmente. Nella sua ricerca continua di modelli, dopo essere rimasto «engoué» dei ciarlatani Jean-Jacques sembra essersi ravveduto e si attacca a Le Maître («je m'attachai à lui») ma non se ne invaghisce. Il periodo trascorso a casa del maestro di musica, «à vingt pas de la maison de maman», è visto da Jean-Jacques come un «intervalle», come uno dei pochi in cui egli sia vissuto «dans la plus grande calme» e che abbia ricordato «avec le plus de plaisir». Proprio come Pinocchio a casa della Fata dai Capelli Turchini prima della catastrofe, ossia della comparsa di Lucignolo, Jean-Jacques è immerso in un «sentiment de bien être» che nel ricordo si presenta identico a come era nel passato. È uno di quei

[9] Su questo passo tornerò più distesamente verso la fine del saggio.

rari momenti in cui tra presente e passato si crea una relazione di identità assoluta e in cui cessano di esistere gli scarti, le contraddizioni, i conflitti. Non a caso questo sentimento è vissuto da Jean-Jacques in rapporto alla musica:

> Non seulement je me rappelle les tems, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnans, la température de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau. Par exemple, tout ce qu'on répétait à la maitrise, tout ce qu'on chantait au Chœur, tout ce qu'on y faisoit, le bel et noble habit des Chanoines, les chasubles des Prêtres, les mitres des chantres, la figure des Musiciens, un vieux charpentier boiteux qui jouoit de la contrebasse, un petit abbé blondin qui jouoit du violon, le lambeau de soutane qu'après avoir posé son épée, M. le Maître endossoit par-dessous son habit laïque, et le beau surplis fin dont il en couvroit les loques pour aller au chœur: l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit bout de récit que M. le Maître avait fait exprès pour moi: le bon dîner qui nous attendoit ensuite, le bon appetit qu'on y portoit; ce concours d'objets vivement retracé m'a cent fois charmé dans ma mémoire, autant et plus que dans la réalité. (iii, p. 122)

Ma chi legge bene il passo vede come l'impressione di pienezza idillica comunicata da questo passo si fondi su un equivoco o meglio sulla possibilità che il lettore passi velocemente sulle ultime parole che reintroducono il segno della distanza, della differenza, della contraddizione, poiché la bellezza commovente della situazione è più incantevole nella memoria di quanto non sia stata in realtà. Solo la ricostruzione della memoria attribuisce agli episodi del passato quel carattere di totalità che sembra così naturale e legato alle cose stesse e che invece era assente nel momento in cui quelle cose accadevano. L'altro elemento che incrina a distanza il quadro idillico è che in precedenza questo rapporto vitale con la musica Jean-Jacques l'ha vissuto in forme che non è improprio definire ciarlatanesche, e che torneranno in séguito quando il personaggio vorrà comportarsi da musicista senza la direzione di un esperto. Durante il soggiorno in seminario, infatti, Jean-Jacques (che aveva portato con sé un solo libro, un libro di musica) si era sforzato di esercitarsi «seul» e – «sans connoitre ni transposition di quantité» – era riuscito a «déchiffrer et chanter sans faute le prémier récitatif et le prémier air de la Cantate d'*Alphée et Aretuse*» di Clérambault, favorito dal fatto che «cet air est si scandé et si juste, qu'il ne faut que réciter les vers avec leur mesure poour y mettre celle de l'air» (iii, pp. 117-118). Un po' banale questo trucchetto per chi sente una potentissima vocazione alla musica ma non riesce a imparare decentemente né trasposizione né quantità! Invece di misurarsi faticosamente con la decifrazione dello spartito, Jean-Jacques inventa, congettura, indovina: usa anche in questo caso la scorciatoia che gli faccia risparmiare la via faticosa e normale. Si può comunque capire come, con queste condizioni di partenza, Jean-Jacques abbia accolto il rapporto

con Le Maître – *nomen omen* – come salvifico e abbia deciso di darsi tutto al nuovo maestro con la speranza di colmare le sue lacune.[10]

Ma nel romanzo di Jean-Jacques tali intervalli di pienezza e di felicità sono appunto intervalli, seguiti da momenti di rottura drammatica in cui il meccanismo dell'avventura si rimette in moto dopo l'innaturale stasi. È infatti proprio nel bel mezzo di questo idillio che appare l'avventuriero Venture de Villeneuve, il cui arrivo nella casa di Le Maître è narrato in una tonalità esplicitamente fiabesca:

> Un soir du mois de Février qu'il faisoit bien froid, comme nous étions tous autour du feu, nous entendimes frapper à la porte de la rue. Perrine prend sa lanterne, descend, ouvre: un jeune homme entre avec elle, monte, se présente d'un air aisé, et fait à M. le Maître un compliment court et bien tourné, se donnant pour un musicien françois que le mauvais état de ses finances forçoit de vicarier pour passer son chemin. A ce mot de musicien François le cœur tressaillit au bon le Maître; il aimoit passionnément son pays et son art. Il accueillit le jeune passager, lui offrit le gîte dont il paroissoit avoir grand besoin et qu'il accepta sans beaucoup de façon. Je l'éxaminai tandis qu'il se chauffoit et qu'il jasoit en attendant le soupé. (iii, p. 123)

Se dell'aspetto fisico di Bâcle sappiamo poco, di Venture conosciamo si può dire ogni dettaglio stampato in modo indelebile nella memoria di Rousseau che lo 'esamina' attentamente:

> Il était court de stature, mais large de carrure; il avoit je ne sais quoi de contrefait dans sa taille sans aucune difformité particuliére; c'étoit pour ainsi dire un bossu à épaules plates, mais je crois qu'il boitoit un peu. Il avoit un habit noir plustot usé que vieux, et qui tomboit par piéces, une chemise très fine et très sale, de belles manchettes d'effilé, des guetres dans chacune desquelles il auroit mis les deux jambes, et pour se garantir de la neige un petit chapeau à porter sous le bras. (iii, pp. 123-124)

Il leggero zoppicamento, la conformazione bizzarra del corpo, la gobba appena accennata, l'abbigliamento fuori posto e un po' *démodé*; tutti questi dettagli concorrono a dare alla figura di Venture una coloritura diabolica che è molto familiare ai lettori di Hoffmann. Diabolica ed arlecchinesca: se Bâcle aveva incarnato solo l'aspetto 'giocoso' e innocuo della maschera, Venture unisce in sé i due aspetti tradizionali di essa, quello solare e quello sotterraneo. Egli è 'doppio' come Arlecchino, perché nel suo «comique équipage» si intravede «quelque chose de noble que son maintien ne démentait pas». Tutto in lui denota «un jeune débauché qui avait eu de l'éducation et qui n'alloit pas gueusant, comme un gueux, mais comme

[10] Rousseau non avrebbe potuto inventare nomi più ricchi di risonanze simboliche di quelli che la realtà gli ha offerto: Le Maître è, per l'appunto, un maestro, con il quale Jean-Jacques intrattiene un rapporto ambiguo perché è proprio con un maestro che egli non riesce a imparare; Venture è l'avventura, il modello con cui Jean-Jacques vuole identificarsi. Il giovane rifiuta il rapporto con il maestro (che richiede sforzo, studio, esercizio) e privilegia il rapporto con l'avventuriero che sembra promettergli una identificazione immediata e miracolosa senza troppa fatica.

un fou» (iii, p. 124). Venture è «fou» come Bâcle ma esercita un fascino più insidioso perché, essendo un 'intellettuale', mostra come l'esercizio di alcune abilità sia compatibile con la ciarlataneria e come il «paraître» possa valere più dell'«être». Dopo aver detto di chiamarsi Venture de Villeneuve, il nuovo arrivato comunica «qu'il s'étoit égaré dans sa route» ma «oubliant son rolle de musicien» aggiunge «qu'il alloit à Grenoble voir un parent qu'il avoit dans le parlement» (iii, p. 124). Nessuno nota al momento questa contraddizione: a registrarla è sicuramente non il Jean-Jacques che assiste incantato alla messa in scena ma il Rousseau che scrive le *Confessions* a distanza di tempo. La seduzione di Venture è più sottile di quella di Bâcle perché si avvale del fascino della musica, che in quella casa è un'arte esercitata con professionalità. Così a Venture basta dar a vedere di conoscere fatti e persone del mondo musicale per farsi immediatamente accettare:

> Pendant le soupé on parla de musique, et il en parla bien. Il connoissoit tous les grands virtuoses, tous les ouvrages célébres, tous les acteurs, toutes les actrices, toutes les jolies femmes, tous les Grands Seigneurs. Sur tout ce qu'on disait il paroissoit au fait; mais à peine un sujet était-il entamé, qu'il brouilloit l'entretien par quelque polissonnerie qui faisoit rire et oublier ce qu'on avoit dit. (iii, p. 124)

Il comportamento di Venture è davvero diabolico, perché egli rischia ad ogni momento di distruggere l'effetto della sua seduzione fingendo qualche incertezza sùbito dopo aver dato prova di padronanza della materia, come se inconsciamente volesse suscitare il sospetto di aver imparato tutte quelle informazioni sul mondo della scena da qualche giornale o da qualche libro, senza averlo mai realmente conosciuto direttamente. L'impressione viene aggravata quando Le Maître lo invita per il giorno dopo a cantare in Cattedrale e Venture accetta «très volontiers». E quando Le Maître gli chiede quale sia la sua altezza di voce, Venture risponde di essere un contralto, «la Haute-contre». La mattina dopo, prima di andare in chiesa, il maestro gli propone di ripassare la sua parte ma Venture ci getta appena gli occhi su. È una «guasconata» che sorprende Le Maître, il quale all'orecchio di Jean-Jacques sussurra che secondo lui l'uomo «ne sait pas une note de musique». «J'en ai grand peur», mormora Jean-Jacques, e li segue «très inquiet». Quando l'esecuzione inizia, il cuore gli batte «d'une terrible force», perché si interessa «beaucoup à lui» (iii, p. 124).

Come sempre in questi casi, Rousseau non dà alcuna spiegazione del batticuore di Jean-Jacques per la *performance* di una persona conosciuta da meno di ventiquattro ore, e si limita a dire che il giovane «si interessava molto a lui». L'esecuzione rassicura il tremebondo ragazzo: Venture canta «ses deux recits avec toute la justesse et tout le gout imaginables, et, qui plus est, avec une très jolie voix». Jean-Jacques deve confessare di non aver mai avuto «de plus agréable surprise» (iii, p. 124). Venture ha compiuto una specie di doppio salto mortale, dimostrando di avere la stoffa di un avventuriero di primissima qualità: non si è limitato a recitare la parte del perfetto conoscitore ma ha inciampato ogni tanto (come un finto zoppo?)

per far nascere su di sé dubbi e sospetti, e poi al momento culminante ha sfoderato tutta la sua bravura lasciando senza fiato i sospettosi. L'incertezza prima, l'arroganza guascona dopo, l'ottimo risultato infine, sono i modi con i quali egli ha percorso l'intera tastiera della finzione e della seduzione. Tutto questo ragionamento non è svolto da Rousseau e sta dietro le quinte e fra le righe, perché ciò che l'autobiografo ci presenta è il risultato finale del processo di seduzione:

> On conviendra, je m'assure, qu'après m'être engoüé de M. Bâcle, qui tout compté n'étoit qu'un manan, je pouvois m'engouer de M. Venture qui avoit de l'éducation, des talens, de l'esprit, de l'usage du monde, et qui pouvoit passer pour un aimable débauché. C'est aussi ce qui m'arriva, et ce qui seroit arrivé, je pense, à tout autre jeune homme à ma place, d'autant plus facilement encore qu'il auroit eu un meilleur tact pour sentir le mérite, et un meilleur goût pour s'y attacher: car Venture en avoit sans contredit, et il en avoit surtout un bien rare à son age; celui de n'être point pressé de montrer son acquis. (iii, p. 125)

Scrivendo che ciò che gli era capitato – incapricciarsi di Venture – sarebbe capitato a qualsiasi altro giovanotto della sua età, Rousseau, come spesso fa, tenta di truccare le carte. Se alcune volte cerca di esaltare la propria unicità, il suo essere «autre», altre volte gli preme invece sostenere di essere uno dei tanti, come «tout le monde». Non citerò il lungo passo in cui Rousseau enumera le grandi qualità di Venture, «badin, folâtre, inépuisable, seduisant dans la conversation, souriant toujours et ne riant jamais» (iii, p. 125). Ciò che conta è che l'autobiografo non ha difficoltà nel parlare del suo «gout pour M. Venture» che fu

> aussi moins extravagant dans ses effets, quoique plus vif et plus durable que celui que j'avois pris pour M. Bâcle. J'aimois à le voir, à l'entendre; tout ce qu'il faisoit me paroissoit charmant, tout ce qu'il disoit me sembloient des oracles: mais mon engouement n'alloit pas jusqu'à ne pouvoir me séparer de lui. J'avais à mon voisinage un bon préservatif contre cet excés. (iii, p. 125)

Tralasciando molti dettagli, noti a tutti i lettori delle *Confessions*, basterà ricordare che Venture scompare (sia pure provvisoriamente) quando Mme de Warens, preoccupata dell'influsso che l'avventuriero esercita sul suo protetto, manda Jean-Jacques a Lione in compagnia di Le Maître (che ha deciso di lasciare il servizio ad Annecy per contrasti con gli ecclesiastici) con l'ordine di non staccarsi da lui per proteggerlo ed aiutarlo durante gli «attacchi» che lo colpiscono ogni tanto. Ma, giunto a Lione, con un singolare *transfert* Jean-Jacques abbandona Le Maître come Bâcle aveva abbandonato lui: disobbedisce, come più tardi Pinocchio disobbedirà alla Fata dai Capelli Turchini. (E del resto fra Mme de Warens «maman» e Jean-Jacques «petit» intercorrono rapporti non meno ambigui e 'incestuosi' di quelli che uniscono e separano il burattino e la Fatina.) Come nei casi del pettine rotto e del nastro rubato si verifica uno spostamento di identità, e Jean-Jacques fa la parte di Bâcle e Le Maître fa la parte di Jean-Jacques,

mentre tutta la cerimonia dell'addio è narrata come la sostituzione simbolica dell'abbandono di Venture che Jean-Jacques non ha potuto consumare direttamente a causa del *diktat* improvviso con cui «Maman» lo ha spedito a Lione. E tuttavia Jean-Jacques non riesce a identificarsi perfettamente con Bâcle perché a differenza di lui prova sensi di colpa per la cattiva azione commessa.

Pinocchio schiaccia il Grillo-parlante con un martello di legno e lo lascia «stecchito e appiccicato alla parete», ma non prova sensi di colpa per il suo gesto;[11] Jean-Jacques si limita ad abbandonare il buon Le Maître ma dopo anni si sente ancora perseguitato dal ricordo della cattiva azione. Le Maître soffre di epilessia, e due giorni dopo essere arrivato a Lione «fut surpris d'une de ses atteintes, et celle-là fut si violente» che Jean-Jacques ne fu «saisi d'effroi»:

> Je fis des cris, appellai du secours, nommai son auberge et suppliai qu'on l'y fît porter; puis tandis qu'on s'assembloit et s'empressoit autour d'un homme tombé sans sentiment et écumant au milieu de la rue, il fut délaissé du seul ami sur lequel il eut dû compter. Je pris l'instant où personne ne songeoit à moi; je tournai le coin de la rue, et je disparus. Grâce au ciel, j'ai fini ce troisième aveu pénible. S'il m'en restoit beaucoup de pareils à faire, j'abandonnerois le travail que j'ai commencé. (III, p. 129)

Al contrario di ciò che pensa Elmarsafy (e con lui altri studiosi innamorati delle simmetrie perfette che regolerebbero il funzionamento testuale delle *Confessions*), l'identificazione con il simpatico ciarlatano Bâcle non è riuscita, così come non sono riuscite né riusciranno tutte quelle tentate da Rousseau durante la sua vita: se Bâcle aveva abbandonato l'amico con una piroetta in pubblico, come sulla scena di un teatro, lasciando dietro di sé un alone di simpatia e comunque senza danneggiarlo, Jean-Jacques abbandona Le Maître vergognandosene e nascondendosi, senza piroette e senza effetto comico. Non è la tragedia che si ripete come farsa, è piuttosto la farsa che ritorna come tragedia priva però di alone eroico. L'atto di Jean-Jacques è semplicemente squallido. Poiché egli non riesce a vivere i suoi atti sconsiderati con la stessa libertà arlecchinesca di Bâcle, con l'abbandono di Le Maître commette un'imitazione malriuscita che si trasforma in un'azione colpevole. Un vero avventuriero non dovrebbe provare sensi di colpa per le sue prodezze. Ma la spiegazione di questo gesto biasimevole è presto trovata, e sta nell'oblio di sé che di tanto in tanto colpisce Jean-Jacques. In quel momento egli era un «autre»:

> Je crois avoir déjà remarqué qu'il y a des tems où je suis si peu semblable à moi-même qu'on me prendroit pour un autre homme de caractére tout opposé. (III, p. 128)

Rousseau non sa né può spiegare questi atti perché, se davvero andasse *intus et in cute* come pure ha promesso di fare, scoprirebbe che

[11] C. Collodi, *Pinocchio*, in *Opere*, a c. di D. Marcheschi, Milano 1995, p. 372.

quell'«autre» è in realtà una parte essenziale di sé. Ma, sia pure per vie contorte, egli sta dicendo la verità, perché nella sequenza dell'abbandono di Le Maître egli 'era' Bâcle, e Le Maître 'era' Jean-Jacques. Così egli può fare anche questa volta il suo «aveux pénible», ma solo dopo aver disconosciuto e dimenticato il proprio coinvolgimento nell'episodio e dunque dopo essersi almeno parzialmente rappresentato come innocente. Questo gioco di sostituzioni rende meno credibili le violente accuse che Rousseau rivolge contro se stesso a distanza di tempo, quando tenta di separare il suo punto di vista di uomo maturo e virtuoso dal punto di vista del giovanotto che, «tout bien compté», minimizzava la sua responsabilità nella catastrofe di Le Maître che a Lione aveva perduto la cassa contenente le sue composizioni, «le fruit de ses talens, l'ouvrage de sa jeunesse et la ressource de ses vieux jours» (iv, p. 132). Il Jean-Jacques dell'epoca, che si trovava «dans un âge où les grands chagrins ont peu de prise», riesce subito a fabbricare delle «consolations», ovvero delle giustificazioni alla sua «désertion» che non gli pare tanto «coupable»:

> J'avois été utile à M. le Maitre dans sa retraite; c'étoit le seul service qui dépendit de moi. Si j'avois resté avec lui en France, je ne l'aurois pas guéri de son mal, je n'aurois pas sauvé sa caisse; je n'aurois fait que doubler sa dépense, sans lui pouvoir être bon à rien. Voila comment alors je voyois la chose: je la vois autrement aujourd'hui. Ce n'est pas quand une vilaine action vient d'être faite qu'elle nous tourmente; c'est quand longtems après on se la rapelle; car le souvenir ne s'en éteint point. (iv, pp. 132-133)[12]

La memoria del male commesso si sottrae alla legge dell'oblio e non si spegne come càpita a tutti gli altri ricordi. Ma questa osservazione occulta il fatto che l'oblio ha cominciato a coprire o per lo meno a modificare i termini del male nell'istante stesso in cui veniva commesso, e che l'autobiografo mentre accusa se stesso si appella alla divisione dell'Io e all'esistenza di una identità ignota che in certe circostanze agisce per conto suo, e di fatto si discolpa. Questa affermazione sulla permanenza indelebile della memoria del male contrasta inoltre con la teoria esposta da Rousseau al termine del libro iii, poche pagine prima, dove ha scritto che all'epoca in cui accaddero questi fatti la sua testa era «montée au ton d'un instrument étranger» ed era «hors de son diapason», e che solo quando la testa «y revint d'elle-même» egli smise le sue «folies» o per lo meno ne commise «de plus accordantes» al suo «naturel». La sincerità dell'autoaccusa, insomma, deve essere relativizzata con l'insistenza di Rousseau sul suo essere un «altro» ai tempi in cui commise quelle azioni riprovevoli. La teoria della memoria indelebile dei mali contrasta con l'affermazione che questa epoca della sua giovinezza

[12] Nel manoscritto di Neuchâtel Rousseau aveva scritto: «le souvenir ne s'éteint point: le tems efface tous les autres sentimens, mais il aigrit le remords et le rend plus insupportable; surtout quand on est malheureux, qu'on se dit que l'on mérite de l'être, et qu'au lieu de trouver en soi la consolation qu'on y cherche on n'y trouve qu'un nouveau tourment. Je crois que les heureux ont peu de remords; mais celui qui commit le mal doit s'assurer de l'être toute sa vie; autrement il ne sait pas quel avenir il se prépare dans ses malheurs.» (pp. 1295-1296)

è quella di cui gli rimane «l'idée la plus confuse» e di cui quindi ricorda meno:

> Rien presque ne s'y est passé d'assez intéressant à mon cœur pour m'en retracer vivement le souvenir, et il est difficile que dans tant d'allées et venues, dans tant de déplacemens successifs, je ne fasse pas quelques transpositions de tems ou de lieu. J'écris absolument de mémoire, sans monumens, sans materiaux qui puissent me la rappeller. Il y a des événemens de ma vie qui me sont aussi présens que s'ils venoient d'arriver; mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de recits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté. J'ai donc pu faire des erreurs quelquefois, et j'en pourrai faire encore sur des bagatelles, jusqu'au tems où j'ai de moi des renseignements plus surs; mais en ce qui importe vraiment au sujet je suis assuré d'être exact et fidèlle, comme je tâcherai toujours de l'être en tout: voila sur quoi l'on peut compter. (iii, pp. 129-130)

Singolare messa a punto, questa, in cui la parte finale smentisce le premesse iniziali. Si avverte, nel procedere dell'argomentazione, come nella mente di Rousseau sia avvenuto un mutamento proprio durante la scrittura. L'affermazione iniziale, di carattere generale, sostiene che la memoria degli anni della giovinezza è assai lacunosa, non solo perché l'autobiografo mentre scrive non possiede documenti e testimonianze che lo aiutino, ma soprattutto perché l'Io che agiva a quel tempo subiva per così dire delle eclissi di identità che lo rendevano «altro» da sé. Se dunque la percezione di quel tempo è così «confusa», come è possibile poi che gli «errori» diventino meri errori relativi alle «bagatelle» e che invece la memoria di ciò che importa davvero sia «esatta e fedele»? È evidente che Rousseau sta conducendo due discorsi paralleli e conflittuali sulla memoria e sull'oblio. Quando garantisce la verità su ciò che importa davvero, Rousseau dimentica la sua stessa teoria della scissione e della 'alterità' del suo Io, e viceversa. Chi ha commesso quelle «follie» era un altro: ma ciò non toglie che quelle follie fossero molto gravi, e dunque appartenevano al mondo delle cose importanti, e non potevano né dovevano essere derubricate come «bagatelle».

Tornato ad Annecy dopo la cattiva azione commessa da un «altro» ai danni di Le Maître, Jean-Jacques non trova più Mme de Warens, proprio come Pinocchio non trova la Fatina nel capitolo 23. La Fatina è «morta di dolore per essere stata abbandonata dal suo fratellino Pinocchio»,[13] mentre Mme de Warens è partita per un viaggio misterioso sul cui significato gli storici e i biografi ancora si interrogano, ma la condizione di Jean-Jacques è la stessa: abbandono, lutto, assenza. In compenso Jean-Jacques ritrova il suo Lucignolo, il diabolico Venture che continua a dar prova delle sue abilità dominando e seducendo la buona società, «brillant et fêté dans tout Annecy» e conteso dalle signore. Jean-Jacques aveva smesso di pensare a Venture durante il viaggio a Lione, ma gli basta guardarlo per non vedere più altri che lo strambo personaggio, capace perfino di fargli «oublier Mad^e^ de Warens». Jean-Jacques gli propone addirittura di andare ad abitare insieme, e naturalmente l'avventuriero accetta. L'identificazione pare

[13] Collodi, *Pinocchio* cit., p. 440.

completa, eppure la giornata dell'uno è diversa da quella dell'altro: ché, mentre Venture «s'en alloit dans ses sociétés ouù il soupoit», Jean-Jacques va a passeggiare «seul, méditant» sul «grand mérite» dell'amico, «admirant, convoitant ses rares talens, et maudissant» la sua «malheureuse étoile» che non lo chiama «à cette heureuse vie»:

> Eh! que je m'y connoissois mal! la mienne eut été cent fois plus charmante si j'avois été moins bête et si j'en avois su mieux jouir. (iv, p. 133)

È la prima volta che Rousseau definisce «bête» il se stesso della giovinezza e giudica severamente l'«engouement» per un personaggio come Venture, ma il giudizio è pur sempre dell'autobiografo e non proviene dal personaggio, che all'epoca dei fatti ancora si dispera di non poter essere come Venture. Ma l'itinerario verso la filosofia e la virtù non può essere diverso e dev'essere segnato da queste follie che hanno bisogno di essere perpetrate fino in fondo per poter sviluppare tutto il loro potenziale. La dimensione ciarlatanesca e avventurosa non è un incidente di percorso ma imprime il suo sigillo nella stessa vocazione alla filosofia e alla virtù e continua a insidiare fino all'ultimo la grandezza di Jean-Jacques Rousseau.

I tentativi di imitare il modello Venture sono però patetici. Pare anzi che Jean-Jacques si lasci passare accanto le occasioni di agire come un perfetto avventuriero senza nemmeno accorgersene: senza cogliere l'attimo, come già sappiamo. Se non gli è difficile evitare di cedere alla corte stringente di Mlle Giraud, ragazza anziana che per punizione dei peccati di Jean-Jacques si è incapricciata di lui e tenta di accostarsi al suo viso con il «museau sec et noir barbouillé de tabac d'Espagne» fino a rischiare di farlo «cracher», è piuttosto strano che, circondato da altre «filles» più graziose, egli non veda in loro che «de l'amitié». Solo in séguito, ripensandoci, Jean-Jacques si convince che sarebbe dipeso solo da lui «d'y voir davantage», ma in quel momento non se ne accorge e non ci pensa nemmeno. La scusa è bell'e pronta: tutte queste ragazze di bassa estrazione – «des couturiéres, des filles de chambre, de petites marchandes» – non lo tentano per nulla: egli ha altre «fantaisies», indirizzate alle «Demoiselles», non tanto per ragioni di «rang» quanto perché

> c'est un teint mieux conservé, de plus belles mains, une parure plus gracieuse, un air de délicatesse et de propreté sur toute la personne, plus de goût dans la maniére de se mettre et de s'exprimer, une robe plus fine et mieux faite, une chaussure plus mignonne, des rubans, de la dentelle, des cheveux mieux ajustés. Je préfererois toujours la moins jolie ayant plus de tout cela. (iv, p. 134)

Venture non si sarebbe fatto tante difficoltà e, come del resto Rousseau ha ricordato poco prima, usando il suo «accent provençal» e le sue maniere disinvolte (iv, p. 133) se la sarebbe spassata con queste fanciulle disponibili e forse avrebbe anche allungato le mani sulla repellente Mlle Giraud, tanto per divertirsi e per sperimentare all'estremo limite le sue capacità di seduttore. Ma Jean-Jacques, pur ammirandolo, ha la testa verso un altro tipo di

«avventure», spostate in un mondo fiabesco in cui egli sarebbe una specie di menestrello incapace di sfiorare con un dito le «Demoiselles» che gli stanno intorno. Il desiderio di «avventure» che lo rode non si realizza in avventure degne di un avventuriero settecentesco ma in sogni e in «chimere», ossia nello spostamento e nella dilazione rispetto al presente e nell'immaginazione donchisciottesca di un altro mondo. È opportuno avvertire che in questo caso, come del resto lungo tutta l'analisi che sto compiendo, malgrado il tono da romanzo che adotto per entrare meglio nelle pieghe del testo e 'raccontare' le vicende del personaggio, l'oggetto che intendo mettere a fuoco non è certo la conformazione psicologica di Jean-Jacques Rousseau (argomento sul quale esiste una bibliografia tanto sterminata quanto inutile) ma le curvature e le contraddizioni della sua 'filosofia'. Noi abbiamo accesso non alla psiche reale del giovanotto chiamato Jean-Jacques Rousseau (che in quanto tale rimarrà per sempre un enigma, con buona pace dei tantissimi psicologi e psicoanalisti e psichiatri che si sono affannati ad analizzarlo), ma al racconto retrospettivo che Rousseau fa della sua giovinezza in termini che sono contemporaneamente (e contraddittoriamente) romanzeschi e filosofici. L'incapacità di Jean-Jacques di trarre profitto sessuale ed erotico dalle situazioni favorevoli come questa (in cui l'assenza di Maman renderebbe possibili delle prodezze che la sua presenza avrebbe impedito) non interessa certo come caratteristica psicologica ma permette di porre in luce l'aspetto contraddittorio della sua concezione filosofica e del suo rapporto con il mondo dei ciarlatani e degli avventurieri, che a sua volta non è un dettaglio biografico e aneddotico ma un aspetto ben reale della sua costruzione come personaggio.

Cosa ci autorizza a credere che le pagine delle *Confessions* siano una relazione veridica e fedele delle sensazioni, dei pensieri, dei sentimenti e delle stesse azioni di Jean-Jacques? Per quello che ci riguarda, Jean-Jacques è un personaggio creato da Rousseau, il protagonista di una peripezia romanzesco-filosofica, che sicuramente riprende alcune sue caratteristiche dal 'vero' Jean-Jacques ma non per questo cessa di essere nel suo complesso un personaggio letterario le cui vicende vengono narrate secondo modalità romanzesche. Ed è proprio secondo la logica romanzesca che il celebre «idillio delle ciliege» si trova incastonato a questo punto, nel bel mezzo del rapporto di Jean-Jacques con Venture: l'episodio, che non riassumo tanto è noto a tutti i lettori delle *Confessions*, ribadisce a un livello ancora più simbolico l'impotenza del personaggio non certo a livello erotico-sessuale ma rispetto al modello di avventuriero libertino al quale Rousseau dice di aver guardato con ammirazione. Bene, il comportamento di Jean-Jacques per tutta la giornata trascorsa con le signorine de Graffenried e Galley è esattamente l'opposto di ciò che Venture avrebbe fatto nella medesima occasione. Non c'è bisogno poi di compiere grandi sforzi di immaginazione per congetturare cosa avrebbe combinato Casanova se si fosse trovato a cavallo dietro le spalle di Mlle de Graffenried costretto ad abbracciarla per tenersi in equilibrio e se la ragazza gli avesse detto che il suo cuore batteva inviandogli «une invitation de vérifier la chose» (iv, p. 136). L'episodio è

narrato come un contro-romanzo libertino: tutto ciò che accade di solito nella narrativa erotica del tempo è rovesciato, e le aspettative del lettore sono frustrate. Non sono frustrate però le aspettative del personaggio (sempre se stiamo a ciò che ne dice il narratore, s'intende), il quale non desidera niente di più e di diverso di questo gioco a tre la cui sensualità celata e repressa lo trattiene sempre sulla soglia della «innocence des mœurs» la cui «volupté» vale quanto quella dell'*eros* se non di più (iv, p. 138). È un caso classico in cui la presenza dell'«ostacolo» – due donne invece che una – garantisce a Jean-Jacques quella soluzione 'pura' che sarebbe stata assai precaria se invece egli si fosse trovato a tu per tu con una donna sola e libero di manifestare una «trasparenza» inesistente. Non c'è infatti bisogno di ricorrere ad analisi psicoanalitiche (ed è anzi opportuno astenersene) per verificare, sulla superficie leggibile del testo, che la purezza e l'innocenza dell'episodio sono metafore dell'incapacità di Jean-Jacques di stabilire un rapporto umano naturale e spontaneo. Ognuna delle due donne è schermo e ostacolo all'altra, e la loro presenza contemporanea salva Jean-Jacques non tanto dagli eccessi dell'eros quanto dal pericolo di comunicare il proprio essere a un altro essere. L'aspetto idillico e santificatorio è costruito dal discorso ideologico ma è contraddetto dalla dinamica reale dell'episodio. È opportuno sottolineare questo aspetto, se non si vuol rischiare di attribuire all'«idillio» un valore, appunto, pienamente idillico di unione e di fusione assoluta, e di credere che la crisi del rapporto con Venture sia provocata dal confronto secco tra l'innocenza e la falsità. Anche l'«idillio» è obliquo, sia pure di una obliquità diversa.

L'idillio delle ciliege segna comunque la prima frattura tra Jean-Jacques e Venture, come appare chiaro dal concatenarsi degli avvenimenti e dai significati simbolici che essi esprimono. Jean-Jacques torna a casa dopo l'esaltante giornata trascorsa con le due ragazze e non trova l'amico, che arriva poco dopo:

> Pour cette fois je ne le vis pas avec le même plaisir qu'à l'ordinaire, et je me gardai de lui dire comment j'avois passé ma journée. Ces Demoiselles m'avoient parlé de lui avec peu d'estime, et m'avoient paru mécontentes de me savoir en si mauvaises mains: cela lui fit tort dans mon esprit: d'ailleurs tout ce qui me distraisoit d'elles ne pouvoit que m'être désagréable. (iv, p. 139)

È la prima volta che Jean-Jacques si trova in una posizione di distanza rispetto a Venture, e il disagio che egli prova nel 'vederlo' gli impedisce di raccontargli le avventure della folle giornata. Questo «silenzio» è l'indizio di una prima crepa nel rapporto con il modello. Forse Jean-Jacques teme di essere sbeffeggiato per lo scarso frutto di tante ore trascorse in compagnia femminile? Questa sarebbe ancora una spiegazione di carattere psicologico, ben poco significativa rispetto al fatto che le parole delle ragazze hanno sollevato un velo dagli occhi del giovanotto e gli hanno permesso di 'vedere' in Venture qualcosa di diverso e peggiore da ciò che egli vedeva fino a quel momento. Ciò che più conta è però che, sul piano simbolico, la giornata

abbia mostrato a Jean-Jacques un altro modo di vivere le pulsioni erotiche e la stessa dimensione dell'«avventura». Per passare tutte quelle ore con loro, Jean-Jacques crede di non aver dovuto mentire e inventarsi un'altra identità, recitando una parte e pensa di essere stato se stesso in ogni momento, stabilendo e mantenendo una distanza non solo dalle tentazioni erotiche ma anche dalla comunicazione trasparente dei cuori. Il paradosso è dunque che anche in questo caso Jean-Jacques ha utilizzato il suo paradigma della distanza e della separazione e che egli può essere se stesso solo spostando altrove, nel tempo e/o nello spazio, le sue pulsioni e sottraendosi al rischio di verificarle nel rapporto con gli altri. È probabile, d'altra parte, che le parole delle due ragazze non siano state una novità assoluta per lui ma gli abbiano semplicemente rivelato ciò che egli sapeva da tempo ma non osava confessare a se stesso. La novità significativa è che da questo momento egli osserverà con crescente distacco le prodezze del suo modello. Avrà dei dubbi sulla sua onestà nell'episodio del «couplet», che sia Jean-Jacques che Venture compongono o dovrebbero comporre ciascuno per conto proprio: ma Venture si limiterà a intascare il testo scritto da Jean-Jacques durante una notte insonne, dopo averlo definito «joli», senza rivelare «s'il avoit fait le sien» (iv, p. 140). Jean-Jacques dunque (non Rousseau, non l'autobiografo 'postumo' ma proprio il personaggio della storia) comincia a nutrire dubbi sulla correttezza dell'amico e sospetta che costui si farà bello del «couplet» di cui si è impadronito con disinvoltura. Poco dopo Jean-Jacques dà un'altra prova della sua estraneità alla morale libertina, durante il viaggio da Annecy a Friburgo compiuto in compagnia della domestica di Mme de Warens, Mlle Bergeret, alla cui corte egli resiste: senza suo troppo merito, in verità, e soprattutto per ignoranza, giacché nel tragitto non gli viene in mente «la moindre tentation galante» e soprattutto «la moindre idée qui s'y rapportât»; e comunque quand'anche questa idea gli fosse venuta egli sarebbe stato «trop sot pour en savoir profiter», in quanto non immaginava nemmeno «comment une fille et un garçon parvenoient à coucher ensemble» e pensava che per preparare questo «terrible arrangement» occorressero «des siécles» (iv, p. 144).

Ma l'addio alle tentazioni ciarlatanesche è lungo e contraddittorio e passa attraverso *performances* tanto negative da far dubitare che l'addio ci sia veramente stato. Il personaggio deve toccare il fondo dell'inettitudine e della degradazione per cominciare a risollevarsi. Giunto a Losanna nel viaggio di ritorno da Friburgo, Jean-Jacques paragona se stesso «dans ce pélerinage pedestre» a Venture «arrivant à Annecy»: si vede romanzescamente al posto dell'avventuriero e immagina di ripetere la stessa scena di potere e di seduzione. Si riscalda così tanto a questa idea che si mette in testa «de faire à Lausanne le petit Venture, et d'enseigner la musique», che egli non conosce se non molto superficialmente, e per completare la soperchieria dice di venire da Parigi (dove non è mai stato) raccontando a tutti dei «petit mensonges» (iv, p. 147). Poiché egli si sta identificando con Venture, il fatto stesso di mentire così spudoratamente circa le sue capacità e la sua nazionalità è il segno sia pure indiretto del sospetto che Venture abbia

mentito quando si è presentato a casa di Le Maître e che le storie narrate da lui siano state tutte spiritose invenzioni. Insomma, per identificarsi con Venture Jean-Jacques ha bisogno di mentire e di farsi credere diverso da ciò che è. Ma per ottenere questo risultato deve trasformarsi realmente in un altro. Ecco uno «des momens de délire inconcevables» in cui egli non è più se stesso. Jean-Jacques entra nella sua identità e ne esce con grande facilità: sono le intermittenze non del cuore ma dell'Io. Ma in questo caso il suo mutamento di identità è controllato dall'Io stesso, con piena padronanza degli atti e delle parole e perfino delle *gaffes* commesse, che acquistano senso all'interno della mistificazione. Paradossalmente, se la soperchieria fosse riuscita e la finzione avesse ingannato i cittadini di Losanna, l'esperimento sarebbe fallito. Jean-Jacques *deve* fallire, *deve* sperimentare fino in fondo la sua inettitudine ad essere un vero avventuriero e un vero ciarlatano. Egli non fa nulla per attenuare il grottesco della situazione e va diritto fino alla catastrofe:

> Pour comprendre à quel point la tête me tournoit alors, à quel point je m'étois pour ainsi dire venturisé, il ne faut que voir combien tout à la fois j'accumulai d'extravagances. Me voila maitre à chanter sans savoir déchiffrer un air; car quand les six mois que j'avois passés avec le Maître m'auroient profité, jamais ils n'auroient pu suffire: mais outre cela j'apprenois d'un maître; c'en étoit assez pour apprendre mal. Parisien de Genève et catholique en pays protestant, je crus devoir changer mon nom ainsi que ma religion et ma patrie. Je m'approchois toujours de mon grand modelle autant qu'il m'étoit possible. Il s'étoit appellé Venture de Villeneuve; moi je fis l'anagramme du nom de Rousseau dans celui de Vaussore, et je m'appellai Vaussore de Villeneuve. Venture savoit la composition, quoiqu'il n'en eut rien dit; moi sans la savoir je m'en vantai à tout le monde et sans pouvoir noter le moindre vaudeville, je me donnai pour compositeur. (iv, p. 148)

Anche in questo caso evito di citare lungamente un passo notissimo delle *Confessions*, che culmina nella penosa scena del concerto nella quale il ciarlatano improvvisato rivela tutta la sua incapacità. La ripetizione della bravura e della disinvoltura di Venture non è riuscita. Ma nella narrazione Rousseau anticipa la vicenda di quando il suo personaggio si riscatterà di questa figuraccia allorché sarà divenuto Jean-Jacques Rousseau e potrà risarcirsi in termini gloriosi:

> Pauvre Jean-Jaques; dans ce cruel moment tu n'espérois guére qu'un jour devant le roi de France et toute sa cour tes sons exciteroient des murmures de surprise et d'applaudissement, et que dans toutes les loges autour de toi les plus aimables femmes se diroient à demi-voix: quels sons charmans! quelle musique enchanteresse! tous ces chants-là vont au cœur! (iv, p. 149)

E si capisce: in quel momento egli sarà più (o crederà di non essere più) un ciarlatano che finge di possedere abilità che ignora, ma un vero musicista autore di un vero componimento che si esibisce in un contesto che non permette improvvisazioni e trucchi. Ma questa contrapposizione tra un Jean-Jacques ciarlatano scadente e un Jean-Jacques musicista provetto

tende ad occultare i fili non tanto sotterranei che legano le due figure. Ciò che Rousseau non può e non vuol dire (ma che il lettore 'legge' nel testo, nei pieni e nei vuoti della scrittura) è che i ciarlatani rappresentano una tentazione perenne e mai del tutto espulsa dal mondo del filosofo, e che Jean-Jacques non può osservarli con la stessa nostalgia tranquilla con cui Pinocchio diventato bambino per bene contempla la spoglia del burattino abbandonata sulla sedia. Se l'esperienza burattinesca è definitivamente chiusa dopo aver svolto la sua funzione di preparazione alla vita, tanto che Pinocchio non ha nulla da temere dalla visione del suo vecchio Io, Jean-Jacques (almeno a giudicare dalla sua reazione) nel fondo dell'anima non si è mai realmente liberato dell'insidia 'venturiana', anche perché a differenza di Pinocchio egli non è mai stato per davvero e integralmente un burattino irresponsabile ma è stato un individuo problematico, scisso dolorosamente fra la tentazione ciarlatanesca e l'aspirazione al sapere e alla virtù, maldestro e *gaffeur* in entrambe le versioni di sé. Pinocchio muta decisamente natura, se prima era un burattino anarchico e giocoso ora sarà definitivamente un bambino per bene; mentre Rousseau è stato e rimane doppio e contraddittorio, *insieme* ciarlatano e filosofo. È più facile liberarsi della divisa di burattino se si è stati burattini fino in fondo e senza doppiezza; è molto più difficile sbarazzarsene quando si è vissuti sempre sul filo sottile che separa due mondi.

L'esibizione di Losanna costituisce l'ultimo tentativo di Jean-Jacques di 'consumare' fino in fondo la tentazione burattinesca: se non è capace di recitare la sua parte in termini positivi, seducendo il pubblico, lo farà in termini negativi mostrandosi in tutta la sua abiezione. Ma la prova non libera per davvero e per sempre Jean-Jacques dall'ipoteca ciarlatanesca, che è destinata a durare in forme inaspettate ancora a lungo ed a riemergere: anche perché egli continuerà a incontrare personaggi di quel genere, sia di quelli che lo affascineranno sia di quelli che susciteranno in lui reazioni negative. Così, quando Mme de Warens si trasferisce a Chambéry la sua casa continua ad essere piena «de charlatans, de fabricans, de souffleurs, qui, distribuant par millions la fortune, finissoient par avoir besoin d'un écu» (v, p. 203). Il fascino dei ciarlatani cessa immediatamente quando dal gioco si passa al furto e alla circonvenzione d'incapace (ché tale, negli affari, Mme de Warens appare a Rousseau). Il «train de la maison de madame de Warens» era divenuto «trop bruyant» per l'«humeur solitaire» di Jean-Jacques. Quel «tas d'inconnus qui lui affluaient journellement de toutes parts» e «la persuasion» in cui egli si trovava che quelle persone non cercassero «qu'à la duper chacun à sa manière», trasformavano in «un vrai tourment» la convivenza con la signora. Essendo succeduto a Claude Anet nella «confidenza» di Mme de Warens, egli seguiva molto da vicino «l'état de ses affaires» e ci vedeva «un progrès en mal» di cui era «effrayé». Inutile pregare, scongiurare, premere, buttarsi ai suoi piedi e rappresentarle con colori vivi «la catastrophe qui la menaçoit», perché la signora cedeva alle lusinghe del primo «croquant» che le arrivava a casa (v, pp. 214-215). Uno di questi ciarlatani maligni è M. Bagueret, già «employé sous Pierre le Grand

à la cour de Russie», uno «des plus vilains hommes» e «des plus grands fous» che si fossero mai visti, «toujours plein de projets aussi fous que lui» che «faisoit tomber les millions comme la pluie» e al quale «les zéros ne coûtoient rien».

È possibile che sia la stessa parola «projets» a suscitare la diffidenza di Jean-Jacques. Il modello di avventuriero che egli ha in mente, e che finora si è manifestato con Venture, privilegia l'improvvisazione, lo scatto d'ingegno, la capacità di trarre partito dalle situazioni impreviste. M. Bagueret poi tenta di trascinare Jean-Jacques al gioco degli scacchi, un esercizio che abbisogna appunto di grande concentrazione e di doti strategiche. E Jean-Jacques, che non sa resistere alla tentazione, si getta a capofitto e, pur non amando questo signore capace di ogni «bassesse» per «cajoler» il giovane, diventa «forcené des échecs». Ma la dedizione fanatica che egli dà agli scacchi non fa che aggravare e mettere in luce la sua incapacità a gestire un'attività che abbisogna di riflessione e di progettazione. Invece Jean-Jacques crede di diventare un grande scacchista imparando «par cœur» tutte le partite:

> Après deux ou trois mois de ce beau travail et d'efforts inimaginables je vais au caffé, maigre, jaune, et presque hébété. Je m'essaye, je rejoue avec M. Bagueret: il me bat une fois, deux fois, vingt fois; tant de combinaisons s'étoient brouillées dans ma tête, et mon imagination s'étoit si bien amortie que je ne voyois plus qu'un nuage devant moi. Toutes les fois qu'avec le livre de Philidor ou celui de Stamma j'ai voulu m'exercer à étudier des parties la même chose m'est arrivée; et après m'être épuisé de fatigue, je me suis trouvé plus foible qu'auparavant. (v, pp. 220-221)

Singolare situazione quella di Jean-Jacques: egli non può essere un buon avventuriero perché gli manca la dote della improvvisazione e della creatività; non può essere un buon giocatore di scacchi perché gli manca la dote della riflessività e della progettazione. Il fatto è che egli è renitente a qualsiasi tipo di lavoro, quasi come Pinocchio: o almeno così cerca di dirci di questo periodo della sua vita, prima che la vocazione allo studio e alla cultura non venga fuori a fare di lui un altro uomo. Per il momento, egli pare preferire le soluzioni magiche, quelle che non costano fatica: e così quando alle Charmettes si mette in terrazzo a studiare le costellazioni con un planisfero, facendo gesti strani, viene sorpreso in un «grotesque équipage», in una «parure» ridicola – «un chapeau clabaud par-dessus mon bonnet, et un pet-en-l'air ouaté de maman qu'elle m'avoit obligé de mettre» – che suscita in chi lo vede all'improvviso «l'image d'un vrai sorcier», anche perché questa scena si svolge a mezzanotte. Rousseau dopo questa scenetta buffa conclude con gran serietà che egli aveva «de longue main una grande vocation pour être sorcier» (vi, pp. 240-241).

Si obietterà che l'inettitudine sia al mestiere di avventuriero sia alla necessità di elaborare un progetto viene smentita con la famosa sequenza in cui egli si finge inglese e inventa di chiamarsi Dudding e riesce ad andare a letto con Mme de Larnage. Avendo dedicato un intero capitolo all'episodio nelle *Maschere dell'Io* (*In viaggio con Eros*, pp. 297-316) con ampi

riferimenti alla bibliografia allora disponibile, non ripeto un'analisi che oggi condurrei allo stesso modo, e mi soffermo solo su alcune implicazioni che riguardano il tema dei ciarlatani e degli avventurieri. Non c'è dubbio che questa avventura si chiuda con il pieno successo, e che questa volta Jean-Jacques si comporti con tanta abilità e finga il suo personaggio così bene da indurci a dire che finalmente, dài e dài, la sua trasformazione in avventuriero è felicemente avvenuta. Ecco finalmente una prodezza degna del modello Venture. Eppure nemmeno in questo caso le cose sono così semplici. L'episodio va visto non isolato ma nel contesto significativo della narrazione autobiografica. La seduzione di Mme de Larnage va a buon fine ma proprio di qui il problema si riapre quando Jean-Jacques, al contrario di ciò che avrebbe fatto qualunque altro avventuriero, comincia a pentirsi e a provare sensi di colpa. Lo stato di incertezza in cui egli si trova viene espresso simbolicamente dal bivio di fronte al quale esita uscendo da Montpellier e andando «vers le Pont-Saint-Esprit qui étoit également la route du bourg St Andiol et de Chambéry». Dove dirigersi? Verso St Andiol da Mme de Larnage, o verso Chambéry da Mme de Warens? Come Ercole al bivio, Jean-Jacques deve scegliere, e la scelta sarà irreversibile. I ricordi e soprattutto le lettere di «Maman», «quoique moins fréquentes que celles de madame de Larnage», risvegliano nel suo cuore dei «remords» che egli aveva «étouffés» finché era durata l'avventura, e diventano così forti che, «balançant l'amour du plaisir», lo pongono in condizione «d'écouter la raison seule». Fu così che Jean-Jacques comincia a considerare criticamente la possibilità di fare l'avventuriero:

> D'abord, dans le rolle d'avanturier que j'allois recommencer je pouvois être moins heureux que la prémiére fois; il ne falloit dans tout le bourg St Andiol qu'une seule personne qui eut été en Angleterre, qui connut les Anglois, ou qui sut leur langue, pour me démasquer. La famille de Made de Larnage pouvait se prendre de mauvaise humeur contre moi, et me traiter peu honnêtement. Sa fille à laquelle malgré moi je pensois plus qu'il n'eut fallu m'inquiettoit encore. Je tremblois d'en devenir amoureux et cette peur faisoit déjà la moitié de l'ouvrage. Allois-je donc pour prix des bontés de la mere chercher à corrompre sa fille, à lier le plus détestable commerce, à mettre la dissention, le deshonneur, le scandale et l'enfer dans sa maison? Cette idée me fit horreur; je pris bien la ferme résolution de me combattre et de me vaincre si ce malheureux penchant venoit à se déclarer. (vi, p. 259)

Bisogna leggere il passo più d'una volta per coglierne tutta l'assurdità. Il senso di colpa e la voglia di ravvedimento spingono qui Jean-Jacques (ma la distinzione fra il personaggio e il narratore in questo caso non è molto nitida) a immaginare una serie di conseguenze solo apparentemente logiche: a costruire una specie a di favola della ricottina di Matilde coniugata in negativo. È intanto davvero strambo che solo ora Jean-Jacques cominci a temere di essere «smascherato» perché non sa una parola d'inglese e recandosi a casa di Mme de Larnage potrebbe incontrare qualcuno che conosca quella lingua. Già l'essere riuscito a reggere tale finzione durante

tutta la gita è un fatto che sfida l'incredulità. Per quanto a quei tempi la conoscenza delle lingue straniere e in particolare dell'inglese non fosse molto diffusa nella provincia francese, è abbastanza straordinario che una compagnia di persone abbia creduto davvero di trovarsi di fronte a Mr Dudding e che nessuno abbia notato la cadenza svizzera con cui il giovane inglese pronunciava il francese. Ma diamo per buona questa eventualità, e riflettiamo sulle conseguenze che ne scaturiscono. Jean-Jacques solo quando si trova dinanzi al bivio comincia realmente a temere di non saper sostenere il «rolle» di avventuriero per la seconda volta. Ma ciò che rivela tutta la sostanza immaginaria e di fatto ciarlatanesca del ragionamento è la catena di eventi che la sua mente esaltata disegna dinanzi a sé: che la famiglia Larnage possa guardarlo male è ancora verosimile, ma che egli sia destinato ad innamorarsi della figliola quindicenne della signora (che egli non ha mai visto e che gli è stata descritta dalla madre durante il viaggio come «vive, charmante, et d'un caractére aimable», sì che ha sùbito cercato di immaginare «comment Mademoiselle de Larnage traiteroit le bon ami de sa Maman»; vi, p. 255) e di corromperla, questa è una fantasia incredibile che genera a sua volta conseguenze altrettanto fantasiose che gli fanno «horreur» come se fossero reali e gli fanno pensare che se andasse dalla signora arriverebbe «à mettre la dissention, le deshonneur, le scandale et l'enfer» in casa Larnage. Il quadro che ne risulta è tanto catastrofico quanto improbabile:

> Cette idée me fit horreur; je pris bien la ferme résolution de me combattre et de me vaincre, si ce malheureux penchant venoit à se déclarer. Mais pourquoi m'exposer à ce combat? Quel misérable état de vivre avec la mére dont je serais rassasié, et de bruler pour la fille sans oser lui montrer mon cœur! Quelle nécessité d'aller chercher cet état, et m'exposer aux malheurs, aux affronts, aux remords pour des plaisirs dont j'avois d'avance épuisé le plus grand charme: car il est certain que ma fantaisie avait perdu sa prémiére vivacité. Le gout du plaisir y était encore, mais la passion n'y étoit plus. (vi, p. 259)

Jean-Jacques prima non solo immagina che una volta arrivato sedurrà la figlia quindicenne della sua amica, poi cambia quadro e immagina di vivere accanto alla madre ormai sazio della passione per una donna matura e incapace di rivelare alla ragazza il suo amore. È una previsione talmente assurda da far dubitare dell'equilibrio mentale di chi è capace di elaborarla. Ma, come sempre, il problema non è psicologico ma letterario e filosofico. Rousseau elabora con la fantasia quel romanzo libertino che egli non solo non è riuscito a realizzare quando gli se ne è presentata l'occasione ma che non ha neppure voluto tentare di realizzare. Non è un caso che si tratti ogni volta di un rapporto a tre, e che la presenza di due donne rappresenti un ostacolo per il dispiegamento pieno della prospettiva erotica e libertina. Qui, la fantasia di Jean-Jacques interviene dopo che qualcosa di realmente libertino è avvenuto, dopo che per una volta egli ha vissuto un rapporto a due con una donna senza che nessun terzo intervenisse ad impedirlo ed a spostarlo nel regno dell'immaginario. L'immaginario ha avuto la sua parte,

s'intende, visto che il rapporto a due si è realizzato solo perché Jean-Jacques ha finto di essere un altro e si è comportato in tutto e per tutto come un avventuriero: e tuttavia esso è stato terribilmente reale, Dudding e Mme de Larnage hanno veramente fatto sesso e tra di loro è rimasta una relazione che prosegue per lettera.

Ma un tale esito è intollerabile per lui, che nella finzione è Dudding ma nella realtà è pur sempre Jean-Jacques Rousseau, una persona vivente alla quale toccherebbe tutto il peso della relazione. Posto di fronte all'eventualità che quella parentesi eccezionale diventi 'normale', e che davvero Dudding si trasformi nell'amante titolato di Mme de Larnage, Jean-Jacques reagisce con tutte le sue forze ed alabora il quadro terrificante di una casa distrutta dal suo libertinaggio o (senza badare alla contraddizione) di una situazione in cui egli è l'amante ormai stanco della madre e concupisce la figlia minorenne ma non glielo può dire. Tutto questo macchinario è messo in movimento al solo scopo di negare il solo evento libertino realmente accaduto e di restituire il personaggio alla sua (pretesa) purezza di cuore con il ritorno da Maman. I «remords» che Jean-Jacques dice di provare dopo l'immaginazione delle conseguenze terrificanti del suo libertinaggio sono, come si direbbe in linguaggio marxiano, «falsa coscienza» che non riesce ad occultare il meccanismo reale che Rousseau stesso ha esposto nelle righe precedenti. Non dico che i rimorsi siano fasulli e del tutto inventati, ma che il ragionamento rousseauiano è costruito anche in questo caso su un conflitto e diventa un classico «compromesso» tra istanze diverse. L'aspirazione a una vita pura e sottratta ai pericoli del libertinaggio ha una radice dentro la soggettività del personaggio, ma non esaurisce il ventaglio delle possibilità. Anche la tentazione libertina ha le sue radici. Il risultato è uno spostamento del conflitto su un piano ideale ed immaginario in cui la fantasmatizzazione prende il sopravvento sulla conoscenza della realtà. Almeno nella ricostruzione letteraria, perché da altre fonti (come dalle lettere dell'epoca) risulta che il vero Jean-Jacques si è comportato in modo diverso e soprattutto ha vissuto quegli eventi in forme diverse. Al narratore importa rappresentare il suo personaggio in bilico fra due vie, fermo al bivio tra Saint Andiol e Chambéry, allo scopo di drammatizzare all'estremo la scelta compiuta.

Avvicinandosi allo snodo di Saint Esprit, Jean-Jacques prende «la résolution de bruler l'étappe du Bourg St. Andiol, et de passer tout droit». È una decisione che egli prende «courageusement, avec quelques soupirs», ma la prende con la soddisfazione interiore, assaporata per la prima volta in vita sua, di potersi dire: «je mérite ma propre estime, je sais préférer mon devoir à mon plaisir». Questa santificazione è prodotta dallo studio, grazie al quale la «honte» di essere «si peu consequent» con se stesso e di «démentir si tôt et si haut» i suoi princìpi lo spinge a vincere sulla «volupté». In questo modo Jean-Jacques diventa «un autre homme», o piuttosto ridiventa quello che era prima e «que ce moment d'ivresse avoit fait disparoitre», e «plein de bons sentimens et de bonnes resolutions» prosegue la sua via «dans la bonnne intention d'expier» la sua «faute», deciso ormai a regolare la sua

condotta «sur les loix de la vertu» e a consacrarsi «sans reserve au service de la meilleure des méres» e così via in un diluvio di buoni propositi che pare preso da una letterina di Natale (vi, p. 260). Sembra proprio Pinocchio che ritrova la Fata nell'isola delle Api industriose e s'impegna a «mutar vita» e a «diventare un ragazzino perbene» e abbraccia e bacia la Fata che da quel momento sarà la sua «mamma», e dopo qualche piccolo tentennamento promette di studiare e di lavorare «perché, insomma, la vita del burattino» gli è «venuta a noia» e vuol «diventare un ragazzo a tutti i costi».[14]

L'analogia però regge solo fino a un certo punto: perché mentre Pinocchio rompe per sua sola responsabilità il patto con la Fata proprio il giorno prima di essere mutato in bambino per bene e fugge con Lucignolo verso il Paese dei balocchi, Jean-Jacques del tutto incolpevole e pronto a pentirsi dei suoi errori si trova orribilmente deluso e ferito dall'incontro con la Fata, ossia con Mme de Warens: o almeno questo è ciò che Rousseau vorrebbe farci credere. Il racconto autobiografico enfatizza la 'conversione' di Jean-Jacques ai buoni sentimenti allo scopo di sottolineare la «faute» di Maman. Jean-Jacques alla fin dei conti è innocente, i suoi propositi di smettere con la vita dell'avventuriero erano sinceri, ma lo spettacolo che gli si presenta al suo ritorno a casa è desolante. Pur avendo annunciato per lettera il giorno e l'ora del suo arrivo, egli non trova nessuna accoglienza. Addirittura, essendo in anticipo sull'ora annunciata, si ferma mezza giornata in un paese vicino «afin d'arriver juste au moment» che aveva comunicato in modo da poter «gouter dans tout son charme le plaisir de la revoir» e addirittura pensa di ritardare un po' l'arrivo «pour y joindre celui d'être attendu». Ma il desiderio di rivedere Maman ha il sopravvento, ed egli arriva a casa «exactement à l'heure». Il passo in cui Rousseau narra il suo arrivo è uno straordinario pezzo di romanzo, che non cito per esteso perché ciò che importa in questo discorso è sottolineare laportata della delusione provata dal giovanotto, il quale viene accolto senza eccessi di entusiasmo e vede «un jeune homme» accanto a Maman, e insomma («bref») trova la sua «place prise» (vi, p. 261) da Wintzenried.

I curatori della «Pléiade», insieme con altri attenti studiosi, ricavano dalla lettura della corrispondenza la certezza che le cose non sono andate così e che già prima di partire da Montpellier Jean-Jacques sapeva di essere stato «remplacé», e che «mentre egli dimentica Mme de Warens per Mme de Larnage» la sua protettrice dimentica lui e gli preferisce il giovane Wintzenried (nota a p. 1361). Questa notizia è utile ma non fa che confermare ciò che dice il testo delle *Confessions*, la cui narrazione può essere 'falsificata' senza il ricorso a documenti extratestuali. La vicenda è raccontata secondo un modello romanzesco in cui i fatti si aggiustano per acquisire un valore simbolico che nella realtà non possiedono. Rousseau sta rovesciando la parabola del figliol prodigo, per il quale in questo caso non solo non si macella il vitello grasso ma gli si fa trovare il posto occupato: e da chi? da un mezzo avventuriero, un uomo scialbo e insignificante, «un grand

[14] Collodi, *Pinocchio* cit., pp. 453-454.

fade blondin, assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même, parlant comme le beau Liandre; mêlant tous les tons, tous les gouts de son état avec la longue histoire de ses bonnes fortunes; ne nommant que la moitié des Marquises avec lesquelles il avait couché, et prétendant n'avoir point coeffé de jolies femmes dont il n'eut aussi coeffé les maris», insomma un giovanotto «vain, sot, ignorant, insolent» benché «le meilleur fils du monde». Questo fu «le substitut» e «l'associé» offerto a Jean-Jacques dopo il suo ritorno a casa (vi, pp. 262-263). Wintzenried è un mezzo avventuriero, ben lontano dalle vette di Venture, è «zèlé, diligent, exact pour toutes ses petites commissions qui étoient toujours en grand nombre» (vi, p. 262), ma è anche uno che cambia il suo nome, che non gli pare «assez noble», in quello di «Monsieur de Courtilles», e si ammira «comme un homme important dans la maison» e misura «les services qu'il y croyoit rendre sur le bruit qu'il y faisoit» (vi, p. 265): insomma «un dissipateur» che vuol a tutti i costi «briller» con «bon cheval, bon équipage» e ama «à s'étaler noblement aux yeux des voisins» e compie «des entreprises continuelles en choses où il n'entendoit rien» (vi, p. 271).

Scacciato dal suo posto nel Paradiso Terrestre, o meglio invitato da Maman a continuare come se niente fosse accettando un *ménage à trois* che ripugna a chi, come Jean-Jacques, è attirato dal rapporto a tre quando avviene con due donne, il giovane trova il modo di ricavare il bene dal male e si affida tutto alle mani di Mme de Warens fino a «oublier» se stesso. Dal fondo dell'abiezione non si può che risalire. Fu così che con i «malheurs» cominciarono a germogliare le «vertus» il cui seme era al fondo dell'anima di Jean-Jacques, quelle virtù «que l'étude avoit cultivées, et qui n'attendoient pour éclore que le ferment de l'adversité». Il primo frutto di questa «disposition si désintéressée» fu di allontanare dal proprio cuore «tout sentiment de haine et d'envie» contro colui che lo aveva «supplanté» e di attaccarsi «sincérement» a lui, sforzandosi di migliorarlo (vi, p. 264). Rousseau adotta lo schema delle vite dei santi e scrive la propria agiografia: ma mentre le vite dei santi procedono dal male e dall'errore al bene e alla salvezza in una direzionea senso unico, la vita esemplare di Jean-Jacques ricomincia sempre daccapo, un punto d'approdo è stato appena raggiunto che viene sùbito rimesso in discussione: e il bello è che ciò accade quasi all'insaputa del narratore, il quale ha appena dipinto con i colori più autoencomiastici la nuova condizione della sua anima. La frase citata poco più su sembrerebbe segnare una conversione definitiva; ma ben presto Jean-Jacques, che ha rifiutato l'offerta di Maman di dividere il letto con il nuovo arrivato, sente che il cuore della donna si è raffreddato proprio per il suo diniego e che non è più possibile quella «intimité des cœurs» che egli sognava di realizzare rimanendo nella stessa casa con lei e con il nuovo *factotum* rinunciando al sesso. «Insensiblement» comincia a sentirsi «isolé et seul» nella stessa casa di cui prima era «l'ame», e si separa pian piano dagli altri richiudendosi con i suoi libri e passeggiando tra i boschi, fino a formare «le projet de quitter la maison» (vi, p. 266). È l'ennesima ripetizione della cacciata e dell'esilio, che non sono eventi meno traumatici quando

avvengono (apparentemente) per scelta autonoma. Trasferitosi per un breve periodo a casa di Mably per fare da precettore ai due figli, Jean-Jacques scopre non solo di non avere alcun «talent» per l'educazione (VI, p. 267) ma soprattutto di aver conservato dentro di sé «la racine» della propensione al male e ricomincia con i «petits vols» che un bel giorno vengono scoperti (VI, pp. 268-269). La proclamazione della virtù riconquistata grazie ai mali patiti viene dimenticata, e Jean-Jacques è costretto a riprendere il suo *habitus* di ciarlatano e di avventuriero. Lo fa a un livello più alto ma lo fa, e soprattutto si incarica di indicare al lettore il legame tra la sua nuova impresa e il passato. L'invenzione della nuova notazione musicale (sul cui merito non mi pronuncio) è un atto che si collega al mondo dell'avventura perché promette una scorciatoia per superare la «difficulté» di lettura del sistema tradizionale (VI, p. 271). Pian piano Jean-Jacques elabora un sistema completo di scrittura musicale basato sui numeri che funziona «avec la plus grande exactitude» e «avec la plus grande simplicité», e decide di recarsi di persona a Parigi per presentare la sua invenzione all'Accademia. Sembra un atto un po' azzardato ma a suo modo ragionevole: ma è il narratore stesso che opera un collegamento tra questa impresa e le prodezze passate, rimettendo in gioco l'elemento ciarlatanesco della sua vita:

> Dès ce moment je crus ma fortune faite, et, dans l'ardeur de la partager avec celle à qui je devois tout, je ne songeai qu'à partir pour Paris, ne doutant pas qu'en présentant mon projet à l'Académie je ne fisse une révolution. J'avois rapporté de Lyon quelque argent; je vendis mes livres. En quinze jours ma résolution fut prise et exécutée. Enfin, plein des idées magnifiques qui me l'avoient inspirée, et toujours le même dans tous les tems, je partis de Savoye avec mon Système de musique, comme autrefois j'étois parti de Turin avec ma fontaine de Héron. (VI, p. 272)

La prima parte delle *Confessions* si chiude con questa partenza, che assume in tal modo un valore simbolico altissimo. Nelle parole con cui Rousseau presenta la sua decisione convivono due istanze opposte: da un lato la novità, la scelta decisiva e 'rivoluzionaria' che segna ogni nuovo inizio, specialmente quando si realizza in una partenza, nell'abbandono della casa per una meta ignota; ma dall'altro lato l'eterno ritorno dell'uguale, la ripetizione di eventi già accaduti che dovrebbero essere dimenticati. Li ha forse dimenticati il lettore che ha letto frettolosamente le pagine precedenti e ha liquidato le avventure ciarlatanesche come piccoli aneddoti che hanno colorato l'esistenza girovaga di un uomo destinato a diventare grande filosofo; ma non li ha dimenticati Jean-Jacques Rousseau, che in un momento così decisivo per la sua esistenza fa sapere di essere rimasto e di dover rimanere «toujours le même dans tous les tems». La sua avventura filosofica inizia sotto il segno, appunto, dell'avventura. Il rivoluzionario sistema musicale è la ripetizione della fontana di Erone: il futuro filosofo non si libererà facilmente dell'impronta del ciarlatano.

Torniamo ora al 'caso' Venture, che racchiude in sé tutti i significati possibili dell'ipoteca ciarlatanesca sulla vita e sulla filosofia di

Rousseau. Dopo la scomparsa di Bâcle Jean-Jacques ha visto in Venture quell'avventuriero 'totale' che egli non è mai riuscito ad essere e che probabilmente non poteva essere davvero se non rinunciando a divenire Jean-Jacques Rousseau. Ma d'altra parte egli sa o sente che, avendo respinto la carriera 'normale' dell'intellettuale che come il fratello nemico Diderot è legato al potere anche quando sta all'opposizione, ha bisogno di utilizzare ad ogni momento le risorse della recita, della ciarlataneria, della esibizione di sé, sia pure fingendo di volersi nascondere e scomparire agli occhi del mondo. A Lione, dopo essersi nascosto per poter sgattaiolare e rimanere ignoto a tutti, è rimasto impigliato nei sensi di colpa; all'Ermitage egli potrà nascondersi per così dire di fronte al mondo, vivere isolato nella curiosità generale, senza residui morali. Saltando su un bel numero di anni, andiamo direttamente alla conclusione del rapporto con Venture per trovare Jean-Jacques in procinto di trasferirsi all'Ermitage. Il libro VIII si chiude con la ricomparsa del vecchio amico che viene «me surprendre un beau matin, lorsque je ne pensois à rien moins», ed è perciò «une visite à laquelle je ne m'attendois guére, quoique ce fut une bien ancienne connoissance» (VIII, p. 398). Jean-Jacques aveva 'dimenticato' Venture, che pure aveva svolto un ruolo decisivo nella sua formazione. Se le *Confessions* fossero un vero romanzo, Venture scomparirebbe definitivamente come tutti i personaggi secondari che hanno esaurito la loro funzione. Ma poiché la vita di Jean-Jacques, benché intrisa di fatti straordinari e predisposta ad essere raccontata nelle strutture del romanzo, è pur sempre una vita reale i cui eventi non sono tutti padroneggiabili dalla fantasia del narratore, il vecchio Venture ricompare all'improvviso, quando Jean-Jacques pensa di non aver più nulla a che fare con l'ambiguo modello della sua giovinezza ed anzi guarda con fastidio un uomo che gli ricorda una fase poco confessabile della sua esistenza. Il momento in cui Venture ricompare sembra scelto da una Provvidenza narrativa particolarmente dispettosa, come se un'antica amante si presentasse a turbare la cerimonia di un matrimonio, perché avviene in un momento delicatissimo della carriera di Rousseau che con la mossa astutissima della ritirata all'Ermitage si trasforma definitivamente in personaggio 'pubblico' mentre proclama ai quattro venti di volersi estraniare dal «tourbillon» della Capitale (IX, p. 401).

Il paradosso è dunque che anche dentro la «riforma» personale, con la quale sembra compiere atti simbolici urtanti per separarsi dal mondo e per diventare uno 'scandalo' agli occhi dei perbenisti di destra e di sinistra, egli ricorra alla sapienza ciarlatanesca appresa durante la sua scapestrata giovinezza e soprattutto durante l'amicizia con Venture: e questa volta con piena padronanza di mezzi e di fini. L'obiettivo non è più quello di sedurre i cittadini di Losanna con qualche improvvisazione musicale ma quello di affascinare l'intero mondo della cultura e dell'aristocrazia con mosse di grande effetto. Ora Rousseau ha compreso che si può padroneggiare il proprio destino e affascinare il pubblico non esibendosi spudoratamente ai suoi sguardi ma ritirandosi, negandosi, ingigantendo la curiosità anche pettegola nei suoi confronti. Solo il Rousseau divenuto filosofo riesce a

realizzare senza incertezze il programma ciarlatanesco della sua giovinezza. E tuttavia questo sfondo deve essere celato al pubblico e trasformato in atto grandioso ed eroico perché i contemporanei vedano solo il prodotto finale della strategia – la metamorfosi di Jean-Jacques in un filosofo che teorizza e pratica la solitudine – e non si accorgano delle vie percorse e degli strumenti pubblicitari utilizzati per ottenerlo. Per questa ragione il ritorno di Venture turba Rousseau e lo spinge a 'dimenticarlo' un'altra volta. Il vecchio maestro ricompare minaccioso come se volesse ricordare all'allievo, nel momento di maggior trionfo, che senza il suo insegnamento egli non sarebbe arrivato là dove è arrivato. Se Venture non fosse tanto compromesso con la storia dell'identità rousseauiana, Jean-Jacques potrebbe liberarsi della visita inattesa con una pacca sulla spalla, con una risata, con una scusa. Già il fatto stesso che a tanti anni di distanza l'autobiografo attribuisca così grande importanza alla ricomparsa del vecchio amico, e spenda così tante parole per registrare i mutamenti intervenuti nell'individuo, è un dato che merita di essere interrogato anche se l'abilità letteraria dello scrittore fa parere tutto molto naturale.

Come sempre quando si ha a che fare con Rousseau, occorre leggere anche ciò che in apparenza non è scritto ma è presente nei «blancs» del discorso: non per imbastire congetture fantasiose scollegate dal testo, ma per leggere ciò che Rousseau ha pensato ed ha celato negli spazi vuoti del discorso autobiografico. Si tratta dunque non certo di sondare chissà quali abissi psicologici, magari con logori arnesi psicoanalitici, ma semplicemente di riconoscere che la superficie del testo non è tutta egualmente scritta e lascia delle parti che chiedono di essere colmate non dalla fantasia soggettiva del lettore ma dalla stessa logica che regge lo scritto: che è una logica binaria e contraddittoria ma non per questo è meno 'logica'. La ragione di questa tecnica non è vagamente giocosa ma è connessa a una necessità intima della scrittura rousseauiana. Qui, come in tutte le *Confessions* e nelle opere autobiografiche, Rousseau non vuole semplicemente mentire o nascondere la verità ma appare mosso da pulsioni opposte tra le quali è per lui impossibile scegliere una volta per tutte. Se volesse solo mentire: se non volesse farci sapere niente della parte svolta dai ciarlatani nella formazione del suo Io, o se volesse circoscrivere la loro influenza agli anni scapestrati della giovinezza, gli basterebbe tacere l'incontro con il vecchio compagno che nessun biografo avrebbe mai scovato. Ma Rousseau non può sopprimere certi episodi e la parte in essi svolta da certi personaggi, deve contemporaneamente raccontarli e rimuoverli, ricordarli e dimenticarli, dando al lettore alcune informazioni per poi depistarlo, perché il messaggio che egli invia è intimamente contraddittorio. Il risultato di questo lavoro di verità/menzogna, che a livello di scrittura si manifesta come dialettica (non hegeliana, per carità) tra memoria e oblio, è come in questo caso un racconto costruito sulla interpolazione sapiente di pieni e di vuoti. Se leggiamo con attenzione il passo, infatti, notiamo la sproporzione non spiegata tra l'effetto suscitato in Jean-Jacques dalla ricomparsa di Venture e le ragioni che lo stesso autobiografo ne dà a distanza di anni.

E così Venture, ormai relegato nel magazzino dei personaggi che non servono più, senza rispetto per la logica del romanzo viene a «surprendre» il vecchio amico «un beau matin», quando Jean-Jacques, impegnato nella costruzione di se stesso come *philosophe* originale in solitudine polemica rispetto ai sodali di un tempo, non pensa «à rien moins». Venture è fuori dai suoi ricordi e dalla sua mente, e nessuno, neppure il nemico più malevolo, riconoscerebbe nel *philosophe* le tracce dell'avventuriero velleitario e malriuscito di tanto tempo prima. Venture poteva rimanere nell'ombra per sempre, e il 'romanzo' delle *Confessions* sarebbe filato liscio fino alla fine. E invece costui riappare come un fantasma, o meglio come colui che ritorna, come un *revenant* non previsto dall'intreccio. Ma l'abilità del narratore consiste nel saper trarre partito da una ricomparsa inaspettata, facendola addirittura servire allo scatto in avanti della trama. Possiamo arrivare a pensare che se Venture non fosse ricomparso l'autobiografo avrebbe dovuto inventare il suo arrivo, tanto esso diventa necessario per ricomporre il suo discorso. Jean-Jacques riconduce immediatamente Venture alla dimensione del personaggio e lo coglie nella sua differenza irrimediabile rispetto a se stesso, proprio come il personaggio di un romanzo tornato prima dell'epilogo e tanto «mutatus ab illo». Tocca a Venture ora essere «un autre homme»:

> Qu'il me parut changé! Au lieu de ses anciennes graces je ne lui trouvai plus qu'un air crapuleux, qui m'empêcha de m'épanouir avec lui. Ou mes yeux n'étoient plus les mêmes, ou la débauche avait abruti son esprit, ou tout son prémier éclat tenoit à celui de la jeunesse qu'il n'avoit plus. Je le vis presque avec indifférence, et nous nous séparâmes assez froidement. (viii, p. 398)

Jean-Jacques era diventato «un autre» immedesimandosi in Venture; ora è Venture che non è più se stesso ed è diventato un altro. È difficile appurare se a manifestare questa reazione sia stato Jean-Jacques in persona al momento o se l'autobiografo attribuisca retrospettivamente al protagonista dell'autobiografia la sua opinione retrospettiva. Ad ogni modo, il narratore non dà una spiegazione unica al fenomeno ed anzi ne allinea ben tre, precedute dal disgiuntivo «ou»: *o* gli occhi di Jean-Jacques non erano più gli stessi, *o* la condotta sregolata aveva abbrutito l'anima di Venture, *o* il declino della giovinezza aveva privato l'avventuriero del suo fascino. In realtà queste disgiuntive uniscono invece di separare, e spingono il lettore a sommare le tre ipotesi invece di sceglierne una. Gli occhi di Jean-Jacques sono cambiati e vedono ciò che prima non vedevano, ossia l'aspetto negativo della «débauche» che tanto era parsa ammirevole in passato, e soprattutto vedono che il fascino dell'amico era precario e stava tutto nella giovinezza. L'uomo non è poi tanto «mutatus ab illo»: non si è davvero trasformato in un altro ma ha solo rivelato l'essenza immutabile (e sgradevole) di sé, che il fascino della giovinezza e l'ingenuità dello sguardo di Jean-Jacques avevano mistificato. Venture è ciò che Jean-Jacques sarebbe diventato se avesse proseguito su quella strada: è il Lucignolo che ha condotto fino all'ultima tappa la sua metamorfosi in asino. Invece Jean-Jacques si è salvato in tempo

da quel destino, ed ora guarda con orrore l'asino che egli sarebbe potuto diventare, ma teme che nella sua metamorfosi in personaggio virtuoso siano rimaste le tracce del vecchio burattino. Venture dunque deve essere ridimenticato, e salutato «avec indifférence» e «froidement» perché non sia rilevabile alcun rapporto tra lui e il nuovo Rousseau. Noi scriviamo «dunque» guidati e affascinati dalla musica della prosa rousseauiana, e ci tocca leggere il passo una seconda volta per avvertire fra le premesse e la conclusione quel salto che lo scrittore ha compiuto e poi mimetizzato abilmente facendo credere al lettore di aver detto tutto e di aver svolto un discorso coerente e logico. Le tre ragioni date non riescono a spiegare l'irritazione provata da Jean-Jacques nemmeno sommate tra di loro. C'è «dunque» qualcosa d'altro, una quarta ragione non detta, ma non per questo inesistente o introvabile, che può spiegare quell'irritazione e che è scritta nei vuoti lasciati dai passaggi logici troppo bruschi dalla premessa alla conclusione. Il rischio, che sottende queste spiegazioni, è non solo che Venture non sia diventato un altro ma abbia semplicemente manifestato senza veli ciò che egli è sempre stato; ma che anche Rousseau, quando credeva di essere un altro e compiva azioni riprovevoli, fosse nient'altro che se stesso; e che quando si lasciava affascinare dalla figura eccezionale dell'avventuriero si fosse «engoué» di un volgare ciarlatano.

Rousseau non sarebbe il grande narratore che è se non cogliesse l'occasione fornitagli da Venture per rielaborare e riavviare il meccanismo del racconto attraverso il gioco raffinato della memoria e dell'oblio. L'oblio, come sempre, è necessario alla memoria in quanto sgombra il campo dei detriti e offre a chi ricorda un territorio per così dire 'riverginato'. L'emozione, che di fronte alla persona reale non è scattata, scoppia improvvisa appena Venture scompare nel nulla e non può turbare con la sua presenza reale il quadro edificante che il narratore si affretta a comporre. Ora Rousseau si sente al sicuro e può 'dire' per esteso e con abbondanza di particolari la sua reazione non certo alla presenza di Venture ma alla sua assenza:

> Mais quand il fut parti le souvenir de nos anciennes liaisons me rappella si vivement celui de mes jeunes ans, si doucement, si sagement consacrés à cette femme angélique qui maintenant n'étoit guére moins changée que lui, les petites anecdotes de cet heureux tems, la romanesque journée de Toune passée avec tant d'innocence et de jouissance entre ces deux charmantes filles dont une main baisée avoit été l'unique faveur, et qui malgré cela m'avoit laissé des regrets si vifs, si touchans, si durables, tous ces ravissans délires d'un jeune cœur, que j'avois senti alors dans toute leur force, et dont je croyois le tems passé pour jamais: toutes ces tendres réminiscences me firent verser des larmes sur ma jeunesse écoulée et sur ses transports désormais perdus pour moi. (viii, pp. 398-399)

Il «souvenir» – il ricordo poetico che non esaurisce la casistica della memoria rousseauiana – nasce dall'assenza, perché la presenza dell'oggetto reale impedisce con la sua materialità il corto circuito tra presente e passato e impone la considerazione di frammenti di realtà riluttanti a farsi integrare nello schema idillico. Venture deve uscire dalla porta (e dalla vita di Jean-

Jacques) per sempre, perché il ricordo integrale del tempo trascorso compaia quasi miracolosamente ma rielaborato e mistificato. Gli aspetti negativi del passato, il cui ricordo (sul quale l'autobiografo ha sorvolato) ha spinto Jean-Jacques a trattare freddamente l'antico avventuriero, sono scomparsi dalla ricostruzione postuma che pure è stata stimolata proprio dalla ricomparsa di Venture, il quale diventa il pretesto di un fiorire di immagini che mistificano la funzione reale da lui svolta all'epoca dei fatti. Come lo stesso Rousseau ha raccontato nei passi prima lungamente citati e commentati, gli episodi che suscitano la tenerezza del filosofo si sono svolti *contro* Venture e il suo influsso. In particolare l'«idillio delle ciliege» che aveva fruttato a Jean-Jacques quel bacio sulla mano era stato il primo segnale del distacco da Venture. L'ondata di ricordi, che fonde assieme elementi conflittuali, è dunque il frutto di un atto di dimenticanza volontaria: Venture *deve* scomparire ed essere dimenticato perché il passato risorga in tutto il suo fascino come un corpo unico di felicità.

Tale fascino, che si fonda sulla rimozione e sull'assenza, può essere proclamato solo a patto che i segni della realtà passata vengano capovolti e negati. Purtroppo molti interpreti e studiosi l'hanno subìto, quel fascino, e l'hanno isolato dal complesso di silenzi, rimozioni ed oblii entro il quale esso trova la sua ragione e la sua genesi, trasformandolo apologeticamente nell'unica dimensione reale della memoria rousseauiana fino a vedere in esso una sorta di preannuncio della memoria involontaria proustiana. Il guaio (per questi interpreti apologetici) è che qui di involontario non c'è nulla, e c'è anzi la tattica scaltrita di una scrittura che insieme dice e non dice, afferma e nega, ricorda e dimentica, rimuove e racconta. La *madeleine* di Rousseau è più evanescente e meno corporea di quella di Proust, che proprio con la sua presenza fisica avvierà il meccanismo della memoria involontaria. Non sempre gli apologeti della memoria infantile e poetica tengono conto di questa netta affermazione della distanza e dell'oblio, senza la quale nemmeno la memoria idillica e a-conflittuale può coagularsi. La memoria può essere totale solo se 'dimentica' i dettagli discordanti, cancella i conflitti e riaggiusta tutto retrospettivamente. E tuttavia i segni della dimenticanza rimangono impressi nel testo, come cicatrici non ben rimarginate. E le cicatrici non resterebbero là, a raccontare l'altra faccia della storia, se l'autore stesso non decidesse di registrarle e di lasciarne «memoria», pur affidando al lettore il còmpito di trovarle e di analizzarle. Questa teoria, o questa poetica, della memoria, va letta in combinazione con altre affermazioni seminate in altri luoghi delle *Confessions*. Se torniamo al libro iii, infatti, leggiamo l'osservazione sulle «deux choses presque inaliables» che si uniscono in Rousseau senza che egli ne possa «concevoir la maniére»: da un lato «un temperament très ardent, des passions vives, impétueuses», e dall'altro «des idées lentes à naitre, embarrassées, et qui ne se présentent jamais qu'après coup», tanto da far pensare che il cuore e lo spirito «n'appartiennent pas au même individu». Il sentimento, «plus prompt que l'éclair», giunge a «remplir» l'anima, ma, invece di illuminarla, la «brûle» e la «éblouit». La conclusione è che, sotto l'azione del sentimento,

Je sens tout et je ne vois rien. Je suis emporté mais stupide; il faut que je sois de sang-froid pour penser. Ce qu'il y a d'étonnant est que j'ai cependant le tact assez sûr, de la pénétration, de la finesse même pourvu qu'on m'attende: je fais d'excellens impromptus à loisir; mais sur le tems je n'ai jamais rien fait ni dit qui vaille. Je ferois une assez jolie conversation par la poste, comme on dit que les Espagnols jouent aux échecs. (iii, p. 113)

Questo è, secondo la sua stessa analisi, il Rousseau alfiere del sentimento, dell'immediatezza e della trasparenza, che gli interpreti 'idillici' non hanno saputo o voluto riconoscere. In realtà per Rousseau il sentimento immediato è cieco, e la visione può intervenire nel processo della conoscenza solo in un secondo momento. Sentire non è vedere, e soltanto il vedere costituisce non solo la conoscenza razionale ma anche il terreno adatto per le decisioni. Ma per vedere occorre «sang-froid», ossia distanza e separazione. Questa distanza è una specie di oblio, perché il soggetto può ridiventare padrone di se stesso solo allontanando da sé l'impeto momentaneo della passione, attraverso la riflessione. Rousseau ha bisogno di una dimenticanza preventiva: è necessario allontanare l'oggetto e ridurlo a mero pretesto perché il ricordo possa ricrearsi in tutta la sua magia, che è in realtà una magia costruita già durante gli episodi accaduti. Rousseau ha vissuto quei momenti della sua vita come se fossero ricordi, e ne ha espulso gli aspetti negativi prima ancora di depositarli nella memoria. Ma la vista del *vero* Venture paralizzerebbe questo meccanismo, anche perché farebbe sorgere nella mente del soggetto ricordante il dubbio che forse anche allora, ai tempi della giovinezza, il fascino del personaggio fosse in qualche modo artificiale e costruito. Forse Venture era già allora un «crapuleux», ma gli occhi di Jean-Jacques non se ne erano accorti, condizionati com'erano dalla volontà di autoilludersi. Ma ora la vista di Venture invecchiato rischierebbe di squarciare il velo della finzione entro il quale Jean-Jacques ha vissuto e poi inquadrato i momenti magici della sua giovinezza. Meglio allontanarlo, meglio dimenticarlo definitivamente. Si potrebbe scoprire, altrimenti, che i giovani anni di Jean-Jacques non sono stati «consacrés» esclusivamente a Mme de Warens ma anche ad altri oggetti, che la stessa Mme de Warens non era esattamente una donna «angélique», che la «romanesque journée de Toune» non era stata così 'innocente' come sembrava, e via di questo passo. Anche senza ricorrere alla corrispondenza, che racconta una storia abbastanza diversa, basta rileggere con attenzione i libri precedenti delle stesse *Confessions* per scoprire che questa epifania è falsa o almeno apologetica.

Rousseau sembra aver dimenticato ciò che egli stesso ha scritto nella sua stessa autobiografia, dando così forma ad una accezione ulteriore e originale dell'oblio. Solitamente, colui che in età matura incontra un vecchio compagno di giochi o anche di libertinaggio si compiace di rammentare insieme con lui i tempi passati, come faranno i due personaggi dell'*Éducation sentimentale* alla fine del romanzo: ti ricordi? e ricordi quel giorno? e quella

volta che...? La consapevolezza di essere cambiato, di essere diventato un «altro», non impedisce che il soggetto si compiaccia di ricordare ciò che è irrimediabilmente perduto. Accade anzi che proprio perché si sente ormai cresciuto e cambiato, egli si permetta di abbandonarsi ai sentimenti e alle contemplazioni del passato. Ma Rousseau non può consentirsi di tenere dinanzi a sé un elemento di confronto che potrebbe far crollare il castello di ricordi idillici così faticosamente costruito. La sua memoria è assolutamente e irrimediabilmente individuale, e non reggerebbe all'incontro con la realtà o anche soltanto con la memoria dell'altro. Meglio dunque dimenticare, per poter ricordare senza conflitti e senza traumi quei mondi che Rousseau sa di essere «désormais perdus» per lui.

Il risvolto necessario a questo lavoro di 'mistificazione' del passato è la riconferma della «vérité» di una narrazione in cui l'autore è costretto a perpetuare «le souvenir d'un fait» di cui pure avrebbe voluto «effacer la trace» (III, p. 399), ossia della catastrofe dell'Ermitage che apre il libro IX. Il desiderio di andare a vivere in campagna nasce (almeno così Rousseau vuol farci credere) dalla nostalgia delle Charmettes, dei «bosquets», dei «ruisseaux», delle «promenades solitaires», le cui immagini vivissime colpiscono il filosofo nel «tourbillon» di Parigi e vengono a «me distraire, me contrister, m'arracher des soupirs et des desirs» (IX, p. 401). I ricordi sono connessi in Rousseau con il desiderio, anzi con i «desideri». I desideri suscitano i ricordi, i ricordi suscitano desideri. Non importa che nel libro VI egli abbia dato un'immagine molto meno idillica dei giorni terribili passati alle Charmettes dopo il tradimento di Maman.

Nel programma di studi e di composizioni, che Rousseau prepara per il periodo da trascorrere all'Ermitage, spicca l'interesse per l'analisi dell'uomo, dell'Io, nato dalle «observations» che egli aveva fatto su se stesso e che potrebbero essere estese a tutti gli uomini: la maggior parte dei quali «sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux-mêmes et semblent se transformer en des hommes tout différens». L'osservazione non è molto originale (ed è stata fatta per la prima volta da quel Montaigne che Rousseau detestava perché si era dipinto «de profil»), ma l'autore si propone di andar oltre e di «chercher les causes de ces variations», soprattutto di quelle che dipendono dall'individuo stesso, «pour montrer comment elles pouvoient être dirigées par nous-mêmes pour nous rendre meilleurs et plus sûrs de nous» (IX, p. 408). Benché il progetto sia esposto senza che se ne evidenzino i legami con l'episodio di Venture raccontato poche pagine prima, il lettore è autorizzato a pensare che, a spingersi nell'analisi della doppiezza e della contraddizione dell'uomo, Rousseau si sia sentito motivato dall'esperienza recente che ha svelato ai suoi occhi non solo il quadretto epifanico appena esaminato ma anche il risvolto negativo di esso rimasto 'rimosso' e non detto, ma pur incancellabile, nelle righe del testo.

Se l'uomo fosse quello che si rispecchia nell'epifania, il problema dello sdoppiamento e della contraddizione non si porrebbe. Il ricordo del passato è 'totalitario', assorbe tutte le particolarità del tempo passato. Il suo difetto è di essere passato, ossia non riproponibile nel presente, e infatti

Rousseau non si autoillude e (sempre a differenza di ciò che farà Proust) non cercherà mai davvero di 'ritrovare' il passato. Ciò che gli preme è invece espungere dall'epifania le contraddizioni, i mali, le miserie, le meschinità, le tentazioni 'allotrie' che pure ci sono state. Dichiarando «perduto» per sempre il passato, Rousseau tenta di tracciare una linea netta di separazione tra l'Io di allora e l'Io di oggi che egli in realtà ha oltrepassato parecchie volte. E ottiene l'effetto opposto a quello perseguito da Proust: mentre per quest'ultimo il passato è veramente perduto e può essere recuperato da uno sforzo immane di memoria involontaria che si materializza nelle migliaia di pagine del romanzo, per Rousseau il passato non è davvero perduto benché egli si affretti a proclamare il contrario e anzi incombe sul presente e sul futuro e rischia di svelare particolari che devono essere tenuti nell'ombra o almeno ri-raccontati, ri-vissuti, aggiustati e mistificati ad uso del presente. Proust vuol davvero ricreare tutto il passato e riviverlo come fosse presente, mentre Rousseau vive nel terrore che il passato ritorni e racconti la sua storia; e al tempo stesso non può annullarlo con un gesto di arroganza e deve pur fare i conti con esso, dando vita alla formazione di compromesso delle *Confessions*: compromesso che non lo soddisferà se sentirà il bisogno di tornare sulle questioni della conoscenza di sé e delle sue contraddizioni con i *Dialogues* e con le *Rêveries*. Il tema della doppiezza e della contraddittorietà dell'uomo non si può escludere, e ci vorrebbe davvero un bel coraggio dopo Montaigne: ma la soluzione montaignana è respinta da Rousseau, il quale preferisce rendere indolori le scoperte più aguzze che egli stesso ha fatto riandando indietro nel tempo. La soluzione, con cui Rousseau tenta di disinnescare la teoria di Montaigne e le sue stesse esperienze, consiste nel cercare di spiegare le contraddizioni dell'uomo sul piano 'orizzontale' della diacronia disinnescando la minaccia che quelle contraddizioni siano 'verticali' ossia contemporanee. Ogni epoca ha la sua impronta, e un uomo è prima bambino poi adolescente poi adulto e poi maturo e così via e man mano pur rimanendo se stesso perde qualcosa e acquista qualche altra cosa e alla fine della vita è cambiato rispetto a ciò che era all'origine: in tal modo le contraddizioni della personalità si spiegano con i mutamenti che il tempo apporta all'Io.

Ma l'esperienza di Venture rivela una verità molto inquietante che rischia di rimettere in funzione la teoria di Montaigne: che il trascorrere del tempo non modifica realmente il «caractére» ma fa apparire nella luce più cruda i tratti che sono esistiti da sempre, e che le contraddizioni del soggetto non sono mai superate dalla diacronia ma possono affiorare in ogni momento dell'esistenza umana. In questo modo, come diceva Montaigne, l'uomo sarebbe *contemporaneamente* uguale a se stesso e sempre ondeggiante e diverso. Il rischio-Venture è sempre in agguato per Rousseau, per quanto egli si sia trasformato in intellettuale moderno che osa sfidare il conformismo con opere rivoluzionarie. Venture è il fantasma che ritorna, il morto che si impadronisce del vivo. La riflessione sul soggetto deve partire dalla consapevolezza della scissione interiore ma Rousseau nel momento in cui la riconosce tenta di esorcizzarla nella successione (perfino casuale) di

fasi diverse: così un uomo sottoposto a tentazione «résiste une fois parce qu'il est fort, et succombe une autre fois parce qu'il est foible», e se fosse stato il medesimo di prima «il n'auroit pas succombé» (IX, p. 409). Il bello è che alla fine del libro VI, quando ha raccontato la sua partenza per Parigi con il nuovo sistema musicale sotto il braccio, Rousseau ha rivendicato il suo essere sempre lo stesso in ogni tempo. Quella rivelazione dev'essere dimenticata: il ritorno di Venture rivela quanto sia pericoloso affermare l'assoluta identità di sé con se stesso e di fatto confessare che l'impronta del ciarlatano non si è mai cancellata. Per occultarla bisogna rivivere e riscrivere il passato in forme apologetiche e totalitarie: dimenticarlo.

Ora che è diventato *philosophe*, Rousseau non può accettare l'idea che nell'uomo esistano *contemporaneamente* due o più istanze contraddittorie, e risolve il problema della duplicità attraverso il rapporto tra la memoria e l'identità. «Sondant» se stesso, e «en recherchant dans les autres à quoi tenoient ces diverses manieres d'être», egli aveva scoperto «qu'elles dépendoient en grande partie de l'impression antérieure des objets extérieurs», e che, «modifiés continuellement par nos sens et par nos organes, nous portions sans nous en appercevoir, dans nos idées, dans nos sentimens, dans nos actions mêmes, l'effet de ces modifications» (IX, pp. 409). Nella logica di questa analisi non è decisivo ora andare alla ricerca delle fonti filosofiche di tali affermazioni e ricostruire il tracciato genealogico attraverso il quale Rousseau aderisce a questa concezione non troppo originale del rapporto fra memoria e identità. L'aspetto che merita di essere sottolineato, in questo contesto, è l'insistenza sulle «modificazioni», che presuppone appunto un'identità che si modifica nel tempo e non un'identità contraddittoria in se stessa. La «memoria» che agisce in questo schema teorico è una memoria di carattere sensitivo che non ha molto in comune con le varie accezioni 'platoniche' di memoria che Rousseau sa mettere in movimento nei luoghi decisivi del suo racconto. Questo progetto infatti è integralmente sensistico e materialistico, fondato su «principes physiques», ed è volto a produrre «un régime extérieur» che, «varié selon les circonstances», avrebbe potuto mettere o conservare «l'âme dans l'état le plus favorable à la vertu». È dunque un progetto non tanto conoscitivo quanto etico, che accetta l'esistenza delle contraddizioni umane per ricomporle ed anzi per fare in modo che l'«économie animale» finisca per favorire «l'ordre moral qu'elle trouble si souvent». È un un tentativo di utilizzare l'energia animale per arrivare alla virtù, che sul piano storico ha probabilmente il merito di opporsi alle morali costrittive e repressive che si propongono di soffocare gli istinti per migliorare l'uomo, ma sul piano filosofico non promette molto di più. Tutto il processo si risolve in una serie di condizionamenti esterni:

> Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumiére, les élémens, les alimens, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine, et sur notre ame par conséquent; tout nous offre mille prises presque

assurées pour gouverner dans leur origine les sentimens dont nous nous laissons dominer. (ix, p. 409)

Da questa «idée fondamentale», di cui aveva già steso «l'esquisse sur le papier» e da cui sperava «un effet d'autant plus sûr pour les gens bien nés» che «aimant sincèrement la vertu se défient de leur foiblesse», gli pareva possibile ricavare «un livre agréable à lire, comme il l'étoit à composer». Ma questo progetto, come i lettori di Rousseau sanno, non fu portato a termine. E *pour cause*, ritengo, giacché stonava con la logica profonda del pensiero rousseauiano. «J'ai cependant bien peu travaillé à cet ouvrage», confessa Rousseau, ricordando che il titolo era o sarebbe dovuto essere *la Morale sensitive ou le Matérialisme du sage*. Si noti quel «cependant», spia di un ragionamento contratto e celato ed anche rimosso, giacché Rousseau sùbito dopo incolpa del compimento mancato dell'opera certe «distractions», di cui «on apprendra bientot la cause», che non gli consentirono di portare a termine il suo «esquisse, qui tient au mien de plus près qu'il ne sembleroit» (ix, p. 409). Le «distractions» certo non mancarono, ma non impedirono a Rousseau di compiere le altre opere progettate, come l'*Émile* e la *Julie* per parlare solo delle più ambiziose. Dopo l'abbandono dell'Ermitage e il trasloco a Montmorency, infatti, Rousseau non solo condusse a termine la *Julie* ma in un «Donjon tout ouvert», esposto al ghiaccio e al gelo, «dans l'espace de trois semaines» scrisse la *Lettre à d'Alembert* (x, p. 495), continuò a lavorare all'*Émile*, rinunciò a scrivere per intero le progettate *Institutions politiques* e però ne ricavò il *Contract social*: ma, «à l'égard de la *Morale sensitive*, dont l'entreprise était restée en esquisse», egli rinunciò «totalement» (x, p. 516). Abbiamo tutte le ragioni per ritenere che, se quel progetto avesse avuto radici solide nell'anima e nella «macchina» di Rousseau, l'energia per condurlo a termine non sarebbe mancata. Ma l'opera, per come era impostata, avrebbe fornito una risposta non originale alle domande che, sulla base della sua esperienza, Rousseau si andava ponendo sulla memoria, sull'oblio, sull'identità, sulla natura e sulle contraddizioni dell'Io. Nata come reazione alle sollecitazioni venute dalla ricomparsa di Venture, essa si proponeva di superarle nel quadro di una morale collettiva che non poteva rispondere alle domande inquietanti che quella apparizione aveva posto a Jean-Jacques. Per questo la *Morale sensitive* non fu mai scritta: ma la sua assenza non ha danneggiato l'immagine drammaticamente contraddittoria che il filosofo ha elaborato e trasmesso di sé nelle *Confessions* e nelle altre opere autobiografiche.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/3:

Vico's vita

di Donald Phillip Verene

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 10/09/2012 Accettato il 20/09/2012

Abstract: Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo appeared in 1728. More than a recollection of his own life, Vico proposes a fable of himself, beginning with the change of his birth date. This essay illustrates the rhetorical and linguistic traits that characterize the construction of Vico's narrative, the connection to his *New Science* and the presentation of himself as a modern Socrates. If the *New Science* is the autobiography of the human race, Vico's autobiography is presented as a total human event, a cycle of three ages and providential events of fall and rise.

***

Vico's autobiography, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, appeared in 1728 in the first issue of a journal founded at Venice, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, edited by a young Camaldolite monk, Don Angelo Calogerà, and backed by a number of prominent scholars. Among those most closely associated with the journal were Father Carlo Lodoli, censor of publications at Venice, Abbé Antonio Conti, a Venetian nobleman, metaphysician, and mathematician, and Count Giovanni Artico di Porcìa, the author of a *Proposal to the Scholars of Italy to Write Their Own Lives*, which was the document sent to Vico inviting him, along with a number of others, to write his life for publication in the *Raccolta*.

The conception of this project had been under discussion for several years among prominent thinkers in Venice and Padua. Its purpose was both patriotic and pedagogic. The collection of lives was to show, to the scholars of northern Europe generally, and specifically to the French, that there were thinkers of the first order in Italy who made important scientific and literary discoveries. The reader was also to learn, in their own words, how such thinkers had made their discoveries.

In 1730, Vico was nominated for membership in the Academy of Assorditi (Urbino) by Ludovico Antonio Muratori. As part of his membership in the Academy, Vico was asked to supply materials to be used in a volume on the lives of its members. He initially turned down this request on the grounds that such had already appeared in the *Raccolta*, but in the spring of

1731 he reconsidered the request, wrote out a corrected copy of the original of what had appeared in 1728, and drafted a continuation, interspersing the earlier events with additional episodes.

The Assorditi volume was never published but the manuscript of the corrected copy and continuation remained among Vico's papers after his death. It was printed for the first time in 1818 by the Marquis of Villarosa, along with Vico's original text, in a volume of Vico's *Opuscoli*. The *Raccolta* text, along with Vico's reflections and extensions of the continuation, are what has become known as Vico's autobiography in many successive editions that appear to the present day. Vico's autobiography covers events of his life and career to age sixty-three, by which time he had published his major works, including the first and second editions of *La Scienza nuova* (1725 and 1730). He was seeing the third edition, an editing of the second, through the press at his death in January 1744.

In the remarks that follow I wish to pursue three questions: (1) What are the key rhetorical and linguistic traits distinctive to the construction of Vico's narrative? (2) How does Vico's presentation of his own life connect to his *Scienza nuova*? and (3) What is the ultimate image of himself and his career that Vico wishes the reader to accept? No attempt will be made fully to summarize Vico's text, as it is a work of less than one hundred pages and is readily available in various Italian editions and in the reliable English translation by Fisch and Bergin[1].

At the time of Vico, the term 'autobiography' did not exist in any European language. Calogerà, in his editorial preface to the first issue of the *Raccolta*, comments on the originality of such a text on one's own life. He reports that Lodoli coined the term '*periautografia*' from Greek, using the concept of *peri-* (around, what surrounds or encloses). Those who might respond to Porcìa's proposal and invitation were themselves to write, in their own terms, what surrounds their work and their discoveries, rather than to leave the task to others.

The inspiration for the project was a letter of 22 March 1714 from Gottfried Wilhelm Leibniz to Louis Bourget, commenting on the work of Conti and then saying: «Descartes would have us believe that he hardly read anything. That was a little too much. It is good to study the discoveries of others in a manner that exposes us to the source of their inventions and that renders them in a way our own». He emphasizes that he wishes that authors would give us the history of their discoveries, and concludes: «When they fail to do this, it is necessary to try to divine it, in order better to profit from

[1] The reader will find a systematic analysis of Vico's text in D. P. Verene, *The New Art of Autobiography. An Essay on the Life of Giambattista Vico Written by Himself*, Oxford 1991. Much of my discussion above is a partial revision of my remarks on Vico's text in the second chapter of D. P. Verene, *Knowledge of Things Human and Divine: Vico's New Science and Finnegans Wake*, New Haven 2003. For an Italian text of Vico's autobiography see G. B. Vico, *Opere*, 2 vols., edited by A. Battistini, Milano 1990. English edition: *The Autobiography of Giambattista Vico*, translated by M. H. Fisch and T. G. Bergin, Ithaca 1983.

their works»[2]. Porcìa's proposal, in addition to elaborating on the manner in which those invited are to comply with the idea that Leibniz originally put forth, asks the authors to give the date and place of their birth and names of their parents, and to relate honestly all the occurrences of their life rendering it most admirable and most curious, that can be revealed to the readers, and to posterity, without affecting the author's good name.

Vico does not fully comply with these requirements. He disposes of them in his first sentence: «Signor Giambattista Vico, he was born in Naples in the year 1670 of upright parents who left behind them a very good reputation». He does not give the names of his parents or in any way say who they are. He says only they were *onesti parenti*. His description of his parents echoes Petrarca's phrase in his autobiographical *Epistle to Posterity*, describing his parents as *honestis parentibus*. In using Petrarca's phrase Vico may also have meant to imply what Petrarca says about his parents – that they were of middling means or, as he adds, that to tell the truth they were on the edge of poverty[3].

Vico's first autobiographical act is to fabricate his own birth date, a key element of his first sentence. He claims it to be 1670. In fact he was born on June 23, 1668, the eve of the feastday of St. John the Baptist, for whom he was named. He was baptized the following day in the church of San Gennaro all'Olmo. The record of his baptism still exists in the parish book. His priest knew the date he was born, his family and friends knew it, the whole neighborhood knew it. He knew it. It is not a printer's error. In describing his defense of his father in a civil court case brought against him by another bookseller, Bartolomeo Moreschi, Vico gives his age as sixteen (*in età sedici anni*) in agreement with his 1670 birth date. Because this case is a matter in the public courts, its date can be independently established as June 20, 1686, three days before Vico's eighteenth birthday, as Nicolini has documented. Vico intends the reader to accept his birth date as 1670. He has puzzled all of his commentators and editors. Most editions of his autobiography have a footnote to the date in which they simply correct it, or say «more precisely 1668», or words to that effect. Commentators pass over it or remark on it as though it were insignificant.

The date of 1668 is uninteresting; it has no symbolic power. The date of 1670 is quite a different matter. By putting seventy into his birth date Vico has put his end in his beginning. Biblically the allotted lifespan is three score and ten years, which is also the ideal lifespan recognized in Greek medicine. Dante begins the *Divine Comedy* by saying that he is in the middle of life's journey, namely, that he is thirty-five years old. Vico, by his actual birth date, died at the age of seventy-five. The Bible says to live beyond seventy is not necessarily an advantage (Psalms 90). It is just before this age that Vico's health, always fragile, begins to fail. Seven is Vico's number. In the first half of his birth date, one and six are seven. Seven is a number of

[2] G. W. Leibniz, *Die philosophischen Schriften G. W. Leibniz*, vol. 3, edited by C. J. Gerhardt, Hildesheim 1960, pp. 567–568. My translation.
[3] F. Petrarca, *Prose*, edited by G. Martellotti, Milano 1955, p. 6.

rhetorical significance, used as such by ancient historians. The number of cities conquered, the size of groups, ages of important figures, and so forth, are often given by ancient historians by variations on the number seven. There are seven hills of Rome, and Socrates is said to have died at the age of seventy. Vico uses his own birth date as a rhetorical device to reinforce his conception of history[4].

A further feature of the sentence with which Vico begins his autobiography is his reference to himself in the third person, as Vico. He begins: «Il signor Giambattista Vico», which he follows with «egli è nato in Napoli» (lit. «he was born in Naples»). He refers to himself by his full name preceded by *signor*, and even more formally as *Il signor*, *il* being commonly placed before the name of a thinker or figure of note in scholarly or historical writing in Italian. He uses *il* before Vico subsequently in the text, as he does before the names of other important figures to whom he refers. By using this convention of language on himself, here and throughout his autobiography, Vico gains such distance that he becomes his own biographer. He stands alongside the reader, realizing the course of his own life. Biography is a basic form of historical writing, which Vico practiced in his *Life of Antonio Carafa*, and Vico now writes of himself as a historical figure. This adds to the sense that we are reading a true account of Vico's life.

Vico says that he will not feign «what Descartes craftily feigned [*che astutamente finse Renato Delle Carte*] as to the method of his studies [in the *Discourse*]». He says, «Rather, with the candor proper to a historian, we shall narrate plainly and step by step the entire series of Vico's studies, in order that the proper and natural causes of his particular development as a man of letters may be known». Vico does not feign what Descartes does, to claim to have made his discovery of the method of right reasoning in the sciences by a process of logical introspection accomplished on a single day. Vico does recount the history of his thought in a step-by-step manner, but his history is accommodated to the fable, the device of rhetoric and poetic, not logic. In this Vico is adopting a feature of Descartes' own rhetoric, where in the first part of the *Discourse*, he says it may be read as a 'fable' or an *histoire*.

In the 1731 continuation of his autobiography, Vico, reflecting on his earlier text published in the *Raccolta*, says: «And, as may be seen, he wrote it as a philosopher, meditating the causes, natural and moral, and the occasions of fortune [...] which was to demonstrate that his intellectual life was bound to have been such as it was and not otherwise». Vico's conception of history as 'ideal eternal' combines philosophy, which aims at universal principles, with philology, which aims a presenting the details, particular deeds, laws, languages, and customs. In the *New Science* Vico claims to show what providence has wrought in history. In his autobiography he claims to show what providence has wrought in his own history – the causes natural and moral and the occasions of fortune.

[4] A. Dreizehnter, *Die rhetorische Zahl: Quellenkritische Untersuchungen anhand der Zahlen 70 und 700*, Munich 1978.

For Vico, providence is a way to confront the alternatives of the 'deaf necessity' (*sorda necessità*) of the Stoics and the 'blind chance' (*cieco caso*) of the Epicureans. Providence as a metaphysical principle of history rejects both of these alternatives but unites their partial truths into a single principle. Providence or 'ideal eternal history' presents events as necessarily recurring in the cycle of three ages – gods, heroes, and humans – yet allows for the particulars of the life of any nation to remain unique. In Vico's life the causes natural and moral are interlocking and provide a comprehension of its overall pattern. The occasions of fortune are chance events unique to Vico's career. Vico's providence, in contrast to the Enlightenment concept of progress, and different from the Christian perception of history as a single drama with a final salvation and resurrection, is a *corso* and *ricorso* of fall and rebirth. Vico's *corso* is the cycle written into the life of all human events.

Vico's particular causes natural and moral and occasions of fortune are set within the three ages of his life. The first two ages fall within the originally published part of his autobiography. His first age is the period of his education that culminates with his appointment as professor of Latin eloquence at the University of Naples in 1699. In these years, especially until 1692, when he wrote his first surviving work, his poem *Afffetti di un disperato* (*Feelings of one in despair*), Vico, like the first humans is ordering the world, attempting to acquire wisdom, a knowledge of things divine and human. His goal is self-knowledge, which he describes in his first oration as the attempt to go through the whole cycle of studies in the shortest possible time, and the whole, he says in his seventh oration, is really the flower of wisdom.

Once Vico had acquired his wisdom he was in a position to speak about it. He learned that his new appointment required him to give an inaugural oration to open the academic year. He devoted these early orations to pedagogy. In the same year (1699) of his first university oration Vico presented his oration *On the Sumptuous Dinners of the Romans* to the Palatine Academy in Naples. Vico advanced the original view that the Romans are to be understood not simply in terms of the grandeur of their political and military achievements but also in terms of their culture and its influence, which includes comprehension of the details of their daily life[5]. Vico was both philosopher and historian or philologian from the beginning. He was on his way to the formation of 'heroic mind,' which he described in 1732 in his oration with that title. The age of heroes in his own history takes the form of heroic thoughts. These culminated in the great heroic act of producing his *New Science* of 1725, the description of which ends the original text of his autobiography.

When Vico took up the continuation of his autobiography in 1731 he became a human, in the age of humans. He struggled to maintain his heroic stance, describing his development of the second version of the *New*

[5] See D. P. Verene, *Vico and Culinary Art:* On the Sumptuous Dinners of the Romans *and the Science of the First Meals* and G. B. Vico, *On the Sumptuous Dinners of the Romans*, translated by G. A. Trone, in «New Vico Studies», 20, 2002.

Science, but ironically he increasingly becomes the modern professor. Much of the continuation shows Vico as involved in the barbarism of reflection of the third age of wit and solitude of the soul. In addition to an account of the difficulties involved in the publication of the second edition of the 1730 *New Science*, he describes commissions he received: to write, in a matter of days, a panegyric to Philip V, king of Spain, on his departure from Naples, and to write the inscriptions, emblems, mottoes, and account of the funeral rites for Carlo di Sangro and Giuseppe Capece, leaders of the conspiracy of Macchia. He writes of how magnificently these items were published. Vico must have realized the contrast between the grand format in which these were printed and the poor format in which the greatest discovery of his time was printed – his *New Science* of 1725.

Vico reports that on the counsel of Count Carlo Borromeo he composed the inscriptions for the funeral rites celebrated in Naples at the death of Emperor Joseph of Austria and that he was commanded by Cardinal Wolfgang von Schrottenbach, the viceroy of Naples, to compose the inscriptions for the funeral rites of the Empress Eleanor. As these were never put up, Vico quotes their texts in full. He also wrote numerous nuptial odes, *canzoni*, sonnets, and orations for various aristocrats, and prepared a court case for one. The fact that Vico reports all this, which has little to do with his intellectual life in any real sense, has baffled critics, who wonder why he engaged in such seeming braggadocian relations.

Vico has the courage to cast himself within the life of the third age. He is no heroic thinker when he is engaged in these tasks, nor is he so in his decision to include them. It would be like a thinker today, the author of great intellectual achievements, relating how honored he was to receive a request from the dean or university administration to lead a committee to report on the future of the university or to prepare a university self-study, which would be attractively printed and grandly circulated, then as is typically the case, quickly forgotten. Such documents have no deep meaning or lasting value. Only because Vico wrote them do the pieces he describes have any genuine interest. This is true of the minor writings of most great thinkers. The interesting point is Vico's inclusion of them in the story of his intellectual life.

For Vico the cycle is in everything. Vico's life as a total human event is a cycle of three ages, and the events within it are smaller cycles. The cycle is the idea of birth, maturity, and end, and of every end being a new beginning. The course of every day and every event is a circle.

Vico calls St. Augustine his 'particular protector'[6]. In his discussion of the number seven in the *City of God*, Augustine cites Proverbs 24:16: «For a righteous man falls seven times and rises again; but the wicked are overthrown by calamity». The first event of Vico's life, that he describes on the first page of his autobiography, is his fall headfirst from a ladder, which he claims transformed his temperament from that of a cheerful child to that

[6] G.B. Vico, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, edited by B. Croce and F. Nicolini, 2nd rev. ed., in Id., *Opere di G. B. Vico*, vol. 5, Bari 1929, p. 377.

of the melancholy of a thinker. Vico's fall from the ladder is his first fall. His rise from it came after the three years that, he reports, were required for his recovery. His fall involves all three of the factors that he says he will relate. There are natural causes for his survival; these are the deep lancings the surgeon performed to relieve the pressure of blood in the tumor that formed from his fracture. There is the moral cause of the grace of God. The fall itself is an occasion of fortune. It is an accident, a chance event, but it is providential in that it formed Vico's nature as a thinker; otherwise he might have become an ordinary person, simply the combined product of his parents.

Vico's second fall came when he returned to school. During his convalescence he studied at home and began to experience his ability to become his own teacher. This experience foreshadows the fact that Vico later became an autodidact, spending little time in his formative years in academic institutions. No one could teach Vico anything. When he returned to the grammar school his ability was beyond that of the other pupils. His teacher recommended that he enter the 'humanity' curriculum in the school of the Jesuit fathers. There the teacher pitted him against the three best pupils in the 'diligences,' or extraordinary scholastic exercises.

Vico reports that he humbled the first of the three, the second fell ill in attempting to emulate him, and the third was passed into the next grade by privilege of proficiency before the list was read. Vico recognized this promotion of the third competitor as an insult and withdrew from the school to study Emmanuele Alvarez's work on grammar on his own. He mastered this and moved on to logic and philosophy, but he nearly ruined his mind by studying these topics at too young an age. He fell into despair and deserted his studies for a year and a half. In his autobiography he comments: «So dangerous it is to put youths to the study of the sciences that are beyond their age!».

After this period of convalescence from his self-induced fall Vico returned to the Jesuit school to hear Father Giuseppe Ricci lecture on metaphysics, but he decided he could learn more on his own; he returned home to study the *Metaphysics* of Francisco Suárez. After a year he went to the university to hear Don Felice Aquadia lecture on civil institutes, and for two months he attended the lectures of Don Francesco Verde on cases in both civil and canon law. But he decided he was learning nothing from Verde and returned home to study law on his own. At this time, Vico says, the views of his *Study Methods* and his *Universal Law* had begun to take shape in his mind.

His health became endangered by tuberculosis, and the family resources had been sorely reduced. Vico, having risen from the injustice of the treatment he received in his early attempt at schooling, was now about to lose any result that his work might have produced. Then he met with an occasion of fortune – in a bookstore he became engaged in conversation with Monsignor Geronimo Rocca, bishop of Ischia and a distinguished jurist. The conversation concerned the right method for teaching jurisprudence,

with the result that the bishop became so impressed that he urged Vico to take a position of tutor to his nephews at the Rocca family castle in Vatolla, in the Cilento. Vico accepted this position both for financial reasons and for his health, the countryside and mountain air being a better environment for recovery from tuberculosis than the congested city of Naples. Vatolla is a village three days' carriage ride south of Naples, in the mountains that rise up from the gulf of Salerno, the famous Amalfi coast.

Vico found himself, in Vatolla, in not only a kind of Elysium of nature but also, for an autodidact, an Elysium of the mind. He had access to a good library in the Franciscan convent of Santa Maria della Pietà (on a visit, Nicolini found the library still had three hundred volumes, although much the worse from years of infestation of mice.) With such a resource at his disposal Vico could complete his advanced education. There exist photographs of a large tree under which Vico is thought to have sat to read these books – an idyll of scholarly study. Vico remained in the Rocca family for nine years, from the age of eighteen to twenty-seven. He had very friendly relations with Don Domenico Rocca, who shared his taste in poetry and treated him like a son. During this period Vico made occasional visits to Naples, accompanying the family, who had residences in Naples and at Portici, on the Bay of Naples.

If Vico set about to heal himself physically at Vatolla, he also formed a program of improvement of his spirit. Prior to going to Vatolla, he reports, he was wedded to a corrupt style of poetry. This was the baroque style of the day (*barocchismo*). To cure this Vico developed a method of reading at Vatolla; he turned to the cultivation of the Tuscan tongue, from which derives what is now known as Standard Italian, the language in which he later wrote the *New Science*. To do so he read the classic Tuscan authors alongside those of classical Latin. On successive days he read the prose of Cicero side by side with that of Boccaccio, the poetry of Virgil with Dante, and Horace with Petrarca. He read these three sets of authors three times each, the first time to grasp the composition as a whole, the second to note the transitions and sequences of things, and the third to collect their fine turns of thought and expression. The key to this method is not mentioned explicitly, but it is the three classical rhetorical principles of composition: *inventio*, the gathering of materials, *dispositio*, their ordering or arrangement, and *elocutio*, their formulation in language.

These are natural principles, used by any author and orator in the production of written texts or speeches. Vico has taken these principles employed in the composition of these works and made them principles of their comprehension by the reader. He says that he marked the turns of phrase in the books themselves rather than copying them into a commonplace or phrase book, as was standard practice for students and scholars of the day. This very modern procedure, Vico says, allowed him to recall the phrases in context. In the *New Science* of 1730, in a passage not included in the 1744 edition, Vico advises the reader to read the passage three times. He does not, in this note to the reader, specify the principles guiding each of the three times. He may have assumed that a threefold reading of anything

would naturally fall into a sequence of reading for the whole, then for the transitions, and finally for the phrases and modes of expression.

The result of Vico's cure is his first published poem, *Affetti di un disperato*, dedicated to Don Domenico Rocca. The poem is filled with Lucretian sentiments, not Christian. Vico does not mention it in his autobiography, although it appeared in 1693 while he was at Vatolla. He also makes no mention of the fact that in 1692, when he wrote the poem, his friends Giacinto de Cristofaro, Nicola Galizia, and Basilio Giannelli were stigmatized by the Inquisition, and that in the following year they were condemned and imprisoned. It is not possible to understand Vico's work unless one takes into account that the Inquisition was operating throughout his career in Naples. Vico was very probably in deep sympathy with his friends. They confessed to views that there were men before Adam, who were composed of atoms like all the animals, and that these men formed societies and had a pantheon of gods. Vico himself underwent a religious crisis at Vatolla that quite probably concerned such points. The influence of Lucretius, especially the fifth book of *On the Nature of Things*, can be seen in the *New Science*, regarding the origin of language and human society.

What was the result of Vico's religious crisis? He does not mention it in the autobiography, but it likely was twofold. One result was in a doctrine of origins, to separate sacred from profane history. Thus the features of preadamite man became, in Vico's later works, those of the giants and founders of the first families of the gentile nations. Second, Vico realized that the Inquisition and the politics of Catholic doctrine had serious consequences for intellectual inquiry once one found oneself in clerical disfavor. The solution for Vico was to befriend the clergy. Once back in Naples this is exactly what he did, to the extent that later in life he was accused by his detractors of having a steady stream of clergy going in and out of his home.

Throughout the *New Science* Vico declares that its principles are all for the greater glory of the Christian religion. He repeats this almost as an oath at various points throughout the work. Vico, in his twenties, from his distance in Vatolla, saw that the problem was not religion but the clergy. If Vico could cultivate a fraternal relation to the clergy his ideas would not seem a threat. He understood the ancient problem of the philosopher and the *polis*. Vico's own religion, although coming from Christianity, not Judaism, may have been close to that of Spinoza, whom Vico never refutes at any length but whom he regards as a man without public religion. The clergy, as the Neapolitan historian Pietro Giannone showed, were the new *polis*. For his criticism of the papacy and his account of how the church had come to have dominance over civil government in his great *Civil History of the Kingdom of Naples* (1723), Giannone was sentenced to ten years of imprisonment and lifelong exile from Naples.

Like Socrates, Vico could claim to be no enemy of public religion. Neapolitan Catholicism was a civil religion, and Vico had no quarrel with its observances. Vico reports that on resuming residence in Naples he was

questioned by Father Don Gaetano d'Andrea, a Theatine, and invited to enter his order. Vico very carefully and diplomatically rejected his offer on the spot and, as he reports, the father closed the conversation by saying it «is not your vocation». In a letter to Father Bernardo Maria Giacco in 1720 Vico writes that errors of his early years are remembered in Naples and used against him[7]. He does not say what these errors were, but he may have harbored a fear that his early religious doubts could be held against him in some form.

Having acquired a full education on his own, Vico had risen mightily from the injustice he experienced in his early attempt at a course of formal education. He returned from Vatolla to Naples only to find that, in Odyssean fashion, the house of human knowledge was full of suitors. The suitors in this case were followers of Cartesianism. Vico describes this in a biblical style: «With this learning and erudition Vico returned to Naples a stranger in his own land, and found the physics of Descartes at the height of its renown among the established men of letters». He says that Aristotle had become a laughingstock. The culture and learning of the Renaissance that had based itself in the wisdom of the ancients was seen as completely outmoded. The study of rhetoric had been put aside, and the study of the fundamentals of jurisprudence had fallen into decline. Vico realized that he must chart his own course, «for in the city taste in letters changed every two or three years like styles in dress». Because of his attention to the humanities and the ancients and to the mastery of Latin, Vico says he «lived in his native city not only a stranger but quite unknown». He was glad he had sworn allegiance to no teacher so he was free to follow his own good genius. It was what he had relied on all along, and at this point it was all he had.

Vico's return to the modern world of the Cartesians and to anonymity is a third fall. He descends from the Elysium of Vatolla to the banality of the city. Nicolini calls this Vico's *fictio*, because he acts as though he had had no contact with the intellectual climate of Naples while in the Cilento. He returns a *straniero* in his own *patria*, a stranger in a strange land that is in fact his own. Since the Rocca family moved between its three residences, probably on a seasonal cycle, Vico would have made many trips to Naples. In fact he matriculated at the University of Naples at Salerno during those years and received a doctorate in both canon and civil law in 1694, a year before his permanent return to Naples.

Once it is realized that, from the first sentence of his autobiography, Vico is constructing a fable of himself to convey the poetic truth of his own life, the *fictio* of his return is no surprise. But this *fictio* surrounding the sojourn at Vatolla may have a further dimension. Perhaps it was actually nine years that he spent in his self-education in the Cilento, but it is also a significant number with regard to Descartes' claim, in the third part of the *Discourse*, that he spent nine years roaming «about the world, trying to be a spectator rather than an actor in all the comedies that are played out

[7] G.B. Vico, *A Bernardo Maria Giacco* (October 12, 1720), in Id., *Epistole con aggiunte le epistole dei suoi correspondenti*, edited by M. Sanna, Naples 1992, pp. 88–90.

there». Descartes says he spent this time in effect becoming a modern, that is, developing his powers of rational introspection, skepticism, and doubt. Vico spent the same length of time acquiring the wisdom of the ancients.

In 1697, aged twenty-nine, Vico unsuccessfully attempted to secure a city clerkship. His older brother Giuseppe was a notary. A year later Vico competed successfully to obtain a chair of rhetoric; he assumed this position at the university at the age of thirty-one. He held it nearly to the end of his life (1699–1741); from his fall into anonymity he rose to some prominence. The year he obtained his chair he married Teresa Caterina Destito and moved into a proper house that had several rooms, a terrace, and a garden, in Vicolo dei Giganti. His first child, Luisa, was born in 1700.

Vico delivered six inaugural orations, marking the beginning of the university's year, between 1699 and 1707. The seventh inaugural oration, of 1708, became a small book, *On the Study Methods of Our Time*, published a year later. It was Vico's first book. In 1710 Vico published *On the Most Ancient Wisdom of the Italians*, the first book, a metaphysics, of a work that was to have a second book, on physics, which was partially realized in his essay *On the Equilibrium of Animate Bodies*, and a third book, on ethics, which never materialized. The tree of knowledge that Descartes describes in the author's letter to the *Principles* culminates in an ethics that Descartes never wrote. Now that he had his position Vico was prepared to answer the Cartesian suitor who would take over and destroy the Republic of Letters.

At the end of 1722, upon the death of its holder, Domenico Campanile, the first morning chair of law became vacant. Vico, now fifty-four, could improve his salary and his position if he were selected for it. He turned his attention to qualifying for this important chair. He had been preparing for this possibility for several years because of a number of standing vacancies in the law faculty. In 1719 Vico had delivered his inaugural oration on universal law, a portion of which survives quoted in his autobiography. This was followed in 1720 through 1722 with the synopsis and three books of his *Universal Law*, a work larger in size than the *New Science* and one that stands as an early formulation of both the content and the principles of the *New Science*. In the period leading up to his work on *Universal Law* Vico had begun to formulate the conception of his 'four authors.' In his study of the ancients he had arrived at Plato and Tacitus as the two thinkers he most admired. Between them they commanded a knowledge of how man actually is (Tacitus) and how man should be (Plato). He concluded that the wise man should be formed of both the esoteric wisdom of Plato and the common or vulgar wisdom of Tacitus.

Vico then discovered the thought of Bacon, which was both common and esoteric. He now proposed to have these three unique authors ever before him in meditation and writing. They became his guides. In writing his *Life of Antonio Carafa* (1716) to secure a dowry for his daughter Luisa, he read Hugo Grotius's *On the Law of War and Peace*. He added Grotius as his fourth author. He was impressed with Bacon's vision of the total of human knowledge, but Bacon does not have a sufficient doctrine of laws or

of the course of all nations. Grotius, Vico says, embraces in the system of universal law the whole of philosophy and philology and the history of facts and events joined with the three learned languages of antiquity, Hebrew, Greek, and Latin. Vico's four authors form a square that brings together ancients and moderns and offers a total view of the human world. The square is made up of two pagans and two heretics.

The fourth fall of Vico is his loss of the concourse for the morning chair of law in 1723. This loss and his initial fall at the age of seven are the two most decisive events of his life. Vico was fifty-five. He was the ideal candidate to win the competition. He had prepared for it with his grand *Universal Law*, built upon his interpretation of Roman law. The topic from Roman law on which he chose to prepare his lecture, from among the topics offered by the prefect in charge of the examination, was on a difficult passage from the *Digest*, but one he had mastered. Vico says he wrote his lecture, working on it all night, until five o'clock in the morning, «in the midst of the conversation of friends and the cries of his children, as his custom was, whether reading, writing, or thinking». Unlike the solitude in which Descartes wrote in his *poêle*, his stove-heated chamber, Vico wrote in his kitchen. He felt he had spoken brilliantly at the concourse. But the next day, as he distributed copies of his lecture, he was warned that he would not win, and on the advice of Domenico Caravita, a prominent attorney, Vico withdrew his name from competition.

Although Vico does not report this in his autobiography, the chair was awarded to Domenico Gentile of Bari, a notorious seducer of servant girls, who committed suicide over one of them in 1739, sixteen years later, and whose only book was withdrawn from the press for plagiarism. The injustice of this decision was foreshadowed by the injustice of the decision not to advance Vico in grammar school. In both cases a much lesser person was put ahead of Vico. He reports that the loss of the concourse «made him despair of ever holding a worthier position in his native city». Vico's despair stretches from his despair about life generally, expressed in the poem *Affetti di un disperato*, to his despair at his loss of the concourse. His work, it seemed, had been for nothing.

Although Vico despaired of ever obtaining a university position that reflected the level of his learning and abilities, he took some consolation in a review of his *Universal Law* by Jean Le Clerc, the editor of *Bibliothèque ancienne et moderne*, to whom he had sent a copy. Le Clerc did not really understand the work, but he perceived its originality. Le Clerc had written Vico a kind letter when he received the book, saying that he would review it and that it would show the Northern scholars «that more learned and acute things are being said by Italians than can be hoped for from dwellers in colder climes». Throughout his career Vico desired approval and recognition of his work by the scholars of Northern Europe, but this review from Le Clerc was all the positive public attention from the North that he would ever receive. In his review, which appeared in 1722, Le Clerc said that Vico's treatment of law was constructed by a «mathematical method» that «from few principles

draws infinite consequences». This claim to a mathematical method Vico carried over into his *New Science*. Le Clerc also said that in Vico's work there was «a continuous mingling of philosophical, juridical and philological matters». This is also a procedure that runs throughout the *New Science*.

Vico reports that after the blow of defeat in the concourse he did not even suspend his labors. He began immediately to accomplish his own next resurrection, the publication of the *First New Science* (1725). He announces this claim in providential terms: he says that «Vico was born for the glory of his native city [*patria*] and therefore of Italy (since, being born there and not in Morocco, he became a scholar [*letterato*])». The meaning of Vico's contrast of Italy with Morocco is passed over by most of his commentators. An exception is Andrea Battistini, who writes that the contraposition of Italy and Morocco could be taken as an analogy with Descartes' claim, in the third part of the *Discourse*, that in formulating his provisional moral code he decided first to

> obey the laws and customs of my country [...] and although there may be men as sensible among the Persians or Chinese as among ourselves, I thought it would be most useful for me to be guided by those with whom I should have to live[8].

To hold to his own *patria*, customs, and traditions is especially important to Vico because of the importance he attaches to the communal sense of humanity and to the vulgar wisdom of the nations, as against the modern tendency to abstract the general human condition from social context.

Even if Vico had Descartes' comment in mind, why does he choose Morocco as his contrasting country? In the «Poetic Geography» of the *New Science* Vico says that «within Greece itself, accordingly, lay the original East called Asia or India, the West called Europe or Hesperia, the North called Thrace or Scythia, and the South called Libya or Mauretania». He claims these names for the regions of Greece were later applied to the world at large; for example

> they gave the name Hesperia to the western part of Greece, where the evening star Hesperus comes out in the fourth quarter of the horizon. Later they saw Italy in the same quarter much larger than the Hesperia of Greece, and they called it Hesperia Magna.

His use of Morocco may be intended as a symbol for Africa as an opposite to Europe, *Mauretania* being the Roman term for Morocco and Libya and in its transferred meaning having the possibility of signifying Africa. Tacitus, one of Vico's four authors, in his *History* describes Mauretania and the Roman possessions of Africa as «given to civil strife and sudden disturbances because of the fanaticism and superstition of its inhabitants, ignorant as they are of laws and unacquainted with civil magistrates».

[8] G. B. Vico, *Opere*, cit., vol. 2, p. 1295.

Morocco symbolizes a society in which a hero can emerge and embody virtues in his deeds, but in such a society a philosopher or scholar (*letterato*) would not arise. Vico, because he is part of the third age of the particular *ricorso* of Western history into which he was born, can become a 'heroic mind.' Vico speaks of himself as a hero in this sense in his letter to Father Giacco in 1725, regarding the appearance of the *First New Science*: «This work has filled me with a certain heroic spirit»[9]. He says he is no longer troubled by any fear of death or by the need to confront rivals. In the third age one cannot glorify one's *patria* by great deeds because it is an age of reflection and the rule of written law. One can achieve such glorification only by a heroism of thought, a new discovery that can govern our comprehension of science and virtue.

Just as Vico is righteously rising from his fall in the concourse, declaring himself, not for the glory of the university but for the glory of Naples and Italy, he experiences a fifth fall, one from which he recovers quickly but not painlessly. By the end of 1724 Vico had finished the major part of what he later called the *New science in negative form*. When he sent the draft of the first two-thirds of his autobiography to Porcìa he anticipated that his great discovery of the new science would soon be in print. He sent this portion of the autobiography through Porcìa's agent in Rome, Abbé Giuseppe Luigi Esperti, who sent it on to Porcìa on Vico's fifty-seventh birthday (June 23, 1725). The cost of the publication of Vico's *New Science* was to be underwritten by Cardinal Lorenzo Corsini, to whom it was dedicated, and the text had received its imprimatur on July 15, 1725. But on July 20 Vico received a letter from the Cardinal, saying that because of unusual expenses he had incurred on a visit to the diocese of Frascati he was unable to support the printing costs. No indication was given of the specific nature of these costs or their cause, but it was clear to Vico that if the work were to be printed he would have to find the means personally. He could not afford the cost of printing such a large manuscript, but he says he felt honor bound to publish it.

The withdrawal of financial support by Corsini was a great hardship, but it was also an act of providence. In order to afford the printing, Vico recast the entire work in a positive form, during the heat of August and part of September, greatly reducing its size. To finance the costs he sold a family ring «set with a five-grain diamond of the purest water». He retained the dedication to Cardinal Corsini and included a inscription addressed to the universities of Europe, once again hoping for northern recognition. Vico's decision to retain the dedication to Corsini was not only gracious but also prudent, for later Corsini became Pope Clement XII, and Vico dedicated the *Second New Science* to him as pope Because the manuscript of the *New science in negative form* is lost there is no knowledge of its precise contents. It was likely an extended series of criticisms of the views of the seventeenth-century natural-law theorists, with a subtext of Vico's own view. In recasting

[9] G. B. Vico, *A Bernardo Maria Giacco* (October 25, 1725), cit., pp. 113–115.

it into positive form Vico inverted this structure, expanding the themes of his own view of the life of nations and retaining as critical passages much from his attacks on the natural-law theorists. This is the character of the text he published at the press of Felice Mosca in Naples in October 1725.

In December Vico drafted the pages of the final third of the original text of his autobiography, which he would send to Porcìa, along with corrections of the first part, two years later, in 1728. The pages drafted in December after the appearance of the *First New Science* are a summary of its major themes. Vico says that in it «he discovers new historical principles of philosophy, and first of all a metaphysics of the human race». He ends his original autobiography with a quotation from a letter from Cardinal Corsini, saying that the *First New Science* shows «that there still lives in Italian spirits today a native and peculiar gift for Tuscan eloquence». Corsini concludes: «I congratulate upon it the fatherland that it so adorns». Corsini's letter is perhaps what suggested to Vico his claim of existing for the glory of his native city and of Italy. It also points to the fact that Vico wrote the *New Science* in Italian, or the Tuscan language of Dante, Boccaccio, and Petrarca. Had he won the concourse he might have continued to write in Latin, the language of university academics in which he had delivered his inaugural orations and written his early works, the *Ancient Wisdom* and *Universal Law*.

In his letter to Father Giacco on October 25, 1725, Vico says, as I mentioned earlier, that he feels «filled with a certain heroic spirit», but also that he feels himself a «new man». This is a secular conversion experience, almost as profound as St. Augustine's conversion and baptism at Milan. Augustine leaves the university for a new life. Vico remains in the university but is no longer *of* it. It was a major step for Vico to write in Tuscan, for in his reading program at Vatolla he had concluded that Latin was a finer language. He also reports that he confined his study of Greek to a basic knowledge of *Gester's Rudiments* and that he turned from studying other languages, such as French, in order to master Latin, which he claims he knew as if it were his own tongue. For his *New Science* Vico required a modern language[10].

Hume said of his *Treatise of Human Nature*, which like Vico's *New Science* is a work aimed at a science of human custom, that it «fell dead-born from the press»[11]. Vico could say the same of his master work, and, in effect, he does so. In the same letter to Father Giacco in which he says he

[10] Vico likely minimizes his involvement with other languages in order to emphasize his mastery and use of Latin. Because of the years of Spanish rule of Naples and his position in the intellectual life of the city, Vico, like others in the university, would have had a command of Spanish. Having studied *Gester's Rudiments* he would have had more than a passing knowledge of Greek, and he would have read French, the language in which Descartes' *Discourse* was written (although in 1644 a Latin translation was published in Amsterdam). In the seventh oration Vico discusses the difference between the French and Italian languages, saying that French is suited by nature to abstract ideas whereas Italian constantly evokes images. See G.B. Vico, *On the Study Methods of Our Time*, translated by E. Gianturco, Ithaca 1990, pp. 39–40.

[11] D. Hume, *My Own Life*, in Id., *An Inquiry Concerning Human Understanding*, edited by C. W. Hendel, Indianapolis 1955, p. 4.

feels like a new man, he says that as he goes about his business in Naples he attempts to avoid embarrassing encounters with those to whom he has sent a copy of his book. They gave him no sign of even having received it. His would be a voice in a desert because, as he describes in this and other correspondence discussing the reception, or lack of it, of the *New Science*, he regards the intellectual and cultural climate of Naples to have become hollow, without respect for wisdom or eloquence. This is the result of the invasion of the modern versions of Stoicism and Epicureanism, beginning with the attraction to Cartesianism. Vico also had no response from the thinkers of the North. Some of this was simply due to bad luck. He had sent a copy to Le Clerc but received no reply; Le Clerc was too advanced in years to continue such scholarly exchange. Vico also sent a copy to Newton, who may have received it about a year before his death.

In August 1727 there appeared in the book notices of a prominent publication in Leipzig, the *Acta eruditorum*, a false and malicious announcement of Vico's *New Science*. Among other things, it said, on the authority of an Italian friend, that the author of the work was an abbé of the Vico family, and it went on to distort the subject matter of the book. The notice was not signed; apparently the *Acta* had assumed it genuine and published it as received. Now Vico was made a mockery before the whole world, and especially before the very scholars of the North whose approval he had always sought. He wrote a reply, referred to as *Vici vindiciae*, in which he challenges the book notice word for word, including a digression on wit and humor and the half-animal nature of laughing men. Vico addressed the anonymous author of the notice as 'Unknown vagabond' (*Ignotus erro*). He recommended this person «take his departure from the world of men and go and live with the wild beasts in the African desert». Vico may have intended this to have a resonance with Descartes' comment, in the third part of the *Discourse*, that he had «been able to lead a life as solitary and withdrawn as if I were in the most remote desert».

Vico may have thought the author of the book notice to have been Giannone, who was no friend of Vico and was then in exile in Vienna – hence Vico's term, 'Unknown vagabond'[12]. The author of the malicious notice, however, was probably Vico's colleague Nicolà Capasso, who sent it to the Leipzig *Acta* in collaboration with other colleagues. Throughout Vico's career Capasso was his *grande tormentatore*. It was Capasso, a versifier in dialect and writer of macaronic poetry, and most likely a trivial punster, who gave Vico the cruel nickname «Mastro Tisicuzzo» (*tisico* = tubercular), an antique slur that captured Vico's gaunt, skin-and-bones appearance. Capasso may also have known that Vico had earlier suffered from tuberculosis. It was Capasso who, on looking into the *New Science*, is said to have run to Nicola Cirillo, a noted physician in Naples, to have his pulse taken, saying that he felt he might have suffered a stroke that had

[12] The animosity between Vico and Giannone likely derived from a treatise against Giannone's *Civil History*, written by Vico's friend G. N. Torno, who was the ecclesiastical censor for most of Vico's books.

taken all reason from him. On being told of this, Vico replied that he had not written the book for «*pei poetuzzi*» (petty little poets).

Vico had friends as well as enemies in the Naples of his time, such as the prominent mathematician and metaphysician Paolo Mattia Doria, to whom Vico dedicated *On the Most Ancient Wisdom of the Italians*. In addition to his professorship at the university Vico was a member of several academies that conducted the real intellectual life of Naples, the Uniti, the Medinaceli (before which the skin-and-bones figure of Vico delivered his oration *On the Sumptuous Dinners of the Romans*), and the Assorditi, and, late in life, he was *custode* of the Academy of Oziosi, at which he delivered his oration *Academies and the Relation of Philosophy and Eloquence*. In 1710 he was elected to the Arcadia of Rome. He was commissioned to appraise the library of Giuseppe Valletta, the greatest single collection of books in Naples. Vico was recognized by major figures in the intellectual life of Venice and Northern Italy, such as Lodoli, Conti, and Porcìa, who, as I mentioned earlier, were behind the invitations to Vico and other prominent scholars in Italy and Naples to write their autobiographies.

These three figures were impressed with Vico's *New Science* of 1725 and wished to reprint it in a new, revised edition in Venice, which was an important center for publishing and a crossroads for intellectual exchange between Northern Europe and Italy. Vico, who, as he says, was not in the habit of visiting the post office, learned of this interest in letters, from each of the three scholars, that had been waiting for him there for a good part of a year. Vico was honored by their request, but from the start he was uneasy about dealing with the Venetians and the Venetian printers. He was about to experience his seventh fall.

Lodoli had indicated in his letter that Vico could include in the new edition of the *New Science* any additions or corrections he wished to make. Vico offered Lodoli «a manuscript of nearly a thousand pages, in which he had set about proving his *Principles* by a negative method». This was the original manuscript of the *New science in negative form*. He intended this to be added to the *New Science*. He tried to pass it off onto Lodoli, but Lodoli returned it. Vico reports that Don Giulio Torno and other prominent persons in Naples had wanted to publish the work, «but Vico dissuaded him by pointing out that the principles had already been established by the positive method». Apparently Vico was testing the firmness of Lodoli's judgment. Finally, in October 1729, Lodoli received Vico's revised manuscript of the *New Science*; it was nearly six hundred pages long.

At this point, Vico says, he began to dislike the attitude of the Venetian printer assigned to the work, and he demanded the return of the entire manuscript. It does not appear that the printer acted badly in any extreme way toward Vico. A file on Vico recently discovered in the Archives of the Congregation for the Doctrine of Faith shows that the Venetian edition of the *New Science* was blocked in 1729 by the Holy Office[13]. If Vico knew this,

[13] See G. Costa, Review of *Dalla cronologia alla metafisica della mente* by C. Castellani, in «*New Vico Studies*», 18, 2000, p. 105.

he gives no indication of it in his autobiography. He began arrangements to have the edition printed in Naples. Once again the cost of printing became an obstacle. Because of the large size of the manuscript Vico could not find a publisher willing to take on the cost. This was an act of providence parallel to that which had earlier caused Vico to rewrite the *New science in negative form*. He now devised a similar plan to resurrect the revised book by completely rewriting it as a new whole. This meant he had to meditate and rewrite the work in the course of its printing. Vico says: «An almost fatal fury drove him to meditate and write it so rapidly, indeed, that he began it Christmas morning [1729] and finished it at nine o'clock Easter Sunday evening [April 9, 1730]».

Vico produced the definitive version of his *New Science* of 1730 in little more than three months, the amount of time it would take physically to write by hand so many pages. As Vico produced these pages, he passed them to the printer in Naples. He began the work by printing the exchange of letters he had had with Lodoli justifying his position in withdrawing the edition for Venice. After more than half of the volume had been printed Vico received a communication from Venice that caused him to abandon this *Novella letteraria*. The elimination of the letters created the absence of eighty-six pages already set in type and printed. Vico quickly commissioned a *dipintura*, an emblematic engraving or frontispiece, and wrote an explanation of it entitled *The Idea of the Work* This was printed in larger type than was the following text, to fill the space. By the stroke of providence the reader is spared what surely would have been a very dated and dreary set of correspondence, of complaints and replies, and in its place are some of the best passages of the *New Science*.

During this period, Vico reports, he was suffering from a long, serious illness following an epidemic of grippe, as well as from the solitude in which he says he lived. Vico is constantly a victim of his body[14]. It is the source of the only personal details that he reports. The fall on his head changed his life. He went to Vatolla to cure his tuberculosis. While writing the biography of Carafa he was «wracked by the cruelest hypochrondriac cramps in the left arm». He reports that at the time of the false book notice he was undergoing treatment for a gangrenous ulcer of the throat. After the publication of the second version of the *New Science* he was suffering from «a strange disease devouring all the tissues between the palate and the lower bone of the head». There is a sad irony in the fact that Vico, born in the street of San Biagio, St. Blasius, known for cures of the throat, should have been so afflicted.

The one portrait of Vico, done when he was in his sixties by Francesco Solimena, the painter of the great frescoes in the church of the Gesù Nuovo in Naples, shows him as a stern figure with an adust complexion. Vico's first

[14] Z. Hanafi, *Vico's Monstrous Body*, in Id., *The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Durham, N.C., 2000, pp. 135–186.

biographer, Nicola Solla, describes him as tending to be adust («*l'abito del corpo adusto*»), one of the classic signs of a melancholy personality[15].

Vico was constantly revising. He wrote a set of annotations to the *New Science* even while he was rewriting and printing it. He wrote a second set immediately after its publication and then went on to write a third set of notes, in August 1731. He rewrote the first set into a fourth set in 1733 or 1734. These revisions he regarded as the basis of a third edition of the *New Science*. He was seeing the third edition through the press when he died, during the night of January 22–23, 1744. But these revisions remain unincorporated.

Vico says that his temperament was «choleric to a fault» and that he often responded too strongly and publicly to his rivals[16]. He says that «among the caitiff semi-learned or pseudo-learned, the more shameless called him a fool [*pazzo*], or in somewhat more courteous terms they said that he was obscure or eccentric and had odd ideas». Although Vico does not report what was actually said about him, he has not simply invented this. Among surviving examples from the «caitiff semi-learned» (*cattivi dotti*) is Finetti's tale (1768) of having heard from a Neapolitan of noble birth who had been a student and follower of Vico for many years that «until a certain time Vico was regarded by the Neapolitans as a truly learned man, but later because of his extravagant opinions he was generally held to be a fool [*pazzo*]». When Finetti then asked him what was thought of the *New Science*, he replied, «Oh! by then he had become completely mad [*pazzo*]»[17].

Vico ends his autobiography with the claim that through these responses to these adversities and detractors he had finally been led to the discovery of the *New Science*. He concludes the autobiography with a quotation from *Socrates to His Friends*, from the *Fabulae* of Phaedrus: «If I were consigned his fame, I would not shun to die as he, and because I would be acquitted when I became ashes, I would endure the inequity of the sentence». Vico must have chosen this final quotation very carefully. He says that having discovered the new science he felt himself more fortunate than Socrates, of whom Phaedrus «made this magnanimous wish» (*fece quel magnanimo voto*), the force of which is not quite so clear in the rendering of the Fisch and Bergin translation.

Vico, writing this in his early sixties, is taking his readers ahead to his own death. He feels, as he says in his description of the *Second New Science*, that he has succeeded in placing in one book all of his thought. He says that the *First New Science* and the *Universal Law* should be consulted

[15] R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 3 vol., London, 1893, II: 4; G.B. Vico, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, cit., vol. 5, p. 133. Solimena's portrait survives only in a copy commissioned by Villarosa; the original was destroyed by fire in 1819.

[16] An example of this temperament is Vico's address to his readers that survives from a lost draft of his *Il diritto universale*, written in 1720, in which he attacks his potential critics as incapable of truly comprehending his work. See D. P. Verene, *Vico's Address to His Readers, from a Lost Manuscript on Jurisprudence: Comment and Translation*, in «New Vico Studies», 19, 2001, pp. 161–168.

[17] G.B. Vico, *L'autobiografia*,cit., p. 129.

only for several passages; these remain important for their statements of particular discoveries (three chapters in the former concerning Vico's idea of the possibility of a common mental language for all nations and his discussions in the *Universal Law* of the Law of the Twelve Tables and of Tribonian's fable of the «Royal Law»). The *Second New Science*, then, is a whole thought, a book of wisdom.

The context of the full fable of *Socrates to His Friends* should not be missed. The lines Vico quotes are present in it as an aside, parenthetically stated. Phaedrus's fables have themes, like those of Aesop; the theme of this fable is friendship, that «the name of a friend is common; but fidelity is rarely found». Socrates is come upon having laid a foundation for a small house and is asked why someone as famous as himself is building such a small house. He replies: «I *only* wish that I could fill it with real friends». Only if this is understood is it clear why Vico compares himself to Socrates. His comparison is with the Socrates of the fable and is a continuation of his foregoing remarks on his status and treatment in his native city. Phaedrus frequently retorts to his own detractors in his fables, and resignation or pessimism is traditionally ascribed to his personality. The melancholic temper that Vico says he acquired as his nature from his fall at the age of seven makes a complete circle to the end.

What may be concluded regarding my original three questions? (1) Vico's text reads easily, giving the reader the impression that Vico is simply telling his life story. But if we assume some reflective distance from his narrative we realize that Vico has formed a fable of himself, beginning with his alteration of his birth date. By referring to himself always as Vico or in the third person, he becomes his own biographer, giving his text a sense of objectivity. The events of his life are presented in a providential pattern of fall and rise, echoing his fall and rise described on his first page. Finally, in his conclusion to his continuation, he appears as the modern Socrates in the new polis – Napoli. This is not a fable in the sense of something untrue or fantastic. Instead it is a way to state a truth that cannot be stated otherwise. It reflects Vico's claim in the *Scienza nuova* that fables were the first form of human thought and that they embodied the first truths – a fable is always *vera narratio*.

(2) Biography is a form of history that treats of the particular. If Vico can present his own life as a cycle of providential events, he has a verification of his history or science of humanity. The *Scienza nuova* is the autobiography of the human race, told as an objective account. It is autobiographical because its truth is made, because the very agents who have made the human world can make a knowledge of it by Vico's famous metaphysical principle of *verum ipsum factum*. Vico has made the events of his life and thus he can make a knowledge of them.

(3) Any autobiography requires a master image that implicitly or explicitly governs the persona the author wishes to convey. Vico is the modern Socrates, misunderstood and persecuted but not put to death. This Socrates is not the Platonic Socrates of textbooks, who is an opponent of rhetoric. It

is more the Latin Socrates of Cicero, who is a master of speeches and who brought philosophy down from the heavens and into the cities and homes of men. Vico, as he presents himself at the very end of his autobiography, in describing his teaching, wishes to embody the Renaissance humanist ideal of *la sapienza che parla*, of the wisdom that can speak. Thus Vico's science is based on rhetoric in the sense that the principles of rhetoric must guide the presentation of a legal case in order to secure the truth.

In reading any of Vico's works two things must be kept in mind that are not always kept in mind by his commentators and interpreters: that he was a professor of Latin eloquence or rhetoric, and that rhetoric in Vico's day was the key to jurisprudence. As he declared in the *Scienza nuova prima*, his science was a jurisprudence of the human race.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/4

La germinazione del sé. Autobiografia ed evoluzione in Herbert Spencer

di Federico Morganti

Articolo sottoposto a *blind-review* Ricevuto il 31/10/2012 Accettato il 15/11/2012

Abstract: In the following paper it is maintained that Spencer's main purpose in writing *An Autobiography* (1904) was to prove the conformity between his own intellectual biography and the general conception of evolution set out in his *System of Synthetic Philosophy*. It is documented how Spencer's rhetorical strategy was to employ some embryological lexicon and to suggest the idea of an almost necessary development. Finally, it is suggested that in so doing Spencer inadvertently highlighted a fundamental difficulty of his own philosophy: the lack of an adequate distinction between an internalistic and externalistic account of evolutionary progress.

***

Un'appendice all'evoluzione cosmica

È di Thomas H. Huxley la celebre, caustica osservazione secondo cui «l'idea di tragedia per Spencer è una deduzione uccisa da un fatto»[1]; un'affermazione che dava voce a una convinzione tutt'altro che infrequente tra i contemporanei di Spencer. Benché senza la stessa arguzia, ad esempio, Charles Darwin ebbe più volte a rimarcare la grande distanza che separava lo sforzo sistematico e totalizzante che caratterizzava l'approccio di Spencer dalla paziente opera di osservazione e analisi dei fatti empirici che considerava l'aspetto centrale del proprio lavoro: «Il metodo deduttivo con cui egli tratta ogni argomento» scriveva nell'*Autobiography*, «è assolutamente contrario alla mia mentalità. Le sue conclusioni non mi convincono mai [...]. Le sue generalizzazioni fondamentali [...] forse sono molto importanti filosoficamente, ma non sembrano utili da un punto di vista rigorosamente scientifico. Esse hanno il carattere di definizioni anziché di leggi naturali e non servono a prevedere che cosa accadrà nei vari casi particolari. Perlomeno

[1] H. Spencer, *An Autobiography*, Williams and Norgate, London 1904, vol. 1, p. 403.

non sono state utili a me»[2]. Sulla stessa lunghezza d'onda John Stuart Mill, che in una lettera del 18 marzo 1864 confessava ad Alexander Bain di trovare «fondamentalmente assurdo» il «sistema *a priori*» dei *First Principles* di Spencer: «la maggior parte delle sue conclusioni mi sembrano poco più che generalizzazioni verbali, o al più empiriche, senza alcuna giustificazione per considerarle leggi»[3].

È difficile avvicinarsi ai testi di Spencer senza trovare in queste parole qualcosa di vero. Dalla fine degli anni Cinquanta, la vita e l'opera di Herbert Spencer (1820-1903) furono interamente consacrate allo studio del processo evolutivo nell'ambizione di dedurne le differenti forme da alcuni principi fisici fondamentali, che egli avrebbe identificato nell'indistruttibilità della materia, la continuità del movimento e la persistenza della forza. Fenomeni apparentemente dissimili come la formazione del sistema solare, la vicenda geologica della terra, le fasi dello sviluppo di un organismo, la storia della vita, l'adeguamento della mente all'ambiente esterno, o la crescita di una società in relazione alle condizioni di esistenza, non erano altro, per Spencer, che declinazioni particolari di un medesimo processo, che trovava il suo presupposto ultimo nelle trasformazioni fondamentali di forza, materia e movimento. Ciascuna occorrenza del fenomeno evolutivo, a qualsiasi livello, rispondeva così alla formula messa a punto nella seconda edizione dei *First Principles* (1867): «*L'evoluzione è un'integrazione della materia e concomitante dissipazione del movimento, nel corso della quale la materia passa da un'omogeneità indefinita e incoerente a un'eterogeneità definita e coerente e il movimento restante subisce una trasformazione parallela*»[4]. Nei dieci volumi del *System of Synthetic Philosophy* (1862-1896), pur senza mai disconoscere la specificità dei vari ordini di fenomeni, Spencer avrebbe sempre posto l'accento sulla rispondenza delle varie tipologie di evoluzione a questa definizione fondamentale. Il *locus classicus*, in tal senso, è rappresentato dalla trattazione spenceriana dell'adattamento biologico, che nei *Principles of Biology* (1864-67) era interpretato come caso particolare del processo meccanico dell'«equilibramento» (*equilibration*), il bilanciamento tra aggregati e forze all'interno di un sistema. Inoltre, era proprio il riferimento ai principi fisici fondamentali ad assicurare la realtà e necessità del progresso. Per Spencer, ogni sistema era infatti destinato a inseguire condizioni di equilibrio sempre nuove, incrementando nel corso di tale processo il proprio livello di eterogeneità e complessità e, nel caso dei corpi organici, stabilendo con l'ambiente corrispondenze sempre più sofisticate. In questo quadro lo spazio per la contingenza era ridotto al minimo. L'indagine sull'evoluzione doveva anzitutto concernere i principi, la teoria generale in grado di spiegare i fatti, lasciando a margine

[2] *The Autobiography of Charles Darwin (1809-1882). With original omissions restored. Edited with Appendix and Notes by his grand-daughter Nora Barlow*, Collins, London 1958, trad. it. *Autobiografia (1809-1882). Con l'aggiunta dei passi omessi nelle precedenti edizioni*, Einaudi, Torino 2006, p. 90.

[3] *The Later Letters of John Stuart Mill*, a cura di F. E. Mineka e D. N. Lindley, University of Toronto Press, Toronto; Routledge and Kegan Paul, London 1972, vol. 2, p. 927.

[4] H. Spencer, *First Principles*, 2nd edit., Williams and Norgate, London 1867, p. 396.

le questioni di dettaglio; un fatto isolato non poteva che costituire un potenziale elemento di disturbo, da riassorbire entro uno sguardo teorico generalizzante riportandolo ai suoi principi fondamentali o, in alternativa, da estromettere dall'attenzione del filosofo[5].

Il piano del *System*, fatto circolare nella primavera del 1860, prevedeva la pubblicazione di un'esposizione dei principi fondamentali del sistema (*First Principles*, 1862), seguita da un'opera di biologia (*Principles of Biology*, 1864-67), una di psicologia (*Principles of Psychology*, 1870-72), una di sociologia (*Principles of Sociology*, 1876-96) e una di etica (*Principles of Ethics*, 1879-93). L'evoluzione dell'inorganico, al contrario, non avrebbe ricevuto una trattazione sistematica, «in parte perché, anche senza di essa, lo schema è assai esteso; in parte perché l'interpretazione della natura organica, secondo il metodo proposto, è di più immediata importanza»[6]. All'astronomia e alla geologia Spencer avrebbe perciò dedicato solo alcuni saggi: *The Nebular Hypothesis* (1858), *Illogical Geology* (1859) e *The Constitution of the Sun* (1865). Nel corso degli anni, inoltre, egli non disdegnò di spingersi al di là di tali suddivisioni fondamentali, convinto di poter rintracciare istanze di progresso evolutivo in campi più specifici, come l'educazione (*Methods in Education*, 1853), la scienza (*The Genesis of Science*, 1854), la musica (*The Origin and Function of Music*, 1857) o la religione (*Religion: A Retrospect and Prospect*, 1884)[7].

Considerata quest'ambizione di completezza, non stupisce dunque che l'autore del *System of Synthetic Philosophy* abbia cercato di assimilare ai principi della propria filosofia il suo stesso percorso intellettuale, rendendolo di fatto un'appendice dell'evoluzione cosmica. Uscita postuma nel 1904, l'*Autobiography* spenceriana fu composta perlopiù tra il 1886 e il 1889. Sui motivi che indussero Spencer, con il *System* ancora da completare, a dedicarsi alla composizione di un'opera autobiografica non c'è completa chiarezza. Che l'autobiografia fosse da intendere come una sorta di corollario della filosofia sintetica è un'idea che non troviamo esplicitata in alcun luogo del testo. Nella *Prefazione* Spencer si limitava a presentare l'opera come una «storia naturale di me stesso», indicandola allo stesso tempo come nulla più che «un utile accompagnamento ai libri la cui scrittura è stata la principale occupazione della mia vita»[8]. Diverse pagine più avanti riferiva invece di aver iniziato a stendere un primo stralcio autobiografico già nel maggio del 1875. Qui, a una motivazione di carattere personale – recuperare dei ricordi che correvano il rischio di andare perduti – egli faceva seguire la considerazione più generale secondo cui, «se una biografia doveva essere scritta, da me o da altri, i materiali dovevano essere raccolti all'istante, altrimenti ne sarebbero

[5] Per un'analisi più dettagliata del pensiero di Spencer si rimanda a J. D. Y. Peel, *Herbert Spencer: The Evolution of a Sociologist*, Heinemann, London 1971; G. Lanaro, *L'evoluzione, il progresso e la società industriale. Un profilo di Herbert Spencer*, La Nuova Italia, Firenze 1997, e M. W. Taylor, *The Philosophy of Herbert Spencer*, Continuum, London 2007.

[6] H. Spencer, *First Principles*, Williams and Norgate, London 1862, p. vi.

[7] Per una bibliografia completa dell'opera di Spencer cfr. R. G. Perrin, *Herbert Spencer: A Primary and Secondary Bibliography*, Garland, New York-London 1993.

[8] H. Spencer, *Autobiography*, cit., vol. 1, p. vii.

potute risultare gravi omissioni»[9]. La vaghezza di questa asserzione rendeva ancora possibile per il lettore dubitare dell'esigenza *tout court* di porsi un simile problema, perplessità che Spencer era tuttavia lungi dallo sciogliere: «La risposta è che in questi tempi di incessante produzione editoriale [...] nessuno il cui nome risulti tanto diffuso tra il pubblico può evitare di avere la propria vita messa per iscritto; e se non è lui a farlo, qualcun altro lo farà per lui. Questa induzione dalla presente esperienza mi portò alla conclusione che in ciascuno dei due casi fosse opportuno compilare una narrazione coerente degli eventi, che io soltanto potevo fornire con una certa completezza, e insieme ad essa approntare del materiale probatorio e illustrativo»[10].

Da quel momento Spencer si sarebbe allora saltuariamente dedicato alla preparazione del proprio abbozzo autobiografico, impegnandovisi sistematicamente solo a partire dal 1886, quando un nuovo manifestarsi del suo malessere cronico lo spinse ad abbandonare la scrittura del *System* e rivolgersi a lavori più leggeri[11]. A giudicare dalle dimensioni del testo, nonché dal tempo impiegato a prepararlo, è lecito supporre che Spencer avesse profuso nell'impresa almeno altrettanto impegno di quanto avesse fatto per le opere sistematiche, realizzando un'opera la cui lunghezza sorpassava non di poco gli scritti autobiografici di alcuni suoi illustri contemporanei, quali John Stuart Mill, Charles Darwin[12] e Alexander Bain. Complessivamente, l'impressione è che Spencer si sia mantenuto alquanto generico sulle ragioni che lo spinsero a cimentarsi nella stesura dell'*Autobiography*. Eppure, benché mai dichiarato in modo esplicito, l'intento di quest'ultima sembrava chiaro: ricondurre la biografia intellettuale di Spencer nell'alveo della filosofia sintetica, sviluppandone gli aspetti salienti quali momenti di un percorso che a tutti gli effetti poteva essere caratterizzato come 'evolutivo', escogitando in tal modo un vero e proprio test per la validità del proprio sistema[13].

Ma cosa comportava, di preciso, assimilare la propria biografia a una forma di sviluppo evolutivo? Nel 1860, all'inizio di un saggio intitolato *The Social Organism*, Spencer aveva riportato un'osservazione di James Mackintosh secondo cui «le costituzioni non sono fatte, ma crescono». Si trattava di un'affermazione particolarmente illuminata, a detta di Spencer, perché pronunciata in un'epoca in cui «le cose erano spiegate con l'ipotesi della manifattura, anziché con quella della crescita»[14]. Il *System of*

[9] *Ivi,* vol. 2, p. 284.
[10] *Ivi,* pp. 284-5.
[11] *Ivi,* pp. 411-3.
[12] Per un approfondimento sull'autobiografia di Darwin in rapporto a quella di Spencer si rinvia a S. Bucchi, *Storie di vittoriani eminenti. Evoluzionismo e autobiografia in Darwin e Spencer*, in corso di stampa.
[13] Questa lettura trova una parziale pezza d'appoggio in M. Francis, *Herbert Spencer and the Invention of Modern Life*, Acumen, Stocksfield 2007, cap. 1, nonché in un'anonima recensione all'edizione americana dell'*Autobiography* (Appleton & Co., New York 1904), significativamente intitolata *The Evolution of an Evolutionist*, in «The Literary Digest», vol. 28, n. 23 (4 giugno 1904), pp. 821-2.
[14] H. Spencer, *Essays: Scientific, Political, & Speculative*, Williams and Norgate, London 1891, vol. 1, p. 265.

Synthetic Philosophy poteva essere letto alla luce dell'esigenza di sostituire il modello esplicativo 'manifatturiero' – nel quale Spencer faceva rientrare non soltanto le ipotesi creazionistiche, ma anche l'idea di un'origine e di un controllo artificiale delle società umane (attribuita in particolare agli utilitaristi) – con il paradigma della 'crescita', l'idea cioè di un sviluppo spontaneo secondo leggi. L'*Autobiography* avrebbe così dovuto mostrare la conformità della vita del suo autore a tale modello, illustrandone la vicenda biografico-intellettuale come frutto di uno sviluppo spontaneo, i cui esiti fossero almeno parzialmente impliciti nelle premesse iniziali.

In questa sede mi propongo dunque di documentare gli espedienti retorici e terminologici di cui Spencer si servì nel perseguire tale obiettivo. Si vedrà come la prosa spenceriana fosse caratterizzata, nei suoi momenti chiave, dal frequente ricorso a un lessico biologizzante, il cui scopo non poteva essere che quello di suggerire l'idea di uno sviluppo non accidentale, se non addirittura necessario. L'obiettivo conseguito sarà tuttavia anche un altro. Si sosterrà che proprio riportando il suo percorso biografico all'immagine di uno sviluppo naturale, Spencer abbia inavvertitamente messo in luce quella che era forse la più profonda ambivalenza del proprio sistema filosofico: l'incapacità di distinguere adeguatamente tra un'evoluzione di carattere 'esternalista' e una di carattere 'internalista'.

La retorica della germinazione

Stando al primo capitolo dei *Data of Biology* (1864), il fenomeno della 'crescita' (*growth*) non risultava, di per sé, indipendente dalle circostanze; tuttavia il suo rapporto con queste si risolveva nella semplice assimilazione e integrazione dei materiali che risultavano simili alla sostanza di cui era composto l'organismo[15]. Similmente, il processo dello 'sviluppo' (*development*) – distinto dalla crescita in quanto incremento anche di struttura e non soltanto di dimensioni[16] – era pensato come prodotto dell'azione delle particelle ereditarie, dette 'unità fisiologiche', nelle quali Spencer scorgeva «dei poteri di assumere le forme degli organismi ai quali appartengono, analoghi ai poteri delle sostanze inorganiche di aggregarsi in specifiche forme cristalline»[17]. In entrambi i casi il ruolo dell'ambiente sembrava non già quello di dirigere la trasformazione, quanto piuttosto di occasionare un cambiamento il cui esito generale era già dato negli elementi iniziali. In buona sostanza, è a un'idea di questo genere che Spencer si conformò, più o meno consapevolmente, nel tratteggiare il percorso che lo portò a realizzare il *System of Synthetic Philosophy*. Per far ciò egli doveva mostrare, da un lato, che le premesse dello sviluppo di quel sistema fossero già in qualche modo predisposte nella propria costituzione ereditaria;

[15] H. Spencer, *The Principles of Biology*, Williams and Norgate, London 1864-67, vol. 1, pp. 131-2.
[16] *Ivi,* p. 133 n.
[17] *Ivi,* vol. 2, pp. 8-9.

dall'altro, che l'ideazione e lo sviluppo di quel progetto fossero avvenuti, in linea di massima, a prescindere dalle circostanze particolari, a cominciare dalle nozioni filosofico-scientifiche che egli poteva aver assorbito dal proprio contesto culturale.

Sin dalle primissime pagine dell'*Autobiography*, il motivo portante dell'esposizione sarebbe stata la rivendicazione dell'indipendenza di pensiero, dell'anticonformismo, dell'indifferenza per l'autorità, intesa non soltanto come autorità politico-religiosa ma anche e soprattutto come l'insieme delle opinioni condivise dalla sua epoca. Questi tratti della propria personalità (e in seguito della propria filosofia) erano dunque esibiti anzitutto come veri e propri caratteri ereditari. Ricostruendo la storia dei Brettell, la famiglia della nonna materna, Spencer rintracciava nel XV secolo due casi di resistenza all'autorità religiosa[18]. In tempi più recenti, Jeremiah Brettell, nato nel 1753, sembrava invece esser stato «intimamente associato» con John Wesley, il fondatore del movimento metodista. In quei giorni di persecuzione, «occorrevano salde convinzioni e un considerevole coraggio per dissentire dal credo dominante e disattendere l'autorità che lo sosteneva»[19]. Questa vicinanza con il movimento wesleyano aveva inoltre contraddistinto la stessa famiglia degli Spencer[20]. Qualche pagina più avanti erano invece elencate una serie di caratteristiche che avevano accomunato George Spencer, padre di Herbert, ai suoi numerosi fratelli: individualità, assenza di reticenza, rispetto reciproco, ma soprattutto la tendenza a discostarsi dalle credenze ricevute[21]. Tutto concorreva dunque a suggerire che tali caratteristiche fossero già presenti nel bagaglio ereditario del giovane e che esse non avessero avuto bisogno che di essere irrobustite con l'educazione al fine di svilupparsi in una *forma mentis* indipendente e originale. Nel testo, Spencer avrebbe più volte avuto modo di osservare come la pratica dell'educazione non dovesse mai limitarsi a imporre sul giovane degli schemi precostituiti, il suo scopo essendo piuttosto quello di stimolare la mente all'apprendimento assecondandone le attitudini naturali. Spencer riteneva esser stato un vantaggio, per lui, il non aver ricevuto un'istruzione accademica, giacché quest'ultima implicava solitamente «il forzare la mente entro forme che altrimenti non avrebbe assunto, lo sviarne i germogli [*shoots*] dalle linee di crescita spontanea al fine di conformarli a uno schema. È evidente, dunque, che una mente istruita, nell'ordinario senso della parola, perde alcune delle sue potenzialità innate»[22]. È da notare, in questo passo, l'uso del termine botanico *shoot* (germoglio), in quanto fornisce una prima testimonianza dell'affinità, in Spencer, tra il processo dello sviluppo embriologico e il modo in cui ai suoi occhi doveva avvenire la formazione individuale.

[18] Id., *Autobiography*, cit., vol. 1, p. 6.
[19] *Ivi,* p. 8.
[20] *Ivi,* p. 11.
[21] *Ivi,* pp. 39-42.
[22] *Ivi,* p. 336.

Un altro tratto di cui Spencer avrebbe tenuto a sottolineare il carattere di potenzialità latente era la tendenza a indagare i fenomeni ricercandone le cause naturali, un'attitudine innata che sarebbe stata poi rafforzata grazie all'educazione e all'esempio paterno. L'indipendenza di giudizio faceva tutt'uno con la ricerca di una spiegazione naturale dei fenomeni, nonché con «una tacita credenza nell'universalità della causazione»[23]. Sottolineando poi come il padre, pur convinto sostenitore dell'uniformità delle leggi naturali, avesse nondimeno mantenuto una residua credenza nei miracoli[24], Spencer sembrava voler rivendicare per sé una più alta e coerente adesione al credo naturalistico.

L'episodio forse più noto dell'intera *Autobiography* è il racconto di come Spencer giunse ad aderire all'«ipotesi dello sviluppo». Nel corso della sua esperienza come ingegnere civile, in particolare durante la costruzione del tratto ferroviario Birmingham-Gloucester, egli ebbe modo d'imbattersi in una cospicua quantità di fossili, circostanza che lo indusse ad approfondire lo studio della geologia. L'unico testo menzionato in questo frangente erano i *Principles of Geology* (1830-33) di Charles Lyell, il cui secondo volume includeva, come noto, una serrata critica dell'ipotesi trasformistica di Lamarck. Spencer raccontava che la lettura di quelle pagine, avvenuta nel 1840, aveva prodotto in lui l'effetto opposto, convincendolo della verità di quella dottrina. Nel riferire quell'episodio, egli era ben lungi dall'indulgere nell'ipotesi di una conversione improvvisa, affermando chiaramente che la lettura di Lyell non aveva fatto altro che sollecitare una pregressa «attrazione» per le spiegazioni naturali in luogo di quelle sovrannaturali. Con ammirevole lucidità, Spencer riconosceva come a quel tempo gli argomenti in favore dell'ipotesi dello sviluppo fossero assai esigui, aggiungendo tuttavia che, una volta posto di fronte all'alternativa tra «creazione speciale» e «modificazioni progressive», non avesse potuto fare a meno di propendere per la seconda ipotesi, in quanto rispondente all'idea di un universo retto da leggi uniformi e indipendente da ingerenze divine[25]. Ciò che questo aneddoto sembrava voler suggerire era in altre parole l'idea che la lettura del testo di Lyell fosse stata un evento del tutto occasionale, uno stimolo accidentale ed estrinseco per la sottoscrizione di una dottrina alla quale Spencer avrebbe aderito comunque. Che le cose stiano in questi termini è testimoniato dalle parole con cui Spencer concludeva il racconto: «Questo episodio illustra la verità generale secondo cui l'accettazione di questa o quella credenza particolare *è in parte dovuta al carattere della mente*. Alcune menti risultano irresistibilmente attratte dal meraviglioso e dall'inspiegabile e sono persino infastidite da qualsiasi tentativo di portarne a comprensione la genesi. Vi sono poi delle menti che, in parte per natura e in parte per cultura, sono indotte a provare antipatia per la quieta accettazione dell'inintelligibile, e persistono nelle proprie esplorazioni finché la causazione non venga ricondotta entro i propri confini. La mia mente

[23] *Ivi,* p. 89.
[24] *Ivi,* pp. 89-90.
[25] *Ivi,* pp. 175-7.

appartenne, fin dall'inizio, a questo secondo ordine»[26]. La vera ragione per accettare l'ipotesi dello sviluppo, insomma, aveva poco o nulla a che vedere con la debolezza delle tesi di Lyell o la validità di quelle di Lamarck – al quale Spencer non avrebbe del resto risparmiato critiche[27] –, essendo piuttosto da ricercare in una determinata *forma mentis* già predisposta all'assimilazione di un certo tipo di dottrine. Il modo in cui Spencer aveva confezionato il racconto dell'episodio di Lyell può essere visto come un piccolo capolavoro di retorica, pienamente funzionale a quello che era il suo intento generale. In un sol colpo egli, da un lato, riportava un eloquentissimo esempio di giudizio indipendente e anticonformistico, mostrando come all'età di soli vent'anni avesse respinto le tesi di un naturalista affermato come Lyell; dall'altro, negava allo stesso tempo il carattere accidentale della propria «conversione», suggerendo come essa fosse avvenuta all'interno di un percorso pressoché inevitabile.

Dopodiché Spencer avrebbe costantemente insistito nel presentare il perfezionamento del proprio sistema come frutto di uno sviluppo graduale, spontaneo, sostanzialmente privo d'imprevisti. Nel far ciò, mentre la strategia retorica fu quella di sminuire puntualmente le influenze che egli poteva aver ricevuto dall'esterno, la scelta lessicale aveva piuttosto a che fare con il processo biologico della germinazione. Il termine *germ* risulta infatti assai ricorrente nel testo. L'impiego di tale vocabolo era tanto poco casuale da essere addirittura indicato in diversi luoghi dell'indice analitico; lo si può insomma intendere come un uso quasi tecnico. L'idea che delle nozioni inizialmente soltanto «germinali» avessero in seguito conosciuto un approfondimento ulteriore era riferita in particolare ai numerosi saggi che Spencer ebbe modo di pubblicare nel corso degli anni Cinquanta. Il 20 marzo 1852 egli aveva dato alle stampe un brevissimo articolo dal titolo *The Development Hypothesis* – apparso sulle colonne del «Leader», il giornale radicale dell'amico George H. Lewes –, in cui usciva finalmente allo scoperto in merito alle proprie convinzioni evoluzionistiche. Qui Spencer attaccava frontalmente la dottrina creazionistica asserendo che coloro i quali contestavano la teoria dello sviluppo «in quanto non supportata dai fatti, sembrano dimenticare che la loro teoria non è supportata da fatto alcuno»[28]. Mentre l'idea della creazione, finanche di una singola specie, non poteva che risultare, a un'introspezione attenta, del tutto inconcepibile, i fautori della teoria dello sviluppo potevano non soltanto difendere la concepibilità della propria ipotesi, ma anche suggerire come il processo potesse aver avuto luogo, additando le modificazioni in atto tra le specie domestiche o l'influenza dell'uso e del disuso sul maggiore o minore sviluppo degli organi. Nell'*Autobiography*, ritornando sugli argomenti di quel breve scritto, Spencer avrebbe ribadito che le «metamorfosi» postulate dalla dottrina dello sviluppo non erano in fondo dissimili da quelle osservabili nel passaggio dal

[26] *Ivi,* p. 177, corsivo aggiunto.
[27] Cfr. *Principles of Biology*, cit., vol. 1, pp. 402-10.
[28] H. Spencer, *Essays*, cit., vol. 1, p. 1.

seme alla pianta o dall'uovo all'animale[29]; un accenno cui faceva seguire da vicino la considerazione altrettanto 'embriologica' secondo cui, proprio in quel saggio, «assunse una forma definita il germe da cui originò il sistema generale di pensiero elaborato negli anni seguenti»[30].

All'inizio del secondo volume – composto subito dopo i capitoli sull'infanzia e l'adolescenza[31] – Spencer ritenne opportuno riassumere le tappe fondamentali dell'elaborazione del *System*. Nella circostanza, ribadiva anzitutto l'importanza della propria inclinazione verso le spiegazioni naturalistiche, acquisita per via ereditaria e coltivata in gioventù: «Indubbiamente [...] una credenza generale nell'evoluzione era a quel tempo latente; infatti, per quanto ciò sia poco riconosciuto, una persona la quale, abbandonato il soprannaturalismo della teologia, accetti del tutto il naturalismo della scienza, riconosce tacitamente che tutte le cose che esistono oggi si sono evolute»[32]. In poco tempo erano apparsi il saggio *The Proper Sphere of Government* (1842) e, soprattutto, la *Social Statics* (1851), in cui si sosteneva che tanto lo sviluppo individuale quanto quello sociale fossero conformi a leggi naturali e che tali leggi predicessero il futuro conseguimento di una condizione di completo adattamento dell'individuo allo stato sociale. Presto fu la volta del saggio sullo sviluppo, appena evocato, e di un articolo di argomento demografico intitolato *A Theory of Population* (1852), che toccava il tema dell'evoluzione in relazione a un punto particolare: «la diminuzione di fertilità che accompagna l'incremento nello sviluppo»[33]. Nel frattempo la lettura dei *Principles of Physiology* (1851) di William Carpenter aveva permesso a Spencer di familiarizzare con il principio di Von Baer, secondo cui lo sviluppo embrionale consisteva nel passaggio dall'omogeneo all'eterogeneo. Egli precisava che la scoperta di quel principio gli aveva soltanto fornito una formulazione più definita di un'idea già abbozzata nella *Social Statics* in sede di discussione del progresso sociale dell'umanità. Nel 1857, dopo alcuni anni dedicati alla stesura dei *Principles of Psychology*, Spencer avrebbe infine posto il principio di Von Baer a fondamento di tutte le declinazioni del progresso cosmico, riferendo l'universalità dell'aumento dell'eterogeneità al principio della moltiplicazione degli effetti. Spencer era in tal modo arrivato a gettare le basi fisiche del proprio sistema, sulle quali avrebbe continuato a riflettere almeno fino alla seconda edizione dei *First Principles* (1867), in cui avrebbe finalmente messo a punto la formula generale dell'evoluzione.

Questa lunga carrellata di eventi presentava, per Spencer, un senso inequivocabile: «Nel gettare uno sguardo su queste fasi, si può in effetti osservare che l'avanzamento verso una concezione completa dell'evoluzione *fu esso stesso un processo di evoluzione*. [...] Finché non misi per iscritto le vari fasi sopra illustrate, io stesso non mi resi conto di quanto naturalmente

[29] Id., *Autobiography*, cit., vol. 1, pp. 387-8.
[30] *Ivi,* p. 388.
[31] *Ivi,* vol. 2, p. v.
[32] *Ivi,* p. 6.
[33] *Ivi,* p. 8.

ciascuno stadio avesse preparato la via per il successivo, e come ogni conclusione raggiunta avesse accresciuto l'inclinazione della mente verso ulteriori conclusioni nella medesima direzione. Mi sembra adesso che la transizione verso quell'insieme coerente di credenze che presto venne a formarsi *sia stata quasi inevitabile*»[34]. L'idea di uno sviluppo naturale e, soprattutto, diretto dall'interno, non poteva essere espressa più chiaramente. Qualche pagina più in là Spencer avrebbe fornito una nuova esposizione cronologica dei vari stadi di elaborazione del *System*, spingendosi ora fino al 1867. Questa nuova esposizione non differiva dalla precedente se non per un più alto livello di dettaglio. L'elaborazione della filosofia sintetica era nuovamente descritta come il risultato di un percorso lineare, quasi privo di incidenti, con l'unica eccezione dei diciotto mesi di cattiva salute occorsi tra il 1855 e il 1857, i quali tuttavia avevano potuto soltanto rallentare il percorso intellettuale di Spencer[35].

Un caso paradigmatico di questo atteggiamento lo si trova nel modo in cui Spencer ebbe a presentare lo sviluppo della propria prospettiva psicologica. Che i *Principles of Psychology* (1855) rappresentassero qualcosa di nuovo, all'interno del panorama degli studi psicologici vittoriani, non è del tutto campato in aria, trattandosi a tutti gli effetti del primo trattato di psicologia evoluzionistica[36]. Ciò nonostante, permane la netta sensazione che Spencer abbia insistito in modo smisurato sull'originalità del proprio approccio, sminuendo l'importanza di una serie d'influenze che la critica non ha faticato a identificare, prime fra tutte quelle della frenologia e della tradizione associazionistica[37]. Nell'*Autobiography*, accingendosi a entrare nel merito della preparazione dell'opera, egli riferiva come gli si fosse presentata la possibilità di scrivere il libro all'estero. Spencer non precisava, strettamente parlando, le ragioni di quella scelta, limitandosi a evidenziare il motivo per cui quello spostamento non potesse essere, per la buona riuscita dell'opera, di alcun ostacolo: «Perché non scriverla all'estero? Libero accesso ad altri libri non era richiesto, dal momento che le sue linee di pensiero non avevano pressoché nulla in comune con quelle seguite in precedenza; e di quel materiale che occorreva *come illustrazione* la mia memoria conteneva

[34] *Ivi,* pp. 12-3, corsivi aggiunti.
[35] *Ivi,* pp. 165-70.
[36] Cfr. ad es. R. Young, *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century: Cerebral Localization and Its Biological Context from Gall to Ferrier*, Clarendon Press, Oxford 1970, cap. 5. Per un approfondimento sulla psicologia vittoriana si rinvia invece all'ottimo R. Rylance, *Victorian Psychology and British Culture, 1850-1880*, Oxford University Press, Oxford 2000.
[37] Cfr. C. U. M. Smith, *Evolution and the Problem of Mind: I. Herbert Spencer*, in «Journal of the History of Biology», vol. 15, n. 1 (prim. 1982), pp. 55-88, e S. Bucchi, *Associazionismo ed evoluzionismo nei «Principles of Psychology» di Herbert Spencer*, in «Rivista di filosofia», vol. 102, n. 2 (ago. 2011), pp. 217-40. Sulla presenza di elementi frenologici nel primo Spencer cfr. G. B. Denton, *Early Psychological Theories of Herbert Spencer*, in «American Journal of Psychology», vol. 32, n. 1 (gen. 1921), pp. 5-15. Sul legame tra Spencer e la tradizione associazionistica cfr. invece C. Giuntini, *La chimica della mente. Associazione delle idee e scienza della natura umana da Locke a Spencer*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 303-25.

una riserva sufficiente»[38]. Spencer non aveva mai perso l'occasione di rimarcare il proprio atteggiamento svogliato e «impaziente» nei confronti delle opere degli altri autori. Discorrendo dei propri esordi da giornalista, raccontava ad esempio di non aver mai preso tra le mani l'*Essay* di Locke nonostante lo avesse sempre avuto a disposizione nella libreria del padre. La lettura del *System of Logic* di Mill aveva se non altro mostrato il suo «interesse latente» per le questioni psicologiche. Nel 1844 gli capitò poi tra le mani una recente traduzione della prima critica kantiana, ma leggendola non riuscì a spingersi più in là dell'*Estetica trascendentale*, convinto che il resto dell'opera non potesse che contenere tesi altrettanto assurde della dottrina dello spazio e del tempo come forme soggettive[39]. «Essendo allora, com'ero sempre stato, un lettore impaziente, perfino in quelle cose che in larga misura mi interessavano e che incontravano il favore generale, per me fu sempre fuori questione proseguire nella lettura di un libro con i cui principi fondamentali mi fossi trovato a dissentire interamente»[40]. Più avanti, ritornando su tale atteggiamento, avrebbe riconosciuto di non aver mai apprezzato i dialoghi di Platone, né come opere filosofiche né come opere letterarie[41]. Di Aristotele – avrebbe confessato a Leslie Stephen nel 1899 – conosceva ancor meno che di Platone[42]. Tutto concorreva insomma a suggerire che, non soltanto nella composizione dei *Principles of Psychology*, ma in generale, la lettura di altri testi e la conoscenza del pensiero altrui fossero risultati per lui quasi irrilevanti.

Gli unici testi di cui Spencer riconobbe l'utilità ai fini della preparazione del testo di psicologia erano il *System* di Mill e la *Biographical History of Philosophy* (1845-46) di George Lewes, nella quale, oltre a reperire utili riferimenti alla storia della disputa tra empiristi e innatisti, poté rinvenire interessanti considerazioni sullo statuto epistemologico della psicologia. Il primo frutto dell'interesse spenceriano per la psicologia – fatti salvi alcuni saggi frenologici pubblicati negli anni Quaranta – fu uno scritto dal titolo *The Universal Postulate*, apparso nell'ottobre del 1853 sulla «Westminster Review». In quel saggio Spencer aveva difeso dagli attacchi di Mill il test d'inconcepibilità di Whewell quale criterio d'identificazione delle verità necessarie, osservando tuttavia come la sua validità non fosse affatto in conflitto con la *experience hypothesis* milliana. Quindi aveva adoperato il test d'inconcepibilità per rispondere a quella lunga serie di indirizzi filosofici che, a suo parere, non avevano fatto altro che sovvertire le più elementari verità di senso comune, come l'esistenza del mondo esterno (Berkeley, Hume) o l'esternalità dello spazio e del tempo (Kant). Già a quest'altezza Spencer indicava in tali verità delle «credenze ineliminabili» depositatesi a

[38] H. Spencer, *Autobiography*, cit., vol. 1, p. 453, corsivo aggiunto.
[39] *Ivi,* pp. 252-3.
[40] *Ivi,* p. 253.
[41] *Ivi,* vol. 2, p. 442.
[42] D. Duncan, *The Life and Letters of Herbert Spencer*, Methuen & Co., London 1908, p. 418.

livello organico[43]. Soltanto due anni più tardi, un'estensione di quel saggio sarebbe confluita nella *General Analysis*, la prima delle quattro parti di cui si componevano i *Principles of Psychology*. Tale ampliamento era tuttavia poca cosa in confronto a quello che la *General Analysis* avrebbe conosciuto nella seconda edizione dei *Principles* (1870-72), dove nell'arco di diciannove capitoli si offriva un'ulteriore e assai più approfondita perorazione dell'istanza realista[44]. Niente di più facile perciò, per Spencer, che presentare la messa a punto del proprio realismo psicologico nei termini di uno sviluppo evolutivo. Nell'*Autobiography*, se all'inizio del secondo volume aveva indicato il saggio del 1853 come «il germe di una psicologia evoluzionistica»[45], nel discorrere dell'estensione della *General Analysis* apportata alla seconda edizione dei *Principles* egli non soltanto rievocava l'idea della germinazione, ma sottolineava come tale procedimento illustrasse in fondo un suo naturale costume mentale: «Per quanto riguarda [la *General Analysis*], posso qui osservare che la sua elaborazione illustrò in sommo grado un abito di pensiero che ho precedentemente descritto»[46]. Detto altrimenti, per conseguire quel risultato, la linea di pensiero inaugurata nel 1853 non aveva avuto bisogno d'altro che di essere lasciata libera di crescere e svilupparsi. Non è tutto. Nel riportare in *Appendice* il prospetto del *System* – distribuito nella primavera del 1860 –, Spencer riteneva di poter scorgere un ulteriore «germe» della propria psicologia in una nota alla prima edizione dei *Principles*, in cui sosteneva che la legge associativa della persistenza degli stati mentali, che nell'opera costituiva il fulcro stesso dell'evoluzione dell'intelligenza, non fosse altro che «la legge in virtù della quale si formano le connessioni nervose»[47]. Questa nota si sarebbe poi sviluppata nella *Physical Synthesis*, quella parte della nuova edizione in cui Spencer completava la trattazione dello sviluppo dell'intelligenza riconducendola in dettaglio al processo di formazione delle connessioni neurali e, in tal modo, ai principi fondamentali del sistema stesso.

Sarebbe certamente fuori luogo fornire un elenco completo di tutte le occorrenze del lessico germinativo nell'*Autobiography*. È sufficiente aver mostrato quanto esse fossero numerose e, cosa più importante, non casuali. Il costante riferimento alla terminologia dello sviluppo embriologico – cioè, è il caso di ricordarlo, a quell'ambito disciplinare da cui Spencer aveva inizialmente desunto la formula generale dell'evoluzione[48] – risultò

[43] H. Spencer, *The Universal Postulate*, in «Westminster Review», vol. 60, n. 118 (ott. 1853), pp. 542 sg.
[44] Su questo tema si rinvia all'eccellente contributo di C. U. M. Smith, *Herbert Spencer's Epigenetic Epistemology*, in «Studies in History and Philosophy of Science», vol. 14, n. 1 (mar. 1983), pp. 1-22.
[45] H. Spencer, *Autobiography*, vol. 2, p. 10.
[46] *Ivi,* p. 240.
[47] Id., *The Principles of Psychology*, Longman, Brown, Green, and Longmans, London 1855, p. 544 n.
[48] Per una ricostruzione più approfondita cfr. P. J. Bowler, *The Changing Meaning of "Evolution"*, in «Journal of the History of Ideas», vol. 36, n. 1 (gen./mar. 1975), pp. 95-114; Id., *Herbert Spencer and "Evolution": An Additional Note*, in «Journal of the History of Ideas», vol. 36, n. 2 (apr./giu. 1975), p. 367.

perfettamente funzionale all'esigenza spenceriana di esibire la maturazione del proprio pensiero come un processo del tutto autonomo e naturale, rispetto al quale gli stimoli intellettuali provenienti dall'esterno non avevano giocato altro ruolo che quello di accelerare o rallentare un cammino che si sarebbe realizzato in ogni caso.

Quattro anni dopo

Il racconto dell'*Autobiography* si sarebbe arrestato al 1889, con il filosofo ormai sulla soglia dei settant'anni. Qualche tempo dopo l'apparizione dell'ultimo volume del *System* (1896), Spencer decise di buttar giù un nuovo contributo autobiografico, stavolta incentrato unicamente sullo sviluppo delle proprie idee. Questo nuovo scritto, intitolato *The Filiation of Ideas*, fu composto nel biennio 1898-99, ma non sarebbe apparso prima del 1908 nella biografia ufficiale di David Duncan[49]. Sembrerebbe dunque questo il luogo ideale a partire dal quale documentare il tentativo spenceriano di restituire in termini evoluzionistici il proprio percorso intellettuale, visto e considerato che anche in questo scritto i riferimenti alla germinazione e all'«evoluzione naturale di una teoria»[50] erano assai numerosi. Senonché rispetto all'*Autobiography*, all'infuori di una presentazione delle opere successive al 1889, esso non offriva quasi nulla di nuovo – e anzi, letto dopo di essa, non poteva che risultare alquanto ripetitivo.

Ad avviso di chi scrive è assai più interessante, in questa sede, soffermarsi sull'ultimo capitolo dell'*Autobiography*, composto dopo una pausa di quattro anni e recante il titolo di *Reflections*. In quel lasso di tempo Spencer aveva proseguito nella pubblicazione dei *Principles of Ethics*, aveva dato alle stampe una nuova edizione della *Social Statics* (1892), mentre in tempi recentissimi si era imbarcato, sulle colonne della «Westminster Review», in un'accesa disputa con August Weismann sull'ereditarietà dei caratteri acquisiti. In questo nuovo capitolo autobiografico, tuttavia, nessuno di questi eventi era anche solo accennato. Qui, piuttosto, Spencer forniva una sorta di bilancio complessivo della propria vita, cercando di riportarne alcuni aspetti salienti, anche caratteriali, a quella che era stata la sua costituzione psicofisica. Più che in qualsiasi altro luogo del testo si respirava in questa parte l'esigenza di rendere pienamente intelligibile il proprio percorso di vita, di fornirne quasi – si sarebbe tentati di dire – una deduzione *a priori*. Questo sforzo tangibile ed esasperato, se da un lato aveva l'effetto di rendere particolarmente indigeste queste pagine aggiuntive, dall'altro serviva indirettamente a ribadire, qualora ce ne fosse il bisogno, quello che fin dall'inizio era stato il vero intento di Spencer: fornire un'immagine di sé che rispondesse quanto più possibile alla propria filosofia dell'evoluzione.

L'apertura del capitolo era dedicata ad alcune considerazioni generali sul problema del rapporto tra mente e corpo. Dopo aver osservato che all'epoca

[49] D. Duncan, *op. cit.*, pp. 533-76.
[50] *Ivi,* p. 533.

l'idea di una dipendenza della mente dal cervello fosse ormai generalmente accettata, egli asseriva che quell'ipotesi doveva ora essere spinta più in là: «[…] c'è un'ulteriore ammissione da fare. Deve ancora essere riconosciuta la verità che le manifestazioni mentali, sia per quantità che per genere, siano in parte dipendenti dalle strutture corporee»[51]. Spencer procedeva quindi con un'analisi sommaria degli elementi della costituzione corporea ai quali poteva essere attribuita una qualche influenza sui processi mentali, nella fattispecie digestione, pressione circolatoria e purificazione del sangue per azione del fegato e dei reni[52]. Aveva poi inizio una lunga e dettagliata esposizione il cui scopo dichiarato era ricondurre aspetti centrali della vita di Spencer a cause di ordine fisiologico. Tra la robusta costituzione del padre e quella più debole della madre, egli riteneva di aver ereditato la seconda, circostanza alla quale era certo di poter attribuire la sua scarsa disposizione verso i sentimenti altruistici: «Mio padre, provvisto di energia in quantità, si dava molto da fare per gli altri, facendo ciò che desse loro piacere, o magari un beneficio indiretto. Al contrario, la mia grande indolenza […] tendeva a impedire tali azioni. Gli incentivi verso di esse erano generalmente annullati dall'avversione all'idea di prendermi il disturbo necessario»[53]. A questo stesso effetto aveva inoltre contribuito l'educazione 'ascetica' ricevuta in famiglia, da cui sarebbe derivata l'«incapacità di simpatizzare con i piaceri degli altri e, di conseguenza, l'assenza del desiderio di procurarglieli»[54].

Se la debole costituzione fisica era un lascito della madre, le attitudini intellettuali erano invece considerate come un retaggio paterno. La sola caratteristica materna che Spencer riteneva di aver posseduto era una certa «calma del giudizio». Dal padre aveva invece ereditato quella lunga serie di qualità che sarebbero risultate decisive nell'elaborazione del *System*: una «tendenza sintetica» alla quale si affiancava «una quasi uguale tendenza analitica», la capacità d'individuare analogie tra i fenomeni e, soprattutto, «un'inusuale capacità d'intuizione delle cause»[55]. Queste stesse caratteristiche, coltivate con l'educazione, si sarebbero da ultimo sviluppate in una forma di «immaginazione costruttiva»[56] rivelatasi in seguito determinante nella messa a punto di una filosofia sistematica com'era quella di Spencer.

Questa continua commistione di aspetti teorici e personali raggiungeva il culmine lì dove Spencer tirava in ballo l'ipotesi dell'ereditarietà dei caratteri acquisiti: «Nell'affrontare la questione se gli effetti dell'uso e del disuso siano ereditari, ho spesso avuto la tentazione di citare le molte evidenze desunte dai miei stessi tratti […]»[57]. L'esigenza di difendere quell'ipotesi si era ripresentata in tempi recenti per via degli attacchi, tra gli altri, di Alfred Wallace e August Weismann, che avevano ritenuto di

[51] H. Spencer, *Autobiography*, vol. 2, p. 418.
[52] *Ivi,* pp. 421-4.
[53] *Ivi,* p. 428.
[54] *Ivi,* p. 430.
[55] *Ivi,* pp. 430-5.
[56] *Ivi,* p. 436.
[57] *Ivi,* p. 437.

poter spiegare l'evoluzione organica mediante il solo appello alla selezione naturale darwiniana. All'inizio degli anni Novanta, Spencer aveva sentito la necessità di entrare in questa disputa biologica, mettendo sul piatto della bilancia le numerose evidenze in favore dell'ereditarietà dell'acquisito fornite dallo stesso Darwin, nella convinzione inoltre che soltanto tale forma di trasmissione ereditaria potesse garantire la certezza del progresso[58]. Che proprio nel 1893 egli sentisse l'esigenza, sia pur in diverso contesto, di richiamarsi a tali controversie era dunque tutt'altro che casuale. Quali erano le personali caratteristiche mentali che potevano corroborare quell'ipotesi? Nella ricostruzione di Spencer tutto nasceva dal fatto che tanto il padre quanto il nonno avessero speso la propria vita nell'insegnamento. Era proprio quest'attività ad aver sviluppato quella serie di tratti poi risultati decisivi nel portare a compimento il progetto intellettuale spenceriano. In particolare, l'insegnamento aveva migliorato l'abilità espositiva, che per sua natura includeva la capacità di simpatizzare con lo stato mentale altrui adeguandovi la stessa comunicazione delle idee. Esso ne aveva poi accresciuto lo spirito critico, cioè la capacità di «mettere in risalto i difetti delle opinioni altrui»[59], particolarmente richiesta per un insegnante il cui compito era quello di correggere gli sbagli dei propri alunni (difficile non supporre che Spencer si percepisse come un insegnante che rettifica gli errori della propria epoca). Infine, il tratto più importante di tutti: l'indifferenza per l'autorità; un insegnante, infatti, non ne riconosce sopra di sé alcuna. Proprio la mancanza di riguardo per l'autorità, unita all'assenza di qualsiasi timore reverenziale nell'esprimere le proprie opinioni, «sono state in parte la causa di qualsiasi successo io abbia conseguito nell'indagine filosofica»[60]. Allo stesso tempo, però, questa «insubordinazione» nei confronti delle opinioni condivise aveva avuto la conseguenza negativa di sviluppare una certa «attitudine all'antagonismo», risultata a sua volta nell'alienazione di molte simpatie altrui[61]. C'era poi un ultimo, importante aspetto della propria vita che Spencer riteneva di poter 'dedurre' dalle attitudini psichiche ereditarie, ed era nientemeno che il celibato. Egli era dell'avviso che la propria «tendenza critica» gli avesse sempre reso più facile avvedersi dei difetti piuttosto che dei pregi. In precedenza, nel corso dell'*Autobiography*, raramente aveva perso l'occasione di fornire la propria stroncatura di opere artistiche comunemente ritenute di alto livello, come i quadri della Galleria degli Uffizi, i dipinti di Raffaello, la Cappella Sistina, la Cattedrale di San Marco, le musiche di Wagner[62]. Tale attitudine aveva riguardato non soltanto oggetti d'interesse intellettuale o artistico, ma anche individui in carne e ossa, tanto nell'aspetto fisico che in quello caratteriale. Spencer si

[58] Cfr. ad es. una lettera del 19 novembre 1892 indirizzata a J. Norman Lockyer, riportata in D. Duncan, *op. cit.*, p. 345, che testimonia come Spencer avesse colto nella prospettiva weismanniana una minaccia «[alle] nostre fondamentali concezioni della natura umana, del progresso umano e della legislazione».
[59] H. Spencer, *Autobiography*, vol. 2, p. 438.
[60] *Ivi,* p. 441.
[61] *Ibid.*
[62] *Ivi,* pp. 186-93, 195-7, 297-9.

trovava ora a ricordare il giorno in cui, alla domanda su quale fosse la sua opinione della giovane Miss Potter, sorella dell'amico Richard Potter, si era limitato al poco lusinghiero commento: «Non mi piace molto la forma della sua testa», con esplicito riferimento ai suoi trascorsi frenologici[63]. La lezione da trarne era la seguente: «È assai probabile che quest'anormale tendenza alla critica sia stato il fattore principale nel proseguimento della mia vita da celibe. La prontezza nello scorgere le inferiorità piuttosto che le superiorità deve avermi impedito di trovare una persona da cui fossi attratto in grado adeguato»[64]. Era dunque a questo tratto della sua personalità che Spencer attribuiva il fatto di non essersi mai sposato, a dispetto delle indicazioni di Comte e Huxley, a detta dei quali nel matrimonio egli avrebbe potuto trovare un'influenza benefica sulle sue precarie condizioni nervose[65].

In conclusione, quando poco fa si è parlato di una «deduzione *a priori*» della vicenda biografica spenceriana, non si era in fondo troppo lontani dal vero. Il taglio aprioristico-deduttivo era evidente anzitutto da un punto di vista espositivo: una parte introduttiva, dedicata al rapporto mente-corpo, metteva a fuoco alcune verità generali che dovevano servire a corroborare l'analisi che Spencer avrebbe poi effettuato su se stesso. Unità psicofisica ed ereditarietà dei caratteri acquisiti erano dunque evocati da Spencer allo scopo di introdurre la trattazione di quei tratti, appartenuti alla sua costituzione ereditaria, rivelatisi determinanti nel conseguimento di certi traguardi intellettuali; in modo non soltanto diretto, cioè influenzando gli sviluppi del suo pensiero, ma anche indiretto, cioè favorendo quelle condizioni – in particolare il celibato e una vita avara di legami – che avrebbero permesso a Spencer di dedicarsi esclusivamente, salute permettendo, al proprio progetto filosofico. L'immagine di sé proposta in queste pagine era ancora una volta improntata al paradigma della crescita biologica, in base al quale caratteristiche presenti alla nascita non avevano avuto bisogno d'altro che di essere coltivate e assecondate, affinché si concretizzassero in quell'imponente monumento filosofico quale fu il *System of Synthetic Philosophy*.

Tra evoluzione e sviluppo

È lecito dubitare che il risultato di quest'imponente operazione di auto-creazione fosse anche solo parzialmente attendibile. Gli storici hanno in effetti documentato le molte influenze che Spencer poté ricevere dal ricchissimo contesto culturale vittoriano, sconfessando in alcuni casi le rivendicazioni di autonomia e indipendenza espresse in sede autobiografica[66].

[63] *Ivi,* p. 444.
[64] *Ivi,* p. 445.
[65] *Ivi,* vol. 1, p. 493.
[66] In particolare, oltre ai già citati Francis, *op. cit.*, e Taylor, *op. cit.*, cfr. P. Elliot, *Erasmus Darwin, Herbert Spencer, and the Origins of the Evolutionary Worldview in British Provincial Scientific Culture, 1770-1850*, in «Isis», vol. 94, n. 1 (mar. 2003), pp. 1-29, dove si attribuisce grande importanza al clima scientifico e culturale della provincia di

Nello spazio che resta vorrei però rivolgermi a una considerazione di ordine diverso, mostrando come proprio lavorando alla costruzione di una certa immagine di sé Spencer abbia inavvertitamente messo in luce una profonda tensione interna alla propria filosofia: l'incapacità di distinguere adeguatamente tra un'evoluzione di carattere 'esternalista' e una di carattere 'internalista'[67]. Come accennato, tutte le forme di cambiamento progressivo rispondevano, per Spencer, alla concezione dell'evoluzione come integrazione della materia e dissipazione del movimento, consistente in particolare nel passaggio da uno stato di maggiore omogeneità a uno di maggiore eterogeneità. Nei *First Principles* i principi identificati quali condizioni fondamentali dell'occorrere di questo processo erano l'instabilità dell'omogeneo e la moltiplicazione degli effetti. Quest'ultima fu riconosciuta già nel 1857 come fondamento dell'idea di progresso inteso come passaggio dall'omogeneo all'eterogeneo. Nell'osservare le conseguenze dell'azione di una forza, la nostra attenzione è solitamente calamitata da un singolo effetto particolare: ad esempio quando un corpo ne colpisce un altro, ne provoca il moto. Tuttavia, ampliando il nostro sguardo, possiamo osservare che oltre allo spostamento del secondo corpo hanno luogo numerosi altri effetti (produzione di suono, correnti d'aria, spostamento delle particelle nel punto di collisione, produzione di calore, ecc.), ciascuno dei quali può essere l'innesco di cambiamenti ulteriori: «L'effetto è universalmente più complesso della causa»[68]. Nell'ottobre dello stesso anno, in un articolo intitolato *The Ultimate Laws of Physiology*, il principio della moltiplicazione degli effetti era stato a sua volta riferito a quello sottostante dell'instabilità dell'omogeneo: «*la condizione di omogeneità è una condizione di equilibrio instabile*»[69]. Quella di 'equilibrio instabile' era una nozione prettamente meccanica che indicava un bilanciamento di forze tale che l'intervento di una qualsiasi forza ulteriore, per quanto lieve, avrebbe implicato la rottura

Derby. In particolare, attraverso la Derby Philosophical Society - fondata alla fine del Settecento da Erasmus Darwin - di cui fu segretario il padre di Spencer, il giovane filosofo ebbe modo di familiarizzare con alcune delle idee coeve più radicali, come le dottrine frenologiche, le idee pedagogiche di Johann Heinrich Pestalozzi e non ultime le stesse ipotesi trasformistiche di Darwin. Da questo punto di vista, Elliott può rimarcare la scarsa attendibilità dell'*Autobiography* nella misura in cui Spencer sembra ignorare il peso che la frequentazione dei circoli culturali di Derby può aver avuto sulla sua formazione. Sull'importanza per Spencer della frequentazione dei circoli culturali londinesi cfr. invece G. Jones, *Spencer and His Circle*, in G. Jones, R. A. Peel (a cura di), *Herbert Spencer: The Intellectual Legacy*, The Galton Institute, London 2004, pp. 1-16.

[67] L'ambiguità è notata in P. Medawar, *Herbert Spencer and the Law of General Evolution*, in Id., *Art of the Soluble*, Methuen & Co., London 1967, pp. 37-58, trad. it. *Herbert Spencer e la legge generale dell'evoluzione*, in V. Somenzi (a cura di), *L'evoluzionismo. Una antologia degli scritti di Lamarck, Darwin, Huxley, Haeckel: con saggi storico-critici di Montalenti, Omodeo, Cassirer, Farrington, Medawar*, Loescher, Torino 1971, pp. 261-92, e Peel, *op. cit.*, p. 135. Sulla questione del progresso evolutivo in relazione al binomio internalismo/esternalismo cfr. inoltre l'interessante contributo di R. Hooykaas, *The parallel between the history of the earth and the history of the animal world*, in «Archives internationales d'histoire des sciences», vol. 10 (1957), pp. 3-18.

[68] H. Spencer, *Essays*, cit., p. 38.

[69] *Ivi,* p. 81.

dell'arrangiamento preesistente e il conseguimento di un nuovo equilibrio. La legge affermava che lo stato di omogeneità rispondesse alla condizione di equilibrio instabile e tendesse come tale a non essere conservato: le varie parti di un aggregato omogeneo, infatti, occupando punti diversi dello spazio, dovevano risultare diversamente esposte all'azione delle forze esterne, che come tali avrebbero prodotto effetti diversi su ciascuna di esse. Le parti eterogenee così prodotte sarebbero poi risultate a loro volta esposte a condizioni differenti, generando in tal modo nuova eterogeneità. La realtà del progresso cosmico era così assicurata sin dal livello fondamentale della fisica: nell'incontro tra aggregati e forze era cioè già inscritta la necessaria comparsa di aggregati più eterogenei e complessi, un'idea che Spencer non avrebbe tardato a traslare nel campo della biologia, della psicologia e della sociologia. L'evoluzione, a tutti i livelli, era dunque descrivibile in termini di interazione tra corpi e forze in cui i primi tendevano ad adeguarsi alle condizioni di equilibrio imposte dalle seconde.

In apparenza, dunque, la dimensione del rapporto con l'ambiente – sia pur descritto nel linguaggio neutro della fisica – era pienamente contemplata dalla filosofia di Spencer. D'altro canto, in quest'ultima il ruolo dell'ambiente nel fenomeno evolutivo non era privo di ambivalenze. Da un lato, la prospettiva di Spencer faceva propria l'idea 'esternalista' secondo cui gli organismi riconfiguravano la propria organizzazione in risposta alle modificazioni ambientali (*direct equilibration*); in aggiunta, il cambiamento poteva essere indotto per 'equilibramento indiretto', cioè attraverso il processo darwiniano della selezione naturale. Dall'altro lato, tuttavia, l'evoluzione progressiva di cui Spencer era interessato a mostrare le fondamenta non poteva essere resa schiava dei capricci di un ambiente mutevole. Affinché il progresso fosse garantito occorreva dunque che la mutevolezza delle circostanze fosse in qualche modo canalizzata all'interno di un percorso orientato. La strategia di Spencer, a tal fine, fu quella di rendere in parte l'ambiente una costruzione dell'organismo, nella convinzione che «ogni avanzamento nella complessità dell'organizzazione costituisca in se stesso un'ulteriore fonte di complessità *nell'incidenza delle forze esterne*»[70]. La relazione tra organismo e ambiente poteva agevolmente essere descritta nel linguaggio dei *First Principles*, deducendo l'aumento di complessità dall'instabilità dell'omogeneo e dalla moltiplicazione degli effetti: quanto più una massa fosse risultata eterogenea, tanto più eterogenei sarebbero stati gli effetti esercitati su di essa dalle circostanze. Così, «l'instabilità dell'omogeneo dev'essere riconosciuta come una causa sempre attiva dell'evoluzione organica, così come d'ogni altra evoluzione»[71]. Quest'idea fu poi approfondita nella seconda edizione dei *Principles of Psychology*, in particolare in due capitoli inediti, rispettivamente intitolati *The Relativity of Feelings* e *The Relativity of Relations between Feelings*, in cui Spencer mostrava come l'intera sfera percettiva e cognitiva degli organismi viventi fosse criticamente dipendente non soltanto dalla costituzione

[70] H. Spencer, *Principles of Biology*, cit., vol. 1, p. 418, corsivo aggiunto.
[71] *Ivi,* p. 422.

specie-specifica, ma anche da quella individuale. Queste considerazioni contribuiscono a suggerire, pertanto, che per Spencer fosse non soltanto l'ambiente, ma anche la vita stessa a orientare il cambiamento verso una maggiore complessità; che l'origine del cambiamento fosse cioè endogena, senza tuttavia avere nulla a che fare con l'idea di una «tendenza intrinseca», che Spencer scorgeva nel vecchio evoluzionismo. La sola certezza è che in Spencer l'evoluzione, organica e psichica, consistesse nel successivo perfezionamento della 'congruenza' esistente tra organismo e circostanze, risultante nella capacità dell'organismo di cogliere nell'ambiente relazioni sempre più complesse; l'ambivalenza risiedeva, piuttosto, nel non aver esaustivamente messo a fuoco il fattore primario responsabile della *direzione complessiva* assunta dall'evoluzione[72].

Tra questi due modi di vedere il processo evolutivo è evidente, da quanto detto in precedenza, che l'itinerario personale tratteggiato nell'*Autobiography* coincidesse con l'opzione 'internalista', con l'idea cioè di uno sviluppo diretto dall'interno e perlopiù indifferente alla dimensione dell'adattamento. Quando Spencer, in un passo precedentemente riportato, riconosceva che il percorso di elaborazione del *System* «fu esso stesso un processo di evoluzione», l'idea implicata era che gli esiti di quel percorso fossero in qualche modo impliciti nella dotazione originaria, che quello sviluppo fosse avvenuto, per così dire, *dalla parte della mente* e che le esperienze particolari non avessero fatto altro che agevolare le condizioni nelle quali esso potesse trovare realizzazione. Accostando il processo dell'evoluzione a quello della germinazione, cioè a un processo di natura strettamente embriologica, Spencer finiva per suggerire che gli esiti del proprio percorso biografico-intellettuale fossero stati tutto fuorché accidentali. Gli elementi contingenti di quel percorso risultavano, così, fortemente addomesticati e il rapporto tra il sé e le circostanze somigliava a una forma non già di adattamento, quanto piuttosto di 'assimilazione'. Letture, esperienze, conversazioni, dispute, non erano che pretesti per articolare un'immagine sempre più completa di un impianto filosofico perfettamente in grado di auto-sostenersi. Nelle parole di un acuto studioso spenceriano: «I suoi prestiti erano innumerevoli, ma ai suoi occhi si trattava solo di materiale grezzo da inserire in un edificio destinato ad innalzarsi per virtù propria»[73].

---

[72] Moltissimi commentatori hanno ad es. osservato un'ambiguità di questo tipo già all'altezza della *Social Statics* (1851), dove Spencer sembrava oscillare tra la tesi, da un lato, che il progresso fosse il risultato dell'adattamento all'ambiente sociale e quella, dall□altro, che esso richiedesse anzitutto lo sviluppo del carattere e delle facoltà individuali. Per un approfondimento sul tema cfr. D. Wiltshire, *The Social and Political Thought of Herbert Spencer*, Oxford University Press, Oxford 1978, cap. 8; A. La Vergata, *Nonostante Malthus. Fecondità, popolazioni e armonia della natura, 1700-1900*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, cap. 5, e M. W. Taylor, *Men versus the State: Herbert Spencer and Late Victorian Individualism*, Oxford University Press, Oxford 1992, cap. 3.

[73] G. Lanaro, *L'evoluzionismo di Spencer come alternativa al positivismo di Comte*, in *Il positivismo tra scienza e religione. Studi sulla fortuna di Comte in Gran Bretagna*, Franco Angeli, Milano 1997, p. 142.

Ho iniziato questo saggio con Huxley e con Huxley vorrei concluderlo: «Spencer non conobbe mai [le opinioni del suo tempo]: elaborò la sua teoria nell'interiorità della coscienza. È il più originale dei pensatori, eppure non ha introdotto un solo nuovo pensiero. Non legge mai, limitandosi a raccogliere ciò che gli occorrerà per illustrare le sue teorie. È un grande costruttore: la forma che ha impresso al suo gigantesco sistema è interamente originale; nessuna delle sue componenti è nuova, eppure non ne ha presa in prestito alcuna»[74]. Che quest'idea fosse del tutto veritiera è qualcosa di cui è lecito dubitare. Quel che è certo è che essa corrispondeva perfettamente all'immagine di sé che Spencer consegnò alla posterità.

[74] B. Webb, *My Apprenticeship*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. 28.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Testi/2:
Il concetto del soggetto e la messa-in-scena del sé in Ecce Homo[1]

di Daniela Langer

Abstract: First italian translation of D. Langer, *Subjektbegriff und Selbstinszenierung in* Ecce Homo, in Ead., *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005. The text illustrates how the autobiographical self-construction in *Ecce Homo* is connected to Nietzsche's critic of the subject.

***

Per rispondere alla questione – che cosa è un "Io" – che viene rappresentata in *Ecce Homo*, si devono distinguere due aspetti: qual è il tipo di auto-comprensione del soggetto, che si presenta sullo sfondo della stessa critica (al soggetto) condotta da Nietzsche; e in che misura la strategia della messa in scena letteraria del sé porta all'espressione del soggetto.

Il sentimento del soggetto cresce nella misura in cui, con la memoria e la fantasia, costruiamo il mondo delle cose eguali. Noi inventiamo noi stessi come unità in questo mondo di immagini da noi stessi creato: ciò che permane nel cambiamento. Ma è un errore: noi poniamo segni come segni, e stati come stati[2].

Se si confronta questo frammento dell'autunno del 1880 con *Ecce Homo*, si deve affermare tanto che Nietzsche crei da sé – in *Ecce Homo* – con la memoria e la fantasia, un mondo delle cose eguali, in cui egli si ritrova dappertutto, pur andando verso tutt'altro, quanto che egli reinventi se stesso come ciò che permane nel cambiamento, è questo ciò che si evince dalla linea di tutti gli scritti precedenti su di sé e dal compito della *trasvalutazione*. Si può, pertanto, ammettere che egli stesso soccombe a ciò che aveva precedentemente determinato come follia: l'illusione di un sentimento soggettivo e di una unità?

[1] * Prima traduzione italiana di D. Langer, *Subjektbegriff und Selbstinszenierung in Ecce Homo,* in Ead., *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005, pp. 168-175. Traduzione a cura di Libera Pisano. Si ringrazia la Fink Verlag per aver concesso la pubblicazione.

[2] F. Nietzsche, *Aurora e frammenti postumi 1879/81*, in Id., *Opere*, V, 1, Milano 1986, p. 499.

«Di fatto siamo una pluralità che si è immaginata un'unità»[3] – in effetti, anche all'inizio di Ecce Homo, l'unità dell'io si comprende sotto il segno di una molteplicità. Il paragrafo di *Ecce Homo*, che segue «come si diventa ciò che si è»[4], tratta l'io come un conglomerato di «poteri» differenti, in parte anche contraddittori.

> Forse per il compito di una *trasvalutazione* di tutti i valori erano necessari poteri maggiori di quello che mai si sono ritrovati in una stessa persona, e soprattutto poteri opposti, che però non possono disturbarsi, né distruggersi. Gerarchia dei poteri; distanza; l'arte di dividere senza inimicare; non mescolare; non «conciliare» nulla; una enorme molteplicità, che però è l'opposto del caos – tutto questo è stato la condizione preliminare, il lungo segreto lavoro e artificio del mio istinto[5].

La coscienza viene qui espressamente designata come «superficie»[6]. Anche l'auto-comprensione dell'io, in *Ecce Homo*, viene posta sotto quelle stesse condizioni, evidenziate da Nietzsche nella sua critica al soggetto: è consapevole che istinti e affetti hanno la «reggenza»[7] sull'io. Ma non è questo il grande compito che l'io aveva scelto per sé. D'altra parte, è proprio lo sviluppo inconsapevole ad essere sottolineato: «Intanto, nel profondo, cresce sempre più l'idea che organizza, l'idea chiamata al dominio, – essa comincia a comandare [...]»[8].

La coscienza dell'io è il risultato paradossale della coscienza del proprio in-conscio. Dunque, l'auto-comprensione dell'io fa riferimento ad un soggetto problematico, acritico, ingenuo, che Nietzsche aveva criticato nella sua filosofia di mezzo come concetto occidentale dell'io. Il soggetto in *Ecce Homo* rischia, allora, di diventare ancora una volta acritico, le osservazioni appena incontrate sulla molteplicità e l'inconsapevolezza del soggetto devono essere comprese sulla base dell'intera esposizione: poiché si riferiscono ad un soggetto che al momento del porsi dell'io, in *Ecce Homo*, non ha più valore.

Nietzsche abbandona, anche se non completamente, la precedente critica al soggetto, la inserisce in un nuova auto-comprensione e la subordina a questa. La nuova auto-comprensione consiste tanto nella coscienza del *significato della propria persona*, annunciato proprio in *Ecce Homo*, quanto nella *trasvalutazione di tutti i valori*, il compito che era già presente ne *L'anticristo*. Per adempiere al «compito di una *trasvalutazione* di tutti i valori [...] erano necessari poteri maggiori di quello che mai si sono ritrovati in una stessa persona»[9] – si trattava di questo:

---

[3] F. Nietzsche, *La gaia scienza, Idilli di Maessina e frammenti postumi 1881/82*, in Id., *Opere*, V, 2, Milano 1991, p. 468.
[4] F. Nietzsche, *Ecce Homo*, in Id., *Opere*, VI, 3, Milano 1970, p. 302.
[5] *Ivi*, p. 303.
[6] *Ivi*, p. 302.
[7] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884/85*, in Id., *Opere*, VIII, 3, Milano 1975, p. 334.
[8] F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit., p. 303.
[9] *Ibid.*

(il) suo alto patronato si è dimostrato tanto forte che non ho mai neppure presagito che cosa crescesse in me – e così tutta le mie capacità sono saltate fuori un giorno all'improvviso, mature, nella loro massima perfezione[10].

Ma, in realtà, è qualcosa che è già avvenuto: «che cosa» in Nietzsche «cresceva», alla fine è cresciuto, e il compito, che così a lungo è rimasto nascosto sotto la «superficie della coscienza»[11], viene alla luce del sole. Questo spiega perché successivamente non si parli più di un istinto guida, di una inconsapevolezza dell'io, di una propria reggenza di forze, affetti o impulsi.

Se misuro ciò che io posso, per non parlare di ciò che sta dietro di me, un sovvertimento, una costruzione senza pari, trovo che più di ogni altro mortale io posso pretendere alla parola grandezza[12].

Tuttavia, la vecchia critica al soggetto non si dissolve con facilità: se l'io si pro-getta in totale accordo con la precedente critica, nel periodo che precede il venire alla luce del compito, come uno strumento esecutivo dell'«idea chiamata al dominio»[13], allora l'autocoscienza dell'io, che diventa tale non appena dice facilmente e semplicemente 'io'(dirà anche 'noi','si' o 'egli'), si basa su una complicata costruzione, in cui l'autonomia viene raggiunta solo con l'affermazione dell'eteronomia. Le condizioni per la genesi del proprio io vengono messe a frutto, mostrando che un io autonomo già in partenza non esiste, ma si pone nella sua autonomia ed è generalmente assoggettato – e questo c'era anche nella precedente critica al soggetto – ad un *a priori del corpo*. Inoltre, la coscienza della propria necessità risulta da un processo di reinterpretazione, in cui tutte le coincidenze sono lette come condizioni necessarie per la propria persona. Ciò significa in ultima analisi, che l'io si presenta in *Ecce Homo* autonomo e necessario, ma qui si mostra tuttavia che proprio gli aspetti della critica al soggetto vengono ripresi nell'autocoscienza apparentemente acritica.

È evidente che il soggetto così costituito in *Ecce Homo* si muova dall'inizio alla fine tra due poli: se da un polo, deve essere solo uno strumento esecutivo del «compito dominante» e deve fare ciò che fa, non come soggetto autonomo, ma eteronomo – più come oggetto che come soggetto –, dall'altro deve diventare dio nell'attuazione riuscita del compito e soprattutto nell'immaginazione del proprio significato. Così nel preambolo l'io si presenta totalmente umile: egli «poteva» seppellire il quarantaquattresimo anno, la *Trasvalutazione di tutti i valori*, il *Ditirambo di Dioniso* e il *Crepuscolo degli dei* sono «doni di quest'anno», egli è «grato alla (sua) vita tutta»[14]. Alla fine di *Ecce Homo*, tuttavia, dice con forza «io sono», «io ho» e «io voglio»[15],

[10] *Ibid.*
[11] *Ivi*, p. 302.
[12] *Ivi*, p. 305
[13] *Ivi*, p. 303.
[14] *Ivi*, p. 270.
[15] *Ivi*, p. 305

questo io, inteso nella sua funzione di fatalità, capovolgerà l'intero mondo in guerra. Ma, come abbiamo mostrato, l'essere-fatalità sta accanto al subire-fatalità. Questa ambivalenza rappresenta in fondo una conseguenza della propria auto-comprensione: da una parte è il compito che agisce, dall'altra è il soggetto, che porta avanti il compito, e il compito e il soggetto diventano tutt'uno nel momento in cui il soggetto si afferma in tutte le sue eteronomie e disparità, ed è solo questo a rendere possibile l'adempimento del compito. L'affermazione rappresenta l'anello che unisce: solo per la molteplicità nell'io, solo per date coincidenze all'origine e determinate circostanze esterne, solo per l'io che ha riconosciuto che le «piccole cose», come ad esempio l'alimentazione, «sono inconcepibilmente più importanti di tutto ciò che finora è stato considerato importante»[16], solo per questo l'io ora è ciò che è (e perciò anche quello che ancora diventerà). Tuttavia, questa affermazione va inserita pienamente nel contesto del prospettivismo che viene contrassegnato nella critica come una conseguenza della pluralità inerente al soggetto:

> Tutto ciò che accade fuori o dentro di noi può essere valutato secondo una diversa prospettiva in base a ciascuno dei nostri istinti fondamentali [...] L'uomo come una pluralità di volontà di potenza: ciascuna con una pluralità di espressioni e di forme[17].

Nietzsche vede se stesso, in *Ecce Homo*, fin dal principio, in una determinata prospettiva: quella del compito, che egli con la *trasvalutazione* ha portato a compimento. Nella misura in cui una interpretazione può essere il mezzo per «impadronirsi di qualcosa»[18], la sua auto-interpretazione diventa un mezzo, sottomesso al primato del compito, per impadronirsi di sé e per ricostruire retroattivamente l'unità della propria persona. La pluralità dell'impulso viene lasciata sullo sfondo: anche se Nietzsche parla, infatti, in riferimento alla domanda «come si diventa ciò che si è» da una «straordinaria molteplicità», ciò che conta è già «l'idea che organizza, l'idea chiamata al dominio»[19]. È un'altra prospettiva. E sotto il primato del compito, cosa proprio già espressa chiaramente nella prima frase di *Ecce Homo*, Nietzsche dirà in seguito, chi egli è, con una tale enfasi e euforia, sotto le quali il momento critico soggettivo – inserito per di più nell'autocostruzione dell'io – sembra essere scomparso.

L'auto-comprensione del soggetto in *Ecce Homo* può in ultima analisi essere designata, ancora una volta, come 'ingenua', ma qui si tratta tuttavia non di una ingenuità di primo grado, ma di una ingenuità di secondo grado, che accoglie in sé il momento critico soggettivo e ciò che trova di nuovo, ciò che contraddice la rappresentazione di un soggetto che ha la certezza di sé, dato autonomo, fin dal principio.

---

[16] *Ivi*, p. 304.
[17] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885/87*, in Id., *Opere*, VIII, 1, Milano 1975, pp. 17-18.
[18] *Ivi*, p. 126.
[19] F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit., p. 303.

Se si è parlato fino a questo momento di un pro-getto soggettivo come unità, come autonomia del proprio sé, in confronto alla precedente critica al soggetto di Nietzsche e al pro-getto opposto lì elaborato, dovrebbe essere menzionato ora anche uno dei contro-movimenti del testo, che è stato trattato sotto la parola chiave «Toglimento dell'Io/Aufhebung des Ichs»: anche entrare in un ruolo può essere considerato un residuo del primo pro-getto del soggetto di Nietzsche. «La pluralità delle persone (maschere) in un solo Io»[20]. Proprio il rinvio alle maschere ricorre all'antico concetto di persona, che interpreta un ruolo. D'altra parte è stato messo in evidenza sopra, che sarebbe fuorviante considerare il concetto di persona come un ruolo scelto consapevolmente, ma «l'individuo – include – molte più persone di quanto non creda. Persona è soltanto un'accentuazione, una sintesi di tratti e di qualità»[21]. Quando Nietzsche parla poi di «forze di tipo personale» nel soggetto, lascia intendere che questo si connette agli impulsi e agli affetti che hanno la reggenza sull'io. Se il soggetto ha già in sé, nei tratti della propria pluralità, attraverso impulsi e affetti che agiscono inconsapevolmente, molte persone, può essere preso in parola il discorso delle «persone», nel processo di auto-rappresentazione letteraria, solo quando vengono adottati diversi ruoli. In che misura la precedente critica al soggetto e il primo pro-getto di soggetto vengano qui adottati in modo consapevole, non è dato deciderlo, poiché l'identificazione dei ruoli non viene tematizzata in modo riflessivo in *Ecce Homo*. Contrariamente all'auto-comprensione dell'io, finora ricostruita in *Ecce homo*, questi giochi di ruolo non vengono affrontati nel pro-getto riflessivo della propria persona, come aveva fatto in entrambi i primi capitoli, ma diventano fecondi, in un modo né riflessivo né esplicito, per il pro-getto del soggetto che scrive sé stesso (perciò può anche essere concepito come una seconda unità). Per questo motivo io colloco l'identificazione dei ruoli dal lato della strategia della messa-in-scena letteraria del testo e non dal lato del pro-getto del soggetto, come è stato postulato all'inizio in *Ecce Homo*. Naturalmente, entrambe si trovano solo nel testo: l'auto-comprensione dell'io si sviluppa sia qui, sia concretamente. Mi appare, tuttavia, significativo, che i residui della precedente critica al soggetto debbano essere trovati tanto in rapporto a ciò che in *Ecce Homo* è tematizzato in modo auto-riflessivo e al pro-getto del soggetto come unità sviluppato all'inizio su questo tema, quanto in rapporto a ciò che si oppone a questo pro-getto riflessivo dell'io, ovvero un movimento non inserito nel testo di una pluralizzazione dell'io attraverso ruoli.

E così la costruzione del soggetto come soggetto 'ingenuo' al secondo grado conduce appena ad una reale unità, a cui appunto è rivolto lo spostamento letterario, sottolineato nel testo, dell'auto-comprensione dell'io. Qui il movimento dell'auto-messa-in-scena empatica si lascia distinguere dai movimenti che si sottraggono di nuovo a questo.

Fin dall'inizio, l'intero impianto strutturale del testo è rivolto all'apoteosi del capitolo finale. La premessa offre la promessa della *trasvalutazione* e

[20] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884*, in Id., *Opere*, VII, 2, Milano 1990, p. 152.
[21] *Ivi*, p. 95.

l'esplicazione della direzione finale: dire «chi sono io». Subito la prima frase dell'auto-descrizione offre un'anticipazione della concezione dell'amor-fati. «La fatalità della mia esistenza ne ha fatto la felicità, le ha dato forse il suo carattere unico»[22]. In quanto amor fati significa: «Non solo sopportare il necessario[...] ma amarlo»[23], felicità e fatalità possono essere tutt'uno. Sotto queste condizioni l'io si pro-getta come persona: il compito, la fatalità, il necessario, il destino giocano con ciò fin dal principio un ruolo rilevante nel testo.

Inoltre, la rilettura dei propri libri procede passando da una accentuazione degli stati d'animo all'altra, stati d'animo in cui i libri hanno visto la luce: in questo modo gli scrittori aderiscono alla persona – non è per nulla casuale che già *Ecce Homo*, attraverso la rappresentazione della persona, voglia giungere complessivamente alla comprensione della futura *trasvalutazione*. Da un altro canto saranno gli scritti su Zarathustra e sulla *trasvalutazione* – due pagine degli stessi passaggi, di una affermazione unitaria/affermante unificazione – ad essere determinanti. Così è assolutamente conseguente, che l'io, nell'ultimo capitolo, si insceni come destino in una connessione di persona e scritti, dove in fondo si possono appena separare la *trasvalutazione* (come evento) e Nietzsche. Anche quest'autopresentazione è, come si è mostrato nell'analisi del primo paragrafo, strutturata in massima misura su tutte le auto-osservazioni empatiche ed eccessive ed ha un'impronta retorica, l'io è anche qui una messa-in-scena-letteraria. In questo capitolo, l'io si comporta appunto come «l'uomo del fato»[24]. Se si riguarda la prima frase del capitolo iniziale, si riconosce un crescendo dell'apoteosi: l'io non ha più solamente una fatalità, egli è fatalità. Questa ambivalenza tra avere e essere, tra strumento e dio, che vista nel complesso rinvia, anche se non chiaramente, all'ultimo polo, mostra, ancora alla fine, la tensione presentata tra essere-destino e sopportare-destino. In merito a questo, infine – come è stato detto sopra – nella stessa tensione della comprensione di sé rientrano ulteriori ambivalenze, che il testo genera nella strategia della messa-in-scena-letteraria dell'unicità.

Dunque essere «l'uomo del fato», «questo destino che si fa uomo», «il distruttore per eccellenza»[25], significa così essere unico, ciò che l'io diventa, di nuovo, in modo esemplare. È qualcosa di diverso, vedere se stesso come misura di tutte le cose o far diventare se stesso un principio al di sopra di tutto: essere la misura di tutte le cose implica affermarsi solo come io in un movimento egocentrico della totalità, mentre essere un principio significa fare un passo indietro come io e costruire una sorta di modello o matrice, che può essere riempito anche da altro. Ora Nietzsche è in *Ecce Homo* la misura di tutte le cose, egli è il primo e l'ultimo punto di riferimento dei suoi scritti, in fondo egli è insieme l'autore e l'unico lettore legittimo, e in *Ecce Homo* si mostra un assoluto egocentrismo, una totalità circolare in

[22] F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit., p. 271.
[23] *Ivi*, p. 306.
[24] *Ivi*, p. 376.
[25] *Ibid.*

sé. «*Trasvalutazione* di tutti i valori: questa è la mia formula per l'atto con cui l'umanità prende la decisione suprema su se stessa, un atto che in me è diventato carne e genio»[26]: la formula proviene dall'io e l'io è la formula.

Tuttavia, Nietzsche non scrive per se stesso la *trasvalutazione* e anche *Ecce Homo* ha fin dall'inizio un intento effettivo, l'io in *Ecce Homo* diventa un principio: all'inizio vuole diventare comprensibile attraverso un suggestivo assorbimento del lettore. Successivamente, presenta il vissuto o le opinioni personali nelle vesti di una regola universale: a condizione che la propria vita sia esemplare per gli altri. E mettendo in risalto la propria esemplarità, nell'innalzamento del suo sé a principio, l'io scompare effettivamente, scompare linguisticamente sotto l'impersonale e universale 'si'. Su questo sfondo, ciò che viene detto sull'apoteosi dell'io può essere letto anche come componente dell'esemplarità: l'io è l'uomo, un qualche destino, il distruttore per eccellenza. Esagerando si potrebbe dire, che l'io è l'esempio per eccellenza. Come tale, rischia tuttavia di diventare un puro segno, così come è evidente per i giochi di ruolo, che non sono altro che principi generali divenuti rappresentabili, appunto, nei vari ruoli. I giochi di ruolo contraddicono ulteriormente, come già è stato sottolineato, ciò che in entrambi i primi capitoli si era dibattuto, comunicato e spiegato dettagliatamente: il progetto dell'io che pur accogliendo in sé momenti critico-soggettivi, conduce ad una unità, in modo che alla fine del secondo capitolo – alla fine dell'autorappresentazione – avviene, a ragione, una prima apoteosi. In questi ruoli, le persone si mostrano allora realmente come figure, ciò da un lato si lascia connettere alla precedente critica al soggetto di Nietzsche e dall'altro, tuttavia, va oltre la concezione lì sviluppata delle persone come «forze di tipo personale», come tratti e qualità effettivi inconsapevolmente. In modo paradossale, i ruoli assunti come figure in *Ecce Homo* alla fine si lasciano di nuovo ridurre a questo: poiché questi ruoli sono più schematici che mai (a prescindere dalla contraddittorietà dell'entrata nei diversi ruoli), divengono aderenti al segno, al punto che riuniscono solo tratti e qualità convenzionali. E così anche l'io, che porta a rappresentazione se stesso in questi ruoli, diventa alla fine una formula segnica – «Dioniso contro il crocifisso»[27]– , di cui non è chiaro il riempimento semantico attraverso quella rete di analogie e differenze inserita prima nel testo in rapporto ai ruoli.

Naturalmente ci sono anche altre espressioni, che cercano di rappresentare l'io nella sua unicità. Queste si ritrovano in molti luoghi, pur rimanendo aporetiche, il 'sé' non si può esprimere per nulla all'interno del linguaggio esistente. L'io si progetta al confine del dicibile nell'immaginazione di un luogo finora non esistito oppure come un qualche terzo non segnato, che è nello stesso tempo all'interno, in mezzo e al di fuori di una contraddizione esistente. Questo processo si ritrova in pieno nella pratica di scrittura estetica di Nietzsche. Nell'uso linguistico attivo viene ricercato, ciò che sposta i limiti del pensiero connessi al linguaggio: le contraddizioni si svuotano semanticamente per infiltrarsi nella constatazione di un significato; la

[26] *Ivi*, p. 375.
[27] *Ivi*, p. 384.

'proprietà' di un detto è nascosta in un grafema non denotativo; il linguaggio ritorna su se stesso per rendere qualcosa dicibile, ciò che è appena dicibile all'interno della lingua. Questa procedura è utilizzata anche in Ecce Homo per tracciare il luogo dell'io, che però diventa a questo punto un luogo al di fuori della lingua.

Nonostante l'entusiasmo, le strategie dell'auto-messa in scena letteraria dell'io finiscono in *Ecce Homo* nel complesso in tre movimenti, che tolgono nuovamente l'io: in un movimento di de-individualizzazione dell'io, all'interno del quale l'io diventa un principio sotto cui scompare; in una messa in scena dei ruoli che frantuma l'io, il quale rischia di diventare, nella sua convenzionalità, un puro segno per la *trasvalutazione*; e in un movimento al di là del linguaggio, in cui l'io dunque, conformemente a ciò, è introvabile.

È già stato accennato che la firma «Friedrich Nietzsche» accerta il progetto della scrittura di sé alla fine della prefazione e viene direttamente dopo una citazione da *Zarathustra*. Questa citazione finisce con le parole «E ora vi ordino di perdermi e di trovarmi; e solo quando mi avrete tutti rinnegato io tornerò tra voi»[28]. La citazione coglie l'orientamento didascalico dell'intero testo con le parole «Ed ora vi ordino [...] tornerò a voi» già dall'inizio, allo stesso modo di come la coscienza si esprime intorno al proprio essere-incomprensibile. È sicuramente legittimo prendere così seriamente questa citazione nel contesto di *Ecce Homo*. Se la si intendesse come un invito di lettura, l'auto-certezza dell'io firmatario sarebbe in un modo paradossale proprio nella sua perdita, nello stesso momento in cui i lettori trovano se stessi. Non si tratta di una coincidenza se viene posta in risalto l'esemplarità dell'io, divenuto un principio puro, che può essere riempito da altro e dallo stesso io. Naturalmente non si può decidere se la perdita dell'io di Nietzsche nella sua auto-rappresentazione sia intenzionale o no. Le strategie di messa-in-scena-letteraria dell'autobiografia del proprio autore, che ha segnato, con la sua critica, il punto principiale della così detta «morte del soggetto», tolgono l'io nello stesso momento in cui lo pongono fermamente.

[28] *Ivi*, p. 269.

¶ Sezione Terza

Scritture postfenomenologiche del Sé

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Contributi/1

Pensare e vivere il 'fuori'. Etopolitica, ontologia e scrittura nella riflessione di Michel Foucault

di Rosanna Castorina

Articolo sottoposto a *blind-review* Ricevuto il 10/12/2012. Accettato il 15/01/2013

Abstract: This article aims to analyze the thought of Michel Foucault with respect to the technologies of self, the analysis of the processes of subjectification/objectification and the relationship between philosophy and writing. All this is articulated through a key to understanding based on the reflection of Gilles Deleuze: the theory of 'bending'. The explicit purpose is to show how the biographical experience of the French philosopher, marked by political and civil involvement, is closely related to the theoretical conception that makes philosophy and, more generally, writing an important instrument of liberation and of 'resistance'.

***

Introduzione

Il rapporto tra biografia e scrittura costituisce un aspetto particolarmente interessante e poco esplorato nel percorso intellettuale di Michel Foucault. Chi abbia letto interviste, seminari o appunti avrà forse notato una lieve ritrosia che emerge nelle parole del filosofo francese nel riportare l'esperienza intellettuale e teorica a vicende biografiche e personali. Ma ciò solo in apparenza. Un duplice ordine di motivazioni, strettamente connesse tra loro, contraddice infatti questo punto di vista. In primo luogo, si può sostenere che l'attività intellettuale e l'impegno politico e sociale degli anni Sessanta e Settanta fecero di Foucault un personaggio molto noto anche al grande pubblico non accademico. In secondo luogo, è necessario sottolineare che tale esperienza biografica ed intellettuale sottende un'ulteriore ed importante riflessione che questo contributo intende prioritariamente affrontare: la concezione del pensiero e della scrittura come tecniche politiche, estetiche ed etiche di 'liberazione' e di 'resistenza'. Questo discorso critico che dona una coerenza circolare ed unitaria alle opere ed al pensiero di Foucault fu rivolto, non solo a quanti cercarono invano di inquadrarlo in un contesto teorico o in una corrente ideologica ma, più generalmente, contro tutto ciò che impedisce al pensiero di oltrepassare se stesso per aprirsi al proprio

'fuori'. Tale esperienza biografica e tale tentativo critico sono presenti in una innovativa teoria della soggettivazione nella quale etica, estetica e politica si intrecciano nel delineare un'esigenza intellettuale ed esistenziale di 'liberazione'.

Soggettivazione e tecnologie del sé

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Foucault sviluppa un interessante percorso teorico/filosofico che lo conduce dall'analisi degli apparati di sapere e dei dispositivi di potere alla tematica della soggettivazione e del sé.

Nell'introduzione al volume *L'uso dei piaceri* il filosofo francese sottolinea che non si tratta di un passaggio teorico che segna una discontinuità tra 'fasi' del pensiero: i dispositivi di sapere, le microfisiche relazioni di potere e i processi di soggettivazione/oggettivazione che investono il sé sono strettamente connesse tra loro ed unificate dall'analisi dei regimi di verità.

> Dopo lo studio dei giochi di verità gli uni rispetto agli altri (...) e dopo quello dei giochi di verità rispetto ai rapporti di potere, sull'esempio delle pratiche punitive, un altro lavoro sembra imporsi: studiare i giochi di verità nel rapporto di sé con se stesso e la costruzione di sé come soggetto (...)[1].

Si tratta di una 'ricerca' condotta sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta con l'intento di porre in primo piano il rapporto tra spiritualità e filosofia. Ne *L'ermeneutica del soggetto* (Corso al Collège de France 1981 -1982) Foucault definì la filosofia come quella forma di pensiero che si interroga non tanto su ciò che è vero o falso ma sulle condizioni che consentono o ostacolano la formazione di specifici regimi di verità. La filosofia pone in primo piano la problematizzazione delle condizioni che consentono al soggetto di avere accesso alla verità. La spiritualità, invece, indica la pratica, la ricerca e l'esperienza per mezzo delle quali il soggetto opera su se stesso quelle trasformazioni che sono indispensabili per accedere alla verità. In questo caso, dunque, per spiritualità si deve intendere il particolare rapporto che si istituisce tra soggetto e verità, cioè il processo che consente al soggetto di costruire se stesso attraverso i molteplici regimi discorsivi. Ogni periodo storico, infatti, vede lo scontro di differenti regimi di verità ed il predominare di specifici rapporti tra soggettività e veridizione.

Ora, a parere di Foucault l'epoca moderna ha introdotto una specifica configurazione del rapporto filosofia/spiritualità che si è incentrata su quello che può essere paradigmaticamente definito come 'momento cartesiano'. Il procedimento cartesiano ha posto all'origine dell'interesse filosofico ciò che nell'uomo diviene elemento auto-evidente: la conoscenza di sé come 'coscienza' e come prova dell'indubitabilità esistenziale del soggetto. Con Cartesio e, successivamente, con Kant si stabilisce che

[1] M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, trad. it. di L. Guarino, Milano, 2002, p. 12.

soltanto la conoscenza consente l'accesso alla verità, fissando le condizioni fondamentali affinché il soggetto possa pervenire ad essa. Per questo motivo al soggetto razionale non sarà richiesta alcuna 'ricerca', alcuna uscita fuori di sé per poter accedere alla verità. Il soggetto di conoscenza non costruisce se stesso spiritualmente in quanto non concepisce il percosso di veridizione come uno stimolo alla trasformazione per mezzo di pratiche filosofiche che lo plasmano. Il presupposto della teoria del soggetto razionale risiede nell'originarietà e nell'integrità della coscienza soggettiva che destruttura il rapporto sfaccettato tra spiritualità e verità.

Detto ciò bisogna sottolineare che Foucault pone 'il momento cartesiano' alla base di una vera e propria frattura tra differenti regimi di verità: quello che fa riferimento all'*epimeleia heautou* e quello dello *gnothi seauton*. Naturalmente il principio delfico del 'conosci te stesso' (*gnothi seauton*) è diventato centrale già nella cultura greca classica. Esso tuttavia non era il solo precetto esistente essendosi progressivamente sovrapposto al principio che imponeva la cura di sé (*epimeleia heautou*). Quest'ultima faceva riferimento ad uno specifico regime di verità che implicava un rapporto tra spiritualità e filosofia tale per cui il soggetto appariva inserito all'interno di una molteplicità di rapporti di potere e sapere che ne definivano continuamente l'orizzonte d'azione.

I processi di soggettivazione che ne derivavano erano indirizzati e strutturati intorno al possesso di specifiche 'tecnologie del sé' che consentivano agli individui di trasformare se stessi attraverso un movimento al contempo etico, estetico e politico. Tali tecnologie erano considerate come degli strumenti pratici ed intellettuali, degli esercizi e delle prassi volte a modificare l'esistente per consentire al soggetto di accedere alla verità. Per questo tali tecnologie furono definite anche *technai tou biou*, tecniche del *bios* inteso come 'orizzonte di vita qualificato'.

Con riferimento al vasto campo delle pratiche sessuali, le tecniche della cura di sé dovevano, ad esempio, guidare i processi di soggettivazione verso quella forma di controllo e di governo delle proprie passioni e del proprio corpo che consentivano di stabilire la 'giusta misura'. Ma Foucault sottolinea che gli *aphrodisia* nell'antichità classica non erano inseriti in un sistema di proibizioni che implicava la semantica del peccato e della corruzione della carne. Al contrario, le tecnologie del sé attraverso le quali gli antichi greci plasmavano il loro approccio alla sessualità erano volte alla creazione di un 'regime amoroso' che non cadesse al di fuori di un certo limite considerato 'naturale'.

> Questa tecnica non presuppone che si tolga agli atti la loro peculiare naturalità, né si propone di enfatizzare i loro effetti voluttuosi; cerca invece di distribuirli nel modo più vicino alle esigenze naturali. Ciò che essa cerca di elaborare (...) non è lo svolgimento dell'atto, e non sono neppure le condizioni della sua legittimazione istituzionale, come sarà il caso nel cristianesimo; è piuttosto il rapporto di sé con questa attività 'presa in blocco', la capacità di dominarla, limitarla e distribuirla

come si deve. Si tratta in questa *téchnē,* della possibilità di costruirsi come soggetto padrone della propria condotta (...)[2].

La sessualità diviene il campo privilegiato per la formazione etica del soggetto. Questo deve, infatti, caratterizzarsi attraverso la capacità di governare i propri istinti ed i propri desideri, visti come 'forze' che si scatenano in lui e che mettono continuamente in discussione il limite dell'umano, il confine che separa l'animalità dall'umanità. Naturalmente questo discorso non implica una scissione interna tra la dimensione corporea e passionale e quella razionale ed intellettiva. Tale punto di vista non può in alcun modo richiamare il dualismo delle sostanze introdotto dalla filosofia cartesiana. Il soggetto che si forma attraverso le *technai tou biou* non è un essere scisso che subordina la concupiscenza corporea alla razionalità.

La ricerca della giusta misura nell'ordine delle tecnologie della cura di sé implicava una precaria relazione tra l'umano e l'animale tale per cui doveva essere individuato e mantenuto il limite che separava/confondeva tra loro la vita qualificata rispetto alla semplice esistenza. Le *technai tou biou*, dunque, avevano la funzione fondamentale di mantenere distinto e distinguibile tale 'confine', di evitare che la vita qualificata dell'uomo (*bios*) potesse trasformarsi in mera esistenza biologica (*zoé)*. E ciò naturalmente attraverso una serie di attività pratiche ed intellettuali che consentivano al soggetto di trasformare se stesso, il proprio corpo e la propria mente, nella loro unitarietà[3].

Per comprendere come tale concezione della soggettività unificasse la sfera *estetica*, *etica* e *politica* bisogna approfondire ulteriori aspetti relativi alla tematica della cura di sé, accennando brevemente alla ricostruzione che Foucault effettua di alcune pratiche diffuse sia nella cultura greco-ellenistica che in quella romana. La cura di sé implicava una concezione della 'verità', intesa come *logos*, come 'parola vera' che consentisse al soggetto di assicurarsi la salvezza. Quest'ultima non aveva un'accezione escatologica; indicava l'obiettivo etico a cui le pratiche di cura di sé miravano: dare al soggetto gli strumenti teorici e pratici che gli consentissero di modellare ed indirizzare la propria vita verso ciò che è 'conveniente' in termini sia individuali che collettivi. Si possono indicare alcuni esempi per comprendere questo aspetto.

Paraskeuē (equipaggiamento, dotazione). Si tratta di un insieme di pratiche e di tecnologie utilizzate nel mondo greco per prepararsi a fronteggiare degli eventi e coltivare interessi ed abilità. Il sapere, in questo caso, non era inteso come ciò che consentiva di conoscere bene se stessi ma come ciò che permetteva di agire rettamente in differenti circostanze. Si trattava, dunque, di tecniche che rendevano disponibile un sapere concepito

[2] M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, cit., p.142.

[3] La necessità di difendere l'unitarietà dell' 'in-dividuo' si porrà solo nel momento in cui la teoria razionale del soggetto presupporrà la necessità della separazione. Nei processi di soggettivazione antica la separazione non passava all'interno del corpo del singolo ma distingueva, al proprio esterno, tra gradi differenti di umanità. Infatti, non bisogna dimenticare che le tecnologie del sé erano accessibili solamente a coloro che potevano a tutti gli effetti essere considerati uomini (ne rimanevano esclusi schiavi e donne, ad esempio).

come 'preparazione alla vita', un sapere che attualizzava l'azione retta piuttosto che definire i perimetri della conoscenza della propria soggettività.

Esame di coscienza. Facendo riferimento ai testi di Seneca Foucault attribuisce a questa *tèchnē* un significato molto diverso da quello che assumerà nel contesto della moralità cristiano-cattolica. Nell'esperienza classica, infatti, non si tratta di scoprire la verità su se stessi quanto sapere di quali principi veri il soggetto possa disporre ed in che modo o a quali condizioni poterli impiegare. Foucault sostiene, allora, che il soggetto della cura deve diventare 'soggetto di verità' senza essere necessariamente 'soggetto che dice la verità su se stesso'. A differenza dell'esame di coscienza che è al centro dell'esperienza monastica o, in maniera differente, della pratica della confessione, la cura di sé non mira a disseppellire delle verità segrete o latenti ma struttura il processo di appropriazione della verità indirizzando i comportamenti e le azioni.

Hupomnēmata. Questo termine fa riferimento a raccolte di citazioni e scritti tratti da opere differenti che davano all'individuo la possibilità di accedere ad una dimensione esemplare che indirizzasse l'azione.

Parrēsia. Nel 1984 Foucault studia anche la *parrēsia*, definita sia come 'parola vera' che come 'parola destrutturante e rischiosa'. Dire il vero significa assumersi il *Coraggio della verità* (titolo del Corso al *Collège de France* del 1984)[4], ricercare la verità attraverso la parola che spezza, che disarticola, che destruttura, smascherando i rapporti di forza e denunciando gli abusi di potere. Ma ciò comporta un rischio per chi parla, quello di mettere in gioco la propria esistenza, trovarsi investiti dai contro-effetti di un discorso critico che mina le certezze acquisite, che capovolge ironicamente i ruoli prestabiliti. Nell'ultimo ciclo di lezioni tenute nel 1984, tutta questa riflessione sfociò nell'analisi dei testi cinici e di esperienze di vita che diedero scandalo, cioè che rappresentarono sulla scena pubblica il paradosso del ribaltamento che certi discorsi di verità possono operare.

Con questi esempi si può comprendere, dunque, come la verità venisse intesa nelle tecnologie della cura di sé come una 'ragione di vivere', come una 'forma di attualizzazione dell'esistenza' che, in senso anche strettamente fisiologico, costituiva l'orizzonte di verifica, intensificazione, re-iscrizione dell'individualità nella sfera delle relazioni di potere/sapere. Queste pratiche strutturavano un 'discorso di verità' di stampo 'etopoietico', una verità che non discendeva dalla decifrazione del segreto individuale riposto nella coscienza ma dallo studio e dalla conoscenza che si trasformava in atto ed in disposizione corporea.

La costruzione del soggetto nell'antichità classica, dunque, era incentrata su un compito etico che era, allo stesso tempo, un'estetica dell'esistenza. Foucault non sottovaluta il lato estetico dei processi di soggettivazione legati alla cura di sé e ne riconosce le potenzialità nelle dinamiche di soggettivazione moderna. Il filosofo sottolinea, infatti, che anche nella società contemporanea lo spazio strategico di liberazione

[4] Cfr. M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di F. Gros e M. Galzigna, Milano, 2011.

dell'uomo consiste nel trasformare la vita in un'opera d'arte. Ma egli non concepisce questa sfera come dimensione puramente artistica. Trasformare l'esistenza in un'opera d'arte implica un'attenzione, una cura ed una attività che in maniera più pertinente potrebbe essere riferita al lavoro artigiano. Il soggetto, infatti, deve far sì che la propria vita venga continuamente sottoposta ad un lavoro di formazione, di creazione, di trasformazione.

Si comprende immediatamente che tale accezione estetica è incentrata sull'azione, sulla capacità umana di agire, e si esplica essenzialmente nella dimensione immanente delle pratiche attraverso cui il soggetto dà un ordine alla propria vita. Le *technai tou biou* davano, infatti, luogo ad un tipo di azione che consentiva al soggetto di plasmare se stesso in direzione del 'mondo esterno' attraverso un intervento che Foucault definisce 'ascetico', non nel senso tradizionale del termine. Non si trattava di una rinuncia o di una privazione di sé, semmai di una serie di attività e di tecniche di governo del proprio corpo e della propria mente che non rappresentavano né una strada per avvicinarsi ad una verità trascendente né un movimento di conoscenza dell'interiorità e del sé. Come detto, la cura di sé e le tecniche ad essa associata non hanno nulla in comune con lo scavo nell'interiorità o con l'azione di auto-riflessione con cui il soggetto razionale assume sovranità su se stesso. Il movimento ascetico e spirituale reso possibile da tali tecniche contribuiva alla costituzione di un rapporto tra soggettività e verità tale per cui il 'farsi' del soggetto, il controllo delle emozioni e del corpo, erano i fattori che gli consentivano di indirizzarsi verso degli specifici 'modi di esistenza'. La verità coincideva con questo 'lavorio' etico, estetico e politico che può essere definito come un lavoro di riappropriazione costante del 'dentro' a partire dal 'fuori'.

Dunque, la componente ascetica connessa alle *technai tou biou* deve essere interpretata soprattutto come capacità di distanziarsi da se stessi, attuando il governo delle passioni, del corpo e della mente. Questo aspetto è definito da F. Gros «governamentalità della distanza etica»[5]. Distanziarsi eticamente da se stessi significa isolare nell'umano ciò che è orizzonte di libertà e ciò che appartiene, invece, al regno della necessità animale. Tutto questo implicava, inoltre, un'ascesi nel senso di 'emergenza'; la condizione umana emergeva grazie all'apertura di uno spazio etico nel quale l'uomo poteva costruire e plasmare gli strumenti che gli consentivano di essere libero.

Naturalmente il filosofo francese non vuole sottacere l'aspetto elitario che si cela dietro tali tecniche: esse erano appannaggio di una ristretta cerchia di individui liberi. Come si sa nel mondo greco e romano, infatti, vi era una distinzione netta tra liberi e schiavi. I primi erano coloro che attraverso le *technai* potevano elevarsi al di sopra degli istinti e del regno della necessità; gli schiavi o in generale i non-uomini erano coloro che non avevano questa possibilità. Parlando di *technai tou biou*, tuttavia, Foucault non ha mai cercato di esaltare la 'bella eticità' greca proponendola come

[5] Cfr. F. Gros, *Nota del curatore*, in M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981 – 1982)*, trad. it. a cura di M. Bertani, Milano 2004, p. 486.

modello per il presente. I Corsi al Collège de France degli anni Ottanta non devono essere considerati come una ripresa inattuale di tematiche classiche che oppongano al punto di vista oppressivo della morale borghese del XVIII e del XIX secolo il ritorno ad un'etica dell'esistenza di tipo individualista o narcisista. L'autore, infatti, non guarda all'antichità classica al fine di trovare un comodo modello etico da applicare alla contemporaneità. Ciò è vero a maggior ragione se si considera che la riflessione foucaultiana non ha in nessun caso operato una trasposizione utopica o falsamente edificante delle caratteristiche distintive delle *technai* greche, ellenistiche e romane. Foucault, al contrario, sottolinea a più riprese che l'estetica dell'esistenza classica, pur valorizzando la 'scelta' individuale, era anche fondata su una visione classista, giustificata in termini di superiorità statutaria. La cura di sé, dunque, era considerata come uno stile di vita degno solo di coloro che potevano dirsi uomini liberi ed, addirittura, era concepibile come l'insieme di tecniche che miravano a garantire le classi sociali più elevate dal rischio di cadere in schiavitù.

Ma già nel pensiero stoico si registra una modificazione delle tecnologie e delle pratiche di soggettivazione che, se da una parte spazza via tale visione classista, dall'altra introduce un'universalizzazione etica. Nei testi stoici fu espressa per la prima volta una contestazione etico-politica rispetto alle condizioni sociali che fondavano la superiorità statutaria di alcune classi o la dicotomia netta tra liberi e schiavi. Ciò avvenne attraverso una 'generalizzazione delle *technai*', che trasformò l'etica in una norma universale comune a tutti gli individui in quanto appartenenti al genere umano. Nell'ultimo stoicismo si registra, dunque, un cambiamento prospettico proprio a partire dall'affermazione di una comune dimensione di razionalità che obbligava tutti gli uomini a tenere determinati comportamenti e stili di vita. Non si trattava più di un problema di scelta ma di una condizione permanente che obbligava tutti a comportarsi in modo 'conveniente' in quanto esseri razionali. L'etica si tradusse, così, in una morale obbligatoria, in una legge con intento universale.

Il pensiero e la storia

Le tecniche di soggettivazione analizzate negli ultimi anni al Collège de France mostrano la strada da percorrere per un ripensamento radicale della soggettività che si presenti al contempo come una genealogia del soggetto ed una filosofia del divenire. Ripercorrere le tecnologie di sé e le pratiche di cura che nel passato classico hanno spinto gli uomini a pensarsi come soggetti etici, estetici, politici può servire a rischiarare la storia di dispositivi caduti nell'oblio. Ma l'importanza di tale riscoperta risiede anche nella volontà foucaultiana di riallacciare i legami con il progetto più radicale che ha segnato la sua vita intellettuale: l'idea di trovare nel 'fuori' del pensiero il risvolto della medaglia della critica all'umanesimo, mirabilmente proposta ne *Le parole e le cose*.

Il 1966 è l'anno di pubblicazione sia di quest'opera che del saggio intitolato *Il pensiero del fuori*, dedicato a M. Blanchot. Naturalmente la coincidenza cronologica non può essere considerata puramente casuale: *Il pensiero del fuori* rappresentò, rispetto all'opera maggiore, il tentativo di aprire un percorso di riflessione che prendesse in carico fino in fondo il problema della centralità dell'uomo, rimasto orfano della 'tramontata' cultura umanistica e razionalistica. Che forme assume la soggettività umana dopo la 'morte dell'uomo'?

È intorno a questa domanda che il percorso critico/decostruttivo avviato ne *Le parole e le cose* si apre ad un nuovo punto di vista e ad un'innovativa teoria della soggettivazione che revoca, problematizzandoli, i tre presupposti fondamentali che avevano comportato la nascita di una vera e propria 'analitica della finitudine': la condizione antropologica che fa dell'uomo un 'allotropo empirico-trascendentale', il raddoppiamento del *cogito* nell'impensato e l'arretramento dell'origine. Foucault sostiene che, nel momento in cui l'*episteme* moderna pone le basi per la definizione delle statuto antropologico 'infinitamente finito' dell'uomo, il tema del *cogito,* su cui si fonda la 'verità' ontologica ed esistenziale del soggetto razionale, viene raddoppiato dal tema dell'impensato, così come la rappresentazione antropologica dell'uomo si scinde tra una 'quasi-estetica' e una 'quasi-dialettica' e l'origine diviene una temporalità storica sempre antecedente o sopravanzante rispetto alla temporalità biologico – vitale dell'uomo. Vorrei soffermare per un attimo l'attenzione sulla tematica del raddoppiamento del *cogito* nell'impensato poiché dalla proposizione di questa problematica Foucault trae degli spunti importanti per poter 'aprire' il pensiero al 'fuori'. Foucault sostiene che, rispetto al *cogito* cartesiano, nel *cogito* moderno:

> si tratta di lasciar valere nella sua dimensione massima la distanza che, ad un tempo, separa ed unisce il pensiero riflesso e ciò che, del pensiero si radica nel non – pensiero; il cogito moderno (…) deve percorrere, duplicare e riattivare in una forma esplicita l'articolazione del pensiero su ciò che in esso, intorno ad esso, al di sotto di esso, non viene pensato e che tuttavia non è, per questo fatto, estraneo al pensiero nei modi di un'esteriorità irriducibile e insuperabile. In tale forma il cogito non sarà, pertanto, l'improvvisa scoperta illuminante che ogni pensiero è pensato ma l'interrogazione continuamente ripresa al fine di sapere come il pensiero possa abitare al di fuori di sé e sia tuttavia vicinissimo a se medesimo, come esso possa essere sotto la specie del non-pensante[6].

Il cogito moderno, dunque, non si basa sulla corrispondenza diretta ed immediata tra 'Io penso' ed 'Io sono'. Esso si sostanzia, invece, nella differenza tra pensiero auto-riflessivo e non-pensiero, cioè su ciò che distanzia la facoltà di pensare e l'impensato. In questo caso il pensiero non è diretta espressione dell'essere ma conduce ad una problematizzazione costante della facoltà di pensare, intesa come capacita auto-riflessiva del sé.

---

[6] M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, 1999, p. 349.

Negli stessi termini si è creato un fraintendimento volontario anche rispetto al concetto di impensato. L'ontologia dell'impensato solleva nel sapere moderno la tematica fondamentale dell'inconscio. Questo, infatti, rappresenta la forma con cui il pensiero pensa l'impensato, relegandolo in uno spazio radicalmente 'altro' e, ciò nonostante, assimilabile e riconducibile interamente all'identità del medesimo. Rispetto alla sfera del *cogito*, che configura l'auto-riflessività del Medesimo, l'inconscio è la dimensione in cui ha sede l'Alterità. La conoscenza dell'Alterità è possibile solo in un contesto nel quale l'Altro si rapporta all'Io nella dimensione dell'impensato, nella sospensione del pensiero al di fuori di se stesso. Dunque, la conoscenza moderna è riconduzione dell'impensato al pensato, dell'Altro al Medesimo.

L'etica dell'autonomia dell'uomo moderno rappresenta il contraltare dell'*enkrateia* diffusa nella cultura classica. Nell'orizzonte di autonomia dell'uomo moderno la vita assume uno statuto allo stesso tempo empirico e trascendentale. Ciò significa che nelle forme di sapere positive e trascendentali che pongono l'uomo come indicatore epistemologico della modernità, l'etica dell'autonomia può realizzarsi soltanto con il supporto di una politica di riduzione dell'alterità all'identità. Non importa che tale etica assuma le caratteristiche positiviste della natura o escatologiche della storia. Il trionfo dell'uomo libero, autonomo, padrone di se stesso può realizzarsi solo postulando un'epistemologia che tenda alla riduzione dell'alterità ed all'assorbimento dell'impensato nel pensato. A tale obiettivo mirano, infatti, i saperi positivistico-sociali, psicologici, medici che, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, inchiodano l'uomo alla politica del Medesimo, tramite la neutralizzazione del conflitto e la riduzione dell'alterità minacciosa all'identità ordinata.

Ma nell'apertura di un percorso di problematizzazione critica del pensiero è necessario rivolgere l'attenzione anche alla tematica dell'arretramento dell'origine. Nell'*episteme* moderna non è più l'origine che fonda la storia ma la storia che crea l'origine e la pone escatologicamente al termine di un percorso di auto-realizzazione del pensiero. Le differenze molteplici presenti nel discorso storico sono ricondotte ad un'origine comune, anch'essa figura del Medesimo. L'uomo non è mai contemporaneo all'origine: essa si forma sempre prima ed indipendentemente rispetto al vivente, all'azione e alla parola. È sullo sfondo di una storia già iniziata che l'uomo può porre la propria origine. Di conseguenza, l'origine della storia e quella del vivente non vengono mai a coincidere. Il punto d'inizio della singola storia vitale si pone in ciò che l'articola su qualcosa di diverso da se stessa. Ma si parla di 'arretramento' in quanto l'origine è ciò verso cui il pensiero umano deve costantemente ritornare. Il tempo lineare si curva su se stesso. L'arretramento dell'origine equivale, dunque, alla costante condizione di apertura, di ricerca, di approssimazione del tempo umano a quello naturale e storico.

Oggi possiamo pensare solo entro il vuoto dell'uomo scomparso. Questo vuoto, infatti, non costituisce una mancanza; non prescrive una lacuna da colmare.

Non è né più né meno che l'apertura di uno spazio in cui finalmente è di nuovo possibile pensare[7].

Teoria del piegamento

Per chiarire alcuni aspetti precedentemente introdotti vorrei servirmi del contributo di G. Deleuze il quale, in un volume dedicato a Foucault[8], approfondisce le varie fasi della riflessione dell'autore fino a giungere all'analisi dei processi di soggettivazione. La chiave di lettura utilizzata può essere definita come *teoria del piegamento*. Utilizzando alcuni concetti tratti da *Le parole e le cose* Deleuze sottolinea che enunciabile e visibile, parole e cose, pur essendo nell'*episteme* moderna invisibili l'uno all'altro, si articolano tra loro su molteplici piani di immanenza[9] che strutturano, infine, una teoria della soggettivazione capace di riunificarli nella dimensione del 'fuori'.

L'enunciabile struttura le forme, il visibile le forze. La forma definisce un composto di rapporti di forza che entrano costantemente in relazione con delle forze del fuori e danno luogo a delle forme derivate. Nel vivente le forze non presuppongono necessariamente la 'forma uomo'. Ciò significa che il concetto di natura umana, ad esempio, non deve essere considerato come un presupposto ma come un 'posto', ossia come uno spazio, un punto d'applicazione, una regione dell'esistente. Ma nemmeno nell'animale esistono delle forme predeterminate. Sia nell'uomo che nell'animale, dunque, si tratta di comprendere quali forze entrano in rapporto tra loro e con le forme derivate in una determinata configurazione epistemica. L'avvicendamento delle forme nelle epoche storiche, quindi, produce differenti strutturazioni diagrammatiche di potere/sapere che articolano tra loro, secondo particolari configurazioni, l'enunciabile ed il visibile.

Tutto questo processo mosso dalle forze dà vita nietzschianamente a molteplici relazioni di potere che producono in ogni epoca una 'piega', generata dall'attrito delle forze sulle forme consolidate. Tale piega, nell'*episteme* classica, ha dato vita ad una forma prevalente: Dio. Ma nell'epoca moderna la morte di Dio ha generato la nascita dell'uomo e della configurazione di sapere che ad esso si associa. Infine, la contemporaneità, dopo aver 'tagliato la testa al re' decreta anche la sparizione dell'uomo nel moneto in cui le forze del 'fuori' divengono forme e saperi empirici esponenzialmente estesi. Si tratta di un'empiricità che si fonda su forze infinitamente moltiplicabili. In tal modo la 'piega' si trasforma, secondo Deleuze, in una 'superpiega' e lo statuto antropologico infinitamente finito dell'uomo in una condizione illimitata di apertura ad un 'fuori' non più 'perimetrato' dall'esistenza di Dio. L'uomo diviene un essere illimitato, onnipotente ma ricade nella finitezza che lo costituisce, a partire dal quale si pensa come essere razionale.

---

[7] M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 368.
[8] Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, trad. it. di P. A. Rovatti, Milano, 1987.
[9] Per approfondimenti si veda M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit.

Il percorso delineato da Deleuze può essere sinteticamente schematizzato facendo riferimento alle tre configurazioni assunte dalla 'piega' nelle varie epoche storiche. Esse sono:

Dispiegamento. Foucault sostiene che il pensiero classico si distingue dal pensiero moderno per il suo modo di pensare l'infinito. Nell'aderenza diretta dei segni alle cose si dispiegava nell'età classica lo spazio della rappresentazione. In essa la forma si presenta nei termini di un 'infinito dispiegamento'. Se, infatti, i segni dispiegano una serie di rapporti gerarchici ed ordinati tra modelli e copie, si può anche dire, in una prospettiva deleuziana, che in una forma ogni realtà (singolo elemento-copia) è uguale a perfezione (modello) ed è, di conseguenza, elevabile all'infinito. Tutto il resto, al contrario, è limitazione (cioè non appartiene al modello/appartiene ad un modello differente). Esistono ordini di infinità diversi ma solo perché esistono diverse figure che li limitano. Le forze dell'uomo, dunque, entrano in rapporto con forze di elevazione all'infinito. Ma queste non sono altro che 'forze del fuori' in quanto l'uomo è limitato. Si ha l'incontro tra le forze dell'uomo che sono finite e le forze di elevazione all'infinito che appartengono al 'fuori', cioè alla sfera del divino. Così nel sapere classico le forze dell'uomo entrano in rapporto con le forze del fuori in modo tale che la forma che ne risulta è la 'forma-Dio', non la 'forma-Uomo'. Si tratta per Deleuze del mondo della rappresentazione che restituisce in negativo la stabilità e l'ordine di un microcosmo umano.

Piegamento. Il cambiamento sostanziale che si determina a partire dalla seconda metà del XVIII secolo consiste nel fatto che le forze dell'uomo entrano in rapporto con nuove forze del fuori, con forze caratterizzate dalla limitatezza. Deleuze ricorda, in linea con l'approfondimento proposto da Foucault sull'*Antropologia pragmatica* di Kant[10], come il filosofo illuminista sia stato considerato il precursore di tale cambiamento di paradigma. In Kant, infatti, la 'finitezza costituente' prende il posto dell''infinito originario'. A questo pensiero Foucault aggiunge degli elementi nuovi. Egli, infatti, non soltanto ci dice che l'uomo prende coscienza della propria finitezza in base a cause storicamente determinabili ma analizza separatamente i momenti che conducono all'interiorizzazione delle forze esterne della finitudine. In una prima fase, infatti, l'uomo deve catturare le forze della finitezza come forze del 'fuori'; in un secondo momento, invece, trasforma la finitezza esterna in una interna, prende coscienza del proprio essere finito. Dall'insieme di queste forze e dall'interiorizzazione della loro finitezza nasce la 'forma-Uomo'. Nell'*episteme* moderna caratterizzata dall' 'analitica della finitudine' qualcosa sembra intervenire dall'esterno a spezzare le serie, a rompere il *continuum*: si tratta dell'organizzazione funzionale (biologia), della flessione (linguistica), del lavoro (economia politica), le tre empiricità che si impongono negli apparati di sapere. Nella linguistica, nella biologia, nell'economia politica le cose, gli esseri viventi e le parole si piegano su se stesse, si incardinano nella profondità di questa finitezza. L'uomo stesso si

[10] Cfr. I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico. Introduzione e note di M. Foucault*, trad. it. di M. Bertani e G. Garelli, Torino, 2010.

'ripiega' e percepisce ciò, allo stesso tempo, come una condizione di apertura ed un limite. La 'piega' di cui parla Deleuze, infatti, è per l'uomo moderno sia uno spessore che un vuoto.

Superpiega. È nell'alveo del pensiero di F. Nietzsche che va ricercata la tensione tra il finito e l'infinito nella strutturazione della forma. La teoria nietzschiana del potere come rapporto di forza è centrale in questa dimensione e costituisce il 'motore' delle formazioni discorsive e delle disposizioni di sapere dell'*episteme* moderna. Secondo Deleuze non è Nietzsche ma Feuerbach l'ultimo pensatore della 'morte di Dio'; ciò che interessa Nietzsche è, invece, la 'morte dell'uomo'. In tal senso, il percorso condotto da Foucault ne *Le parole e le cose*, che si conclude con l'annuncio della morte dell'uomo, può essere direttamente collegato all'intera esperienza filosofica del pensatore tedesco. Ma ciò significa anche, come mette in evidenza Deleuze, che la riflessione archeologica foucaultiana deve essere espressamente riferita al pensiero di Nietzsche, che rappresenta, allo stesso tempo, il culmine ed il punto di inversione della moderna epistemologia dell'umano. Deleuze sostiene, dunque, che nel pensiero nietzschiano la morte di Dio e l'annuncio del superuomo coincidono. Nel momento in cui la 'forma-Uomo' sostituisce la 'forma-Dio' la 'morte dell'uomo' (e la propria finitudine) diviene la condizione paradossale di una nuova disposizione antropologica. Nell'*episteme* contemporanea, caratterizzata dal prevalere dei saperi tecnoscientifici ed economici, l'uomo è definibile solamente nella sfera della sua finitudine costitutiva che diviene sempre più infinita man mano che le forze del 'fuori' si moltiplicano ed assumono delle dimensioni e delle caratteristiche che sfuggono alla mano umana. Il problema antropo-filosofico che ci si deve porre con più urgenza oggi è, dunque, questo: se le forze dell'uomo compongono una 'forma' solo in rapporto con le forze del 'fuori', quali sono le nuove forze con cui l'uomo entra in relazione nel momento in cui la 'forma-Dio' e la 'forma-Uomo' sembrano declinare?

Secondo Deleuze, la risposta alle domande precedenti è stata assicurata dall'avvento di una nuova dimensione epistemologica che fa della finitudine umana un 'finito illimitato':

> È stato necessario il salto dalla biologia alla biologia molecolare, oppure che la vita dispersa si raccogliesse nel codice genetico. È stato necessario che il lavoro disperso si raccogliesse o si raggruppasse nelle macchine della terza generazione, cibernetiche ed informatiche[11].

Con il termine 'finito illimitato' Deleuze intende ogni situazione di forza in cui un numero finito di componenti offre una varietà di combinazioni praticamente illimitata. A costituire, allora, il nuovo meccanismo operativo non sarebbero più né il 'dispiegamento' (età classica) né la 'piega' (età moderna) ma quella che l'autore definisce:

[11] G. Deleuze, *Sulla morte dell'uomo ed il superuomo*, in Id., *Foucault*, cit., p. 132.

una superpiega, di cui ci testimoniano i piegamenti propri delle catene del codice genetico, le potenzialità del silicio nelle macchine della terza generazione, così come i contorni della frase nella letteratura moderna allorché il linguaggio può solo ricurvarsi in un perpetuo ritorno su di sé"[12].

La 'superpiega' indica la condizione antropologica che corrisponde alle forme di sapere del 'finito illimitato'. Deleuze, parlando di 'superpiega', ha lasciato intravedere l'importanza antropologica di un pensiero che si riappropri del 'fuori', o meglio, che faccia del 'fuori' un 'dentro' e del 'dentro' un 'fuori'. La 'superpiega' è, infatti, un potenziale pericolo per l'uomo di oggi ma è anche una condizione di mutamento, di apertura, di creazione di forme nuove. E l'autore sottolinea che Foucault ricerca proprio nel mondo classico la 'prima piega' che consente di aprire il 'dentro' al 'fuori'

> I Greci non hanno rivelato l'Essere o dispiegato l'Aperto con un gesto storico-mondiale. Hanno fatto molto meno, o molto più, direbbe Foucault. Hanno piegato il fuori con esercizi pratici. I Greci rappresentano il primo ripiegamento. La forza appartiene al fuori perché è essenzialmente rapporto con altre forze: è inseparabile in se stessa dal potere di affezione su altre forze (spontaneità) e di subire affezioni da altre forze (ricettività). Ne deriva un rapporto della forza con sé, un potere di autoaffezione, un'affezione di sé attraverso sé[13].

Nelle tecnologie del sé impiegate presso i Greci, infatti, le dinamiche di potere si trasformano in una 'piega interna', in ciò che fa del rapporto con l'alterità e con il 'fuori' l'elemento di forza che conduce al dominio di se stessi. Come detto Foucault definisce questa condizione 'autocratismo' o *enkrateia* per distinguendola dall'autonomia. Le *technai tou biou* e le pratiche della cura di sé indicano la possibilità di realizzare l'affezione di sé attraverso sé come 'piegamento' costante dell'esteriorità nell'interiorità. Deleuze sottolinea, tuttavia, che tale piegamento non deve essere inteso né come una forma di interiorizzazione apparentabile alla coscienza né come un moto egoistico che parte dal 'dentro' per inglobare o assorbire il 'fuori'. Si tratta, al contrario, di un movimento che fa del 'fuori' la condizione di possibilità per un piegamento interiore.

Ciò significa che il rapporto a sé assume una propria indipendenza, diventando principio di autoregolazione pur non esprimendo in alcun modo un rapporto 'primo' o 'originario' con quella che, con linguaggio moderno, potremmo definire interiorità. Questo aspetto sarà chiarito nel proseguo di questo articolo quando specificherò qual è il significato innovativo che l'orizzonte del 'fuori' proietta sulla rappresentazione dell'atto del pensiero e sul soggetto pensante. Per ora basti osservare che la 'spazialità' che secondo Deleuze scaturisce dal rapporto tra 'dentro' e 'fuori' deve essere essenzialmente interpretata come un 'luogo' di interrelazione e di scambio, nel quale le forze si scontrano con le forme, dando vita a delle nuove configurazioni di potere/sapere. Il 'fuori' è un'esteriorità assoluta dalla quale il soggetto appare come 'principio' ed allo stesso tempo come 'risultato' dei

[12] *Ibidem*.
[13] *Ivi,* p. 102.

rapporti di forza che lo uniscono/oppongono alle altre forme e forze nello spazio diagrammatico. Solo tenendo presente questa dimensione che fa del 'fuori' una spazialità inafferrabile, irrappresentabile ed in continuo divenire si possono comprendere i processi di soggettivazione anche con riferimento all'*episteme* classica.

I Greci riuscirono a trasformare questa spazialità in un orizzonte esistenziale nel quale, attraverso esercizi pratici, il 'piegamento' potesse divenire un principio di autoregolazione e di libertà da perseguire attraverso il governo di sé e degli altri. Infatti, solo chi riesce a governare se stesso può pensare di governare bene gli altri. L'attitudine etica ed estetica che dispiega il 'fuori' nel 'dentro' ed il 'dentro' nel 'fuori' è, pertanto, necessariamente, politica nel significato più profondo, 'radicale' del termine, quello che fa riferimento al potere come rapporto di forza. Nel rapporto tra identità ed alterità la forza si trasforma in potere.

Questa concezione del potere che Foucault deriva dalla filosofia nietzschiana rappresenta un aspetto molto importante per comprendere cosa si intende per processo di soggettivazione. Infatti i Greci:

> Hanno piegato la forza, hanno scoperto la forza come qualcosa che poteva essere piegato, e hanno potuto farlo solo grazie alla strategia perché hanno inventato un rapporto di forze che passa attraverso la rivalità degli uomini liberi. Ma, forza tra le forze, l'uomo non piega le forze senza che il fuori stesso si pieghi, scavando così un Sé nell'uomo[14].

Le tecnologie del sé sono delle tecnologie politiche prima di tutto perché trasformano le forze del 'fuori' in forme ordinate di potere, in una relazione politica stabile anche se continuamente mutabile. Non bisogna dimenticare, infatti, che i processi di soggettivazione sono un tutt'uno con i microfisici rapporti di potere e sapere che Foucault pone alla base delle dinamiche di dominazione ma anche dei conseguenti processi di 'ribellione' con i quali il soggetto si riappropria di spazi di libertà e di azione. Soggettivazione ed oggettivazione sono inscindibili tra loro e la teoria foucaultiana del soggetto ne rappresenta la sintesi più chiara.

Dire che gli antichi Greci avevano piegato il 'fuori' nel 'dentro' attraverso delle *technai* che consentivano loro di sviluppare un'*enkrateia* ed una forma molto importante di autocontrollo non significa dimenticare l'aspetto assoggettante del potere, ma, al contrario, significa prendere atto dell'esistenza di tecnologie storiche che hanno consentito di formulare determinate risposte etiche, politiche ed estetiche alla forza dirompente del 'fuori'. Naturalmente da quanto detto si comprende che la teoria del piegamento può essere interpretata solo tramite la filosofia nietzschiana.

> Era necessario trovare la forza, nel senso nietzschiano, il potere, nel senso particolare di "volontà di potenza", per scoprire questo fuori come limite, orizzonte ultimo a partire dal quale l'essere si piega[15].

[14] *Ivi,* p. 115.
[15] *Ivi,* p. 114.

Questa dimensione introduce un altro aspetto fondamentale, conseguente a quanto detto riguardo alla profonda influenza delle tesi nietzschiane sull'intero percorso intellettuale di Foucault. I processi di soggettivazione devono essere inquadrati nell'impianto più generale di una 'filosofia del divenire' che pone il mutamento e la variazione come precondizione fondamentale di qualsiasi interrelazione tra forme e forze.

Ed è questa stessa concezione del mutamento che spinge il filosofo francese a sviluppare non una storia delle mentalità, delle istituzioni, della vita privata ma una storia delle condizioni in cui si manifesta tutto ciò che ha un'esistenza mentale, linguistica, istituzionale, privata, ecc. Si potrebbe dire: una storia del pensiero in luogo di una storia delle idee. Si comprende come per Foucault pensare significhi soprattutto 'problematizzare', aprire la riflessione ad una triplice indagine sul potere, sul sapere e sul sé. Ciò in un duplice senso. Pensare significa, da una parte, far arrivare l'enunciabile ed il visibile, il sapere ed il potere, ai loro 'limiti', rapportandoli a partire da quello spazio interstiziale che li separa. Ma significa anche, in seconda istanza, produrre delle soggettività, 'lanciare i dadi'. In questo caso Deleuze chiarisce che il 'fuori' deve essere inteso come «ciò che re – incatena incessantemente i colpi tirati a caso, in un misto di aleatorietà e dipendenza»[16] che, tuttavia, si trasformano in un'immensa possibilità di auto-affezione e di creatività per il soggetto. Lo spazio del 'dentro' diventa immediatamente compresente allo spazio del 'fuori' e consente di trasformarlo, generando nuovi modi di soggettivazione ed inedite forme di 'resistenza'.

> Le forze provengono sempre dal fuori, da un fuori più lontano di ogni forma di esteriorità. Dunque, non ci sono solo singolarità prese nei rapporti di forze, ma singolarità di resistenza in grado di modificare questi rapporti, di rovesciarli, di modificare il diagramma instabile. E ci sono anche singolarità selvagge, non ancora legate, anch'esse sulla linea del fuori e che ribollono proprio al di sotto dell'incrinatura[17].

Ontologia critica di noi stessi

Le tecnologie e le prassi di autoformazione aprono degli spazi inediti di libertà per il soggetto. Ma, secondo Foucault, le 'pratiche di liberazione' devono essere distinte dalla 'pratica della libertà'. Le prime precedono e fondano l'autonomia in quanto danno vita all'atto mediante cui si ottiene la liberazione (una pratica di liberazione si ha, ad esempio, quando un popolo colonizzato si ribella contro chi lo assoggetta); le seconde, invece, presuppongono un agire etico che consenta alla libertà di consolidarsi come spazio relazionale e politico. Naturalmente, al centro degli interessi foucaultiani si pone questa seconda dimensione che spinge il filosofo

[16] *Ivi,* p. 118.
[17] *Ivi,* p. 122.

francese a considerare l'etica come la «pratica riflessa della libertà»[18] e la libertà come la «condizione ontologica dell'etica»[19].

Nel mondo greco e latino la libertà si traduceva in un *ethos* che si rispecchiava prima di tutto in un modo di essere ed in secondo luogo in un modo di relazionarsi con l'alterità. Ma questo *ethos* nelle condizioni di vita contemporanea potrebbe coerentemente tradursi in un 'atteggiamento limite' che fa della libertà l'altra faccia della medaglia del potere. Il processo attraverso cui il soggetto si forma (soggettivazione) pone il sé come limite immanente, come 'luogo' di una formulazione continua di discorsi assoggettanti ma anche oppositivi e liberatori. La libertà rappresenta lo spazio che nasce da tale scarto continuamente variabile che si scava a partire dall'agire umano.

La libertà si riflette nelle pratiche di soggettivazione attraverso cui l'individuo si costruisce, agisce, si relaziona con il 'fuori'. Ovunque vi sia potere esiste libertà. Foucault sottolinea, addirittura, che anche gli individui folli, i malati, gli anormali sono in fondo soggetti liberi nel momento in cui la loro passività stride con l'eloquenza del potere, laddove la forma minima di resistenza, pur nella dimensione del silenzio, rappresenta una barriera o una forma di rivolta. L'individuo pericoloso in attesa della sentenza – che giudica gli atti e definisce il valore delle singole esistenze – costituisce il grado zero della soggettivazione, ma rappresenta una condizione vitale che, pur nella passività, produce un effetto di distanziamento.

> È vero, per esempio, che la costruzione del soggetto folle può essere effettivamente considerata come la conseguenza di un sistema di coercizione – è il soggetto passivo – ma voi sapete benissimo che il soggetto folle non è un soggetto non libero e che il malato mentale si costruisce come soggetto folle proprio nei confronti e di fronte a colui che lo dichiara folle[20].

Ma a tale analisi Foucault aggiunge un ulteriore tassello. Dire che la 'libertà è la condizione ontologica dell'etica' significa guardare ai processi di soggettivazione/oggettivazione come a delle pratiche che istituiscono uno spazio nel quale è possibile la creazione di una nuova ontologia, un'ontologia dell'etica, che si costruisce nell'azione e nell'orizzonte immanente delle relazioni strategiche. Tale ontologia presuppone un 'atteggiamento limite' in quanto è sul limite che prende forma, definendosi e ridefinendosi incessantemente. Tale limite rappresenta la linea, al contempo de-localizzante e spazializzante, in cui avviene la più compiuta forma di resistenza nei confronti di un determinato assetto di rapporti di potere (strategia) o di dominazione. Infatti, come afferma Foucault in un saggio dedicato a G. Bataille contenuto nella raccolta *Scritti letterari*:

---

[18] M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà*, in *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985). Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. di S. Loriga Milano, 1998, p. 276.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ivi,* p. 283.

La contestazione non è lo sforzo del pensiero per negare delle esistenze o dei valori, è il gesto che riconduce ognuna di queste esistenze ed ognuno di questi valori ai propri limiti, e quindi al limite in cui si compie la decisione ontologica: contestare è andare fino al cuore vuoto dove l'essere raggiunge il suo limite e dove il limite definisce l'essere[21].

Ciò che in questo caso è 'vuoto' rappresenta l'altra faccia della medaglia della 'piega'. Come detto, Deleuze ha definito il piegamento dell'essere come un 'invaginamento' che crea un' 'escrescenza interna', risultato di una trasformazione del 'fuori' nel 'dentro'. In effetti Foucault pose la questione ontologica in questi stessi termini (basti pensare al già citato scritto su M. Blanchot, *Il pensiero del fuori*[22]). Se il 'fuori' del pensiero ha costituito, a partire dall'Umanesimo, l'impensato del soggetto occidentale ciò significa che tale atteggiamento limite è stato respinto verso una 'regione' oscura ed inaccessibile. L'impensato, non inteso come ciò che si oppone al pensiero ma come ciò che lo precede e lo segue, è stato scisso dalla propria prorompente attitudine critica. Ed è per questa ragione che l'ontologia è stata sostituita da una metafisica che postula la priorità del medesimo e che respinge l'alterità ed il fuori verso la regione dell'impensato. Facendo riferimento all'opera *Le parole e le cose* abbiamo visto che nell'*episteme* moderna l'essere è il risultato di uno sforzo di autoconoscenza. Ciò significa che tutto quello che rimane al di fuori del pensiero non deve e non può costituire il soggetto/ oggetto della conoscenza, non può e non deve 'essere'.

Riappropriarsi di un'ontologia che ponga la libertà come condizione etica significa, dunque, in primo luogo spezzare l'autoreferenzialità identitaria, aprirsi a ciò che sfugge al pensiero, a ciò che oppone resistenza. Ciò si traduce in uno sforzo del soggetto nel pensare diversamente. Si tratta di un pensiero agito nella molteplicità delle relazioni di potere che ci legano ma che possono anche liberarci. Naturalmente ciò potrebbe non apparire rassicurante o consolatorio; l'intangibilità identitaria dell'*homo cogitans* viene sostituita da una molteplicità di processi di soggettivazione/ oggettivazione e da quello che Foucault definisce 'quasi-soggetto' per indicare il fatto che non si parla di una 'sostanza' ma di un essere in continuo divenire.

La radicalità della proposta foucaultiana consiste nel sostituire l'analisi critica ed analitica dei processi di soggettivazione alla riflessione sul soggetto di conoscenza, traducendo la dicotomia tra pensiero ed impensato in un'ontologia di noi stessi che si articoli sul 'fuori' e cioè che riconosca gli infiniti piegamenti e spiegamenti dell'essere. Tale ontologia ha un duplice intento: analitico e critico. L'atteggiamento che guarda al presente in termini critico-analitici, infatti, è uno degli aspetti che maggiormente consentono ad una simile ontologia di 'aprire le pieghe'. Dunque, l'ontologia

[21] M. Foucault, *Prefazione alla trasgressione*, in Id., *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, Milano, 2004, p. 60.
[22] Cfr. M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, trad. it. di V. Del Ninno, Milano, 1998.

di noi stessi si presenta anche come un'«ontologia critica del presente»[23], cioè un atteggiamento critico che ponga delle domande sempre più radicali al presente e che faccia dell'interrogazione sull'attualità la base di una problematizzazione radicale dell'essere. Tutto ciò è connesso, ancora una volta, con l'importanza della dimensione etopolitica dei processi di soggettivazione.

Per comprendere questo aspetto vorrei fare riferimento alle parole di A. Pandolfi, curatore della raccolta di articoli, interviste ed interventi *Archivio Foucault 3*:

> L'etica è un movimento che, aprendosi all'attuale, divide da ciò che è dato nel presente - le trasformazioni del potere e del sapere hanno condotto fino agli estremi dei loro assetti precedenti - per dare spazio ad una costruzione di se stessi non più necessariamente reattiva, non più costretta nell'infinita replica della resistenza, ma che si incarica positivamente della propria autonomia (...)[24].

L'ontologia critica del presente mette in movimento le identità, i dispositivi di potere/sapere, i rapporti di forza. Il presente non è un'epoca di de-soggettivazione e di irrimediabile crisi identitaria, è il momento in cui è possibile riattivare l'*ethos* della filosofia. Si può dire, allora, che la modernità più che un'epoca storica rappresenta «*una disposizione etica che può essere attualizzata*»[25]. L'attuale non è una categoria temporale ma è ciò che 'divide il presente', ciò che modifica determinati assetti di potere/sapere ed i rapporti di forza emergenti in ogni epoca. É ciò che spinge i processi di soggettivazione/oggettivazione verso il limite, è ciò che – parlando in termini di individualizzazione – consente al 'fuori' di essere problematizzato come risvolto del 'dentro'. In ottica foucaultiana la filosofia assume proprio la funzione di portare alle estreme conseguenze critico-decostruttive il presente per aprirlo all'attuale. Quest'ultimo indica ciò che fa del presente uno spazio ed un tempo non coincidente con se stesso, caratterizzato dalla continua problematizzazione degli avvenimenti, delle relazioni, dei vissuti. L'attuale è il solco scavato nel presente, così come il 'fuori' costituisce il piegamento dell'essere.

La filosofia deve, dunque, configurasi come forma di riflessione sul limite, sulla non coincidenza dell'attuale nel presente e del 'fuori' nei processi di soggettivazione/oggettivazione. In questo senso, mira a sollevare e risolvere problemi non in una forma banalmente strumentale. Al contrario essa è problematizzazione dell'attuale e dell'essere, è continua interrogazione critica sul presente e sui processi di costruzione identitaria. È, in definitiva, ciò che consente al presente di aprirsi al flusso storico ed all'individuo di spiegare la 'piega' dell'essere.

---

[23] Cfr. M. Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo?*, in Id., *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985)*, cit., pp. 253-261.
[24] A. Pandolfi, *L'etica come pratica riflessa della libertà. L'ultima filosofia di Foucault*, in M. Foucault, *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985)*, cit., p. 10.
[25] *Ivi,* p. 9.

Si comprende, a questo punto, quale sia il legame tra l'analisi delle tecnologie di sé, i processi di soggettivazione e la riflessione ontologica su noi stessi ed il nostro 'presente'. È lo stesso Foucault a chiarire tale interrelazione in molti interventi e scritti degli anni Ottanta, tra cui emerge un'interessante bozza redatta in occasione di una conferenza tenuta a New York nel 1981:

> Penso che sia possibile (...) tracciare una storia di ciò che abbiamo fatto che risulti, al contempo, anche un'analisi di ciò che noi siamo; un'analisi teorica cioè che abbia anche un significato politico – intendo dire un'analisi che abbia un significato in relazione a ciò che vogliamo accettare, rifiutare o cambiare di noi stessi all'interno della nostra attualità. Si tratta insomma di partire per andare alla ricerca di un'altra filosofia critica: una filosofia non più interessata a determinare le condizioni ed i limiti di una conoscenza dell'oggetto, bensì interessata a riconoscere le condizioni e le possibilità indefinite di trasformazione del soggetto[26].

Ciò significa che è l'apertura della filosofia al non filosofico, a ciò che sta fuori, che rappresenta la base di tale ontologia critica di noi stessi. Per questo bisogna attribuire enorme importanza alla conoscenza di tutte quelle vite, quegli eventi, quelle circostanze, quelle storie che mettono in crisi la nostra identità, che ci spingono a comprenderne l'irrimediabile fragilità. Foucault ha dimostrato di volersi avvicinare a tale *ethos* filosofico indirizzando la propria ricerca verso lo studio della follia, della malattia, dell'anormalità concepite come campi discorsivi e dispositivi di potere che contribuiscono in maniera decisiva alla 'problematizzazione' di ciò che si intende in ogni epoca storica per razionalità, salute e normalità. Dunque, il primo passo da compiere per trasformare la filosofia in una riflessione sempre rinnovata sul presente consiste nel dar voce all'alterità, nel consentire alla parola ed alla scrittura di illuminare ciò che è stato avvolto dalle tenebre. Dare la parola a chi non ha mai avuto parola: è nella forza del racconto che Foucault ha scelto di tradurre la propria interrogazione filosofica, creando le condizioni di una problematizzazione eto-critica del presente.

La parola della parola: letteratura e filosofia

L'incontro tra Foucault e Blanchot si manifesta nel contesto del legame tra filosofia e letteratura. La tematica del 'fuori' del pensiero ci ha mostrato come la filosofia sia da intendere prima di tutto come un *ethos* filosofico e come un atteggiamento che spinge il soggetto a problematizzare se stesso ed il proprio agire. La filosofia è, dunque, un atteggiamento limite che struttura/destruttura continuamente i processi di soggettivazione aprendo le relazioni di potere ad inedite possibilità creative ed auto-formative.

Questi aspetti apparentano l'etica filosofica e la pratica della scrittura, in quanto è proprio in essa che il soggetto sperimenta in maniera diretta e drammatica la vertigine del limite, l'apertura a quello che Foucault definisce

[26] M. Foucault, *Sessualità e solitudine*, in Id., *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985)*, cit., p. 147.

il 'fuori del fuori'. La scrittura è al contempo vertigine creativa e preparazione alla morte. Come detto, Foucault ritrova questa tematica fondamentale nei testi di Blanchot ma anche di altri autori come Sade, Bataille e Nietzsche. Al centro della problematica della scrittura si pone una consapevolezza che la letteratura moderna ha contribuito a fare emergere soprattutto attraverso la lenta decostruzione della teoria del soggetto razionale e dei concetti di interiorità o coscienza: il paradosso dell'umano non può essere sciolto, non può essere eliminato ma può, al contrario, essere vissuto. Ciò significa che ci si può, in qualche modo, approssimare ad esso, soprattutto attraverso la più complessa e 'radicale' delle esperienze: la scrittura.

Nella letteratura moderna il linguaggio si ripiega su se stesso. Ma, come detto, il linguaggio letterario moderno pur avendo abbandonato la finzione del soggetto di conoscenza e, con esso, il primato dell'autore, non riesce e non riuscirà mai a superare e sciogliere il paradosso. Ciò significa che il 'dentro' ed il 'fuori' non saranno mai completamente trasparenti l'uno all'altro ma si continueranno a rapportare tra di loro a partire dalla distanza che li separa, che li distingue. È nell'interstizio, nello spazio vuoto della relazione, che si pone il volto anonimo ed impersonale dello scrittore. La scrittura, infatti, è immensa capacità creativa, forza di attrazione, ma è anche, come sottolinea Blanchot, l'istante in cui tutto il 'dentro' si scioglie nel 'fuori', il momento liminare nel quale le parole si piegano su se stesse o fluiscono nella loro stessa incomunicabilità. Per questo motivo Foucault sostiene che chi scrive compie un duplice movimento paradossale che, nel momento stesso in cui dispiega la soggettività verso un 'fuori' creativo e vitale, ne annuncia, dall'altro lato, la morte. Le parole nella letteratura moderna hanno un limite in ciò che è incomunicabile ma l'attrazione spinge chi scrive ad aprirsi alla "vertigine" ed al paradosso, mostrando che la forza del linguaggio risiede nel rischiarare, anche se solo per un attimo, lo spazio del non detto, dell'assenza di parola. Nella liminarità e nell'incomunicabilità delle parole, così come nel vortice creativo che consente di fare emergere nuove voci, storie, significati, risiede la profonda attrazione della scrittura, ciò che la rende, più di ogni altra manifestazione, una soggettività che si svincola da una logica identitaria.

> La letteratura di Blanchot si sofferma sul 'tra', dando voce ad un mondo nel quale le immagini spesso si confondono, si intrecciano, si incontrano e scontrano tra loro nella fugacità di un contatto, di un'apparizione o nella spazialità liminare della relazione.

Le finzioni in Blanchot non saranno immagini, ma la trasformazione, la rimozione, l'intermediario neutro, l'interstizio delle immagini. Esse sono precise, hanno figure disegnate solo nel grigiore del quotidiano e dell'anonimo; e quando suscitano meraviglia, non è mai in loro stesse, ma nel vuoto che le circonda, nello spazio in cui esse sono posate senza radici e senza basi. L'oggetto della finzione non è mai nelle cose e neppure negli

uomini, ma nell'impossibile verosimiglianza di ciò che c'è tra loro: incontri, vicinanza del più lontano, assoluta dissimulazione là dove noi siamo[27].

Questa dimensione liminare nella quale Blanchot colloca i personaggi e le cose può essere espressa in una parola con il termine 'neutro', introdotto nell'opera filosofica più importante di Blanchot: *L'infinito intrattenimento*[28]. In essa l'autore parla del 'neutro' proprio facendo riferimento allo scrittore ed immaginando una figura che lo sdoppia, ponendolo di fronte ad un altro da sé che vive lo spazio del 'fuori'. Bisogna, tuttavia, sottolineare che lo spazio del 'neutro' non rappresenta semplicemente l'estremizzazione di uno stile impersonale. Rappresenta quella polarità attrattiva che fa della scrittura il luogo senza luogo e lo spazio interstiziale tra infinito e nulla, tra creazione e morte. Il 'neutro' è l'alterità senza identità né fisionomia con la quale si confronta ed entra in dialogo lo scrittore nel momento in cui si trova 'attratto' dalla 'forza' dirompente del 'fuori'. Sia per Blanchot che per Foucault, infatti, lo scrittore è colui che 'muore in ogni momento', colui che deve rapportarsi alla propria ed all'altrui morte, intesa soprattutto come scomparsa di colui che scrive ma anche come inevitabile dissolvimento di ciò che viene scritto. Infatti, anche se l'opera sopravvive certamente allo scrittore essa è pur sempre immersa nel flusso costante del 'fuori' che la scompone, delle parole che raggiungono il proprio limite per smettere di significare, non potendo esprimere ciò che non ha parola. Ed è proprio nell'istante in cui l'autore si trova dinnanzi a questo limite che sperimenta l'immortalità del sopravvissuto ma contemporaneamente il silenzio del morente.

Non si tratta di una 'morte' ma di un 'morire' costante che si manifesta in ogni parola e nel limite che essa annuncia e fa intravedere. Lo scrittore è colui che come Ulisse si incatena per sopravvivere al richiamo delle sirene, alla morte ammaliante. Egli, tuttavia, non si tappa le orecchie come i suoi compagni di viaggio, egli vuole sentire il richiamo della morte escogitando l'unico modo possibile per poter resistere, per fermarsi appena un passo prima del limite. Da questo punto di vista, come osserva a più riprese anche Foucault, la sopravvivenza dello scrittore deve essere intesa in un senso differente da ciò che ci suggerisce la tradizione epica e letteraria. La letteratura moderna non è ciò che consegna l'autore alla memoria né ciò che sottrae gli eventi al silenzio ed all'oblio. Essa non moltiplica le storie per poter allontanare la morte come fa Sharāzād, protagonista de *Le mille e una notte*[29].

La sopravvivenza dello scrittore nella letteratura moderna è necessariamente connessa alla sua sparizione. Egli sopravive perché è l'unico che è in grado di guardare in faccia la morte, spingendosi fino al limite in cui la parola, significando se stessa o l'impossibilità della propria

[27] M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, cit., p. 25.
[28] M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento: scritti sull'insensato gioco di scrivere*, trad. it di R. Ferrara, Torino, 1977.
[29] A tal proposito si veda l'interessante libro di R. Escobar, *Il silenzio dei persecutori, ovvero il Coraggio di Shahrazad*, Bologna, 2001.

significazione, si apre all'infinito o al vuoto. Ciò non vuol dire naturalmente che la parentela della scrittura con il 'neutro' indichi semplicemente un'impossibilità. Essa deve essere interpretata, invece, come ciò che sfida continuamente l'impossibilità stessa. Foucault sottolinea la forza dirompente e trasgressiva della parola; se la scrittura si rapporta sempre con i propri limiti ciò significa che essa è portata continuamente a trasgredire la regola, passando all'esterno di se stessa.

> La trasgressione non sta dunque al limite come il nero sta al bianco, il proibito al permesso, l'esteriore all'interiore, l'escluso allo spazio protetto della dimora. Essa è legata al limite, piuttosto, secondo un rapporto di avvolgimento di cui nessuna effrazione da sola potrà venire a capo. Forse qualcosa di simile al lampo nella notte, che dal fondo del tempo conferisce un essere denso e nero a ciò che nega, la illumina dall'interno e da cima a fondo, le deve pertanto la sua viva luminosità, la sua singolarità lacerante ed eretta, si perde in questo spazio che si designa come la sua sovranità, e infine tace dopo aver dato un nome a ciò che è oscuro[30].

Il problema principale che ha innanzi la letteratura moderna è, dunque, l'esperienza del superamento del limite. E ciò al fine di avvicinarsi ad una forma di linguaggio non dialettico che faccia della trasgressione la condizione di apertura creativa del soggetto verso il 'fuori'. Con queste premesse Foucault annuncia che un pensiero in tal modo 'liberato' dovrebbe divenire un'ontologia della letteratura che, a mio parere, potrebbe essere anche chiamata 'ontologia critica di noi stessi'.

Foucault: il filosofo e l'uomo

L'esperienza biografica di Michel Foucault conferma pienamente l'esigenza critico/creativa che contrassegnò la sua opera. Infatti, la 'ricerca' del filosofo francese, come sottolineano P. Rabinow e H. L. Dreyfus[31], potrebbe riassumersi nella profonda volontà di aprire la filosofia ma, in generale, il pensiero critico ad un'interrogazione costante e rinnovata capace di fornire al soggetto le tecniche esistenziali e gli 'strumenti' teorico/pratici per trasformare se stesso in un'opera d'arte. «*Perché*», si chiede Foucault in un'importante intervista rilasciata proprio ai due professori di Barkley, «*la vita di tutti gli individui non potrebbe diventare un'opera d'arte?*»[32] ed egli conferma in molte occasioni che ciò che ricercava nel travaglio critico del pensiero era esattamente un principio trasformativo che lo accompagnasse nella vita. Travaglio critico/creativo, dunque, ma anche forma estrema di resistenza e di trasgressione.

Ciò è evidente se si fa riferimento alla complessa e sfaccettata vicenda biografica dell'autore nella quale l'impegno intellettuale e l'attivismo politico

[30] M. Foucault, *Prefazione alla trasgressione* in *Scritti letterari*, cit., p. 59.
[31] Cfr. H.L. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analisi della verità e storia del presente*, trad. it. di D. Benati, M. Bertani, F. Gori, I. Levrini, Firenze, 2010.
[32] *Ivi,* p. 309.

lo portarono ad essere pienamente coinvolto nella maggior parte degli eventi d'attualità nazionali o internazionali che si verificarono tra la metà degli anni Sessanta ed i primi anni Ottanta. Tale forma di coinvolgimento attivo lo condusse – come nell'istituzione dei Gip (Gruppi di Informazione sulle Prigioni) o nel caso dell'esperienza giornalistica come inviato del *Corriere della Sera* a Teheran in occasione della rivoluzione iraniana – con alterne vicende ad opporsi o ad essere oggetto di opposizione rispetto a coloro che, da diverse angolature politiche, rivendicavano l'adesione ad una qualsiasi ortodossia politico-ideologica (dai marxisti come dai gollisti, dalla sinistra radicale come dalla destra conservatrice). L'inquietudine del pensiero e della vita rappresentano, da questo punto di vista, la modalità personale di resistenza che il filosofo seppe opporre all'omologazione del pensiero ed a qualsiasi tipo di atteggiamento o pratica 'totalitaria'; ciò conferma, inoltre, il profondo valore di libertà che egli attribuiva alla pratica ed alla ricerca intellettuale ma anche alla scrittura, come forma radicale di messa in discussione dei luoghi comuni.

Se «*la libertà è la condizione ontologica dell'etica*»[33] e l'etica è «*la pratica riflessa della libertà*»[34] è proprio l'impegno etopolitico ed artistico-estetico che può generare gli spazi di libertà che consentono ad ognuno di noi di allentare, anche solo per un attimo, le 'maglie del potere' trasformando i processi di oggettivazione che ci rendono pedine passive dei rapporti di potere in complessi e sfaccettati spunti per infinite modalità di soggettivazione. Il pensiero foucaultiano, spesso e volentieri accusato di nichilismo o di avere uno sguardo sbilanciato sui processi oggettivanti ed oppressivi, ci mostra la strada per poter pensare e vivere in maniera 'radicale' (cioè che va alla radice) la libertà ed il ruolo soggettivo nei processi trasformativi. Non esiste potere, per quanto oppressivo, che non consenta al soggetto di trovare degli spazi di libertà possibili e ciò anche nei casi più estremi nei quali la libertà coincide con la morte.

Attraverso il confronto con la scrittura di Blanchot la tematica della morte è affrontata in maniera certamente poetica, con riferimento alla figura dello scrittore, ma il messaggio che tale dibattito ci pone dinnanzi nella sua estrema e radicale attualità riguarda proprio il rapporto tra la morte e la parola. La 'parola che libera' scioglie il legame necessario con la vita, mostra che l'infinito della libertà può anche trasformarsi nel suo estremo, nella morte. La liminarità alla quale la scrittura fornisce una sorta di trasfigurazione estetica ed artistica mostra proprio tale drammatico paradosso. In ogni caso, Foucault vuole mostrare che fin quando si parla e si pensa diversamente il limite estremo della morte può essere allontanato, differito, trasfigurato. La resistenza del pensiero e della parola abita nel proprio 'fuori', nella trasformazione, nel divenire altro da se stessa e, dunque, nel volgere in "problema" tutto ciò che è saldamente rassicurante.

---

[33] M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà* in *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985)*, cit. p. 276.
[34] *Ibidem*.

Fin quando si parla e si scrive esistono degli spazi anche minimi di libertà e di resistenza.

Parlando de *La vita degli uomini infami* il filosofo francese fa riferimento a delle esistenze misere, drammatiche, contrassegnate dal marchio dell'infamia, della pazzia, della violenza[35]; delle esistenze destinate al silenzio ma che paradossalmente emergono alla cronaca attraverso i discorsi di potere che concorrono a renderli vittime e ad opprimerle. Ciò significa che è proprio nell' 'eloquenza del potere' – anche e soprattutto del potere che incatena, che sottomette che asserve e che uccide – che possono aprirsi degli spazi di libertà. Come detto, Foucault sottolinea che, per quanto oppressi, i folli, i criminali, gli anormali non sono, tuttavia, degli uomini non liberi. Lo stesso raggio di luce del discorso di potere che li illumina per condannarli gli attribuisce anche la possibilità di parlare. Difficilmente tale parola giunge poi al mondo esterno, difficilmente può trasformarsi in atti effettivi di liberazione ma ciò non significa che non ne contenga in sé la possibilità. La trasgressione è un 'rischioso' attraversamento del confine, è un'impresa che spezza il silenzio semplicemente mostrando che esistono dei volti e delle parole che si oppongono con la 'presenza', con il loro puro esistere, all'eloquenza della parola reiterata o ripetuta serialmente.

> Perché qualcosa [di queste esistenze, *ndc*] giungesse fino a noi è stato (…) necessario che un fascio di luce le illuminasse anche solo per un istante. Una luce che viene da un altro luogo. Quel che le strappa alla notte in cui avrebbero potuto, e forse dovuto rimanere, è l'essersi scontrate con il potere: se ciò non fosse avvenuto, nessuna parola verrebbe probabilmente a ricordarci il loro fugace percorso [36].

Ecco allora l'importanza dell'impegno teorico ma anche politico, etico ed estetico che Foucault perseguì per tutta la vita, un impegno non soltanto rivolto verso gli altri, gli ultimi, gli esclusi, le popolazioni in rivolta contro il potere colonizzatore (come nel caso delle rivolte del popolo tunisino, polacco o iraniano che il filosofo conobbe per esperienza diretta) ma anche nei confronti di se stesso. E si comprende altresì lo sforzo che il filosofo francese fece per attribuire una 'continuità' ed una 'coerenza' a queste tre direttrici esistenziali (impegno politico, esperienza biografica e attività intellettuale), continuità e coerenza che emergono sia quando, parlando di microfisica dei poteri, conduceva delle vere e proprie battaglie d'attualità sia quando, negli ultimi anni di vita, ricercò nelle tecnologie della cura di sé un complemento ed un supporto all'impegno civile e politico. D'altronde, in una delle ultime interviste rilasciate[37], Foucault fa riferimento a tali tecniche nel mondo contemporaneo in relazione alla battaglia per l'emancipazione che il movimento omosessuale cominciava a portare avanti, soprattutto negli Stati Uniti, nei primi anni Ottanta. La concezione estetica studiata con riferimento alle *technai* classiche può trasformarsi, oggi, in una molteplicità

[35] Cfr. M. Foucault, *La vita degli uomini infami*, trad. it. di G. Zattoni Nesi, Bologna, 2009.
[36] M. Foucault, *La vita degli uomini infami*,cit., p. 21.
[37] Cfr. M. Foucault, *Michel Foucault, un'intervista: il sesso, il potere e la politica dell'identità* in *Archivio Foucault 3 (1978 – 1985). Estetica dell'esistenza, etica, politica*, cit.

di strumenti pratici e teorici, politici e culturali per affermare con forza il prevale di una concezione dell'esistenza che rompa i formalismi ed i sostanzialismi identitari e morali e restituisca una concezione dinamica, trasformativa dell'esistente. Ciò significa che al posto del termine 'vita' si dovrà utilizzare il termine 'modi di vita', facendo riferimento ad una pluralità di modalità, di condizioni, di strumenti per trasformare e condurre la propria esistenza. E ciò si porrà come fondamentale compito etico dell'uomo contemporaneo impegnato in una vera e propria battaglia per restituire al pensiero ed all'azione la capacità di evocare e di creare un mondo in cui è possibile pensare ed agire diversamente. Penso che il più importante lascito dell'opera foucaultiana debba confrontarsi proprio con la necessità di vivere tale co-implicazione essenziale tra pensiero critico ed etopolitica.

La mattina del 26 giugno 1984, prima di dare l'ultimo saluto all'amico scomparso, G. Deleuze, prendendo la parola in mezzo ad una folla di persone silenziose e commosse, scelse di leggere il seguente brano, contenuto nella *Prefazione* a *L'uso dei piaceri*, per ricordare a tutti l'esigenza fondamentale che aveva accompagnato la vicenda biografica, la scrittura ed il pensiero di Foucault:

Il motivo che mi ha spinto era molto semplice. Spero anzi che, agli occhi di qualcuno, possa apparire sufficiente di per sé. È la curiosità; la sola specie di curiosità, comunque, che meriti di esser praticata con una certa ostinazione: non già quella che cerca di assimilare ciò che conviene conoscere, ma quella che consente di smarrire le proprie certezze. A che varrebbe tanto accanimento nel sapere se non dovesse assicurare che l'acquisizione di conoscenze, e non, in un certo modo e quanto è possibile, la messa in crisi di colui che conosce? Vi sono momenti nella vita in cui la questione di sapere se si può pensare e vedere in modo diverso da quello che si pensa e si vede, è indispensabile per continuare a guardare o a riflettere. [...] Ma che cosa è dunque la filosofia, oggi – voglio dire l'attività filosofica – se non è un lavoro critico del pensiero su se stesso? Se non consiste, invece di legittimare ciò che già si sa, nel cominciare a sapere come e fino a qual punto sarebbe possibile pensare in modo diverso?[38]

[38] D. Eribon, *Michel Foucault*, trad. it. di A. Buzzi, Milano, 1989, p. 394.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Contributi/2

Foucault: la escritura como experiencia de transformación

di Ester Jordana Lluch

Articolo sottoposto a *blind-review*. Ricevuto il 11/12/2012 Accettato il 18/01/2013

Abstract: On many occasions, Foucault said that writing is a transformative experience. This paper attempts to show that the implications of this statement are interwoven with a transformation of the thought and with a relation with truth. From this, Foucault's writing intends to make us sharers of this transformative experience, through what he called "experience-books". However, this paper reveals that what Foucault points out through this experience is the very possibility of transformation of our present.

***

Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro.
No me pregunten quien soy, ni me pidan que permanezca invariable:
es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación.
Que se nos deje en paz cuando se trata de escribir.

Foucault, *Arqueología del saber*, 30

«Escribir para ser otro», escribir para dejar de ser quien se es, escribir para transformarse. Tal empeño foucaultiano parecería afirmarse sobre el reverso de otro: la búsqueda de nuestra verdad interior, de nuestra esencia, de aquello que nos haría ser quienes somos. Su esfuerzo parecería contradecir aquellas máximas que tantas veces hemos invocado como vertebradoras de nuestra cultura: el "Conócete a ti mismo" délfico y el "llega a ser el que eres" pindárico. Sin embargo, estamos tan lejos del entramado de experiencia en que esas sentencias cobraran alguna vez otro sentido que nos parecen máximas propias de nuestro tiempo. Es más, leemos en ellas la historia a contrapelo exhibiéndolas como signo inquebrantable de la universalidad de la experiencia humana; prueba de una esencia que, atravesando tiempos, espacios y culturas, mostraría cómo la búsqueda de la verdad interior ha sido también para otros hombres un centro gravitatorio de preocupación.

Solo aquellos que ya no somos podrían decirnos que ni una ni otra sentencia quiso señalar en esa dirección. El modo de anudarse de una

verdad-esencia, una verdad-identidad y una verdad-sujeto, tardaría siglos en configurarse en el seno de nuestra cultura.[1] Ni el desvío intempestivo de Nietzsche[2] sobre las mismas ahuyentó el suelo antropológico[3] sobre el que resuenan todavía en nuestros oídos. Sin embargo, no vamos a intentar refutar lo que esas máximas nos dicen indagando cuál sería su verdad originaria. En lugar de alimentar esa pasión judicial por la verdad[4], quizás sea mejor preguntarnos qué supone para nosotros que no sepamos leerlas de otra manera, preguntarnos justamente por la evidencia de nuestra interpretación. Por qué nos genera perplejidad que pueda asumirse como desafío ejercitar en el movimiento contrario e intentar "dejar de ser quien se es" o "desconocerse uno mismo".

Podría parecer que tal empeño vendría a consumar aquel nihilismo del que Nietzsche ya nos advirtiera hace ya más de un siglo. Podríamos creer que de lo que se trata es de negar la propia identidad hasta el punto de disolverla -práctica que enraizaría con aquellos desgarrados ejercicios con que la modernidad literaria experimentara esa disolución del yo[5]. Sin embargo, lo que Foucault va a poner en juego en ese ejercicio de transformación dista mucho de ese objetivo. Más bien participa de un modo muy particular, de aquella jovialidad Nietzscheana capaz de liberarse del *peso más pesado*[6]. Lo que está en juego no es la disolución de una subjetividad sino más bien la transformación del propio ser.[7]

En cuanto al motivo que me impulsó, fue bien simple. Espero que, a los ojos de algunos, pueda bastar por sí mismo. Se trata de la curiosidad, esa única especie de curiosidad, por lo demás, que vale la pena de practicar con cierta obstinación: no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo. ¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si solo hubiera de asegurar

[1] Foucault problematiza estas relaciones a lo largo de sus últimos cursos, véase especialmente M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto. Curso en el Colegio de Francia (1981-1982),* Buenos Aires 2002.

[2] F. Nietzsche, *Ecce Homo: cómo se llega a ser lo que se es*, Madrid 2011.

[3] M. Foucault, *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México 1968.

[4] *La Verdad y las Formas Jurídicas*, en *Estrategias del Poder. Obras Esenciales – Vol. II,* Barcelona 1999.

[5] «L'expérience literarie sert donc ici pour penser l'être du langage sur fond de disparition du sujet»: Philippe Sabot al preguntarse por las implicaciones de esa máxima foucaultiana sostiene que, si bien podríamos acercarnos a ella reconociendo las cuestiones que pusieron sobre la mesa Blanchot, Mallarmé o Beckett en torno vaciamiento del lenguaje y del proceso de escritura, podemos interrogarla también como un ejercicio de borradura (*effacement*) del autor al desdoblarse dentro de la escritura misma. Hipótesis que compartimos y a la que, sin embargo, llegaremos a partir de otro recorrido dándole otra perspectiva. P, Sabot, *Écrire pour n'avoir plus de visage. Effacement et dédoublement dans l'écriture de Michel Foucault*, en B. Curatolo y J. Poirier, *Le style des philosophes*, Presses Univ. Franche-Comté 2007, p. 329.

[6] F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid 2011, pp. 250-251.

[7] «C'est vrai que le premier texte qu'on écrit, ce n'est ni pour les autres ni parce qu'on est ce qu'on est: on écrit pour être autre que ce qu'on est. Il y a une modification de son mode d'être qu'on vise à travers le fait d'écrire», M. Foucault*, Archéologie d'une passion, Entretien avec C. Ruas (1983)*, en *Dits et Écrits*, IV, Paris 1994, p. 605.

la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce? Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de como se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando.[8]

Pensar distinto de cómo se piensa y *percibir distinto de cómo se ve* como algo indispensable para seguir contemplando o reflexionando. La máxima del *pensar de otro modo* se despliega en consecuencia acompañando a esa experiencia de transformación, a ese *perder el rostro*. Pero ¿qué es exactamente pensar y ver distinto? Desde luego, no se trata de ensanchar los límites de un mundo cuyo mapa se nos habría quedado pequeño o cuya escala no nos permitiría dar cuenta de alguno de sus elementos. Implicaría más bien modificar los parámetros con los que ese mapa ha sido construido. No se trata tampoco de efectuar el descubrimiento de un objeto nuevo jamás antes visto o pensado, sino de preguntarse cómo puede ser percibido y pensado de un modo determinado. *Pensar de otro modo* no es simplemente pensar algo que no habíamos pensado o atender a algo que no habíamos visto sino modificar el acto de pensamiento y de percepción misma. Intentar arrancarse los ojos para poder mirar de otro modo, tal es la crudeza de ese pensar distinto. ¿Cómo, pues, arrancarse los ojos y, pese a ello, poder seguir mirando?

Transformación a través de una experiencia de pensamiento

"Pensar de otro modo" y "Escribir para perder el rostro" forman parte, como hemos señalado, de una misma experiencia que atraviesa transversalmente el quehacer de Foucault. El pensamiento es para él, ante todo, una experiencia de transformación. Sin embargo, esa experiencia de transformación no puede ser limitada a una cuestión individual. Pese a que esa experiencia de transformación se realice individualmente, aquello a lo que apunta no es a una experiencia que atañería tan solo al sujeto que la realiza. Ciertamente, dirá, todos sus libros parten en algún sentido de una experiencia personal y, sin embargo, a través de ellos se intenta apuntar hacia una dimensión colectiva:

> Una experiencia es, por supuesto, algo que se vive solo; pero no puede tener su efecto completo a menos que el individuo se pueda escapar de la subjetividad pura, de modo tal que otros puedan, no diría exactamente reexperimentar la, sino al menos cruzarse en el camino con ella, o seguir sus huellas.[9]

Por tanto lo que está en juego es algo más que reflexionar o elaborar una experiencia personal. Lo que está en juego es una tarea de pensamiento

[8] M. Foucault, *Historia de la Sexualidad: El uso de los Placeres,* México 2002.
[9] M. Foucault, *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires 2003, p.17.

en que nos descubrimos ya implicados. Ese ejercicio de transformación del pensamiento va a ser lo que define para Foucault la tarea del intelectual. El intelectual, como señalará en numerosas ocasiones, no es para él aquel que, enunciando una verdad, nos diga qué es lo que debemos hacer. En tanto que la tarea política es una tarea común, el cuestionamiento, la reflexión y la decisión sobre qué debemos hacer, deben ser comunes. El intelectual, lejos de abanderar la dirección y modo en que debe transformarse el presente es, para Foucault, aquel que permite reformular ese espacio del presente ampliándolo, arrancándolo de su apariencia de necesidad, del "no hay nada que hacer", de "las cosas son de este modo". Justamente su tarea va a ser mostrar que las cosas siempre pueden ser "de otro modo" porque este *modo de ser presente* de las cosas, que se experimenta tantas veces como verdad inmutable, no es más que una verdad de la que, como decía Nietzsche[10], hemos olvidado su carácter contingente.

> ¿Cuál puede ser la ética de un intelectual- reivindico este término de intelectual que actualmente parecer provocar náuseas en algunos- sino ésta: ser capaz permanentemente de desprenderse de sí mismo (lo que es justamente lo contrario de la actitud de conversión? [...] Ser a un tiempo universitario e intelectual consiste en intentar hacer uno de un tipo de saber y de análisis que se enseña y se recibe en la Universidad de tal forma que se modifique no solo del pensamiento de los demás sino también el de uno mismo. Ese trabajo de modificación del propio pensamiento y de los otros me parece la razón de ser de los intelectuales.[11]

¿Pero en qué sentido ese ejercicio de modificación del propio pensamiento tiene que ver con la transformación de los demás? En tanto que el pensamiento es, para Foucault, algo anónimo, construido históricamente, algo que pertenece al orden de lo común. Es una trama, configurada anónimamente que se modifica constantemente a la vez que teje sobre lo ya tejido. Esa manera de interrogar el pensamiento comporta una particular manera de abordarlo y requiere también de una metodología particular. Implica, ante todo, abrir un modo de escucha histórica distinta a la de la hermenéutica de los textos o la demostración de los archivos. Implica, ante todo, escuchar cómo a través de textos distintos y heterogéneos pueden captarse dimensiones de pensamiento que atraviesan transversalmente un espacio histórico. A través del lenguaje – leído como discurso[12]- el pensamiento se expresa dibujando sus límites, sus relaciones internas, sus oposiciones, categorías, clasificaciones, contradicciones, paradojas o disonancias. Se intenta también abrir una escucha que permita captar las variaciones de tono, las intensidades, los cruces, los largos silencios que

[10] F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid 2007.
[11] M. Foucault, *El interés por la verdad*, [Opiniones recogidas por F. Ewald. *Magazine Littéraire*, n. 207, 1984, pp. 18-23], en *Saber y Verdad, La Piqueta 1991,* pp. 237- 238.
[12] M. Foucault, *Arqueología del saber*, México 1970.

luego retoman el discurso, quizás en otro espacio, en otra relación o en otra práctica histórica.

Esa dimensión puede leerse en el lenguaje tan solo si éste se toma en conjunto, como un lenguaje anónimo en que poco importa qué piensa tal o cual sujeto, desatendiendo la cuestión de las autorías y las autoridades, sino mostrando qué líneas atraviesan lo pensable en un momento histórico determinado. Intentar dar cuenta de esos límites de lo pensable, ver hasta dónde alcanzan, cómo funcionan, qué reglas los rigen. Ese particular acercamiento al pensamiento en su radical historicidad no significa, sin embargo, negar unas estructuras o capacidades llámense universales o naturales que marcarían ciertas condiciones de posibilidad del razonar. No se trata de un constructivismo. Se trata de interrogar al pensamiento en su historicidad misma bajo la convicción de que, por mucho que consigamos determinar los determinantes biológicos de nuestra capacidad de pensar, éstos nada van a decirnos de cómo en un determinado momento histórico, en el seno de una cultura, ciertos objetos o relaciones aparecen como razonables y lógicas y otras no, cómo algunas adquieren un valor o un efecto de verdad y otros no.

Esta perspectiva del pensamiento como algo *en que ya se está*, como algo situado históricamente, tiene otra consecuencia: que no pueda existir ningún punto de vista fuera de esos límites. El "punto de vista de Dios" es negado al colocar el pensamiento en su historicidad y contingencia. Eso tiene como efecto que aquel que habla, especialmente quien profiere enunciados que comprometen las reglas de formación de enunciados verdaderos (ej. la ciencia, la filosofía), se sabe ya limitado por su propia historicidad. Así pues, el que habla, el que piensa, lo hace desde los límites de su historicidad, desde los *regímenes de verdad*[13] con los que ha aprendido a pensarse a sí mismo, a los demás y al mundo que le rodea.

Solo desde esta perspectiva podemos comprender cómo la consigna de *pensar de otro modo* no puede desligarse de un ejercicio de violencia del pensamiento contra sí mismo, de un ejercicio de transformación. Pensar de otro modo va a consistir en intentar nombrar ese lugar desde el que ya se está pensando para desplazarlo. Realizar un ejercicio de reflexión del pensamiento sobre sí mismo para tratar de arrancarnos del acto de pensamiento que piensa. Esa noción de experiencia límite, que Foucault lleva de una manera muy particular al terreno del pensamiento, parte de experiencias como las de Nietzsche, Bataille, Blanchot o Klossowski[14]:

[13] M. Foucault, *Du gouvernement des vivants*: *cours au Collège de France (1979-1980)*, Paris 2012, p. 92.

[14] En los años 60 dedica sendos textos a cada uno de ellos: dedicado a M. Blanchot, El pensamiento del afuera», en *Entre filosofía y literatura, Obras Esenciales I,* Barcelona 1999, pp. 297–298, dedicado a G. Bataille, *Prefacio a la transgresión*, Íbid., pp. 163-180 y dedicado a P. Klossowski, "*La prosa de Acteón*", Íbid., pp. 201-215.

[...] la experiencia, de acuerdo con Nietzsche, Blanchot y Bataille, tiene la tarea de desgarrar al sujeto de sí mismo, de manera que no sea ya sujeto como tal, que sea completamente «otro» de sí mismo, de modo llegar a su aniquilación, su disociación. Y este emprendimiento de desobjetivación, la idea de una experiencia límite que desgarra al sujeto de sí, la lección fundamental que he aprendido de esos autores. Y no importa cuán aburridos o eruditos hayan resultado mis libros, esa lección me ha permitido siempre concebirlos como experiencias directas, para «desgarrarme» de mí mismo, para impedirme ser siempre el mismo.[15]

Sin embargo, si bien toma de estos autores esa noción de experiencia que expone a quien piensa a su propia transformación, la dimensión crítica del pensamiento respecto a sí mismo, el gesto del pensamiento como límite se vincula con el gesto kantiano. Foucault desplaza ese ejercicio crítico del pensamiento hacia categorías de experiencia históricas - y no de la conciencia- , de ahí la noción de *a priori histórico*[16]. En tanto que quien piensa lo hace de modo histórico y situado, el ejercicio de *pensar de otro modo* no puede sino ser un ejercicio de desubjetivación, de desgarramiento, dado que la experiencia de pensamiento que se intenta es transformar es aquella de la que se parte.

Es decir, de lo que se trata es de detectar esas lógicas que uno mismo está poniendo en funcionamiento, en acto, para interrogarlas. Así pues, la cuestión de cómo pensamos y cómo podríamos *pensar de otro modo* excede, al colocarse en una dimensión histórica, la relación sujeto-objeto. Si pensamos desde una experiencia histórica, esa experiencia de transformación del propio pensamiento participa de esa historicidad. Es en la propia condición de historicidad en la que se opera esa transformación. No podemos pensar más allá de los límites de de une experiencia histórica y, a la vez, es en tanto que experiencia histórica que podemos rebasarlos. Es necesario mostrar cómo esos límites nunca son un espacio homogéneo y compacto cuyo extremo señalaría el borde de un abismo más allá del cual no hay nada. Más bien se trata de imaginar esas relaciones, lógicas y prácticas de pensamiento en movimiento, tensión, de modo que nunca agotan su propio espacio histórico. Siempre hay puntos de anclaje, elementos, fragmentos, que permiten iniciar ese desplazamiento y, a partir de ahí, alejarnos y ver en perspectiva (por pequeña que sea) el lugar desde el cual pensábamos.

El movimiento de crítica del pensamiento sobre sí mismo que realiza Foucault comporta distintos niveles. En primer lugar, intentar identificar los implícitos que utilizamos al pensar un problema, nuestro pensamiento en acto, nuestro modo de mirar. Preguntarse qué hace que nos resulten problemáticos ciertos objetos o ciertas categorías que aparecen ante nosotros. Intentar ver qué lógicas los sustentan, qué relaciones de emergencia los han hecho posibles. Intentar dar cuanta de la red de significados en que circulan, a qué se contraponen, a qué se acercan. Describir las relaciones de las que

[15] M. Foucault, *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires 2003, p.12.
[16] M. Foucault, *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, cit.

forman parte y de las que no. En segundo lugar, ver de qué herramientas disponemos para pensarlos de otro modo, qué perspectivas distintas han sido utilizadas, de qué otras relaciones habrían formado parte, en qué otros juegos han estado inmersos.

Y aquí podemos señalar un cambio de perspectiva dentro el propio trabajo de Foucault. En sus primeros trabajos Foucault va a imaginar un *espacio en blanco*, un suelo sin orden desde el cual percibir los distintos modos de ordenar[17] sin embargo, poco a poco, parece abandonar esa imagen para pensar desde el propio espacio histórico. No se trata tanto de hacer emerger un espacio neutro del pensamiento, sino desplazarse desde los propios elementos históricos. Siempre se piensa desde un lugar, activando un cierto número de lógicas, conceptos, relaciones, de los que podemos servirnos para percibir aquellos que nos resultaban problemáticos en algún sentido y que cuestionaremos o interrogaremos en cuando éstos, de nuevo, nos limiten.

Transformación a través de una experiencia de la verdad

Sin embargo, no basta con señalar esa relación de experiencia de pensamiento. No basta con considerar esa experiencia en términos de límite y transgresión, por analogía con en el "ser del lenguaje". El *espacio literario* no es el espacio del pensamiento, la *experiencia interior* no es la experiencia histórica[18]. Si bien el lenguaje es abordado en su materialidad, en su carácter de acontecimiento, de actividad, en tanto que discurso, esa experiencia de transgresión que, a través de la literatura, permitiría hacer la experiencia del lenguaje mismo en su propio vacío, no puede ser guía se esa experiencia de transformación. El lenguaje no podrá ser, en tanto que literatura, el espacio de transformación del pensamiento. Obviamente, esa experiencia va a servirse del lenguaje pero no en tanto que torsión sobre sí mismo, no en tanto que literatura. Esa experiencia de transformación tiene que actuar de otro modo, para que pueda funcionar como experiencia en el pensamiento. Y un elemento que el pensamiento va a problematizar en esa transformación es justamente algo que el juego literario no permite pensar en toda su complejidad: la cuestión de la verdad.

Y aquí es donde la mirada foucaultiana nos obliga de nuevo a ampliar nuestro espectro de percepción. Foucault va a ir descubriendo y aislando las distintas relaciones con la verdad que emergen de los distintos ámbitos en que ésta entra en juego. Así pues, verdad en relación al conocimiento y en tanto que sujetos de conocimiento, pero verdad también en nuestras relaciones, en nuestros modos de influir unos sobre los otros y verdad, por último, en la relación con nosotros mismos. Cada nueva relación que

[17] Ibid.

[18] Aludimos aquí, evidentemente, a las obras de Blanchot y Bataille: M. Blanchot, *El espacio liter*ario, Barcelona 1992 y G. Bataille, *La experiencia interior. Método de meditación y Post-scriptum (1953)*, México 1989.

analiza comporta y pone en juego su propia verdad, con sus propios límites, sus propias reglas y sus propios efectos. Así pues múltiple relación con la verdad, múltiples verdades efecto de múltiples relaciones. Verdades que no pueden subsumirse las unas respecto a las otras, sino que entran en relación. Verdades que funcionan dentro de un particular juego histórico y que pueden deslizarse hacia otro transformándolo, permanecer en sordina durante un tiempo e irrumpir con fuerza en otro espacio. Considerando los tres ejes que Foucault analizó (conocimiento, gubernamentalidad, subjetividad) como tres ejes en relación, no solo se trata de trazar las relaciones entre ellos, cada uno de ellos se ha transformado históricamente y también las relaciones entre ellos han variado históricamente a distintos ritmos, en distintos espacios.

A medida que esa compleja red de relaciones va emergiendo en sus análisis, Foucault va a ir interrogando distintos aspectos y efectos de esos juegos de verdad. Cuando aísla la cuestión del poder, se pregunta por la relación histórica entre una verdad concebida dentro del ámbito del conocimiento y la verdad puesta en juego como efecto de una determinada relación de poder. El curso de *El poder psiquiátrico*[19] o la conferencia *La verdad y las formas jurídicas*[20] exploran estas relaciones. En el curso *Defender la sociedad*[21] desplaza la cuestión del poder hacia lo que va a definir en el siguiente curso como gubernamentalidad -dejando de lado la "hipótesis Nietzsche" de la que se había servido hasta entonces para pensar las relaciones de poder -. A partir de ese desplazamiento, se pregunta de nuevo por las relaciones entre unos efectos de verdad y otros y de unos sobre otros. Si el poder deja de pensarse en términos binarios (de guerra, de lucha, de oposición, de dominio) para pensarse como "conducción de conductas", como "acción sobre acciones"[22] el juego de verdad cobra mucha más centralidad. Así, en los últimos cursos, Foucault va estudiar sus cruces, las ataduras y también las escansiones, los deslindes entre unas relaciones y otras, entre unas formas de verdad y otras. Va a ir interrogando desde distintas perspectivas esas relaciones y sus transformaciones en distintos momentos históricos. ¿Cómo se instaura una relación de obediencia de un sujeto justamente en pos de elicitar una verdad que él mismo poseería? En el curso *Du Governement des vivants*[23], se interroga por la relación entre la verdad-subjetividad y la verdad-gubernamentalidad desde esa perspectiva. Al año siguiente, retoma la cuestión desde otro ángulo, analizando la relación entre la verdad-conocimiento y la verdad-subjetividad. Sin embargo, si en

[19] M. Foucault*, El poder psiquiátrico. Curso en el Colegio de Francia (1973-1974*), Buenos Aires 2005.
[20] M. Foucault, *La Verdad y las Formas Jurídicas*, en *Estrategias del Poder. Obras Esenciales – Vol. II,* Barcelona 1999.
[21] M. Foucault*, Defender la sociedad. Curso en el Colegio de Francia (1975-1976),* Buenos Aires 1999.
[22] M. Foucault, *El sujeto y el poder*, en B. Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid 2001, pp. 421-436.
[23] M. Foucault*, Du gouvernement des vivants Cours au Collège de France, 1979-1980*, cit.

sus primeros trabajos se había interesado en ver cómo habían surgido las ciencias humanas y, a través de ellas, una verdad-conocimiento sobre el hombre mismo, ahora intentará modificar la perspectiva preguntándose cuál es el efecto que tiene para un sujeto el hecho de que existan sobre él discursos verdaderos, discursos que circulan a su alrededor, discursos que enuncian una verdad[24]. En el curso de *Subjetividad y Verdad* abordará la transformación de la moral "pagana" a la "cristiana" a través del estudio de las artes o técnicas de sí, mostrando cómo no hay una mera sustitución de un código moral por otro. En el siguiente curso, *Hermenéutica del sujeto*[25] estudia con más atención la cuestión de las técnicas de sí, atendiendo a la relación verdad-subjetividad/verdad-conocimiento. Señala dos momentos importantes en la historia de las transformaciones en esa relación. Por un lado, una transformación fundamental en lo que denomina como "momento cartesiano". Ese momento es descrito como aquel en que por primera vez en nuestra historia, mar marcada por una tradición de acceso a la verdad a partir de la espiritualidad, un sujeto podía acceder a la verdad sin necesidad de efectuar ninguna transformación sobre sí mismo[26]. Por otro lado, momento en que el principio de "conócete a ti mismo" sustituye y eclipsa lo que para Foucault había sido un principio más general: el del "cuidado de sí". En ese momento, la cuestión del conocimiento de uno mismo como contemplación del alma se separa de la relación que guardaban *bios* y *techné* como creación de la propia vida (*estética de la existencia*)[27]. En los dos últimos cursos[28] explora la relación entre la verdad-gubernamentalidad y la verdad-subjetividad a través de la noción de *parrhesía*. En el primer

[24] M. Foucault, *Subjetivité et vérité. Cours au Collège de* France (1980-1981), Fonds Michel Foucault, C63 (1.2), Lección del 06/01/1981.

[25] M. Foucault*, Hermenéutica del sujeto. Curso en el Colegio de Francia (1981-1982*), Buenos Aires 2002.

[26] Dicho de otro modo "Descartes, según pienso, rompió con este orden cuando dijo: "Para llegar a la verdad es suficiente que yo sea cualquier sujeto que pueda ver lo que es evidente" Lo evidente sustituye a la ascesis en el punto en que la relación con el yo, intersecta la relación con los otros y el mundo. La relación con el yo ya no necesita ser ascética, para ponerse en contacto con la verdad. Es suficiente que la relación con el yo revele la verdad obvia de lo que yo veo, para que yo aprehenda definitivamente esa verdad. Por lo tanto, yo puedo ser inmoral y conocer la verdad. Considero que esta es una idea que más o menos explícitamente, fue rechazada por toda la cultura anterior. Antes de Descartes no se podía ser impuro, inmoral y conocer la verdad." M. Foucault*, El yo minimalista y otras conversaciones*, cit., p. 84.

[27] «Si la forma de objetividad propia del pensamiento occidental se constituyó cuando, en la declinación del pensamiento, el mundo fue considerado y manipulado por una tekhné, creo que podemos decir lo siguiente. Que la forma de subjetividad propia del pensamiento occidental, si examinamos qué es, en su fundamento mismo, la forma de esta subjetividad occidental, se constituyó por medio del movimiento inverso: el día en que el *bios* dejó de ser lo que había sido durante tanto tiempo para el pensamiento griego, a saber, el correlato de una tekhné; cuando el bios (la vida) dejó de ser el correlato de una tekhné, para convertirse en la forma de una prueba de sí», M. Foucault, *Hermenéutica del sujeto. Curso en el Colegio de Francia (1981-1982*), cit., p. 454.

[28] M. Foucault, El *gobierno de sí y de los otros. Curso en el Colegio de Francia (1982-1983)*, Buenos Aires 2009, y *Le Courage de la vérité. Cours au Collège de France (1983-1984)*, París, 2009.

curso, mostrando cómo partiendo de una ubicación política del concepto éste se desplaza hacia la filosofía y de ahí a la vida filosófica. En el segundo, mostrando cómo esa noción de verdad va a configurar, al articularse con el cinismo, una relación distinta respecto a la vida filosófica que encarnaría la figura de Sócrates. El cinismo como un modo particular de ligar la propia vida a la verdad y ésta a lo común. Un modo particular de apuntar a la transformación del presente que hemos visto aparecer en otros espacios y otras relaciones a lo largo de la historia (Ej. vida revolucionaria, vida artística). En todas esas exploraciones se trata de observar cómo la verdad se pone en juego en esas distintas relaciones y también cómo participa de las transformaciones que se producen en ellas. Hacia ahí quizás apunten esas palabras no pronunciadas pero anotadas en la última clase de lo que fuera su último curso:

> Pero aquello en que querría insistir para finalizar es esto: no hay instauración de la verdad sin una posición esencial de la alteridad; la verdad, no es nunca lo mismo; no puede haber verdad más que en la forma del otro mundo y de la vida otra. [29]

El libro-experiencia

La cuestión de la verdad juega un papel esencial en la experiencia de transformación, y no solo en un sentido cognoscitivo.[30] En cada transformación, en cada nueva articulación, emerge una nueva relación con la verdad que generará distintos efectos. Sin embargo, como habrá podido observarse, no se trata de un mero juego relativista. No se trata de interrogar, investigar, reseguir, los distintos modos de la verdad para acabar afirmando simplemente su carácter relativo, sea histórica o culturalmente. Si tal fuera la conclusión de tantos esfuerzos, sin duda éstos ¿habrían valido la pena? Lo que está en juego es otra cosa. A través de nuestra relación con la verdad que, como hemos visto, es una relación cambiante y mutable, al transformarse las relaciones en que se inscribe, lo que está en juego es nuestro ser mismo. Quiénes somos o, en términos foucaultianos, nuestra "ontología del presente". Por tanto el presente no es algo que esté ahí ya dado y que haya que describir, analizar o descubrir. El presente, el ser del presente, es una determinada configuración de esas cambiantes relaciones con el mundo, los demás y nosotros mismos:

[29] M. Foucault. *Le Courage de la vérité,* cit., p.311 (la traducción es nuestra).
[30] «Reconozco que el conocimiento nos puede transformar, que la verdad no es sólo un medio para descifrar el mundo (puede ser que lo que llamamos verdad no descifre nada, y que si conozco la verdad seré transformado. Y quizás me salve. O quizás me muera, pero para mí es lo mismo, de cualquier modo. [Risa] Es por eso que trabajo como un perro, y lo he hecho así toda mi vida. No estoy interesado en el nivel académico de lo que hago, porque siempre he estado dedicado a mi propia transformación», M. Foucault, *El yo minimalista y otras conversaciones*, cit., p. 97.

Tres dominios de la genealogía son posibles. Primero, una ontología histórica de nosotros mismos en relación con la verdad, a través de la cual nos constituimos como sujetos de conocimiento; segundo, una ontología histórica de nosotros mismos en relación con el campo de poder, a través del cual nos constituimos como sujetos que actúan sobre los otros; y tercero, una ontología histórica en relación con la ética, por medio de la cual nos constituimos como agentes morales. [31]

De ahí que la tarea del genealogista sea una tarea intempestiva, constante, inagotable. El trabajo de diagnóstico del presente comporta entonces esa múltiple puesta en cuestión y puesta en relación de los dominios. Y sin embargo, como no hemos dejado de señalar, el objetivo no es realizar un diagnóstico si por ello se entiende meramente producir conocimiento, de lo que se trata es de "seguir las líneas de fragilidad" que abran un espacio de transformación posible:

Me gustaría decir algo sobre la función de cualquier diagnóstico sobre la naturaleza del presente. No se trata simplemente de una simple caracterización de lo que somos, sino en cambio –siguiendo líneas de fragilidad en el presente- de poder comprender por qué y cómo lo-que-es podría no ser más lo-que-es. En este sentido, toda descripción debe hacerse de acuerdo a estos tipos de fractura virtual que amplían el espacio de la libertad, entendido como espacio de libertad concreta, de posible transformación.[32]

Éste juego solo va a ser posible en tanto que participa a su vez de un efecto de verdad. *Pensar de otro modo* va a ser el esfuerzo por pensar de otro modo nuestro presente, generar nuevas relaciones respecto al mismo de modo que puedan abrir esos espacios de fractura. Y sin embargo, en tanto esa experiencia que se abre es una experiencia común, esas líneas de fragilidad no pueden aprehenderse como verdades- conocimiento. No se trata de señalar la verdad de quienes somos, no se trata de diagnosticar eso que somos para dar cuenta de ello. El objetivo no es "demostrar" quienes somos, sino todo lo contrario, mostrar cómo podemos "ser de otro modo". Así pues, si la escritura debe apuntar a hacer una experiencia de transformación, si de lo que se trata es de hacer partícipes a otros de las líneas de fragilidad de nuestro presente en vistas a una transformación, esa escritura no puede apoyarse sobre una mera verdad-conocimiento. Por lo tanto, no puede ejecutarse como una verdad-demostración, en tanto que expresión y efecto de la palabra del profesor, de la disciplina, de la universidad, del experto. Obviamente la escritura de Foucault va a circular y atravesar los discursos universitarios y académicos. Y no hay razón para suponer que en ese contexto sus textos no puedan darse como experiencias de transformación. Sin embargo, si la palabra de Foucault tan solo genera su efecto en tanto que verdad de profesor, de disciplina, de universidad,

[31] Ibid., p. 61.
[32] Ibid., pp. 121- 122.

si solo se lee, estudia, repite, en tanto que perteneciente al discurso de la academia, efectuamos en ella un cierre. En tanto escritura que pretende desbordar los muros de la universidad, al quedar encerrada en ellos, no deja de convertirse en paradójica. ¿Cómo analizar e interpretar a un autor que no ha dejado de combatir tal función? Si solo nos interesa como autor, ¿qué es lo que nos interesa exactamente? ¿Poder clasificarlo finalmente en la disciplina correcta y guardarlo en la estantería de la biblioteca adecuada? En segundo lugar, y en relación a esa figura de autor, si a lo que aspira esa escritura es a abrir una experiencia de transformación, la cuestión del autor es la segunda cosa que debe sortear. Debe intentar evitar en lo posible que el efecto de verdad que genere pueda ser un mero efecto de verdad-autor. Intentar que no sea la expresión de una subjetividad que pueda señalarse como autoridad. Intentar minimizar el efecto que comporta saberse, de hecho, autor. Saber que por el mero hecho de ser quien se es -y no por lo que se dice-, por el hecho de tener acceso a ciertos canales de distribución y proliferación del propio discurso, se va a atender y escuchar esa palabra antes que otras. Intentar, pues, minimizar ese efecto de autoridad.

Si lo que se trata de generar es una experiencia de transformación, si se trata de experimentar una nueva relación con el presente, la escritura no puede ser en ningún caso la escritura del profesor o del autor. La verdad que se ponga en juego no puede ser simplemente la verdad-demostración o la verdad-autoridad. Sin escapar del hecho que es un profesor y un autor quien escribe, se trata de ensayar una escritura que sirva a esa experiencia de transformación. Se trata de generar *libros-experiencia*:

> Pero lo esencial no reside en una serie de verdades verificables; más bien se encuentra en la experiencia que el libro nos permite tener. Y una experiencia no es ni verdadera ni falsa. Es siempre una ficción, algo construido, que existe solo después que se ha vivido, no antes; no es algo "real" sino algo que ha sido realidad. Para resumirlo, entonces: la difícil relación con la verdad está completamente en juego en el modo en que se encuentra la verdad siendo usada dentro de una experiencia, no sujeta a ella, y que, dentro de ciertos límites, la destruye.[33]

Por tanto, si lo que queremos es dejar de ser quienes somos, es necesario destruir esa verdad que nos sujeta a nuestra experiencia del presente. Sin embargo, no podremos hacerlo si no es ayudados de una experiencia que, por su lado, participa también de una verdad, no en el sentido de que sea verdadera, sino en el sentido de que nos *haga ser*, de que nos coloque respecto a nuestro propio presente de otro modo. Por tanto lo que se produce no es tanto una destrucción de aquellas verdades que nos sostenían como la destrucción de lo que, a través de ellas, nos sujetaba a un modo de ser. Esa es la compleja relación con la "ficción" que traba la escritura foucaultiana. No es una ficción en el sentido de invención ni creación en el sentido de irreal. No es literatura en tanto a que el ser que se pone en juego no es el ser

[33] Ibid., p. 15.

del lenguaje, sino nuestra ontología del presente, a nuestro ser en presente. Y sin embargo, participa de la ficción en tanto que construye, crea, ensaya nuevas relaciones con ese presente que nos permitan una experiencia de la cual podamos «emerger transformados»[34]. Hay una verdad que se pone en juego a través de esas investigaciones históricas, a través del trabajo del arqueólogo y el genealogista. El trabajo del arqueólogo va a ser mostrarnos cuál es esa espacialidad de nuestro presente, las formas que adoptan las relaciones que nos hacen ser como somos, el modo en que se traban, el modo en que configuran lo que somos. El trabajo del genealogista va a ser mostrar sus líneas de fragilidad. Allí donde haya espacios y relaciones que aparezcan endurecidos, "pesados", el genealogista les devuelve su "jovialidad" su no-necesidad de ser, su poder-ser-de-otro-modo. Por lo tanto, "ficción" en tanto dimensión de creación y de transformación de la experiencia y, a la vez, puesta en juego de la realidad misma:

> Aquí también la investigación hace uso de documentos "verdaderos", pero lo hace de manera de proporcionarnos solo la evidencia de la verdad, sino además, una experiencia que podría posibilitar la alteración, la transformación de la relación que llevamos con nosotros mismos y nuestro universo cultural: en una palabra, con nuestro saber. Por lo tanto este juego de verdad y ficción –o, si lo prefiere, de evidencia e invención- nos permitirá ver claramente qué nos ancla a nuestra modernidad, y al mismo tiempo hará que aparezca modificada ante nosotros.[35]

Tras este breve recorrido quizás aquella tergiversación con que iniciábamos nuestra reflexión no resulte ahora tan bárbara, tan extraña. Esforzarse por "dejar de ser quien se es" o "desconocerse uno mismo" es, como hemos visto, abrir una posibilidad de transformación al presente desde el presente mismo. Quebrar el límite de lo que somos, ese ser que "nos hace ser como somos" y tan a menudo nos pesa. Alivianar esa ontología de la identidad, de la permanencia, de la continuidad con una ontología del presente que nos devuelve su fragilidad, su inestabilidad, su constante dinamismo en algunos aspectos, a la vez que su perezosa transformación en otros. Ontología de nosotros mismos: ontología de lo que somos y no quisiéremos ser, de lo que quisiéramos ser y no somos; Ontología de nuestros esfuerzos por ser de otro modo y a la vez de nuestra tozuda insistencia en ser los que fuimos; ontología de un modo de ser que nos abre a *ser de otro modo*.

[34] «Más bien lo que intento es experimentar por mí mismo- pasando a través de un determinado contexto histórico- experimentar lo que somos hoy, no sólo lo que fuimos, sino también lo que somos actualmente. E invito a otros a compartir esa experiencia. En otras palabras, una experiencia de nuestra modernidad que nos podría permitir emerger de ella transformados. Lo que significa que, al concluir el libro, podemos establecer nuevas relaciones con el tema que estábamos tratando, como por ejemplo, la locura, su constitución, su historia en el mundo moderno», Ibid., p. 13.
[35] Ibid., p. 84.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Contributi/3:

Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione

di Filippo Righetti

Articolo sottoposto a *blind review*. Ricevuto il 01/12/2012. Accettato il 12/01/2013.

Abstract: The aim of this article is to enquire Ricoeur's narrative identity from an analytical and critical point of view. Starting from *Soi même comme une autre*, three major aspects are highlighted: the congruence between the concept of narrative unity of life and the practical function of hermeneutics in the intellectual autobiography; the narrative theory in *Temps et récit* and his connection to Aristotelian concept of time and *poiesis*; finally, the poetic creativity and the ethical limit of interpretation.

***

Tra la vasta gamma degli interessi teoretici ricoeuriani, ci occuperemo in questa sede del mutuo condizionamento tra racconto – nello specifico il racconto di sé – , temporalità ed etica. Emerge subito una prima questione: in che modo il tema della narrazione è rilevante nella biografia di Paul Ricoeur? Lo è sotto due punti di vista, particolare e generale. Innanzitutto, esso corrisponde ad un periodo preciso, delimitato, della sua vita accademica; ma, quello della narrazione rappresenta anche una delle chiavi di lettura privilegiate attraverso cui legare insieme la filosofia e la vita del maestro. Il periodo che va dalla fine degli anni settanta all'inizio degli anni ottanta, vede l'avvento della corposa opera *Tempo e Racconto*, in cui si dà prova di uno sforzo complessivo sistematico paragonabile a quello di *Filosofia della volontà* degli anni sessanta. Come nel testo gemello *La metafora viva*, nelle pagine di *Tempo e racconto*, confluisce la svolta linguistica di un pensiero detto pratico, in azione. L'orientamento riflessivo a cui Ricoeur si era consacrato, necessitava di uno sfondo di concretezza da rintracciare nel dominio del senso linguistico. Allora, riflettendo sul luogo privilegiato d'intersezione tra il campo dell'azione, del linguaggio e dell'etica, la capacità del raccontare o del raccontarsi sembrava offrire un proficuo spazio di indagine. Elemento essenziale per l'antropologia che sarà completata negli anni Novanta nella summa del suo pensiero, *Sé come un altro*, ecco che la capacità narrativa ritorna come una costante di pensiero, impossibile da

circoscrivere solamente ad un dato periodo biografico: dunque, non solo *Tempo e racconto*, ma anche *Sé come un altro* e infine *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, in cui dalla teoria, Ricoeur passa direttamente alla pratica filosofica del narrarsi, del comunicare se stesso agli altri.

Tempo e racconto resta il punto di riferimento principale del nostro saggio, ma dovremmo risalirvi passo passo, considerando prima le ultime due opere citate: *Sé come un altro* dispiega il concetto fondamentale di *unità narrativa di una vita*; *Riflession fatta* dà sostanza alla teoria filosofica; infine, *Tempo e racconto* riflette a fondo sulle categorie condizionanti il fenomeno della narrazione di sé: la temporalità e l'eticità.

Innanzitutto, in *Sé come un altro*, la teoria narrativa fa da cerniera fra la teoria dell'azione, secondo cui la dimensione dell'agire teleologico è prioritaria nel soggetto, e la teoria etico-morale, che postula una persona capace di render conto dei suoi atti. Raccontarsi è un atto insieme tensivo e retroattivo, rivolto, per così dire, in avanti, alla comunicabilità di se stessi agli altri, e indietro, in quanto costituzione del sé che proviene dal sé. Ricoeur inserisce inoltre la proiezione linguistico-narrata della soggettività, in un contesto identitario più ampio, concernente la dialettica categoriale tra *ipseità* e *medesimezza*[1]. Dovendo sintetizzare moltissimo, la natura *ipse* del soggetto riguarda la teleologia del suo essere, fondandosi su una scelta d'identità, mentre la *medesimezza* riguarda l'esser già dell'*idem*: il racconto esplicita e racchiude questi due momenti, nella misura in cui il soggetto narrante che si riferisce a se stesso, allo stesso tempo si sviluppa, si forma, si crea, nella narrazione. È fondamentale stabilire che l'identità totale dell'Io restituisce un particolare permanere del tempo, giocato sull'affrancamento[2] dell'*ipse* dall'*idem*: l'identità non è la coincidenza dell'*ipseità* con la *medesimezza*, ma è il loro rapporto nella distanza; è in questo senso che il termine «affrancamento» è utilizzato da Ricouer, per costituire il concetto generale di *unità narrativa di una vita*[3]. Nel racconto il soggetto che è, è posto e si sceglie ponendosi.

Va poi aggiunto che nello scarto tra essere e voler essere, si inserisce lo spazio per un intervento dell'etica nel processo narrativo; l'altro a cui è

[1] Il permanere del tempo è il concetto proprio dell'identità; le sue forme sono l'*ipseità* e la *medesimezza*. Gli esempi dei due modelli sono, per la *medesimezza* il carattere, per l'*ipseità* il mantenere la parola data. «Nell'uno e nell'altro riconosciamo di buon grado un'appartenenza che diciamo appartenere a se stessi», P. Ricoeur, *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Milano 2005, p. 207.

[2] Cfr. *ibid.*

[3] Per *unità narrativa della vita*, cfr. *ivi*, p. 255. Ricoeur intende un «misto instabile tra fabulazione ed esperienza viva». Innanzi tutto il filosofo francese ritiene che la compiutezza della vita possa manifestarsi solo sottoforma di racconto; il soggetto che stima se stesso, che riflettere su sul proprio sé, sa anche che c'è un carattere evasivo e non compiuto della vita reale, sia nel momento della nascita che nel momento della propria morte. Cfr. *ivi*, p. 245: «Ora, niente nella vita reale ha valore di inizio narrativo; la memoria si perde nelle nebbie dell'infanzia; la mia nascita e, a più forte ragione, l'atto attraverso cui sono stato concepito, appartengono alla storia degli altri [...]. Quanto alla mia morte, essa sarà infine raccontata soltanto nel racconto di quelli che mi sopravvivranno; io sono sempre verso la mia morte e questo esclude che io la possa cogliere come fine narrativa».

rivolta la narrazione è chiamato in causa nel processo infinito di formazione singola del sé: la funzione dell'ascolto non è mai neutra, ma contribuisce ad aggiungere un'interpretazione (un punto di vista) alla narrazione, la quale, proprio in virtù della dialettica sopra esposta, è già interpretazione, ovvero *poiesis* volta alla riconquista di sé.

Ricoeur ha elaborato personalmente una propria autobiografia. Con ciò egli non ha voluto evitare il pericolo che della sua vita si potesse fare ermeneutica; dal momento che il racconto di sé predispone ad uno spossessamento del *Cogito*, ad un'apertura verso la categoria dell'alterità, nella fattispecie l'alterità dell'ascolto degli altri, l'autoreferenzialità di un io chiuso in se stesso costituisce l'obiettivo critico di una teoria della narrazione. Allora è più corretto sostenere il contrario, ovvero che il filosofo francese ha affidato la sua vita all'interpretazione, coerentemente all'idea filosofica, difesa nell'arco di un'intera esistenza, di un'ontologia ermeneutico-esistenziale. La vita narrata assume un senso aurorale, infinito e mai definitivo, in grado di contrastare addirittura le istanze inevitabili della morte[4], o, per meglio dire, di opporsi alla collocazione del senso di un'esistenza all'interno di una temporalità finita, circoscritta ad un inizio e ad una fine. Così leggiamo nell'esordio di *Riflession fatta*:

> Il titolo scelto per questo saggio di auto comprensione sottolinea i due tipi di limite cui l'impresa è sottoposta. In primo luogo, l'aggettivo intellettuale avverte che l'accento principale sarà posto sullo sviluppo del mio lavoro filosofico e che saranno richiamati soltanto quegli eventi della mia vita privata che sono suscettibili di illuminarlo. In secondo luogo, parlando di autobiografia tengo conto delle trappole e dei difetti che attengono al genere. Una autobiografia è, innanzitutto, il racconto di una vita; come una qualsiasi opera narrativa, essa è selettiva e pertanto, inevitabilmente angolata. Inoltre, una autobiografia è, in senso vero e proprio, un'opera letteraria; a questo titolo essa riposa sullo scarto talora benefico, talora nocivo, fra il punto di vista retrospettivo dell'atto di scrivere, di inscrivere il vissuto, e lo svolgimento quotidiano della vita; proprio questo scarto distingue l'autobiografia dal giornale. Infine, un'autobiografia riposa sull'identità, e dunque sull'assenza di distanza fra il personaggio principale del racconto, che è se stesso, e il narratore, che dice io e scrive alla prima persona del singolare. Conscio di questi limiti, ammetto di buon grado che la ricostruzione del mio sviluppo intellettuale, che sto per intraprendere, non è più autorevole rispetto a quella effettuata da un biografo diverso da me[5].

Quindi, l'autobiografia concede spazio all'interpretazione, se è da considerarsi anche limitante l'assenza di distanza tra narratore e soggetto della narrazione. Il titolo *Riflession fatta*, sappiamo essere stato imposto a

[4] Cfr., O. Abel, *Préface*, in P. Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, Paris 2007, p. 7: «Paul Ricoeur n'a cessé de penser la séparation entre le temps de l'ecriture, qui appartient au temps mortel d'une vie singulière, et le temps de la publication, qui ouvre le temps de l'œuvre dans une «durabilité ignorante de la mort».

[5] P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, a cura di D. Iannotta, Milano 1998, pp. 21-22.

Ricoeur[6], ma è chiaro che il taglio intellettuale è una strategia che apre alla possibilità del fare ancora, dello spiegare di più per comprendere meglio la vita e il pensiero di un grande filosofo. Ma fino a che punto?

Veniamo al nucleo di *Tempo e racconto* e a questioni squisitamente teoretiche. In generale seguiremo questo filo tematico: paradosso temporale, aderenza ai fatti, supporto etico: se l'etica è da intendersi come necessaria alla narrazione di sé, ciò dimostra che la temporalità di un'esistenza singola non può sottoporsi totalmente all'ermeneutica. La ricostruzione intellettuale dello sviluppo del pensiero ricoeuriano è attendibile anche se narrata da un biografo diverso da Ricoeur stesso, ma il narratore, molto banalmente, dovrà attenersi ad un tempo che è appartenuto soltanto a Ricoeur. La narrazione contiene per l'appunto il rischio, non solo il pregio, della fabulazione, ponendosi in maniera del tutto particolare rispetto al problema del tempo.

L'opera si concentra su di un paradosso classico della filosofia, direttamente intersecato alla teoria narrativa: il tempo è una realtà cosmologica che scorre in senso fisico, o è la misurazione umana che dà sostanza al cosiddetto passare del tempo? Cos'è il tempo? È utile citare la risposta paradigmatica, o per lo meno il tentativo di risposta, che Agostino dà nelle *Confessioni*: «Se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so»[7]. Un'affermazione che sta a testimoniare quanto questa problematica sia antica e dalla portata universale, e quanto la sua ricorrenza sia dovuta alla frammentarietà del linguaggio teoretico, il quale sfugge alle contraddizioni logiche affidandosi, per usare una terminologia cara a Ricoeur, ad un pensiero *altro*. In ogni caso, è proprio la sua irrisolutezza che ne determina la pregnanza e l'importanza. Secondo lo stile ricoeuriano, l'aporia stimola il pensiero, stimola il cammino riflessivo; la ragione è chiamata ad approfondire, senza poter mai risolvere. Dunque, intuiamo già a quale conclusione giungerà il lungo *détours* di *Tempo e racconto*: nonostante la consapevolezza dell'impossibilità di un discorso puro sul tempo, la filosofia continuerà ad esercitare la sua essenziale funzione ermeneutica.

Ricoeur individua l'insuperabilità dell'aporia attraverso due tendenze filosofiche parallele; esse sono definite come indeducibili[8]; in più hanno la caratteristica negativa di delineare un modello di tempo non *abitabile*, in cui l'uomo non può agire, ma soprattutto non può raccontarsi. Quest'ultimo

[6] L'autobiografia intellettuale, curata in Italia da Iannotta, costituisce la versione francese del saggio pubblicato in inglese all'inizio dell'opera *The Philosophy of Paul Ricoeur*, edito da Lewis Edwin Hahn, nella serie che lui diretta, *The Library of Living Philosophers*. Si tratta di un testo su commissione dal titolo obbligato, a cui però Ricoeur si è sottoposto liberamente. Cfr. L. E. Hahn (a cura di), *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Chicago-La Salle 1995.

[7] Agostino, *Confessioni*, introduzione di Luigi Alici, Torino 1992, pp. 377-378.

[8] Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, III, tr. it. di G. Grampa, Milano 1986, pp. 17-35, p.20: «L'aporia della temporalità, alla quale risponde in modi diversi l'operazione narrativa, consiste precisamente nella difficoltà di tenere ad un tempo i due estremi della catena: il tempo dell'anima e il tempo del mondo. Ecco perché occorre andare fino in fondo di questa sorta di vicolo cieco e riconoscere che una teoria psicologica e una cosmologica del tempo si *occultano* reciprocamente, nella misura in cui si *implicano* reciprocamente».

riferimento alla sfera narrativa rappresenta non a caso la chiave di volta del testo; infatti, il racconto costituirà quel medio che, ponendosi tra le due tendenze contraddittorie, saprà soltanto *replicare* ai paradossi del tempo[9]. Ma qual è il senso filosofico della replica? Il rispetto di certe premesse antropologiche, fondate principalmente sul concetto di fallibilità, costituisce forse il tratto più caratteristico della riflessione dell'autore francese; questo presupposto trascina una problematica di natura teoretica, verso una risoluzione, per così dire, umana. A prima vista, sembrerebbe un ripiego fallimentare. Tuttavia, l'autentica filosofia, includendo i limiti del soggetto, non si rivolge alla totalità sistematica della metafisica. La sua saggezza sta nella funzione mediatrice; cioè, nell'individuazione non di una sintesi concettuale e decisiva, ma di una sintesi pratica, che si immetta quindi nella sfera dell'umano, dato che è solo in questo modo che le contraddizioni possono trarne beneficio, anche dal punto di vista teoretico. In sostanza, il tentativo di Ricoeur consiste nel dimostrare che se stiamo cercando una soluzione filosofica, non bisogna oltrepassare il limite della fallibilità: la temporalità abitabile, il cui sinonimo è la narratività, è l'unica realtà capace di *illuminare* l'aporia, senza risolverla (sintesi pratica, ancora aporetica).

Di conseguenza, la funzione della rappresentazione (del tempo), dato che è di questo che si tratta se il tempo umano è tale, per Ricoeur, unicamente nel racconto, esprime una rottura rispetto alla tradizione filosofica occidentale, il cui referente più diretto è certamente l'hegelismo, nel suo particolare uso metafisico della nozione di concetto.

È bene fare una digressione per chiarirci meglio. Sul rapporto tra rappresentazione e concetto, il filosofo francese offre un'alternativa basata, lo ripetiamo, su presupposti antropologici e, aggiungiamo qualcosa di nuovo, su attestazioni di stampo fenomenologico-esistenziale. Nell'orizzonte hegeliano la rappresentazione è un momento inferiore del concetto; potremmo definire quest'ultimo come pienamente filosofico nella misura in cui, auto-svolgendosi, cioè passando attraverso il momento negativo, risolve in senso teoretico le antinomie della rappresentazione. Raggiunta la condizione assoluta dell'*in sé e per sé*, la filosofia si realizza nella compiutezza concettuale. Invece, Ricoeur, ricercando un senso pratico da attribuire al concetto, ritiene che la filosofia sia rappresentazione che pone il negativo; questa è la sua debolezza poiché ciò che produce sono soltanto aporie, ma questa è anche la sua forza poiché è così, e non in altro modo, che può manifestarsi. Infatti, esplicitando la sua peculiare funzione simbolica, esprimendo dunque significati sempre aperti e parziali, essa individua il suo trascendentale nell'insuperabilità fenomenologica della coscienza rappresentativa. Abbiamo appena fatto un riferimento indiretto

[9] Cfr. *ivi*, I, p. 21: «Una delle tesi di fondo di questo libro è che la speculazione sul tempo è ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l'attività narrativa. Non che quest'ultima si presti a risolvere le aporie. Se le risolve è in chiave poetica e non teoretica. La costruzione dell'intrigo risponde all'aporia speculativa mediante un fare poetico in grado di illuminare l'aporia, ma non di risolverla». Come per l'altra grande problematica che impegna Ricoeur, ossia la realtà del male, la saggezza della riflessione sul tempo è già inclusa nella formulazione della domanda 'che cos'è il tempo?'.

alla fenomenologia di Husserl, e sappiamo bene quanto Ricoeur se ne sia interessato soprattutto agli inizi della sua produzione letteraria. A partire da un'attenta riflessione riguardante la strutturalità del *Cogito*, l'intenzionalità è ciò che egli salva della fenomenologia; è di fatto innegabile che

> una realtà può darsi al pensiero attraverso l'indice della sua costanza, ma è la coscienza che coglie e via via costituisce tale costanza in una identità intenzionale: raggiungere questa intenzionalità è raggiungere l'essere nella sua evidenza iniziale, nel suo punto di incontrovertibile rigore[10].

Ad ogni modo, bisogna specificare alcuni punti relativamente a questo assunto per poterli inserire coerentemente nel contesto ricoeuriano:

1) la strutturalità del *Cogito* che il filosofo francese accetta, si pone sulla scia della cosiddetta rivoluzione copernicana di Kant. Dunque, è la cosa che si dà alla coscienza e anche se in maniera parziale, è questa che rappresenta il suo senso razionale; perfino se avessimo a che fare con il non senso, lo spazio della sua manifestazione sarebbe pur sempre quello della coscienza, in quanto è inesauribile la volontà di rappresentazione, a cui però corrispondono unicamente preposizioni simboliche, di tipo metaforico (la referenzialità delle espressioni linguistiche rende conto di *come* si manifesta la realtà e non di che cosa effettivamente essa *sia*).

2) Che cosa si intende quando si sostiene che nell'intenzionalità si raggiunge l'essere nella sua evidenza iniziale? Su questa difficoltà Ricoeur oltrepassa Husserl, dal momento che un'eidetica del soggetto, l'idea di un io evidente a se stesso, non può coincidere in pieno con ciò che il filosofo francese concepisce come esperienza integrale del *Cogito*. Le opere *Il volontario e l'involontario*, *Finitudine e Colpa*, ma anche *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, vogliono proprio sottolineare quanto l'identità del *Cogito* appartenga ad un linguaggio *altro* rispetto a quello razionale e che, in ultima istanza, il tratto più originario e descrittivo sull'io sia l'incomunicabilità. Il modo d'essere della coscienza razionalizzante si fonda sull'intenzionalità e in questo senso possiamo parlare di un'evidenza iniziale; ciò nonostante l'intenzionalità non è sinonimo di assoluta autenticità del *Cogito*, ma come annunciato, del suo spossessamento.

3) Per evitare che anche il pensiero ricoeuriano venga racchiuso entro la problematicità del primato del *Cogito* e, di conseguenza, in quella del primato della filosofia o del concetto in generale, bisogna ancora di più sottolineare che, in Ricoeur, l'intenzionalità rappresenta un'evidenza relativa alla sola sfera della ragione; ma l'origine della filosofia, così come la sua meta, che diviene prospettica e aperta a causa dei limiti del soggetto, va individuata nella reale precedenza di una dimensione *altra* rispetto alla teoretica. Lo testimonia, appunto, l'attenzione del nostro autore nei confronti della sfera sia simbolica che sentimentale, le quali svolgono il compito di istruire la

[10] V. Melchiorre, *Il metodo fenomenologico di Paul Ricoeur*, in P. Ricoeur, *Finitudine e Colpa*, trad. it. di M. Girardet, Bologna 1970, p. 9.

filosofia stessa, offrendole un luogo d'esercizio. Riportiamo una citazione su tutte:

In filosofia bisogna, quindi, dissociare completamente l'idea del metodo filosofico, da quello del punto di partenza. La filosofia non dà luogo ad alcun cominciamento assoluto: portata dalla non-filosofia, essa vive sostanzialmente di una realtà, che è stata già compresa, seppur non ancora attraverso la riflessione; ma se la filosofia non è, per quanto riguarda le origini, un inizio radicale, può esserlo quanto al metodo[11].

L'avvertenza finale della citazione annuncia una sorta di paradosso a cui va in contro continuamente lo stile particolarissimo di Ricoeur: sappiamo che egli intende prospettare un superamento della posizione radicale del filosofico riflessivo, ma è ancora dal punto di vista di quest'ultimo – nella fattispecie attraverso la posizione insuperabile del linguaggio[12]–, che l'alterità originaria individua il medio per la sua manifestazione; quindi, seppur il potere del *Cogito* venga definito dall'autore francese notoriamente come fragile, spezzato e ferito, esso è di nuovo esaltato, proprio come lo era per la tradizione cartesiana, epurata però del suo taglio metafisico-veritativo. Del resto, l'originarietà del pensiero viene decisa in base alla sua concretezza, e rispetto a tale criterio, il *Cogito* integrale è il *Cogito* aperto su un modo che lo precede – l'alterità previa – e che agendo, fallisce, ovvero pone una verità simbolica circa se stesso, aperta continuamente all'interpretazione. Il risultato è inverso rispetto all'evidenza propugnata da Cartesio o da Husserl, ma il presupposto è in sostanza congruente e si attiene ad una certa inevitabile insuperabilità dell'intenzione fenomenologica.

Dopo questa lunga parentesi, ritorniamo al progetto di *Tempo e racconto* e al suo significato più profondo: è evidente che non può esserci un concetto puro di tempo, ma è evidente anche che la coscienza intenzionale non dice la verità sul tempo; al contrario, attraverso una certa rappresentazione della temporalità, ossia nella costruzione del racconto, cioè tramite una *poetica creatrice*, si replica in senso umano[13] a due

[11] *Ivi*, p. 73.

[12] Cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. di E. Renzi, introduzione di D. Jervolino, Milano 2002, p. 59. Qui Ricoeur afferma: «La prima verità – io sono, io penso – resta tanto astratta e vuota quanto invincibile». La preposizione sintetizza benissimo le intenzioni dello studio su Freud: questa astrattezza e, insieme, insuperabilità del pensiero è la ragione per cui la psicoanalisi è stata letta secondo la chiave di lettura del linguaggio simbolico. Cfr. *ivi*, pp. 427: l'osservazione di quei fatti esistenziali previi rispetto al *Cogito*, tipici del freudismo, restituiti mediante un'ermeneutica di tipo *demistificatrice*, deve essere sempre accompagnata, specifica Ricoeur, da un'ermeneutica *restauratrice* del senso simbolico, ovvero da una teoria della loro rappresentazione tensiva, senza la quale rimarrebbero inespressi; ciò non toglie, ad esempio per la realtà dell'inconscio, che esso non sia immediatamente un linguaggio, ma un *quasi linguaggio*. La specifica risulta necessaria, poiché se non dipende direttamente da una rappresentazione, la concreta alterità dell'inconscio si offre necessariamente al senso linguistico. Ecco l'atteggiamento di cui dicevamo sopra: l'alterità sta semplicemente prima del *Cogito*, ma quest'orizzonte ha ancora bisogno di essere pensato, attraverso il *Cogito*.

[13] Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, cit., p. 91: «Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale».

tendenze teoretiche inconciliabili; in ultima istanza, si replica all'incapacità del giudizio filosofico di essere orizzonte a se stesso.

La prima tendenza fa affidamento sull'interiorità e deriva dal già citato *Libro XI* delle *Confessioni* di Agostino: riassumendo, la temporalità acquista presenza attraverso quella facoltà dell'anima, considerata come una *distensione*. Il filosofo di Ippona coglie l'occasione data dall'aporia per pensare di più e altrimenti; infatti, la sua soluzione sfrutta proprio l'incapacità concettuale di risolvere la contraddizione, la quale viene controbilanciata dalle convinzioni dell'anima: la certezza interiore, nonostante i divieti imposti dalla logica, utilizza evidentemente un linguaggio diverso da quello razionale, che ci rende in qualche modo consapevoli circa la nostra capacità di *misurazione* del tempo. Dunque, viene suggerita la possibilità di escludere l'esistenza di una temporalità cosmica, poiché, non essendovi nient'altro che un tipo di durata interna, il tempo stesso si quantifica esclusivamente nella *presenza* del *ricordo* e dell'*attesa*. Ma è proprio il concetto di una quantificazione interiore che non riesce, secondo Ricoeur, a dare conto del carattere imperioso del tempo. C'è una tradizione filosofica opposta a quella agostiniana, che considera la durata su basi fisico-cosmologiche e a questa tradizione non si sostituisce completamente la proposta di Agostino: la sola distensione psicologica dell'anima non può bastare a coprire il concetto di quantificazione estensiva del tempo; di conseguenza, non sussiste soltanto la convinzione della misura e Agostino proprio questo si dimentica di rilevare; egli omette del tutto l'altra convinzione per cui, in qualche modo, il tempo ci domina nel suo autonomo scorrere, come se fosse una realtà fisica.

Da qui si apre lo spazio verso l'altro polo dell'aporia, verso la proposta aristotelica, riportata nel *Libro IV* della *Fisica*, di un tempo cosmico non mediabile e non deducibile con la concezione della misurazione dell'anima. L'impostazione del filosofo greco sembrerebbe completamente opposta rispetto alla tendenza agostiniana, ma la particolarità del loro rapporto, lo abbiamo già segnalato, sta nel fatto che entrambe si richiamano celatamente: Aristotele nasconde la necessità di far riferimento ad un tempo psicologico, senza però eliminare del tutto questa necessità; lo stesso, ma dal punto di vista inverso, accadeva con il tempo dell'anima di Agostino.

Il canone di scientificità a cui ci ha abituato l'aristotelismo implica, in teoria, la rinuncia del presupposto psicologico, poiché è di *parti* che il tempo si compone. Di certo però, la sua presunta realtà cosmologica inciampa lo stesso in contraddizione. Rimane infatti la consapevolezza, come in Agostino, che il passato *non è più* e il futuro *non è ancora*[14]; dunque, come possono passato e futuro costituirsi come le parti del tempo, essendo degli enti che non sono affatto? L'oggetto della *Fisica* consiste nel *mutamento*; se Aristotele riuscisse a dimostrare che il tempo vi appartiene, riuscirebbe anche a risolvere le aporie appena sollevate. Ma il suo è un tentativo non del tutto compiuto. Spieghiamoci meglio: come è noto, la riflessione giunge alla conclusione che il tempo è un qualcosa del mutamento e non il suo

[14] Cfr. Aristotele, *Fisica*, in Id., *Opere*, III, tr. it. di A. Russo, O. Longo, Bari 1983, 218a, p. 99.

sinonimo; dunque, pur essendo qualcosa che gli appartiene, il tempo non è il mutamento[15]. Su questo spazio di differenza ontologica si inserisce, a nostro parere, lo spettro di una prospettiva psicologica; nonostante Aristotele si impegni nel dimostrare che la successione degli *istanti*, seguendo il principio fisico del *prima-poi*, non abbia nulla a che fare con la dimensione presente dell'anima[16], la definizione attribuita alla temporalità ha bisogno di rifarsi nuovamente a nozioni, per così dire, pericolose, quali quelle di *misura* e *numero* del movimento[17]; ma non può che essere così, visto che, come assunto iniziale, sappiamo che il tempo non coincide affatto con il movimento.

In conclusione, nonostante il rapporto complicato di reciproca implicanza e lontananza tra le due teorie, ciò che maggiormente ci interessa rilevare è la distinzione tra i due poli dell'aporia: da una parte, lo ripetiamo, la concezione agostiniana esprime un tempo ricondotto alla sola attitudine dell'anima nella presenza; questa temporalità non riesce a rendere ragione della durata dei nostri orologi, con cui misuriamo gli avvenimenti. Dall'altra, c'è la concezione cosmologica aristotelica che si fonda, non sulla presenza,

[15] *Ivi*, 219a, p. 102: «È, quindi, evidente che il tempo non è il movimento, ma non è senza movimento; e, d'altra parte, poiché cerchiamo che cosa è il tempo, dobbiamo prendere inizio da qui per stabilire quale proprietà del movimento esso sia».

[16] Sulla differenza dell'*istante* aristotelico rispetto al *presente* agostiniano, si può legittimamente pensare alla teoria di Aristotele come l'altro lato dell'aporia sul tempo. A tal proposito cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, III, cit., p. 29: «entro una prospettiva aristotelica, le rotture grazie alle quali lo spirito distingue due istanti bastano a determinare un prima e un poi grazie soltanto alla capacità dell'orientamento del movimento dalla sua causa verso il suo effetto; così posso dire: l'avvenimento A precede l'avvenimento B e l'avvenimento B succede all'avvenimento A, ma non posso affermare che l'avvenimento A è passato e che l'avvenimento B è futuro. D'altro canto, nella prospettiva agostiniana, non c'è né futuro né passato se non in rapporto a un presente, vale a dire un istante qualificato dalla enunciazione che lo designa. [...] Ne deriva che nella prospettiva agostiniana, il prima – poi, cioè il rapporto di successione, è estraneo alle nozioni di presente, di passato e di futuro e quindi alla dialettica di intenzione e di distensione che su tali nozioni si innesta. È questa la più grande aporia del problema del tempo [...] (che) sta tutta nella dualità di istante e presente».

[17] Cfr. Aristotele, *Fisica*, 219b, p. 103 e sgg. Rimane il fatto che il modello aristotelico non riesce a confutare completamente il modello agostiniano e, pur escludendolo, in qualche modo lo implica. Questa reciproca implicanza nella differenza, dando il carattere dell'irrisolutezza dell'aporia, vale anche in senso opposto. Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, III, cit., p. 373: «Agostino non ha altra possibilità se non quella di opporre alle dottrine cosmologiche il tempo di uno spirito che si distende; questo spirito non potrebbe essere che un'anima individuale, ma in nessun caso un'anima del mondo. Eppure la meditazione sull'inizio della creazione conduce Agostino a confessare che il tempo stesso è cominciato con le cose create; ora tale tempo non può essere che quello di tutte le creature, dunque, in un senso che non può essere esplicitato nel contesto della dottrina del libro XI delle *Confessioni*, un tempo cosmologico. Per contro, Aristotele sa bene che il tempo non è il movimento e richiede un'anima per distinguere gli istanti e contare gli intervalli; ma tale implicazione dell'anima non potrebbe figurare nella pura definizione del tempo come *numero del movimento secondo l'anteriore e il posteriore*, per timore che il tempo venga elevato al rango dei principi ultimi della *Fisica*, la quale ammette in questo ruolo solo il movimento e la sua enigmatica definizione mediante *l'entelechia della potenza in quanto potenza*; così la definizione fisica del tempo è impotente a dare conto delle condizioni psicologiche dell'apprensione del tempo stesso».

ma sul movimento; più precisamente sulla successione degli istanti, i quali ci dominano e ci rendono inermi di fronte allo scorrere reale del tempo.

Poniamoci ora sul piano della replica narrativa pensata da Ricoeur. La trasposizione tra tempo teoretico e tempo umano si compie grazie alla poetica, il cui modello viene individuato dal filosofo francese nell'omonima opera di Aristotele. Anticipiamo per un istante la nostra prospettiva critica: l'istanza creatrice che presiede al racconto, rischia di inclinare la risposta ricoeuriana verso il solo orientamento agostiniano. Un *tempo nuovo* viene creato nel racconto[18]; ma al fine di rispettare una certa successione cosmologica del tempo, tale per cui possiamo riferirci a dei fatti (anche storici) che hanno la loro dimensione temporale indipendentemente dalle attitudini dell'anima, è bene che la poetica venga sorretta da un'etica. In virtù della sua funzione comunicativa, comprendente un fare e la presenza di un tu e di un noi verso cui questo fare è rivolto, il racconto deve sottintendere delle regole di comunicazione, al fine di rispecchiare la temporalità umana. Senza di esse l'aporia non viene del tutto illuminata; al contrario, se ne riconosce soltanto una sua parte.

Sono due i concetti che stanno alla base dalla *Poetica* e che Ricoeur utilizza: *mimesis*, ossia *imitazione*[19] di azioni, e *mythos*[20], tradotto da Aristotele con *intrigo*[21]. Tutte le arti poetiche imitano le azioni umane rappresentandole nella composizione di un intrigo raccontato, la cui funzione è quella di *composizione dei fatti*. Questi due concetti sono tra loro intersecati. Ricoeur specifica che in ambito aristotelico tra *mythos* e *mimesis* sussiste non una completa identificazione, piuttosto una *quasi identificazione*[22], alla luce del fatto che il racconto, non riproducendo una copia esatta del reale, tende ad imitare la realtà, così come la *mimesis* tende ad utilizzare, utilmente alla sua funzione, il tramite della narrazione. L'atto intenzionale e generativo dell'intrigo dà origine ad una *nuova* realtà; quindi,

---

[18] Il meta-concetto di *rifigurazione* che sta alla base di *Tempo e racconto* III, designa la capacità del racconto di trasformazione dell'esperienza viva: gli enunciati metaforici e narrativi ri-descrivono il reale attraverso la creazione di una tempo nuovo, mai esistito dal punto di vista cosmologico, in grado di ridimensionare la nostra visione della realtà. Laddove questa caratteristica del racconto come attività creatrice viene esaltata, da un certo punto di vista, che è quello di un'indiscriminata creazione priva di regole (pensiamo a certi pericolosi revisionismi storici), offre uno spazio anche alla critica.

[19] Cfr., P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, cit., pp. 61-62.

[20] Cfr., Aristotele, *Poetica*, in Id., *Opere*, X, a cura di M. Valgimigli, Bari 1983, 1450b, 5-20, pp. 206-207. Secondo il parere di Ricoeur, attraverso la *Poetica* Aristotele attribuisce un significato fin troppo tecnico alla nozione di *mythos*, dal momento che il contesto specifico dell'opera riguarda la definizione da attribuire alla sola *tragedia*. Il mito o racconto rappresenta il componimento drammaturgico, l'elemento più importante tra gli altri cinque (caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica) che vanno a comporre il *drama*.

[21] P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, cit., p. 60, nota 4.

[22] Cfr. *ivi*, pp. 61-62: «Tale quasi identificazione è confermata mediante la formula: 'Così dunque mimesi dell'azione è intrigo' (1450a, 1). È questo testo – la *Poetica* – che ormai ci farà da guida. Esso ci impone di pensare insieme e di definire reciprocamente l'imitazione o la rappresentazione delle azioni e la connessione dei fatti. Grazie a questa equivalenza viene esclusa qualsiasi interpretazione della *mimesis* aristotelica in termini di copia, di replica dell'identico».

la realtà stessa è ridimensionata nel racconto, a causa del suo dipendere da un atto creativo. In quanto racconto e testimonianza immediata di ciò che è stato, il mito non svolge affatto una funzione neutra; anzi, esso crea un tempo fuori dal tempo, che ha a che fare addirittura con l'eternità: ciò che merita di essere raccontato resta perennemente vero, cioè al di là della dimensione della temporalità che è direttamente implicata con il movimento.

Di quell'aporia teoretica che abbiamo esaminato sopra, il racconto, proprio perché congruente con la *mimesis*, sembrerebbe privilegiare il lato della misurazione dell'anima, che è il solo in grado di bloccare lo scorrere del tempo nel presente. Ma è chiaro che la misurazione presuppone un'origine, lo scorrere stesso degli eventi, tant'è che abbiamo accennato ad una propensione verso e non ad una risoluzione dell'aporia. Di nuovo, riteniamo che l'aporia venga davvero illuminata se, di fronte allo scorrere del tempo, lo sguardo creativo del racconto si pone secondo verità, mediante un riferimento ai fatti reali che lo hanno suscitato. L'obiettivo del saggio è appunto quello di stabilire il modo in cui la narrazione, o più in generale l'ermeneutica di sé – che intende sfruttare in Ricoeur il medio della narrazione stessa sul modello aristotelico – non tradisce la realtà, parallelamente alla considerazione per cui, alla base di ogni *mythos*, deve pur esserci un'origine vera che lo ha ispirato[23].

Avere concepito i concetti di *mythos* e di *mimesis* dal lato pratico, sottolineando che essi non indicano delle strutture ma delle operazioni[24], consente al filosofo francese di affiancare alla capacità di sintesi del racconto, cioè alla sua funzione di *configurazione* sintetica degli eventi (prenderli insieme), anche e soprattutto la capacità poetico-creatrice della *riconfigurazione*. Nei confronti della realtà, la poetica, se presuppone un fare che è da ricondurre ad un'iniziativa dell'anima, quando imita, al tempo stesso trasfigura l'azione e il tempo reale. Le conseguenze di ciò si notano principalmente dal punto di vista dell'etica[25]; infatti, assistiamo ad

[23] Se il mito non è una copia identica della realtà, diversamente è una copia della realtà, in chiave simbolica; il mito crea attraverso simboli, i quali imitano il reale che li ha ispirati. Il nucleo originale del mito – la sua realtà – è l'obiettivo dell'ermeneutica applicata al mito, per intenderci, è l'obiettivo della particolare operazione che Ricoeur definisce altrove, ad esempio nella *Simbolica del male*, de-mitologizzazione; siamo ad essa certamente debitori di nuove prospettive di senso, ma che sono forme di approssimazione del reale, cioè sono un ritorno, più che una tensione, al quel nucleo originario di verità che ha ispirato il mito. Così, ci chiediamo se il racconto di sé non sia lo stesso un ritorno, tensivo e creativo, alla propria realtà; forse però, la sottolineatura della distanza tra realtà e imitazione, sul modello aristotelico, rischia di flettere la soluzione poetica dal lato unicamente creativo, nascondendo troppo il versante dell'approssimazione recuperatrice di sé. È chiaro infatti che, narrandosi, il soggetto può anche tradire se stesso e tradire in questo modo la fiducia di chi ascolta la narrazione.

[24] Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, cit., pp. 59-60: «Anzitutto i due termini *mythos* e *mimesis* devono essere intesi come operazioni e non come strutture. Quando Aristotele, sostituendo il definito con il definiente dice che il *mythos* è la 'composizione degli atti', bisogna intendere *sùstasis* (o l'altro termine equivalente *synthesis*) non già come sistema, bensì come la connessione dei fatti (magari così da formare sistema), per poter in tal modo indicare il carattere operativo di tutti i concetti della *Poetica*».

[25] Cfr. *ivi*, pp. 67-68.

un inversione di marcia in merito, ad esempio, alle qualità morali di colui di cui si narrano le azioni. In questo caso, spetta al poeta determinare le virtù del personaggio. Al contrario, nell'etica, dove il protagonista non è il personaggio, ma il soggetto, gli avvenimenti vengono ricondotti alle sole qualità morali; se dovessero esserci dei condizionamenti esterni, anch'essi andrebbero rapportati alle virtù o meno dello soggetto stesso.

Ma sintetizziamo ora quelli che possono essere i punti essenziali della replica narrativa che sono stati estrapolati dall'analisi della *Poetica* di Aristotele. Noteremo che la struttura implicata dalle cosiddette tre *mimesis*[26], i tre momenti della teoria della narrazione, seguirà una logica circolare di mutua interdipendenza e su questa logica Ricoeur fonda la sua soluzione mediatrice alla problematica iniziale del tempo. In primo luogo, il sostrato necessario alla teoria riguarda il mondo dell'azione o sfera dell'etica che, proponendo un parallelo dal punto di vista della temporalità, può rappresentare il tempo cosmologico che ci domina. Poi, il racconto configura e trasfigura l'azione in modo tale che il tempo cosmico viene, per così dire, intercettato dal tempo dell'anima, dando luogo ad una nuova temporalità mediatrice. Infine, da non sottovalutare, il momento in cui l'opera torna sul mondo dell'azione producendo i suoi effetti sul piano etico: la composizione dell'intrigo, essendo una forma del dire e anche e soprattutto una forma del fare, si rivolge ad un altro che mi sta di fronte; il tu, il destinatario del racconto, non è immune dagli effetti della strana creazione di un tempo nuovo e mai esistito; in effetti, il suo carattere ne esce modificato[27].

Se concettualmente l'aporia del tempo rimane irrisolvibile, le tre *mimesis* fungono, lo ripetiamo, da risposta pratica e mediatrice; così afferma Ricoeur:

> Tale messa in prospettiva della dinamica della costruzione dell'intrigo è, a mio avviso, la chiave del problema tra tempo e racconto [...]. È costruendo il rapporto tra i tre momenti mimetici che costituisco la mediazione tra tempo e racconto. È questa stessa mediazione che passa attraverso le tre fasi della *mimesis*. In altre parole, per risolvere il problema del rapporto tra tempo e racconto, devo fissare il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge tra uno stadio dell'esperienza pratica che la precede e uno stadio che la succede. In questo senso la tesi dell'intero lavoro consiste nel costruire la mediazione tra tempo e racconto, dimostrando il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo svolge nel processo mimetico [...]. *Seguiamo quindi il percorso da un tempo prefigurato a un tempo rifigurato, attraverso la mediazione di un tempo configurato*[28].

[26] Cfr. *ivi*, pp. 93 e sgg. L'ossatura dell'opera è così costituita: *Mimesi I* come momento di prefigurazione, *Mimesi II* come momento di configurazione-riconfigurazione, cioè creazione, *Mimesi III* come intersezione del mondo del testo e il mondo del lettore a cui l'opera è destinata.

[27] Anche nei racconti di finzione il ruolo del lettore viene evidenziato; colui che legge, pur vivendo nell'irrealtà della favola, cambia se stesso, secondo le parole di Proust, autore molte volte ricordato da Ricoeur. Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, III, cit., p. 376: «Il soggetto appare allora costituito ad un tempo come lettore e come scrittore della propria vita».

[28] *Ivi*, p. 93.

La seconda *mimesis* è di fatto il momento più decisivo della replica narrativa; sia perché essa rappresenta la funzione cardine di tutta la mediazione pensata nell'opera, ma anche perché è il momento che più si sottopone alla critica per le sue implicazioni riguardanti l'etica. Innanzitutto riportiamo la sua funzionalità rispetto alle intenzioni del testo e, in generale, rispetto alla filosofia del nostro autore: possiamo riassumere dicendo che il punto di vista semiotico viene superato in favore dell'ermeneutica; nella ricerca del significato è paradigmatico che contribuisca la rappresentazione come configurazione-riconfigurazione, ed è maggiormente indicativo che quest'ultima sia supportata dall'universo dell'azione che la precede e dall'atto di lettura che la segue. Questa interdipendenza circolare caratterizza il contenuto come aperto o dal senso duplice. Invece, astrarre la *mimesis* II dalle altre differenzierebbe il significato, secondo un *logos*, per citare ancora una volta Aristotele, apofantico, referenziale, quindi chiuso in se stesso. Al fine di superare i limiti di una semiotica, è necessario pensare alla sfera del senso mediante l'ermeneutica. Un'affermazione che ben si addice al precetto ricoeuriano dello spiegare di più per comprendere meglio.

In conclusione, riflettiamo sul modo in cui la poetica può flettersi senza conseguenze negative nell'ambito storiografico o in quello della, già citata, unità narrativa di una vita. Come possono relazionarsi tra loro binomi quali storia-rappresentazione, temporalità storica-temporalità poetica? D'altronde Ricoeur è chiaro nel manifestare che nel racconto un tempo nuovo viene creato; egli specifica anche che la caratteristica di questa specie di terzo tempo consiste nel suo appartenere alla sfera propriamente umana. Ma se consideriamo l'esempio in cui, nella ricostruzione storica, il momento della *mimesis* II venisse strappato dal suo rapporto con l'orizzonte dei fatti e dell'azione, al quale abbiamo assegnato una certa temporalità cosmologica (*mimesis* I), è dunque nella falsità che si compirebbe la *mimesis* III. Sembra allora utile riconoscere che il dire, così come il raccontare o il fare dopo le conseguenze teoriche dovute alla cosiddetta *svolta linguistica*[29], non si pongono mai secondo neutralità; anzi, in virtù della struttura verticale che contraddistingue il fare (o il dire), per cui c'è un altro di fronte a me che subisce la mia azione, rileviamo l'esigenza di un'etica sottesa alla narratività[30] (abbiamo parlato di un'etica e non di una morale; questa

[29] Cfr. P. Ricoeur, *L'enunciazione e il soggetto parlante. Secondo studio*, in Id., *Sé come un altro*, cit., pp. 117-136. Ricoeur, sulla scia di Austin, analizza il potere illocutorio delle proposizioni linguistiche e pone un esempio coerente alla analisi pratica di *Sé come un altro*, ossia l'esempio della promessa e, successivamente nel quinto studio, l'esempio del racconto, altrettanto funzionale alla dimensione etica. A proposito della promessa, cfr. *ivi*, p. 122: «dire: "io prometto", significa promettere effettivamente, cioè impegnarsi a fare più tardi e – diciamolo subito – a fare per altri per altri ciò che ora dico che farò. Quando dire è fare, dice il traduttore francese del libro di Austin. Ed ecco come l'io è indicato di primo acchito: i performativi hanno la funzione di fare dicendo».

[30] Cfr. *ivi*, p. 244: «La teoria narrativa, nell'intero percorso della nostra indagine, fa da cerniera fra la teoria dell'azione e la teoria etica». I riferimenti all'etica della narrazione sono ben più diretti nell'opera successiva a *Tempo e racconto*, cioè in *Sé come un altro*, di cui è chiaro il legame di continuità, soprattutto in merito alla tematica riguardante una delle capacità proprie del soggetto: appunto, quella del raccontare e del raccontarsi.

distinzione è di notevole importanza se rapportata al contesto filosofico – pratico ricoeuriano). Il suo scopo consisterebbe nel saldare la *mimesis* II al mondo. A tal proposito, mettiamo in evidenza ancora di più il rapporto circolare delle tre mimetiche: sappiamo che *mimesis* II rappresenta il momento più importante; però, una sua estremizzazione declinerebbe la narratività verso quella componente agostiniana basata sulla sola presenza dell'anima, tradendo così il senso reale e oggettivo della temporalità che ci domina. Il sostrato trascendentale a cui riconduciamo l'esigenza di una narrazione, cioè il campo dell'azione che fa la prima mimetica, non va assolutamente dimenticato, in maniera tale che il tempo rappresentato sia in grado di *illuminare* realmente i due poli dell'aporia.

Sostanzialmente, al fine di salvaguardare sia il carattere poetico, ma anche e soprattutto il carattere umano della temporalità, nel racconto si dovrà far in modo che la fiducia di chi ascolta sia legittimata dalla sincerità e dalla responsabilità di chi narra. Tuttavia, il rifiuto di qualsiasi sistematica contraddistingue il modo di pensare del nostro autore e, per questo motivo, offriamo un'indicazione sul cammino da compiere per giustificare la nostra regola morale della narrazione: un suo fondamento nel seno dell'attestazione antropologica, consentirebbe di radicare saldamente la stessa regola nella prospettiva del sé; è chiaro allora che la verità regolatrice del raccontare andrebbe riconosciuta nel cuore della soggettività, nella stessa maniera in cui, il filosofo francese, ha individuato il senso deontologico del rispetto nei confronti dell'altro, nella predisposizione teleologica al bene[31]. Un tentativo è già stato compiuto e forse potremmo prenderlo a modello: si tratta della proposta di un'*etica della comunicazione*, pensata da K. O. Apel[32], che ha la caratteristica di considerare, alla luce della svolta pragmatica del linguaggio, il rispetto dell'alterità come un *a priori* dell'agire

[31] Cfr. *ivi*, p. 311. La prospettiva etico-morale di Ricoeur si basa sul tentativo di «far sì che la legge morale sia *accessibile*». Il senso di questa accessibilità è considerato 1) dal punto di vista ontologico-esistenziale, 2) dal punto di vista teleologico della sollecitudine e inclinazione della volontà, che per il filosofo francese è anteriore rispetto alla stessa morale. Per quanto riguarda il primo punto, cfr. *ivi*, p.327 dove il considerare la persona come fine in sé, contenuto della *Regola d'oro*, «se non dice l'essere, essa dice l'esser così» del sé. Il sé che come un altro da sé è una verità d'attestazione antropologica. Invece, l'altro punto intende mettere in discussione la formalità del *tu devi* kantiano, cfr. *ivi*, p. 341: «tale esistenza (del *tu devi*) può essere soltanto attestata, che questa attestazione rinvia alla dichiarazione, su cui tra l'altro si apre la *Fondazione della Metafisica dei Costumi*, e cioè che in ogni parte del mondo e, in generale, anche fuori di esso non è concepibile nulla di incondizionatamente buono al di fuori di una volontà buona. Ora, questo riconoscimento radica di nuovo il punto di vista deontologico nella prospettiva teleologica».

[32] L'accostamento alla filosofia di Apel non è poi un azzardo se si vede il testo-intervista *Persona, Comunità, Istituzioni*, cfr. P. Ricoeur, *Persona, Comunità, Istituzioni*, a cura di A. Danese, Firenze 1994, p. 160, dove Ricoeur, in merito alla domanda di Osvaldo Rossi sulle motivazioni ultime dell'agire morale, risponde quanto segue: «Sul piano filosofico sono molto soddisfatto delle risposte che dà Otto Apel. Ora il principio della moralità consiste nel rendere possibile la discussione e l'argomentazione, vale a dire il riconoscimento della regola stessa della sincerità e dunque il rispetto dell'interlocutore, semplicemente perché il linguaggio sia possibile. è proprio in questo senso che si può dire che il linguaggio è autofondativo: si presuppone da solo, per poter discutere bisogna che noi siamo d'accordo sul rispetto dell'altro che ci contraddice nella discussione».

comunicativo, come una vera e propria norma del discorso. Con questo autore, l'etica diviene il trascendentale della comunicazione e, in quello che egli definisce «l'incontestabilità del già sempre avvenuto riconoscimento delle norme del discorso»[33], distinguiamo, forse, una certa similitudine con il concetto di attestazione antropologica ricoeuriana, fondamentale dal punto di vista della validità dei principi pratici. Alla base di ciò che abbiamo ritenuto essere il dovere di ogni narratore, potrebbe esserci in realtà, parafrasando un espressione del filosofo francese, l'esser così (ontologico-esistenziale) di ogni soggetto parlante; cioè, i principi proposti da Apel della *comprensibilità*, *sincerità*, *veridicità* e *giustezza*, potrebbero rappresentare, anche per Ricoeur, i postulati (non i fini) etici (non morali) di ogni attitudine comunicativa, compresa quella narrativa. Ecco allora che la terza mimetica si realizzerebbe, senza implicazioni problematiche, in maniera consequenziale a quelle che la precedono.

È proprio nelle conclusioni di *Tempo e racconto* che rintracciamo, in chiaro scuro, un riferimento alle intenzioni etiche di colui che narra e, più in generale, alla necessità di pensare un'etica sottesa alla narrazione. Il filosofo francese riflette sul fatto che

> la narratività non è priva di qualche dimensione *normativa*, *valutativa*, *prescrittiva*. La teoria della lettura ci ha avvertiti: la strategia di persuasione fomentata dal narratore mira a imporre al lettore una visione del mondo che non è mai eticamente neutra, ma che piuttosto induce implicitamente o esplicitamente una nuova valutazione del mondo e dello stesso lettore: in questo senso il racconto appartiene già al campo etico in virtù della pretesa, inseparabile dalla narrazione, alla correttezza etica[34].

Immediatamente, Ricoeur corregge il tiro dell'iniziale critica da noi proposta, rilevando in maniera indiretta una nostra disattenzione: oltre alla circolarità mimetica, ciò che non bisogna mai dimenticare riguarda il contesto filosofico ermeneutico, che inserisce la sfera del significato entro quella dell'interpretare; uno dei suoi meriti riguarda la riattivazione delle capacità di colui che ascolta, di colui che non subisce soltanto l'azione comunicativa, ma ad essa può anche controbattere. Così continua il filosofo francese: «Resta che compete al lettore, *ridiventato agente*, iniziatore di azione, di scegliere tra le molteplici proposizioni di correttezza etica veicolate dalla lettura»[35], ma va pure sottolineato che, ad esempio nel nostro caso

---

[33] K. O. Apel, *Etica della comunicazione*, tr. it. di V. Marzocchi, Milano 2006, p. 44, p. 56, p. 34. Il principio d'azione, «agisci secondo quella massima di cui tu possa supporre in base ad una intesa reale con i coinvolti e con loro rappresentanti oppure – in sostituzione – in base ad un corrispondente esercizio mentale, che le conseguenze e gli effetti collaterali, che risultano presumibilmente dalla sua osservanza universale per la soddisfazione degli interessi di ogni individuo coinvolto, possano liberamente venir accettati in un discorso reale da tutti i coinvolti», è il frutto di una riflessione sulle «condizioni inaggirabili di possibilità della validità dell'argomentare». Ci chiediamo se questa inaggirabilità trascendentale, non abbia a che fare con la nozione ricoeuriana di attestazione antropologica.

[34] P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, III, cit., p. 379.

[35] *Ibid.*

di un'autobiografia intellettuale, essendo un atto linguistico, per questo sottoposto a regole etiche di comunicazione, colui che narra tende, o *deve* tendere, a ricondurre la fabulazione poietica di un tempo nuovo alla datità di un tempo, che appartiene soltanto al soggetto della narrazione. In definitiva, l'unità di una vita narrata si staglia sull'unicità di una vita singola; non può lasciarsi sottomettere dalle istanze di un'ermeneutica indiscriminata: c'è stato un tempo identitario singolo, appartenuto solo a Ricoeur, oltre al quale l'interpretazione non può *farsi* o riconfigurarsi.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/5:

Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos

di Igor Pelgreffi

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 17/01/2012 Accettato il 24/01/2013

Abstract: The paper inquires the co-implications between autobiographism and deconstruction in Derrida's philosophy. By suggesting that Derrida's *autos* may be the pivotal problem, the theoretical notion of *writing (of) the autos* will be introduced and discussed as a feasible solution. Firstly, some main features both of Derrida's theoretical conception of autobiography (seen as mainly auto-hetero-logical) and of Derrida's autobiographical writing (seen namely in its existential quality) will be outlined, focusing on their impasses. Then, moving from the concept of autobiography as writing (of) life in Derrida's *L'animal que donc je suis* and by an analysis of the *automatisms in writing* in Derrida's work, *writing (of) the autos* will be argued as being the pre-subjective field where *autos*, automatism and writing may be interconnected. The hybrid morphology (between activity and passivity) of the *writing (of) the autos* will be finally shown in its potential consequences concerning Derrida's approach to corporeity.

> Ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è questione controversa.
>
> *Italo Calvino*

> Dove *ci si trova* allora? Dove trovarsi? A chi ci si può ancora *identificare* per affermare la propria identità e raccontarsi la propria storia? A chi raccontarla, in primo luogo? Bisognerebbe costruire se stessi, bisognerebbe poter *inventarsi* senza modello e senza destinatario garantito.
>
> *Jacques Derrida*

Soggetto-scrivente, fra autobiografia e decostruzione

Che cos'è un *interesse autobiografico*? In che modo una riflessione come quella di Jacques Derrida può essere interessata dall'autobiografico? Nel corso di un'intervista del 1972 a *La Quinzaine Lilittéraire*, Derrida dichiarava: «dico *io*, me lo dico, perché tutto ciò che scrivo è terribilmente

autobiografico, ci se ne accorge subito. Incorreggibilmente autobiografico»[1]. Come noto, erano per lui anni marcati da una forte critica teorica alla nozione di soggetto, oltre che da una pratica di scrittura molto radicale mirante a una disseminazione del senso «consumando i segni fino alla cenere»[2]. Quella dichiarazione poteva, dunque, suonare come vuota provocazione: uno dei consueti *coup de théâtre*. Nella sua inattualità rivelava, tuttavia, una nascente forma di autoconsapevolezza. Di fatto, a partire da allora l'interesse autobiografico diverrà sempre più manifesto sino ad affermarsi pienamente nei primi anni Novanta, definiti dal biografo Jason Powell «*autobiographical years*»[3]. Durante la decade di Cerisy-la-Salle del 1997 sul tema *L'animal autobiographique. Autour du travail de Jacques Derrida*, Derrida dovrà ammettere che i suoi testi «diventano *più autobiografici*, sempre più spesso scritti in prima persona»[4]. Nei venticinque anni che separano queste due affermazioni, in fondo molto simili fra loro, il tema autobiografico si fa, anzi, *insistente*: «tutti i testi di J. D. – scrive Geoffrey Bennington – sono in qualche modo "autobiografici"»[5], e ciò indica che, come osservato da Jean-Luc Nancy, «dappertutto in lui l'autobiografia suscita interrogativi al punto che ogni altra questione sembra derivata: l'ordine filosofico stesso pare dissolversi in essa»[6]. L'autobiografia ha dunque profondamente *interessato* Derrida. Il problema, da un punto di vista esegetico-filosofico, consiste nell'interpretare la *forma* e la *natura* dell'interesse autobiografico, partendo da un doppio dato empirico-testuale: esplorando il *corpus* derridiano si rileva un interesse diffuso nei confronti dell'oggetto teorico "autobiografia", ma, al contempo, la presenza di molte pagine che possono venire classificate, con qualche cautela, come autobiografiche.

Ma è la struttura stessa dell'interessamento che andrebbe indagata per prima: secondo quali corridoi interni o quali resistenze il tema autobiografico può *interessare* un pensiero che per molto tempo è stato ritenuto essere piuttosto interessato da (o a) una decostruzione della soggettività? A questa domanda, se ne deve associare un'altra, che per i miei scopi è ancora più centrale: quale può essere la relazione fra autobiografia e decostruzione nel lavoro *di* Jacques Derrida? Su un piano generale, evidentemente l'*interesse autobiografico* pone un interrogativo in merito alla sua compatibilità con la questione del soggetto. In ogni autobiografia si dà una relazione intrinseca, sia pure di segno e intensità variabili, con l'elemento soggettivo, cioè con un soggetto (oggetto) dell'autobiografia. In via di diritto, che sia teste interno o falsario di sé, storico esterno di una vita o dissipatore di ogni auto-immagine, non dovrebbe il soggetto-scrivente l'autobiografia sopravvivere

[1] J. Derrida, «*Aver l'orecchio della filosofia*», in Id., *Posizioni. Scene, atti, figure della disseminazione*, trad. it. di M. Chiappini e G. Sertoli, Verona 1999², p. 130.
[2] *Ivi*, p. 134.
[3] J. Powell, *Jacques Derrida. A biography*, London-New York 2006, p. 174.
[4] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano 2006, p. 74, corsivo mio.
[5] G. Bennington, *Actes (la loi du genre)*, in G. Bennington e J. Derrida, *Jacques Derrida*, Paris 1991, p. 296.
[6] Jean-Luc Nancy, *Borborigmi (sé debordato da sé)*, in Id., *Il pensiero sottratto*, Torino 2003, pp. 55-56.

e resistere alla propria decostruzione? Questi interrogativi devono essere posti anche al soggetto-Derrida dove, però, la domanda assume una forma iper-riflessiva, poiché il soggetto-Derrida è tanto l'autore di una scrittura di tipo autobiografico, quanto l'individuo biologico che, dopo tutto, ha ideato la decostruzione.

Ritorno un istante all'intervista del 1972, perché immediatamente dopo l'auto-attestazione di autobiograficità del proprio lavoro, Derrida vi aggiungeva un'annotazione che vale la pena riportare: «sembra che si debba ritornare al discorso, alla parola viva, al soggetto e alla sua implicazione nel discorso: *giustizio me stesso*»[7]. Era forse già in azione una figura tipicamente autobiografica (qui particolarmente pregnante dato il contesto storico) e, cioè, un piccolo *tentativo di autocritica*, precoce *harakiri* sulla questione del soggetto e della sua decostruzione? La questione del soggetto in Derrida, come appare chiaro a un esame organico della sua riflessione, non si limita a una critica frontale negativamente decostruttiva. Se si prende uno fra i testi più lucidi su questo tema, l'intervista concessa a Nancy *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto*[8] pubblicata nel 1989 sui *Cahiers Confrontation*, si percepisce come Derrida non ambisca alla cancellazione del soggetto, quanto piuttosto, muovendosi con la proverbiale prudenza, a ripensarlo, dislocarlo, decostruirne le pretese egemoniche, a comprendere, per esempio, l'economia dei nessi fra il soggetto e il *chi*, sempre evitando la tentazione metafisica del *vuoto*. Tuttavia non si può non ricordare che esiste un problema irrisolto fra il soggetto e la decostruzione. Come Derrida scrive in *Lettera a un amico giapponese* la decostruzione «non ritorna a un soggetto (individuale o collettivo) che se ne assumerebbe l'iniziativa», ma essa innanzitutto è ciò che «ha luogo, è un evento che non attende la deliberazione, la coscienza o l'organizzazione del soggetto»[9]. Non c'è un soggetto o un oggetto *della* decostruzione, ma un dar-si della decostruzione stessa (*autos*), un *decostruirsi* indipendente dal soggetto: un neutro «*ciò* [*ça*] *si decostruisce*»[10]. Nel suo *autos* (o nel suo automatismo) la decostruzione è già da sempre al lavoro: «il "si" di "decostruirsi", che non è la riflessività di un io o di una coscienza, si fa carico di tutto l'enigma»[11]. Decostruendo-si, affiora un enigma: qual è il posto del soggetto decostruente in questi movimenti automatici? Qual è il posto di Derrida nella decostruzione? Il *soggetto decostruente*, secondo Gianfranco Dalmasso, in questa prospettiva è «spiazzato, dislocato originariamente: *introvabile*», come organizzato attorno «a una x»[12]. D'altra parte, l'enigma è anche nella t*auto*logia della decostruzione, che si manifesta nel momento in cui qualcuno le pone la domanda *ti esti*. La decostruzione non può essere definita. Scrive Derrida: «che cosa non è la decostruzione? Tutto! Che cos'è la decostruzione?

[7] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 130, corsivo mio.
[8] J. Derrida, *« Il faut bien manger » o il calcolo del soggetto*, Milano 2012.
[9] J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, Milano 2009, p. 11.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] Cfr. G. Dalmasso, *L'altro eccessivo*, in J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, cit., pp. 363-371, pp. 366-67.

Nulla!»[13]. La decostruzione è una *x*. Il soggetto decostruente è una *x*. Quale relazione esiste fra le *x*? Come entra in gioco l'interessamento autobiografico quando il soggetto decostruente è il soggetto-Derrida? In altri termini: *chi* è la decostruzione?

In modi diversi, tutte le domande guida di questo lavoro hanno origine da tale intreccio. Il problema dell'*autos* vi corre al di sotto e, per ragioni che verranno in chiaro nel corso del lavoro, non può essere affrontato in modo diretto, ma giungendovi mediante una strategia indiretta. Tuttavia, anticipo che da un punto di vista teorico l'*autos* verrà determinato come la questione teorica di *snodo*, l'articolazione stessa fra autobiografia e decostruzione. In una certa misura sarà mediante un'indagine sull'*autos* che potrà essere cercata una risposta alla *x*, nella *funzione-autos* che precede anche la *funzione-soggetto*. Derrida stesso (*autos*) ha introdotto nel suo discorso intorno al soggetto delle possibilità, innanzitutto lessicali prima ancora che concettuali, in cui risuona l'enigma incontrato sopra. L'*autos* è la forma di quell'enigma.

In effetti, alcuni passaggi nel già ricordato *«Il faut bien manger»* si potrebbero prudentemente leggere come preparazione di questo arretramento strategico dell'interrogazione, che da una domanda diretta sul soggetto decostruente (Derrida stesso), si de-posiziona verso qualche cosa di differente, forse verso l'*autos* e i suoi automatismi. Non va inoltre dimenticato che qualunque forma assuma, l'*autos* deve essere già interno al movimento (o all'automatismo) decostruttivo. Il passaggio seguente può essere letto, allora, come una descrizione di questi movimenti teorici:

> Per elaborare tale questione di carattere topologico ("Qual è il posto del soggetto?"), bisogna forse rinunciare all'impossibile, ovvero rinunciare a ricostruire o a ricostruire ciò che sarebbe stato decostruito (e che, d'altro canto, sarebbe stato decostruito "esso stesso per mezzo di se stesso")[14].

Lo schema è nitido: dopo il soggetto, nessuna ricostruzione, ma una gestione nel *migliore dei modi possibili* di quello spazio lasciato vacante. Tuttavia ciò che conta non è l'atteggiamento di rinuncia a edificare, ma il movimento concettuale. È un passaggio nodale: il soggetto-decostruente che, preso nel campo magnetico decostruttivo, è divenuto soggetto decostruito, non può che imputare il proprio destino a una *x*, se è vero che esso, come scrive Derrida, «sarebbe stato decostruito "esso stesso per mezzo di se stesso"». La grammatica derridiana, in quel momento, non permette però di specificare la forma di questo *se stesso*. Proprio qui nasce la questione di cui mi occuperò in questo lavoro. È precisamente l'*esso stesso* che permane enigmatico, anche dopo ogni decostruzione. L'*esso stesso* è enigma poiché entra in scena là dove il discorso non può entrare e decostruire, in quanto è quella parte del movimento decostruttivo «che da sempre presta il fianco alla decostruzione "da e di se stesso", espressione nella quale *si concentra*

[13] J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, cit., p. 12.
[14] J. Derrida, *« Il faut bien manger » o il calcolo del soggetto*, cit., p. 10.

tutta la difficoltà»[15], come dice Derrida. Il problema, cioè, risiede dunque nel luogo, o nella funzione, del *se stesso*, cioè nel comprendere il rapporto fra la staticità dell'*autos* come *inseità*, da una parte, l'*autos* inteso come *da sé*, cioè come movimento automatico, dall'altra, e, infine, la *funzione-autos* come *mezzo*, come *in vista di*, e dunque perversione del segno (ciò che è per mezzo di se stesso).

Derrida è l'ideatore della decostruzione: questo determina una parte del problema. Ma questi è anche l'autore che ha saputo rilanciare, certo alla sua *maniera*, la domanda *chi* nel cuore della sua concezione dell'autobiografico. Le interrogazioni intorno al *chi* affollano i testi degli ultimi quindici anni della sua produzione. Al termine della prima parte de *L'animale che dunque sono*, cioè il testo dove organizza le sue tesi sulla relazione fra autobiografia e animale, si chiede: «e innanzitutto io, cosa sono e chi sono?». La risposta che si dà è la seguente: «"io": dicendo "io", il firmatario di un'autobiografia intende indicare se stesso, presentarsi al presente (deittico *auto*-referenziale) nella sua più nuda verità»[16]. La centralità del *chi* rimette in campo il soggetto-firmante, come auto-grafia che sconvolge la normale intenzionalità fenomenologica: l'auto-grafismo fa cenno, infatti, a una forma paradossalmente auto-intenzionale del soggetto, teso verso un "io" che non *si* può decostruire. Nel testo coevo *«Il gusto del segreto»* si domanda nuovamente: «*chi* pensa? *chi* firma? che fare della singolarità in questa esperienza del pensiero?»[17]. Questa «è sempre la domanda più difficile, l'irriducibilità del *chi* al *che* o il luogo dove tra *chi* e *che* il limite trema»[18], citazione che ci ricorda anche che l'intero discorso derridiano sull'autobiografia è intrecciato alla questione del margine e del dinamismo, forse anche del tremare come generalità di ciò che non si può decostruire, come si vedrà nella conclusione di questo lavoro. In *Otobiographies*, la prima conferenza dedicata al tema autobiografico, pronunciata nel 1976, scrive: «una nuova problematica del biografico in generale, della biografia dei filosofi in particolare, deve mobilitare altre risorse e almeno una nuova analisi del nome proprio e della firma»[19]. Questo comporta l'urgenza di interrogare «la *dynamis* di quel margine esistente tra l'"opera" e la "vita", il sistema e il "soggetto" del sistema»[20]. Ma, nella mia impostazione, l'urgenza vale soprattutto per il soggetto-Derrida, cioè per Derrida stesso (*autos*). La *dynamis* non è altro, infatti, che una figura dell'enigma, foglio trasparente che separa il soggetto decostruente dal "sistema" della decostruzione, e luogo nel quale l'*autos* potrà cercare una propria attività. Il problema filosofico è contenuto nel concetto stesso di margine dinamico:

[15] *Ibid.*, corsivo mio.
[16] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 92.
[17] J. Derrida e M. Ferraris, *«Il gusto del segreto»*, Roma-Bari 1997, p. 33.
[18] *Ivi*, p. 38.
[19] J. Derrida, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Padova 1993, p. 41.
[20] *Ibid.*

Questo margine – lo chiamo *dynamis* per la sua forza, il suo potere, la sua potenza virtuale e mobile – non è né attivo né passivo, né interno né esterno. Soprattutto non è una linea sottile, un tratto invisibile o *indivisibile* tra gli insiemi dei filosofemi da una parte e la "vita" di un autore già identificabile sotto il suo nome dall'altra. Questo margine divisibile attraversa i due "corpi", il corpo e il corpus, secondo delle leggi che incominciamo soltanto a intravedere[21].

Nella prospettiva dell'*interessamento* autobiografico, la figura enigmatica del *soggetto decostruente*, può forse essere utilmente messa a tema pensando alla sua forma scrivente, cioè al *soggetto-scrivente*. Questo può rappresentare lo snodo vivente della questione autobiografia/ decostruzione, in particolare se pensiamo alla figura del soggetto-scrivente Derrida. È appena il caso di ricordare come il contesto storico, non solo quello francese, in cui Derrida dà forma al paradigma decostruttivo, è anche quello in cui la questione del *soggetto-scrivente*, (cioè la questione del rapporto fra soggetto e scrittura nella presenza dell'atto) è dominata dall'idea del prevalere del segno sul soggetto, della forma ontografica indeterminata sul gesto grafico individuale, della struttura semiotica sulla singolarità del corpo. Nel testo del 1977 di Italo Calvino, *La penna in prima persona*, si respira pienamente l'atmosfera della *scrittura generalizzata* e del suo caratteristico pangrafismo quasi-ontologico. Quando si scrive, dice Calvino, «è la sostanza del segno grafico che si rivela come la *vera sostanza* del mondo, lo svolazzo o arabesco o filo di scrittura fitta fitta febbrile nevrotica che si sostituisce ad ogni mondo possibile»[22], e «anche l'universo fisico procede nello stesso modo, io credo». Mediante la scrittura «il mondo è trasformato in linea, un'unica linea spezzata, contorta, discontinua. L'uomo anche. E quest'uomo trasformato in linea è finalmente il padrone del mondo, pur non sfuggendo alla sua condizione di prigioniero»[23]. Fra le righe emerge, però, anche la domanda sulla prima persona singolare, e, con essa, un dubbio: «ogni linea presuppone una penna che la traccia, e ogni penna presuppone una mano che la impugna. Che cosa ci sia dietro la mano, è *questione controversa*»[24].

Si tratta forse di riattualizzare la questione controversa su che cosa ci sia dietro la mano scrivente, o, più in generale, dietro al *soggetto-scrivente*, come pure dietro al soggetto-Derrida, un po' come ha fatto Jean-Luc Nancy: «cosa c'è dietro Derrida? […]. Tale questione ne suppone più d'una» e «lascia indeciso quale sia il soggetto del problema: Derrida, l'individuo, il filosofo, il firmatario […]»[25].

Mi pare che il problema maggiore stia nel participio presente. La questione della presenza, stando al paradigma derridiano, va innanzitutto decostruita. Ma quando la presenza tocca la sua forma limite (come scrittura *della* propria vita) tale questione ingenera una torsione che

[21] *Ivi*, pp. 41-42.
[22] I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980, p. 35 e ss., corsivo mio.
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*, corsivo mio.
[25] J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, cit., pp. 56-57.

complica le linee esegetiche abituali, trascinando con sé l'enigma di una *questione controversa* non lontana da quella descritta da Calvino. Il participio presente, del resto, in *L'animale che dunque sono* sarà al centro di un'elaborazione dell'autobiografico che rimodula l'intera questione dello scriversi. Anticipando i temi che affronterò, si può dire che il cuore del problema dell'animale autobiografico sia tutto contenuto nella definizione seguente: «l'autobiografia [*è*] la scrittura che il vivente fa di se stesso, la traccia propria del vivente» [26]. A partire da questa ri-calibrazione della questione del soggetto-scrivente, il soggetto lascerà il campo a quella figura che si insinua nel discorso decostruttivo, cioè l'*autos* o l'automatismo, e, in definitiva, a quella che chiamerò la *scrittura dell'autos*.

Comincerò esaminando la struttura dell'interessamento autobiografico in Derrida. In che modo questo interesse ha a che vedere con l'*autos* e la sua scrittura? Per affrontare quest'ultimo tema, mi si conceda – per parafrasare Derrida – una lunga deviazione, mediante cui tenterò di enucleare le due linee fondamentali dell'interesse autobiografico (quella inerente la concezione teorica dell'autobiografico, e quella della prassi autobiografica). Non perché queste, in sé stesse, possano portare al chiarimento diretto della scrittura dell'*autos*, ma perché mediante queste potrò meglio strutturarlo: una doppia introduzione, nella forma di un'*extraduzione*[27] necessaria.

Interesse autobiografico. Forma teorica

Vi è un primo sintomo macroscopico dell'interesse per l'autobiografia, ed è il grande numero di analisi dedicate a testi che rinviano alla questione autobiografica: dal confronto col saggio di Paul de Man *Autobiography as De-facement*[28], passando per gli *Essais* di Montaigne, le *Confessiones* di Sant'Agostino sino all'*Ecce homo* di Nietzsche o le *Rêveries* e le *Confessions* di Rousseau, solo per stare sui casi maggiori. Rousseau e Nietzsche sono anche figure autobiografiche, dato il loro ruolo decisivo nel giovane Derrida. Entrambi erano attori in un teatro mentale la cui scena Derrida trascriveva, ancora adolescente ad Algeri, sulle pagine di un *journal intime* tenuto gelosamente segreto:

> ricordo molto bene questa discussione in me, tentavo di riconciliarli, ammiravo nello stesso modo l'uno e l'altro, sapevo che Nietzsche era un critico impietoso di Rousseau e mi chiedevo come si potesse essere contemporaneamente nietzschiani e roussoviani come ero io [...] nel diario tutti questi modelli entravano in concorrenza[29].

[26] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 88.
[27] Sull'uso di una "*extraduzione*" in alternativa a una "introduzione", si può vedere la soluzione (al contempo pratica e teorica) ideata da Andrea Spreafico nella sua monografia su Nietzsche. Cfr. A. Spreafico, *Extraduzione*, in Id., *L'onestà dei forti. La potenza nella filosofia di Nietzsche*, Genova 2008, p. 11 e ss.
[28] Cfr. Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, in «MLN», vol. 94, n. 5, (Dec. 1979), pp. 919-930.
[29] J. Derrida, *Sulla parola*, Roma 2004, p. 25.

Nietzsche, del resto, riteneva che «non c'è nel filosofo un bel nulla di impersonale»[30]. La sua cura per il *Persönliche*, contro-strategia filosofica rispetto all'uso programmatico del *je anonyme* in filosofia, era un motivo al quale senza dubbio Derrida non era insensibile, e che, per convesso, Derrida ispezionava anche nei testi che con cura maniacale selezionava per la discussione intorno all'autobiografico. Anche Cartesio è fatto rientrare in questa linea, dato l'aspetto, da Derrida sempre sottolineato, congiuntamente autoriflessivo e narratologico, e dunque virtualmente finzionale, della drammaturgia da cui si genera il *cogito*[31]. Ne *L'animale che dunque sono* scrive: «a partire dal *Discorso sul metodo* fino alle *Meditazioni*, [*Cartesio*] ha senza dubbio aperto la strada della narrazione autobiografilosofica, della presentazione di sé come presentazione della filosofia»[32]. In qualche modo si dovrebbe congiungere questo giudizio su Cartesio con quanto affermato da Nietzsche: «mi si è chiarito poco per volta che cosa è stata fino a oggi una grande filosofia: l'autoconfessione, cioè, del suo autore, nonché una specie di non volute e inavvertite *mémoires*»[33]. Se ne potrebbe ottenere l'algebra che detta i ritmi e le forme delle movenze autobiografiche di Derrida.

L'interesse per i testi autobiografici *altrui* è un primo dato da mantenere sullo sfondo. Se pensiamo al dispositivo di lettura di Derrida, il rapportar-si con l'eterogeneo rappresenta in sé una strategia di scrittura autobiografica, come *elaborazione di sé* che passa da una respirazione esterna, se è vero che per comprendere i suoi testi «bisogna leggere e rileggere quelli nelle cui tracce io scrivo: i "libri" nei margini o fra le righe dei quali io disegno e decifro un testo che è nello stesso tempo molto simile e completamente diverso»[34]. Ciò detto, l'interesse per l'autobiografico va molto oltre questo sintomo esterno, scavalcando «ciò che si chiama genere autobiografico» per dirigersi verso «l'autobiograficità» stessa, cioè qualche cosa che «eccede di gran lunga il genere dell'autobiografia»[35]. Esiste, in altri termini, una riflessione sulla forma teorica dell'autobiografico, le cui prime formulazioni esplicite possono essere fatte risalire a *Otobiographies* e a *Speculare – su "Freud"*[36], testo che fa parte del libro *La carte postale*[37] uscito nel 1980. La tesi di fondo estrapolabile da questi testi[38] è già molto chiara

[30] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo 2, Milano 1976, pp. 11-12.
[31] In questo senso sussiste una forma reversibile di *cogito autobiografico*: esiste un autobiografismo in Cartesio, ma esiste anche una portata autobiografica nelle letture e riletture del *cogito* da parte di Derrida durante tutto il corso della sua carriera. Su questo Cfr. F. Bonicalzi, *Cogito autobiografico?*, in AA.VV., *A partire da Jacques Derrida*, Milano 2007, pp. 61-75.
[32] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 122.
[33] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 12.
[34] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 12.
[35] J. Derrida, «*Il gusto del segreto*», Roma-Bari 1997, p. 37.
[36] J. Derrida, *Speculare – su "Freud"*, Milano 2000.
[37] J. Derrida, *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1980.
[38] Si noti che i due testi hanno un comune luogo di origine, ambedue parti di un seminario in 13 sedute intitolato *la vie la mort*, tenuto all'*École normale supérieure* di Parigi nel

e sostanzialmente invariante. Essa rappresenta la partitura teorica sopra la quale Derrida comporrà negli anni altri motivi e variazioni[39], sino a quelle dell'animale autobiografico.

L'autobiografia non è mai una scrittura di sé semplicemente auto-referenziale, ma una scrittura dell'altro in me, che, in una certa misura, nega l'autonomia del sé. La sua forma generale è dunque quella di un'*auto-etero-biografia*: nell'autobiografia «il me [*moi*] non esiste [...] è *dato* [*donné*] dalla scrittura, dall'altro»[40]. L'altro scrive dal fondo del me – "in" me – la mia vita, esautorando-mi. L'autobiografia lascia accadere la convergenza dinamica fra *autos* e *eteros*, la quale ha luogo e prende tempo nel *medium* della scrittura, come vorrebbe forse il gioco omofonico ma disgrafico nella parola *Otobiographies*: fra *auto* e *oto* (radicale che rimanda all'orecchio, organo del corpo sempre aperto all'esterno), c'è differenza solo nella scrittura, mentre sono vocalmente indissociabili. La funzione di intermediazione della scrittura è un punto decisivo che occorrerà tenere a mente. La postulazione dell'alterità[41] nel cuore del sé scrivente-vivente implica quindi l'inclusione di una quota di non-controllo, di casualità e apertura all'imprevedibile nel punto "originario" dell'autobiografico, un'«etero-affezione nel sistema dell'auto-affezione del presente vivente della coscienza»[42].

Sul concetto di autobiografia appena illustrato converge organicamente il motivo della morte, intesa come *altro* del vivente-scrivente. Il rinvio vita/morte, per cui la morte è già vita differita e la vita è un differimento in vista della morte, sono strutture discorsive profondamente pertinenti al senso dell'*auto-etero-biografico*, che viene declinato ugualmente come *auto-etero-tanato-biografico*[43]. In questa specifica accezione della *scrittura di*

1975-76, ancora inedito. Cfr. *La vie la mort*, MS-C001, box 12, folder 12 (10-19), *Jacques Derrida Papers*, UCI Special Collections and Archives. Da questo seminario è tratta anche la conferenza del 1981 *Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger): Two Questions*, in D.P. Michelfelder e R.E. Palmer (eds.) *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany 1986, pp. 58-71.

[39] Per un primo riferimento, si vedano almeno i seguenti testi (fra parentesi la data della prima pubblicazione): J. Derrida, *Memorie per Paul de Man* (1986), Milano 1995; Id., *Memorie di cieco. L'autoritratto ed altre rovine* (1990), Milano 2003; Id., *Points de suspension. Entretiens*, Paris 1992; Id., *Il monolinguismo dell'altro* (1996), Milano 2004; Id. (con M. Ferraris), *«Il gusto del segreto»*, Roma-Bari 1997; Id., *Dimora. Maurice Blanchot* (1998), Bari 2001; Id., *L'animale che dunque sono* (2006), Milano 2006; Id. (con C. Malabou), *La contre-allée*, Paris 2009.

[40] J. Derrida, *Points de suspension*, cit., p. 358.

[41] Il concetto di *altro* è uno dei centri logici nella filosofia derridiana, malgrado non vi assuma una connotazione univoca. L'altro è l'inconscio, il corpo, il non-senso, l'opacità di un resto fisico; oppure, nel senso etico-levinassiano, è *un altro soggetto* che importa in me una relazione *unheimlich*, la quale *mi* estranea; oppure, in un senso strutturalistico, l'altro è la precedenza delle sedimentazioni linguistiche, cioè il segno che *mi* forma riconvocando in me la differenza e la non-coincidenza. Anche l'animale, nell'accezione che sarà specificata nel proseguimento, è una possibile morfologia dell'altro, ed è in questo senso che l'altro, scrivendo la mia autobiografia, contribuisce a quanto verrà in seguito designato come la *scrittura dell'autos*.

[42] J. Derrida, *Résistances – de la psychanalyse*, Paris 1996, p. 43.

[43] In *Speculare – su "Freud"*, Derrida, commentando *Al di là del principio di piacere* di Freud, scrive: «la fine del vivente, il suo fine e il suo termine, è il ritorno all'inorganico

sé campeggia il primato del segno, messo a punto nella concezione della traccia e della scrittura sin dai testi pubblicati nel 1967, fra cui *Della grammatologia*[44] e *La scrittura e la differenza*[45]. Si noti anche il decisivo momento di transizione, sul piano dell'evoluzione del concetto, rappresentato dal lavoro intenso sul concetto di *signature*, cioè la firma (*auto-grafia*[46]), fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Il primato del segno nell'autobiografico si esprime nel fatto che ogni elemento del sistema reticolare dei rinvii, cioè le relazioni che rendono possibile la significazione autobiografica, è se stesso soltanto perché è già in rapporto differenziale a tutti gli altri elementi: è se stesso (*autos*) in quanto non rimanda a se stesso. Tale è il *nomos* che detta all'esperienza della vita il suo ordine paradossale, come *Lebenswelt* da cui proveniamo ma al quale non possiamo mai attingere in modo diretto, giacché la vita stessa è traccia, diversione da se stessa, spettro dell'auto-distanziamento. Ogni segmento di *Erleben* è *in se stesso altro*. La legge auto-eteronomica innerva l'esperienza autobiografica in modo assolutamente indipendentemente dai generi nei quali il soggetto-scrivente scrive la propria vita, e dunque indipendentemente dal tempo del racconto o della scrittura: nessuna differenza fra narrazione continua, romanzo epistolare, diario, confessioni, *mélange* di queste ed altre forme. Tutto ciò riflette l'idea universale della riflessione derridiana, per cui alla base dei processi mediante i quali ci si costituisce provvisoriamente come soggetti (soggetti psichici, linguistici, sociali, politici, e così via) non si trova mai un moto auto-centrato, ma un movimento di apertura centrifuga all'altro.

Un'altra caratteristica dell'autobiografico è rappresentata dal suo valore finzionale, già proprio del segno in quanto *qualcosa che sta sempre per qualcos'altro*. In particolare, il finzionale è recuperato nel motivo nietzschiano secondo cui la vita stessa, mediante le proprie astuzie, induce il soggetto che *si* racconta a indossare maschere, a inseguire la molteplicità polifonica e a disidentificarsi, e questo accade esattamente nel momento in cui la tensione auto-poietica del soggetto tocca il suo apice, rivelando l'autoinganno come necessità per la sopravvivenza. Il riprodur-si della vita

[...] l'evoluzione della vita si riduce ad una diversione dell'inorganico in vista di se stesso» (Cfr. J. Derrida, *Speculare – su "Freud"*, cit., p. 113). L'auto-etero-nomia, dunque, mette in risonanza la *dynamis* del margine fra vita e morte: «l'eterologia entra in gioco, ragion per cui c'è forza, lascito e scena di scrittura, allontanamento da sé [...] la vita la morte non vi si oppongono più» (*Ivi*, p. 115), poiché l'auto-affezione diviene il dispositivo della co-gestione dei processi biologici: «fare in modo che la morte sia l'auto-affezione della vita o la vita l'auto-affezione della morte» (*Ivi*, p. 119 e ss.).

[44] J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 1998[2].

[45] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino 1990[3].

[46] Sul piano teorico, l'autografia è già un'auto-etero-grafia di sé stessi e del proprio nome: la firma è l'elemento performativamente singolare e identificativo di un soggetto-scrivente, eppure essa è già persa nella prestrutturazione del *segno*. Una firma, per Derrida, può funzionare come tale (*autos*) solo è ripetibile, dunque non-originale, iterabile, registrabile: altro da se stessa.

è integrato nel concetto di sopra-vivenza, in quanto la vita stessa (*autos*) è «dissimulazione»[47].

L'idea che l'autobiografia ospiti originariamente la virtualità della perdita di sé, da cui l'insistenza sull'annodamento indecidibile fra vita e morte e tra testimonianza e finzione, è la base teorica di altri innesti tematici, come quello del lutto: «la parola e la scrittura funerarie non sopraggiungono dopo la morte, ma piuttosto travagliano la vita nella forma di ciò che chiamiamo autobiografia»[48]. Nel tracciare se stessi, scrivendo l'autobiografia, si aderisce alla poetica della traccia, e di qui a quella per cui la vita è innanzitutto *survie*: «dal momento che vi è una traccia, quale che sia, essa implica la possibilità di ripetersi, di sopravvivere all'istante e al soggetto del suo tracciamento, di cui essa attesta così la morte, la scomparsa, o almeno la mortalità. La traccia configura sempre una morte possibile, essa firma [*signe*] la morte»[49]. Se esiste un tempo-luogo per la relazione fra il soggetto e il "suo" altro è nell'atto di scrittura, inteso cioè quale piano mobile di relazione fra l'*eteros* e l'*autos*. Questo evento è sempre un *accadere senza progetto*. In questo senso, la scrittura *è* relazione, perché essa semplicemente si svolge, e nello svolgersi organizza «nella memoria afflitta e piena di cordoglio» l'archivio mobile delle *mémoires* autobiografiche.

In questi intrecci argomentativi emerge anche il carattere spettrale dell'autobiografico. L'altro che mi scrive non è «la semplice inclusione di un fantasma narcisistico in una soggettività richiusa in se stessa, persino identica a se stessa»[50]. Il modello auto-etero-biografico prescrive la natura divisa di ogni *desiderio* identitario e di ogni idolo dell'auto-alienazione: «già installato nella struttura narcisistica, l'altro marca il sé del rapporto a sé»[51]. In questa luce, l'autobiografia non può aspirare ad alcuna consistenza ontologica, gnoseologica o narratologica: è qualcosa che *non esiste*. Essa è

[47] Sin da queste prime formulazioni, il concetto di autobiografia rivela un forte debito con la riflessione nietzschiana, che resterà un punto di riferimento costante sino alle tesi sull'autobiografia in rapporto all'animale degli anni Novanta. Circa la complessità biologico-bio*grafica* del finzionale in Nietzsche, in *Otobiographies* Derrida scriveva: «se la vita che vive e che lui si racconta ("autobiografia", si è soliti dire) è innanzitutto la *sua* vita unicamente in quanto effetto di un contratto segreto, di un credito aperto e nascosto [...] allora fin tanto che il contratto non sarà stato onorato – e non potrà esserlo che tramite l'altro, per esempio voi – Nietzsche può scrivere che la sua vita è forse soltanto un pregiudizio, "*es ist vielleicht ein Vorurteil dass ich lebe...*"». Cfr. J. Derrida, *Otobiographies*, cit., p. 46. Si noti che se la matrice del ragionamento è testualista-decostruttiva, Derrida sta lasciando, al contempo, un piccolo spazio di manovra alla dimensione vitale nei processi originari dell'autobiografismo, senza rinunciare pregiudizialmente all'analisi di una dimensione de-testualizzata del vitale e del naturale in Nietzsche. L'*auto*-contraddizione in cui questi si agita è, infatti, quella per cui egli «si costringe a dire chi sia, pur andando contro la sua *tendenza naturale* che lo porterebbe invece a dissimularsi attraverso delle maschere. Del resto [...] il valore di dissimulazione è continuamente affermato. *La vita è dissimulazione*» (*ivi*, pp. 47-48, corsivi miei). La scrittura-della-propria-vita incorpora sin dall'origine la determinazione materiale di *oggetto-scritto* (il *proprio* prodotto) e, insieme a ciò, i movimenti di finzione necessari alla sopra-vivenza.

[48] J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 36.

[49] J. Derrida, *Papier machine*, Paris 2001, p. 393.

[50] J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 36.

[51] *Ibid.*

la forma, nel senso del *formar-si*, di un io che, lungi dall'essere un centro epistemologico, è un io *hanté* dallo spettro di sé, ossessionato e tele-guidato dal timore-desiderio di trovarsi:

> in un contesto molto determinato, ho potuto dire che scrivevo per cercare un'identità. Ma io sono stato piuttosto interessato a ciò che rende impossibile, alla perdita di identità. E quando, in *Circonfessione* o ne Il *Monolinguismo dell'altro*, ho parlato di un'autobiografia impossibile [...] è perché l'autobiografia (nel senso classico del termine) implica almeno che l'io sappia chi è, si identifichi prima di scrivere o supponga una certa identità, la possibilità di dire io – in una certa lingua – è infatti legata alla possibilità di scrivere in generale. Ci sono degli eventi che consistono nel dire io, dire me; ma questo non vuol dire che l'io, in quanto tale, esista o sia mai percepito come presente. Chi ha mai incontrato un io? Certo non io[52].

Anche quando scrive la propria autobiografia, quando auto-costruisce la propria immagine, quando si *auto-ritrae* o quando, in generale, cede alla tentazione della *Selbstvorstellung*, l'io autobiografico si realizza nelle spinte contrastanti del desiderio e del timore di ri-conoscersi. Con ciò viene preclusa qualsiasi possibilità di recupero ermeneutico del soggetto entro una soluzione diegetica, o che riguardi la temporalità storica, sul modello, ad esempio, dell'*identità narrativa* proposta da Paul Ricouer[53]. L'autobiografia, da questo punto di vista, è una *spettrografia* come forma funzionale dell'*écriture*. Come scrive Francesco Vitale, una spettrografia «sarebbe al cuore dell'opera di Derrida, ne traccerebbe il respiro, singolare, insistente ma mai uguale a se stesso»[54]. L'ordine stesso del pensiero di Derrida può, in qualche modo, essere rappresentato da un'azione ibridante simulacri e scritture, che è sempre, però, in relazione sia al biologico che al teoretico: «una certa *spettrografia* sarebbe al cuore del vivente, sarebbe la condizione irriducibile della singolarità vivente umana, un dispositivo di registrazione e trasmissione a distanza, qualcosa come una scrittura»[55]. L'autobiografico lambisce le correnti vitali e pre-riflessive del sé, ma in quanto *formatività*, esso restituisce sempre una forma, che è grammato-logica o spettrografica. In *D'Ailleurs, Derrida*:

> il fantasma identitario nasce dall'inesistenza dell'io. Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se dunque si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal *desiderio* e dal *fantasma* di questo incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente io non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più. Non vivrei più[56].

---

[52] J. Derrida, in *D'Ailleurs, Derrida*, film di Safaa Fathy, France 2000.
[53] Cfr. P. Ricoeur, *L'identité narrative*, in «Esprit», n. 7-8, (Juillet 1988), pp. 295-304.
[54] F. Vitale, *Spettrografie. Jacques Derrida fra singolarità e scrittura*, Genova 2008, p. 11.
[55] *Ivi*, p. 10.
[56] J. Derrida, *D'Ailleurs, Derrida*, cit.

Tracciare, tracciarsi, vivere: vocaboli su cui più avanti ritornerò, che per ora suggeriscono come la vita stessa si confonda con la sua struttura spettrale: «la vita *è* sopravvivenza [*survie*]»[57]. Per parte sua, la struttura della *survie* è profondamente autobiografica: «tutti i concetti che mi hanno aiutato a lavorare, segnatamente quello della traccia o dello spettrale, erano legati al "sopravvivere" come dimensione strutturale e rigorosamente originaria»[58].

La tensione alla forma, trattenuta nel gesto autobiografico, è una tensione alla costruzione di sé; ma essa è intesa sempre nell'ambiguità dell'essere-costruiti e nell'esposizione all'aporia. L'autobiografia riproduce, infatti, il *manque* del soggetto-che-si-scrive, trama scritta di un *récit* dove «il *successo fallisce*» e, al contempo, «lo *scacco riesce*»[59]. Ne *Il monolinguismo dell'altro* si trova una fra le più chiare attestazioni di questa poetica filosofica dell'impossibile e del desiderio: «dove *ci si trova* allora? Dove trovarsi? A chi ci si può ancora *identificare* per affermare la propria identità e raccontarsi la propria storia? A chi raccontarla, in primo luogo?»[60]. Con questa constatazione si insiste sul carattere lacerante nel desiderio di dar-si una forma, cioè sull'ambiguità e sull'artificio del soggetto autobiografico che è ente destinato al dominio di una finzione che egli si dà da sé, e alla quale, tuttavia, egli continuamente cede: «bisognerebbe poter *costruire se stessi*, bisognerebbe poter *inventarsi* senza modello e senza destinatario garantito. Non si può far altro che presumere questo destinatario, certo, in tutte le situazioni del mondo»[61].

In modi diversi, i motivi principali e invarianti dell'autobiografico derridiano, cioè la finzione, la vita/morte, il lutto, la traccia, la memoria, il fallimento, lo spettrale, sono riconducibili a una teoresi auto-etero-logica. Fra le righe, tuttavia, affiorano altri motivi che fanno riferimento più direttamente alla corporeità e alla dimensione psichica (quale sede soggettiva di processi di disidentificazione). Ne *Il monolinguismo dell'altro* la scrittura autobiografica apre a un gioco di resistenze e di sconfinamenti nell'auto-analisi e nelle rimozioni costitutive del soggetto: «se, per esempio, sogno di scrivere un'anamnesi di quello che mi ha permesso di identificarmi o di dire *io* a partire da un fondo di amnesia e di afasia, so allo stesso tempo che non potrò farlo che aprendo a una via impossibile [...] evadendo, piantando in asso me stesso»[62]. Nella concezione teorica dell'autobiografico si introduce un *negativo* che ne minaccia il funzionamento differenziale: l'autobiografia «piuttosto che l'esposizione di me, sarebbe un esporre tutto ciò che è d'ostacolo, per me, a questa auto-esposizione. Ciò che mi espone dunque a questo ostacolo, e mi getta contro di esso»[63]. In una certa misura, anche un altro tema, quello del segreto, mostra una difficoltà d'integrazione

[57] J. Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris 2005, p. 26.
[58] *Ibid.*
[59] J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 45.
[60] J. Derrida, *Il monolinguismo dell'altro*, cit., p. 69.
[61] *Ibid.*
[62] *Ivi*, p. 88.
[63] *Ivi*, p. 93.

nel paradigma differenziale. Il segreto è definito come ciò che è senza-rapporto, come qualcosa che resta separato. Il segreto resiste, cioè, nella sua (auto)separazione, perfino dentro chi lo custodisce. Qui entra in gioco la questione della scrittura più libera o letteraria, che «offre quel privilegio per cui si può dire tutto», ma ciò indica anche una potenza *negativa*, un poter «nascondere tutto senza che il segreto venga tradito»[64]. Il segreto *resiste*, come un buco nel reticolo dei rimandi spettrali e finzionali: «posso avere mentito, inventato, deformato, come in tutti i testi cosiddetti autobiografici. Una verità si trasforma e si deforma. Talvolta per accedere a una verità ancora più potente [*puissante*], più "vera"». Il termine verità, associato allo spazio enigmatico del segreto, non può non fare riflettere. In una certa misura il segreto *exsiste* nella propria *auto*nomia, in quanto esso «non è solamente ciò che si nasconde. È l'esistenza stessa»[65].

Vi è dunque, fra le righe, un limite all'auto-etero-logia dell'autobiografico. L'idea dell'autobiografia come *costruire* se stessi e ri-prodursi, ma contemporaneamente, come *resistere* a se stessi, introduce altre linee prospettiche che complicano internamente questo interessamento autobiografico di tipo teorico. Tuttavia va notato che il soggetto-Derrida corregge costantemente la forma di questi elementi. Nell'impianto anti-metafisico derridiano, l'auto-resistenza nell'autobiografico non può essere realmente costitutiva; dovendo intrattenere con il soggetto un rapporto che non sia di opposizione frontale o dialettica, la relazione con l'ostacolo interiore – almeno nella sua formulazione teoretica – dovrà prendere la forma neutra di un ossimoro puro, come «una sorta di rapporto senza rapporto»[66]. In tutto questo, va detto che vi è anche una ricchezza letteraria che eccede il concetto, una sinuosità dell'argomentazione, un certo numero di giochi di appoggio, come si diceva, ai testi dell'altro o perfino un raddoppio della riflessione nel vedersi come attore di se stesso nei film documentari. Ma, semplificando in vista di un bilancio, si deve rilevare che l'autobiografia permane *oggetto sospeso*, esibizione di una doppia impossibilità del senso (nel passato e nel futuro: tanto nel suo costituirsi come residuo storico, quanto come formatività dinamica, verso il non-ancora). L'autobiografia non è né un recupero narrativo di un'origine bio-grafica del soggetto, né un'ermeneutica del sé di tipo processuale-storico, mediata da un *telos*, se è vero che nel cominciamento dell'autobiografico vi è una non-origine e che ogni processo autobiografico è *sans fins*: «non ho mai smesso di mettere in questione il motivo della "purezza" (la prima mossa di ciò che viene chiamato "decostruzione" la porta verso questa "critica" del fantasma o dell'assioma della purezza o verso la decomposizione analitica di una purificazione che ricondurrebbe alla semplicità indecomponibile dell'origine)»[67]. Ne consegue

[64] J. Derrida, *Du mot à la vie: un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous. Propos recueillis par Ailette Armel*, in «Magazine littéraire», n. 430 (Avril 2004), pp. 22-29, p. 29, corsivo mio.
[65] *Ibid.*
[66] J. Derrida, *Il monolinguismo dell'altro*, cit., p. 94
[67] *Ivi*, p. 56.

che, quanto a forma astratta, la concezione dell'autobiografico in Derrida è riducibile a quella del motivo auto-etero-logico, come anche confermato da alcuni studi in letteratura secondaria[68]. Ma se questa è la concezione dell'autobiografico, nasce il problema dell'isomorfismo molto accentuato con la sintassi del movimento generale grammatologico-decostruttivo, nel quale sarebbe pre-contenuto. L'isomorfismo pone, cioè, il problema di una quasi-trasparenza nei confronti del "modello", che lo espone al rischio di neutralizzazione, come se l'autobiografia, intesa come obbiettivazione di un interesse teorico – come oggetto filosofico – non fosse mai realmente accaduta nel testo derridiano.

Ci si può allora domandare se l'interessamento autobiografico non sia piegato verso una forma di auto-interesse, cioè un interesse di auto-riconciliazione al motivo potenzialmente eversivo dell'autobiografico. Un'auto-riconciliazione ottenuta mediante nozioni già auto-prodotte, come quelle autoimmunitarie, per così dire, di *écriture* o, in definitiva, quella di decostruzione. Si annuncia qui un primo sintomo della relazione all'*autos*, o, piuttosto, di un *automatismo* del ritorno al *chez soi* teoretico? Ci si può domandare che spazio abbia, nella strutturazione di questo interesse, l'arcipelago disorganico di quei momenti testuali che presentano una minore coerenza col "modello", vale a dire quegli elementi legati al corpo, al segreto, alla resistenza o alla *restance* empirica di cui si è accennato, e se questi possano rappresentare un *resto*, una *forma residuale* nell'autobiografico teorico.

Interesse autobiografico. Scrittura

La tentazione è di dirigere lo sguardo verso l'*altra* forma dell'interesse autobiografico, alla scrittura *in prima persona* in qualche modo rivolta verso la propria esperienza *individuale*. Può quest'ultima funzionare come leva interna, agendo da contro-dispositivo? In altri termini: può l'insieme dei testi denotabili come autobiografici, rappresentare uno spazio di auto-sottrazione? Il mio interesse va dunque solamente verso l'individuazione di *alcune* proprietà generali di questo insieme che possano risultare utili a rispondere a questa domanda. Tracce di questa tipologia di scrittura sono reperibili nel *corpus* sin dagli anni Settanta, in *Glas*[69] (1974) o in alcune parti dei testi + *R (al di sopra del mercato)* (1975) e *Cartigli* (1978) in *La verità in pittura* (1978)[70]. Qui lo stile di Derrida, marcato da «dissipazione» e «*esplosione* della scrittura», come ha notato Rudy Steinmetz, segue i dettami di un'«*estetica della dispersione*»[71]. Di poco successive, le lettere

[68] Cfr. almeno J.G. Kronick, *Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida*, in «MLN», vol. 115, n. 5 (Dec. 2000), pp. 997-1018; G. Artous-Bouvet, *Le supplément de fiction: Derrida et l'autobiographie*, in «Littérature», n. 162 (Juin 2011), pp. 100-114; R. Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge 1995.
[69] J. Derrida, *Glas*, Milano 2006.
[70] Cfr. J. Derrida, *La verità in pittura*, Milano 1981, pp. 141-175 e pp. 179-244.
[71] Cfr. R. Steinmetz, *Les styles de Derrida*, Bruxelles 1994, p. 13 e ss.

di *Envois* in *La carte postale*[72] operano tramite la tipica forma epistolare-diaristica intrecciata all'auto-commento, che si rimodula altrove: nel *Giornale di bordo* in *Sopra-vivere*[73] (1979), in *Telepatia*[74] (1981) e sin dentro la pagina di intonazione autobiografica di *Circonfessione*[75] (1991) o di *Un baco da seta. Punti di vista trapunti sull'altro velo* (1997), contenuto in *Veli*[76] (1998). L'autobiografismo, più in generale, diviene esplicito in diversi passaggi di *Memorie di Cieco* (1990) o *Il monolinguismo dell'altro* (1996), oppure nella rivisitazione del genere *journal* come diario di viaggio, in *La contre-allée* (1999) o *Demeure, Athènes*[77] (2009), al contempo mutuandosi in altre formazioni discorsive o strategie enunciative, come le quasi duecento interviste[78], spaziando sino ai testi multimediali (prolungamento della struttura auto-etero-biografica costitutiva dalle interviste biografiche) come i docu-film *D'Ailleurs, Derrida* (2000) e *Derrida*[79] (2002). Diversi commentatori, e, fra questi, Régine Robin, si sono chiesti se un autobiografismo tanto parcellizzato e multiforme non sia definibile da un provocatorio «questa non è un'autobiografia»[80]. Altri invece, come Guillame Artous-Bouvet, sono disposti a concedere all'intera opera derridiana una «risonanza autobiografica», certo mediata da una «profondità di finzione» che porta il lettore, come già Lejeune diceva a proposto di Gide e Mauriac, a leggere i testi derridiani non solo «in quanto *finzioni*», ma anche «come dei *fantasmi* rivelatori di un individuo»[81]. Quel che è certo, è che si tratta di un insieme cospicuo di passaggi testuali, sebbene minoritario nel *corpus* in termini meramente quantitativi, di cui occorre valutare la consistenza.

La morfologia della scrittura autobiografica presenta una forma-base: la micro-narrazione di poche righe, di seguito indicata con *autobiografema*, che determina un *varco* (discontinuità intratestuale aperta e subito richiusa) entro un testo che può essere non esplicitamente autobiografico. Il primo ad essere stato pubblicato si trova nella colonna destra di *Glas*, dove Derrida soffermandosi sul motivo della cancellazione (e, di qui, sull'oblio, cioè la figura psicoanalitica *par excellence* nella costituzione dell'identità psichica

[72] Cfr. J. Derrida, *La carte postale*, Paris 1980, pp. 5-273.
[73] J. Derrida, *Sopra-vivere*, Milano 1982, ora in Id., *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, Milano 2000, pp. 175-271.
[74] Cfr. J. Derrida, *Telepatia*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 1, Milano 2008, pp. 265-304.
[75] J. Derrida, *Circonfessione*, Roma 2008.
[76] Cfr. J. Derrida, *Un baco da seta. Punti di vista trapunti sull'altro velo*, in Id. e H. Cixous, *Veli*, Firenze 2004, pp. 21-73.
[77] J. Derrida, *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*, Paris 2009[2].
[78] Si ricordano qui solo alcune rilevanti raccolte di Derrida, come *Points de suspension* (1992), cit.; *«Il gusto del segreto»* (1997) cit.; *Sulla parola* (2002) cit.; sino all'ultima importante testimonianza, prima della morte nell'ottobre 2004, cioè l'intervista *Je suis en guerre contre moi-même,* concessa a *Le Monde* nel 2004, che diverrà il testo *Apprendre à vivre enfine* (2005), cit.
[79] Cfr. *Derrida*, film di Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, USA 2002.
[80] R. Robin, *Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida*, in «Études françaises», vol. 38, n. 1-2 (2002), p. 207-218, p. 207.
[81] G. Artous-Bouvet, *Le supplément de fiction: Derrida et l'autobiographie*, cit., p. 104.

soggettiva), aggiunge furtivamente: «Dimenticavo. Il primo verso che ho pubblicato: "glu de l'étang lait de ma mort noyée" [gluten dello stagno lattiginoso della mia morte annegata]»[82]. Riferirà in un testo coevo, che questo «era il primo verso di una brutta poesia che, a diciassette anni, io avevo pubblicato su una piccola rivista mediterranea, poi scomparsa; l'unica copia che io ne possedevo era rimasta in una vecchia scatola a El-Biar»[83]. All'interno della sofisticata struttura di invio degli *Envois* ne *La carte postale* un altro autobiografema interrompe, anche qui all'improvviso, il dialogo con un tu indeterminato. Nella pagina datata 9 settembre 1977, si legge:

> La Francia ora, l'università francese. Mi accusi di essere spietato e soprattutto ingiusto con lei (dei conti da regolare forse: non mi hanno espulso da scuola quando avevo 11 anni, senza che alcun tedesco avesse messo piede in Algeria? Il solo sorvegliante generale di cui ricordi il nome oggi: mi fece chiamare nel suo ufficio: "torna a casa, piccolo, i tuoi genitori riceveranno un avviso". Sul momento non ci ho capito nulla, ma dopo? Rincomincerebbero, se potessero, a proibirmi la scuola?[84]

Al lettore di Derrida non sfuggirà come questi piccoli "oggetti di scrittura" contengano i temi che più animeranno l'intera produzione autobiografica: il proprio rapporto con la scrittura, la relazione con la *judéité* e, più in generale, la questione dell'*appartenere senza appartenere* a ogni forma di istituzione, fra cui la scuola o la famiglia.

Sviluppando un'originale poetica dell'auto-citazione, spesso Derrida adopera in senso *modulare* gli autobiografemi, ricamando un raffinato reticolo di rinvii autobiografici fra un testo e l'altro, di cui è autore, attore e regista. L'autobiografema non è soltanto traccia scritta inerte, cioè residuo testuale; al contrario, la sua esistenza aforistica rende possibile una riorganizzazione meta-testuale, la quale rappresenta un secondo livello autobiografico: un'orchestrazione vitale delle *proprie tracce*. Si è in presenza di una tecnica di scrittura di sé come *bricolage* mediante auto-montaggio di frammenti, un tema che attraversa la questione dell'archivio e dell'auto-archiviazione della propria *restanza empirica*, dove i *resti scritti* di Derrida (*Derrida's remains*[85], per citare J. Hillis Miller) possono funzionare da elemento – al contempo segnico e fisico – di questa sovra-scrittura di sé. Nel corso del tempo, la produzione di brani autobiografici si accresce e si stabilizza in agglomerazioni provvisoriamente stabili, diseguali quanto a estensione o a qualità narrativa. L'autobiografema può *riprodursi* identico, oppure alterarsi o, ancora, innestarsi dentro un simulacro di *journal intime*, oppure ancora rigenerarsi come centro di irradiazione tematico, in testi eterogenei come le interviste. Non è una procedura sistematica né

[82] J. Derrida, *Glas*, cit., p. 895.
[83] J. Derrida, *La verità in pittura*, cit., p. 153.
[84] J. Derrida, *La carte postale*, cit., p. 97.
[85] Cfr. il capitolo *Derrida's Remains*, in J.H. Miller, *For Derrida*, New York 2009, pp. 72-100.

formalizzabile, ma un gesto che deborda ogni riferimento – forse anche quello all'autobiograficità – per il quale si potrebbe mutuare quanto detto in *Posizioni* circa la propria scrittura, cioè un movimento

> generativo (*différance*), affermativo, seminale, operante per innesti, ibridazioni, espropriazioni, asportazioni, senza un limite regionale, passante al di fuori del codice, all'eterogeneo, proprio perché fa saltare – o danzare – il riferimento[86].

Del resto, nel testo di Derrida l'autobiografema ha una dimensione molto variabile, talvolta contratto sino alla quasi non-significanza dell'annotazione fortuita priva di trama, o alla semplice trascrizione automatica dell'esistente, del caso, anche solo di una data o di numeri, che ossessivamente Derrida registrava un po' ovunque nei margini dei suoi testi. Ma il movimento di reimpianto di queste schegge è per lui egualmente necessario: «ho l'impressione che se cancellassi queste tracce, questi archivi dell'occasione, perderei la mia vita»[87]. La dispersione di questo *corpus* nel *corpus*, arborescenza di scrittura auto-riferita di tipo frattale, non impedisce di individuare motivi unificanti sul piano dei temi: l'infanzia, L'Algeria, le delusioni, l'antisemitismo, la scrittura libera pre-scolastica, l'ingresso problematico nella Scuola. Con gli anni Novanta la prosa autobiografica, in testi quali *Memorie di cieco*, *Veli* e, soprattutto, *Circonfessione*, si estende sino a raggiungere il respiro della pagina. Non c'è l'abbandono del modello frattale, ma un *mélange* fra questo e una scrittura in cui la tonalità emotiva – scavalcando il limite del prelievo e innesto – si dispiega liberando le sue risorse e le sue capacità di risonanza di temi più direttamente esistenziali, quali l'attenzione al proprio corpo, la sofferenza, la sessualità, il ricordo struggente dell'agonia della madre, la vita stessa nelle sue occasioni più impreviste, o anche la morte, quella che cioè, secondo Maurizio Ferraris, è stata «la sua ossessione e la sua musa fondamentale»[88]. Il caso di *Un baco da seta* è rivelativo dello stile composito, se si pensa che il *récit d'enfance* si innesta su una narrazione che sino a quel momento aveva la forma della meditazione-confessione. Il breve *mithos* è uno sviluppo *ulteriormente* autobiografico, un *supplemento* di autobiografico dentro l'autobiografico stesso:

> *Prima dei miei tredici anni, prima di aver mai portato un tallith e di aver neppure mai sognato di possedere il mio, ho coltivato (ma qual è il rapporto?) dei bachi da seta* [...] *restavo prima di tutto paralizzato davanti all'impossibile incarnato da questi piccoli esseri viventi nella loro scatola da scarpe* [...][89].

La narrazione lenta, descrittiva e finemente *riflessiva*, che riporta alla luce un *souvenir* in apparenza marginale ma caricato di significati intimi, è

[86] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 124.
[87] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 55.
[88] Cfr. M. Ferraris, *Derrida. L'eterno giramondo che seguiva il destino facendo 31 chilometri*, in «Il Venerdì di repubblica», 5 agosto 2011, p. 107.
[89] J. Derrida, *Veli*, cit., p. 70

una caratteristica tipica non solo di *Un baco da seta*. Qui la scoperta della sessualità è colta nella sua ambiguità rispetto al genere: «*era impossibile discernere un sesso*» del baco, confuso nel filamento auto-prodotto, cioè la seta come «*saliva sfilacciata*» e accrescimento organico-inorganico del corpo del piccolo animale. Indecidibilmente naturale e tecnica, quest'auto-produzione è vista dall'adolescente Derrida come «*sperma molto fine, brillante lucente, il miracolo di un'eiaculazione femminile* [...] *le ghiandole sericigene del bruco possono essere* [...] *labiali o salivari, ma anche rettali* [...]»[90]. In questi testi la scrittura si adegua al fluire dell'elaborazione continua, quasi deprivata di punteggiatura, come per i cinquantanove periodi che compongono *Circonfessione*, per certi versi assimilabili a uno *stream of conscousness*[91]. Allo scorrimento è interposta la forma diaristica, a sua volta aperta all'innesto eterogeneo: l'auto-elaborazione dei propri ricordi e dei propri stati emotivi riceve, infatti, numerosi frammenti in latino tratti dalle *Confessiones* di Sant'Agostino, ma anche trascrizioni da un taccuino di appunti, tenuto fra il 1976 e il 1984[92]. *Circonfessione* è un libro *eccessivo*, una forma moltiplicativa di scene e ricordi che l'autore lascia essere ingovernabile. La scrittura stessa si rifrange in una moltitudine di giochi di specchi, che in questa sede non posso ricostruire, e una dimensione psico-esistenziale si sovra-espone e si sovra-impone al racconto di vicende personali, attuali e passate, che divengono l'occasione per un'anamnesi della propria *formazione* personale (con le ovvie ambiguità già ricordate nel termine formazione). Un punto centrale da evidenziare, è che al di sotto (dunque come sostegno) della narrazione biografica, spesso la pagina guadagna un proprio spazio autonomo, dovuto al suo permanere come intrisa degli umori del corpo e bagnata dalle sue lacrime:

> [...] come escara si richiude sul sangue per rifarsi la pelle, finché io non saprò da dove vieni a esplodere, mia gelosia, da dove esponi il dentro del bruciare a vivo del mio corpo al peggio, torcendolo dal dolore come questo viso [...] solamente false escare, falsi focolai (*eskhara*), quelle croste nerastre e purulente che si formano attorno alle piaghe sul corpo di mia madre, sotto i talloni, poi sull'osso sacro e sulle anche, numerose, vive, brulicanti di omonimie, tutte quella false escare, focolai d'altare per déi e sacrifici, braciere, falò di bivacco, sesso femminile, l'escarosi della parola [93].

Nei molti passaggi come questo, il corpo è de-scritto e *verbalizzato*. Si tratta del suo corpo, talvolta, invece, del corpo della madre (*mater*, origine del corpo e *materia* stessa della scrittura), ma quel che conta è che si tratta

[90] *Ivi*, p. 71.
[91] Su questi aspetti, si può vedere, nel bel volume di G. Zuccarino, *Il farsi della scrittura*, Milano 2012, il saggio *Scrivere la ferita*, pp. 135-144.
[92] Le fotocopie delle pagine del "vero" taccuino sono consultabili nella documentazione conservata presso l'archivio Derrida a Irvine. Si tratta, però, di un'auto-archiviazione, cioè una selezione operata da Derrida ancora vivente. Cfr. *Circonfession: cinquante neuf périodes et périphrases*, MS-C001, box 33, folder 1, *Jacques Derrida Papers*, UCI Special Collections and Archives.
[93] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., pp. 86-89.

di un corpo innanzitutto *sentito*, emozionalmente consistente in quanto corpo dolente. L'iperbole, fra i tratti più distinguibili dell'autobiografismo derridiano, mette in risonanza la sofferenza del corpo mediante una scrittura *patetico-ematica* pressata, come da una forma di automatismo, verso il limite finito del corpo, cioè la morte: «non penso che alla morte, ci penso sempre, non passano dieci secondi senza che la sua imminenza mi sia presente [...]. In fondo, è questo che comanda tutto, tutto ciò che faccio, sono, scrivo, dico»[94], confesserà all'amico Maurizio Ferraris. Se la morte è l'interdetto, l'impossibile stesso per la filosofia, nella scrittura essa può in qualche modo inversamente sopravvivere, nell'accezione derridiana della *survie*. Nella confessione autobiografica, al contempo esorcizzandole e ripercorrendole, la morte, tuttavia, risale verso le ansie della mente o il tremore del corpo di fonte alla sua finitudine[95], mentre la penna tocca il punto limite dell'*auto*-biografico come ipotesi del dar-si da sé la morte:

> "ho voglia di uccidermi" è una frase mia, di me da cima a fondo, ma conosciuta da me solo, la messa in scena di un suicidio e la decisione fittizia ma quanto motivata, convinta, seria, di porre fine ai miei giorni. Decisione di continuo rilanciata, prova che occupa tutto il tempo del mio teatro interiore[96].

Autobiograficamente, il pensiero della morte lo segue sempre. Nell'estate del 2004, la sua ultima, deve ammettere che ora che i problemi di salute «si fanno pressanti, la questione della sopravvivenza o del rinvio, che mi ha da sempre ossessionato [*hanté*], letteralmente in *ogni istante* della mia vita, in maniera concreta e instancabile, oggi prende un colore diverso»[97], e già nelle sequenze *conclusive* del film *D'Ailleur, Derrida*, seduto sulle rive del mare, fra gli scogli e i gabbiani in volo, si abbandonava a una meditazione dal sapore esistenzialista:

> ciò che vi è di tragico nell'esistenza, non solo la mia, è che il significato di ciò che noi viviamo – e quando la vita è lunga, si fanno parecchie cose – il significato di quanto abbiamo vissuto non si determina che nell'ultimo momento, vale a dire quello della morte[98].

---

[94] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 105. Cfr. anche J. Derrida, *Sulla parola*, Roma 2004, p. 68: «non posso dirle come immagino la mia morte, l'immagino in tanti modi. Spendo tante risorse della mia immaginazione in questo che per decenza non ne riempirò le sue orecchie».

[95] L'atteggiamento verso la morte è sempre di tipo misto, come suggerisce Giuseppe Fornari, cioè immerso entro un «alone emotivo e speculativo» al quale corrisponde un'«implosione che è filosofica ed è esistenziale». Cfr. G. Fornari, *Il dono impossibile. Sacrificio e religione in* Donare la morte *di Jacques Derrida*, in AA.VV., *A partire da Jacques Derrida*, cit., pp. 175-196, p. 176. Per una ricostruzione molto puntuale e antologica dei luoghi derridiani sulla morte, cfr. L. Barani, *Derrida e il dono del lutto. Un intreccio filosofico di estetica e di economia tra citazione e autobiografia*, Verona 2009. Per un'analisi teoretica, cfr. J. Rogozinski, *Faire part. Cryptes de Derrida*, Paris 2005 e C. Resta, *Ospitare la morte*, in «Babelonline», n. 2, (2007), pp. 109-111.

[96] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., pp. 39-40.

[97] J. Derrida, *Apprendre à vivre enfin*, Paris 2005, p. 26.

[98] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 37.

Pur nei limiti di questa ricostruzione, la variazione di tono nella prosa appare senz'altro come un dato di rilievo: in maniera non effimera, fanno il loro ingresso nel testo derridiano un espressionismo sorvegliato e una tendenza critpo-esistenziale. Un altro indicatore di questa nuova tendenza va cercato nella *qualità* dell'instancabile lavoro di secondo livello sulla scrittura, una *scrittura sulla scrittura* (raddoppio del raddoppio) che non è più solamente la pura trascrizione di un tema teorico centrale, cioè l'*écriture*. L'auto-attenzione sul soggetto-scrivente era in realtà già presente da tempo. Ad esempio in *Posizioni* la decostruzione testuale era vista come dispositivo universale a-soggettivo, ma indissociabilmente anche attività che «sotto un certo profilo» non rinvia ad altro «se non alla propria scrittura»[99]. Ma ora l'autoanalisi del proprio stile diviene più penetrante. In primo luogo come analisi della forma esterna, come in tutte quelle occasioni in cui Derrida suggerisce la priorità della forma diaristica sul filosofico (una filosofia *ancella* dell'autobiografico): «le memorie, in una forma che non sarebbe ciò che in genere si chiama "memorie", è tutto ciò che mi interessa. Corrisponde alla pazza idea di conservare tutto [...] la filosofia è stata, per me, al servizio di questo disegno autobiografico delle memorie»[100]. Il rapporto esistenziale con l'annotazione diaristica trasporta l'autore della *Grammatologia* anche molto lontano dall'*autos* delle proprie forme teoriche. L'idea di *scrivere tutto*, di trascrivere in tempo reale il corpo e la sua spettrografia, ad esempio, si trova abbozzata in alcuni passaggi di *Envois*:

> il vecchio sogno impossibile della registrazione esaustiva e istantanea, soprattutto non perdere una parola – perché è alle parole che soprattutto io tengo e di cui la rarefazione mi è insopportabile nella scrittura –, il vecchio sogno dell'elettro-cardio-encefalo-LOGO-icono-cinemato-biogramma completo.[101]

Molti anni dopo, in *Sulla parola*, rimodula nuovamente la questione: «se c'è un sogno che non mi ha mai abbandonato, qualsiasi cosa abbia scritto, è quello di scrivere qualcosa che abbia la forma di un diario "totale"»[102]. L'aspirazione a estendere indefinitamente nello spazio e nel tempo i limiti del *journal intime* (quasi per sovvertirne l'ordine e alteralo in *journal extime*), rappresenta però un tentativo di avvicinamento fra vita psichica e scrittura che disobbedisce a uno dei dettami della decostruzione, cioè la *struttura del ritardo*. La scrittura di un *diario totale* equivarrebbe, infatti, a una *protensione* che trascrive tutte le *ritenzioni*, cioè uno scrivere «tutto» e «tanto velocemente da conservare tutto ciò che mi passa per la testa»[103]. Questa particolare auto-attenzione tocca anche la *forma intima* della scrittura. A partire dallo sguardo sulla propria mano scrivente o anche sulla penna, ago sismografico che registra i tremolii del corpo, Derrida tratteggia i lineamenti di un'estetica del proprio grafismo. In *Circonfessione*:

[99] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 12.
[100] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 38.
[101] J. Derrida, *La carte postale*, cit., p. 76.
[102] J. Derrida, *Sulla parola*, cit., pp. 25-26.
[103] *Ibid.*

«ecco ciò che i lettori non avranno conosciuto di me, la virgola della mia respirazione [...] il tempo cambiato della mia scrittura, la grafica, per aver perso la sua verticalità interrotta, quasi a ogni lettera, per legarsi sempre meglio e leggersi sempre peggio da quasi vent'anni»[104]. Poco prima, nella pagina datata 14 ottobre 1977:

> *Ritrovare il gusto (perduto) di tenere la penna, dello scrivere in un senso che ho maltrattato, macchinato, perduto da tempo* [...] *ritrovare una scrittura facile, offerta, leggibile, distesa* [...] domando ancora che cosa sia potuto succedere quando la mia scrittura è mutata, dopo trent'anni, poi ancora più tardi, quando le macchine l'hanno presa in mare, perché ho guadagnato il mare, dapprima quando vi è passata la corrente, poi quando nuoto qui controcorrente, contro le onde che mi scrivono sul viso dello schermo [105].

Le pagine di *Circonfessione* mostrano quindi un soggetto che incessantemente si esamina rispecchiandosi nel proprio stile di scrittura, nei suoi dispositivi (dal legamento del segno, all'introduzione della macchina e dello schermo sino al nuotare contro-corrente dentro la scrittura, che è essa stessa uno *stream*) censendovi poi con lucidità l'imperfezione, l'auto-contraddizione o la tangenza all'alienazione:

> niente da dire, ecco ciò che non sopportano, che io non dica niente, mai niente che stia in piedi o che valga, nessuna tesi che si possa confutare, né vera né falsa [...] *e dunque scrivo* [...] la potenza indimenticabile dei miei discorsi dipende dal fatto che triturano tutto fino alla cenere muta di cui non si conserva altro che il nome, a malapena il mio, tutto ciò girando attorno a niente [...] e siccome non dico niente, programma ben noto, scrivo per alienare, per fare impazzire tutti quelli per i quali mi sarò alienato non dicendo niente [...] non ci sono per nessuno, da una data immemorabile, da quando ho paura, io stesso, la sera, della paura che ispiro, paura del silenzio di morte che risuona a ogni parola di me[106].

L'investigazione della propria soggettività fra le maglie della scrittura è pertanto il corrispettivo di un *cogito*. Nell'«e dunque scrivo» senza premessa logica – sotto tale mancanza si potrebbe, in una certa misura, inscrivere l'intera traiettoria derridiana – si comprende come il teatrale allestimento di un *espace littéraire* autobiografico sia funzionale all'autodescrizione di sé come soggetto che nasce con la scrittura e dalla sua stessa scrittura. Teleguidato da un istinto che può ricordare il Sartre de *Les mots*, la *scrittura di sé* è anche l'occasione di mostrarsi come un *prodotto* (al contempo autonomo e alienato: un'auto-produzione che è già estroflessione). In *Memorie di cieco*, Derrida riannoda, fra ricordo e finzione, l'origine della sua scrittura alla scena affettiva familiare dell'infanzia, cioè una forma di gelosia per il fratello «di cui ammiravo come tutti nell'ambiente, il talento di disegnatore [...] io soffrivo nel vedere i disegni di mio fratello esposti in permanenza, religiosamente incorniciati sulle pareti di tutte le camere.

---

[104] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., p. 142.
[105] *Ivi*, pp. 198-99.
[106] *Ivi*, pp. 240-44, corsivo mio.

Tentavo di imitare le sue copie: una penosa goffaggine [...]»[107]. La vocazione per la scrittura deriva dal fallimento intimo, legato all'altro tracciare (il disegno: dunque, la *mimemis*). Ma in questa pagina, l'(auto)vocazione è congiuntamente una convocazione a vivere, un "venire all'esistenza" nella scrittura:

> avevo inviato a me stesso, che ancora *non esistevo*, il messaggio indecifrabile di una convocazione. Come se al posto del disegno, al quale il cieco in me rinunciò per sempre, fossi chiamato da un altro tratto, la grafia di parole invisibili, l'accordo del tempo e della voce che si chiama verbo – o scrittura[108].

Si prenda, in alternativa, *Un baco da seta*, dove la tessitura del piccolo baco intrattiene una relazione metaforica con la scrittura: «*osservavo i progressi della tessitura, ma senza vedere niente*»[109], proprio come nel *Leitmotiv* della cecità nello scrivere che molti anni prima, in *Posizioni*, era associata all'«impossibilità strutturale di chiudere il reticolo, di arrestarne la tessitura, di tracciarne un margine»[110]. L'attività dell'animale è scrittura: «*movimento di questa produzione, questo divenire-seta*», cioè il *filato* di un tracciarsi che «*che non avrei mai creduto naturale*»[111]. Il tema primario è il «*secernere*» e la «*secrezione*», o, se si vuole, la scrittura come operazione di intreccio fra i due piani (oggettivo e soggettivo), la quale implica un'assimilazione o una trasformazione che *attraversa* il corpo-scrivente (che, infine, si separa da questo, pur non negandolo in senso assoluto): «*l'operazione attraverso la quale il baco stesso secerneva la sua secrezione* [...] *secerneva una cosa che non sarebbe mai stata un oggetto* [...] *al quale si sarebbe posto di fronte*». Ciò ripristina, forse in modo involontario, isomorfismi parziali con le autoanalisi sulla propria scrittura, da lungo tempo sentita come un «aggrovigliarsi in centinaia di pagine di una scrittura al tempo stesso insistente ed ellittica, che stampa [...] perfino le sue proprie cancellature»[112] e come un «distruggere graficamente, praticamente [...] l'opposizione centro/periferia, [...], dentro/fuori [...] desiderio limi*trofo* e fame di margine, mangiare il limite senza assimilarlo»[113]. La scrittura è auto-secrezione: produzione *di sé,* a partire *da sé* e mai del tutto *separata,* così come la seta appena elaborata non è *Gegenstand*, dunque non è un oggetto come ciò che sta di fronte o al di fuori. La scrittura-secrezione dell'animale «*non si separava dalla sua opera*», ma produceva «*ciò che non lo avrebbe mai abbandonato, una cosa che non era altro che lui stesso*». E tutto questo non facendo altro che «*sputare proprio ciò di cui il corpo riprendeva possesso per abitarlo avvolgendovisi*»[114].

---

[107] J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 54.
[108] *Ibid.*, corsivo mio.
[109] J. Derrida, *Veli*, cit., p. 70.
[110] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 51.
[111] J. Derrida, *Veli*, cit., pp. 70-71.
[112] J. Derrida, *Posizioni*, cit., p. 23.
[113] *Ivi*, p. 130.
[114] J. Derrida, *Veli*, cit., pp. 71.

La figura narrativa, molto tipica negli autobiografi, del presentarsi come soggetto che nasce nella scrittura, va letta, però, nella sua forma più generale. Ogni rapporto con la scrittura è un nascere dalla propria scrittura che è sempre ed anche un andare contro la propria scrittura, un nuotare contro corrente. Quale che sia la forma dell'autoimmagine o dell'autoritrar-si, essa sarà una forma della contraddizione. Ciò rappresenta un prolungamento dell'idea ossimorica di *identità senza identità*, già vista nel *teoretico* dell'autobiografico, ma si riannoda alla questione dell'autocontraddizione performativa nel suo risvolto esistenziale e *non* sovrasensibile: «*la scissione del me, in me almeno, non è una frottola trascendentale* [...] non vi sarà né monogramma né monografia di me»[115], in quanto «io mi strappo la pelle, come sempre mi smaschero e mi desquamo leggendo saggiamente gli altri come un angelo, mi scavo fino al sangue, ma in loro, per non farvi paura [...] *come circoscrivere, il bordo del testo*»[116]. Il soggetto-Derrida si ricostituisce decostruendosi, nel contro-movimento della scrittura, cioè come contro-figura, contro-esempio, effetto di scissione che non è una finzione teoretica o una *frottola trascendentale*, ma la sua forma logico-esistenziale: «io non sono, io non penso, io non ritrovo i miei spiriti, ne ho parecchi a spartirsi il mio corpo, che moltiplicando in me i contro-esempi e le contro-verità che io sono, lasciandoli piuttosto che si moltiplichino senza di me»[117]. L'auto-presentazione – figura altamente problematica, eppure così frequente, nel protocollo testuale derridiano – si alimenta del motivo del *contretemps* e della non-coincidenza di sé con sé:

> mai mi sono sentito così giovane e vecchio nello stesso tempo. Nello stesso tempo, nel medesimo istante, ed è il medesimo sentimento, come se due storie e due tempi, due ritmi si consegnassero a una sorta di dissidio nel medesimo sentimento di sé, in una sorta di anacronia di sé, di anacronia in sé. Così mi spiego, per una parte, una certa turba dell'identità [*trouble de l'identité*][118].

Sul vocabolo *trouble* Derrida insisterà, non per caso, anche nelle definizioni dell'autobiografico in *Il monolinguismo dell'altro*[119] (o in *Mal d'archivio*, a proposito del «torbido» e del «conturbante»[120] associato ai processi mnemotecnici di archiviazione), e questo per la ragione esso contiene in sé il senso dell'autobiografismo. La *trouble* è l'identità stessa. L'identità si definisce pienamente nel turbamento, nel *disturbo*, anche come *disordine*, dunque, di nuovo, dalla relazione con i suoi *phantasmata* che la fanno essere se stessa soltanto come inattuale e *ailleurs*: ognuno non è altro

[115] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., pp. 55-56.
[116] *Ivi*, pp. 215-16.
[117] *Ivi*, p. 227.
[118] Questa icastica autodefinizione è l'incipit dell'*exposé* per l'ottenimento del *doctorat d'État* del 2 giugno 1980, ora riportato nell'apertura di *Ponctuations: le temps de la thèse*, testo che, come è noto, è anche la sua prima autobiografia intellettuale. Cfr. J. Derrida, *Ponctuations: le temps de la thèse*, in Id., *Du droit à la philosophie*, Paris 1990, pp. 439-459, pp. 439-440.
[119] Cfr. J. Derrida, *Il monolinguismo dell'altro*, cit., pp. 35-38 e p. 56.
[120] J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli 2005, p. 110 e ss.

che il contro-esempio di se stesso. «Non ho mai incontrato nessuno – dice in *Circonfessione* – che sia stato più felice di me, e fortunato, euforico [...] ebbro di godimento ininterrotto»[121]; tuttavia

> al di là di ogni paragone, sono rimasto, io il contro-esempio di me stesso, così costantemente triste, privato, destituito, deluso, impaziente, geloso, disperato, negativo e nevrotico [...] infine le due certezze non si escludono poiché sono sicuro che sono altrettanto vere, simultaneamente e da ogni punto di vista [...][122].

Venendo ora a un bilancio, si può dire che la selezione di *morceaux* auto-riferiti mostra che al consueto contrappunto stilistico con il registro auto-ironico o auto-parodico, incede sulla scena della scrittura un'inedita forma dell'attenzione alla propria corporeità, mediante un'espressività e un lirismo controllato di cui restano da valutare la consistenza. In quanto a *fatto stilistico*, la scrittura patetico-ematica rappresenta una tendenza – delicata se raffrontata ai crismi della decostruzione – all'auto-presentazione della propria singolarità che fa leva su elementi come la perdita, la *nostalgerie*, lo spazio segreto individuale oltre che, in generale, la propria sofferenza. Ora, il punto critico è che l'indagine teoretica intorno all'autobiografia, come visto, interrogava l'*autos* nella scrittura di sé nel senso di «interrogare ciò che nell'*autos* scompagina il rapporto a sé»[123]. Seguendo le note di questa intonazione, invece, l'accento si sposta maggiormente sul fatto che tale auto-etero-differimento riguarda «sempre un'esperienza *esistenziale singolare*»[124]. La singolarità nell'autobiografico è quella che «in un certo modo» rimanda a un «*pathos* esistenziale» come precondizione di ogni filosofare, connotata spesso mediante un ricorso a Kierkegaard:

> è a Kierkegaard che sono stato più fedele [...] l'esistenza assoluta, il senso che dà alla parola soggettività, la resistenza dell'esistenza al concetto o al sistema, è qualcosa a cui tengo assolutamente e a cui non posso nemmeno pensare che non si tenga [...]. Lo sento molto vivamente, ed è in nome di questo che mi muovo in continuazione[125].

Non che la singolarità perda di colpo la sua qualità di divergenza da sé. L'auto-correzione continua fa dire a Derrida che, in ogni caso, la singolarità «non è mai puntuale, mai chiusa come un punto [...] è un tratto [*trait*], un tratto differenziale, e differente da sé: differente *con sé*»[126]. Ciò nonostante essa, sebbene non descrivibile, *resta*; la singolarità ha la proprietà di *perdurare* persino oltre la decostruzione auto-etero-logica, come qualcosa che c'è – *il y a* – e prosegue a produrre effetti. La singolarità resiste quindi anche alla decostruzione della soggettività, come in questo passaggio da

[121] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., pp. 238.
[122] *Ivi*, pp. 238-39.
[123] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 37.
[124] *Ibid.*, corsivo mio.
[125] *Ibid.*
[126] J. Derrida, *«This strange institution called litterature»*, in D. Attridge (ed.) *Jacques Derrida. Acts of Litterature*, New York London 1992, p. 69.

un'intervista con Élisabeth Roudinesco. Alla domanda se «la singolarità [*singularité*] del soggetto, per quanto decostruito, esiste e resiste a ogni tipo di costruzione a priori», Derrida replica dicendo: «proprio così: la singolarità [*singularité*] resiste, permane. Talvolta essa resiste addirittura alla sua assimilazione alla "soggettività"»[127].

Si tratta dunque di *intonazione* della prosa e di singolarità stilistica. E si tratta anche, visibilmente, di un nodo molto delicato dal punto di vista esegetico interno che ha impegnato i commentatori già nei primi anni Novanta, quando il libro di Steinmetz *Les styles de Derrida*[128] suggeriva un ipotesi esegetica forte: da *La carte postale* in avanti, la prosa presenta una «tonalità dotata di una forte carica patetica» filtrata da una «nostalgia che prende le forme di un vibrante richiamo verso l'origine». L'apparato stilistico *in toto* muterebbe coerentemente a una nuova ispirazione, una «*poetica dell'invocazione*» sostitutiva dell'«*estetica della dispersione*» [129] degli anni precedenti. Sebbene più cauto, anche Marcos Siscar, in *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*[130], conviene sulla rilevanza da assegnare alla mutazione stilistica, per connotare la quale si serve di termini quali «*Stimmung*», «passione», «manifestazione dell'umore», «sofferenza», «quasi *corporale*»[131]. Il cambio di tono non va, tuttavia, ridotto entro una prospettiva semplificante. Difatti l'*intonazione* nella prosa incorpora il proprio «deragliamento» e la propria «caduta»[132], conformandosi non a una *monotonia*, ma a una «*politonia*»[133], cioè a un differimento interno già operante nell'accento lirico. Il saggio di Jacob Rogozisnki, *Faire part. Cryptes de Derrida*[134] ha indagato invece da un punto di vista filosofico alcuni nodi irrisolti, come i problemi della *restance* e delle forme resistenti non decostruibili; più di recente sono state suggerite anche altre categorie, forse meno abituali, come quella esistenziale di *angoscia*, in Evelyne Grossman[135], o quella di un *Derrida romantico*[136], in Søren Hattesen Balle.

[127] É. Roudinesco e J. Derrida, *Quale domani?*, Torino 2004, p. 140. Ho modificato la traduzione del termine "*singularité*", preferendo "*singolarità*" a "*individualità*".
[128] Cfr. R. Steinmetz, *Les styles de Derrida*, cit. La scrittura dell'ultimo Derrida segna un momento di «*implosione*»: il suo tono diviene più grave, ma i suoi segni si «alleggeriscono», filtrati da una «oralità crepuscolare» (*ivi*, pp. 13-14).
[129] *Ivi*, p. 14.
[130] Cfr. M. Siscar, *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*, Paris 1998, nota 27, p. 263. In parziale polemica con le tesi di Steinmetz, per Siscar l'organizzazione generale dello stile di Derrida da *La carte postale* sino a *Circonfessione*, non rappresenta il «colpo di grazia portato alla logica», ma una sua alterazione produttiva, una differenza intra-tonale. La scrittura rivela una forma di «attenzione al tono», una sorveglianza che si attua contemporaneamente «attraverso l'analitica e la stilistica dell'affezione, della lettera».
[131] *Ivi*, p. 358 e ss.
[132] *Ivi*, p. 263.
[133] *Ibid.*
[134] Cfr. J. Rogozinski, *Faire part*, cit.
[135] E. Grossman, *Le voci di Derrida*, in Id., *L'angoscia del pensare*, Bergamo 2012, pp. 47-65. Grossman rivaluta le aderenze metamorfiche di scrittura, vita e pensiero, in qualche modo suggerendo la precedenza della corporeità rispetto all'apparato logico-decostruttivo in se stesso.
[136] Cfr. S.H. Balle, *On Derrida's Difficulty (of Telling Stories of His Life), or How to Appreciate Derrida as a Late Romantic*, in B. Sørensen (ed.) *Faces of Derrida*, Aalborg

Pur nella loro diversità, queste ed altre letture riconoscono una certa solidità all'ipotesi della scrittura autobiografica come espressione di intensità e *pathos*. Nondimeno va riconosciuto che esse non risolvono la questione del suo *posto teorico* all'interno dell'impianto di pensiero di Derrida. Non è chiaro, in particolare, se l'autobiografismo possa rappresentare un contro-dispositivo di auto-sottrazione.

La questione può essere riassuntivamente posta in questi termini: si tratta di vero autobiografismo? Credo che l'insieme di testi cui ho fatto riferimento rappresenti piuttosto un *quasi-autobiografismo*. Tale giudizio è ascrivibile solo in parte a difficoltà di aderenza al "genere autobiografico" o alla pervasività destabilizzante dell'indecidibile diade testimonianza/ finzione. Esso va cercato invece nell'esistenza, all'interno dell'inflessione esistenziale, di una forma di articolazione o di interruzione. L'intensità e il tono della prosa autobiografica vengono, cioè, interrotte da elementi teorici, da filosofemi che ritornano a inquinarne la (presunta) purezza espressiva.

Circa il primo punto, è vero che la morfologia della scrittura spazia entro un'ampia gamma di sottogeneri: *journal intime* in forma epistolare; autoritratto; autobiografema autonomo; *témoinage fictif*; *dialogue fictiv*; intervista biografica; film documentario. Ma è anche vero che tutte queste sono categorie già codificate dagli specialisti del "genere"[137]. È vero anche che si tratta di uno stile frammentario, densamente popolato di rinvii, di momenti cripto-autobiografici, di auto-correzioni, *tentativi di autocritica*, cioè tutte articolazioni che limitano la presentazione di sé entro un'estetica del montaggio e una struttura fortemente discontinua del tempo narrativo. Ma ciò non necessariamente nega loro la pertinenza autobiografica. Per esempio, rimodulando un'osservazione di Bennington, ci si può domandare se «è possibile concepire un'[auto]biografia multipla, stratificata piuttosto che gerarchizzata, in altri termini *frattale*, che possa sfuggire alle intenzioni totalizzanti e teologiche che hanno da sempre comandato il genere?»[138]. L'autobiografismo derridiano è in fondo una scrittura frattale. Esso è strutturalmente molteplice, capace cioè di ospitare più autobiografismi dentro l'autobiografico[139], come sostiene Artous-Bouvet e non privo di una identità, anche se, stando a Clément, si tratta di una *identité enarrative*[140], cioè un'identità autobiografica secondaria, costituentesi sin dall'inizio come *auto-commento*.

2005, pp. 29-46.

[137] Si veda in particolare, come testo che integra ai generi classici anche quelli legati ai nuovi media analogici, Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux medias*, Paris 1980, p. 54 e ss.

[138] G. Bennington, *Other Analyses. Reading Philosophy*, 2004, p. 425 (<http://bennington.zsoft.co.uk>).

[139] In particolare, per Artous-Bouvet «l'impresa "autobiografica" derridiana risponde, nella sua diversità, a un quadruplice principio di molteplicità», cioè una molteplicità a) di versione del racconto di sé, b) di dizione (nel registro linguistico), c) di enunciazione (la polifonia di voci narranti) e d) di confessione (per ogni segreto, ne seguirà sempre un altro, diverso dal precedente). Cfr. G. Artous-Bouvet, *Le supplément de fiction*, cit., p. 103 e ss.

[140] Cfr. su questo B. Clément, *L'invention du commentaire. Augustin, Jacques Derrida*, Paris 2000.

Secondariamente, va detto che la questione dell'indistinguibilità fra racconto inventato e testimonianza, fra memorie verificabili e sogni, è virtualmente connaturata a ogni atto autobiografico: dal progetto stesso di scrivere un'autobiografia, al processo selettivo delle fonti, comprese le omissioni (la parte di gran lunga più rilevante/rivelatrice di un autore) e, in definitiva, a tutto ciò che porta al carattere *costruito* del personaggio autobiografico *je*. In Derrida si osserva evidentemente una radicalizzazione della cosiddetta *auto-fiction*[141], che marca la distanza da ogni modello contrattualistico fra autore e lettore[142]. L'ibridizzazione genera anzi un nuovo centro testuale, denotabile come *finzionale/testimoniale*. Qui l'inautentico e l'in-autenticabile sono costantemente intrecciati, organicamente incorporati nell'orditura dell'autobiografismo, guidato da una forma di concreta artificialità. Nello *spazio letterario autobiografico* ematografia e trasparenza, realtà e dissimulazione congenitamente coesistono, come evidenzia lo stesso Derrida in un breve passaggio di *Demeure. Maurice Blanchot*: «l'essenziale del messaggio testimoniale [...] passa nel *sangue* della realtà attraverso l'epidermide della *finzione*»[143].

Resta tuttavia aperta la questione filosofica del soggetto-Derrida e della sua relazione con la scrittura autobiografica. L'abbandono alla libertà della penna, l'adesione senza controllo all'idea del *tout dire* attribuita da Derrida all'elemento letterario, non è mai totale. È questo un tema sul quale tornerò in seguito. La continuità della pagina autobiografica è costantemente interrotta dalle interferenze di formazioni enunciative di tipo teoretico, le quali giocano un ruolo co-costituivo, in quanto *rappresentano* il *revenant* dell'elemento filosofico che ritorna ad assillarne l'autonomia. È forse possibile che la scrittura emancipata, autobiografica e letteraria in senso lato, accolga il desiderio dello scriver-si meglio della filosofia: «il mio "primo" desiderio senza dubbio non mi portava verso la filosofia, ma piuttosto verso la letteratura, no, verso qualcosa che la letteratura accoglie meglio che la filosofia»[144]. Ma, come confessa, si tratta forse di sogno o desiderio: «mi sento impegnato [...] in un lungo percorso per ricongiungermi a questa cosa, a questa scrittura idiomatica di cui so la

[141] Sul tema dell'*auto-fiction*, si veda A. Strasser, *De l'autobiographie à l'autofiction: vers l'invention de soi*, in AA. VV., *Autofiction(s)*, Lyon 2010. Derrida, del resto, ha molto insistito sul valore indecidibile della diade finzione/testimonianza, come, per esempio, in questo passaggio da *La contre-allée*, in cui la testimonianza è paradossalmente co-richiesta all'altro [la co-autrice del libro Catherine Malabou]: «quello che scriviamo in questo libro [...] è letteratura? (Ci chiedono). Se io sottolineo, io, il solo testimone accessibile, che quanto voi citate, perlomeno, delle cartoline del 25 settembre 1977 («*I'm destroying my own life*», etc.) o del 10 giugno 1977 («[...] ho bruciato tutto, lentamente, sul ciglio della strada»), ciò mi è *veramente accaduto*, Catherine, chi sarebbe obbligato a credermi? E se questa testimonianza restasse una finzione letteraria? Vi giuro che è vero, tuttavia, *I swear*, voi mi credete, non è vero [...]». Cfr. J. Derrida, *La contre-allée*, cit., p. 104.

[142] Circa le forme e i problemi inerenti tale modello, cfr. Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna 1986.

[143] J. Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, cit., p. 76, corsivo mio.

[144] J. Derrida, *Points de suspension*, cit., p. 127.

purezza inaccessibile ma che continuo a sognare»[145]. Pertanto la tensione esistenziale, di cui si è dato conto, non può impedire il *ritorno* del piccolo teorema, l'arresto della narrazione, la comparsa di una proto-formulazione astratta. Come osservato da David Mikics, la cifra della riflessione di Derrida è rappresentata da una vena «superiormente non narrativa (o persino antinarrativa)»[146]: l'autobiografismo nasce manchevole, come non-sapere o non-potere rispetto alla narratività stessa, cioè come una contro-diegesi strutturale. Di nuovo, è Derrida a fornirne un indizio: «non sono mai stato capace di raccontare una storia. [...] ho sempre avvertito questa incapacità come una triste infermità. Perché mi è stato negato il narrare?»[147]. Ovunque l'auto-attenzione ai propri stati interiori o l'auto-commento della propria scrittura, apre il campo a una particolarissima forma di auto-fenomenologia sempre *interessata* dal filosofico: la prosa auto-riflessiva *secerne* la sua stessa fenditura, sotto forma di micro-*filosofemi*. Questi fessurano e, al tempo stesso, ostruiscono il dispiegamento potenziale dell'*autobiografema*, per poi subito svanire. L'effetto della loro sparizione è quello di realizzare un vuoto attivo nella pagina o nel lettore, nel quale l'illusione di autonomia dell'autobiografema, e più in generale, della prosa autobiografica, può ricostituirsi. Non dimentichiamo che il primo lettore è sempre l'autobiografo stesso (*autos*). L'interruzione, ancora una volta, detta la ritmica di queste sostituzioni *supplementari*, di questi impedimenti reciproci e reversibilità del senza-passaggio. Si prenda la bella immagine nelle prime pagine di *Circonfessione*: «paragono la penna a una siringa, e sempre io sogno una penna che sia una siringa»[148]. La penna, cioè, deve mutare se stessa nel suo opposto correlato, una «punta aspirante», e ciò per non limitarsi a essere solo «arma durissima con la quale bisogna inscrivere, incidere, scegliere, calcolare». La penna-siringa, se si presta attenzione, sta già divenendo altro da oggetto narrativo che era, cioè una categoria in cui porre un'idea, in questo caso l'idea dell'ibrido attivo-passivo. La penna, infatti, è capace di imprimere-esprimere o di tracciare-aspirare: «trovata che sia la giusta vena, più nessuna fatica, nessuna responsabilità, nessun rischio di cattivo gusto o di violenza, il sangue si consegna da sé»[149]. In poche righe, da narrazione autobiografico-onirica la scrittura si aliena divenendo capitalizzazione di una riflessione sul corpo come *percepito-percepiente*, dunque precipitato teoretico che, mi pare, convoca il concetto di auto-esibizione dell'interno in quanto espressione. Non si tratta di questioni marginali: «il dentro della mia vita» (dove *mia vita* non è virgolettato) qualcosa che «si esibisce da solo, *si esprime* al di fuori»[150], conduce già a prefigurare il tema della verità del corpo auto-evidente, una verità fenomenologica del *mostrarsi* da sé che riflessivamente apre a una sagoma possibile per il soggetto osservatore.

[145] *Ibid.*
[146] D. Mikics, *Who was Jacques Derrida? An intellectual biography*, New Haven & London 2009, p. 242.
[147] J. Derrida, *Memorie per Paul de Man*, cit., p. 21.
[148] J. Derrida, *Circonfessione*, cit. p. 17.
[149] *Ivi*, pp. 17-18.
[150] *Ibid.*

In termini più fenomenologici – perché trattasi di una *fenomenologia della scrittura* – i filamenti dell'*Erlebnis* e dell'*Erfahrung* si riannodano narrativamente (tramite lo stadio intermedio dell'*Empfindung* auto-riferito) ma per aprire spesso al registro constativo, naturalmente un constativo ridotto, *à la* Derrida. Per esempio l'intero *récit d'enfance* di *Un baco da seta*, testo fra i più riusciti dal punto di vista letterario, è caratterizzato da una prosa costellata da espressioni che ne sospendono la fluidità, indebolendone l'autonomia: «*fuori di sé in sé presso di sé*» precede «*in vista di avvolgerlo ben presto completamente*», il quale è seguito da «*la sua opera e il suo essere per la morte*». La prosa apre così il campo a piccole formule, per esempio «*la natura e la cultura assolute*»[151], che rimandano all'auto-cliché, sebbene invertito, del chiasma natura/cultura, come scriveva nella conferenza del 1968 *La différance*: «natura come cultura differita-differente [*différante*]»[152]. Mi pare che questa ritmica fra autobiografismo e filosofema – ritmica che è la forma della loro relazione disarmonico-dialettica – non possa essere trascurata. Occorre immaginare non uno stile dominante alla volta, come per Steinmetz, ma una compresenza di più stili nel medesimo stile, cioè riprendere l'impostazione di Siscar della *politonia* che è già dentro la *Stimmung* patetico-ematica.

Concludendo, la scrittura «neutr*a*», che recupera quella del Derrida degli anni Cinquanta[153], con il suo *staccato* in stile *dissértation*, corrompe la *poetica dell'invocazione*; reversibilmente, la scrittura cripto-esistenziale incrocia la formula frattale neutra, e vi muore ogni volta, ma per poi ricostituirsi altrove. Del resto anche la scrittura *neutra* è frutto di un lungo apprendistato personale, una «normalizzazione»[154] che è anche un'auto-normalizzazione, che ha inizio ancora prima di accedere all'*École normale supérieure*, dunque negli anni di *formazione*, la stagione degli anni Quaranta e Cinquanta che i primi dati storici e archivistici sugli inediti giovanili e sulla corrispondenza privata sembrano mostrare come una fase di iniziale aderenza, forse ingenua, a un modello esistenzialista[155] , in cui la

[151] Cfr. J. Derrida, *Veli*, cit. p. 71.

[152] J. Derrida, *Margini della filosofia*, Torino 1997, p. 46.

[153] Cfr. R. Steinmetz, *Les styles de Derrida*, cit., pp. 13-14. Secondo Steinmetz, sarebbe uno «stile neutro» (denotativo e non performativo) a contraddistinguere il primo Derrida (dalla tesi del 1953-54 su Husserl sino alla conferenza de 1968 *La différance*). Il lavoro di critica dei fondamenti metafisici del linguaggio, in questa fase, si svilupperebbe dunque attraverso l'uso di uno stile vicino a quello dei testi che Derrida «decostruirà nella sua scrittura futura».

[154] Sulla questione storica di una "normalizzazione", corrispondente all'ingresso nella *scuola normale* negli anni Cinquanta, che seguirebbe una prima fase "esistenzialista", è utile la monografia di Edward Baring, *The Young Derrida and French Philosophy. 1945-1968*, Cambridge 2011, p. 82 e ss.

[155] Su questi aspetti, si vedano i recenti lavori di carattere storico di Baring (cfr. E. Baring, *The Young Derrida and French Philosophy. 1945-1968*, cit.) dove si tocca anche la questione delle influenze stilistiche – soprattutto dell'esistenzialismo, sia sartriano che religioso – in Derrida, con l'appoggio a diversi dati di archivio, lavori scolastici, note e *dissértations* precedenti l'ingresso all'ENS (cfr. *ivi*, pp. 15-112). Anche la biografia del 2010 di Benoît Peeters, specialmente la prima parte (cfr. B. Peeters, *Derrida*, cit., pp. 9-119) fornisce alcune frammentarie informazioni che potrebbero rivelarsi significative se

scrittura insegue uno «pseudo-lirismo disordinato [...] che resta ancora la mia tendenza»[156], come annotato su un *brouillon* del 1952.

Vi è forse *autobiograficità* in questa dialettica non chiusa fra stili? Si dovrebbe intraprendere uno studio sull'intera parabola intellettuale derridiana, cioè sulla sua *bio-grafia*, analizzandone i contesti di formazione, il sogno di *diventare scrittore* (fra i motivi più insistenti nelle interviste biografiche), la poesia pubblicata ad Algeri e il suo primo «complotto di romanzo»[157] di cui racconta in *Circonfessione*; ma anche, insieme a tutto questo, l'abbandono di quel sogno, le difficoltà a *diventare filosofo*, in una parola: tutte le interruzioni e gli *échecs*, che nel loro insieme non sono altro che cicatrici autobiografiche (nascoste) nel suo *corpus*.

Autobiografia nella decostruzione e decostruzione nell'autobiografico

La struttura dell'interessamento autobiografico, al termine di questa lunga deviazione, si è risolta in un'*impasse*. La doppia introduzione nel concetto di autobiografico e nella scrittura autobiografica somiglia dunque a un'*extraduzione* poiché mostra i limiti reversibili, in qualche modo reciproci, dell'uno nell'altro. Questo rischia di essere quindi poco significativo, ripristinando l'ibrido scrittura-concetto che è il centro vivente del problema

supportate, però, da ulteriori studi. Per esempio, alcuni giudizi scritti sulle pagine delle esercitazioni scolastiche da parte del suo professore di filosofia Étienne Borne dei primi anni Cinquanta – «lei utilizza un linguaggio esistenzialista che avrebbe bisogno di essere rischiarato», oppure: «non imiti troppo servilmente il linguaggio esistenzialista» (cfr. *ivi*, p. 53) – testimonierebbero la tendenza a quello «pseudo-lirismo disordinato e gonfio» (cfr. *ivi*, pp. 75-76, *brouillon* di una lettera di Derrida a Roger Pons del 10 settembre 1952) che lo stesso Derrida imputava al proprio stile, già conscio, tuttavia, che occorresse depurarsene per poter aspirare ad accedere ai ruoli istituzionali (cfr. *ivi*, pp. 31-105). Sul piano del livello *intimo* della scrittura, la corrispondenza del giovane Derrida a tratti rivela una tendenza all'*espressività*. Solo come esempio, si veda il carteggio con il coetaneo Michel Monory. L'auto-compatimento circa il proprio stile: «non so usare una penna [*je ne sais pas tenir une plume*]», e la conseguente – tipica – iperbole «ciò mi resterà per sempre troppo difficile» (cfr. *ivi*, p. 63, lettera di Derrida a Monory, senza data, fine dicembre 1950). I molti riferimenti all'incipiente depressione: «conduco qui una vita assai triste, impossibile [...]. Qualunque cosa possa dirne per iscritto, qualunque cosa mai potrei dirne sarà sempre al di qua questa esperienza atroce [...]. Non vedo alcuna uscita *naturale* possibile [...]. Sono capace soltanto di dare lacrime [...]. Piangere sul mondo, piangere dopo Dio» (cfr. *ivi*, p. 64, lettera di Derrida a Monory, senza data, gennaio 1951). Alcuni accenti più esistenziali, quali «non ho mai *lavorato che a rendermi insolito il mondo*, a fare sorgere intorno a me ogni cosa come per miracolo; non so cos'è la natura – o il naturale – sono dolorosamente sconcertato davanti a tutto» (cfr. *ivi*, p. 66, lettera di Derrida a Monory, senza data, marzo 1951, corsivo mio), prefigurano l'idea del contro-movimento derridiano più tipico, e cioè della *relazione senza relazione* col mondo, la cui qualità è sia autobiografica che formale-teorica. Oppure, una precoce autoanalisi del proprio lessico: «quanto alle parole di cui mi servo, alle attitudini che assumo, ai miei gesti, ai miei pensieri, somigliano stranamente e sempre di più a quelli del Roquentin de *La nausea*, che viveva un'esperienza che credevo fino ad ora di aver compreso, assimilata e superata. Ebbene, quanto ne ero distante» (cfr. *ivi*, p. 66, lettera di Derrida a Monory, senza data, marzo 1951).

[156] Cfr. J. Derrida, *Brouillon* di una lettera a Roger Pons, 10 settembre 1952, cit.

[157] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., p. 214.

più tipico *in* Derrida. Ma la forma di questo ibrido va ulteriormente precisata, e determinerà l'articolazione del campo di questioni da cui procederò verso l'ipotesi della *scrittura dell'autos*.

Come appena visto, la funzione auto-critica cui l'autobiografismo può aspirare nei confronti della decostruzione, è vera solo in parte. Ero partito ipotizzando che l'autobiografismo, in quanto scrittura espressiva e esistenziale, potesse essere il *residuale*, o l'eccesso interno, del teoretico. Si è constatato, al contrario, che nell'autobiografismo è presente un *residuo*, una forma di *resistenza* del filosofico nel letterario: un ritornare del filosofico-decostruttivo, che forse ritorna perché era *già là*. Del resto, la concezione stessa di ciò che è autobiografico (il concetto di auto-etero-biografico) *resta*, in una certa misura, neutralizzato dal paradigma decostruttivo, come dentro una macchina automatica di auto-normalizzazione. Questo indica forse una tensione verso il modello decostruttivo, una compulsione (nascosta o non necessariamente consapevole) al ritorno a sé, come auto-riconoscimento in un *moi dehors* che non è altro che l'oggetto teorico decostruzione. Tale movimento prefigura qualcosa come "l'*autos* di Derrida"?

In altri termini: questa tensione archeologica verso la forma (ideo) logica della decostruzione, verso l'*in quanto tale* (e, dunque, verso la decostruzione come forma indecostruibile), ha qualche relazione con l'*autos* e l'automatismo in Derrida?

Certamente, la decostruzione è una forma che non esiste. La decostruzione è solo formazione della forma, principio di funzionamento e dunque di apparenza, proprio come l'inesistenza è la vuota *quidditas* dell'identità autobiografica o, se si vuole, il motore immobile dell'autobiografia. La decostruzione, dopo tutto, è anche il prodotto *di* Derrida, la "sua" *forma* auto-prodotta. In quanto oggetto, essa intrattiene una relazione vitale con l'*autos* del soggetto-Derrida, con i suoi automatismi a riprodur-si nell'oggetto. Si tratta di un oggetto spettrale, temuto, che può diventare nel tempo *insopportabile*[158] e, ciononostante, oggetto perseguito, re-inventato, ostinatamente difeso. La decostruzione rappresenta *anche* l'immagine teoretica di Derrida sul livello di una sociologia della cultura, cioè una forma istituita che, in ultima analisi, è un prodotto autobiografico ma anche una virtualità dell'etero-identificazione condotta da parte di *altri* soggetti. Da questo punto di vista, si sarebbe tentati di porre a Derrida la domanda che in *Speculare – su "Freud"* questi indirizzava all'ideatore della psicoanalisi. Dopo avere minuziosamente ricostruito la vena autobiografica del *metodo* narrativo freudiano (le narrazioni dei casi, che Freud – secondo Derrida – *istituisce* come base della teoria analitica), Derrida suggerisce di concepire la psicoanalisi stessa come prodotto speculativo *di* Freud, l'auto-poiesi oggettivata di un autore che riflette se stesso (*autos*) nel proprio

[158] Il *corpus* derridiano è ricco di dichiarazioni critiche verso le definizioni della decostruzione, di cui dice, per esempio: «non penso che sia una *buona parola*» (cfr. J. Derrida, *Psyché*, cit., p. 13) ed anche verso la tendenza a indentificarlo con questa.

oggetto, cioè la psicoanalisi in quanto teoria e *istituzione* mondiale[159]. Qui Derrida (si) pone una domanda che è decisiva: «come può una scrittura autobiografica, nell'abisso di un'autonalisi non terminata, presiedere alla nascita di un'istituzione mondiale? La nascita di chi? Di che cosa?»[160]. *Chi* è la decostruzione?

In una certa misura, in questo rapportarsi alla decostruzione Derrida resta vittima del segno. Si tratta, cioè, di un *segnar-si* che tende alla decostruzione: un *intenzionar-si*. Ci si intenziona ponendo se stessi come proiezione, come oggetto ideale, e, dunque, come perdita: essere-se-stesso solo come segno *di sé*, forma pura in quanto finzione di ciò che, come ogni segno, sta per qualcos'altro. Evidentemente tale intenzione è anche un rinvio verso se stesso, verso l'immagine, il simulacro o la forma narcisistica di un ritorno a sé, sebbene tale movimento non sia mai pacificatore. In tutto questo permane l'idea di una *survie* alterata, cioè un'idea di sopravvivenza *a se stessi* che non prende solo la forma opaca e materiale della scrittura, ma che è l'auto-proiezione in vista di superare il proprio *corpus*, per approdare, appunto, all'oggetto teorico.

Il profondo rapporto che lega Derrida alla fenomenologia, qui passa da una rimodulazione della sua figura centrale, cioè l'intenzionalità. Nel caso *di* Derrida è un *intenzionar-si autobiografico*, da intendersi, cioè, come rapporto del soggetto con il segno in quanto *segno autobiografico*. Come suggerisce Peter Sloterdijk nel saggio *Derrida egizio*, forse «l'ambizione di Derrida» è consistita «nello sviluppo di una forma teorica»[161] che ha come proprietà costitutiva quella di riprodurre se stessa. «Potrebbe darsi che la decostruzione, nel suo *impulso* più profondo, segua un progetto di costruzione che miri alla produzione di un'indecostruibile macchina di sopravvivenza [*Überlebenmachine*]?»[162]. Fra le righe, l'idea è quella che vede la *Überlebenmachine* indecostruibile non solo come rappresentazione del dispositivo di funzionamento astratto o, se si vuole, il motore organizzativo della sintassi ossimorica degli enunciati derridiani, ma anche come *rispecchiamento* della fisionomia del soggetto-Derrida, cioè di Derrida stesso nel suo *autos* (punto segreto o punto cieco). Sloterdijk riprende poi la questione dell'autocontraddizione performativa di Derrida, cioè il suo caratteristico «riferirsi instancabilmente all'ambiguità e al senso fuggevole di segni e discorsi»[163]. Questa è la sua forma idiomatica, la sua sagoma teoretico-esistenziale: per un verso, essa rappresenta il tentativo di trasposizione nella scrittura delle dinamiche contraddittorie del reale e della vita; per un altro verso, essa rivela l'origine *esistenziale* dell'auto-decostruttività, come auto-definizione che, tuttavia, *in sé* è indecostruibile. Questo significa che la

[159] J. Derrida, *Speculare – su "Freud"*, cit., p. 56. L'analisi derridiana contempla, come sempre, varie sfumature semantiche: la psicoanalisi come forma *speculativa*, rinvia anche all'idea di una *speculazione* da parte di Freud. Ciò può indicare una riflessione, una scommessa, o anche l'eventualità di un guadagno interessato.
[160] *Ibid.*
[161] P. Sloterdijk, *Derrida egizio*, Milano 2007, p. 23.
[162] *Ibid.*, corsivo mio.
[163] *Ibid.*

forma logica della decostruzione è autobiograficamente derivata. Derrida, dice Sloterdijk, «*si è vissuto* come un luogo in cui si è svolto l'incontro, che non conduce all'unità, di evidenze incompatibili l'una con l'altra», cioè come vivente «ricettacolo di opposizioni che non intendevano raccogliersi per formare un'identità, un'unità superiore». Indice ne è il fatto che «la sua traiettoria è stata sempre definita dalla preoccupazione, sempre vigile, di non essere fissato in un'identità determinata»[164]. Il concetto di traiettoria sta a indicare un tragitto di vita, cioè bio*grafico*; ma indica anche un tracciarsi, cioè uno scrivere se stessi, anche come figura filosofica. Se la decostruzione è un'indecostruibile *Überlebenmachine*, e se questo è l'*autos di* Derrida, ciò accade poiché Derrida stesso (*autos*) è stato questa macchina. È in questa non-decostruibile macchina di sopravvivenza che Derrida «si è vissuto»[165].

Da quanto detto, si può allora tracciare la forma della relazione fra autobiografico e decostruzione in Derrida, e, come conseguenza, valutare il posto che *può* avervi l'*autos*. La relazione ha una forma ibrida: l'analisi separata dei due ambiti, infatti, non ha potuto risolvere diversamente la diade autobiografico-decostruzione. Non si tratta di una semplice opposizione fra l'autobiografico di un filosofo, da una parte, e la sua forma teorica, dall'altra. L'affermazione più generale sotto la quale può essere collocato il problema, prende la seguente forma: vi è un'*autobiografia nella decostruzione* e una *decostruzione nell'autobiografico*. Ma questo è solo un punto di partenza. Da qui muoveranno le considerazioni successive, dove tenterò di formulare alcune ipotesi intorno alla caratterizzazione di questo chiasma, passando, cioè, alla relazione fra *autos* e scrittura, che coinvolgerà la nozione di soggetto-scrivente. Quest'ultima sarà pensata mediante l'idea di un *movimento animale* nell'autobiografico che porta sino alla mano di cui parlava Calvino, e alla questione controversa: *chi* o *che cosa* c'è dietro alla mano scrivente?

Il problema diviene di ordine teorico e meta-testuale. Occorre separarsi dal testo derridiano e diventarne osservatori esterni, per poter vedere le linee di forza che ne permettono il funzionamento, appunto, *fra* autobiografismo e decostruzione. Il problema concerne lo snodo nel chiasma. Segnatamente non nella sua essenza, che non esiste, ma nel suo funzionamento. Lo snodo è rappresentato dal termine che insistentemente è stato sullo sfondo in tutte le precedenti analisi, cioè l'*autos*. Sebbene non si possa definirlo separandolo da uno o dall'altro corno dell'alternativa (autobiografia o decostruzione), l'*autos* sta in mezzo, o prima di entrambe: è la *funzione* di snodo, la fenditura che articola e disarticola autobiografia e decostruzione, la cerniera differenziante come punto cieco del chiasma. Con una formula: l'*autos* è la sede e il fine dell'interesse autobiografico.

In questa impostazione, l'*autos* è, innanzitutto, una figura definita dalla conformazione della sua funzione, e riconducibile alla fenditura [*brisure*] di cui parlava Derrida sin da *Della grammatologia*: parola

[164] *Ivi*, pp. 12-13, corsivo mio.
[165] *Ibid.*

«unica» che «design*a* la differenza e l'articolazione»[166], qualcosa che è privo di articolazioni interne, e che, tuttavia, permette le articolazioni. L'*autos* di Derrida, dove la locuzione va considerata in tutta la sua ambiguità, non sarà altro che ciò che unisce e separa autobiografia e decostruzione, come la fenditura che indica «frattura, faglia, spacco, frammento», ma anche «articolazione a cerniera [...] giunto». Poiché la concezione dell'*autos*, come detto, verrà posta in relazione alla scrittura, e poiché si dovrà *mediante la scrittura* indagare il nesso esistente fra *autos* e automatismo, vale la pena di riportare le parole che Derrida faceva seguire alla definizione della fenditura: «origine dell'esperienza dello spazio e del tempo [...] scrittura della differenza [...] tessuto della traccia [*che*] permette alla differenza fra lo spazio e il tempo di articolarsi, di apparire come tale nell'unità di un'esperienza (*di un "medesimo" vissuto a partire da un "medesimo" corpo proprio*)»[167]. In quest'ultimo corsivo si trovava già pre-scritta – sia pure fra parentesi e virgolette, cioè come *effacée* – la questione dell'*autos* (il *même*), della scrittura e del corpo.

Animal autobiographique e scrittura dell'autos

La riflessione intorno alla relazione fra il concetto di *animale* e quello di *autobiografico*, intrapresa da Derrida intorno alla metà degli anni Novanta è pienamente inscrivibile nel campo di questioni appena delineato e ne rappresenta un importante momento di sviluppo. L'intervento sul tema dell'animale del luglio del 1997, tenuto nel corso della decade di Cerisy-la-Salle *L'animal autobiographique. Autour du travail de Jacques Derrida*, è il punto di maggiore intensità di questa riflessione, che proseguirà per altre via sino agli ultimi seminari (tenuti fra il 2001 e il 2003 presso l'*École des hautes études en sciences sociales* di Parigi) intitolati *La bestia e il sovrano*[168]. Dal punto di vista del tracciato autobiografico gli anni che precedono la conferenza, che confluirà nel libro postumo *L'animale che dunque sono*, sono anche quelli in cui, come ampiamente documentato, Derrida ha pubblicato i suoi maggiori contributi autobiografici (fra questi *Memorie di cieco*, *Circonfessione*, *Un baco da seta*) e ha elaborato una propria linea circa l'autobiografia in quanto problema teorico. Le due linee fondamentali dell'*interessamento autobiografico* si trovano in qualche modo a intrecciarsi.

Il discorso di Derrida a Cerisy durò complessivamente quasi dieci ore[169]. Pur svolgendosi su differenti registri e condensando varie questioni, apriva a un profondo ripensamento della forma ibrida del plesso uomo,

[166] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 97.
[167] *Ibid.*
[168] Cfr. J. Derrida, *La bestia e il sovrano. Vol. 1 (2001-2002)*, Milano 2009 e Id., *La bestia e il sovrano. Vol. 2 (2002-2003)*, Milano 2010.
[169] Su questo e altri dati editoriali e filologici del testo della conferenza di Derrida e del libro *L'animal que donc je suis,* pubblicato postumo, si veda la *Prefazione* della curatrice Marie-Louise Mallet, in *L'animale che dunque sono*, cit., pp. 29-33.

natura e tecnica, quest'ultima rappresentata dalla scrittura. In particolare la forma dei margini dinamici – secondo un concetto già messo a fuoco in *Otobiographies* – veniva interrogata in modo più diretto come limite mobile fra uomo e animale. In fondo, come messo in chiaro dalle prime battute della conferenza, il discorso di Derrida può essere concepito come uno sviluppo autobiografico che prolunga ed estremizza questioni universali della sua filosofia, tanto quella delle (o dei) «*fins de l'homme*» quanto quella dei margini e del «*passage des frontières*»[170]:

> varcando le frontiere o le fini dell'uomo, giungo all'animale: all'animale in sé, all'animale in me e all'animale che si sente mancante, a quell'uomo di cui Nietzsche diceva pressappoco, non mi ricordo dove, che era un animale ancora indeterminato, un animale mancante di sé[171].

Con la riorganizzazione del concetto di margine, sottotraccia prende corpo anche un ripensamento dell'autoimmagine del soggetto-Derrida, tramite l'autobiografia intellettuale dell'*uomo* Derrida. L'uomo è pensato a partire dal modello del *manque*, come animale che manca *di sé*, nel senso specifico di una relazione con il proprio *autos* la cui ritmica è scandita da una continua ricerca e perdita: prima ancora che *zoon politikon* o *animal rationalis*, l'uomo è un animale che *scrive la propria vita*[172]. L'autobiografia ha sempre a che fare con una domanda fondamentale che concerne il soggetto, e che ricorre con grande frequenza, sia pure con la protezione del virgolettato, nel testo di Derrida: "io chi sono?". L'enunciato responsivo ha la forma generale "io sono un animale autobiografico". Ciò significa, come sempre, che nella scrittura autobiografica il soggetto si allontana dall'animale ma con ciò stesso si immette nella sua scia, entro un'orditura di protensioni e ritardi destinata a permanere indeterminata.

Notiamo come la relazione fra *je* e *animal* è una relazione fra l'animale come predicato e l'io come soggetto che, in quanto relazione enunciativa, non è soltanto una relazione statica, cioè legata alla copula: fra il soggetto di un'autobiografia e l'animale, la questione nodale non si pone negli estremi, ma nel *fra*, nel margine fra soggetto e predicato. Ora, la reinvenzione della relazione, con i rischi che questo comporta, consiste nel pensarla simultaneamente come relazione di essenza e di modo, relazione sia statica che non-statica. In altri termini, la relazione soggetto-predicato che si annuncia nella proposizione "io sono un animale autobiografico" è legata all'essere, da un lato, e al divenire, dall'altro. Questo è quanto Derrida vorrebbe suggerire nell'indecidibilità sonora fra *je suis* (io sono) e *je suis* (io seguo, da *suivre*: seguire, in francese) nel titolo *L'animal que donc je suis (suite)*, traducibile in *L'animale che dunque io sono (segue)*. Inoltre Derrida

[170] Questi erano anche i titoli delle altre due decadi organizzate in precedenza intorno al pensiero di Derrida: nel 1980 *Les fins de l'homme* e nel 1992 *Le passage des frontières* Cfr. Id., *L'animale che dunque sono*, cit., p. 37.
[171] *Ivi*, p. 37.
[172] Cfr. G. Dalmasso, *Il limite della vita*, Introduzione a J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., pp. 7-28, pp. 7-8.

introduce, fra tonde, un'altra questione: quella di una prima-terza persona nell'*epoché* – destinata a restare aperta – fra io *segue*, io sono e io seguo.

L'architettura che sostiene l'argomento di Derrida è costruita su due linee di forza e di resistenza, che ci ricorda la composizione dell'algebra autobiografica derridiana cui facevo riferimento in apertura, e cioè un quasi implicito dialogo a distanza con Nietzsche, che è anche il primo filosofo evocato nel testo, e un *passo a due* esplicito e insistente con Cartesio. Dunque da una parte c'è Nietzsche, di cui in un testo coevo dirà:

> se Nietzsche è stato e resta per me una referenza tanto importante è innanzitutto – e mi ricordo del momento in cui me ne si è presentata l'evidenza, in Algeria, ero quasi bambino – perché è un pensatore che pratica una psicologia dei filosofi: le grandi filosofie, lo dice spesso, risultano da una certa psicologia, da un certa storia della *psyché*[173].

L'apertura teoretica sull'animale e sul prelogico passa anche da una via nietzschiana, che pur se controbilanciata da una tensione più apollinea o fenomenologica (la cui ascendenza, in fondo cartesiana, si intona sopra «un motivo di tipo husserliano»[174]) *resta* e *resiste*. E produce degli effetti. Un pensiero del tracciare e della *scrittura della vita* non può che fondarsi sull'idea nietzschiana secondo cui

> la filosofia è sempre anche una psicologia e una biografia: scrittura della vita come movimento della *psyché* vivente. È sempre una figura della *vita individua*, una strategia (armata e inerme) di quella vita, nella misura in cui ispira tutti i filosofemi e programma tutte le astuzie della verità[175].

Dall'altra parte c'è Cartesio, colui che «*senza dubbio*» ha dischiuso la strada della «narrazione autobiografilosofica»[176] e col quale Derrida dialoga intorno alla proposizione fondamentale *je pense donc je suis*, in particolare mettendone in risonanza le strutture, interrogando la precedenza del "je pense" rispetto "donc je suis" e sovrapponendovi "l'animal que". Qual è il nesso fra *io penso* e *l'animale*? Quali relazioni, a partire dall'enunciazione, possono esservi fra il pre-soggetto animale, la cosa e il soggetto, pensando al cartesiano "je suis une chose qui pense"? Non mi è possibile seguire la complessità del discorso di Derrida, che intende l'autobiografia, come suggerito dalla curatrice Maire-Louise Mallet, come «*scrittura del vivente* in generale: vasta tematica ove tecnica, diritto, etica, politica – e letteratura – non si lasciano facilmente dissociare»[177]. In questa sede ciò che mi interessa è solo una sua parte piuttosto limitata[178]. Porterò la lente su alcune linee

[173] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 32.
[174] *Ibid.*
[175] *Ibid.*
[176] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 122., corsivo mio.
[177] M.-L. Mallet, *Avant-propos*, in AA.VV., *L'Animal autobiographique*, Paris 1999, p. 9.
[178] Non mi soffermo sulle rilevanti questioni della *nudità*, dello *sguardo* dell'animale, sulla cifra teorica che concerne la pluralizzazione del concetto di animale in *animaux* o in *animot*. Così come non insisterò sulla distinzione possibile, e forse alla luce dei successivi

di clivaggio del testo di Derrida che possano servire da inneschi per una migliore comprensione del rapporto fra *animalità* e *scrittura di sé*.

Il primo punto da precisare è che se il soggetto-autobiografico è da sempre situabile nei pressi dell'animalità, lo è solo *vivendo-si*, cioè come *processo* e *relazione*. La topologia e la temporalità di questo situarsi è sempre sovra-determinata: «l'animale è lì prima di me, è lì presso di me, lì davanti a me – che lo seguo/sono dopo di lui. E dunque, essendo prima di me, eccolo dietro di me. Mi circonda»[179]. La relazione tematizzata da Derrida è del tipo non-pacificante, dettata da un eccesso della relazione fenomenologica eterodiretta. Infatti, l'alterità animale, come ulteriore declinazione del tema dell'altro, si manifesta nei suoi silenzi e nel suo sguardo «senza fondo»[180], che mi rimandano a una distanza incolmabile: l'animale si rivela come «l'assolutamente altro»[181]. Per questa via esso sconvolge il soggetto umano nei suoi auto-riferimenti, facendo cenno verso «il limite abissale dell'umano: l'inumano o l'anumano»[182] dentro l'uomo stesso, il contro-movimento dell'uomo nell'uomo, la sua antropologia incompleta che lo fa essere sempre di meno, o di più, di se stesso, cioè, in altri termini, un *di meno* e un *di più* del proprio *autos*.

Venendo allora al tema dell'autobiografia, ritroviamo immediatamente, con la tesi dell'altro come *ciò* – il chi *o* la cosa – che scrive l'autobiografia (cioè la tesi di un altro che rinvia a un'animalità profonda e sottratta al mio controllo) nient'altro che la struttura formale auto-etero-logica dell'autobiografico. Tuttavia proprio su questa base, che come si è dimostrato conserva i limiti derivatele dall'essere una forma teorica auto-prodotta e trasparente, Derrida incomincia a tratteggiare alcune ipotesi che spostano i margini dell'intera questione, e che forse rivelano un *interesse* differente verso l'autobiografico, quando dice che «l'autobiografia [*è*] la scrittura che il vivente fa di se stesso, la traccia propria del vivente»[183].

---

lavori seminariali anche meglio articolata, fra *bios* e *zoe*. Su questo punto, per le posizioni canoniche di Derrida sino agli anni Novanta, cfr. R. Smith, *Derrida and autobiography*, cit., pp. 129-171; per una visione più organica, che tenga conto anche degli sviluppi nei *Séminaires* postumi si può vedere S. Regazzoni, *Derrida. Biopolitica e democrazia*, Genova 2012, in particolare pp. 19-44. Non mi soffermerò neppure su un altro aspetto rilevante del testo, e cioè la sequenza di autori della tradizione occidentale presi in esame da Derrida, oltre a Cartesio, e cioè Aristotele, Kant, e, nel Novecento, soprattutto Lacan, Levinas e Heidegger. Con quest'ultimo il confronto si fa più serrato, e investe la relazione fra *Welt* e animale basata sulla tripartizione ben nota: l'animale è quell'ente che non è privo di mondo (*weltlos*), come la pietra; non è formatore di mondo (*weltbildend*), come l'uomo; ma è povero di mondo (*weltarm*). La domanda sull'animale, nel suo senso più generale, è fra quelle più sperimentali dell'ultimo Derrida, e che questi – anche indipendentemente dalle implicazioni col tema autobiografico – intende porre al centro della scena, se è vero che «non si capisce un filosofo se non cercando di capire bene ciò che intende dimostrare, e in verità non dimostra, sul limite fra l'uomo e l'animale». Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 157.

[179] *Ivi*, p. 47.

[180] *Ivi*, p. 49

[181] *Ibid.*

[182] *Ibid.*

[183] *Ivi*, p. 88.

Da questo momento le nozioni di vivente, di alterità e di *autos*, lavoreranno assieme a quella di *tracciare se stessi* concorrendo alla riorganizzazione dell'autobiografico nel senso nietzschiano, visto prima, di una «scrittura della vita come movimento della *psyché* vivente»[184]. La definizione di autobiografia è determinante e ambigua, come lo è il termine *traccia*, che in questi passaggi Derrida riprende e rilancia. Ogni essere vivente possiede la facoltà di lasciare tracce di sé, «capacità di tracciarsi»[185], di auto-tracciarsi e di «ritracciarsi da sé un cammino»[186]. Tale attività di scrittura è strutturalmente legata al vivente in quanto sua *proprietà*, come la sua traccia propria: la traccia *segue* la coniugazione del participio presente della vita. Per Derrida la vita è in se stessa (*autos*) traccia, come già nel saggio del 1966 *Freud e la scena della scrittura*: «bisogna pensare la vita come traccia»[187]. Ma, ora, il vivente è pensato come vita declinata al presente, cioè vita nella sua attività del lasciare tracce, la sua attività propria.

La temporalità del presente nella scrittura, come ricordato in apertura, è naturalmente quella che ingenera le maggiori incognite nel quadro di un'impostazione post-fenomenologica decostruttiva come quella di Derrida. L'autobiografia è la scrittura dell'animale-che-io-sono, e ciò va compreso in questo senso: il vivente in generale possiede la facoltà di articolazione di se stesso nella forma di una trama di segni *scritti*. Non si deve pensare solo al macroscopico tracciato vitale dell'organismo, ma anche all'elemento vitale originario, un elemento senza semplicità in cui è già ospitata una scrittura. Nella vita risiede e opera una *differenza da sé* che tuttavia è anche *riproduzione* di sé, secondo un modello prefigurato in *Della grammatologia*: «oggi il biologo parla di scrittura e di *pro-gramma* a proposito dei più elementari processi di informazione della cellula vivente»[188], nel senso in cui non il *bios* ma la scrittura, o il *graphein*, «il *gramma* – o il *grafema* – darebbe [...] il nome all'elemento. Elemento senza semplicità»[189].

Per comprendere appieno il concetto cardine di queste pagine, cioè quello del *tracciar-si*, si deve brevemente ritornare al concetto di traccia. Così come la scrittura autobiografica, anche la traccia ha a che fare con l'*inesistenza*. Per presentarsi come traccia, la traccia deve rinviare alla propria assenza: è se stessa (*autos*) mancando se stessa, per la ragione che originariamente essa non è né assente né presente. Nella riflessione derridiana, tuttavia, la traccia rappresenta un potente dispositivo che non è infinitamente rigido, ma è dotato di una parziale plasticità teorica. Quando, ad esempio, è presa come modello astratto e incorporeo, essa importa nel testo derridiano l'eco dell'*ontologische Differenz* di Heidegger, cioè il gioco fra velamento/svelamento[190], oppure quello della traccia in quanto segno

[184] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 32.
[185] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 91.
[186] *Ibid.*
[187] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 263.
[188] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 27.
[189] *Ibid.*
[190] Per le analogie fra la dinamica *svelamento/velamento* heideggeriana e il presentarsi/assentarsi della traccia e della *différance*, si veda J. Derrida, *Margini della filosofia*, cit.,

dell'esteriorità, «enigma dell'alterità assoluta: l'altro»[191] ricavato dalla lettura di Levinas. Ma la traccia è anche, per esempio transitando da una *certa* lettura critica del *lebendige Gegenwart*[192] in Husserl, un'entità non separata dall'orizzonte del *bios* psichico, come per esempio nel concetto di *traccia mnestica* che Derrida legge in Freud. Quando così pensata, la traccia è *segno*, ma segno che non ha ancora abbandonato il suo riferimento alla dimensione corporea. Scorrendo lungo l'asse immaginario Levinas-Heidegger-Husserl-Freud, la traccia, in modo impercettibile, riguadagna un proprio spessore fisico, che diviene più evidente quando Derrida la pensa in relazione a Nietzsche. Derrida vi trova qui il campo di una possibile intersezione fra l'attività vitale dello psichico, la memoria inconscia del corpo e – come si vedrà in seguito – l'automatismo stilistico e, di qui, con la scrittura in quanto attività del tracciare. In Nietzsche, infatti, sopravvive una «nozione irriducibile di traccia (*Spur*)»[193], intesa come «solco, indice, marca»[194], che trattiene in sé una quota di corporeità. Pertanto il *tracciar-si* diviene un'operazione di «inscrizione nel corpo» da parte di una scrittura «come accumulazione di tracce viventi (tracce dell'animale, dell'uomo in quanto animale)»[195]. Si tratta di piccoli spostamenti di accento, che non azzerano, ma semmai trattengono come riserva strategica, la potenza differenziale-semiotica della traccia. Tuttavia mediante il ricorso a Nietzsche la scrittura della traccia si riavvicina alla figura del gesto eto-antropologico primitivo o preistorico (se la storia dell'*homo sapiens* inizia con la scrittura), cioè incisione, impronta-scalfitura quale *segno inarticolato* che rappresenta il limite interno della significazione. La scrittura è *ciò che resta*, graffito singolare e non divisibile della traccia: «istituzione durevole di un segno (e questo è il solo nucleo irriducibile del concetto di scrittura)»[196]. La scrittura dell'*homo scribens*[197] Nietzsche riguadagna una relazione con la corporeità, inscrivendosi nel corpo come memoria, come *embodiement* della tecnica stessa nel naturale, mentre la profonda empatia con l'animale è ciò che permette a Nietzsche di riannodare insieme questi due ambiti, cioè la scrittura e il *bios*. Tramite il suo autobiografismo iperbolico e estremo, come in *Ecce homo* (e anche *oltre*, lascia intendere Derrida), Nietzsche è colui che «*rianimalizza*, se si può dire, la genealogia del concetto»[198], spingendo i limiti della forma simbolica scritta così lontano da modificare gli assetti della forma teorica filosofica.

---

pp. 25-58 e pp. 51-52.

[191] Cfr. *ivi*, pp. 49-50.

[192] Derrida, ne *La voce e il fenomeno*, riattraversa le questioni delle *tracce ritenzionali* e della *Urimpression* in Husserl, codificando poi il rinvio fra ritenzione/protensione come segno, cioé come iterabilità della traccia. Cfr. J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Milano 1997^3, pp. 123-24.

[193] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 103.

[194] J. Derrida, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Milano 1991, p. 43.

[195] J. Derrida, *L'ordine della traccia (intervista a cura di Gianfranco Dalmasso)*, «Fenomenologia e Società», XXII, 2 (1999), pp. 4-15, p. 5.

[196] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 101.

[197] Così Giorgio Colli definiva Nietzsche. Cfr. G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Milano 1974, p. 82.

[198] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 75, corsivo mio.

Con tale accezione del tracciare, la questione della scrittura autobiografica, intesa come traccia di un sé che è innanzitutto animale (cioè un vivente *che scrive la propria vita*) si riconnette pienamente alla questione del *corpo* tracciante, concepito anche nella sua volumetria dinamica. Infatti, se l'autobiografismo pertiene a ogni essere vivente, è chiaro che «la traccia propria del vivente», che è «l'essere per sé, l'auto-affezione», lo è sempre in quanto «movimento automatico, automobile, autonomo, autoreferenziale»[199]. In qualche modo, Derrida riconosce quindi nell'automatismo una caratteristica propria del vivente, un muoversi *da sé* che permette la scrittura, e dunque la scrittura di sé: «da una parte l'animalità, la vita del vivente, almeno quando la si voglia distinguere dall'inorganico [...] viene correntemente definita come sensibilità, irritabilità e auto-motilità, spontaneità in grado di muoversi»[200]. Questo tema si amplierà poi sino ad annettere una connotazione dell'*autos* dinamico qualificabile come *spazio originario percettivo*.

Sino a qui, Derrida ha mostrato come l'auto-motilità nell'autobiografico sia costitutivamente «spontaneità in grado di muoversi, organizzarsi, sentirsi autonomamente, marcandosi, *tracciandosi* e sentendo le proprie tracce»[201]. Con ciò sta pensando anche al pre-soggetto senziente che si cela dietro queste analisi dell'autobiografico animale, che rimanda a un modello di *organizzazione* auto-riferita di disposizione automatica di sé e delle proprie tracce scritte. A questa dimensione dell'animalità autobiografica, Derrida sovrappone un movimento di auto-individuazione, perché l'autobiografia è sempre una risposta, in particolare una risposta alla domanda "chi sono io?". E «qualunque risposta io possa darle, appartiene a un'auto-definizione, al primo gesto di un'autobiografia che impegna solo la scrittura della mia vita, di me stesso, di me solo»[202].

Da quanto sopra, deriva anche un'altra conseguenza: l'io, nella propria componente animale, pre-sente, processualmente e ancora confusamente, la propria autonomia *tracciandosi* e, appunto *sentendo* le sue stesse tracce, nel corso di un movimento di organizzazione strutturale. Il soggetto, nell'autobiografia, è solo l'ultimo prodotto della scrittura (il più recente e quello estremo), e, propriamente, non esiste se non come *elementalità* nella scrittura vivente, cioè come soggetto-scrivente. Del resto, anche la vita animale è auto-produzione, auto-dinamismo e auto-affezione, ed è *naturalmente* capace di tracciare se stessa: «questa auto-motilità come auto-affezione e rapporto di sé a sé, prima ancora della tematica discorsiva di un enunciato o di un *ego cogito*, o meglio di un *cogito ergo sum*, ecco il carattere che si riconosce al vivente e all'animalità in generale»[203]. In questi passaggi, indirettamente Derrida sta anche disegnando la sagoma logica della questione che tratterò fra poco, e cioè quella dell'*autos* e della sua relazione

[199] *Ivi*, p. 88.
[200] *Ivi*, p. 91.
[201] *Ibid.*
[202] *Ivi*, p. 93.
[203] *Ivi*, p. 91.

con l'automatismo. L'autobiografico è il collante di queste linee di difficoltà, legate a un paradigma riflessivo che entra subito in risonanza: il *bios* scrive se stesso, scrivendo, appunto, la propria vita. Dunque esso riproduce se stesso. La vita è auto-produzione ma anche movimento, inseguimento delle sue stesse tracce, dunque automatismo che è indeterminabile ma anche necessario, «quando si conceda all'essenza del vivente, all'animale in generale, questa attitudine *che è lui stesso*»[204].

Ecco dunque formulato il problema dell'*autos*, del suo posto e del suo de-posizionamento nella scrittura, di cui, purtuttavia, è il centro obbligato. L'*autos* non è però solo un vuoto nucleo organizzatore, poiché, come anticipavo, «questa attitudine ad essere *se stesso*» che caratterizza il vivente-tracciante equivale per Derrida a «un'attitudine a percepirsi»[205]. Il riferimento alla percezione mi pare estenda in modo rilevante il campo della questione che guida la mia ricostruzione. La scrittura è vista come gesto corporeo (nel vivente) che prevede una forma di percezione: non solo tratto chiuso che imprime una forma, ma anche passività percettiva, come la penna-siringa di *Circonfessione*, che scrive-aprendosi al corpo. La dinamizzazione penetra nel segno scritto, o, più precisamente, essa si insinua nel suo proprio margine. Il segno, da indice testuale (cioè entità semiologica) si altera in entità organicamente partecipe del corpo. La difficoltà di questo punto è evidente: dire che nell'essenza del vivente vi è il tracciarsi (come semiosi ma anche come percezione di sé) significa pensare diversamente il vivente, ma anche la scrittura. Il *vivente animale* è quell'ente che *si* scrive sempre entro una tendenza a «percepire il proprio movimento, percepire le tracce del suo vivere, e quindi, in qualche modo a fare dell'autobiografia»[206]. Dunque Derrida sta delineando l'idea di scrittura che percepisce la propria traccia, non dopo, ma durante il suo farsi, innervata nella radice biologica ma anche a sé esterna. L'animale autoriflessivo *secerne* scrittura, per così dire, *fa* scrittura separando-si dalle proprie tracce e confondendo l'organico e l'inorganico nella secrezione, come un baco da seta. Va mantenuta tutta l'ambiguità di quest'immagine del tracciarsi dell'animale, il quale agisce *facendo* dell'autobiografia. Del resto, conclude Derrida, «nessuno ha mai negato all'animale questa capacità di tracciarsi, o di ritracciarsi da sé un cammino»[207].

Da queste indicazioni, si nota come il problema della scrittura non sia più direttamente riferibile al *soggetto-scrivente*. Va piuttosto indirizzato verso un'area pre-soggettiva, verso la forma ancora indeterminata, impersonale e pre-individuale, ma stranamente già annodata a una *propria* animalità, che prefigura un sé scrivente. In altri termini, qualche cosa che forse è dietro la mano scrivente di Calvino, ma che non ne è del tutto separata. Nel *si*

[204] *Ibid.*
[205] *Ibid.*, corsivo mio.
[206] *Ibid.*
[207] *Ibid.*

del riprodur-*si* autobiografico, che coincide con il *si* del tracciar-*si* e del percepir-*si*, l'*autos* esercita silenziosamente una propria *funzione*?

Occorre ora soffermarsi sul punto di snodo di questi movimenti, e cioè l'*autos*, che avevo introdotto come funzione, cioè come snodo e articolazione disarticolante. L'*autos*, in prima battuta e riferendosi al senso comune, può rappresentare, però, anche un punto di arresto, un ostacolo nel reticolo argomentativo di tipo decostruttivo. A prima vista, il concetto di *autos* nell'autobiografico non offre particolari resistenze se letto *in relazione* ad una forma di *eteros*, cioè come costitutiva etero-relazione. L'altro ne segna il suo rovescio, come l'altro lembo di un guanto, che in sé è unico: «cerco di guardare a ciò che nell'autobiografia eccede [...] l'*autos*; cerco di interrogare ciò che nell'*autos* scompagina il rapporto a sé»[208]. Seguendo le numerose indicazioni *esplicite* di Derrida, si può pensare all'*autos* come a ciò che è *in se stesso* altro. Ciò equivale a attestare che l'*autos*, in quanto tale (in sé *e* per sé) non esista, o che sia un falso problema. Ma questo è forse un adeguamento *auto*matico alla prospettiva auto-etero-logica. Provo allora a fare un passo laterale, pensando "*autos*" non come struttura o come figura-concetto (della differenza a sé), ma come indice grammaticale, come particella grammatologica del discorso, *naturalmente* intra-linguistica, che trasporta una complessità inespressa.

Aprendo un normale dizionario di filosofia, si troveranno definizioni analoghe a questa: «Auto...: dal gr. *autòs*, se stesso, egli stesso, e non un altro»[209].

Innanzitutto, auto- è un prefisso. Non ancora parola, diviene se stesso (*autos*) soltanto in relazione a ciò che lo *segue* nella costruzione verbale. In altri termini, si comprende cosa vuole dire *autos* solo dopo il suo essere *formato*. In particolare *autos* entra nei composti più vari: automatico, autonomia, autismo, autoimmunità, autodeterminazione, e potrei proseguire a lungo. Ognuna di queste parole trasporta significati differenti. Nei vocaboli che iniziano con auto- sopravvivrà, in parte, la complessità del suo significato, una complessità preverbale nel termine *autos* che dunque non svanisce, ma resta trattenuta sul piano della *rappresentazione* (nel sistema differenziale della significazione) e nel concetto. Si potrebbe a lungo riflettere sul fatto che la qualità e la forma di tali difficoltà apparentino *autos* ad altre parole, quali ad esempio "essere".

Da un certo punto di vista, si può sostenere che *autos*, preso in se stesso (*autos*), non significa niente. La significazione (il rinvio all'altro) vi è interrotta, per la ragione che *autos* significa "se stesso", come recita il dizionario filosofico, e cioè "non un altro". Evidentemente ciò può valere come una proprietà universale dei lessemi, poiché ogni lessema, se gli è impedito di rinviare agli altri lessemi, cessa di essere segno e diviene pura negatività. Tuttavia in questo non significare niente da parte dell'*autos* vi è forse una differenza specifica. *Autos*, infatti, è divenuto un segno che,

[208] J. Derrida, *«Ho il gusto del segreto»,* cit., p. 37.
[209] Cfr. A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, Milano 1971, p. 86 e ss.

nell'uso filosofico principalmente, significa *se stesso*. Il centro del problema è la relazione dell'*autos* con l'*in quanto tale*, cioè con l'*in sé* dell'*autos*.

Autos significa se stesso. Si può realmente rappresentare *autos* nel sistema dei segni? Il problema dell'*autos* è singolare in quanto è morfologico, cioè sia di forma che di logica. *Autos* significa se stesso, e apre un buco nel logos – una stasi attiva – che lavora il logos, una fenditura che morfologicamente (prima ancora che concettualmente) differenzia e articola se stessa. *Autos* è dunque un termine che rinvia al significato di "se stesso", di "non differente" (comprese tutte le articolazioni linguistiche filtrate nel latino *ipse*, da cui ipseità, inseità, e altri termini, come anche l'inglese *Self*, il tedesco *Selbst*, il francese *soi*) che appare come termine invariante, cioè precedente l'articolazione linguistica cui è destinato in quanto radicale, e come termine in-differente, cioè neutro fenomeno senza fenomenicità[210].

Se ci si interroga, allora, circa il posto dell'*autos* in queste definizioni dell'autobiografico derridiano, e dunque circa il modo in cui l'*autos* è connesso alla scrittura e alla traccia, si dovrà necessariamente sdoppiare lo sguardo: tenere un occhio puntato nella direzione di questa eccentrica forma auto-significante e t*auto*logica, e con l'altro seguire la fraseologia del discorso, entro la quale *autos* è dentro *altre* parole.

Il significato più comune di *autos* è riconducibile al plesso semantico dell'auto-direzione, del sé come centro di gravità stabile: autodeterminazione, autonomia, autotelia, autarchia, autosufficienza, autogestione, e altre di questo genere. Di quale genere si tratta? Di quello in cui *autos* prefigura la forma del nucleo, del centro di tutte le riduzioni, delle contrazioni verso un interno, anche quando diviene *autismo alienante*, come nel caso del narcisismo dell'autobiografo, «scrittore affascinato da ciò che egli stesso scrive», etero-guidato «dal rapporto autotelico con se stesso»[211]. *Autos* e composti, in quest'accezione, suggeriscono dunque l'idea della chiusura. La chiusura è una polarità necessaria nella scrittura autobiografica: «dicendo "io", il firmatario di un'autobiografia intende indicare se stesso, presentarsi al presente (deittico *auto*-referenziale) nella sua più nuda verità»[212]. Nonostante tutto, la domanda "chi sono io?", è sempre l'origine non differita del gesto auto-biografico, poiché essa «non dovrebbe riguardare che me, me stesso, me solo»[213]. *Autos* qui è anche, dunque, l'epicentro della solitudine pre-soggettiva, giacché «qualunque risposta io possa darle» deve passare per l'auto-testimonianza, e «appartiene a un'auto-definizione, al primo

[210] La comprensione di "autos" necessita di un suo pre-sentimento? In questo caso, il presentimento rinvierebbe a un'impressione confusamente posseduta, forse a un'attitudine pre-linguistica o a una forma psichica che *naturalmente* lo individua. Non si deve forse, in forza della sua esteriorità alla significazione, avere un pre-giudizio su cos'è *autos* per poterne poi parlare auto-etero-logicamente, cioè *decostruttivamente*, come dell'altro da sé? E dunque come scena non-significante in cui possa prendere forma la teatralità assurda ma necessaria dell'*autos*: significante non significante, che appare e scompare, come una sorta di fenomeno senza fenomenicità?

[211] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 113

[212] *Ivi*, p. 92.

[213] *Ivi*, p. 93.

gesto di un'autobiografia che impegna solo la scrittura della *mia* vita, di me stesso, di me solo»[214].

Ma nell'uso di *autos* e composti sono registrabili almeno due spostamenti semantici. Uno è nell'ordine della cinematica, l'altro della dinamica. Uno concerne più direttamente la geometria e il tempo; l'altro estende il senso dell'*autos* alle forze nel vivente, cioè *quasi* all'ontologia.

Autos è, infatti, anche la radice di termini che rimandano al concetto di "se stesso" non statico o auto-centrato, ma legato al movimento, allo spostar-si da sé, e, dunque, in generale, all'automatismo. Derrida impiega frequentemente vocaboli quali «movimento automatico», «automobile», «autocinesi», «auto-motilità, spontaneità in grado di muoversi»[215]. Come visto, ciò è quanto contraddistingue l'*autos* dell'animale, essendo questa proprietà cinematica «il carattere che si riconosce al vivente e all'animalità in generale»[216]. Non si tratta solamente di plessi semantici. Il primo *autos* rimanda al modello geometrico del punto. In senso euclideo, il punto è un ente privo di dimensioni, che purtuttavia rende possibile lo spazio. Il secondo *autos*, concepito a partire dall'automatismo, produce un modello diverso dal primo, e ciò grazie all'introduzione del tempo. Il tempo è importato *dentro* l'*autos*: la morfologia della rappresentazione puntuale, cioè, si dilata recuperando la possibilità di una *spazializzazione* del punto, veicolata dal passaggio dal "geometrico puro" al cinematico, mediante il concetto di automatismo. Questa variazione di modello è rilevante: dice che l'*autos* fuoriesce da sé, non resta nell'interiorità dell'auto-affezione ma guadagna estensione nel suo intrecciarsi al tempo. L'*autos* può divenire *scrittura*, cioè materialità e corporeità, in quanto temporalizzazione dello spazio. Tale proprietà auto-cinetica caratterizza l'automatismo nella sua forma *pura*.

In questo modo, si apre il campo anche alla *dinamizzazione* dello spazio dell'*autos*. L'automatismo, infatti, per come lo presenta Derrida, si caratterizza in modo più concreto nel suo riferimento diretto al vivente. Come visto, l'automatismo è già presente nel cuore stesso della vita, come scatto primitivo che la *differenzia* dall'inorganico: apertura al non-identico data dall'«auto-motilità» o dalla «spontaneità», cioè dall'auto-dinamizzazione dell'*autos*. È in quest'orizzonte che la vita può essere pensata come intreccio macroscopico originato dalla moltiplicazione di micro-automatismi. La vita scrive la propria trama come orditura di rinvii che è auto-bio-grafica in quanto *écriture* di se stessa: «l'animalità, la vita del vivente, almeno quando la si voglia distinguere dall'inorganico, dal puramente fisico-chimico inerte o cadaverico, viene correntemente definita come sensibilità» e come «irritabilità». La proprietà dell'auto-movimento ha, dunque, a che fare con il *passaggio* fra inorganico e organico, con il senso dinamico da assegnare a questa discontinuità nel biologico. L'animalità è muover-si

[214] *Ibid.*
[215] *Ivi*, p. 91.
[216] Cfr. *ivi*, pp. 88-91.

da sé, non unicamente come traslazione ma come «organizzarsi, sentirsi autonomamente, marcandosi, tracciandosi e sentendo le proprie tracce»[217].

Questo terzo modello accentua la funzione possibile dell'*autos* in una teoria del vivente (cioè dell'animale come ente autobiografico) che non è più solamente cinematica. La vita stessa intrattiene una relazione con l'*autos*, *in primis* come ripetizione di un codice e dunque ri-produzione di *se stessa*. Ma questa relazione di scrittura, che è attiva e passiva allo stesso tempo, non può essere pensata in modo semplice. La vita è anche movimento antagonista, cioè automatismo che la allontana da sé. Nel tracciar-si, ogni vivente si dà una forma e accetta di disperdere le proprie tracce nel mondo: apre il suo confine interno proprio nel momento in cui si auto-delimita, tracciando se stesso e definendosi in quanto *perimetro*. La vita stessa, d'altronde, è un processo di immunizzazione che prevede strutturalmente il processo opposto. In *Fede e sapere* Derrida scrive che «il processo di autoimmunizzazione [...] consiste, per un organismo vivente, nel proteggersi dalla propria auto-protezione distruggendo le proprie difese immunitarie»[218]. Il concetto di autoimmunità, ripreso anche in *Stati Canaglia*, indica la «logica illogica attraverso cui un vivente può spontaneamente distruggere, in modo autonomo, ciò stesso che, in lui, è destinato a proteggerlo contro l'altro»[219]. Il vivente ha in sé (*autos*) un rinvio all'«autodistruggersi in modo suicida», una capacità di «rivolgere così una certa pulsione di morte contro l'*autos* stesso, contro l'ipseità che un suicidio ancora degno di questo nome presupporrebbe»[220]. Questo indica come nella vita di ogni animale autobiografico si scriva il dettato di un contro-movimento, che genera un tessuto di complessità auto-contradditorie. Naturalmente il nodo teoretico è sempre quello per cui l'*autos* non fa che interporsi ai dualismi dialettici di queste figure discorsive.

L'*autos*, detto altrimenti, va caratterizzato come snodo inarticolabile. Ad esempio: *fra* immunità e auto-immunità, quel che sta nel mezzo, e dunque che resta fuori pur articolando i due concetti, è l'*autos*. In *L'animale che dunque sono*, è precisato l'aspetto dell'*autos* come fenditura di quest'auto-contraddizione, giacché nell'autobiografico esiste sempre la «terribile perversione [...] dell'immunitario nell'auto-immunitario»[221]. In altri termini, «l'autobiografia, la scrittura che il vivente fa di se stesso» è da intendere anche come

> l'auto-affezione o l'auto-infezione come memoria o come archivio del vivente [...] movimento immunitario col pericolo sempre presente di diventare auto-immunitario, come ogni autos, ogni ipseità, ogni movimento automatico, automobile, autonomo, auto-referenziale. Non c'è niente che rischi di essere più velenoso di un'autobiografia[222].

[217] Cfr. *ivi*, p. 91.
[218] J. Derrida, *Fede e sapere. Le due fonti della «religione» ai limiti della semplice ragione,* in G. Vattimo (a cura di) *La religione*, Roma-Bari 1995, p. 48, nota 23.
[219] J. Derrida, *Stati canaglia*, Milano 2003, p. 177.
[220] *Ibid.*
[221] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 88.
[222] *Ibid.*

Il passaggio necessario, a questo punto, che indica però al tempo stesso una difficoltà, è quello di pensare assieme e in maniera sistematica il concetto di *autos* e quello di automatismo. Se, come indice grammaticale pre-sintattico, l'*autos* determina *se stesso* come fenditura (articolazione e differenza), va ogni volta concepito come *convergenza* dell'aspetto statico-puntuale con quello dinamico. Come pensare quest'associazione impossibile? La sintassi adottata da Derrida non può che essere quella paratattica, come in questa sequenza, scelta fra molte altre: «ipseità, ossia l'egoità auto-referenziale, l'auto-affezione e l'automotilità, l'autocinesi, l'autonomia che si può riconoscere a ogni animale»[223]. *Autos* e automatismo sono appaiati, senza sillogismo né sintassi denotativa o connotativa. Un accostamento semplice, che, come tipico nell'autore, vorrebbe mettere la logica *in folle*, ma anche permetterle di lavorare liberamente operando nei *blancs* e nelle lacune della discorsività.

Per comprendere dunque il senso dell'autobiografico in Derrida, è necessario indagare le relazioni fra l'automatismo e l'*autos*, anche in assenza di una specifica o esplicita direzione dell'autore in questo senso, in qualche modo *extraducendo* l'autore, il quale, del resto, fa già parte della questione generale denotabile come "l'*autos* di Derrida". Il senso dell'*autos* va colto nella difficoltà dei suoi scambi con l'automatismo, che sono scambi reversibili e chiamano in causa la relazione fra l'*autos* e l'*écriture*. Molto è contenuto nella questione dell'automatismo, e, nelle pagine cha seguono, tornerò su questo aspetto della scrittura di Derrida, non prima aver ricordato un ultimo punto, che, cioè, l'ambiguità di queste distinzioni fra *autos* e automatismo scavalca la sua riflessione, giacché è evidente che essa attraversa, in forme e modi variabili, tutta la nostra tradizione di pensiero e culturale.

Seguendo una definizione consolidata, automatismo, in ambito psicologico, indica «il carattere di certi atti compiuti meccanicamente, senza partecipazione della coscienza, né della volontà»[224]. Dietro questa definizione traspare immediatamente l'ambiguità della partizione fra *automatismi autoctoni* e *automatismi automatici*: i primi sono «atti determinati da irritazione interna di centri motori, senza essere provocati da eccitazioni periferiche», mentre i secondi sono «atti volontari e coscienti in origine, ma resi tanto facili dalla ripetizione da venir compiuti con regolarità e inconsciamente come fossero atti riflessi»[225]. Si potrebbe scendere ancora oltre, indagando altre morfologie dell'automatismo, come quello motore o quello neuromuscolare, quello patologico e quello virtuoso, ma ciò non muterebbe l'assetto teorico e il fatto che, sin dal lessico esposto alla t*auto*logia, la questione degli automatismi si reinstalla nel centro logico del problema di Derrida: come *funziona* l'*autos* e come è possibile tracciarlo? L'automatismo autoctono, ad esempio, nasce all'interno dell'*autos* pre-

[223] *Ivi*, p. 107.
[224] Cfr. A. Gemelli, *Automatismo*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 1949, vol. V, pp. 554-55.
[225] *Ivi*, p. 554.

soggettivo; ma sarebbe con ciò corretto affermare che l'*automatismo automatico* non ha origine anch'esso dal medesimo *autos*? L'automatismo, come ovvio, prefigura un campo dell'esperienza psichica di sconfinamento fra forme attive e forme passive, come in quei gesti automatici che «sotto l'influenza dell'esercizio, della ripetizione e dell'abitudine, si organizzano in noi [...] e che si svolgono integralmente senza il controllo della coscienza, a tal punto che può avvenire di non conservare il ricordo di averli compiuti»[226]. Il soggetto-scrivente è definito dalle relazioni con gli automatismi appresi (psichici, motori, neuromuscolari), e da qui nasce il problema dello stile, a sua volta «frutto di questo meccanizzarsi della vita intellettuale; certe abitudini di pensiero, certe monotonie di linguaggio, certe figurazioni stereotipate sono frutto di tali automatismi»[227].

Ogni stile e ogni scrittura esibiscono una parziale meccanizzazione, come se il soggetto-scrivente agisse, se non integralmente, almeno in alcune sequenze, *come un automa*, monotono esecutore di *cliché*, a sua insaputa. Il problema di che cosa è automatico (nel vivente, nella psiche o nel soggetto-scrivente) rinvia anche alla questione dell'automa, ma soprattutto all'ambiguità di questo concetto. Come noto, il termine deriva dal greco *automatos*, cioè *che si muove da sé*. Il sostantivo *automaton* è già presente in Aristotele, nell'accezione di dispositivo semovente (come l'automa di Erone). Limitandomi al mio scopo, va detto che se si segue una qualunque tassonomia, per esempio quella ormai classica di Hermann Bonitz, ciò che è rilevante è la grande pluralità di significazioni: automa può significare in Aristotele *il caso*, «in opposizione sia alla natura (ciò che ha luogo sempre, almeno secondo la regola generale)», che alla «volontà riflessa» come «agire a caso»; oppure *lo spontaneo*, in opposizione «all'arte e all'artificiale», ad esempio nel senso in cui certe malattie incurabili, eccedono il sapere medico (cioè la tecnologia terapeutica) e talvolta guariscono *da sé*; oppure ancora «generazione spontanea», come ciò che si collega contemporaneamente a entrambi i significati di caso e di spontaneo, cioè «generazione irregolare che sfugge alla leggi consuete della riproduzione»[228]. Stando a questa ricostruzione, cioè, *automaton* rinvia costantemente alla propria ambiguità: caso e necessità; spinta interna della vita; legge della vita in quanto riproduzione automatica, nel cui interno si annida, però, la possibilità si opporsi a se stessa. È possibile, compiendo un balzo millenario, vedere come queste note ambigue risuonino ancora nelle dispute di epoca cartesiana e post-cartesiana intorno all'uomo-macchina, e che le loro ultime armoniche sopravvivano attenuate anche fra le pieghe delle attuali discussioni sul *post-human* o sulla bioetica. Le difficoltà (cioè le *ambiguità*) di Cartesio nel campo di problemi sollevati dall'automa, sulle quali si sofferma lo stesso

[226] *Ibid.*
[227] *Ivi*, pp. 554-55.
[228] Cfr. anche soltanto, come primo riferimento generale, la ricostruzione sinottica dei reperimenti del termine in Aristotele secondo H. Bonitz, redatti per la voce "automa" in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, cit., p. 87 e ss.

Derrida[229], passando da molti altri, fra cui Leibniz, sono il terreno sul quale si innerva, in fondo, la questione metafisico-morale della libertà, intesa come *auto*nomia del soggetto, che giunge almeno sino a Kant. Nella *Monadologia*, ad esempio, è lo stesso *essere vivente* che viene paradossalmente assimilato a un automa; ma per fare ciò Leibniz deve introdurre una problematica distinzione, e cioè quella fra *automa artificiale* e *automa naturale*: «ogni corpo organico di essere vivente è una specie di macchina divina, o di automa naturale, che supera infinitamente tutti gli automi artificiali»[230]. Da un certo punto di vista, il valore di ambiguità *resiste* ai tentativi di classificazione, come si vede anche in lavori recenti, quali *L'uomo, la macchina, l'automa*[231] di Carlo Sini, che ha peraltro tracciato un'efficace sintesi ragionata dei vari significati di *automa*: «macchina che si muove da sé», o anche «macchina semovente che ha in sé i principi del suo movimento», sino a «macchine che imitano i movimenti dei corpi animati». Così definito, resta l'ambiguità di una co-determinazione poiché *automa* non è definibile in se stesso (*autos*), ma grazie a un essere-in-relazione mimetica con il proprio esterno, l'esterno del proprio *autos*. L'automa si rapporta costitutivamente al suo doppio, che è anche la sua matrice, cioè il *corpo animato*. L'automa, secondo questa definizione, non rappresenta altro che il corpo meccanico deprivato del soffio vitale. Vi è poi un secondo raggruppamento di significati: automa come «non ciò che si muove da sé, ma ciò che si muove secondo la volontà di un altro. Macchina dotata pertanto di automatismi». In quest'accezione, scrive Sini, l'automa indica un impoverimento di «ciò che si muove avendo perso la sua volontà [...] secondo un movimento involontario, cieco, passivo, "automatico" appunto»[232]. Si avverte qui anche una sfumatura morale, come nel giudizio comune su colui che agisce lasciando-si agire.

Questi incroci nel significato, o nel senso, dell'automa, e le risonanze molto precise, anche se talvolta inverse, che provocano nel concetto di automatismo, sono fondamentali in quanto rispondono a una forma di necessità, che rappresenta la necessità stessa della fenomenologia dell'*autos*.

---

[229] Anche Derrida insiste sull'ambiguità dell'automa nel Cartesio nelle *Meditazioni*. L'automa è «il simulacro meccanico del "vero uomo", vale a dire l'uomo spettrale come animale-macchina» (cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 119 e ss). Ma quel che intende enucleare è l'indecidibilità degli intrecci fra automa/uomo e l'apparizione di un'immagine *da svegli*, che Cartesio compara a ciò che accade nel sogno alla fine della *Sesta meditazione*. Nel *cogito* il guadagno dell'essere-presso-di-sé della *res cogitans* va di pari passo con la deprivazione, nel concetto di animale-macchina, di un *ego cogito*, e ciò equivale al fatto che «tale automa viene privato dell'"io" o del "sé", e a fortiori di ogni riflessione, cioè di ogni nota o impressione autobiografica della propria vita» (*ivi*, p. 122). Derrida fornisce anche un'indicazione di tipo storico-filosofico, pensando a La Mettrie e a chi, dopo di lui, si è posto sulla sua scia: tale «ripresa della grande tradizione meccanicistica – detta anche materialistica – non deve esser vista solamente come una reinterpretazione dell'essere vivente chiamato animale, ma come un altro concetto della macchina, della macchina semiotica, se si può dire, dell'intelligenza artificiale, della cibernetica e della zoo- o bio-ingegneria, del genico in generale, ecc.» (*ibid*.).

[230] Cfr. G.W. Leibniz, *Monadologia*, a cura di C. Calabi, Milano 1995, § 64, p. 61.

[231] C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Torino 2009.

[232] C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa,* cit., p. 10 e ss.

C'è forse un manichino dietro la mano che scrive la *mia* autobiografia? E se non questo, che cosa? Se scrivo come un automa, non sto già scrivendo in autonomia ma senza autonomia? Se, al contrario, scrivo in libertà, non sto già perdendo, insieme a una relazione col corpo vivente – la mia mano – una strana autonomia dell'automatismo? Non è precisamente questa l'*Unheimlichkeit* o l'*étrangeté* che si installa nell'autobiografo-scrivente, quella che al contempo dissipa e realizza l'autobiografia, *ri-velandola* come autismo dell'alienazione?

Scrittura e automatismo

In quest'ultima parte vorrei allora soffermarmi sulle relazioni fra la scrittura e queste forme automatiche, allo scopo di circoscrivere il significato della scrittura dell'*autos*. Fra i diversi motivi di auto-attenzione al proprio scrivere, Derrida spesso ritorna su quello di una forma di attività automatica, cioè di uno scrivere in assenza di controllo da parte del soggetto-scrivente. In un'autoconfessione nel film *Derrida*, osserva: «quando io scrivo vi è un sentimento di necessità, di qualche cosa che è più forte di me, che chiede che io scriva ciò che devo scrivere»[233]. L'idea che la scrittura preceda il costituirsi stesso della soggettività, come *espacement* e *temporalisation* originaria, era già stata espressa in *Della grammatologia*: «la spaziatura come scrittura è il divenir-assente e il divenir-inconscio del soggetto», cioè l'«assenza originale del soggetto dalla scrittura», che lo «costitui*sce* e lo disloc*a* ad un tempo»[234]. La scrittura non restituisce una totale trasparenza di sé, giacché mossa sin dai fondali pre-soggettivi da un «paradossale desiderio di non essere compresi»[235]. Notiamo, sin d'ora, la grande affinità con le analoghe riflessioni in Nietzsche, sulla quale si dovrà insistere, per esempio in questo passaggio de *La gaia scienza*: «quando si scrive, non si vuole soltanto essere compresi, ma senza dubbio anche *non* essere compresi»[236]. È evidente che la scrittura eccede in via di diritto il soggetto-scrivente nelle sue pretese egemoniche di auto-sovranità, consegnandolo alle sue frustrazioni costitutive. Di fatto, il soggetto-scrivente inutilmente si cerca e si rintraccia come auto-produzione, laddove non c'è mai auto-produzione ma sovra-produzione, accumulo di tracce e sovrabbondanza di scrittura:

> nella scrittura c'è l'*esigenza di un eccesso* anche rispetto a ciò che posso comprendere di quanto dico – l'esigenza di lasciare una specie di apertura, di gioco, di indeterminatezza, che significa ospitalità all'avvenire: "Non si sa ancora che cosa vuole dire, si dovrà ricominciare, si dovrà ritornare, si dovrà proseguire"[237].

[233] J. Derrida, *Derrida*, cit.
[234] J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 101.
[235] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 27.
[236] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 381, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo 1, Milano 1964, pp. 305-306.
[237] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 28, corsivo mio.

Se l'autobiografismo è un performativo sospeso, *formatività* infondata non-teleologica, la domanda potrebbe riguardare lo statuto del *punto di innesco*. Come ha inizio l'autobiografismo, un istante prima, cioè, che esso, nel suo dispiegamento materiale, si determini come inesistenza? Anche il punto-istante del cominciamento di un'autobiografia è indeterminabile. Esso è già disperso e offerto alla *chance*: non si inizia a scrivere per assecondare un'esigenza interiore, ma come reazione a uno stimolo eterogeneo. Vi è, nel soggetto-scrivente, una forma di «compulsione» di origine biopsichica a «riappropriarsi di ciò che deriva sempre [...] da una provocazione *esterna*»[238]. L'origine pulsionale dell'autobiografismo – un punto decisivo per comprende la relazione fra *autos*, scrittura e animalità – è qualificata come «una sorta di *movimento animale*»[239]. Nuovamente, dunque, entra in gioco il motivo della tendenza animale cieca o imprevedibile, qui come pulsione orientatrice dell'intero campo dello scrivere come «invenzione che deve [...] cercare se stessa» ma che, in definitiva, delinea una forma passiva del soggetto-scrivente. Questo è, infatti, soggetto a un *automatismo tracciante segni*. In altri termini, la scrittura autobiografica «sorprende me stesso[240]. Anche sotto il profilo strettamente stilistico si potrebbero trovare diverse conferme di questi procedimenti automatici, come nelle pagine animate da una sorta di *stream of consciousness*, o come quelle dove, mimando i meccanismi del sogno, Derrida dà sfogo a *libere associazioni* di plessi indifferentemente simbolici o semantici in un ingovernabile gioco di allitterazioni e omonimie, oppure ancora nelle invenzioni di arborescenze verbali ottenute modulando un radicale[241].

L'automatismo, naturalmente, ha un proprio rapporto con la *temporalità* dei processi di scrittura: sia nella durata (il presente) sia come antecedenza (il movimento animale pre-grafico) e sia come modo in cui il *già stato* della traccia si riorienta costantemente sul livello empirico, predisponendo la direzione futura del tracciar-si. La scrittura del corpo vivente, come si è visto, è «spontaneità in grado di muoversi [...] organizzarsi» e sempre anche marcare se stesso «tracciandosi e sentendo le proprie tracce» nel senso che è «ritracciarsi da sé un cammino»[242]. L'autobiografia integra l'automatismo come forma di un'attività antropologica debolmente o mediamente *orientata*, che, sebbene non concerne in senso stretto degli scopi determinati, delinea doppiamente se stessa, cioè come *processo* ma anche come traccia residuale di un soggetto-scrivente, un soggetto che si cerca e si perde nel lasciare tracce *di sé* nel mondo:

---

[238] J. Derrida, *Points de suspension*, cit., p. 363.
[239] *Ibid.*, corsivo mio.
[240] *Ibid.*
[241] Un esempio, fra i tanti possibili, è dato dal fonema-grafema *ver* (baco da seta, in francese) del racconto *Un baco da seta*: «*un verbo (verde lui stesso, e verdura, e rinverdire, e verme, e verso, e vetro, e verga, e verità, verace o veridico, perversione o virtù, tutti pezzi grondanti di parole in* ver [...] *la* ***véraison****, la* **maturazione**. *La* véraison *(dal verbo* vérir*, variare, cambiare colore)* [...]» (Cfr. J. Derrida, *Veli*, cit. p. 72).
[242] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 91.

la traccia è sempre traccia finita di un essere finito. Può dunque essa stessa scomparire. Una traccia incancellabile non è una traccia. La traccia inscrive in se stessa la propria precarietà, la sua vulnerabilità di cenere, la sua mortalità [...] Quanto dico della traccia e della morte vale per ogni "vivente", per gli "animali" e per gli "uomini"[243].

Di nuovo, è il motivo dell'ambiguità che è portato a tema, e ora riferita al concetto di *tracciar-si*. Il *tracciato biografico* rimanda sia all'inerte resto inorganico della traccia incancellabile, sia a uno svolgimento ermeneutico non chiuso, che trasforma internamente il performativo della scrittura: «la traccia non è una sostanza, un ente presente, ma un processo che *si altera* in permanenza. Essa non può che reinterpretarsi e sempre, finalmente, *asporta se stessa*»[244].

Va però specificato un punto fondamentale. In realtà, il campo irriflessivo non è mai omogeneo: l'involontario è in sé co-abitato dalla propria interruzione, nel senso che la *necessità nello scrivere* cui fa riferimento Derrida non può essere totale. Non c'è assenza di libertà, ma gestione e vigilanza sul processo automatico. Il modello di Derrida accetta la compresenza di attivo e passivo, la coesistenza contraddittoria e, purtuttavia, necessaria di una pura osservazione dei propri stati interiori e della possibilità di emendare il processo scrivente. Inoltre, come mostrerò, l'ambientazione narrativa di questi passaggi si qualifica in modo significativo come dimensione onirica, ed anzi, con maggiore precisione, come regione fenomenologica corrispondente alla dimensione psichica situabile in uno *spazio di intermediazione* fra sonno e veglia, la cui ambiguità consente una forma di non-opposizione frontale fra queste due sfere esperienziali. Si tratta si due sfere esperienziali fondamentali per l'essere umano, dove l'aggettivo fondamentale indica la sinergia dei due *stati*. Dire che senza veglia o senza sonno non vi sarebbe uomo non è ancora abbastanza: per parlare di uomo, si deve premettere la dimensione del loro intreccio. Grazie a questo modello la scrittura dell'*autos* troverà la sua sistemazione teorica, coordinandosi con la corporeità del soggetto-scrivente e permanendo, se possibile, nel margine indecidibile della soggettività, fra *coscienza* e *incoscienza*, cioè a dire nei non-luoghi in cui essa articola i suoi primi movimenti, il suo tracciarsi minimale negli spazi vitali pre-riflessivi.

Per certi versi si osserva, dunque, l'emergere della precedenza di un'animalità del tracciare, un'aderenza al *bios* che Derrida assorbe a tratti nel suo stesso stile di scrittura, che aderisce, in ultima analisi, ai processi di psicogenesi di parole e concetti. Già Nietzsche rifletteva circa la natura di questi fenomeni, constatandone l'antecedenza rispetto all'attività cosciente: «l'origine di un pensiero nuovo», annotava sopra i suoi taccuini, è «l'incontro *casuale* di due parole o di una parola e di uno spettacolo»[245]; ciò accade perché «dinanzi alla nostra mente sono continuamente delle

[243] J. Derrida, *Papier Machine*, p. 394.
[244] *Ibid.*, corsivo mio.
[245] F. Nietzsche, frammento 1 [51], 1879-1880, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, tomo 1, Milano 1964, p. 278.

parole, di qui si formano i pensieri; davanti all'occhio continuamente, innumerevoli figure. Ma io non ho scelta!»[246]. Dunque l'*homo scribens* Nietzsche ammette come sorgente della propria produzione discorsiva il caso, l'im-prevedibile e un certo *impouvoir* di fronte all'incedere del nuovo. Il caso *precede sempre* e guida autonomamente l'associazione dei vocaboli, secondo leggi che risiedono nelle disposizioni istintuali. Se pure volessi pensare un pensiero, sostiene Nietzsche, non potrei, poiché per i pensieri «valgono le stesse cose che per i movimenti fisici: devo attendere che accadono, anche se li voglio»[247]. Di qui il suo tipico motivo della necessità di una scrittura mediante tutto il corpo, come *danzando con la penna*[248]. L'associazione fra il concetto di creatività artistica e quello di alienazione del soggetto ha un valore universale. Già tracciato da Platone nello *Ione* (mediante le figure del rapimento del poeta, della mania, del dettato automatico da parte di un ente esterno, spesso teologico) perdura nell'idea di ispirazione del genio romantico e delle sue estasi (fuori-uscite *da sé*), per finire nel cuore delle poetiche delle avanguardie storiche del Novecento. Si pensi soltanto al *Manifesto del Surrealismo* del 1924, in cui André Breton scriveva: «SURREALISMO, n. m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere [...] il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione»[249]. Il riferimento al Surrealismo non è causale, considerando l'importanza nella riflessione di Derrida di autori come Georges Bataille o Antonin Artaud, e la sua intensa frequentazione di ambienti delle neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, come il gruppo di *Tel quel*, in cui senz'altro filtravano, sebbene rimodulati, alcuni aspetti riconducibili alla nozione surrealista di *scrittura automatica*. Ma se ho evocato Nietzsche è perché mi pare che questi presenti dei punti di maggior vicinanza a Derrida, mostrando una sua propria sensibilità sul tema dell'automatismo nella scrittura. La questione è racchiusa nell'aggettivo puro, che Breton utilizzava per denotare la scrittura automatica come rapimento e totale passività. La *poetica filosofica* di Nietzsche è situata, invece, nell'indecidibilità fra caso e necessità, come nelle diadi impossibili impostate su un modello isomorfo, mi pare, a quello dell'*amor fati*, dell'attendere lo stimolo automatico ma anche di volerlo, cioè dell'essere attivi e passivi nello stesso tempo. Nella durata del tempo psichico, posso *osservare*, dice Nietzsche, il formarsi e disfarsi delle mie impressioni e proto-pensieri; ma, si domanda, «*chi* fa tutto ciò? Non lo so e sono allora certamente più spettatore che autore di questo fatto»[250]. Allo stesso modo, il soggetto che articolerà i lessemi è

[246] *Ivi*, frammento 1 [126], 1879-1880, p. 291.
[247] *Ivi*, frammento 6 [297], 1880, pp. 489-490.
[248] L'immagine nietzschiana è spesso ripresa da Derrida nei suoi primi lavori, cfr. J. Derrida, *Forza e significazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, cit., p. 37.
[249] André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino 1987, p. 30.
[250] Si veda anche la porzione del frammento che precede la domanda poiché è molto indicativa del *passo* nietzschiano su questi temi: «Nella forma in cui viene, il pensiero è un segno che può significare molte cose [...] Esso affiora in me – da dove? per quale ragione? Non lo so. Viene, indipendentemente dalla mia volontà, di solito ravvolto e oscurato da una

attore della scrittura, ma è anche *spettatore* di questi micro-movimenti: li esperisce vivendoli, ma al contempo li rappresenta. Una *Vorstellung* ancora fluida si disegna nella mente, e sconfina nel tracciarsi animale come fluorescenza psichica indecifrata che può subitaneamente svanire, ma che introduce un sottile spazio-tempo fra caso e necessità, fra automatismo puro e automatismo assecondato o co-gestito (in parte, dunque, negato). In tale spazio-tempo possono originarsi forme larvali di auto-consapevolezza, momenti di blocco e apertura dentro il fluire inconscio, che non collimano con l'idea, vista in Breton, di assimilazione dei soggetti scriventi a «sordi ricettacoli di tanti echi, modesti *apparecchi di registrazione* non disposti a ipnotizzarsi sul disegno che tracciano»[251]. Di qui derivano le numerose annotazioni nietzschiane sullo stile come capacità di scegliere passivamente, di attendere che qualcosa accada nel ritmo o nella frase, ma restando ogni volta consapevole nella selezione. Lo stile è uno *scegliere senza scegliere*. La questione tocca direttamente il nodo sensibile delle formulazioni di Derrida sull'automatismo della scrittura. Al fluire onirico si sovrappone una forma di vigilanza, *nel* sogno stesso; oppure un perdurare del sogno nello stato di veglia; oppure altre figure di questi semi-stati con il corredo variabile dei loro sconfinamenti nell'ipnosi o nel sonnambulismo. Il centro diviene allora non lo stato, ma il processo; non l'essere-svegli (essere-coscienti) ma il *divenire* svegli, o, alternativamente, il *cadere* nel sonno. Il cuore pulsante del soggetto, evidentemente non sta in nessuno dei due stati, e scompare in una sorta di terza falda soggettiva, ancora indeterminata. La scrittura dell'*autos* nasce in questa terza falda. In *Memorie di cieco*, scrittura, caso e cecità gravitano sullo stesso piano e lavorano all'emersione, nel testo derridiano, di questo *terzo*:

> per accidente [...] mi accade di scrivere senza vedere. Non con gli occhi chiusi, certo. Ma aperti e disorientati nella notte; o di giorno, al contrario, con gli occhi fissi su *qualcos'altro* [...] sono notazioni promemoria, graffiti illeggibili, successivamente si direbbe una scrittura cifrata[252].

Oppure: «nel momento stesso in cui scrivo, non vedo letteralmente niente delle lettere che traccio»[253]. L'equiparazione di questi stati a quello del trasognamento nel risveglio, diviene l'occasione di una scrittura inconsapevole:

> la notte del 16 luglio dell'anno scorso, senza accendere la luce, appena sveglio, ancora passivo ma attento a non far svanire un sogno interrotto, avevo cercato la

folla di sentimenti, desideri, avversioni [...], lo si ripulisce, lo si fa stare sulle sue gambe, si guarda come si regge, come cammina, e tutto ciò con una stupefacente rapidità e senza tuttavia avere affatto il senso della fretta: *chi* fa tutto ciò? Non lo so e sono allora certamente più spettatore che autore di questo fatto». Cfr. F. Nietzsche, frammento 38 [1], 1885, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VII, tomo 3, Milano 1975, pp. 277-278.

[251] André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, cit. p. 32.

[252] J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 13.

[253] *Ivi*, p. 14.

matita e il quaderno con mano brancolante, accanto al letto. Al risveglio decifrai, tra le altre cose [...][254].

In *Veli*, Derrida scrive: «tutto ciò che precede non è stato sognato, è il racconto di un vero sogno da cui comincio appena a svegliarmi [...] settimane di viaggio allucinatorio durante le quali sognavo l'interruzione del sogno». L'esperienza autodiegetica «non ha ancora avuto luogo, ma sono quasi sveglio. Scrivo in vista di risvegliarmi», sebbene «l'interruzione del sogno resterà sempre improbabile [...] ma la *durata* conta»[255]. La dimensione di auto-descrizione del sonno-veglia andrebbe analizzata in modo organico, soffermandosi sulle affinità con altri autori che sono stati rilevanti per Derrida, per metterne meglio in risalto il significato che può assumere la figura del perdurare del sogno in rapporto al tema del costituirsi del soggetto. Pensiamo soltanto, come esplorazione minima, ai trasognamenti di Rousseau nelle *Rêveries*, dove la scrittura – il pericoloso supplemento – ondeggia fra affettività e vissuto psichico, fra memoria e sogno: «questi fogli non saranno propriamente che un diario informe dei miei trasognamenti»[256]. La scrittura raccoglie le *impressioni* del corpo registrando «gli esili legami che hanno di solito i pensieri della veglia con quelli dell'indomani»[257]. Da Rousseau si potrebbe arretrare sino alle tesi avanzate intorno allo statuto indecidibile del sognare nelle *Meditazioni* di Cartesio o avanzare ricordando quelle su Adorno e l'asse «sogno, idioma poetico, malinconia, abisso dell'infanzia»[258], che viene letto da Derrida sulla filigrana dell'ambiguità del dormiveglia: «come in un sogno da sveglio, in un sogno diurno»[259]. Oltre a Adorno, Derrida pensa naturalmente a Benjamin: «*Bandire* il sogno senza *tradirlo* [...] è quel che occorre fare, secondo Benjamin [...] risvegliarsi, coltivare la veglia e la vigilanza, pur restando attenti al senso [...] pur svegliandosi, continuare a vegliare sul sonno»[260]. Quest'ultimo, nella sua concezione psico-storica del risveglio esposta nei folgoranti appunti di *Das Passengenwerk*, mostrava anche un fisiologico alimentarsi del tema sonno-veglia da confluenze eterogenee, come una *certa* qualità surrealista o una relazione con la scrittura nella *Recherche* proustiana:

> Il risveglio è forse la sintesi della tesi, rappresentata dalla coscienza onirica e l'antitesi, costituita dalla coscienza della veglia? Il momento del risveglio sarebbe allora identico all'"adesso della conoscibilità" in cui le cose assumono la loro vera – surrealistica – espressione. Similmente in Proust è importante come tutta la vita sia in gioco nel punto di rottura – dialettico in grado supremo – della vita

[254] *Ivi*, p. 30.
[255] J. Derrida, *Veli*, pp. 69-70, corsivo mio.
[256] J.-J. Rousseau, *Le passeggiate del sognatore solitario*, Milano 2012², p. 35.
[257] *Ibid.*
[258] J. Derrida, *Il sogno di Benjamin*, Milano 2003, p. 25.
[259] *Ivi*, p. 24.
[260] *Ivi*, p. 17.

rappresentato dal risveglio. Proust comincia con un'esposizione dello spazio di chi si sveglia[261].

Dietro a queste osservazioni sembra nascondersi ancora una volta Nietzsche, ad esempio quello dell'aforisma 54 de *La gaia scienza*, intitolato *La coscienza dell'apparenza*:

> mi sono destato di colpo in mezzo a questo sogno, ma solo per rendermi cosciente che appunto sto sognando e che *devo* continuare a sognare se non voglio perire: allo stesso modo in cui il sonnambulo deve continuare a sognare, per non piombare a terra. Che cos'è ora, per me, "apparenza"![262].

Vi è grande affinità fra Nietzsche e Derrida su questi nodi. L'ordine del paradosso e la stanza degli specchi (sognare, averne coscienza, proseguire il sogno) riguardano la forma interna della conoscenza, tanto innervata allo *Schein* da venirne riassorbita: «tra tutti questi sognatori anch'io, l'"uomo della conoscenza", danzo la mia danza», tanto che, infine, «la sublime consequenzialità e concomitanza di tutte le conoscenze è, forse, e sarà il mezzo più alto *per mantenere* l'universalità delle loro chimere di sogno e la generale comprensione reciproca di questi sognatori e con ciò appunto *la durata del sogno*».[263] Prescindendo dalle analogie fra Nietzsche e Derrida sul piano di una teoria della scepsi, la questione sollevata da Nietzsche, e che in modo mediato interessa anche Derrida, è anche fenomenologico-psichica: il *pre-soggetto* è lo stadio inaggirabile, dotato di realtà proprio in quanto *indefinito* fra conscio e inconscio, come se il soggetto, nei suoi processi di "formazione", di *artefattualità* apollinea, non potesse mai evadere dal mezzo-sogno, né disattendere il comando del *dover continuare a sognare per non perire*. La sua attiva passività si esprime come capacità di sopportazione dello *Schein* (o dello spettrale) tramite una strategia che permetta uno stare dentro e non di fronte, ma ugualmente di *analizzare*, e, pertanto, di separare e disunire l'esperienza. Torno perciò all'automatismo nella scrittura e alla sua necessità, come Derrida aveva così chiaramente espresso nelle sequenze autobiografiche del film *Derrida*. Anche all'interno di quella necessità, spiega, vi è un «momento molto strano [...] quando *non* scrivo [...] mi addormento». Esattamente «in quel momento, entro una sorta di mezzo-sonno, all'improvviso mi sento terrorizzato da quanto sto facendo. E mi dico: "sei pazzo a scrivere queste cose!"». Nasce quindi un «panico nel mio subconscio». Questa volta l'auto-fenomenologia dei propri stati interni rileva un rovesciamento dei consueti rapporti: l'interruzione non accade nel campo consapevole, ma direttamente nel sogno, tanto che «una volta sveglio, tutto è finito [...] quando sono sveglio, conscio, al lavoro, in un certo senso sono più incosciente che nel mezzo-sonno. Quando sono in questo

[261] W. Benjamin, *I «passages » di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, vol. I, Torino 2002, p. 519.
[262] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., pp. 75-76.
[263] *Ibid.*

mezzo-sonno c'è una sorta di vigilanza che mi dice la verità»[264]. In qualche modo la scrittura comporta sempre questa immersione nel *parzialmente* ipnotico. In *Telepatia*, testo autobiografico dalla struttura epistolare, si salda l'idea di «esitazione tra il sonno e la veglia»[265] a quella dell'ipnosi come corridoio di automatismo nei processi di scrittura. Nella lettera datata 13 luglio 1979, Derrida scrive: «poi l'ipnosi e ti ho spesso detto l'anno passato: "è come se scrivessi sotto ipnosi"». Tuttavia, poco oltre, in coerenza con logica contraddittoria di queste inversioni continue, l'apollineo ritorna e addomestica, come sempre *in parte*, l'automatismo ipnotico:

> non ho mai potuto rinunciare all'ipnosi. Semplicemente ho trasferito un modo di induzione su di un altro: si potrebbe dire che sono diventato scrittore e nella scrittura, nella retorica, nella messa in scena e nella composizione dei testi, ho reinvestito tutti i miei poteri ipnagogici[266].

Derrida tornerà su questo tema anche in ambiti apparentemente lontani, come nell'auto-fenomenologia di *Tourner les mots*, in cui de-scrive l'esperienza di attore di se stesso nei documentari film. Derrida si rivede, nella registrazione, come teleguidato, estraneo a se stesso, ma anche attivo e volontariamente concessosi alla passività, da cui, d'altronde, viene sorpreso:

> Così, abbassando la guardia prima ancora di deciderlo [...] mi sarò lasciato sorprendere [...] mai il consenso è stato così inquieto di se stesso [...] Mai, consapevole com'ero della situazione, ho agito così da cieco, gli occhi chiusi su un ordine che mi dettava: "a questo punto, a questa data, devi rinunciare a stare in guardia, e a riguardarti, e a guardarti. Rinuncia a tutto, rinuncia a tutti i riguardi che abitualmente riservi a ciò che ti protegge. [...] Accetta l'ipnosi, sì, l'ipnosi." [...] Mai sono stato così passivo, in fondo, mai mi son lasciato fare e dirigere, sino a questo punto. [...] Apparentemente, certo, durante le riprese, sono poi stato attivo, e libero [...] Ho improvvisato tutto da me. Su questo teatro, in cui sembrai così attivo, sempre attivo, sempre in movimento, spostandomi da me, spesso in automobile [...][267].

È la descrizione di una passività nella quale si entra volontariamente, e che ci si dà *da sé* (*autos*). Ma il darsi da sé è ciò che fa parte dell'automatismo, che è definito anche come la facoltà di darsi da sé il moto. Da qui il gioco di aberrazioni diviene ancora una volta irricevibile, estendendosi sino al punto in cui la passività entra in risonanza, come nel caso dell'auto-imposizione del rinunciare all'ipnosi. Ovunque è all'opera l'ambiguità connaturata all'automatismo come autocinesi e auto-riflessione. La registrazione di un documentario, una particolare (auto)etero-scrittura dell'*autos*, mi lascia essere me stesso ma sempre altrove, occasione per spostarsi da sé, come un automa.

---

[264] Cfr. J. Derrida, *Derrida*, cit.
[265] J. Derrida, *Telepatia*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 2, cit., p. 251.
[266] *Ivi*, p. 289.
[267] J. Derrida, *Lettres sur un aveugle. Punctum caecum*, in J. Derrida e S. Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris 2000, pp. 73-74.

Nel *corpus* di Derrida esiste quindi una messa a tema di questo campo misto nel quale operano i concetti e le forme della scrittura dell'*autos*, che quindi è da intendere come regione *intermediale*, di comunicazione continuativa fra *autos* e automatismo. Questa comunicatività rinvia a una dimensione della soggettività che non è né quella conscia, né quella inconscia, ma che è solo una scrittura. Il termine scrittura va inteso tenendo conto di tutto quanto si è argomentato sinora: la scrittura intermediale è forma vivente, innervata alla corporeità di cui è traccia e dunque al processo del tracciarsi, percepirsi, sentirsi. Dunque, con Derrida, ci si può domandare che cosa accade «quando si scrive senza vedere»[268], cioè come iniziare a penetrare la questione controversa di chi (o che cosa) sta dietro la mano scrivente.

Che forma assume la scrittura dell'*autos*? Vorrei in quest'ultima parte del mio lavoro indicare come, ed entro quali limiti, l'intreccio fra scrittura e automatismo che guida le figure dello scrivere da ciechi, del sognare da svegli e le altre equivalenti sospinga Derrida (o il soggetto-Derrida) nella direzione di una relazione con il proprio corpo. In *Memorie di cieco* si trova un'immagine dalla grande forza plastica, che vale la pena di percorrere e commentare brevemente, poiché sintetizza tutta la difficoltà e la ricchezza del tentativo derridiano. Derrida ricorre, ancora una volta, allo spazio del racconto, all'*éspace littérarire* autobiografico in cui l'immaginazione e l'auto-attenzione fenomenologica ai propri stati interiori, restituisce l'enigma di se stessi come corpo scrivente.

A metà fra sogno e racconto, incontriamo una mano scrivente, autonoma e disunita dal corpo, che contemporaneamente *scrive tastando* e *tasta scrivendo*: «che accade quando si scrive senza vedere? Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata, in uno spazio approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza tanto quanto inscrive, fa affidamento alla memoria dei segni»[269]. La *mia mano scrivente* è certo anche un *topos* letterario. Ma quella che sta descrivendo Derrida non è semplicemente la mano scrivente del Rimbaud di *Sangue cattivo*, quella, cioè, che non «che non avrò mai»[270], o quella scrivente ma *già morente*[271] di Bataille, e neppure quella che tiene la penna di cui parlava Calvino. Per Derrida, la mia mano è qui già un'altra mano, organo mutante e poli-sensoriale: scrive, palpa, ma già riattiva i propri sensori nel ricordo, cioè nella memoria dei segni. I tracciati del dito fendono l'atmosfera indeterminata, inseguono una forma che ancora *non esiste*, cioè il dettato del non-visibile. L'apparato scrivente è *contemporaneamente* sia la punta, lo stile (la convessità estroflessa che

[268] J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 13.
[269] *Ibid.*
[270] Cfr. A. Rimbaud, *Mauvais sang*, in *Une Saison en enfer*, in *Opere*, Milano, 1975, p. 212: «*J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains! – Je n'aurai jamais ma main*».
[271] Cfr. G. Bataille, *Préface* a *Madame Edwarda*, in *Romans et récits*, Paris 2004, p. 322: «*Je ne récuse pas la connaissance, sans laquelle je n'écrirais pas, mais cette main qui écrit est* mourante *et par cette mort à elle promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant* (*acceptées de la main qui écrit mais refusées de celle qui meurt*)».

scrive), sia l'incavo che riceve la sensazione tattile. Una protesi corporea che riceve attivamente, che percepisce mentre scrive, in analogia forse alla siringa-penna di *Circonfessione*, dispositivo che aspira e traccia ma, prima ancora, confonde le due azioni.

La mano, dunque, è già il supporto fisico del raddoppiamento. Ma mentre esplora lo spazio, essa si altera imprevedibilmente: muta se stessa in qualcos'altro pur restando se stessa, come nelle metamorfosi parziali dei sogni, come il baco da seta che secerneva e scriveva la sua storia, e come accade sempre, in generale, nella scrittura autobiografica dove l'altro mi aliena accompagnandomi nella mia traiettoria, nel *tracciar-mi*. Sull'estremità del dito, cioè sul limite del mio corpo, nasce una neoformazione: un occhio senza palpebre, cellula fotosensibile costantemente aperta alla percezione luminosa. La mano ri-organizza, a questo punto, il proprio movimento, inseguendo segni nella memoria depositata nel corpo, ma, nel contempo, essa «supplisce alla vista, come se un occhio senza palpebre si aprisse sulla punta delle dita»[272]. Con ciò, la visione, il senso più vicino al *theorein* e all'idea, è *incorporata* alla mano scrivente. L'occhio è qui organo in eccesso che, ciò nondimeno, dirige le operazioni:

> l'occhio di troppo è appena spuntato vicinissimo all'unghia, un occhio solo, un occhio di guercio o di ciclope. A dirigere il tracciato è una lampada da minatore all'estremità della scrittura, un sostituto curioso e vigile, la protesi di un veggente [*voyant*] a sua volta invisibile. Dal movimento delle lettere, di ciò che inscrive così quest'occhio nel dito, l'immagine indubbiamente [*sans doute*] si abbozza in me. Dopo il ritrarsi assoluto [*retrait absolue*] di un centro di comando invisibile, un potere occulto assicura a distanza una sorta di sinergia. Coordina le possibilità di vedere, di toccare, di muovere. E di sentire: poiché ciò che in tal modo disegno sono già parole di cieco[273].

Tale immagine, così articolata, mi pare restituisca l'idea di una relazione fra attività e passività che qui trova sede nel corpo, nelle sue possibilità impensabili, nelle sue sinestesie e automatismi: trova qui la sua forma l'idea di un chiasma al centro del quale andranno pensati l'*autos* e la sua scrittura. Questo perché nello scrivere si sovrappongono una vigilanza senza totale controllo e una passività resa non assoluta da un elemento corporeo-percettologico. Il modello sinestetico sconfina in quello cinestetico, poiché la *mano che scrive*, passivamente e attivamente (al corpo sia esterna – dissociata – che interna), è pensata nella sua sensibilità motorio-muscolare. Non sfuggirà il riferimento che, tuttavia, sembra spostare l'asse dell'intera questione. L'apparato sensoriale e l'attiva passività dello scrivere producono una rappresentazione soggettiva, una fissazione che pare fuoriuscire dallo spazio del dubbio: l'immagine si abbozza in me e ciò accade «indubbiamente [*sans doute*]». Può l'espressione *senza dubbio* stare a indicare l'attingimento di un livello di certezza? Dove certezza va intesa, in senso fenomenologico, come autoevidenza del corpo? Il motivo del

[272] *Ibid.*
[273] *Ivi*, pp. 13-14.

mostrarsi da sé del corpo attraversa molte di queste pagine, ma non sarebbe corretto derivarne una tesi troppo generale. Quel che è certo, è che nella seconda parte della descrizione, Derrida ipotizza l'esistenza di enigmatico «centro di comando», che è totalmente sottratto alla visione: un centro *ritratto* in un senso che non è relativo poiché organico, ma è «assoluto». Tutto accade come se *dietro alla sua mano scrivente* Derrida postulasse la presenza di un pervasivo corpo di sostengo e coordinamento percettivo, capace di essere «a distanza», ma al contempo già lì, nel tracciare e sentire autobiografico, come una zona d'ombra dietro (forse dentro) il corpo stesso. La scrittura dell'*autos*, che interconnette automatismo e *autos*, è la forma che probabilmente organizza, a sua volta, questo «centro di comando invisibile»[274].

Scrittura dell'*autos* e corporeità?

Le immagini selezionate nel paragrafo precedente, di cui l'ultima rappresenta una possibile espansione, sono anche un'incursione nella scrittura autobiografica che è, in qualche modo, già un viaggio al termine della scrittura. Indicano una *possibilità* di alterazione della scrittura, là dove il segno si confonde con il corpo.

La scrittura autobiografica è sempre «scrittura del corpo»[275]. Questo significa anche che in essa sono veicolate la sensibilità del corpo e l'auto-percezione mobile delle sue tracce. L'ipotesi conclusiva è che possa trattarsi di una particolare forma di scrittura dell'*autos*, in cui non è più possibile distinguere il soggetto dall'oggetto. A un registro descrittivo, ancora esterno al corpo vivente, che, come in *Circonfessione*, circoscrive le zone segrete dell'*autos* (il trauma infantile, l'abbandono e le delusioni, la circoncisione, la non appartenenza) si sovrappone un registro che sovrascrive, cancella e sposta i margini dell'auto-ricostruzione, dell'immagine di sé come della *Selbstvorstellung*.

Così concepito, l'*autos* delinea la forma di un tempo-spazio intra-soggettivo precedente il costituirsi stesso della soggettività, tanto di quella cosciente quanto di quella subcosciente, la quale abita naturalmente le zone ibride fra attività e passività nello scrivere. *Autos* è, ad esempio, la funzione intra-soggettiva che fa perdere di pertinenza alla dicotomia sonno-veglia, così come a quella percepito-percepiente, e a tutte le altre che la riflessione filosofica, con una buona dose di automatismo, può agevolmente costruire secondo questo schema. Il centro è allora in quelle zone, che sono non essenze ma *funzioni*, cioè a dire mobili organizzazioni di relazioni biologiche o animali, sempre pre-verbali, le quali, a stretto rigore, non sono da nessuna parte e, purtuttavia, esistono e producono effetti intra-soggettivi.

L'*autos* non è ubicabile nel tempo o nello spazio *in modo semplice*. All'*autos* pertiene una quota di staticità: è il provvisorio costituirsi come centro del soggetto. Ciascuno di noi ha ed è la forma di un imbuto di raccolta

[274] Cfr. *ivi*, pp. 13-14.
[275] J. Derrida, *D'Ailleurs, Derrida*, cit.

degli stimoli sensoriali, o, in altri termini, ha ed è una trama, o una traccia, di se stesso. Ma è anche vero che l'*autos* è già altro da sé (altro dall'*autos*) in quanto sede e ragione dell'automatismo, come scatto primitivo automatico e capacità biologica di dinamismo involontario, in quanto esso è ciò che mi riproduce, che *mi fa essere me*, come carattere immunitario e perfino auto-immunitario del me. La scrittura dell'*autos* opera quindi in questa *no man's land*, espressione da intendere anche alla lettera come *landa senza uomo*. In questa terra di nessuno, dove l'uomo è senza uomo, in quanto animale ancora mancante di sé, nasce il primo impulso autobiografico, il «movimento animale»[276] che sorprende e traccia.

L'impulso autobiografico è un evento che, nella sua assenza di volume, sfiora il nulla ma che, essendo già strutturato, non è nulla: in esso occorre pensare la compresenza problematica di automatismo e vigilanza, sebbene esso sia una forma di vigilanza orientata in senso percettologico, un'estesiologia della scrittura naturalmente destinata alla corporeità.

Il passaggio conclusivo, che, come dicevo, resta un'ipotesi, concerne il fatto che Derrida, insistendo sui meccanismi e sui processi di formazione della scrittura, ne evidenzia la dimensione più *propria*, cioè quella di un ininterrotto allacciamento con il proprio corpo vissuto. Ciò accade nel lasciarsi trasportare da una scrittura dell'*autos*, che è una scrittura che sorprende il soggetto-Derrida ma che lo orienta, lo inventa, e, tautologicamente, lo veicola verso se stesso (verso l'*autos*).

Occorre una precisazione, allora, sulla scrittura dell'*autos*. La scrittura autobiografica *di* Derrida, veicola le esperienze del corpo, del suo dolore, dei suoi umori, delle sue pulsioni, in generale procedendo per isolamento di organi o parti del corpo: la mano, l'orecchio, l'occhio, zone erogene, organi sessuali, e si potrebbe proseguire con le secrezioni, i fluidi, formando una lunga enumerazione di casi narrati. L'elenco indica già, però, il limite di questa scrittura del corpo: la pluralità degli accessi. L'enumerazione è già il prevalere della dimensione del *frammento del corpo* sul *corpo coeso*, delle sue interruzioni e cicatrizzazioni scritte sull'intero organismo. Dunque, il corpo è corpo sentito, puntuale, corpo-stimolo, in fondo, cioè, ancora un corpo come supporto neutro di scrittura discreta di sintomi, cioè di *segni*. Da questo punto di vista l'aspetto più evidente è certamente quello di una scrittura del corpo come *segno*, che però non è ancora una scrittura della corporeità. Hélène Cixous, nel corso di un'intervista a due con Derrida, si è soffermata su questo lato dell'autobiografismo. La relazione di Derrida con l'auto-bio-grafia, con il *graphein* singolare che trascrive la sismografia del corpo, sarebbe il nucleo di base di tutto il suo filosofare. Questo perché Derrida non semplicemente scrive, ma «*fa* l'autobiografia del suo corpo»[277]. La scrittura dell'*autos* scrive il corpo «in quanto corpo stigmatizzato [*stigmé*]"», corpo marchiato dal segno e dal sangue, messo a ferro e fuoco dalla scrittura stessa, cioè «*corps à sang et à signe*». Ciò indica che il «filosofo scrive con tutto il suo corpo, che la filosofia non può essere

[276] J. Derrida, *Points de suspension*, cit., p. 363.
[277] Cfr., J. Derrida e H. Cixous, *Du mot à la vie*, cit., pp. 27-28, corsivo mio.

concepita che da un essere in carne in sangue in sesso in sudori, in sperma e lacrime, con tutte le sue circoncisioni e scarnificazioni fisiche e psichiche». Poi, rivolgendosi direttamente a Derrida, afferma: «ogni tuo libro costituisce un'autobiografia di un genere sconosciuto scritta "interiormente e *sulla* pelle"». Scrittura e concetto, autobiografia e filosofia, sono soltanto due specchi del medesimo individuo biologico, teleguidato nei suoi movimenti da un *autos* che va collocato nello snodo del chiasma fra autobiografismo decostruttivo e decostruzione autobiografica: «le tue problematiche filosofiche sono delle specie di autoritratti. Si tratta, già e sempre, della tua anima, della tua psiche, del tuo corpo in passione, delle tue dislocazioni»[278]. Non pare lontano il vecchio adagio esistenzialista: uomo, stile, dis-locazioni e contraddizioni si riflettono reciprocamente, generando le loro armoniche tanto nel corpo quanto nel pensiero.

Collocato in questa prospettiva, l'interessamento autobiografico nasconde un interesse strutturale per il corpo, un *rivolgersi* verso la natura del corpo che lascia le sue tracce e scrive nelle pieghe del soggetto-scrivente. In questo senso, anche la figura dello *je*, mediante l'ambiguità autobiografica, si ritaglia talvolta uno spazio differente rispetto alle consuete caratterizzazioni decostruttive. Ne *L'animale che dunque sono* Derrida scrive che «l'"io" si mostra, parla di sé e di sé come vivente, vivente nel presente, nel presente vivente», e ciò significa che il soggetto «si riferisce a se stesso»[279]. L'auto-affezione è da intendere quindi come traccia di sé, cioè come scrittura dell'*autos*, dove l'*autos in quanto tale* resta rappreso nell'autobiografico. La qualificazione dell'io come *segno* (qui *segno autobiografico*) presenta nondimeno qualche oscillazione, rispetto alle consuete argomentazioni derridiane, fra la forma dell'*Ausdruck* e quella dell'*Anzeichen* (per riprendere la distinzione del segno fra espressione e indice che, ne *La voce e il fenomeno*, costituiva la principale fonte della decostruzione del *lebendige Gegenwart* della fenomenologia husserliana). Più esattamente, l'*intonazione* del Derrida autobiografo accentua la co-implicazione del segno come *Ausdruc*k nelle sue innervazioni con il *Lebenswelt*, come a voler ri-problematizzare i lembi di una ferita aperta molti anni prima, mediante la *praxis* della scrittura di sé, la sua respirazione e il suo tempo, come desumibile da questo passaggio breve ma assolutamente decisivo: il segno autobiografico, nel senso appena visto, è «segno di vita», cioè, «presenza di vita, manifestazione di vita presente»[280]. L'io va pensato, sostiene Derrida, prima ancora che come soggetto del *cogito*, come soggettività-in-relazione con l'animalità. Si deve pensare *prima* all'io come «io vivente» che a sua volta è un «io respiro»[281]. Questa traslazione permetterebbe forse di riallacciare la filosofia decostruttiva del soggetto anche al motivo husserliano latente in questi passaggi, cioè a quell'«impensato di un pensiero della vita»[282] a partire

[278] *Ibid.*
[279] J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 97.
[280] *Ibid.*
[281] *Ibid.*
[282] *Ivi*, p. 163.

dal quale l'analisi teorica, all'interno di una «struttura fenomenologica minimale, nel semplice apparire dell'"io" in generale»[283] potrà strutturare lo *je* auto-bio-grafico come «traccia della manifestazione di sé, dell'auto-presentazione come presente vivente», in modo tale che il riferimento all'io sia «garanzia autobiografica»[284]. Ma è chiaro che se, in questa «struttura fenomenologica» lo *je* si manifesta come *segno vivente* e corporeo-psichico, ciò accade in ragione della sua relazione vitale con la scrittura e con l'*autos*.

Nonostante questi indizi, compreso l'ultimo (quello di uno *je* ripensato ambiguamente come *segno vivente*), non va sovrastimato questo interesse verso la corporeità. Esso è sintomo di una tensione che è certamente consistente, come si è visto lungo tutto il percorso di questo lavoro, ma che spesso è più simile a una via di fuga (o a una necessità di riempimento di un vuoto) che a un organico spostamento delle coordinate teoretiche complessive. In altri termini, in Derrida non c'è ancora lo spazio per un'antropologia filosofica o per un'ontologia del corpo, ma, appunto, solo sintomi, episodiche accentuazioni nella scrittura autoriflessiva o auto-narrativa. In ogni caso, la valutazione del ruolo e del valore assegnabile al corpo nell'autobiografismo derridiano è tutt'altro che ovvia. Il corpo resta un tema più ricco e vitalmente non inquadrabile nei protocolli di lettura prestabilita. Magari quelli pre-scritti da Derrida stesso.

Il corpo, in molte pagine derridiane, è sempre la sede di un segreto, come un corpo dietro al corpo-segno o un *livello di corpo* più inattingibile. Quando l'autobiografismo è declinato come «il luogo del segreto»[285], non sono più i segni del corpo come semiosi disincarnata a dettare la scrittura, ma qualcosa come il corpo sottratto, pre-dualismo attivo dei propri automatismi, di quelli visibili e di quelli invisibili. Da questo centro segreto l'*autos* trae l'*elementalità* e la fisica della propria scrittura. In *Memorie di cieco*, *Veli* o *Circonfessione* la scrittura dell'*autos* scivola impercettibilmente, fra ricordo e oblio, dalla sua *Stimmung* esistenziale e patetico-ematica verso un luogo inarrivabile, quello di una «frattura o di un trauma», che lascia delle «stigmate» in una «sedimentazione inconscia» connessa a una «sorta di incancellabile sofferenza. Che ricorda una offesa e una ferita senza fondo»[286]. La *scrittura dell'autos* diventa quindi scivolamento, facendosi carico di risalire alle proprie condizioni – al *prima della scrittura stessa* – mediante uno sfondamento all'indietro, laddove si riapre, come un'escara, il

[283] *Ivi*, p. 97.
[284] *Ibid.* Il nesso fra soggetto e vita non viene sviluppato oltre da Derrida, ma ciò non riduce l'importanza di queste brevi annotazioni. Derrida, infatti, denuncia congiuntamente i limiti del pensiero del soggetto sia in Cartesio che in Heidegger, a partire da una critica della modalità enunciativa del loro modo di porre la questione: la proposizione "io sono" sarebbe insufficiente in quanto «l'"io sono" [...] non è innanzitutto un "io sono vivente" o "io respiro". Al centro di queste difficoltà, c'è sempre l'impensato di un pensiero della vita (è da qui, dalla questione della vita e del "presente vivente", dall'autobiografia dell'ego nel suo presente vivente, che ha preso le mosse la mia lettura di Husserl, e per la verità tutto ciò che ne è seguito)». Cfr. J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 163.
[285] J. Derrida, *«Ho il gusto del segreto»,* cit., p. 51.
[286] *Ivi*, pp. 34-36.

«margine interno»[287] della scrittura e della vita psichica. Nel dialogo appena ricordato con la Cixous, Derrida dice: «io mi sento l'erede, il depositario di un segreto pesantissimo al quale neppure io ho accesso»[288]. La scrittura, cioè, «trasporta un segreto che a me resta inaccessibile ma lascia delle tracce in tutti i miei testi, in ciò che faccio o che vivo»[289]. Ciò significa che nel tracciarsi, nel percepirsi e nel viversi come soggetto-scrivente autobiografico, il corpo parla. La posta autobiografica è quella di *trascriverne* le tracce: la scrittura dell'*autos* è auscultazione del corpo e dei suoi mormorii che promanano dall'inconscio, così come *Circonfessione* è una grande macchina automatica di registrazione autobiografica, «come un libro che avrebbe raggiunto l'ombelico dei miei sogni»[290] (con un cripto-riferimento all'espressione di Freud utilizzata ne *L'interpretazione dei sogni*[291]). *Circonfessione*, tracciato che circo-scrive e perimetra il proprio ignoto, è quindi «un libro che avrebbe non solamente raggiunto la radice dell'inconscio, ma l'avrebbe in qualche modo esibito, rovesciato in un movimento di verità»[292]. A questo si aggiunge il contro-movimento, che rende la scrittura dell'*autos* irrealizzabile, ponendo delle resistenze interne al processo di auto-esibizione di una *verità del corpo*. Si deve ben ponderare il valore di questa resistività interna, che fa sì che la scrittura *non* possa rivelare il punto cieco, quello rappresentato (sul doppio livello fisico e simbolico) dalla ferita della circoncisione, «marchio inconscio fatto per restare, più forte di tutte le prese di coscienza»[293]. Qualcosa resta, nel corpo, e apre alle vie dell'inconscio, apre cioè alla scrittura dell'*autos* stesso:

> dovunque l'inscrizione lasci un segno – un segno che giustamente lavora, direi, nel senso dell'inconscio, che non è semplicemente una memoria, un richiamo alla memoria cosciente – dovunque ciò che ho chiamato la traccia porti al di là della presenza e della coscienza, questa ci rimanda in un certo modo a qualcosa di simile a una circoncisione. In questo luogo – che non è certo un luogo qualunque – che circonda il pene e che è allo stesso tempo un luogo di desiderio, di erezione, è evidente che la scrittura, *in quanto scrittura del corpo*, trova la propria sede[294].

Che cos'è, in definitiva, la scrittura dell'*autos*? Innanzitutto essa è una scrittura auto-bio-grafica, in quanto vi convergono l'autobiografismo come impulso a riprodursi nell'oggetto teorico "decostruzione", ma anche il suo limite interno, il residuale rappresentato dalla scrittura esistenziale: una ritmica dell'esistenza dettata dalle risonanze della vita.

---

[287] J. Derrida, *Circonfessione*, cit., p. 5.
[288] J. Derrida, *Du mot à la vie*, cit., p. 29.
[289] *Ibid.*
[290] J. Derrida, *D'Ailleurs, Derrida*, cit.
[291] Scrive Freud: «Anche nei sogni meglio interpretati è necessario lasciare un punto all'oscuro [...]. Questo è allora l'ombelico del sogno, il punto in cui esso affonda nell'ignoto». Cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, vol. 3, Torino 1989², pp. 470-80.
[292] J. Derrida, *D'Ailleurs, Derrida*, cit.
[293] *Ibid.*
[294] *Ibid.*

Inoltre essa è scrittura, cioè tracciato *dell'autos*: la sua spazializzazione nel tempo e la sua dinamizzazione vitale. Da qui la *symploché* fra *autos* e automatismo, che è un altro nome per la scrittura dell'*autos*. In questo senso la scrittura dell'*autos* abita e definisce l'area pre-soggettiva sfuggente, la *no man's land* dentro il soggetto, le ambiguità sonno-veglia e attivo-passivo di cui si è discusso.

Infine, vediamo ora che in maniera più diretta, nella ricerca di un rapporto col corpo la scrittura dell'*autos* svolge una funzione di piano di mediazione sul quale è possibile tenere assieme i due livelli di interessamento del corpo, vale a dire il corpo come parte o come segno, e il corpo come espressione della corporeità segreta. Senza l'*autos* e la sua scrittura, questi due livelli resterebbero inspiegabilmente divisi (la divisione fra segno e corpo, è, anzi, quanto è sempre possibile nei testi di Derrida, almeno secondo le interpretazioni correnti). Per comprendere l'ultimo punto, si può ricorrere a una metafora geometrica. Ipotizziamo che il processo dello scriversi (da parte del soggetto-Derrida) si svolga lungo una direzione, come uno sciame di scrittura che avanza in un moto rettilineo. Su tale direzione esistono due versi di percorrenza, che indicano le due polarità opposte della relazione col corpo. Una scrittura procede *in avanti*, verso l'esito esterno, empirico e *sintomatico* del corpo e delle sue parti. L'altra scrittura procede *all'indietro*, verso una falda originaria. Ma è la stessa scrittura.

Nel primo caso, la scrittura dell'*autos* produce l'oggetto scritto, cioè un utilizzabile filosofico. La scrittura va in avanti: esplicita o trascrive il corpo. Ovviamente in questo *procedere verso* la forma essa *mantiene memoria* (in un senso che in varie gradazioni può essere fisico o psico-fisico) del territorio da cui promana, vale a dire la *no man's land* intra-soggettiva, ma per giungere a scrivere i *segni* del corpo.

Nel secondo tipo di andamento, la scrittura dell'*autos* indietreggia, si raccoglie, come modulata su una piega, o su una *contrainte intérieure*. Tutti i miei libri, ammette Derrida, «raccontano alla loro maniera [...] la storia della loro formazione. In seguito dimentico praticamente tutto dell'istante in cui questa costrizione "interiore" [*contrainte "intérieure"*] mi ha piegato, mi ha costretto a piegarmi al di sotto di lei»[295]. La scrittura di sé intesse un reticolo di superfici autobiografiche che girano, in parte automaticamente, attorno a zone di inacessibilità che sono segrete anche per il soggetto-Derrida: un segreto muto e senza segni «al quale neppure io ho accesso»[296]. In questo caso, cioè, la scrittura dell'*autos* piega la propria grammatica verso la sua zona generativa, il campo segreto (che per Derrida indica ciò che è *assolutamente* senza-rapporto) da cui essa si è data la propria morfologia.

L'*autos* non è l'inconscio. L'inconscio è solamente una fra le due direzioni principali della scrittura di sé, ciò con cui la scrittura dell'*autos* tenta la relazione: corpo dimenticato e purtuttavia vivente con noi, per così dire, e capace di scriversi in noi. Inoltre, è prescritta l'equivalenza fra scrittura dell'*autos* con il concetto di processo automatico, data l'emersione

[295] J. Derrida, *Points de suspension*, cit., p. 363.
[296] J. Derrida, *Du mot à la vie*, cit., p. 29.

continuativa di precari bagliori auto-coscienti, che la interrompono dandole la sua forma incompleta e sovradeterminata.

Tutto ciò, qualora ci si volesse traferire dallo stadio dell'*autos* a quello successivo, e cioè la soggettività-scrivente, fa sì che anche per quest'ultima figura non si tratti, come ovvio, di processi solo automatici: vi è sempre una forma di resto, di resistenza nello scrivere, che è determinante nel conferire una forma decentrata al soggetto-scrivente stesso. La scrittura di sé è sempre «un evento nel quale il soggetto, dissimmetricamente, riceve la propria legge»[297], se è vero che

> ogni scrittura è costruita su delle resistenze. Non esiste la scrittura che là dove viene esercitata una resistenza, nel migliore e nel peggiore senso della parola, e dove resistenza può rappresentare una latenza o una repressione. Io trattengo, confino, tramite il gesto stesso che dovrebbe liberare. Posso dunque liberare delle forze di scrittura inaudite o inedite, ma questa stessa liberazione non è possibile[298].

Una forma di libertà nella necessità, se si accetta una formula aporetica o nietzschiana, è connatura a questi processi di *écriture*. Si tratta di reintrodurre la sospensione nel flusso di scrittura, di auto-limitare il proprio desiderio come forma di *libertà condizionata*:

> dove, quando si trasgredisce e si libera, si costruiscono al medesimo tempo delle dighe, delle resistenze, delle strutture che proteggeranno la possibilità della trasgressione. Nel momento in cui, in maniera indecente, si fa saltare un limite, una barriera, ce n'è subito un'altra che si sta costruendo. Leggere è decifrare questo fatto, decifrare nelle scritture più inventive, negli eventi di scrittura più imprevedibili, il calcolo di una protezione di sé. Non è necessariamente l'io che coscientemente sa cosa calcola. *L'inconscio calcola, come un soggetto indefinito. La scrittura calcola*[299].

C'è un calcolo, dunque un'algebra autobiografica che orchestra le tracce dell'*autos*, che lo ripiega su se stesso, nel *contrainte intérieure* sorgivo dello scrivere. La figura dell'auto-curvatura, o piega interna, è ciò che riannoda l'*autos* al campo esistenziale delle contraddizioni del soggetto-Derrida, quel restare contro-esempio di se stessi, operando mediante una scrittura fatta di piccole correzioni del proprio *tracciato*. Per quanto ciò possa costituire una difficoltà di tenuta e di coerenza dell'impianto derridiano su questo tema, esso ne è al contempo la cifra filosofica, ciò che la distingue da altre concezioni della scrittura del corpo. In *Conversazioni* Gilles Deleuze scriveva:

> una fuga è una specie di delirio. Delirare significa esattamente uscire dal solco [...] scrivere vuol dire tracciare delle linee di fuga che non sono immaginarie

[297] J. Derrida, *D'Ailleurs, Derrida*, cit.
[298] *Ibid.*
[299] *Ibid.*, corsivo mio.

e che uno si trova addirittura forzato a seguire [...]. Scrivere è divenire, ma non è affatto un divenire scrittore. È divenire altro[300].

La differenza del tentativo di Derrida, che talvolta sembra aderire a un'omologa idea di desiderio nel flusso scrittorio, sta in una non rinuncia al momento antagonista, al lasciare lo spazio per l'interruzione dettata dalla contro-scrittura che fa parte, come visto, della scrittura dell'*autos*. Nei processi di scrittura c'è flusso e divenire altro, ma sempre in rapporto a un *negativo*, cioè a una forma negativa la quale resiste, innanzitutto, al soggetto-Derrida. La scrittura dell'*autos* in parte veicola questa scrittura del corpo che entra in relazione con l'animalità desiderante, nel senso deleuziano, dunque con il flusso vitale preriflessivo, ma in parte ne impedisce la totale aderenza all'automatismo e a ogni forma evenemenziale priva di opposizioni interne.

In *Come non tremare?*[301], testo letto nell'estate del 2004, che in realtà riprende una parte di *Donare la morte*[302], la scrittura autobiografica si spinge ancora più internamente nella questione del corpo. Vorrei terminare con questo esempio perché qui la scrittura dell'*autos* interroga la questione del corpo *in quanto tale* (*autos*) ma anche *in quanto movimento* sussultorio e vibrazione incontrollabile (automatismo). La questione è, infatti, quella del corpo in quanto tremore: «durante la guerra, nel 1942-43, per la sola e unica volta nella mia vita, ho provato quello che fu fisicamente, letteralmente, propriamente un tremore del corpo. Fu durante i bombardamenti»[303]. La fenomenologia della vibrazione *accade* al soggetto-Derrida, che ne è sorpreso e non può che subirla, passivamente, rapito dal dettato di questa scrittura a scatti, violento automatismo del corpo che, ancora una volta, è un corpo che *soffre*. Il racconto, tuttavia, è anche lo spazio in cui la domanda filosofica sul corpo va cercando una forma adeguata, più esattamente interrogandosi sull'origine del corpo dal tremore. Proseguendo nel racconto, Derrida dice:

> le mie ginocchia si misero a tremare in maniera incoercibile. Tremavo di paura. E poi quest'estate, a causa degli effetti, come si dice, collaterali, di una chemioterapia, un giorno mi sono reso conto che la mia mano tremava e che non riuscivo più a scrivere, non riuscivo più a firmare, ed è stata una cosa terrificante, soprattutto per una persona che dedica la propria vita a scrivere[304].

Il prolungamento autobiografico di questa scrittura, che, ancora una volta, è contrappuntisticamente teoretica e esistenziale, porta dunque l'argomento sul tremare. Sul piano teorico, si può considerare questo un movimento di transito dalla figura del soggetto-scrivente a quella del soggetto-tremante e della sua mano scrivente. Quando ci si interroga «sul senso, sui sensi», cioè sulla trama di rinvii comunque rintracciabile

[300] G. Deleuze, *Conversazioni*, Verona 2006, p. 47 e p. 50, corsivo mio.
[301] J. Derrida, *Come non tremare?*, in «Lettera internazionale», n. 111 (2012), pp. 21-24.
[302] Cfr. J. Derrida, *Donare la morte*, Milano 2002, in particolare pp. 90-91 per apprezzare la stretta analogia.
[303] J. Derrida, *Come non tremare?*, cit., p. 21.
[304] *Ibid.*

dentro questa fenomenologia del corpo, e specifica Derrida, «i diversi sensi, talvolta eterogenei»[305] il prezzo da pagare è la sopportazione di una deformazione nella logica, cioè una forma di logica vibrazionale. La mano scrivente, la cinestesia e la percettologia, il *non-sapere* dove si è diretti quando si scrive, sono tutti quanti motivi raccolti nell'idea del tremare come perdita, come lasciarsi-agire dall'altro ma sempre dentro una co-gestione che conservi lo spazio per una forma di assistenza a se stessi, mentre ci si aliena. Un altro che è il corpo come irrimediabilmente lontano, animalità in me (prima di me e che mi circonda) e, purtuttavia, come quanto c'è di più prossimo, come nell'immagine ambivalente della mano in *Memorie di cieco*. La mia mano, organo del corpo che sento e che so essere sempre-mia, è anche, nello scrivere, una *cosa lontana da me*, eterodiretta da «un centro di comando invisibile»[306]. Ma la scissione funzionale, data dalla dialettica ancora classico-moderna del vicino-lontano, dell'inclusione-esclusione della funzione dell'organo rispetto al corpo, è attenuata da una funzione più fondamentale, che «assicura a distanza una sorta di sinergia» fra i diversi sensi e fra i mutevoli cinematismi delle membra, una corporeità il cui potere resta «occulto», ma che svolge un ruolo di coordinazione delle «possibilità di vedere, di toccare, di muovere»[307]. La mano che trema sembra rilanciare, cioè, la problematica della scrittura dell'*autos*, che è un tracciar-si «virtuale, potenziale, dinamico», come «grafico [*che*] oltrepassa tutte le frontiere dei sensi, il suo essere-in-potenza [...] allo stesso tempo visivo e auditivo, motorio e tattile»[308].

Mediante la figura del tremare, Derrida si spinge dunque sino al limite di questo pensiero della distanza-prossimità del proprio corpo. La parola e la verbalizzazione del corpo sono sospese, a favore della mano che trema, apparentemente senza rinvio simbolico. La mano che trema come auto-rappresentazione, cioè la mano che avanza senza sapere, convoca anche Dante con una terzina dal Canto XIII del Paradiso: «ma la natura la dà [*la luce*] sempre scema / similmente operando a l'artista / c'ha l'abito de l'arte e man che trema»[309]. Derrida commenta così: «la verità profonda che si esprime attraverso questi versi di Dante è che l'artista è qualcuno che diventa artista solo là dove la sua mano trema, cioè dove non sa, in fondo, che cosa accadrà»[310], dove il non sapere stesso è la guida, l'automatismo, ancora una volta, cui egli si offre volontariamente.

La mano è guidata da un centro segreto, da un *autos* scrivente che erode anche l'*ultima* possibilità di essere il fondamento pre-soggettivo dell'io: «"io tremo" deve innanzitutto voler dire che l'"io" stesso non è più sicuro di essere ciò che è»[311], e questo conferma l'idea centrale dell'auto-

[305] *Ibid.*
[306] J. Derrida, *Memorie di cieco*, cit., p. 14.
[307] *Ibid.*
[308] *Ibid.*
[309] Cfr. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Paradiso*, Canto XIII, vv. 76-78, citato in J. Derrida, *Come non tremare?*, cit., p. 22.
[310] J. Derrida, *Come non tremare?*, cit., p. 22.
[311] *Ibid.*

etero-nomia: «tremare fa tremare l'autonomia dell'io, lo situa sotto la legge dell'altro, *eterologicamente*»[312]. L'altro sparisce nel cono d'ombra del corpo lontano e segreto, vale a dire un corpo di cui la filosofia non saprà mai nulla, e con lei il soggetto-scrivente, e che, tuttavia, è sempre la *cosa* più prossima. «L'autobiografia – scriveva qualche anno prima – è il luogo del segreto»[313]. Ora, a poche settimane dalla sua scomparsa, scrive: «un segreto *fa* sempre tremare»[314]. Se ne potrebbe dedurre che la scrittura dell'*autos* è quel luogo, non assoggettato al soggetto ma intra-soggettivo, in cui la risonanza del tremare dell'esperienza trova una propria forma, poiché, come già visto, il segreto «non è solamente ciò che si nasconde. È l'esistenza stessa»[315].

Segreto, corpo, esistenza, tremare: allineando queste parole, si forma l'asse centrale lungo il quale si muove la scrittura dell'*autos*, la quale è già oltre la diade attivo/passivo, proprio come lo è l'artista che traccia con *man che trema*. L'artista, infatti, non può mai decidere in assoluta autonomia, poiché «c'è in questo tremore un'alleanza di responsabilità e irresponsabilità: perché sa, l'artista, che dovrà assumersi la responsabilità, cioè firmare come proprio ciò di cui non è responsabile» in quanto «gli viene dall'altro»[316].

Si firma allora un'autobiografia senza guidare da sé la propria mano, mossa dall'animale *in* me, che mi segue e che anche io seguo, poiché ne sono il tracciato biografico; ma, in questo seguirne le tracce, non sono altro che me stesso (*autos*). In questa immagine del corpo tremante la figura della scrittura dell'*autos* raccoglie dunque gli elementi già visti e tenta di saldare più strettamente le due polarità direzionali, cioè quella del corpo come segno visibile e quella del corpo come segreto: «spesso non sappiamo né vediamo l'origine – segreta, dunque – di ciò che ci accadrà», così come non comprendiamo da dove provenga il tremore nel corpo, cioè «da dove il colpo è già arrivato»[317]. In fondo, ogni scrittura autobiografica, così come ogni traccia automatica, reca i segni esteriori di queste possibilità (le ferite o gli umori del corpo) e li negozia continuamente nella relazione impossibile con il proprio segreto:

> anche se si sapesse perché si piange, in quale situazione e per esprimere che cosa [...] ciò non spiegherebbe ancora perché le ghiandole dette lacrimali secernano queste gocce d'acqua che escono dagli occhi e non da altre parti del corpo, dalla bocca o dalle orecchie[318].

Vi è qualcosa che «eccede il mio vedere e il mio sapere proprio mentre mi concerne *sino nell'intimo*»[319]. Derrida continua a tremare, senza pacificazioni te(le)ologiche, perché ci de-scrive una *condition* esistenziale.

---

[312] *Ibid.*, corsivo mio.
[313] J. Derrida, *«Il gusto del segreto»*, cit., p. 51.
[314] J. Derrida, *Come non tremare?*, cit., p. 22.
[315] J. Derrida, *Du mot à la vie*, cit., p. 29.
[316] J. Derrida, *Come non tremare?*, cit., p. 22.
[317] *Ivi*, p. 23.
[318] *Ibid.*
[319] *Ibid.*, corsivo mio.

Forse non è più la *condition postmoderne* (ammesso che lo sia mai stata per Derrida) dove il posto teorico per il corpo era minimo o, nel migliore dei casi, restava una *questione controversa*; ma è una nuova morfologia della *condition*. Questa morfologia non ha le sembianze di *revenants* di modelli del passato, per esempio il *corpo reale* (come reazione agli eccessi del testualismo) oppure una *certa* idea di natura (come bene rifugio in tempo di crisi). La morfologia della *condition* in Derrida è ibrida: reca i segni autobiografici di un profondo riattraversamento del postmoderno. In questo riattraversamento vibra costantemente un'autocorrezione e una ri-calibrazione strategica della propria filosofia, in vista, forse, di una *terza via* fra moderno e postmoderno. Quanto ho proposto di chiamare la scrittura dell'*autos* ne è forse un sintomo, al contempo teoretico ed esistenziale.

In queste, che sono anche fra le sue ultime riflessioni strutturate, Derrida lascia risuonare infine una nuova forma della domanda sul corpo, una provocazione estrema: «*che cosa vuol dire il corpo?*»[320]. In altri termini, quali segni posso tracciare per de-scriverlo? E, di qui, quale posto e quali ri-articolazioni delle morfologie del discorso filosofico richiama e convoca questa domanda? Quale filosofia si potrà ricostruire per evitare il rischio di ripristinare vecchi schemi metafisici? Ma, allo stesso tempo, Derrida si interroga su *come* comunichi il corpo con l'*autos*, come si rapporti allo spazio del segreto. Vi è, insomma, qualche cosa che resta enigmatico o inespresso nello strano interrogativo sull'origine delle lacrime. Come ci parla il corpo? La risposta di Derrida, è simultaneamente un rilancio e un'autocritica, una figura autobiografica:

> bisognerebbe dunque aprire nuove strade nel pensiero del corpo, senza dissociare i registri del discorso (il pensiero, la filosofia, le scienze bio-genetiche-psicoanalitiche, la filo- e l'ontogenesi) per avvicinarsi un giorno a ciò che fa tremare o a ciò che fa piangere, a questa *causa* che non è la causa ultima che si potrebbe chiamare Dio o la morte [...] ma la causa più prossima: non solo la prossima causa, cioè l'accidente o la circostanza, ma la causa che si colloca nella maggiore prossimità con il nostro corpo[321].

[320] *Ibid.*
[321] *Ibid.*

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/6:

«E fuor dell'opera si è capolavoro». Sull'autobiografia, a partire da Peter Sloterdijk

di Antonio Lucci

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 14/12/2012 Accettato il 23/12/2012

Abstract: Starting from Peter Sloterdijk's writings, *Literatur und Lebenserfahrung* and *Zeilen und Tagen*, autobiography could be defined as an *antropotechnique* and then a *cultural technique*. This essay investigates formal features and feedback effects on the subject who writes his own story.

***

Onnipresenza del soggetto autobiografico

Le style c'est l'homme même.
G.-L. L. Buffon

Nelle pieghe di qualsiasi scrittura, dal trattato di geometria alla poesia, dalla prosa scientifica più rigorosa ai versi poetici più azzardati, dal trattato di biologia all'aforisma filosofico, è sempre presente il volto di chi scrive. Nei fremiti dello stile, nell'uso di un aggettivo, nel tenore degli aneddoti, nei tipi di esempi adottati è possibile incrociare lo sguardo, a volte schivo, a volte spavaldo, dello scrittore, di quel preciso scrittore, che avrebbe potuto dire, lui e lui solo,quella cosa specifica in quel determinato modo.

Lo stile è l'uomo, disse il conte di Buffon, coniando un aforisma divenuto celebre. In tal senso, in un certo qual modo, ogni scritto è scritto autobiografico. È sempre l'*autos* di una vita, di un *bios*, a farsi *graphé*, incidendosi su carta, anche laddove sembra che l'oggettività della scrittura voglia far sparire la soggettività dello scrivente. Nelle pieghe della storia della cultura occidentale le forme di *scrittura di sé*[1] (il termine 'autobiografia' è recente, il *Great Oxford Dictionary*, per fare un esempio, data la sua prima

[1] M. Foucault, *La scrittura di sé*, in Id., *Archivio Foucault 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica,* a cura di A. Pandolci, Milano 1998, pp. 202-216.

occorrenza nella lingua inglese al 1809[2], in lingua tedesca esso compare per la prima volta solo qualche anno prima, nel 1796[3], mentre la prima occorrenza in lingua italiana risale al *Dizionario Tecnico-Etimologico-Filologico* di Marchi del 1828, che ne segnala però un uso anteriore) hanno preso modalità e direzioni molto diverse, sempre in connessione con rapporti di sapere e di potere che hanno mediato il loro darsi e la loro forma[4].

Dalla scrittura come *exercise spirituel* nei filosofi antichi (quale l'ha descritta magistralmente Pierre Hadot con particolare riferimento a Marco Aurelio)[5] alla *confessio* cristiana, dal *cahier intime* al *Curriculum Vitae* che, nella società in cui ognuno è impresa di se stesso[6], è l'autobiografia minima che ciascuno è costretto a redigere, la storia dell'Occidente è anche la storia delle scritture di sé, dei Sé scritti e descritti, lasciati a memoria di se stessi e degli altri, confessati in solitudine di fronte a un testimone interiore (*Monsieur Teste*[7] lo chiamava Valéry), a un se stesso *altro* sempre necessario per avere un rapporto tra sé e se stessi[8].

Andremo, in queste nostre riflessioni, ad indagare alcune prospettive che la pratica autobiografica assume *nella* e *a partire dall*'opera di Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1946). Il percorso intellettuale di Sloterdijk, infatti, parte proprio dalla letteratura autobiografica, a cui l'autore dedicò i suoi studi dottorali svoltisi all'Università di Amburgo, e culminati in una tesi dal titolo *Literatur und Organisation der Lebenserfahrung. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte der Autobiographik der Weimarer Republik. 1918-1933* discussa nel 1976 e pubblicata nel 1978 con il titolo *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre.*

A trentacinque anni di distanza da quel testo, marcati da un silenzio quasi assoluto da parte di Sloterdijk sul tema dell'autobiografia, le edizioni Suhrkamp hanno pubblicato nel 2012 un suo ponderoso volume dal titolo *Zeilen und Tagen*[9]: non più uno studio *sull*'autobiografia, ma un vero e

---

[2] Anche se sembra che nel 1797 un anonimo articolista della «Monthly Review», recensendo un libro di Disraeli, avesse sollevato la questione sull'opportunità di utilizzare il termine *autobiography* al posto di quello utilizzato dallo stesso Disraeli, *self-biography*. Cfr. F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. storia forme e problemi*, Roma 1998, p. 15.

[3] Cfr. P. Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München 1978, p. 17.

[4] A tal proposito è incisiva la notazione di Peter Sloterdijk: «Um von Eigenen öffentlich reden zu dürfen, müssen die Autobiographen ihre Erfahrungen an den Kraftstrom kollektiver Relevanzen anschließen», cfr. *ivi*, p. 20. In generale la tensione individuo/collettivi è un *leitmotiv* estremamente presente nel testo di Sloterdijk, come sottolineeremo più avanti nel testo.

[5] Cfr. P. Hadot, *La cittadella interiore. Introduzione ai* Pensieri *di Marco Aurelio*, a cura di G. Reale, Milano 2010; Id., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, a cura di A. I. Davidson, Torino 2005; Id., *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*,Torino 2008.

[6] Cfr. L. Boltanski, E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris 2011; M. Lazzarato, *La fabbrica dell'uomo indebitato*, Roma 2012; B. Bonato (a cura di), *Come la vita si mette a lavoro. Forme di dominio nella società neoliberale*, Milano 2011.

[7] Cfr. P. Valéry, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. Solari, Milano 1961.

[8] Cfr. T. Macho, *Tecniche di solitudine*, in «aut aut», N. 353/2012, pp. 57-78.

[9] P. Sloterdijk, *Zeilen und Tagen. Notizen 2008-2011*, Frankfurt am Main 2012.

proprio volume autobiografico (se pure limitato agli anni 2008-2011) dalla forma ibrida: diario quotidiano e raccolta di aforismi, quaderno di viaggio e *cahier intime*[10].

Sloterdijk dunque, al giorno d'oggi, è un pensatore il cui *Denkweg* si dipana *tra due autobiografie*, tra una teoria dell'autobiografia e una pratica autobiografica, tra un'etero-auto-narrazione e un'autonarrazione. Se questa tensione tra una teoria e una pratica autonarrativa sarebbe forse già sufficiente a giustificare una trattazione focalizzata su questo punto della produzione di Sloterdijk, non è nostra intenzione limitarci a questo aspetto.

Per questo motivo abbiamo evidenziato poc'anzi che non tratteremo solo dell'autobiografia *nell'*opera di Sloterdijk, ma anche *a partire da* essa.

Questo nostro *partire da* proviene da due domande fondamentali che l'opera di Sloterdijk solleva: la prima riguarda i motivi del trentennale silenzio di Sloterdijk su un tema che lo aveva così a lungo e così in profondità interessato (quello dell'autobiografia, appunto), silenzio terminato proprio con uno scritto autobiografico. La seconda domanda, che si intreccia alla prima e che da essa deriva, riguarda l'essenza stessa dell'autobiografia, e in particolare della *tecnica autobiografica*, delle pratiche e modalità di scrittura del sé: riteniamo che alcune delle teorie che Sloterdijk ha formulato nei trentacinque anni che separano i due scritti, e in particolare quelle che vanno dal 2008 fino ad oggi, abbiano una certa rilevanza, oltre che nel percorso di vita e scrittura dell'autore, anche al fine di comprendere qual è l'essenza stessa della pratica, della *tecnica*, autobiografica.

Per comprendere quale sia il ruolo dell'autobiografia in Sloterdijk sarà quindi indispensabile enucleare il fondamento *tecnico* dell'autobiografia, la sua essenza di *tecnica culturale*.

Autobiografia come tecnica culturale.

Wer schreibt, ist nicht tot.
T. Macho

È un errore interpretativo diffuso quello di proiettare retrospettivamente i risultati delle ultime opere di un autore sulle prime, cercando così di trovare i punti in cui il pensiero più recente era già presente negli esordi letterari. Cercando di non cadere in questo errore di *Überinterpretation* andiamo

[10] Sloterdijk definisce così il genere letterario incerto di questo testo: «Hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit sind die folgenden Seiten nicht leicht zu klassifizieren. In formaler Sicht sind sie dem Genre der Cahier verwandt, wie Paul Valéry praktizierte, sie meiden jedoch die nachträgliche Sortierung der Eintragungen nach Themengruppen, durch die Valérys Hefte bei all ihrem Glanz zuweilen den Charakter einer zeremoniellen und repetitiven Ideensammlung annehmen. Auch handelt sich es um keine Tagebücher im gewöhnlichen Sinn, geschweige denn um intime Journale oder carnets secrets. Ebensowenig treffen Begriffe wie „Denk-Tagebuch" oder „Arbeitsjournal" zu. Vielleicht kann man sich darauf einigen, sie als datierten Notizen zu betrachten –ein bisher wenig belegter Genre. Dass in ihnen Valérys Idee der intellektuellen Komödie aufgenommen wird, ist nicht zu leugnen», cfr. *ivi*, p. 8.

a fare delle considerazioni sul primo periodo di produzione di Sloterdijk, che proprio dallo scritto sull'autobiografia *Literatur und Lebenserfahrung* è inaugurato.

Il testo in questione è, in particolare nel vocabolario utilizzato e nel suo focalizzarsi su alcune tematiche ben precise, figlio del proprio tempo: è possibile avvertire un profondo influsso della terminologia e dell'ideologia marxista sia nelle modalità espositive che nelle linee concettuali. Al centro delle analisi sloterdijkiane c'è una duplice dialettica presente nell'autobiografia tedesca dei primi trent'anni del '900 (che è l'arco temporale entro cui si muove lo scritto, anche se spesso Sloterdijk si eleva dall'analisi storicamente e biograficamente localizzata a speculazioni di tipo teoretico, passando dai casi particolari a teorie più generali): da un lato quella tra autobiografia 'borghese' e autobiografia 'proletaria', dall'altro quella tra individuale e universale.

Se la prima contrapposizione, per quanto interessante, dà al lettore contemporaneo l'idea di aver subito il logorio del tempo e delle mutate temperie sociali, politiche e filosofiche che gli ultimi trent'anni hanno portato, la seconda appare sempre molto attuale, soprattutto se considerata nell'impianto di pensiero di Sloterdijk. Infatti il nesso individuale/universale rappresenta una vera e propria *pointe* del pensiero sloterdijkiano[11], che prende corpo a più riprese nel corso degli anni nella sua opera. Fin da questi esordi letterari è chiaro, al giovane Sloterdijk, che è necessario tenere sempre costante la tensione tra livello individuale e livello collettivo, senza cadere nel riduzionismo a uno dei due poli:

> Jede Form von Determinismus in der Biographik, sei es von psychologischer, sei es von soziologischer Seite her, tilgt wesentliche Aspekte. Die individuelle Biographie ist immer viel komplexer als die allgemeine tiefenbiographische Folie, vor der sie interpretiert werden soll[12].

Il determinismo strutturalista (sia che ci si riferisca con questa espressione alla questione marxista del rapporto struttura/sovrastruttura o allo strutturalismo *tout court*) che rende l'individuo un mero epifenomeno della struttura (economica, di potere o discorsiva), così come il volontarismo idealista e individualista (con punte di irrazionalismo), che rende l'individuo unico nucleo produttivo della propria (auto)biografia, sono entrambe delle forzature che non tengono conto dei nessi costitutivi tra individuale e universale, tra soggetto e soggetti, tra singolo e collettivi.

In questo contesto la scrittura autobiografica è considerata da Sloterdijk una 'membrana' che divide singolo e collettivo, ma che al contempo li unisce; un confine permeabile che permette un passaggio tra le due realtà, le quali, più che venir divise, vengono 'filtrate', come da una parete cellulare:

[11] A questo proposito ci sia permesso di rimandare al nostro *Un incontro mancato. Il solipsismo aristocratico di Peter Sloterdijk*, in «aut aut», cit., pp. 79-94.
[12] P. Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung*, cit., p. 90.

Autobiographische Subjektivität wirkt als Membran, auf dem latente soziostrukturelle Konfliktpotentiale in einen deutlichen Artikulationsraum eintreten können (ansonsten werden sie oft vom „stummen Verhalten" verschluckt und nivelliert). Hier manifestiert sich der permanente Konflikt zwischen „der" Gesellschaft als Ordnungs- und Zwangssystem und der je noch völlig integrierten, angepassten „Subjektivität"[13].

Dunque il soggetto autobiografico è inteso da Sloterdijk come una sorta di punto di incontro tra tendenze collettive e autopoiesi soggettiva, tra storia individuale e storia universale. Anche la struttura stessa del testo sloterdijkiano riflette questa necessità di integrare piano soggettivo e piano collettivo, mantenendo le peculiarità senza perdere le interconnessioni: il testo è infatti diviso equamente tra paragrafi introduttivi di ordine teoretico, in cui Sloterdijk sviluppa di volta in volta dei nuclei concettuali, e analisi di modelli autobiografici, in cui sono le parole e le vite stesse degli autori presi in considerazione a parlare, a rendere evidenti le interpretazioni dell'autore.

Entro questo contesto si trovano alcune interessanti notazioni di Sloterdijk, che sembrano quasi indicare programmaticamente quale sarà il percorso che prenderà la sua filosofia:

> Die Theorien haben den Zusammenhang von Sozialisation, Individuierung und Biographie zu beleuchten. Sie müssen Sichtweisen für die strukturellen Gesetze der Ontogenese herbeibringen, und zwar nicht nur in Form allgemeiner entwicklungspsychologischer Gesetze, sondern auf eine Weise, die es gestattet, die biologischen, psychologischen, sozialen Ebenen der Biographien in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander zu beschreiben. Es handelt sich darum, den Gesamtkomplex einer Lebensgeschichte als komplexes Gefüge von Subbiographien zu begreifen, als ein Geflecht von biographischer Ebenen, von denen eine jede ihren spezifischen Inhalt und Rhythmus hat, wiederum mitgeformt werden von den übrigen Ebenen. Die Biographie der Einzelpersönlichkeit ist das Integral ihrer Körperbiographie, ihrer „Bedürfnisbiographie", ihrer Lernbiographie, ihrer Handlungs – und Arbeitsbiographie, ihrer sozialen und politischen Biographie und der mannigfachen Rückkoppelung all dieser Ebenen untereinander[14].

Questa sorprendente affermazione sembra veramente prefigurare tutto il percorso dello Sloterdijk successivo. Sloterdijk infatti dedicherà anni di lavoro ad analizzare le interconnessioni tra piano biologico, sociale e individuale (è possibile sostenere, generalizzando, che la trilogia di *Sphären*, uno dei lavori più rilevanti del filosofo di Karlsruhe, sia nient'altro che un grandioso tentativo di esplicare le interconnessioni tra questi tre livelli); così come la retroazione dei piani entro cui si forma il soggetto (sociale, lavorativo, individuale, cognitivo, a livello dell'azione, ecc.) sulla strutturazione della sua stessa identità sarà uno dei temi cardinali su cui si installerà la teoria logica e antropologica sloterdijkiana.

[13] *Ivi*, p. 173.
[14] *Ivi*, pp. 83-84.

Tornando alla lettera del testo, riteniamo di fondamentale importanza una notazione, solo apparentemente banale, che Sloterdijk fa nel secondo capitolo[15]:

> Wer erzählt ist nicht mehr bloß in geschehende "Geschichten verstrickt", er ist nicht bloß dem Geschehen selbst ausgeliefert, sondern gewinnt diesem eine Stellungnahme ab, die er als seine eigene Version der Geschichte erzaehlen kann. Insofern vollzieht lebensgeschichtliches Erzählen immer eine Distanzierung. [...] Subjektivität manifestiert sich darin, dass sie nicht wortlos und kommentarlos in Lebensprozessen gefangen ist, sondern immer auch das Moment handelnder Stellungnahme zu dem, was ihr widerfährt, einschließt. Wer eigene Erfahrungen erzählt, drückt aus. Dass für das Individuum die Ganzheit einer Erfahrung sich erst aus dem Widerspiel von Verstrickung und Distanz, von Inbegriffensein und handelndem Begreifen ergibt[16].

In queste righe Sloterdijk indica qual è a suo avviso l'essenza strutturale della pratica dell'autobiografia (ma, generalizzando, potremmo dire, dello scrivere *tout court*): l'autobiografia è una *tecnica*, e specificatamente una tecnica di distanziamento, l'applicazione di una certa facoltà di *epoché*, di separazione dal mondo. Chi scrive vive, ma è al contempo fuori dalla vita, dal corso delle cose. Chi scrive di sé vive di nuovo nello scrivere, ma al contempo dal vivere, dall'esperire, dal fluire degli eventi, prende un distacco. Seduto alla sua scrivania o in prigione, in esilio come in una biblioteca, in un monastero o di fronte al proprio personal computer, chi scrive fa parte della comunità dei viventi, ma solo in maniera parziale; è nel mondo senza parteciparvi: senza parlare, mangiare, agire, muoversi (se si esclude il movimento delle dita sulla tastiera, o del polso sul foglio di carta, chi scrive è immobile, in uno *stato di morte apparente*)[17].

Al contempo chi scrive fa anche parte della comunità dei morti, in quanto dà di sé una traccia che gli sopravvivrà, inizia una comunicazione di sé a distanza, trasmette se stesso a persone lontane nello spazio e nel tempo, che non conosce, ma che lo conosceranno (e che avranno la possibilità di farlo anche dopo la sua morte), che (nel caso dell'autobiografia in maniera intima ed eminente) conosceranno la sua vita, senza però che chi scrive abbia la possibilità di conoscere la (auto)biografia di chi legge. «Wer schreibt, ist nicht tot»[18], ha scritto recentemente Thomas Macho, parafrasando la frase di Gottfried Benn «Wer redet, ist nicht tot»[19]. Ma, se è vero che chi scrive non è morto, è altrettanto vero che chi scrive non fa totalmente parte del regno dei vivi. In questo contesto l'autobiografia, la scrittura di sé, diventa una tecnica eminente tramite cui il soggetto performa il proprio in-essere nel mondo.

---

[15] *Ivi*, pp. 72-123. Per le notazioni a cui ci rifacciamo in questa sede cfr. p. 72 *passim*.
[16] *Ivi*, pp. 72-73.
[17] Cfr. P. Sloterdijk, *Stato di morte apparente*, a cura di P. Perticari, Milano 2012.
[18] T. Macho, *Vorbilder*, Münich 2012, p. 366.
[19] G. Benn, *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*, in Id., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. B. Hildebrand, Frankfurt am Main 1982, p. 28.

Abbiamo utilizzato l'espressione sloterdijkiana *stato di morte apparente*, che ancor più incisiva diventa nella sua formulazione tedesca di *morte apparente nel pensiero* [*Scheintod im Denken*], perché è proprio a questa pratica che la scrittura fa riferimento: un'*epoché* mondana, in cui lo scrivente è *nel* mondo, ma non *del* mondo. E al contempo un esercizio di mondanità, in quanto chi scrive, e soprattutto chi scrive la propria vita, mette in forma, in parole, in immagini scritte, la propria esistenza, sublimandola, sottraendola al flusso vitale del divenire, sospendendola nell'ambra della parola.

Chi scrive la propria vita accetta di vederla dall'esterno, di oggettualizzarla in un documento-monumento, di consegnarla alla scrittura sottraendola all'innocenza del divenire, all'inafferrabilità che caratterizza il fluire vitale. L'autobiografia è quell'oggetto impossibile che permette di tenere tra le mani la vita di un uomo: lo specchio di un'esistenza, e al contempo un'esistenza che si è fatta opera, e in quanto tale si è modificata, dando di sé un'espressione parziale (come lo è necessariamente ogni espressione) e totale al contempo. Alla luce di queste riflessioni intendiamo considerare, qui, l'autobiografia come una *tecnica culturale* eminente, intendendo con la definizione 'tecnica culturale' (preso a prestito dalla tradizione tedesca delle *Kulturwissenschaften*, e nello specifico da Thomas Macho se pure in un'accezione diversa rispetto a quella datagli dal filosofo viennese[20]) un particolare tipo di tecnica che permette al soggetto un rapporto con se stesso solo attraverso la mediazione di un oggetto in cui la soggettività agente si è espressa.

Le tecniche culturali sono dunque nel nostro contesto tutte quelle tecniche che hanno a che vedere con l'espressione della soggettività in opere, oggetti, manufatti, che recano impresse in sé le tracce della soggettività creatrice, e che di quella soggettività rinviano un'immagine, sia a essa stessa, sia a chi viene in contatto con essa, ad un possibile osservatore. In tal senso le tecniche culturali sono sempre *autotecniche* e *tecniche di*

[20] Cfr. T. Macho, *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität*, in H. Schmidinger, C. Sedmak (hrsg), *Der Mensch – ein »animal symbolicum«? Sprache – Dialog – Ritual. Topologien des Menschlichen*, vol. IV, Darmstadt 2007, 51-66, p. 51: «Kulturtechniken. Dieser Begriff meint nicht die Vielfalt aller Techniken, die in einer Kultur gebraucht werden, sondern allein jene Techniken, mit deren Hilfe symbolische Arbeiten ausgeführt werden können. Jede Kultur basiert auf zahlreichen Techniken, die ihrem Überleben dienen, etwa den Techniken der Feuernutzung, der Jagd, der Herstellung von Kleidern und Geräten, der Ernährung und Küche, des Ackerbaus, der Ökonomie oder der sozialen Organisation; manche Techniken werden auch von Primaten beherrscht, weshalb Frans de Waal zu Recht von deren Kulturen spricht. Doch entstehen menschliche Kulturen nicht allein aus diesen vielfältigen Techniken, sondern erst aus ihrer symbolischen Verdichtung. Die symbolische Arbeit verleiht allen anderen Tätigkeiten ihren spezifischen Sinn, sie ordnet gleichsam die Welt und ermöglicht es den Kulturen, Begriffe von sich selbst zu entwickeln. Symbolische Arbeiten bedürfen spezifischer Kulturtechniken: etwa Sprechen, Übersetzen und Verstehen, Bilden und Darstellen, Rechnen und Messen, Schreiben und Lesen, Singen und Musizieren». Come è possibile notare dalla citazione, Macho si sofferma sullo stato di metatecnicità delle tecniche culturali. Nella nostra definizione di tecniche culturali è invece maggiormente in questione il loro carattere di retroattività sul soggetto e la loro capacità di porre il soggetto in rapporto con se stesso tramite la propria esteriorizzazione in un oggetto.

divisione del soggetto. *Autotecniche* in quanto sono tecniche attraverso cui il soggetto si plasma, che vengono create dal soggetto, e che al contempo contribuiscono a creare questo medesimo soggetto in un processo di plasmazione retroattivo in cui la soggettività è modificata dai risultati della sua stessa azione. *Tecniche di divisione del soggetto* perché pongono in questione l'indivisibilità del soggetto, il suo essere in-dividuo, attraverso le pratiche di esteriorizzazione del sé che le tecniche culturali presuppongono. In questo senso il concetto di *tecnica culturale* che andiamo ad avanzare deriva e fa esplicito riferimento alle analisi sulle *tecnologie del sé* di Michel Foucault[21], a quelle sulle *tecnologie del corpo* di Marcel Mauss[22], alle *tecniche di solitudine* di Thomas Macho[23], ai già citati *exercises spirituels* di Pierre Hadot[24] e alle *antropotecniche*[25] di Peter Sloterdijk.

Come è facile constatare a partire dalla premesse sopra sviluppate, l'autobiografia è una tecnica culturale particolarmente connotata, in quanto in essa il soggetto trasmette il diretto flusso esperienziale della sua vita attraverso la mediazione della tecnica della scrittura. Al contempo il soggetto, mentre mette in pratica questa tecnica, si estranea dal mondo al fine di rientrarvi quale opera d'arte, quale narrazione, quale libro, non più come soggetto in carne ed ossa. In questo senso l'autobiografia rappresenta sempre un compromesso tra pubblico e privato, e in quanto tale si pone come caso esemplare della scrittura: la scrittura di sé, l'esteriorizzazione del proprio *Erlebnis*, del proprio flusso esperienziale, è un'egotecnica che presuppone la possibilità dell'apertura all'altro, come ogni rapporto a se stessi che lascia una traccia. In quanto tale è anche, ma non solo, una tecnica di solitudine[26], traccia di un duplice tacito patto[27], tra l'autore e se stesso e tra l'autore e il proprio pubblico: quello secondo cui la vita scritta non

[21] Cfr. L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton (a cura di), *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Torino 2010, pp. 11-47.
[22] Cfr. M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, trad. it. di F. Zannino,Torino 1991, pp. 383-409.
[23] Cfr. T. Macho, *Tecniche di solitudine*, in «aut aut», cit.
[24] P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, cit; Id., *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson*, cit.
[25] Cfr. P. Sloterdijk, *Regole per il parco umano*; *La domesticazione dell'essere* in Id., *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, a cura di A. Calligaris e S. Crosara, Milano 2004, pp. 239-266; 113-184; Id. *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, a cura di P. Perticari, Milano 2010. Su questo tema ci permettiamo di rimandare al nostro saggio *L'animale acrobatico. Origini e sviluppo del concetto di* antropotecnica *nel pensiero di Peter Sloterdijk,* in «Esercizi filosofici», vol. 7, n. 1/2012, pp. 78-97.
[26] Cfr. T. Macho, *Tecniche di Solitudine*, «aut aut», cit., p. 58: «In che cosa consistono le tecniche di solitudine? Esse si lasciano molto genericamente caratterizzare come 'tecniche di raddoppiamento', come strategie di autopercezione. Chi non viene semplicemente abbandonato da tutti gli uomini (cosa che solitamente conduce alla morte), bensì sopravvie, supera e plasma il proprio 'abbandono', inscena un qualche tipo di rapporto con se stesso. Percependo la propria solitudine senza impazzire, si scinde in almeno due forme: come un essere che è *con se stesso* – propriamente- come se fosse in due».
[27] A tal proposito si vedano le affermazioni di P. Sloterdijk in *Literatur und Lebenserfahrung*, cit., p. 249. Sul 'patto autobiografico' si veda l'ormai classico D. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna 1986.

(s)fuggirà solamente nel flusso dell'esperienza, ma andrà a sedimentarsi in altri vissuti, in altri spazi e in altri tempi.

L'autobiografia dunque, in quanto tecnica culturale, va a porsi in maniera eminente tra soggetto singolo e soggetto collettivo, facendosi pratica di trasmissione del sé e di rapporto del sé a se stesso.

Andremo adesso a vedere come sia Sloterdijk stesso, nel suo percorso di pensiero, un esempio eminente di filosofo dell'autobiografia che applica a se stesso l'autobiografia come tecnica culturale quale l'abbiamo appena designata.

Devi scrivere la tua vita: dall' autobiografia all'antropotecnica, e ritorno.

Du musst dein Ändern leben.
Dietmar Dath

Tra il 1993 e il 1997 Sloterdijk elabora una serie di analisi storico-antropologiche[28] che si concretizzeranno nella coniazione del concetto capitale di *antropotecnica*, che vede luce nella controversa conferenza (tenuta per la prima volta nel 1997 e replicata nel 1999) dal titolo *Regeln für den Menschenpark,* tradotta in italiano con il titolo *Regole per il parco umano*. Dal 1997 al 2009 Sloterdijk pensa in parallelo i suoi due più consistenti progetti filosofici: la trilogia di *Sphären*[29], e un articolato progetto sull'antropotecnica che vedrà la sua entificazione nel testo del 2009 *Du musst dein Leben ändern*, tradotto in italiano l'anno successivo con il titolo *Devi cambiare la tua vita*. In questo testo il panorama delle antropotecniche è completamente dispiegato: superando un'iniziale divisione delle antropotecniche in *primarie*[30] e *secondarie*[31], risalente al testo

[28] Ci permettiamo di rimandare qui al nostro *Il limite delle sfere. Saggio su Peter Sloterdijk*, Roma 2011, pp. 53-74.

[29] Cfr. P. Sloterdijk, *Sphären I-Blasen, Mikrosphärologie*, Frankfurt am Main 1998 (trad. it. a cura di G. Bonaiuti, *Sfere I. Bolle*, Roma 2009); Id., *Sphären II-Globen, Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999; *Sphären III-Schäume, Plurale Sphärologie*, Frankfurt am Main 2004.

[30] Sloterdijk definisce così le antropotecniche primarie: «Le antropotecniche primarie [...] possono chiamarsi così poiché indicano il modellamento diretto dell'uomo attraverso una messa in forma civilizzante: esse raccolgono ciò che tradizionalmente, ma anche nella modernità, viene reso con espressioni come educazione, allevamento, disciplinamento, formazione. Certo va da sé che queste procedure non sono mai state sufficienti a produrre uomini in quanto tali: esse presuppongono un essere umano educabile, ma non lo producono. Prima di queste ci devono essere state delle tecniche antropogenetiche più primitive che diedero inizio all'autodomesticazione». Cfr. P. Sloterdijk, *Non siamo ancora stati salvati,* cit., p. 159.

[31] Sloterdijk definisce in questi termini le antropotecniche secondarie: «Se poi lo sviluppo a lungo termine condurrà anche alla riforma genetica dei caratteri della specie, se una futura antropotecnologia giungerà fino a un'esplicita pianificazione delle caratteristiche umane, e se l'umanità, dal punto di vista della specie, potrà compiere il sovvertimento dal fatalismo della nascita in una nascita opzionale e in una selezione prenatale, tutte queste

Nicht gerettet[32], Sloterdijk passa a un concetto generale di antropotecnica, basato sull'*esercizio* [*Übung*], che anzi con l'esercizio (parola chiave per comprendere l'ultimo Sloterdijk) fa tutt'uno:

> L'uomo produce [*tut*] l'uomo attraverso una vita di esercizi. Definisco 'esercizio' ogni operazione mediante la quale la qualificazione di chi agisce viene mantenuta o migliorata in vista della successiva esecuzione della medesima operazione, anche qualora essa non venga dichiarata esercizio[33].

L'antropotecnica diventa nelle ultimi analisi sloterdijkiane una vera e propria tecnica culturale, basata sull'esercizio, messa in atto dal soggetto al fine di performarsi, di 'cambiare la propria vita'. All'antropotecnica intesa come esercizio non è possibile sottrarsi: anche il mancato esercizio è a suo modo un esercizio in negativo, una *performance* verso il basso[34]. Ciò che ai nostri occhi in questo contesto assume un interesse capitale è la questione se la scrittura, e il caso particolarissimo della scrittura autobiografica, possa essere interpretato nell'ottica delle antropotecniche basate sull'esercizio descritte da Sloterdijk.

Chi scrive si produce attraverso l'esercizio della scrittura. Chi scrive di sé, della propria vita, riproduce il proprio essere-vivente. Ma in vista di cosa? Qual è il fine dell'autobiografia? Se ci chiediamo qual è il fine dell'autobiografia, l'identificazione della pratica autobiografica con un'antropotecnica basata sull'esercizio sembra venir meno. L'autobiografia infatti sembra sfuggire alla logica dell'antropotecnica basata sull'esercizio, perché non mira a una propria ripetizione: non si scrivono due autobiografie, né si scrive un'autobiografia per poter migliorare la propria prestazione di scrittore di autobiografie. Riusciamo a uscire da questa impasse solo se intendiamo l'autobiografia un'antropotecnica che non mira tanto a un miglioramento «in vista della stessa operazione» (come sostiene Sloterdijk nella sua definizione), ma in vista di una propria auto- ed etero-

---

sono questioni nelle quali inizia ad albeggiare l'orizzonte dell'evoluzione, anche se in modo ancora confuso e inquietante. Appartiene al carattere dell'humanitas che gli uomini vengano posti di fronte a problemi che per loro sono troppo difficili, senza che possano decidersi a lasciarli irrisolti con la scusa della loro difficoltà. Questa provocazione dell'essere umano da parte di ciò che è inaccessibile e contemporaneamente non padroneggiabile, ha lasciato dietro di sé, sin dall'inizio della filosofia europea, una traccia incancellabile, o forse la filosofia stessa è questa traccia in senso lato. Dopo quanto si è detto non è poi così sorprendente che questa traccia si sviluppi in particolare come un discorso sulla custodia dell'uomo e sul suo allevamento». Cfr. P. Sloterdijk, *Non siamo ancora stati salvati*, cit., pp. 260-261. In *Devi cambiare la tua vita* Sloterdijk dichiara passato il suo interesse per le antropotecniche secondarie: «Non sottolineeremo perciò mai abbastanza come le antropotecniche più efficaci derivino dal mondo di ieri, mentre le tecniche di manipolazione genetica, oggi fortemente apprezzate o rigettate, rimarranno per molto tempo, perfino se la loro più ampia applicazione sull'essere umano finisse per essere accettata, un semplice aneddoto in confronto all'estensione di questi fenomeni». Cfr. P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 97.

[32] P. Sloterdijk, *Non siamo ancora stati salvati,* cit.

[33] P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 7.

[34] Cfr. *ivi*, pp. 497-536; M. Nicoli; C. Troilo, *Ceci n'est pas un livre*, in «aut aut», cit., pp. 129-140 (in particolare le pp. 129-131).

performazione, secondo la definizione di tecnica culturale che abbiamo elaborato nel paragrafo precedente.

L'autobiografia è comprensibile da un punto di vista antropotecnico solo se si considera il lavoro di scrittura come una tecnica culturale di completamento dell'identità, non tanto in vista di *performances* future, ma messa in atto al fine di riconoscersi in un oggetto culturale (il libro scritto) che veicola il sé in maniera eminente, oggettualizzando la narrazione di vita e rendendola iterabile, comunicabile e condivisibile. Solo mediando il verticalismo culturale delle antropotecniche con la dimensione orizzontale di un accoppiamento originario e necessario tra il soggetto e il prodotto delle proprie pratiche si arriva a comprendere come le (antropo)tecniche culturali siano decisive anche in una dimensione orizzontale, che mette in rapporto il soggetto non soltanto con se stesso, dandogli attraverso una pratica la misura della sua stessa identità, ma anche con gli altri. In questo senso possiamo azzardare una modifica all'imperativo assoluto, l'imperativo della pietra, quello che Sloterdijk utilizza come leitmotiv di tutto il suo libro: *Devi cambiare la tua vita*. Quell'imperativo era stato ciò che Reiner Maria Rilke, nel periodo in cui faceva da segretario allo scultore Auguste Rodin, aveva udito risuonare di fronte all'opera di quest'ultimo *Torso Arcaico di Apollo*.

Questo imperativo viene a Rilke dunque da un'opera d'arte, da un busto maschile, di pietra. Non è un altro, un altro essere umano a interpellare il poeta (e con lui tutti noi), a richiamarci al cambiamento. Ma è un busto privo di testa, anumano (e, non a caso, di un dio), a intimare all'uomo di cambiare la propria vita, in un rapporto privo di scambio, privo di sguardi, privo di volti. Se seguiamo invece le linee interpretative delineate, che leggono l'autobiografia quale una tecnica culturale, possiamo vedere che invece essa presuppone quello scambio simbolico tra due esperienze viventi, quella reciprocità dello sguardo, che un rapporto tra l'oggettività materiale e la soggettività osservante si preclude.

Per quanto sia innegabile che anche il torso apollineo di Rodin sia frutto di una tecnica culturale, esso, rispetto al racconto di vita che l'autobiografia costituisce, rappresenta una forma di trasmissione del sé totalmente diversa. Esso infatti non parla a un flusso di vita (quello vivente, del lettore) attraverso un altro flusso di vita, quello scritto, entificato, ma si pone come un'entità autonoma, capace di veicolare contenuti totalmente al di là dell'intenzione dell'autore, che nell'opera d'arte scultorea (e figurativa in genere) si riversa, ma senza la mediazione del logos scritto. Questa mancanza di mediazione rende le opere d'arte non scritturali radicalmente diverse da quelle mediate dalla scrittura, e in particolare dall'autobiografia, dove la pretesa del medium è quella di scomparire, lasciando il posto totalmente al fluire dell'esperienza vitale. Pur rilevando l'illusorietà di tale pretesa, coscienti degli assunti della mediologia (che fin da McLuhan insegna che il medium è il messaggio, e che il contenuto di un medium è solo un altro medium), intendiamo mantenere, entro il contesto delle tecniche culturali, la differenza radicale che le tecniche legate alla scrittura e quelle che invece si servono di altri media espressivi pongono.

Il caso dell'autobiografia è a questo proposito esemplare: è solo attraverso una narrazione discorsiva che riproponga il dipanarsi del flusso vitale di chi scrive che è possibile una narrazione autobiografica. Solo la scrittura e il dispositivo audiovisivo permettono la ripetizione di questo flusso. In tal senso è utile richiamare l'attenzione sul fatto che scrittura e audiovisivo (rispetto alle arti plastiche e figurative) producono *oggetti temporali*. Riprendendo il commento profondo di Bernard Stiegler[35] alla teoria del tempo di Edmund Husserl[36], possiamo sostenere che il *proprium* della tecnica culturale autobiografica (e della scrittura in generale) sia di produrre nel fruitore una sovrapposizione del flusso temporale del proprio *Erlebnis*, del vissuto soggettivo, con quello dell'oggetto temporale, facendo sì che questo diventi tutt'uno. Ciò avviene quando il tempo del soggetto percipiente diventa quello dell'oggetto percepito, integrando la temporalità dell'oggetto temporale in quella del soggetto. Nel caso dell'autobiografia abbiamo un particolarissimo caso di sovrapposizione di due vissuti temporali, quello del soggetto che si scrive e quello del soggetto che legge, che accetta (in virtù del 'patto autobiografico') di far coincidere il flusso di un'altra vita con quello della propria.

Il caso dell'autobiografia diventa così un modello esemplare di tecnica culturale: il messaggio, il messaggio che è la propria vita, è inviato da un essere umano, che però si restituisce attraverso un oggetto, attraverso una tecnica scritturale, comunicandosi così a distanza, tracciando con le proprie parole i lineamenti del proprio volto, consegnati in eredità al lettore. L'imperativo antropotecnico diventa allora un imperativo autobiografico: Devi *scrivere* la tua vita! Non più e non tanto la voce assoluta dell'arte che ci richiama dalle profondità dell'opera, ma un imperativo interiore, che costringe il soggetto autobiografico a mettersi *in forma di opera*, a farsi opera d'arte, narrazione, testo, al fine di tramandarsi nella propria essenza più intima, il proprio vissuto, ad altri uomini. L'autobiografia ci costringe all'altro, agli altri, attraverso l'oggettualizzazione di noi stessi in un medium tecnico e scritturale.

In questo contesto è possibile in conclusione comprendere la posizione dell'autobiografia (come detto, in forma di particolarissimo *cahier*) sloterdijkiana *Zeilen und Tagen* entro il percorso di pensiero dell'autore: attraverso di essa, attraverso la propria messa-in-forma-di-scrittura, Sloterdijk applica a se stesso la propria teoria antropotecnica, mostrando come l'antropotecnica della scrittura di sé lo abbia performato per anni (nella prefazione al testo Sloterdijk dichiara di aver redatto quaderni di riflessioni, con cadenza quasi quotidiana, per quasi quarant'anni)[37], rendendolo un *prodotto* di una pratica costante di scrittura:

[35] Cfr. B. Stiegler, *La technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris 2001, (in particolare il cap. I).
[36] Cfr. E. Husserl, *Per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, a cura di A. Marini, Milano 2004.
[37] Cfr. P. Sloterdijk, *Zeilen und Tagen*, cit., p. 7.

L'esercizio filosofico è innanzitutto e perlopiù un'attività di scrittura. il vecchio adagio *nulla die sine linea* acquista nella scritturalità filosofica un senso preciso, poiché il pensatore che riprende i tratti del pensiero è di regola uno scrittore che mette di nuovo sulla carta delle righe già scritte, nella speranza che la ripetizione non rimanga semplicemente una copia inerte di ciò che già è stato pensato, ma conservi la matrice atta a produrre la variazione creativa. Per me la scrittura nella prosa filosofica implica una costante ricerca della consonanza con il pensiero. Dentro di me se ne sta seduto a vigilare un censore rigoroso che interviene sistematicamente contro tutti i possibili effetti inerziali della mera «discorsività», costringendo l'autore a far passare ciò che deve essere detto attraverso il filtro di un continuo rinnovamento letterario. Si potrebbe chiamare questa procedura un esercizio volto a smontare la definizione di ogni concettualità che abbiamo già sempre a disposizione. Quando Nietzsche afferma che in ogni uomo si nasconde un bambino che vuol giocare, si potrebbe far notare in aggiunta che nello scrittore filosofo si nasconde un giovane uomo che seduce e vuole essere stimolato. Se si conducono assieme sotto un unica istanza il bambino, il giovane uomo e il censore severo, sorge la figura di un allenatore sotto gli occhi del quale viene effettuato quell'esercizio che chiamiamo scrittura filosofica. Questo allenatore sorveglia la presa di distanza dal discorso ordinario e concede il nullaosta per la pubblicazione di una nuova pagina solo se in essa ogni inerzia discorsiva viene tolta e sussunta entro una nuova presenza discorsiva. Considero la filosofia una di quelle tecniche sintattiche di felicità che chiamiamo in vita quando nominiamo la parola letteratura[38].

Diventa così anche comprensibile il motivo per cui l'arco temporale riportato nell'autobiografia è circoscritto al periodo 2008-2011, e non prevede, secondo le esplicite dichiarazioni di Sloterdijk stesso[39], alcuna estensione, malgrado il numero del primo *cahier* riportato sia il 100 (il che, di conseguenza, ne presuppone 99 precedenti): gli anni 2008-2011 sono quelli in cui Sloterdijk porta a compimento la teorizzazione dell'antropotecnica come esercizio, in cui vede la luce il testo *Devi cambiare la tua vita* e gli scritti ad esso collegati come *Stato di morte apparente* e *Stress e libertà*[40], le cui tracce sono presenti in maniera evidente in *Zeilen und Tagen*.

Sloterdijk, riportando i propri viaggi, i propri incontri, la narrazione della preparazione dei suoi *speech*, aforismi sul calcio, sulla vita, sui colleghi e sulla filosofia, non fa altro che mettere a nudo la propria vita in verticale, la propria autopoiesi antropotecnica, calandola questa volta nel quotidiano, al di là delle narrazioni macrostoriche e collettive di cui è intessuta la sua teoria. *Zeilen und Tagen* diventa così una sorta di *A se stesso* di Marco Aurelio nell'epoca della postmodernità: un *esercizio spirituale*, per usare ancora una volta l'espressione di Hadot, la cui essenza è la scrittura medesima, un mettersi in forma che trova il proprio senso nelle righe scritte e nei giorni e nelle notti passati a tracciare segni su fogli di carta (fisica e virtuale); essenza

[38] P. Sloterdijk, *Due risposte a aut aut*, in «aut aut», cit., pp. 4-5.
[39] Cfr. P. Sloterdijk, *Zeilen und Tagen*, cit., p. 10.
[40] P. Sloterdijk, *Stress e libertà*, a cura di P. Perticari, Milano 2012.

che è al contempo una pratica di vita e un'attività di trasformazione del sé. Con *Zeilen und Tagen* Sloterdijk mostra come egli stesso, tramite la propria scrittura, abbia incarnato in prima persona quell'imperativo antropotecnico che, a tutt'oggi, rappresenta il nucleo più profondo della sua filosofia.

Verticale e orizzontale: nota autobiografica conclusiva.

Auf den Höhen ist es wärmer,
als man in den Tälern meint,
namentlich im Winter.
Der Denker weiss,
was alles dies Gleichnis besagt.
F. Nietzsche

Nelle pieghe di qualsiasi scrittura è presente il volto di chi scrive. Per non venir meno alla fede personale nell'asserto di fondo di questo nostro saggio, e per non misconoscere il nucleo autobiografico che anch'esso porta con sé, ci sia permesso di concludere questo scritto sull'autobiografia con una breve narrazione autobiografica.

Dopo molti anni dedicati allo studio della sua opera, nel 2012 chi scrive ha avuto l'occasione di incontrare per due volte Peter Sloterdijk. La prima in un'occasione ufficiale: la conferenza tenuta da Sloterdijk all'Auditorium di Roma, il 10 Marzo 2012, dal titolo *Credito e tempo. Sulla nascita del tempo dalla promessa*. Come già era successo nel 2007, nella sua prima apparizione all'Auditorium di Roma per uno *speech*, Sloterdijk si presentò da solo sul palco, beckettianamente allestito con una sola poltrona e un piccolo tavolino. Un uomo solo, che parla da un posto elevato, leggendo lentamente in un tedesco complesso, dal forte accento del sud. Malgrado la perplessità che suscitò nei pochi ascoltatori presenti l'intervento, sia per il contenuto, sia per la difficoltà di seguire la traduzione simultanea di un pensiero così complesso, alla fine della relazione un piccolo gruppo di persone sostava sotto il palco rialzato, chiedendo autografi o cercando la possibilità di interagire, anche solo minimamente, con il filosofo di Karlsruhe.

Sloterdijk troneggiava dall'alto sulla piccola folla, su una vetta che sembrava irraggiungibile per chi era relegato in una situazione (fisica, ma i cui riflessi simbolici erano evidenti) di inferiorità. Con un sentimento di disagio anche il sottoscritto confessa la propria presenza tra quelle persone: volevo consegnare di persona al filosofo il mio libro sul suo pensiero. Dopo alcuni, lunghissimi minuti, Sloterdijk decise di scendere. In mezzo alla folla di curiosi, giornalisti, filosofi e fan riuscii a scambiare una o due parole con il pensatore di Karlsruhe e arrivai a donargli il mio libro. Sloterdijk mi ringraziò con alcune parole gentili, guardandomi senza vedermi, prima di consegnarsi ai fotografi. Di quell'incontrò mi restò per molto tempo il senso di una distanza schiacciante, di una verticale assoluta, incolmabile, come la misura tra finito e infinito: Sloterdijk mi sembrava solo, su una vetta

altissima raggiunta tramite una pratica antropo- e auto-tecnica costante e lunga anni, da cui gli uomini gli apparivano molto, molto piccoli.

La seconda volta in cui ho avuto la fortuna di incontrare personalmente Sloterdijk è stata in un'occasione informale, alcuni mesi dopo quel primo incontro: il 21 Ottobre 2012, dopo la conferenza *Renaissance des Religiösen?* organizzata dalla fondazione *Schloss Neuhardenberg* nella suggestiva cornice del castello omonimo, in cui Sloterdijk e Thomas Macho si sono confrontati sul tema della presunta rinascita della religione nell'epoca contemporanea.

Su gentile invito di Macho e degli organizzatori del convegno ebbi l'occasione di partecipare alla cena che vi fece seguito. In un'atmosfera rilassata, durante l'evento orizzontale *par excellance*, il pasto condiviso, ebbi, come era prevedibile viste le diverse condizioni dei due incontri, un'impressione molto diversa rispetto a quella avuta nell'incontro romano.

Uno Sloterdijk umano e conviviale teneva banco nella piacevole serata, interagendo con l'amico Macho, che gli era seduto di fronte, e rispetto a cui io sedevo alla destra. La volontà di non introdurre dinamiche verticalistiche in quell'occasione squisitamente informale, unita a una certa inclinazione personale, mi imposero, al di là delle presentazioni di rito, di non palesarmi a Sloterdijk come uno studioso del suo pensiero, né tantomeno di importunarlo con domande sulla sua opera.

Verso la fine della serata, mentre la discussione verteva sui temi della pedagogia e della religione, Macho si dovette assentare. Sloterdijk in quel momento colse l'occasione, l'unica volta nella serata, per rivolgermi la parola a tu per tu. Lo fece raccontandomi alcune vicende dell'infanzia e della giovinezza dell'amico Macho, che per motivi di discrezione non è opportuno riportare in questa sede. Il senso di quelle parole era però chiaro: Sloterdijk volle comunicarmi, con parole cariche di affetto e di ammirazione per l'amico, quanto ero fortunato ad averlo conosciuto e ad avere l'opportunità di lavorare con lui quotidianamente, e quanto dovessi esserne cosciente e riconoscente. Il nostro scambio si interruppe, come ovvio, al rientro di Macho.

Insieme alla sensazione di verticalità schiacciante avuta a Roma, quella dimensione orizzontale di *filia*, quelle parole di stima e ammirazione sincera per l'amico espresse a uno sconosciuto, sono ciò che rimane dell'uomo Sloterdijk nella traccia (auto)biografica di chi sta scrivendo queste righe, unite in una struttura di contrapposizioni vivida e contraddittoria. In quel momento, pur restando su una vetta antropotecnica altissima, Sloterdijk si è fatto portavoce di un pensiero e di un vissuto dell'orizzontalità, a partire da cui parole come *amicizia*, *maestro* e *insegnamento* assumono un senso filosofico nobile, e profondo.

¶ Sezione Quarta

Scrittura femminile e autobiografia

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Contributi/4

Le pagine, le ore, le falene. *Dissimulazione e confessione del Sé nei diari e nei romanzi di Virginia Woolf*

di Cesare Catà

Articolo sottoposto a *blind-review* Ricevuto il 16/11/2012 Accettato il 30/11/2012

Abstract: The present article analyzes the relationship between literary works and diary-writing in Virginia Woolf. The comparison between Woolf's Diary and her romances Mrs. Dalloway and The Waves shows a distinguishing characteristic of Modernist Literature, i.e. the representation of the Self as Another ("Je est un Autre", according to the famous Arthur Rimbaud's sentence). In Woolf's writings we observe a meaningful exchange of functionality: her Diary is focused on literary questions in lieu of personal facts, as well as her literary works reveal intimate memories of writer's personal life. The Modernist styleme of the ego-dissimulation presents in Virginia Woolf a mystical and tragic value, for which the self's experience is comprehensible, perceptible and real only in the light of subject's absence.

***

L'autobiografia come racconto dell'Altro. Il tratto "mistico" del Modernismo letterario

Car Je est un Autre ("Poiché Io è un Altro") è la folgorante massima che Arthur Rimbaud, appena diciassettenne, indirizzava a Paul Demèny il 15 Maggio 1871, in un'epistola sul senso del poetare in seguito divenuta celebre come la *Lettre du Voyant*[1]. La massima rimbaldiana, che avrebbe non casualmente assunto un ruolo significativo nella dottrina psicanalitica di Jaques Lacan[2], tocca una questione decisiva concernente il rapporto tra l'autore e l'arte della scrittura: secondo il giovane poeta di Charleville lo scrivere, per definizione, non può essere auto-biografico, in quanto l'arte letteraria si concretizza in una trascendenza dell'Io; quest'ultimo, superando le mere coordinate empiriche del proprio esserci (il *dérèglement de tous*

[1] A. Rimbaud, *Lettre dite «Du voyant» à Paul Demeny, Du 15 mai 1871*, Paris, 1954 ; anche in A. Rimbaud, *Oeuvres completes*, a cura di A. Guyaux, Paris, 2009.
[2] Dottrina nella quale l'inconscio è posto come alterità nei confronti del soggetto cosciente; cfr. J. Lacan, *Aggressivity in Psychanalisis* (1948), in *Écrits* (23), Paris, 2002.

les sens cui Rimbaud fa cenno nella sua lettera-manifesto), raggiunge l'*inconnu*, l'ignoto precluso alla coscienza singolare. Dunque, nel raccontare sé, chi scrive artisticamente descrive un altro o, per meglio dire, l'alterità costitutiva della sua identità.

È interessante notare come la prospettiva rimbaldiana rimandi a due distinti ma interconnessi ambiti culturali: da un lato, alla letteratura modernista – la quale, con i suoi autori principali, ha proposto una forma di racconto autobiografico come trascendenza e reinvenzione della specifica identità autoriale attraverso le "maschere" narrative; dall'altro lato, alle esperienze della mistica medievale, soprattutto di ambiente femminile – esperienze che, tra il XII e il XIV secolo, hanno lasciato numerose testimonianze in cui l'estasi della preghiera e della comprensione del divino conducono a un superamento dell'Io che si trova a consistere, nel narrare se stesso, in un'alterità indeterminata, autentica e originaria sostanza della singola persona individuale[3].

L'approccio modernista al racconto letterario autobiografico condivide dunque in questo senso, *mutatis mutandis*, un aspetto importante della tradizione della mistica medievale, ossia ciò che potremmo definire la scissione del sé tra un'immagine identitaria e un'originaria alterità che costituisce il suo esserci. Le forme retorico-linguistiche della dissimulazione tipiche della letteratura modernista, e i fenomeni di possessione spirituale caratterizzanti la mistica medievale esprimono perciò, sebbene da angolazioni distinte e profondamente differenti, una medesima concezione filosofica concernente l'identità egoica: definita non come ciò che, con Heidegger, potremmo chiamare "semplice-presenza" (*Vorhandenheit*), bensì quale segno di una trascendenza che "abita" l'Io. Il racconto autobiografico diviene in questo modo, nella tradizione mistica, il veicolo per descrivere la trascendenza del divino; similmente, nella letteratura modernista l'alterità si pone quale strumento retorico per il racconto autobiografico.

Nel Modernismo letterario europeo, la dissimulazione dell'Io può in effetti essere considerata la cifra ermeneutica comune dei diversi *narrative modes* utilizzati dai più celebri autori nelle loro opere: dal noto *stream of consciousness* joyciano, in cui la personalità (come già rilevato sul piano psicologico da William James[4]) si rivela nella libera associazione in apparenza casuale di dati mentali estranei[5]; al morfema del *correlative objective* teorizzato da T.S. Eliot quale modalità espressiva di moti interiori

[3] Per una introduzione alla tematica, cfr. K. Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik II. Frauenmystik und Franziskanischen Mystik de Früzeit*, München, 1993; edizione italiana: *Storia della mistica occidentale*, vol. II, Milano 2002, pp. 25-384.

[4] William James affronta il tema dello *stream of consciousness* nel suo monumentale *The Principles of Psychology* (1890), a cura di G. A. Miller, Harvard, 1983.

[5] Illuminante in questo senso è il celebre intervento di Oliver Sachs, *In the River of Consciousness*, in "New York Review of Books" (15 gennaio 2004); vedasi anche V. Tumanov, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction,* Amsterdam, 1997; D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, 1978.

alla persona con elementi a essa esteriori[6]; alla tecnica di narrazione utilizzata nel celeberrimo *Voyage au bout de la nuit*, in cui la vicenda biografica dell'autore si affida al racconto fittizio del protagonista "Lorsque Ferdinand Bardamu", esplicita maschera-specchio di Louis Ferdinand Céline[7]; alle "metamorfosi" con le quali Franz Kafka ebbe a descrivere la propria psiche tramite lo strumento dialettico dello sdoppiamento[8].

Nella peculiarità propria di ognuna di tali opere letterarie, troviamo una concezione dell'Io come fondamentale alterità[9]. Narrare l'interiorità significa, in ultima analisi, il racconto di un'esteriorità. Vediamo, in questo senso, il legame fondamentale tra la letteratura modernista e la teorizzazione, proposta nella *Lettre du Voyant* dal giovane Rimbaud, dell'Io quale altro-da-sé.

È su questo aspetto che è possibile indicare il punto di una inaspettata quanto intrigante connessione tra la letteratura del Modernismo e la tradizione del misticismo medievale. Infatti, nei numerosi esempi pervenutici, questa tradizione spirituale descrive una serie di esperienze nelle quali l'Io singolare giunge a consistere in una trascendenza infinita, a un tempo intima ed estranea rispetto all'identità individuale. Il racconto autobiografico si giustappone alla testimonianza dell'incontro con l'infinito, in quanto assistiamo a un fenomeno che, da diversi punti di vista, potrebbe definirsi possessione o scissione egoica. Così come nella letteratura modernista l'autore descrive se stesso attraverso una dissimulazione letteraria che, ben lungi dall'essere un mero espediente retorico, rimanda a una concezione dell'Io come altro-da-sé (secondo il motto rimbaldiano), allo stesso modo nella tradizione mistica la descrizione della propria interiorità diviene resoconto dell'esperienza estatica, riconoscimento di una trascendenza nella singolarità individuale.

A questo proposito, il presente intervento intende porre all'attenzione l'opera di Virginia Woolf – nella quale l'espediente letterario della dissimulazione autobiografica si mostra con particolare intensità. La scrittrice si interessò direttamente del modello artistico-letterario dell'autobiografia, tenendo altresì, come è noto, un personale diario, composto tra il 1915 e l'anno della sua morte, il 1941. Un'analisi ermeneutica del Diario woolfiano, osservato comparativamente con i suoi romanzi, può mostrare il senso di scissione dell'Io tipico della tecnica narrativa modernista[10], facendo emergere

[6] Cfr. T.S. Eliot, *Hamlet and his problem*, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism,* New York 1921.
[7] M.-C. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction: lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, 2011.
[8] B. Lahire, *Franz Kafka: éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, 2010.
[9] Cfr. sul tema S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography: From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*, New York 1997; L. Mattiousi, *Fictions de l'ipseite: essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève 2002.
[10] Cfr. P. Caughie, *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana, 1991.

il celato aspetto "mistico" che, come accennato, può essere individuato come proprio del Modernismo.

La scrittura di Virginia Woolf, forse più di ogni altra opera letteraria novecentesca, si pone come un resoconto, straziato e meraviglioso, dell'interiorità di chi scrive; la scrittura woolfiana è una sorta di catabasi nei meandri della psiche dell'autore, il quale narra se medesimo dissimulandosi e sdoppiandosi nelle maschere dei personaggi dei suoi testi[11].

L'opera di Virginia Woolf presenta, in questo senso, motivi letterari accostabili ai fenomeni di esperienza mistica nei quali la *confessio* diviene racconto della presenza dell'alterità divina nell'interiorità del singolo soggetto; tale alterità, tuttavia, nella scrittura della Woolf non assume i contorni luminosi di un infinito divenuto persona, quanto piuttosto i tratti bui di un abisso indeterminato[12].

Virginia Woolf e la non-arte della biografia

In una lettera del 28 Dicembre 1932 indirizzata a Hugh Walpole, Virginia Woolf affermava: "*In fact I sometimes think only autobiography is literature — novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you or me*"[13]. La scrittrice è fermamente convinta che lo scrivere letterario possegga in ultima analisi un carattere quintessenzialmente autobiografico: i racconti rappresentano la scorza superficiale che, una volta "sbucciata" (*peel off*), rivela il "nocciolo fondamentale" (*core*), ossia l'io e il tu. Tale concezione, tuttavia, non può e non deve, nel caso della Woolf, essere recepita in senso stretto. Infatti, quella woolfiana è tutt'altro che una scrittura di stampo *confessional*: le sue opere non si presentano mai come un resoconto veristico della sua esperienza, celando piuttosto, dietro le maschere-simbolo dei personaggi, il *core* delle personalità reali[14]. Da un lato, lo scrivere di Virginia Woolf risponde all'impulso della confessione dell'Io, per un'urgenza comunicativa di raccontarsi; dall'altro lato, esso obbedisce a una dissimulazione in virtù della quale l'identità non è direttamente rappresentata, bensì simboleggiata dai personaggi nelle trame narrative del romanzo. Come giustamente spiega Hermione Lee, "la storia della vita [di

[11] Per un quadro della biografia di Virginia Woolf cfr., i seguenti testi: Q. Bell, *Virignia Woolf. A Biography*, London, 1974; R. Poole, *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge 1978; H. Lee *Virginia Woolf*, London, 1996; J. Briggs, *Virginia Woolf, An Inner Life*, London, 2005; N. Fusini. *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano, 2006.

[12] Per una introduzione al rapporto tra vita, scrittura e disagio psichico in Virginia Woolf, cfr. J. O. Love, *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*, Berkeley, 1977; J. Briggs (a cura di), *Virginia Woolf. Introductions to the Major Works*, London 1984; P. Dally, *The Marriage of Heaven and Hell: Maniac Depression and the Life of Virginia Woolf*, London 1999; N. Fusini, *Virgo, la stella*, in Virginia Woolf, *Romanzi*, Milano 1998, pp. XI-LXX.

[13] V. Woolf, *Selected Letters*, London, 2008, p. 82.

[14] Su questo tema, cfr. J. Neremore, *The World without a Self. Virginia Woolf and the Novel*, New Haven, 1973; M. Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject,* Brighton, 1987.

Virginia Woolf] penetra e dà forma ai suoi romanzi (e ai suoi saggi); lei fa continuamente riferimento alla sua famiglia, ai suoi genitori, a sua sorella, alla morte di sua madre e a quella di suo fratello. Siamo senza dubbio di fronte a una delle scrittrici che più di ogni altra ha riflettuto sul proprio sé, essendone assorbita; cionondimeno, la sua è altresì una scrittura tutta tesa a rimuovere la personalità autoriale dalla finzione letteraria"[15].

Questo paradosso fotografato dalla studiosa nell'opera di Virginia Woolf trova il suo fondamento nella inconfessabilità dell'esperienza nella sua totalità; per essere detta e comunicata, la vita necessita della forma artistica letteraria che si basa sulla dissimulazione identitaria dell'autore. Tale principio squisitamente modernista della scrittura woolfiana mostra un'interessante inversione tra i romanzi composti dall'autrice e il Diario da lei tenuto; infatti, se quest'ultimo si concentra quasi ossessivamente, dietro l'apparenza del resoconto della propria esperienza, su questioni letterarie inerenti ciò che Virginia stava leggendo e scrivendo, le opere artistiche, al di là della "scorza" simbolica della narrazione, rimandano a fatti biografici della sua esistenza.

I connotati e il valore ermeneutico di questa inversione possono essere compresi osservando nel dettaglio un intervento saggistico che Virginia Woolf dedica specificamente alla questione del rapporto tra arte e biografia. Nell'aprile del 1939, la scrittrice pubblica sul "The Atlantic Monthly" un illuminante contributo dal titolo *The Art of Biography*[16]. Virginia Woolf mira a chiarificare la spinosa questione che chiede se la biografia possa o meno considerarsi arte in senso proprio. Dopo una breve introduzione in cui prende in esame le differenze strutturali tra uno scrittore e un biografo (il secondo essendo vincolato a dati, testimonianze e fatti, tradendo i quali, non assolverebbe il suo compito – a differenza del primo, libero in quanto non risponde che a se stesso), Virginia Woolf considera in modo specifico l'opera di Lytton Strachey, probabilmente il più rinomato scrittore biografico della sua epoca, oltre che intimo amico e confidente della stessa Virginia, membro eminente del *Bloomsbury group*[17].

Con lo sguardo acuto e lucido che la caratterizza nell'esercizio della critica letteraria, la Woolf paragona le celebri biografie composte da Strachey, *La regina Vittoria* e *Elisabetta e il conte di Essex*. Evidente, secondo Virginia, è il fatto che soltanto il primo dei due lavori possegga un effettivo valore. Ciò, tuttavia, non si spiega in base a due diverse prove di scrittore offerte da Strachey, quanto piuttosto a partire dalla natura intrinseca dell'arte della biografia – o, per meglio dire, a partire dalla natura di ciò che distingue la biografia dall'arte. "Il risultato – spiega Virginia riferendosi ai due testi – getta molta luce sulla natura della biografia. Poiché chi può dubitare, dopo aver riletto i due libri, uno dopo l'altro, che *Vittoria* sia un successo trionfale e *Elisabetta*, al confronto, sia un fiasco? Ma sembra anche, quando

[15] H. Lee, *Virginia Woolf*, cit., p. 7 (traduzione mia).
[16] Mi riferirò all'edizione italiana, in Virginia Woolf, *Voltando pagina*, a cura di L. Rampello, Milano 2011, pp. 389-395.
[17] Cfr. F. Spalding. *The Bloomsbury Group*, London 2010.

li confrontiamo, che a fare fiasco non sia stato Lytton Strachey; è stata l'arte della biografia. In *Vittoria* egli aveva trattato la biografia come una tecnica; si era sottomesso ai suoi limiti. In *Elisabetta* trattò la biografia come un'arte; disprezzò i suoi limiti"[18].

Non potendo lavorare (per mancanza di materiale diretto) sulla figura di Elisabetta come aveva fatto con quella di Vittoria, Strachey è dunque costretto a forzare i limiti della biografia, creando *ex nihilo* ciò che racconta. Tuttavia, nella prospettiva critica woolfiana, l'*inventio* non può trovare spazio legittimo all'interno della scrittura biografica: ciò che non funziona, da un punto di vista letterario, è la commistione tra l'immaginazione (dell'artista) e il resoconto (del biografo). Quest'ultimo si muove entro quello che viene appunto definito "un limite necessario". "Il guaio – argomenta ancora Virginia Woolf – è nella biografia stessa. Essa impone condizioni, e queste condizioni sono che deve basarsi sui fatti. E per fatti, nella biografia, intendiamo fatti che possono essere confermati da altri oltre l'artista. Se costui inventa fatti come li inventa un artista – fatti che nessun altro può controllare – e tenta di combinarli con fatti dell'altro tipo, essi si distruggono a vicenda"[19].

Se consideriamo la cifra della letteratura modernista discussa nel precedente paragrafo, in base alla quale l'Io è rimbaldianamente un Altro, comprendiamo la sfasatura profonda che Virginia Woolf intende indicare tra l'arte della scrittura letteraria e la letteratura biografica: poiché quest'ultima, per definizione, si riferisce a una personalità specifica, da narrarsi nella sua identità determinata, l'autore della narrazione non può forzare i limiti egoici come accade con l'*inventio* della creazione artistica. La letteratura implica perciò il trascendimento di quanto la biografia necessita di mantenere ben fermo per essere ciò che è.

È proprio in questa direzione rimbaldiana che, infatti, Virginia Woolf compie un passo ermeneutico ulteriore riguardo la differenza tra arte e biografia. Quella narrata nella biografia – benché veristicamente rispondente a fatti non creati dalla mente di chi scrive – è "una vita diversa da quella di poesia e finzione; una vita vissuta a un grado di tensione inferiore"[20]. L'opera letteraria non è destinata alla "immortalità che di tanto in tanto l'artista ottiene per le sue creazioni"[21]. Ne comprendiamo il perché: essendo composta della medesima materia della realtà fattuale, la biografia è, essa stessa, effimera. "Nemmeno il Dottor Johnson quale lo creò Boswell vivrà quanto Falstaff quale lo creò Shakespeare"[22], asserisce Virginia. I personaggi di fantasia sono "fatti di materia più durevole"[23] di quanto non lo siano quelli reali. Questi ultimi sono, per dirla con la celebre battuta shakespeariana,

[18] V. Woolf, *Voltando pagina*, cit. p. 391.
[19] *Ivi,* p. 392.
[20] *Ivi,* p. 394.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*.

"composti della stessa materia di cui sono fatti i sogni"; e questa medesima materia informa la scrittura biografica. Di qui la conclusione della Woolf:

> La fantasia dell'artista alla sua massima intensità scarica quello che di fatto è deperibile; costruisce con quanto è durevole; ma il biografo deve accettare quanto è deperibile; costruire con quello, inserirlo nella costruzione stessa della sua opera. Molto perirà; poco vivrà. E così giungiamo alla conclusione che costui è un artigiano, non un artista[24].

Questa distinzione decisiva che Virginia Woolf, sul piano critico, pone tra biografia e opera d'arte, ci conduce a comprendere il motivo profondo per il quale, pur affidando al suo Diario le proprie considerazioni più personali, esso non riveli in ultima analisi altro che i connotati del suo rapporto viscerale con la letteratura – la vera confessione del suo Sé mostrandosi piuttosto nella dissimulazione dell'Io attuata nei romanzi. Per usare la terminologia dell'intervento sopra citato, allorquando attende alla scrittura del Diario, Virginia – come biografa di se stessa – è "un artigiano", che utilizza "quanto è deperibile" per cucire un'immagine effimera della propria esistenza; nella scrittura dei romanzi, al contrario, Virginia è "artista": "scarica quanto di fatto è deperibile" e "costruisce con quanto è durevole". Dunque, per raccontare la propria interiorità sostanziale (diversa dalla materia di cui sono fatti i sogni), ella non può utilizzare i fatti transeunti della sua specifica esistenza; dovrà, piuttosto, fare uso della "fantasia alla sua massima intensità" per scartare "quello che di fatto è deperibile" – il che significa reinventare la propria storia nei simboli delle maschere del testo. Dunque, per narrare e per narrarsi, l'Io deve essere un Altro. La dissimulazione diviene la modalità della confessione.

Come ha notato Ali Smith, "la Woolf amava le proprietà inconsce che venivano alla luce scrivendo il Diario, e per lei avevano qualcosa a che fare con quella che definiva la sua filosofia dell'anonimato. Paradossalmente, il Diario le permette di esercitare tale anonimato. Paradossalmente, il Diario è un importantissimo mezzo espressivo che le consente di liberarsi della sua personalità"[25]. Quale altra faccia di tale paradosso, comprendiamo come sia proprio nei romanzi che l'anonimato dell'autrice si infrange: nel momento in cui la narrazione cessa di essere (auto)biografica e si fonda sulla *inventio*.

D'altronde le pagine che, dal 1915 al 1941, Virginia Woolf tiene in forma diaristica non sono concepite se non come uno strumento di lavoro e di auto-terapia. La selezione che ne fece suo marito Leonard Woolf, pubblicando il Diario quale oggi noi lo conosciamo, riguarda eminentemente il primo aspetto; come egli spiega, il Diario "illumina gli intenti, gli scopi e il metodo di Virginia Woolf come scrittrice. Offre un insolito quadro della creazione artistica vista dall'interno"[26]. Dunque il Diario woolfiano è una sorta di laboratorio; oggi potremmo definirlo un *blog*, nel quale l'autrice mette a tema le questioni inerenti la sua attività di autrice di romanzi e di critica

[24] *Ibidem*.
[25] A. Smith, *Prefazione* a *Diario di una scrittrice*, Milano 2009, p. 7.
[26] L. Woolf, *Introduzione*, *ivi,* p. 15.

letteraria. Sono sempre da ricordare, a questo proposito, le osservazioni di Cristina Campo:

> Se mai poté sembrare esatta la similitudine della nostra esistenza con quella del ragno, unicamente sostenuto e insieme prigioniero della trama che ordisce, l'immagine ha tutto il tempo di cristallizzarsi per chi legge il Diario di Virginia Woolf. È necessario premettere che, del lunghissimo Diario, Leonard Woolf ci offre solo le pagine che rischiarano – come una forte lampada assidua – il lavoro della scrittrice. Il resto della sua intima stanza resta nell'ombra, e a noi non è dato coglierne che incerte e mutevoli prospettive. Ma da questo quadrato abbagliante – il manoscritto sul tavolo – il volto di Virginia è illuminato a sua volta, così vivido a volte da toccare la crudezza; e, in quei tratti intensi, molto di quanto il Diario tace è naturalmente inscritto[27].

Al di là del florilegio censorio deciso da suo marito, è per la loro intrinseca natura autobiografica che le pagine diaristiche non rivelano il volto identitario dell'autrice, implicitamente rimandando ai suoi testi artistici. Il Diario di Virginia Woolf è infatti un documento estremamente prezioso per meglio comprendere le sue composizioni letterarie. Da esso apprendiamo notizie importanti come, ad esempio, il fatto che il titolo originario concepito per *Mrs. Dalloway* fosse *The Hours*, e quello per *The Waves* fosse *The Moths*; che l'incipit di *Mrs. Dalloway* le fosse ispirato da una passeggiata per le amate strade centrali di Londra la mattina di lunedì 26 maggio 1926; che *To the Lighthouse* intendesse programmaticamente restituire un ritratto indiretto dei propri genitori. Gli esempi in questo senso potrebbero essere moltiplicati. Ciò che si intende sottolineare è, ancora una volta, come il Diario sia un documento rivelativo della letteratura artistica woolfiana, così come, parallelamente, i romanzi possano essere interpretati quali rivelazioni dei più profondi moti esistenziali dell'autrice. Questa inversione di funzionalità tra scrittura diaristica e scrittura biografica corrisponde allo scambio tra confessione e dissimulazione osservata poc'anzi.

Possiamo dire, forzando ulteriormente tale linea ermeneutica, che Virginia Woolf realizza con la scrittura artistica quella urgenza comunicativa che, nei perimetri della composizione diaristica, le sarebbe risultata irrealizzabile; nota in modo illuminante Nadia Fusini che "se già avanti negli anni Virginia Woolf prova a disegnare non tanto una biografia, ma uno schizzo, per definizione frammentario, della propria vita, subito si accorge di non riuscirci [...]. Come descrivere 'Virginia'? Sé a se stessa? È possibile conoscersi nel racconto le cose semplicemente così come sono accadute?"[28]. Come abbiamo visto osservando la sua concezione della biografia, il "racconto delle cose semplicemente così come sono accadute" non è adeguato, secondo Virginia, per esprimere la profonda realtà della (sua) persona. D'altronde, come nota ancora Nadia Fusini, "la persona umana è complicata, è un

[27] C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano 1987, p. 38.
[28] N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, cit., p. 9.

mistero. Lei, in particolare, non sa chi è; per questo crea dei personaggi che sono anche suoi sosia, suoi doppi. Per questo scrive romanzi"[29].

Virginia Woolf, possiamo dunque affermare, assegna alla scrittura il medesimo ruolo che Shakespeare attribuiva al teatro in un celebre passaggio dell'*Amleto*, vale a dire il compito di *hold a mirro up to nature*[30]: riflettere, come uno specchio, la natura quale essa è nell'essenza. La natura che, in particolare, la Woolf intende riflettere è la propria. I romanzi divengono così la forma di una autobiografia simbolica (l'unica autenticamente possibile), in cui l'Io (mutevole), nel confessarsi, si dissimula nell'Altro per rivelare la sua reale e ultima *quidditas*, il Sé (eterno). "Il suo Io – il pronome di prima persona singolare – non è in effetti una persona, lei non si identifica in quell'agente grammaticale che unifica l'esperienza. Lei è una scrittrice e grazie alla terza persona, per lo più, parla di Sé"[31]. Per confessarsi, Virginia Woolf si dissimula sdoppiandosi nei personaggi dei suoi romanzi[32].

Avendo chiarificato le ragioni teoretiche che soggiacciono a tale morfema stilistico e a tale approccio letterario che rende la Woolf un membro eminente e originale della cultura modernista, possiamo ora osservare nel dettaglio due *exempla* che, più di altri, si mostrano nell'opera woolfiana quali rappresentazioni del Sé dell'autrice nei suoi testi. Ovviamente, la presenza dissimulata della scrittrice è profusa, *mutatis mutandis*, in pressoché tutte le maschere letterarie da lei create; tuttavia, specifiche particolarità parrebbero connettere Virginia in modo peculiare con due personaggi presenti, rispettivamente, in *Mrs. Dalloway* in *The Waves*: Septimus Warren Smith e Rhoda.

---

[29] *Ibidem*.

[30] «*Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*» (*Hamlet*, Act 3, scene 2, 17–24).

[31] N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, cit., p. 10 (maiuscole mie).

[32] La scrittura della Woolf può, in questo senso, definirsi *fenomenologica*. Al pari di Husserl, Virginia Woolf pone un'*epoché* nei confronti dell'Io, affinché possano mostrarsi le cose nella loro essenza, quelle che Virginia in una lettera definisce "le cose centrali". La fenomenologia husserliana concepisce gli eventi intrapsichici quale *prius* della conoscenza umana rispetto alla realtà oggettuale, senza che questa venga ridotta a mera produzione della coscienza. Per Husserl, la coscienza del soggetto è posta come fondamento trascendente dei fenomeni, che permangono nella loro essenza sostanziale. La riduzione eidetica (*Erkenntnistheoretische Reduktion*) teorizzata da Husserl propone precisamente una concezione della realtà come ciò che il soggetto pensante pro-ietta in virtù di una intro-iezione del pensiero stesso. Quella cui assistiamo nella scrittura di Virginia è una sorta di riduzione eidetica letteraria, in cui la realtà del mondo è osservata e descritta a partire dall'anima dell'autore proiettata nelle cose e nelle persone esterne. Cfr. E. Husserl, *Logica formale e trascendentale*, trad. a cura di G.D. Neri, Bari 1966.

Smarriti dentro sé tra le strade di Londra. Virginia e Septimus

Mercoledì 6 gennaio 1925, riferendosi al testo che fino a qualche settimana prima il Diario chiamava The Hours, Virginia scrive: "È piovuto sette giorni su dieci. Spesso non osavo affrontare una passeggiata. L. [Leonard] si è messo a potare e ci voleva un coraggio eroico. Il mio eroismo è stato puramente letterario. Ho riveduto Mrs. Dalloway, la parte più raggelante nella composizione di un libro, la più deprimente [...]. Mi chiedo se questa volta io sia riuscita a realizzare qualcosa. Be', nulla, comunque, in confronto a Proust, nel quale sono immersa"[33]. Queste frasi restituiscono l'essenza del Diario woolfiano: dietro lo schermo della descrizione di una realtà quotidiana scandita dai gesti e dai pensieri apparentemente vacui di chi la circonda, Virginia analizza il suo lavoro di scrittrice, le fasi che lo compongono e come queste incidano sulla sua esistenza, determinandone gli altalenanti umori. Scopriamo che Clarissa Dalloway è divenuta protagonista di un romanzo che al suo centro vede lo scorrere del tempo, come il titolo originario (Le ore) tradisce. Significativamente, mentre compone e rivede Mrs. Dalloway, la Woolf è rapita tra le pagine della Recherche proustiana. Tali notizie non mostrano né esprimono l'Io dell'autrice: rimandano ad altro, a quell'estenuante esercizio artistico, genialmente realizzato, che per Virginia Woolf è stata la scrittura.

Mentre il Diario tace sul Sé dell'autrice, Mrs. Dalloway offre, nel personaggio di Septimus, un potente specchio per comprenderne aspetti decisivi. La questione proustiana del tempo perduto costituisce il nucleo ermeneutico del romanzo. Mrs. Dalloway è, per molti versi, una magnifica riflessione, in forma letteraria, sul rapporto tra essere e tempo. È nel mettere a tema tale questione originaria che Virginia Woolf trova la sua autentica voce di scrittrice; il tempo sarà, infatti, al centro di tutte le sue opere a partire da Mrs. Dalloway. "Sì, a quarant'anni sto cominciando", scrive Virginia nel Diario parlando del romanzo.

Lo spazio cronologico di una giornata – spazio in cui, con variazioni importanti, saranno strutturati anche To the Lighthouse, The Waves e Between the Acts – è la cornice narrativa entro la quale la Woolf orchestra le vicende di Mrs. Dalloway. La giornata è quella che la protagonista, Clarissa, elegante quarantenne dell'alta borghesia londinese, vive dalle 10 del mattino di un mercoledì di giugno del 1923, sino alla festa serale da lei stessa organizzata. Clarissa, dirigendosi a comperare dei fiori, passeggia per le strade di Londra, e quella passeggiata diviene una sorta di cammino interiore verso i propri ricordi: ripensa a Burton – dove, molti anni prima, trascorreva le sue giornate in compagnia degli amici e nella serena spensieratezza della giovinezza.

Quello creato dalla Woolf con il personaggio di Clarissa è uno stream of consciousness affatto peculiare, il quale porta alle estreme conseguenze drammatiche ciò che Proust definiva il "potenziale magico" degli oggetti e dei contesti: le cose e le situazioni sono in grado di evocare, nell'inconscio

[33] V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., pp. 108-109.

dell'osservatore, la nostalgia per ciò che è trascorso, intridendone il presente. Così, nei cavalli che attraversano i parchi di Londra Clarissa riconosce le sue lunghe cavalcate a Burton o, nell'oscillare di una foglia, l'amore per la danza che lei là, allora, ancora coltivava.

Sulla porta del negozio di fiori, richiamata dal rumore di una macchina che passa fragorosamente, Clarissa vede la figura di Septimus Warren Smith. I due non si parleranno né incontreranno mai, ma le loro passeggiate per le strade di Londra, in quel mercoledì di giugno, troveranno un'intima connessione nei rispettivi tempi perduti. Septimus è un reduce di guerra; ha visto morire in battaglia il suo migliore amico, e ora patisce terribili allucinazioni visive e uditive. Per questo, è costretto da sua moglie Lucrezia, un'Italiana, a regolari sedute presso lo psicologo William Bradshaw.

Comperati i fiori, Clarissa fa ritorno a casa e qui riceve l'inaspettata visita di Peter Walsh, suo antico corteggiatore a Burton, da lei rifiutato per sposare il suo attuale marito, Richard Dalloway. Con Peter, quel passato che abita costantemente i pensieri della protagonista si fa presente, si incarna: la vita non-vissuta con Peter – uomo di viaggi e d'ingegno, scapestrato e gioviale, trasferitosi a vivere in India, l'esatto opposto del cortese, posato e ben posizionato Richard – è una sorta di talismano che, nostalgicamente, Clarissa ha portato sempre nella sua mente. Dopo la visita a Clarissa, Peter si dirige verso Regents Park, dove intravede Septimus e Lucrezia entrare nello studio di Bradshaw per la seduta. Per via dell'aggravarsi della situazione, viene deciso il ricovero coatto di Septimus in clinica e questi, per reazione, si getta dalla finestra contro le inferriate di un cancello. Sotto gli occhi della moglie, muore quando a Londra sono le sei della sera.

Di lì a poco, non molto lontano prende il via la festa perfettamente organizzata dalla Signora Clarissa Dalloway. Lo psicologo Bradshaw e sua moglie sono tra gli invitati. Raccontano a Clarissa della tragedia di Septimus. Nonostante ella ignori ogni cosa di lui, la reazione che ne ha è fortissima. Si allontana dai suoi ospiti e si isola guardando alla finestra, dove in un ultimo magnifico monologo interiore possiamo osservare i suoi pensieri. Nell'intersecarsi del tempo della giornata di Clarissa e di quello di Septimus, si crea un'empatia che costituisce l'apice drammatico del romanzo: la protagonista comprende – attraverso la tragedia di un uomo che giunge a togliersi la vita – come l'esistenza consista nell'attimo presente, destinato ad acquisire valore nel futuro in cui quel presente diverrà passato. Con una prosa di estrema raffinatezza, la Woolf affresca così nella vicenda un complesso ma cristallino discorso filosofico sul senso della presenza metafisica dell'uomo nel mondo; il finale del romanzo, non casualmente, è affidato allo sguardo di Peter su Clarissa, e a quattro parole finali – For there she was – che rimandano esattamente al significato dell'esserci. Paradossalmente, la protagonista riconosce il senso della propria esistenza nel rifiuto che di tale senso, per contrarium, è mostrato da Septimus. La sua morte redime Clarissa, la rasserena attraverso il dolore tragico che innesca.

Nel personaggio di Clarissa vi sono certamente tracce di quella figura vivace e intelligente che le sue lettere, il Diario e alcune biografie (come

quella di Hermione Lee) ci descrivono nella persona di Virginia Woolf; senz'altro, la fascinazione che nel romanzo Clarissa patisce per la sua amica di giovinezza Sally non può non ricordare, a chi abbia dimestichezza con le vicende sentimentali di Virginia, il suo legame amoroso con Vita Sackville-West[34]; e senz'altro quella passione viscerale per Londra, la sua gente e le sue strade che caratterizza Clarissa è il medesimo che ha sempre accompagnato la scrittrice nella sua vita (il 26 maggio del 1924, nel Diario Virginia annota a questo proposito dei pensieri che paiono direttamente tradotti, di lì a poco, nell'incipit del testo)[35].

Tuttavia, in modo ben più decisivo, Clarissa è esattamente agli antipodi di quella "donna sfavillante e timida" (come ebbe a definirla Marguerite Yourcenar[36]) che fu Virginia Woolf. Clarissa (è il nome stesso a indicarlo) è una signora radiosa, non particolarmente profonda, fondamentalmente snob ma mai antipatica, piacevole, ottimamente inserita in società e realizzata, con un matrimonio felice e una figlia: una splendida borghese; ella rappresenta tutto ciò che Virginia, umanamente, non avrebbe mai potuto essere. La ctonia genialità della personalità della scrittrice, così segnata dal dolore psichico e da una sensibilità fuori dal comune, è l'opposto della ordinaria luminosità di Clarissa Dalloway. Il contrasto drammatico su cui si incentra il romanzo – quello tra le vicende e le figure di Clarissa, da un lato, e di Septimus, dall'altro – rientrano in un complesso gioco di specchi nel quale l'autrice, facendo di Clarissa il suo opposto, si trova riflessa nei caratteri del personaggio maschile e nella battaglia con gli abissi del dolore e della follia in cui egli è ingaggiato.

Descrivendo la tragedia interiore di Septimus, Virginia Woolf fotografa – con una maestria letteraria che si unisce a una sbalorditiva precisione clinica – alcune dinamiche del disagio psichico che lei stessa aveva esperito su di sé. Già nel maggio del 1904, nella casa dell'amica Violet Dickinson, Virginia aveva manifestato le allucinazioni uditive e gli attacchi di ansia che più volte la tormenteranno, in modo altalenante, sino alla morte. Risale a questo periodo il suo primo tentativo di suicidio, per defenestrazione. Afferma di vedere Edoardo VII nascosto tra le azalee e, cosa che gli accadrà più volte, di sentire uccelli chiamare il suo nome e cantare in greco. In un passo di Mrs. Dalloway, concepito a distanza di circa un ventennio da questo primo episodio, leggiamo:

[34] Cfr. S. Raitt, *Vita and Virginia: The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford, 1993.

[35] Afferma l'autrice: "Londra è un incanto. Esco e poso il piede su un magico tappeto bronzeo e mi trovo rapita, nella bellezza, senza neppure alzare un dito. Uno stupore le notti, con tutti quei portici bianchi e i vasti viali silenziosi. E la gente che sbuca dentro e fuori, agilmente, piacevolmente, come conigli. Io guardo giù per Southampton Row, bagnata come il dorso di una foca o rossa e gialla di sole, e osservo gli omnibus che vanno e vengono e sento i vecchi organetti folli. Uno di questi giorni scriverò di Londra, di come raccoglie la vita intima e la trasporta, senza sforzo alcuno. I volti dei passanti sollevano il mio pensiero; gli impediscono di posarsi, come nella quiete di Rodmell" (da *Diario di una scrittrice*, cit., p. 97).

[36] M. Yourcenar, *Una donna sfavillante e timida* (1937), in *Pellegrina e straniera*, Torino, 1990.

Un passero si poggiò sulla cancellata di fronte; cinguettò Septimus, Septimus, per quattro o cinque volte e, cavandosi di gola le note, continuò a cantare fresco e penetrante in greco che il male non esiste e, insieme a un altro passero che si unì a lui, con voci dispiegate e acute cantavano in greco, da sopra gli alberi nel prato della vita al di là di un fiume dove i morti camminano, che la morte non c'è[37].

Il particolare degli uccelli che cantano in greco nel delirio del malato non può non riferirsi a quella medesima esperienza di dolore vissuta in prima persona dall'autrice. Possiamo notare, seguendo quanto afferma lo psichiatra Eugenio Borgna, come nell'altissimo prodotto letterario di queste pagine Virginia Woolf "abbia saputo cogliere e descrivere, con radicale intuizione eidetica, cosa sia la malattia dell'anima, cosa sia la follia, cosa sia nella sua lacerazione esistenziale la schizofrenia"[38]. L'idiosincrasia nei confronti delle cure psichiatriche e l'inutilità delle scienze psicologiche, sulle quali Virginia sempre protesterà in vita[39], si riflettono nel rapporto drammaticamente impraticabile tra Septimus e il suo medico curante; la misera figura dello psicologo Bradshaw, nel romanzo, esprime tale concezione.

L'abisso spirituale che condurrà Virginia a darsi, come il personaggio di Septimus da lei creato, la morte volontaria, risuona nelle parole con cui egli viene descritto in riferimento a sua moglie Lucrezia (nella cui devozione affettuosa Virginia dovette instillare molto della premura di suo marito Leonard Woolf):

> Tra l'erba erano sbocciati dei fiorellini rossi e gialli, sembravano dei lumini galleggianti, disse lui, e parlava, e chiacchierava, e rideva, si inventava delle storie. Poi d'improvviso, proprio sulla riva del fiume, aveva detto: 'Ora ci ammazziamo' e aveva guardato il fiume con lo stesso sguardo che lei gli aveva visto negli occhi al passaggio di un treno o di un autobus – uno sguardo come se qualcosa lo ammaliasse; e sentì che non era più con lei e lo prese per il braccio[40].

Proprio le acque di un fiume, il fiume Ouse, segneranno gli ultimi atti di vita della scrittrice, che con un'ultima epistola si congederà da Leonard non diversamente da come Septimus fa con Lucrezia. Virginia riflette, nel personaggio di Septimus, il suo più profondo e diaristicamente inconfessabile bagaglio esistenziale, il quale si invera nel contrasto con la luminosa figura di Clarissa. La *claritas* della protagonista, che fin dall'incipit del romanzo apre le porte verso la luce e il giorno, fa contrappunto al buio del personaggio di Septimus Warren Smith. Così come l'etimologia del nome dell'elegante signora che passeggia per Londra rimanda al chiarore, parallelamente "Warren Smith" è evidente anagramma per war smitten, "martire di guerra". Septimus è l'ombra, nel senso junghiano del termine, di Clarissa: egli l'accompagna, pur non facendosi mai presente; al contrario, è proprio

[37] V. Woolf, *La signora Dalloway*, in *Romanzi*, cit., p. 307.
[38] E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*, Milano, 2012, p. 76. Vedasi anche, su questo tema, E. Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychanalisis*, Chicago, 1989.
[39] Su questo tema, cfr. S. Trombley, *"All that Summer She was Made". Virginia Woolf and Her Doctors*, London 1981.
[40] V. Woolf, *La signora Dalloway*, cit., p. 359

la sua assenza, la terribilità del suo abisso che "salva" Clarissa dall'orrore. Egli è il suo doppio, il suo "Mr. Hide". Per Jung, l'ombra è il "lato altro della personalità", il lato oscuro, inferiore, indifferenziato che si contrappone all'Io cosciente[41]. Non casualmente, i due non si incontrano mai de visu: quasi fossero la medesima entità, scissa negli aspetti sani, coscienti, visibili e accettabili (Clarissa) e negli elementi tragici, scompaginanti, ingestibili e distruttori (Septimus). In quanto immagine inconscia della protagonista, la morte di Septimus è infatti ciò che, al termine del romanzo, permette "l'individuazione" (l'affermazione del Sé) di Clarissa.

Se dunque Virginia proietta in Clarissa quanto era precluso alla sua personalità e alla sua persona, comprendiamo come la scrittrice potesse riflettersi in quel personaggio – Septimus – che di Clarissa rappresenta il Doppelgänger, la negazione dialettica, la parte abissale. Essendo Clarissa il non-espresso di Virginia, Septimus, antitesi e ombra di Clarissa, si identifica con la scrittrice stessa.

Al centro del romanzo, come accennato, si pone proustianamente il tempo, espresso dalla memoria come percezione umana dell'essenza del tempo. Ciò che stacca Clarissa da Septimus, infatti, è anzitutto il senso della memoria, la quale dà origine ai due differenti tempi che essi vivono. Così come Londra è la cornice comune nella quale i due si muovono in quel mercoledì di giugno senza mai incontrarsi (cosicché il medesimo spazio da loro attraversato si distingue in spazi specifici e per ognuno differenti); allo stesso modo, pur vivendo i medesimi istanti, il loro tempo è opposto, mai condiviso, perché contraria è la declinazione della memoria presente in Clarissa e in Septimus. Se quest'ultima, come scrive Nadia Fusini, "è tutta nostalgia; Septimus è tutto rifiuto, repulsione, nausea. Se Clarissa loda il presente, è perché ama il passato. Se Septimus detesta il presente e non può proiettarsi oltre il "qui e ora" in un futuro ancora a venire, è perché odia il passato. Senza l'integrazione dei tre tempi verbali, chiaramente nessuna vita è possibile"[42]. È precisamente tale impossibilità di declinare armoniosamente i tre tempi dell'esistere che Virginia Woolf patì costantemente nel corso della sua esistenza, sino al tragico epilogo finale nel suicidio.

Clarissa è in grado di elaborare il lutto, di rendere oggetto di coscienza quelle forze aorgiche e primordiali, incarnate da Septimus, che disgregano e scompaginano l'Io. Clarissa sa di non aver scelto Peter Walsh in giovinezza come compagno per la vita, ma la sua nostalgia non è mai rimpianto, in quanto la memoria in lei assume sempre una funzione curativa, tale da rivelare un senso positivo del presente, un significato dell'esserci. Non è un caso che, in apertura del romanzo, Clarissa possa gustare intimamente l'attimo fuggente che le si apre di fronte quando esce di casa: "la vita: Londra, quell'attimo di giugno". Ella ama Londra e la vita come Virginia Woolf avrebbe sempre desiderato fare. Ma la funzione che la memoria assume nella scrittrice è la medesima di quella che vediamo descritta in Septimus. "In Clarissa", nota ancora Nadia Fusini, "la memoria funziona da agente di continuità.

[41] Cfr. C.G. Jung, *Psicologia e Religione*, in *Opere*, Torino, 1979, vol. XI, pp. 82-84.
[42] N. Fusini, *Virgo, la stella*, in V. Woolf, *I Romanzi*, cit., p. XXV

Connette. Arricchisce. Tesse quell'alone luminoso che avvolge e protegge la vita. In Septimus la memoria è agente disgregativo: avvampa, irrompe, lacera il presente, fa a pezzi la vita"[43]. In una lettera a Vita Sackville-West del maggio 1926, Virginia lamenta esattamente di non riuscire a "cucire" le trame della propria esistenza nella sua mente. I ricordi sono troppi. La "devastano". Per questo medesimo motivo, non assegnò mai al suo Diario un valore letterario. Le era preclusa la pacificante capacità di fare i conti con il passato, di addomesticarlo nella coscienza trovando una serenità al di là del terrore di Kronos-divoratore. Fu questa capacità, di cui lie era fatalmente manchevole, ciò che installò quale caratteristica preponderante del personaggio di Clarissa Dalloway.

Nella parte finale del romanzo, allorquando la protagonista si allontana dalla festa e si arresta alla finestra pensando alla morte volontaria di Septimus, ella compie esattamente una pacificazione del tempo. Doma le tempeste inconsce della sua ombra (Septimus) per poter ritornare alla vita nel mondo, nella società, perfettamente rappresentata dall'immagine della festa. L'Io di Clarissa lascia la festa per farvi ritorno – una volta inglobata l'ombra nella coscienza – nei panni del suo Sé più autentico. "Sulla scena della festa", annota Virginia nel Diario, "poggia tutto il romanzo. [La festa] esprime la vita in tutta la sua varietà", "mentre intanto altrove" – un altrove non solo spaziale, ma anche metafisico – "Septimus muore". Infine, l'assoluta negazione, da parte di Septimus, di ogni senso del presente per l'impossibilità di accettare il passato, conduce Clarissa alla lieta accettazione del passato che conferisce senso al presente:

> Non c'è piacere, pensò raddrizzando le sedie, rimettendo a posto un libro nello scaffale, che eguagli il senso di averla fatta finita coi fasti della giovinezza, di essersi perduta nel corso della vita, per poi ritrovarla ora, con un brivido di gioia, al sorgere del sole, al calare del giorno[44].

I gesti quotidiani che divengono pregni di significato e bellezza nella visione di Clarissa Dalloway sono i medesimi che Virginia Woolf trovò costantemente vacui e insensati nel corso della sua esistenza. I resoconti della sua ultima mattina, quella del 28 marzo del 1941, ci dicono precisamente di come Virginia, per l'ennesima volta, si rifiutasse di spolverare o dedicarsi alle faccende domestiche e alle cure giornaliere. La scrittrice preferì dirigersi, come Septimus in Mrs. Dalloway contro le ringhiere della cancellata, tra le acque del fiume Ouse, le tasche cariche di sassi, novella Ofelia che nel dubbio amletico tra l'essere o il non-essere conosceva intimamente le ragioni di quest'ultimo.

Mrs. Dalloway si conclude con una sentenza fondamentale di quattro parole: For there she was. Tornata dalla sua riflessione solitaria alla finestra, ora Clarissa può vivere la sua festa, fare parte del party della vita. Giunge a consistere nel presente. E il suo status ontologico è dimostrato

[43] Ivi., p. XXVI.
[44] V. Woolf, *La signora Dalloway*, cit., p. 398.

dalla emozione che Peter Walsh percepisce nel guardarla. Il fondamento dell'esserci dell'uomo, ciò che negli stessi anni di Mrs. Dalloway Martin Heidegger definiva nel filosofema del Dasein, è dunque l'ultima nota del testo woolfiano[45]. Quel there in cui Clarissa infine consiste è reso possibile dal nowhere di Septimus; nella cui assenza, possiamo asserire, Virginia dovette affrescare la propria personale incapacità di farsi presenza. Di tornare alla "festa", tra gli invitati alla vita.

Onde che si infrangono. Virginia e Rhoda.

Considerato da molti come il lavoro più sperimentale di Virginia Woolf, *The Waves* è una sorta di splendido poema in prosa nel quale l'autrice, con maestria letteraria, dà corpo a una rassegna di voci che ripercorrono le rispettive vicende personali in una serie di monologhi implicitamente intrecciati tra loro. Più che negli altri testi woolfiani, la critica ha voluto vedere nei personaggi di *The Waves* riferimenti allegorici a uomini e donne facenti parti dell'esistenza della scrittrice: così, ad esempio, il personaggio di Bernard, il narratore, è stato accostato al novellista Edward Morgan Foster; quello di Neville a Lytton Strachey; quello di Louis a T. S. Eliot; quello di Susan a sua sorella Vanessa, e quello di Percival a suo fratello Thoby Sthephen. Si tratta, ovviamente, di analisi ermeneutiche di superficie: il testo di *The Waves* possiede un intrinseco valore indipendente dai supposti riferimenti biografici. Tuttavia, pur senza voler accettare un paradigma interpretativo strettamente allegorico del testo, è indubbio, come varie pagine del Diario confermano, che i volti e gli animi incontrati da Virginia dovettero riflettersi nei personaggi-voci che formano *The Waves*.

L'autrice fu sempre restia nell'utilizzare la nomenclatura di "romanzo" per questo suo lavoro edito nel 1931; il quale, in effetti, presenta tratti eminentemente lirici e drammaturgici. La Woolf preferì riferirsi a *The Waves* chiamandolo con la più corretta dicitura di "*playpoem*". Potremmo dunque definire il testo come un poema drammatico, nel quale i vari personaggi si confessano in *streams* che infine confluiscono in un'unica *consciousness* collettiva. Se, come accennato, questi *characters* di *The Waves* possono essere collegati alle *personalities* presenti nella vita di Virginia, rappresentati attraverso *personae* simboliche, dove potremo ricercare i tratti salienti della personalità individuale dell'autrice stessa? Alla luce dei legami che connettono il personaggio di *Septimus* in *Mrs. Dalloway* e quello di Rhoda in *The Waves* (non soltanto in virtù della tragica fine suicidaria di entrambi), può risultare interessante osservare i rimandi indiretti di quest'ultimo (che Nadia Fusini definisce come "la portavoce dell'angoscia più profonda della Woolf"[46]) con la figura della scrittrice.

[45] Per il portato filosofico della scrittura woolfiana, cfr. M. Hussey, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, Columbus, 1986.
[46] N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LXII

La questione diviene ancora più rilevante, tenendo presente come la Woolf, allorquando abbozza una prima idea del testo, lo definisca anzitutto una "*Autobiography*". In effetti, i monologhi delle *personae* di *The Waves* corrono dall'infanzia alla maturità di ogni voce che prende parola; si tratta quindi di poetiche narrazioni auto-biografiche, nelle quali Virginia Woolf, in funzione di quella dissimulazione dell'Io quale confessione del Sé che abbiamo visto essere una cifra del suo scrivere, dovette necessariamente affidare elementi importanti della propria personalità. Il 28 maggio del 1929, riferendosi a un libro il cui titolo è *Le falene* (*The Moths*), titolo che nel settembre dello stesso anno si tramuterà definitivamente in *The Waves*, la scrittrice annota nel Diario:

> Parliamo di questo libro, *Le falene*. Come iniziarlo? E cosa deve essere? Non sento forti impulsi, nessuna febbre: soltanto una grande tensione per la complessità. Perché scriverlo, allora? Perché scrivere? Ogni mattina scrivo un breve abbozzo, per divertirmi. Non dico – potrei dirlo – che questi abbozzi abbiano un legame. Non cerco di raccontare una storia. Eppure si potrebbe forse costruire così. Una mente che pensa. potrebbero essere isole di luce, isole nel fiume che cerco di rappresentare: la vita stessa che scorre. La corrente del volo delle falene attirata fortemente in questo senso. Una lampada e un vaso di fiori, al centro. Il fiore può cambiare continuamente. Ma tra una scena e l'altra dev'esserci più unità di quanto non riesca a trovarne per ora. Autobiografia, si potrebbe chiamare. Come posso rendere una fase, o atto, tra due apparizioni delle falene, più intensa di un'altra se vi sono soltanto delle scene? Bisogna afferrare il concetto che questo è l'inizio, questo il centro, questo il culmine, quando lei apre la finestra e le falene entrano. Ci metterà le due diverse correnti: la falene che volano, il fiore ritto nel mezzo; un perenne rinnovarsi e polverizzarsi della pianta. Nelle sue foglie, lei potrebbe vedere accadere le cose. Ma chi è lei? Mi preme molto che non abbia nome. Non voglio una Lavinia, una Penelope: voglio 'lei'. Ma questo diventa artistoide, un po' floreale-estetizzante, simbolismo in tunica. Naturalmente io posso farla pensare al passato e al futuro. Posso raccontare storie. Ma non è questo il punto. Abolirò anche l'esattezza di luogo e di tempo. Fuori dalla finestra può ritrovarsi qualunque cosa – una nave, il deserto, Londra[47].

Ritroviamo il tipico aspetto della scrittura di Virginia Woolf, la quale chiarifica nel Diario, senza parlare di sé, la propria opera artistica, opera nella quale è possibile trovare fondamentali elementi del suo Sé. Vediamo in questo impostante passaggio del Diario come *The Waves* nasca, nella mente dell'autrice, come un progetto che possa, per "isole di luce" (che poi diverranno i monologhi delle varie voci-personaggio) esprimere il flusso stesso della vita. Dunque, il tempo è di nuovo al centro del testo.

Inoltre, come in *Mrs. Dalloway* troviamo l'importanza del *topos* letterario della finestra. Quest'ultima è di nuovo il *medium* tra l'interiorità dei personaggi e il mondo, una sorta di passaggio segreto verso l'introspezione psicologica. Le falene – icastico simbolo dei pensieri in volo – attraversano le finestre aperte dai personaggi, i quali incontrano il flusso della vita confessando l'ondeggiante moto delle proprie vicende personali; egualmente

[47] V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, cit., p. 194

Clarissa Dalloway, pensando dalla finestra alla morte di Septimus, ritrova il proprio ruolo nell'universo potendo così – essendo divenuta se stessa – tornare alla festa con i suoi invitati.

Ognuna delle voci-personaggio di *The Waves* presenta, in un linguaggio altamente lirico-teatrale, la medesima funzione narrativa ed ermeneutica svolta dal personaggio di Clarissa in *Mrs. Dalloway* quando si isola alla finestra. E ognuno dei personaggi, infatti, dopo essersi "isolato" nella confessione di Sé, riesce a far coincidere quest'ultimo con il proprio Io, chiudendo il cerchio narrativo. Il moto ondoso dei personaggi di *The Waves* – i quali, raccontandosi, escono da sé per ritornare in sé – è speculare al movimento compiuto da Clarissa Dalloway che si allontana dalla festa, per poi tornarvi al termine del proprio viaggio interiore.

Tra le voci-personaggio di *The Waves*, un'eccezione in questo senso è costituita dal personaggio di Rhoda; l'antitesi che, con il suo monologo, ella pone al proprio Io, non conduce a una sintesi finale con il Sé, bensì a una insanabile contraddizione, di cui il suicidio è l'epifenomeno. Come Septimus, Rhoda non partecipa alla "festa". La sua è un'onda che, semplicemente, si infrange, senza fare ritorno verso l'orizzonte. Il suo moto si spezza. La contraddizione tra l'Io e il Sé non si ricompone nell'*Aufhebung* che, assecondando il volgersi del tempo, è conseguito dalle altre voci-personaggio. Il *party* finale, per Rhoda come per Septimus, è disatteso, poiché il tempo, nel suo andare, produce una frattura insanabile. È precisamente su questo aspetto che Virginia Woolf parrebbe riversare su Rhoda numerosi aspetti della propria personalità.

Quel senso del tempo che, in *Mrs. Dalloway*, domina ogni elemento della narrazione, simboleggiato dall'emblema dell'orologio sulla torre di Londra (sicché, attraversando le strade londinesi, Clarissa e Septimus si muovono infine tra i meandri del tempo stesso) ritorna, in *The Waves*, simboleggiato dall'acqua:

> Il tempo – disse Bernard – fa cadere la sua goccia. La goccia formatasi sul tetto dell'anima cade. Dal tetto della mia mente il tempo gocciola [...].
>
> La goccia che cade non ha nulla a che fare con la fine della giovinezza. La goccia che cade è il tempo che si assottiglia fino a diventare un punto. Il tempo, che è un pascolo assolato inondato di luce danzante, il tempo, che è vasto come un campo a mezzogiorno, si stacca, si assottiglia, e diventa un punto. Come da un bicchiere stracolmo la goccia, così il tempo cade. Questi sono i veri cicli, i veri eventi[48].

Il tempo, agostinianamente, viene condotto a una dimensione interiore e spirituale, in quanto la sua radice è nella coscienza. Con *Le Onde*, la Woolf conduce alle estreme conseguenze tale questione proustiana e heideggeriana che già con *Mrs. Dalloway* (e con *To the Lighthouse*) era stata posta fondamentalmente a tema, vale a dire la temporalità come dimensione ontologica dell'umano. Se il tempo, in ultima analisi, consiste nello spostamento dello stato di coscienza del soggetto che percepisce come

[48] V. Woolf, Le Onde, in *Romanzi*, cit., pp. 872-872.

passato il futuro già stato, e come futuro il passato non ancora trascorso, ciò significa che lo svolgersi cronologico coincide, in ultima analisi, con il corso dei pensieri: lo scorrere del tempo e il flusso di coscienza sono il medesimo fiume. Per questo motivo, il testo de *Le Onde* descrive il tempo (o i tempi, per meglio dire) attraverso i monologhi interiori di voci-personaggio.

Il tono del testo è, come sempre nella Woolf, squisitamente elegiaco; tale stilema si chiarifica alla luce della concezione teoretica del tempo propria della scrittura woolfiana: posto il tempo come stato di coscienza, il presente – come la Londra di Clarissa nel ricordo dei giorni di Burton – vive soltanto nella luce nostalgica del "postsentimento" del passato. L'esperienza vissuta perde così di sostanzialità, fondandosi esclusivamente sul futuro anteriore nel quale essa potrà essere esperita in qualità di ricordo.

Tra tutte le voci di *The Waves*, in Rhoda ciò assume particolare rilevanza, in quanto il suo monologo si rivolge – non al futuro anteriore che possa rendere reale l'esperienza vissuta presentemente – bensì al futuro eternizzato della morte, nel quale l'esperienza può essere concepita come cristallizzata in un'essenza. Ciò distingue fondamentalmente Rhoda dal resto degli altri personaggi del testo, e ne connette i connotati spirituali con la personalità di Virginia Woolf. Utilizzando nuovamente una terminologia heideggeriana, potremo dire che, nella ricerca di un'esistenza autentica (*Eigentlichkeit*), Rhoda si concentra su quella possibilità che fonda ed esclude tutte le altre possibilità, sicché la dinamica del suo esserci diviene un essere-per-la-morte (*Sein-zum-Tode*)[49]. Asserisce Rhoda nel testo:

> Ho ancora paura di voi, vi odio, vi amo, vi invidio, vi disprezzo, con voi non sono mai stata felice. Venendo dalla stazione, pur rifiutando l'ombra degli alberi e delle cassette delle lettere, dei vostri soprabiti e degli ombrelli, anche a distanza, vi ho percepiti impressi in una sostanza fatta di momenti ripetuti, tutti fusi insieme: voi avete scelto, avete assunto un certo atteggiamento, avete dei figli, autorità, fama, amore, compagnia. Mentre io non ho nulla. Io non ho volto [...].
>
> Ma poiché ho bisogno di questi panini e del vino, e le vostre facce, con le loro curve e le loro sporgenze, sono così belle, e la tovaglia con le macchie gialle, lungi dal dilatare in cerchi sempre più ampi di comprensione che (così sogno, cadendo dal bordo della terra di notte quando il mio letto galleggia) potrebbero abbracciare il mondo intero – anch'io devo compiere i gesti ridicoli di ogni individuo. Devo rispondere quando mi investite con i vostri figli, o le poesie, i geloni o qualunque cosa sia che fate o vi capita. Ma non mi illudo. Dopo le richieste, gli strattoni, i richiami, ripiomberò negli abissi di fuoco da sola; il velo è sottile, e voi non mi aiuterete. Più crudeli degli antichi torturatori, mi lascerete cadere, e quando sarò caduta mi farete a pezzi. Ma ci sono momenti in cui le pareti della mente si assottigliano, e la mente assorbe tutto, e mi piace immaginare allora che si potrebbe a forza di fiato gonfiare una bolla così enorme, che dentro di essa il sole potrebbe tramontare e sorgere, e potremmo rubare l'azzurro al mezzogiorno e il nero alla mezzanotte, e scappare dall'ora e dal qui[50].

[49] Per un approfondimento: cfr. H. Philipse, *Heidegger's Philosophy of Being: A Critical Interpretation*, Princeton 1998; I. Ausebrg, *"Wiederbringung des Seiendes": zur ontologiche Differenz im seinsgeschichtlichen Denken Martin Heideggers*, München, 2003; F. Raffoul *À chaque fois mien: Heidegger et la question du sujet*, Paris, 2004.

[50] V. Woolf, *Le Onde*, in *Romanzi*, cit., pp. 1046-1047.

In questi passaggi di grande liricità e perfetta forza espressiva possiamo, così come nelle descrizioni delle crisi di Septimus in *Mrs. Dalloway*, riconoscere quel corteo sintomatologico di dolore che le lettere e le biografie di Virginia Woolf suggeriscono come aspetti salienti del suo carattere. Il bisogno di evasione dalla contingenza ("dall'ora e dal qui"), nel rifiuto nichilistico di ogni elemento insignificante dell'esperienza umana, che costituiscono i tratti principali del personaggio-voce di Rhoda (e rimandano a quello di Septimus), sono anche distintivi della figura di Virginia.

Con un richiamo ulteriore alle analisi di Eugenio Borgna, possiamo riconoscere in Rhoda le medesime "metamorfosi corporee e le medesime insicurezze, i medesimi svenimenti e le medesime angosce"[51] che hanno caratterizzato la fenomenologia psicotica di Virginia. Tale fenomenologia, infatti, come con estrema ragione nota lo psichiatra-saggista, non fu di ordine depressivo, bensì psicotico, schizofrenico. "Questa diversa interpretazione della natura della sua malattia consente di meglio comprendere la vita e il suicidio di Virginia Woolf [...]. Se non fossero state almeno in parte autobiografiche, non le sarebbe stato possibile descrivere le sconvolgenti esperienze psicotiche"[52] che la scrittrice ha descritto nei personaggi di Septimus e di Rhoda, "cogliendone la enigmatica e magmatica realtà psicopatologica, e la nostalgia della morte"[53].

Le ultime lettere composte da Virginia, nelle quali la scrittrice lamenta incessantemente il terrore per il possibile riaccendersi delle crisi allucinatorie che avevano in modo altalenante martoriato la sua esistenza, parrebbero confermare la tesi in base alla quale ella abbia descritto, nella dissimulazione letteraria dei suoi personaggi suicidi, la propria condizione esistenziale. Sia nel caso di Septimus che in quello di Rhoda, infatti, è la tensione insopportabile nei confronti del passato – e non il rifiuto del futuro, come nel caso della fenomenologia della depressione – a condurre i personaggi alla morte volontaria. È il ricordo a schiacciare il presente, per Septimus così come per Rhoda. Quale loro controparte, sia Clarissa Dalloway che Bernard riescono ad accettare il presente in quanto, riflettendo sulla tragica fine mostrata da quei suicidi, accettano il passato – o, per meglio dire, accettano la natura del presente quale passato non ancora trascorso. Il folgorante *incipit* dei *Four Quartets* eliotiani – "*Time present and time past /Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past*"[54] – risulta in questo senso essere altresì il fulcro della scrittura woolfiana, costituendo, nella sua declinazione tragica, l'aspetto fondamentale della dissimulazione letteraria attraverso la quale la scrittrice ha riflesso nei romanzi da lei concepiti la confessione della propria situazione esistenziale.

[51] E. Borgna, *Di armonia risuona e di follia*, cit., p. 78.
[52] *Ivi,* p. 85
[53] *Ibidem*.
[54] T. S. Eliot, *Four Quartets*, London, 1959.

Conclusione. La voce di Dio e il silenzio del fiume Ouse

L'abbandonarsi all'onda da parte di Rhoda nel suo gesto ultimativo, al pari dello schianto di Septimus contro le inferriate della cancellata, non sono gesti che, nell'economia narrativa dei rispettivi testi, possono essere derubricati quali meri atti inconsulti di menti deviate; ben diversamente, essi divengono fonte di senso: nel caso di Bernard come in quello di Clarissa Dalloway, i suicidi-sognatori sono in grado di conferire, in virtù della loro autodistruzione apparentemente assurda, senso all'esistenza di coloro che li circondano. Il paradosso, in base al quale la vita rivela il suo senso attraverso gli atti che la rifiutano nel modo più radicale, si scioglie osservando il ruolo che la Woolf assegna alla morte volontaria e al dolore psichico in cui essa si inscrive.

Il suicidio e la psicopatologia, infatti, non assumono nei testi woolfiani un'accezione pato-nosologica; al contrario, essi descrivono la fenomenologia del rapporto dell'essere umano con l'indicibile e l'inesperibile. Affermando l'ineffabile, facendo esperienza della morte, nei romanzi della Woolf chi si toglie la vita fa irrompere una dimensione altra, ulteriore – e dunque significante – nell'esistenza di chi li circonda. In questo preciso senso, la malattia e il suo parossismo suicidario assumono un'accezione mistica, poiché disegnano la modalità del rapporto tra il finito e l'infinito. Chi contempla il volto del dio in una *visio facialis* viene folgorato come Semele nel bagliore di Zeus, irradiando tuttavia di quella luce numinosa i membri della propria comunità.

Non casualmente la scrittrice, nel Diario, aggettiva come "mistiche" le sue crisi nervose – conferendo implicitamente a tale attributo un'accezione tragica, fatale. Il suicidio, epilogo e apice della malattia, diviene in questo senso una disseminazione mistica di senso. In un verso emblematico della sua lirica *Alla sorella Paula,*, il poeta e filosofo italiano Carlo Michelstaedter descrive l'orizzonte teleologico del suicidio con l'invocazione: "Perch'io ti porti il dono luminoso"[55]. Il "dono luminoso" di cui parla Michelstaedter è il medesimo che, nel darsi la morte, Septimus e Rhoda lasciano a Clarissa Dalloway e a Bernard.

Il fatto che Virginia Woolf rifletta profondamente se medesima in questi due personaggi ci è ulteriormente testimoniato dalla celebre lettera che, prima di affogarsi nelle acque del fiume Ouse la mattina del 28 marzo del 1941, lei lascia a suo marito Leonard:

> Carissimo, sono sicura che sto impazzendo di nuovo. Credo di non riuscire ad attraversare un altro di quei terribili momenti. Questa volta non riuscirò a riprendermi. Ricomincio a sentire le voci e non posso concentrarmi. Così faccio quello che mi pare più giusto. Tu mi hai dato la più grande felicità possibile. Tu sei stato, in tutti i sensi possibili, tutto ciò che un uomo può essere. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di noi. Non posso andare avanti. So che ti sto strozzando la vita, che senza di me potresti lavorare. Ed è quello che

[55] Cfr. C. Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Milano, 1999, p. 72.

accadrà. In realtà non riesco neanche a scrivere decentemente queste righe. Non riesco più a leggere. Quello che voglio dire è che devo a te tutta la felicità della mia vita. Sei stato talmente paziente con me, e incredibilmente buono. Ho voluto dirtelo….perchè tutto il mondo lo sapesse. Se qualcuno avesse potuto salvarmi, quel qualcuno saresti stato tu. Ora non mi rimane niente, salvo la certezza della tua bontà. Non posso continuare ancora a strozzarti la vita. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di quanto lo saremmo stati noi[56].

Evidente è la specularità che, nell'impalcatura mentale della scrittrice, connette il ruolo di Leonard nella propria esistenza con le funzioni narrative di Clarissa e di Bernard in *Mrs. Dalloway* e in *The Waves*. La morte del suicida visionario e sognatore "libera" coloro che lo amano, conferendo, con la propria assenza, senso alla loro presenza. Il darsi la morte porta "il dono luminoso" del senso. Apre una fessura – una finestra, seguendo il *topos* woolfiano – tra il finito e l'infinito.

Ecco dunque chiarificarsi il portato mistico che la visione di Virginia Woolf assegna alla malattia e al suicidio; e come tale portato sia, nell'opera di questa scrittrice, alla base della dissimulazione quale forma letteraria della confessione autobiografica. Spiega a questo proposito Nadia Fusini che Virginia Woolf definisce "mistiche" le sue malattie, in quanto esse "la mettono in rapporto con un problema da sempre al centro della sua vita e della sua scrittura, che secondo un lessico metafisico potremmo formulare come il seguente: come può l'essere finito mantenersi in un rapporto con ciò che per definizione lo supera?"[57]. La malattia diviene dunque il ricettacolo dell'alterità numinosa[58]. "Nella malattia, Virginia racconta, uno sconvolgimento accade, da cui deriva un senso di perdita, di annichilimento da parte dell'io pensante e parlante, in virtù del quale l'infinito infinitamente supera l'io e totalmente lo annichilisce. Nella scrittura lo sprofondamento si ripete nell'essere l'opera qualcosa che nel suo farsi e nel suo staccarsi cancella e supera l'io creatore"[59].

Non siamo distanti dal *dérèglement* di rimbaldiana memoria, realizzando il quale l'Io, nella scrittura artistica, deve concepirsi come un Altro. Virginia Woolf porta alle estreme conseguenze la teorizzazione proposta dall'*enfant terrible* di Charleville, concependo la malattia come la fondamentale modalità del *dérèglement*. Con ciò, la tecnica modernista della dissimulazione autoriale assume la sua forma più meravigliosa e più terribile, ponendo l'abisso della morte al centro della ricerca dell'opera artistico-letteraria.

Per Rhoda così come per Septimus – *personae* della stessa Virginia – risulta insopportabile la mancanza della vita da se stessa, il presente essendo

[56] In N. Nicolson (a cura di), *The Letters of Virginia Woolf* , vol. 6, 1936-1941, London, 1980 (traduzione mia).
[57] N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LIX.
[58] Elisabetta di Shönau, esempio paradigmatico, concepiva se medesima come "un recipiente che Dio si è fatto e che ha riempito con il suo spirito, per compiere con esso le sue opere" (cfr. K. Ruh, *Storia della mistica occidentale*, cit., p. 84, nota 38.)
[59] N. Fusini, *Virgo, la stella*, cit., p. LIX.

non altro che un passato non ancora trascorso. La loro morte volontaria diviene così, nell'economia narrativa dei testi, la modalità per presentificare l'esistenza, elidendo ogni futuro. Lo sfracellarsi di Septimus, l'annegamento di Rhoda, rendono reale la vita. Per questo medesimo motivo la scrittrice, come una mistica nella voce di Dio, in una mattina di marzo si profonde tra le acque di un fiume nella campagna d'Inghilterra, scomparendo. Nella sua opera possiamo così riconoscere la modalità dissimulativa con la quale il Modernismo ha concepito – poiché *Je est un Autre* – il racconto autobiografico.

La scrittura e la vita woolfiane infine si giustappongono, in una sorta di radicale risposta alla sentenza apparentemente inappellabile dello stesso Arthur Rimbaud, secondo la quale "*La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde*"[60].

[60] "La vera vita è assente. Noi non siamo al mondo", in A. Rimbaud, *La Vierge folle. L'époux infernal*, in *Une saison en enfer*, a cura di P. Brunel, Paris, 2010.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/7:

Simone de Beauvoir. Sui rapporti tra vita, scrittura, saperi.

di Federica Giardini

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 01/02/2013 Accettato il 15/02/2013

Abstract: «There is no divorce between philosophy and life», writes Beauvoir in 1948. What can be developed from this assessment according to Beauvoir's, as a woman's, work? The first answer is the most well known: a woman is condemned to particularity, universality being accessible to men only. The way out of this destiny cannot be given by a mere historical becoming: nowadays women are equal and have now equal opportunities. Following Beauvoir's writings another path can be opened, the one asking for a revision of the philosophical Canon, of the style of thinking, beyond the differences among genres – biographical, fictional and theoretical.

***

Non c'è divorzio tra la filosofia e la vita
S. De Beauvoir, *L'existentialisme et la sagesse des nations*

Si potrebbe iniziare parafrasando l'affermazione di Beauvoir – tale vita, tale pensiero – intendendo questa indicazione in un primo senso tutt'altro che edificante. A vita povera, simbolicamente misera, corrisponderebbe un'altrettanta diminuita capacità di scrittura e di pensiero. In effetti nel *Secondo sesso* la diagnosi è proprio questa: le donne, già inquadrate in posizione seconda, non accedono a una creazione letteraria vera e propria. Nessuna – attraverso i secoli – ha mostrato «genio creativo».

Per dipanare la questione si può iniziare da un esperimento, ottimo antidoto contro l'espediente in modo astratto assume una parità oramai data tra uomini e donne. Mettiamoci davanti a una biblioteca, come sono distribuiti i libri? Quale posto hanno, rispettivamente, quelli scritti da uomini e quelli scritti da donne? Al variare dell'epoca e dello stato della differenza tra i sessi, varieranno le risposte.

Di fronte alla sua biblioteca, Virginia Woolf dialoga con un vescovo che afferma che le donne non hanno scritto nulla di rilevante, e di fronte alle

opere di Shakespeare immagina una sua sorella, figura immaginaria che, dotata di un talento pari al fratello, in mancanza di educazione, di tempo da dedicare a lavori diversi da quelli domestici, di un destino che la porta al matrimonio e a mettersi nei panni dell'angelo del focolare, finisce per vedere dissolversi quel talento, ancor prima di averlo anche solo potuto percepire[1].

La condizione, l'inessenziale, il necessario, il particolare

In questo caso, la diagnosi su questo stato di minorità creativa è la più nota: sono le circostanze, di più, la millenaria condizione di subalternità che ha impedito a una donna di esprimersi pienamente. Woolf, e ancor più Beauvoir, hanno in mente i ruoli previsti per le donne – che poco mutano tra il 1931 e il 1949 – che confinano ai ritmi del quotidiano, ai tempi invasi dalla cura degli altri, tempi spezzati, solo esecutivi, niente che somigli al raccoglimento, alla indecorosa apparenza di improduttività che si chiama concentrazione.

> Si è fatto a gara nel sostenere che le donne non possiedono 'genio creativo' [...]. Come avrebbero potuto avere del genio le donne, se è stata loro negata ogni possibilità di compiere un'opera geniale, o anche semplicemente un'opera?[2]

Condizione che è quella dell'angelo del focolare che Woolf vede talmente contrapposto al demone della creazione da pensare di ucciderlo: «La mia giustificazione, se mi avesse trascinata in tribunale, sarebbe stata che avevo agito per legittima difesa. Non l'avessi uccisa, lei avrebbe ucciso me»[3]. Tuttavia, il problema è ben più che materiale, fa segno alla corruzione psichica che la posizione seconda – sempre risultante dei bisogni, esigenze, desideri dell'altro – comporta. Se Woolf ne segnala le pieghe dell'intimo – «secondo l'Angelo del focolare, le donne non devono parlare liberamente e apertamente; devono ammaliare, devono conciliare, devono, per dirla brutalmente, dire bugie se vogliono avere successo»[4] – Beauvoir, per conto suo, dispiega il grande affresco che implica la psiche quanto la situazione d'esistenza: essere confinate al domestico, seconde al desiderio dell'Altro, genera un essere che, a rigore, non è un soggetto, piuttosto un essere dimezzato, perennemente al servizio.

> vivendo ai margini del mondo maschile, [la donna] non la coglie sotto il suo aspetto universale, ma attraverso una visione particolare; [...] fonte di sensazioni e di emozioni [...] è risaputo che è chiacchierona, maniaca dello scrivere; trova uno sfogo nelle conversazioni, nelle lettere, nei giornali intimi[5].

---

[1] V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, a cura di M.A. Saracino, Torino 1995, p. 95.
[2] S. de Beauvoir, *Il secondo sesso*, trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano 2008.
[3] V. Woolf, *Professioni per donne*, in Ead., *Le donne e la scrittura*, a cura di M. Barret, Milano 1981, p. 55.
[4] *Ivi*, p. 56.
[5] S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, cit., pp. 676-677.

Severità, spietatezza lucida – una donna è incapace non tanto e soprattutto di un'opera di genio, ma ancor prima di un'opera degna di tale nome. Beauvoir registra come sia pur vero che cultura ed educazione portino le ragazze ad interessarsi ad attività creative[6], ma spesso rimangono per loro un piacevole passatempo o il mero prolungamento di una disposizione amabile. Per loro «scrivere e sorridere è tutt'uno». È un'arte del vivere tra le altre, come l'arte della tavola o della cucina, concretizzazione spontanea di un senso della vita, che sembra escludere il confronto e l'affronto del lavoro. Tutt'al più è l'espressione di un punto di vista soggettivo.

Il problema è dunque innanzitutto il rapporto tra vita e scrittura, un rapporto privo di una dimensione di necessità, più diletto e passatempo, ripiegamento soggettivistico, che rende la scrittura femminile ridondante, sempre in odore di superfluità. In biblioteca ai libri-monumento del Canone, secondo Beauvoir, potremmo giusto affiancare dei libri-ornamento – o, oggi, libri-commento – a vocazione femminile. Questa la prima risposta di Beauvoir che assume l'«inessenzialità» della scrittura di donne.

Ma l'esperimento della biblioteca può procedere oltre. Immaginiamoci Beauvoir davanti alla propria. Ha sicuramente gli scritti di Woolf, Colette, Alcott, Emily Brönte, Caterina da Siena, Vittoria Colonna, Madame du Deffand e du Barry, de Gouges, Melanie Klein, Luxemburg, Teresa d'Avila… solo per dirne alcune, delle tante citate in *Il secondo sesso*. Donne che delle lacerazioni della propria condizione hanno fatto materia di scrittura, nulla dunque di chiacchierato, ornamentale o soggettivistico. E tuttavia, insiste, nessuna opera ha fatto storia, nessuna ha sviluppato una statura adatta al Canone: «nessuna donna ha scritto il *Processo*, *Moby Dick*, *Ulisse* o *I sette pilastri della saggezza*»[7].

Il problema qui si complica e ha vari aspetti. Il primo da considerare è la risposta stessa di Beauvoir:

> volendo essere lucide, le donne scrittrici rendono il più grande servizio alla causa della donna; ma – generalmente senza rendersene conto – rimangono troppo attaccate a servire questa causa per assumere davanti all'universo quell'atteggiamento disinteressato che apre gli orizzonti più vasti […]. Una letteratura di rivendicazione può generare opere forti e sincere […] non rimane loro abbastanza forza per approfittare della vittoria e spezzare tutti i legami[8].

Dunque il rapporto tra scrittura e vita manca di produrre un'opera non solo per mancanza di necessitazione. Più precisamente Beauvoir ha di mira il rapporto tra particolare e universale, tra immanenza e trascendenza. Nel caso delle donne il particolare, l'immanenza di una vita, anche quando sa farsi spinta necessitante alla scrittura, non assume mai un valore universale: non parla dell'umanità, ma di nuovo e soltanto di un soggetto in particolare. La sua diagnosi, in questo caso, prende una direzione specifica:

[6] *Ivi*, p. 676.
[7] *Ivi*, p. 682.
[8] *Ivi*, p. 681.

vi sono donne pazze e donne di talento: nessuna ha quella follia nel talento che si chiama genio [...] nessuna ha mai calpestato ogni prudenza per tentare di emergere al di là del mondo dato[9].

Le donne sono interdette alla grandezza, sia che soccombano alla loro condizione, sia che debbano dedicarsi a chiarirla e combatterla, perché continuano ad esperire il mondo da un punto di vista determinato. In questo caso l'auspicio di Beauvoir è una sorta di morte dell'io che possa far affiorare una soggettività capace di trascendenza. Scrive infatti che «ciò che manca anzitutto alla donna è di fare nell'angoscia e nell'orgoglio il noviziato della sua distensione e della sua trascendenza»[10], e precisa:

ciò che manca essenzialmente alla donna d'oggi per fare delle grandi cose è l'oblio di se stessa: ma per dimenticarsi bisogna prima essere solidamente sicuri di essersi finalmente trovati. Nuova arrivata nel mondo degli uomini, scarsamente sostenuta da loro, la donna è ancora troppo occupata a cercare se stessa[11].

Non sorprende allora che auspichi «le lezioni della violenza»[12], là dove questa si presenta come una forza che travalica ciò che l'io può controllare e dunque aprire a una soggettività non condannata ai limiti del contesto, dell'empirico, una soggettività *autonoma*. L'indipendenza invece, suggerisce Beauvoir, implica una posizione reattiva, cui sono destinati i gruppi dei dominati quando vogliono sfuggire alla dominazione, che li conduce sulle prime a vedere il mondo da questo solo punto di vista: lo sforzo della liberazione che mira alla libertà è al contempo incompatibile con la libertà in senso pieno. L'opera vera e propria, che è creatrice perché non si lega ad alcuna forma e ad alcuna pratica già consolidata, che si colloca in un punto indeterminato che è punto di innovazione a valenza universale, è l'opera che «affronta l'abbandono, l'orrore della morte, il terrore. Accetta di non avere appoggi. È senza garanzie»[13].

Figura positiva in questo percorso è Teresa d'Avila quale esempio di una posizione di abbandono totale e di affrontamento delle tenebre dalle quali sorge la scrittura:

Santa Teresa è forse l'unica che abbia vissuto per suo conto, in un totale abbandono, la condizione umana [...] Ponendosi al di là delle gerarchie terrestri, non sentiva più di quanto lo sentisse san Giovanni della Croce un rassicurante soffitto sopra la testa. Era per tutti e due entrambi la stessa tenebra, lo stesso splendore di luce, in sé lo stesso nulla, in Dio la stessa pienezza[14].

Story, history, genealogie

[9] *Ivi*, p. 680.
[10] *Ivi*, p. 682.
[11] *Ivi*, p. 675.
[12] *Ivi*, p. 683.
[13] F. Collin, *Il potere delle tenebre*, in «DWF», 4, 2005, p. 56.
[14] *Ivi*, p. 684.

Torniamo davanti alla biblioteca. Certo, in attesa di una capacità di trascendenza di quella portata, come accostare senza avvertire una dissonanza, la *Fenomenologia dello Spirito* e *L'eunuco femmina* di Betty Friedan? La diagnosi di Beauvoir continua ad essere penosamente vera, forse meno evidente, ma non per questo meno penosa. Oggi, una biblioteca – o una libreria - può avere uno o più scaffali dedicati agli studi delle donne, sulle donne, ma ancora manca un ordine che tolga quella sensazione di accostare monumenti e ornamenti, per dirla con Beauvoir. Tutt'al più, una biblioteca può oggi riprodurre in piccolo la logica della democrazia liberale, che procede per inclusione, dedicando quote alle minoranze, senza toccare la grandezza costituita.

Eppure Beauvoir stessa – come sempre accade – nello scrivere un'opera di denuncia offre indicazioni per aprire spazi diversi da quelli determinati dalle coordinate prese in esame. La questione in effetti è cominciare a decostruire il Canone[15]. Non le discipline, non gli autori e la letteratura secondaria – che conta più firme femminili – ma una biblioteca ordinata altrimenti. Come?

Una prima risposta viene dall'ampia produzione che Beauvoir dedica alla sua esperienza di vita, che pur essendo autobiografica, difficilmente si potrebbe assimilare alla diaristica. Se *Memorie di una ragazza per bene* può ancora dare l'idea di una narrazione biografica – ma che già annuncia e assume a ritroso una diversa luce nel leggere le pagine del *Secodo sesso* sulla formazione di una donna – *La forza dell'età*, *La forza delle cose* ma anche *I mandarini* sono degli affreschi d'epoca, discussioni narrate di questioni politiche, sociali, intellettuali. E la questione non si risolve con una patente suddivisione secondo i generi della biografia, della saggistica, della narrativa[16]. Alcuni, come Octave Mannoni, hanno visto nella monumentale documentazione di vita una «relazione autobiografica» che Beauvoir intratteneva con se stessa[17], una sorta di postura narcisistica, che si sdoppia in chi osserva e chi è osservata; altri, sulla scorta di queste osservazioni, potrebbero leggere la sua opera autobiografica alla stregua di una pulsione alla confessione, così come è tratteggiata da Foucault in *La volontà di sapere*. Ma, per l'appunto, significherebbe suddividere la Beauvoir romanziera, dalla Beauvoir autobiografica e saggista. Occasione mancata, una volta che si voglia trattare la relazione tra vita e pensiero a partire dall'opera e non dall'individuo, volendo interrogare i paradigmi del sapere che generano a monte le partizioni disciplinari.

In effetti la questione del rapporto tra vita e pensiero, nella tradizione maschile – letteraria e non – perlomeno dall'epoca di Freud in poi ha

[15] Cfr. A.M. Crispino (a cura di), *Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma 2003, in particolare M. Farnetti, *L'antibiografia di Dolores Prato* e A. Riccio, *Contro il canone*, rispettivamente pp. 33-46 e pp. 113-138.

[16] Cfr. T. Moi, *Simone De Beauvoir. The Making of an Intellectual Woman*, Oxford 2008.

[17] Cfr. O. Mannoni, *Relation d'un sujet à sa propre vie*, in «Les Temps modernes», 528, juillet 1990, pp. 57-77, p.60 : «Il suffit de lire des Mémoires pour s'apercevoir comment dès son enfance on peut dire qu'elle a toujours vécu dans un rapport autobiographique avec ellemême».

promosso l'idea che la richiesta di una connessione lineare, trasparente, tra il chi della vita e il chi della scrittura, sia una richiesta impropria. L'opera di Beauvoir apre in effetti – quanto al rapporto tra vita e scrittura - a ben altre considerazioni.

Leggendo, attraverso Arendt l'inquietudine di Beauvoir quanto a quel rapporto tra particolare e universale, che caratterizza un'opera degna di questo nome, scopriamo un'ulteriore prospettiva: assumere la contingenza di una vita non significa sottomettersi all'accidentale, all'intimo irrilevante. A fronte dei danni che la passione per la storia monumentale – fatta di guerre e trattati e delle masse che si muovono sulla scena universale – Arendt elogia la singolarità: è l'amore per la fragilità del fattuale che invita a rendere conto della realtà : «chi parla di ciò che è – λέγει τά ἐόντα – racconta sempre una storia e in questa storia fatti particolari acquisiscono un qualche significato umanamente comprensibile»[18]. Una storia che non disdegna la contingenza e che pure non è una mera collazione di fatti eterogenei: la narrazione è «una trama che privilegia agenti umani piuttosto che processi impersonali e che non fa mai derivare il significato del particolare dal generale»[19]. Ecco allora che l'imputazione di immanenza che Beauvoir rivolge alle donne si risolve nell'istanza di una diversa pretesa di universalità.

Ma questa storia raccontata ha un'altra caratteristica, dice Arendt, «ha molti inizi ma nessun fine»[20]. A privilegiare gli attori della storia e non processi impersonali – tanto più uniformi quanto più guadagnati solo intellettualmente –, ecco che appare la moltitudine che contende, lotta e genera le salienze di epoca in epoca. Detto altrimenti, la storia si fa genealogia:

> seguire la trafila complessa della provenienza, è al contrario mantenere ciò che è accaduto nella dispersione che gli è propria: è ritrovare gli accidenti, le minime deviazioni – o al contrario i rovesciamenti completi – gli errori, gli apprezzamenti sbagliati, i cattivi calcoli che hanno generato ciò che esiste e vale per noi[21].

Assumere la posizione di una donna nel Canone non sarebbe dunque una questione di inserti, non sarebbe neppure una questione di accostare autori e autrici di opere. Si tratterebbe piuttosto di ricostruire di volta in volta il cosmo conflittuale entro cui donne e uomini si sono collocati, hanno preso posizione su singole questioni, nella loro cogenza, nelle loro rispettive vittorie e sconfitte.

Effetto di quest'ordine della libreria sarebbe di accostare opere non secondo scale di grandezza – monumento-ornamento – bensì secondo linee

[18] H. Arendt, *Truth and Politics*, in Ead., *Between Past and Future*, New York 1961, p. 262.
[19] S. Forti, *Vita della mente e tempo della polis*, Milano 1994, pp. 276-277.
[20] H. Arendt, *Understanding and Politics*, in Ead., *Essays in Understanding, 1930-1954*, New York 1994, p. 320.
[21] M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, (1971) in Id., *Il discorso, la storia, la verità*, a cura di M. Bertani, Torino 2001, p. 35.

di tensione, quelle da cui emergono paradigmi e concetti caratterizzanti singole epoche.

Sicuramente un Montaigne avrebbe, con i suoi *Saggi,* un posto di rilievo nella capacità di trasformare un frammento nella chiave di diagnosi di un'epoca intera. Una istanza non nuova, se la stessa Luxemburg, portatrice di un'idea della storia che non scinde il presente dal futuro dell'obiettivo auspica saggi di analisi politica, che abbiano la capacità descrittiva della letteratura e la capacità prospettica del saggio storico[22]. Basta cessare di rivolgere all'opera la richiesta di trascendenza di un Soggetto padrone della Storia, suo attore perché suo interprete. E ancora una Mary Astell, conservatrice seicentesca potrebbe ben trovare il suo posto accanto a *I trattati sul governo* di Locke; accanto a *Encore* di Lacan potremo ben mettere le pagine sulla mistica della stessa Beauvoir; accanto al *Simposio* di Platone, dove la ragione emerge dal mito ma mantiene traccia dell'origine d'amore della conoscenza, potremo accostare il saggio di di Wendy Doniger, *La differenza sdoppiata*[23]*;* accanto alla *Fenomenologia* la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* non apparirebbe più come un'opera minore, ma una narrazione dei conflitti da cui emerge l'universale ottocentesco.

È a prezzo di questo cambio di paradigma che possiamo liberare la nostra biblioteca dagli scaffali dedicati – ovvero dalle quote di inclusione – che la parola di una parte può assumere un valore di verità che eccede l'interesse di chi lo pronuncia. Le ultime generazioni di studiosi hanno già assunto, parzialmente, questa postura: quando sanno trarre partito da opere a firma femminile non in nome di una difesa dell'altro sesso, bensì per sviluppare la propria ricerca assumendo gli elementi di verità sui conflitti che inevitabilmente costruiscono un sapere, le sue nozioni, nella loro dimensione storica.

Filosofia, letteratura, pensiero dell'esperienza

Al di là di queste considerazioni di paradigma – che ripartiscono altrimenti soggettivo e oggettivo, particolare e universale – che in qualche modo smentiscono l'impostazione di Beauvoir ma insieme ne sviluppano delle tracce pur presenti nella sua opera, l'autrice ci invita a un'ultima considerazione. Sullo stile del pensiero nella scrittura. Prendiamo uno dei passi del *Secondo sesso* che riguarda quella parte della vita di una donna che Beauvoir considera il colmo dell'abiezione – superato forse solo dalle pagine dedicate alla trasformazione del corpo durante la maternità. Eccoci nel domestico, in quelle attività quotidiane che la filosofa, romanziera, militante terrà accuratamente fuori dall'ambito delle sue competenze, per raccontarci di caffè parigini, di cene fuori in conversazione e compagnia, di pochi bocconi inghiottiti durante il lavoro di scrittura. In un'opera che

[22] R. Luxemburg, *Briefe an Freunde*, Europäische Verlagsanstalt, Köln-Frankfurt am Main 1976, p. 103.
[23] W. Doniger, *La differenza sdoppiata*, trad. it. di A. Bertolino, Milano 2009.

dovrebbe essere non la parte biografica bensì la parte saggistica, che stile adotta l'autrice per descrivere ciò che massimamente avversa, non solo per sé ma in virtù di un giudizio politico che nella reclusione del domestico vede la radice del morbo psichico ed esistenziale che affligge le donne? Fossimo in cerca di un lineare quanto ingenuo corrispettivo tra vita e pensiero sarebbe lecito aspettarsi una sorta di denuncia cupa quanto monolitica della situazione. Le cose non stanno affatto così. L'inizio della sezione è in stile trattatistico :

> L'ideale della felicità è sempre materializzato dalla casa, si tratti di una capanna o di un castello; essa incarna la permanenza e la separazione. Tra le sue mura la famiglia si costituisce in cellula a se stante e afferma la sua identità al di là del passare delle generazioni[24].

Ma subito, accanto al saggio storico di Henry Bordaux, *La maison*, si affianca la vagabonda del romanzo *Cannery Road* di Steinbeck che – posseduta dalla pulsione femminile al domestico al di là di ogni ragionevolezza – arreda con tende e tappeti il tubo dove vive, e a stretto giro seguono i ricordi di Rilke, delle sue visite a casa Rodin, per mostrare come l'uomo e ancor più l'artista vive in una felice e produttiva negligenza della manutenzione della casa: «egli trovava in se stesso il suo focolare: ombra, rifugio e pace»[25]. Ritorna ancora una volta, declinato sullo specifico argomento del domestico, il rovello di Beauvoir: l'uomo è casa a sé perché ha saputo andare oltre se stesso, oltre la propria esistenza particolare e contingente; la casa dunque è piuttosto dimora, signoria di sé che non si affida e dipende dall'esteriorità delle circostanze, dell'ambiente. Mentre per una donna «la Natura si riduce alle proporzioni di un vaso di gerani», rapporto con l'oggetto che mai si supera attraverso la lotta che vittoriosamente ingaggia il Soggetto.

È così che la trattazione, appena agli inizi, si sviluppa ben oltre una mera constatazione della pochezza femminile. Entra nelle pieghe della psiche che fa tutt'uno con la situazione. Tralasciando i pur splendidi passaggi su Ponge, «la lisciaviatrice» e la «lotta tra sporcizia e pulizia», che anticipano *Il puro e l'impuro* di Mary Douglas, ecco che la dialettica interrotta del divenire soggetto di una donna si svolge, tappa per tappa. Nel racconto di un giornalista americano che ha vissuto a lungo tra i «poveri bianchi», una donna lamenta che la casa appaia sempre irrimediabilmente disordinata. Il commento di Beauvoir:

> Pochi compiti si avvicinano al supplizio di Sisifo più di quello della massaia; giorno per giorno bisogna lavare i piatti, spolverare i mobili, rammendare la biancheria, tutte cose che domani saranno di nuovo sporche, polverose, rotte.

Fin qui la descrizione, l'elenco. Poi un primo passaggio filosofico:

[24] *Ivi*, p. 433.
[25] *Ivi*, p. 434.

La massaia segna sempre il passo; *non fa niente*: perpetua solo il presente, non ha l'impressione di conquistare un Bene positivo ma di lottare continuamente contro il Male. È una lotta che si rinnova ogni giorno[26].

E, a contrappunto, l'indipendenza maschile, anche nella forma della parodia:

È nota la storia di quel cameriere che si rifiutava *melanconicamente* di lucidare gli stivali al del padrone. «A che pro?» diceva «bisognerà ricominciare domani»[27].

Perché il maschile può assumere l'infinito della ripetizione solo con malinconia, là dove per una donna diventa piena identificazione. Il culmine della capacità di fare della letteratura occasione filosofica e politica, Beauvoir lo raggiunge subito dopo citando un lungo passo di *La poussière* di Colette, che così commenta:

Lavare, stirare, scopare, scovare i ricci di polvere sotto gli armadi significa arrestando la morte rifiutare anche la vita: perché con un solo movimento il tempo creato è distrutto; la massaia ne coglie solo l'aspetto negativo. Il suo atteggiamento è quello di un manicheo. Caratteristica del manicheismo non è solo riconoscere due principi, quello del bene e quello del male; ma di presupporre che il bene si raggiunge con l'abolizione del male e non con un movimento positivo [...] ogni dottrina della trascendenza e della libertà subordina la sconfitta del male al progresso del bene. Ma la donna non è chiamata a costruire un mondo migliore; la casa, la stanza, la biancheria sporca, il pavimento sono cose fissate [...] lotta contro la polvere, le macchie, il fango, il grasso; combatte il peccato, lotta contro Satana[28].

I passaggi sono fini, descrittivi, entrano nelle pieghe dell'esperienza – come fenomenologia ed esistenzialismo richiedono – ma insieme, e questo è il passaggio di genio compiuto da Beauvoir, la strappano alla sola dimensione prosaica e contingente: la narrazione della pulizia della casa assume una scala cosmogonica.

Va notato, di passaggio, il successivo riferimento alle sorelle Papin – caso che fece scandalo nella Francia degli anni Trenta, commentato e ripreso da Bataille, Lacan, fino a Genet che scrive *Les bonnes* – domestiche che trucidarono la famiglia presso cui lavoravano, che permette a Beauvoir di fare della casa un teatro insieme di pulizie e di odio di classe.

Ma la conclusione arriva con ulteriore finezza, attraverso quelli che per Beauvoir sono i surrogati della signoria hegeliana che vengono riservati alla donna, un barlume illusorio di trascendenza:

Un cavolo rigoglioso, un buon formaggio sono tesori che il commerciante dissimula malignamente e che bisogna sottrargli abilmente; tra venditore e compratrice si stabiliscono rapporti di lotta e di astuzia [...] mentre ispeziona sospettosamente le ceste la massaia è una regina; il mondo è ai suoi piedi con

[26] *Ivi*, p. 437.
[27] *Ivi*, pp. 437-438, mio il corsivo.
[28] *Ivi*, p. 439.

le sue ricchezze [...]. Acceso il fuoco, ecco la donna cambiata in maga. Con un semplice movimento della mano – quando sbatte le uova, stende la pasta – opera la trasformazione delle sostanze[29].

Il regime del tempo sembra finalmente infrangersi, uscire dalla ripetizione dell'immanenza, la marmellata diventa «durata intrappolata nello zucchero», si profila addirittura un trionfo sul tempo[30]. Ma è pura illusione. Nella tesi di Simone de Beauvoir, solo il lavoro apre a una autentica trascendenza che permette la costituzione del soggetto, questa la conclusione de *Il secondo sesso*.

Quel che interessa qui è però non tanto il contenuto del testo, quanto lo stile tenuto, che potremmo definire *stile avversativo* del pensiero, che è *il lavoro di Beauvoir*. Il passaggio dalla narrativa che offre le risorse dell'esperienza concreta, le permette, malgrado se stessa, di non procedere a una piana illustrazione lineare di una tesi, ma di guadagnare la realtà e la solidità di un concetto secondo un andamento che è più che dialettico, che è capace cioè di rintracciare le connessioni tra parti singolari della vita quotidiana, anche quando impongono deviazioni e contrastano l'elaborazione puramente mentale. È un guadagno del pensiero che si dà nel fare filosofia e letteratura, ad un tempo, e che ricorda l'invito deleuziano a considerare i concetti alla stregua di personaggi filosofici.

Quanto alla nostra biblioteca, stavolta *L'iguana* di Annamaria Ortese potrà trovare posto accanto agli ultimi saggi sul confine linguistico tra animali e umani, ad offrire qualche guadagno teoretico per vie esperienziali, avversative e metonimiche.

[29] *Ivi*, p. 442.
[30] *Ivi*, p. 443.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/8:

Sarah Kofman. Filosofa impertinente, scrittrice senza potere

di Paola Di Cori

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 15/01/2013 Accettato il 12/02/2013

Abstract: Sarah Kofman (1934-1994) has been one of the most brilliant French philosophers of her generation. She was a highly acclaimed interpreter of Freud and Nietzsche and published more than 30 books and many articles on art, psychoanalysis, literature and the philosophical tradition from Socrates to Derrida. She was reknown for her independent thought, her humorous nature, feminist stance and her ability in drawing and painting. She often lectured in the United States and Switzerland and her books have been translated in several languages. She studied with Hyppolite and Deleuze, and taught at the Sorbonne University in Paris from 1970 onwards. She was close to Derrida, Nancy and Lacoue-Labarthe, and worked with them for 20 years creating an important editorial series – «Philosophie en effet», for the Galilée publisher. She was a child under the Vichy régime in Paris; her father – a rabbi of Polish origins - was deported and died in Auschwitz, her 5 brothers and sisters were dispersed in various refuges in the countryside, while Sarah and her mother spent the years of the nazi occupation in hiding. She wrote on this tragic infancy in her last book – Rue Ordener, rue Labat; soon after the publication of the book she committed suicide.

***

Mio padre, un rabbino, è stato ucciso per aver voluto rispettare lo *shabbat* nei campi della morte; sotterrato vivo a colpi di zappa per aver rifiutato – hanno riportato i testimoni – di lavorare quel giorno; per celebrare lo shabbat, pregando Dio per tutti loro, vittime e carnefici, ristabilendo in questa situazione di impotenza e di violenza estreme un rapporto che sfuggiva ad ogni potere. E questo per loro è stato insopportabile: che perfino nei campi un ebreo, questo parassita, non disperasse di Dio[1].

[...] in apparenza, anatomicamente parlando, sono una donna, e quindi scrivo come una donna. In realtà, io scrivo innanzitutto come 'filosofo'. Ma come ho dimostrato nel mio libro su Auguste Comte – e anch'io ubbidisco a questa legge – anche in un testo filosofico, un testo cosiddetto puramente razionale e sistematico, indipendente da ogni soggettività empirica e patologica, e quindi di sessualità, non è possibile separare il testo dalla posizione sessuale del suo autore. E non è possibile che quella posizione sia identificabile con il sesso anatomico. Vale a dire che non si è né uomo né donna: queste categorie sono anatomiche e sociali

[1] S. Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris 1987, pp. 41-42; trad. it. di E. Manfredotti, Genova 2010, p.45. La traduzione italiana è stata leggermente modificata.

e rinviano alla tradizione metafisica da Aristotele in poi. La tradizione metafisica, essenzialmente maschile, come mossa (messa in moto) da una paura paranoide, ha sempre avuto una gran paura della confusione tra i sessi[2].

Occorre pensare in un modo diverso le categorie di femminile e maschile. Così anche per la nozione di 'bisessualità', se ciò implica un femminile e un maschile intesi come originariamente disgiunti. Occorre pensare in altro modo. Ma come? A mio avviso, nel momento presente, nessuno lo sa, questa non è l'ultima parola, è il primo passo. Ma «*Il n'y a que le prémier pas qui coûte*»[3].

Nel concludere questo libro oggi, 25 settembre, giorno di Yom Kippur, non posso evitare di raccontare questa storiella ebraica riportata da Theodor Reik: «due ebrei nemici di lunga data, si incontrano in sinagoga, il giorno del Grande Perdono. L'uno dice all'altro: 'ti auguro ciò che tu mi auguri'. E l'altro ribatte: 'ricominci di nuovo?'[4].

Quale posto per Sarah?

In queste citazioni, da testi che risalgono alla piena maturità di Sarah Kofman, si riassumono alcuni temi fondamentali della sua riflessione: l'idea, ripresa da Blanchot, di una scrittura senza potere, indispensabile per far risuonare la voce degli altri, risultato di esperienze estreme come la Shoah, che la filosofa sviluppa nel libro in cui riflette sulla morte del padre ad Auschwitz; la critica alla pretesa di chi cerca di separare la scrittura filosofica dalla posizione sessuale di chi scrive; il superamento dell'idea che esista una essenza della donna, «compito irrealizzabile, metafisico, degno della poesia [...] *la donna* come tale, essenza eterna, non esiste»[5]; l'impossibilità del perdono e la risata complice che deriva da questa consapevolezza. Nei paragrafi che seguono mi limito a tracciare un breve profilo di questa studiosa, ancora poco nota rispetto ad altre intellettuali francesi di spicco della sua generazione, e suggerire alcuni spunti di lettura ricavati dalla sua ricchissima produzione.

Considerata una figura di secondo piano, abitualmente ignorata nelle ricostruzioni intorno allo straordinario rinascimento culturale caratteristico della Francia nel secondo dopoguerra, Sarah Kofman è pressoché una sconosciuta in Italia; anche se possiamo annoverare un importante saggio su Nietzsche pubblicato nel 1976 e la tempestiva traduzione de *L'énigme de la femme* (1980), in cui viene elaborata una importante lettura critica degli scritti di Freud sulla femminilità. Senza dimenticare che la prima monografia dedicata al suo pensiero è stata scritta da una studiosa italiana[6].

---

[2] S. Kofman, in *Shifting Scenes. Interviews on Women, Writing, and Politics in Post-68 France*, a cura di Alice A.Jardine e Anne M.Menke, New York 1991, pp. 104-112, p. 105.
[3] S. Kofman, *La question des femmes: une impasse pour les philosophes*, in «Les Cahiers du GRIF», n. 46, 1992, pp. 65-74, p.73.
[4] S. Kofman, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, Paris 1986, p. 198.
[5] S. Kofman, *L'enigma donna. La sessualità femminile nei testi di Freud*, trad. it. di Luisa Muraro Milano 1982, p. 109.
[6] Cfr. S. Kofman, *Baubô (Perversion théologique et fétichisme chez Nietzsche)*, in «Nuova Corrente», n.68-69, 1975-1976, pp. 648-680, pubblicato in francese e incluso in un numero

Passato del tutto sotto silenzio è il fatto che questa studiosa è stata una delle prime, e tra le poche, filosofe francesi che negli anni Settanta parlava di differenza sessuale dall'interno della istituzione accademica, e dentro il proprio lavoro scientifico. Che il sapere non fosse neutro ma sessuato è stato un principio che ha guidato il suo percorso intellettuale e caratterizzato gli scritti e l'insegnamento.

Kofman non scrive seguendo i criteri tradizionali del saggio accademico, né si mostra ubbidiente e sottomessa nei confronti di una scuola di pensiero, anche se le sue scelte teoriche la collocano all'interno del gruppo che lavora accanto a Derrida e alla decostruzione. L'impressione che suscita nella lettura è quella di una mente straordinariamente arguta e appassionata ai temi sui quali scrive; che sembra burlarsi degli autori trattati – tutti rigorosamente di sesso maschile – cui è legata da profonda ammirazione, ma dei quali cerca sempre una linea interna nascosta da evidenziare: quella che unisce in forma inestricabile l'argomento trattato con alcuni elementi radicati nella biografia. Se la filosofia ha sempre tenuto accuratamente separate le idee dalla vita dei filosofi, Kofman rovescia questo assunto mostrando quanto le idee siano del tutto incomprensibili senza scavare nei destini personali dei filosofi; ridendone.

> Il y a pour moi une sorte de jubilation – dice – à montrer chez les philosophes les plus grandes qui croient poursuivre une recherche rationnelle, pure, indipendente de leurs pulsions, qu'ils se trouvent à leur insu menés par elles, même si, évidemment, le destin de la pensée n'est pas réductible au destin des pulsions[7].

Sarah Kofman parla dall'interno di un'istituzione accademica precisa – la Sorbonne, la più antica e principale università di Parigi; parla dall'interno di una disciplina – la filosofia – che è un luogo tradizionalmente dominato dal sapere maschile neutro, un sapere che non concepisce il corpo, tantomeno quello sessuato. Ma anziché fare come Luce Irigaray, la cui parola suonerà talmente trasgressiva da non consentire né all'istituzione psicoanalitica lacaniana cui appartiene di continuare ad accoglierla, né a lei stessa di rimanervi dentro, Kofman decide invece di non lasciarla e di costruire uno spazio di parola e di scrittura radicalmente autonome. Il gruppo dei filosofi a lei più vicino è d'altra parte un gruppo particolare, dominato dalla presenza di Derrida, vale a dire da qualcuno che è il primo, sul finire degli anni Sessanta a parlare proprio della filosofia come ambito dominato dal potere della parola maschile, e conia il termine *fallogocentrismo* per caratterizzarlo.

---

speciale dedicato a Nietzsche; cfr. Ead., *L'enigma donna*, cit.; cfr. A. M. Verna, *Le seduzioni del doppio*, Torino 2003. Di recente sono uscite, in Inghilterra e in Francia, altre due monografie: J. E. P. Tan, *Sarah Kofman as Philosopher of the Uncanny Double: Sarah Kofman's Appropriation of Nietzsche and Freud*, Milton Keynes 2011; M. Frackowiak, *Sarah Kofman et le devenir-femme des philosophes*, Paris 2012.

[7] S. Kofman, *La question des femmes: une impasse pour les philosophes*, in «Les Cahiers du GRIF», cit., p.65.

D'altra parte, è bene ricordare che all'interno della accademia e della cultura francese degli anni Sessanta, affrontare i temi relativi alle differenze sessuali è meno trasgressivo ed eversivo di quanto non fosse e non sia ancora oggi in quella italiana. Da un lato si tratta di una cultura dove nel corso del dopoguerra si è andato affermando lo strutturalismo – prevalente in linguistica ma soprattutto in antropologia, con Lévi-Strauss; vale a dire una disciplina che privilegia lo studio della parentela e dei ruoli sessuali. Accanto a linguisti e antropologi, insieme ad essi, troneggia la figura di Jaques Lacan, il grande psicoanalista che rinnoverà la lezione di Freud e che dedicherà alla differenza sessuale alcuni memorabili corsi da lui tenuti, in particolare quello del seminario XX del 1972-73 *Encore*. E poi c'è Foucault, che dal 1970 in avanti insegnerà al Collége de France, e proprio a metà del decennio avvia il suo progetto di storia della sessualità con la pubblicazione de *La volontà di sapere* nel 1976. La partecipazione attiva nel dibattito pubblico di brillanti intellettuali vicine o dentro al femminismo – Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Monique Schneider, il gruppo dei «Cahiers du Grif», di «Questions féministes», e last but not least la presenza di Simone de Beauvoir nel gruppo redazionale di «Les Temps modernes»; per nominare soltanto alcuni dei nomi più cospicui – accompagna e fa da sfondo all'evoluzione intellettuale di Sarah Kofman. La loro presenza, per quanto non dominante, è tutt'altro che secondaria o marginale all'interno del mondo accademico e intellettuale d'oltralpe.

Gli interventi alla giornata di omaggio organizzata presso il Collège Internationale de Philosophie da Françoise Collin e Françoise Proust a due anni dalla scomparsa, il 16 novembre 1996, riuniti successivamente in un fascicolo speciale che le dedicano i «Cahiers du Grif», insieme ad alcuni brevi scritti autobiografici inediti, a disegni e autoritratti – a Sarah piaceva disegnare e dipingere, e lo faceva con abilità - cominciano ad apportare alcune correzioni al profilo di pensatrice irrilevante e periferica che l'ha rappresentata per lungo tempo[8]. I «Cahiers», accanto agli scritti delle curatrici e di alcuni colleghe, comprendono i contributi di coloro insieme ai quali ha curato per oltre un ventennio una collana di filosofia dell'editore Galilée, Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida. Quest'ultimo scrive per l'occasione un commosso ed elaborato saggio, omaggio postumo in onore di una amica e interlocutrice per tanti anni, con la quale egli ricorda di aver anche tanto litigato e discusso [9].

[8] *Sarah Kofman*, «Les Cahiers du Grif», 1997. Includono scritti di F. Colline, F. Proust, J.-L. Nancy, M. Schneider, J. Maurel, M.-B.Tahon, F. Duroux, J. J. Hermsen, J. Derrida. I disegni lasciati da Kofman sono molte centinaia, soprattutto di volti privati del corpo; alcuni vengono riprodotti in due numeri recenti della rivista «Fusées», il n.16, 2009 e il n.17, 2010. In occasione dell'uscita dei «Cahiers», il 29 aprile 1998 si è svolto presso l'università di Torino nell'ambito delle attività del CIRSDE (Centro Interdipartimentale di ricerche e studi delle donne), un seminario/conversazione e commemorazione pubblica in ricordo della filosofa scomparsa organizzato da Edda Melon e da chi scrive. Riprendo in queste pagine alcune delle considerazioni discusse durante quell'incontro.

[9] Cfr. le prime pagine dello scritto di Derrida in «Cahiers du Grif», cit., pp. 131-165, in particolare alle pagine 134-135. Su questo saggio v. più avanti.

Il mondo anglofono, che da decenni ha sviluppato un vivo interesse per la cultura filosofica e letteraria francese, si è mostrato dal canto suo molto ricettivo nei confronti della riflessione kofmaniana. Già all'indomani della morte, un necrologio sul quotidiano inglese *Guardian* la salutava come «uno dei più eminenti filosofi della sua generazione»[10]. Negli Stati Uniti, intanto, ormai da tempo era andata crescendo una vera e propria area di studi intorno a Kofman, i cui scritti sono pubblicati fin dagli anni '70 da riviste come *Sub-stance*, *Social Text* e Y*ale French Studies*; un volume di saggi in inglese del 1999 – dal titolo *Enigmas*, riferito al suo libro su Freud e la femminilità – la consacra come filosofa francese di primo piano[11]. È di pochi anni fa l'iniziativa della casa editrice dell'università di Stanford di raccogliere una antologia di saggi editi e inediti in inglese, mentre un'ottima raccolta di studi è servita a sottolineare l'originalità dello sguardo critico kofmaniano su arte, filosofia, ebraismo, femminilità e psicoanalisi[12]. Buona parte delle diverse antologie esistenti intorno alla filosofia delle donne in Francia uscite successivamente alla morte non manca di includerla tra le figure di spicco[13]; così fanno anche alcuni testi generali sulla filosofia francese contemporanea[14].

Un impegno di lavoro intellettuale dispiegato in oltre trenta volumi e decine di articoli – molti dei quali concentrati su Nietzsche, Freud, Derrida, oltre a saggi sul pensiero di Sartre, Comte, Kant e Rousseau; su Platone e la filosofia antica; sull'enigma donna in psicoanalisi, in filosofia, nel cinema,

[10] La citazione è in apertura della bella voce biografica che Mary Lydon ha scritto per la *Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, a cura di Lawrence D. Kritzman, New York 2006; cfr. *Sarah Kofman (1934-1994)*, *ivi*, pp. 553-555.

[11] Questi ultimi dedicano alla memoria di Sarah, da poco scomparsa, il fascicolo speciale intitolato *Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*; cfr. «Yale French Studies», n. 87, 1995.

[12] S. Kofman, *Selected Writings*, a cura di T. Albrecht, con G. Albert e E. Rottenberg, Stanford 2007; T. Chanter e P. de Armitt (a cura di), *Sarah Kofman's Corpus*, New York 2008.

[13] Cfr. *French Feminist Thought. A Reader*, a cura di T. Moi, Oxford 1987; D. Cavallaro, *French Feminist Thought*, London 2003; C. Howells, (a cura di), *French Women Philosophers*, London 2004.

[14] Cfr. G. Lloyd (a cura di), *Feminism & History of Philosophy*, Oxford 2002; A. D. Schrift, *Twentieth-Century French Philosophy. Key Themes and Thinkers*, Oxford 2006 e la voce di M. Lydon per la *Columbia History of Twientieth-Century French Thought*, cit.

nella storia dell'arte; Rembrandt, Shakespeare, Oscar Wilde, Nerval; antisemitismo e identità ebraica; un'opera, infine, che include due libri autobiografici di forte impatto riguardanti l'esistenza quotidiana e la lotta per la sopravvivenza degli ebrei nella Francia di Vichy: *Paroles suffoquées*, che è stato pubblicato nel 1987; *Rue Ordener, rue Labat*, scritto nel corso del 1994 e uscito poco prima che la filosofa si suicidasse. Per chi cerca di approfondire l'opera di Sarah Kofman questo significa dover affrontare una ricchissima produzione disposta su molti piani differenti relativi a letteratura, psicoanalisi e filosofia; un compito arduo dove i confini tra biografia, autobiografia e riflessione teorica si spostano continuamente fino a rivelarsi vere e proprie paratie di carta trasparente.

Inoltre, un percorso così multiforme è un invito a interrogarsi sui tanti significati possibili, per nulla scontati, di una vita filosofica femminile nell'Europa del '900, e considerare Sarah Kofman alla luce delle numerose 'riscoperte' che negli ultimi decenni hanno dato spazio e importanza a filosofe della generazione immediatamente precedente alla sua, di solito considerate marginali rispetto alla tradizione europea dominante, la cui esistenza è stata sconvolta dal nazismo e dalle dittature - da Hannah Arendt a Maria Zambrano, da Simone Weil a Edith Stein e Jeanne Hersch[15]. Anche nel caso di Sarah, la quale si situa a una certa distanza rispetto ad altre filosofe a lei contemporanee attive in Francia con le quali non condivideva né posizioni politiche né approcci teorici (Irigaray, Cixous, Collin, Agacinski, per fare qualche esempio) è giunto il momento di rovesciare la tendenza che per troppo tempo ha relegato la sua opera come un prodotto di secondo ordine.

Ancora una volta si ripropone così la questione di dove collocarla. In maniera simile a quella toccata alle pensatrici sopra ricordate, che hanno condiviso insieme a lei una posizione ritenuta instabile rispetto alla disciplina filosofica e alle sue più affermate ramificazioni, il problema principale rimane invariabilmente quello di una mancata appartenenza accertabile; le loro idee sembrano non acquistare peso, rimanere evanescenti e lievi per aria se non vengono 'infilzate', sistemate come insetti nella vetrina dell'entomologo di turno allo scopo di rendere immediatamente visibili e legittimati prestiti, dipendenze e affiliazioni, custodite al sicuro (magari al buio).«Pensare senza balaustre» sono state le parole con cui Hannah

[15] Nel volume di A. Cavarero e F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano 2002, in un breve paragrafo sulla filosofia femminista francese, Kofman viene sbrigativamente liquidata come «allieva di Lacan», una definizione del tutto errata; nei molti saggi e libri da lei dedicati a Freud, infatti, Lacan è quasi assente, e non è mai stato un riferimento importante della sua riflessione teorica sulla psicoanalisi. Cfr. *ivi*, p. 49. Altrettanto assente appare nella *Filosofia delle donne* di P. Garavaso e N. Vassallo, Roma-Bari 2007, dove non è neanche menzionata.

Arendt si era espressa riferendosi alla natura irriducibilmente autonoma delle proprie idee; un concetto che aveva ripreso nel carteggio con Gershom Scholem[16]. Quello stesso anno una assai giovane Kofman pubblicava intanto il suo primo articolo di argomento filosofico[17].

Più giovane d'età rispetto alle altre filosofe ricordate, e di formazione intellettuale diversa, Sarah era nata a Parigi nel 1934; i genitori erano ebrei polacchi emigrati in Francia nel 1929. Durante l'occupazione nazista – come racconta lei stessa in *Rue Ordener, rue Labat* – la famiglia Kofman è costretta a lasciare l'appartamento di rue Ordener per andare in cerca di nascondigli sicuri. Nel corso di un rastrellamento del luglio 1942, quando migliaia di ebrei francesi vengono deportati, la polizia arresta il padre, il rabbino Berek; quest'ultimo viene rinchiuso a Drancy per essere avviato ad Auschwitz, dove morirà poco dopo. Mentre gli altri cinque fratelli sono sistemati nella campagna normanna e a Nonancourt, la piccola Sarah, che nel 1942 ha 8 anni, rifiuta di separarsi dalla madre. Dopo aver girovagato alla disperata in cerca di ripari di fortuna e di cibo, entrambe trovano rifugio in rue Labat presso l'alloggio di una donna cristiana, ex-vicina di casa, che la bambina chiama *mémé*, cui si affeziona come a una seconda madre e che le appare più dolce e permissiva di quella naturale; con alterne vicende trascorre insieme a lei il periodo di smembramento della famiglia fino alla liberazione di Parigi nell'agosto del '44.

Questa infanzia tormentata e tragica, divisa dall'amore e attaccamento verso l'una e l'altra delle due figure materne presenti, è al centro dell'ultimo libro pubblicato in vita dalla filosofa, intitolato con i nomi delle strade abitate negli anni di guerra, separate soltanto da una fermata di métro[18]. L'ambivalenza, il doppio, la difficile scelta tra due modelli di madre, rimarranno elementi centrali dell'intera produzione di Kofman, come un'impronta incancellabile: dall'illustrazione scelta per la copertina del primo libro (il dipinto di Leonardo noto come «cartone di Londra», *S.Anna, la Vergine e il Bambino*), fino all'ultimo testo autobiografico, nel quale subito dopo un capitolo sulle due madri di Leonardo viene richiamato il film da lei molto apprezzato relativo alla scomparsa di una, ma forse due, anziane

[16] Nel famoso scambio di lettere con Scholem, il quale l'aveva accusata di antisionismo a proposito del suo libro sul processo ad Eichmann, in un brano molto spesso citato che vale la pena di riportare ancora una volta, Arendt scrive: «ciò che ti confonde è che le mie argomentazioni e il mio metodo sono diversi da quelli cui tu sei abituato; in altre parole, il guaio è che io sono indipendente. Con questo intendo dire, da un lato, che non appartengo ad alcuna organizzazione e parlo sempre solo per me stessa; dall'altro, che credo profondamente nel *Selbstdenken* [autonomia di pensiero] di Lessing, che né l'ideologia, né l'opinione pubblica, né le 'convinzioni' potranno mai sostituire». Lettera a Scholem del 24 luglio 1963, in H. Arendt, *Ebraismo e modernità*, Milano 1986, pag. 226.

[17] Cfr. S. Kofman, *Le problème moral dans une philosophie de l'absurde*, in «Revue de l'enseignement philosophique», n.1, October-November 1963, pp. 1-7, ristampato in Ead., *Séductions*, Paris 1990, pp. 167-181. Cfr. *infra*, nota 19.

[18] S. Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris 1994, p. 40; trad. it. di L. Ginzburg, Palermo 2001.

signore – *The Lady Vanishes* (*La signora scompare*, 1938) di Hitchcock; quasi un avvertimento sulla prossima sparizione dell'autrice[19].

Sarah trascorre l'adolescenza sullo sfondo ribollente di tensioni del secondo dopoguerra; e intanto il dibattito filosofico e letterario parigino è ravvivato dall'esistenzialismo, con Sartre e Beauvoir tra i protagonisti della scena e dell'impegno pubblico degli intellettuali. Nei primi anni Cinquanta si iscrive ai corsi di filosofia alla Sorbona, mentre nel frattempo infuriano le polemiche sulla fine del colonialismo e la *négritude*, si estende l'impegno di molti francesi per l'indipendenza algerina; la vita culturale e politica è animata dalla diffusione dello strutturalismo, seguito dagli esordi folgoranti di Foucault Deleuze Derrida e dalla decostruzione; negli stessi anni si sviluppa il movimento femminista ed esplode *mai* 68.

Appena diplomata, Kofman insegna al Lycée Saint-Sernin di Toulouse negli anni 1960-63 e successivamente a Parigi (Lycée Claude Monet, dal 1963 al 1970). Inizia a scrivere la tesi su *Il concetto di cultura in Nietzsche e Freud* sotto la guida di Jean Hyppolite e successivamente di Deleuze, subentrato dopo la morte di Hyppolite nel '68. Poco dopo abbandona il progetto originario e nel 1970 presenta una tesi su *L'Enfance de l'art: une interpretation de l'esthétique freudienne*. Inizia subito l'insegnamento alla Sorbona, prima come *Maître-assistante* e poi come *Maître de conférences* dal 1970 al 1991. Più tardi seguirà anche i corsi di Derrida, che conosce nel '69 e di cui diventa collaboratrice e amica. Nel 1974, insieme a Nancy, Lacoue-Labarthe e Derrida, inaugura la collana di testi filosofici «Philosophie en effet» dell'editore Galilée, che pubblicherà molti titoli dei quattro curatori, insieme a scritti di un gran numero di autori francesi emergenti nel periodo[20]. Insieme a loro, dalla metà degli anni '70 in avanti, farà parte del gruppo GREPH (*Groupe de Recherches sur l'Enseignement Philosophique*).

Dopo l'articolo su Sartre del 1963, pubblica poco più tardi un saggio su Freud ed Empedocle[21], ma è il lavoro di dottorato sull'estetica freudiana (*L'enfance de l'art*, 1970), a procurarle immediati riconoscimenti; l'importante volume su Nietzsche (*Nietzsche et la métaphore*, 1972) la rivela come una delle più acute interpreti dell'autore di *Così parlava Zaratustra*; e intanto il raggio dei suoi interessi, tra i quali Freud e Nietzsche rimarranno riferimenti essenziali dell'intero percorso intellettuale, si amplia fino a comprendere una serie di studi di singolare originalità intorno a testi letterari e opere artistiche di pensatori, scrittori e pittori di epoche diverse. Insegna

[19] «[...] uno dei miei film preferiti», scrive Kofman in *Rue Ordener, rue Labat*, cit., p. 61. Sul significato di questo film nella riflessione di Kofman, cfr. Tom Conley, *Sarah Kofman*, in *Film, Theory, and Philosophy*, a cura di Felicity Colman, Durham 2009, pp. 190-200.

[20] Inaugurata da *Glas* di Derrida, su cui Kofman scrive un fondamentale saggio di interpretazione critica – *Ça cloche*, presentato al convegno del 1980 di Cérisy-la-Salle su Derrida e la politica, e successivamente incluso nel volume *Les fins de l'homme*, curato da J.-L. Nancy e P. Lacoue-Labarthe nel 1981 – la collana pubblica testi di Perec, Marin, Cixous, Virilio, Blanchot, ecc.

[21] S. Kofman, *Le problème moral dans une philosophie de l'absurde*, in «Revue de l'enseignement philosophique», n.1, octobre-novembre 1963, pp.1-7; Ead., *Freud et Empédocle*, «Critique», n.265, juin 1969, pp.525-550.

per molti anni alla Sorbona come *Maître de conferences* e ottiene la nomina a professore soltanto nel 1991, a 57 anni. Pur rimanendo fuori da gruppi o iniziative politiche del movimento delle donne, dichiara di considerare la propria scrittura filosofica una chiara dimostrazione della propria militanza femminista: «se fossi anatomicamente un uomo, non dovrei dimostrare di essere capace di una simile scrittura; sembrerebbe del tutto naturale»[22]. Nel 1978 dava alle stampe *Aberrations: le devenir-femme d'Auguste Comte*; due anni più tardi *L'énigme de la femme* la farà conoscere da studiose femministe attive su entrambe le sponde dell'Atlantico e verrà prontamente tradotto in diverse lingue, tra cui l'italiano. In esso Kofman analizza con insolita acutezza le caratteristiche e contraddizioni dell'analisi freudiana intorno alla femminilità. In seguito pubblica un saggio su Rousseau, Kant e le donne (*Le respect des femmes*, 1982)[23]. Dopo diversi libri su aspetti diversi e poco conosciuti dell'opera freudiana, negli anni più maturi si concentra nella scrittura di due ponderosi volumi su *Ecce Homo* di Nietzsche che intitola *Explosion I* e *II*, e a una raccolta su Nietzsche e l'antisemitismo[24].

Una filosofa scomoda

Una vita interamente dedicata alla filosofia, alla scrittura e all'insegnamento, senza figli né frequentazioni mondane o matrimoni socialmente influenti, suscita ancora qualche riserva nel milieu culturale apparentemente più spregiudicato d'Europa; le grandi trasformazioni del secondo Novecento non attenuano una tradizione millenaria che disapprova un simile destino per le donne[25]. Nelle occasioni dedicate a ricordare la figura intellettuale di Kofman e la biografia segnata da una infanzia trascorsa nella Francia occupata dai nazisti, si avverte che la stima e l'affetto sono spesso accompagnati da una lieve esitazione, in patria e in qualche misura anche negli Stati Uniti, dove svolge seminari e conferenze. Gli amici e alcuni tra i principali filosofi francesi accolgono con parole commosse e addolorate la notizia della morte per suicidio di Sarah, avvenuta il 15 ottobre del 1994, nel 150° anniversario della nascita di Nietzsche. Nei necrologi di qualcuno, il tono benevolente non è però completamente esente da un velo

[22] S. Kofman, in *Shifting Scenes*, cit., p.106.
[23] S. Kofman, *L'enigma donna*, cit.; la traduzione inglese è del 1985.
[24] S. Kofman, *Explosion I: De l'«Ecce Homo» de Nietzsche*, Paris1992; Ead., *Explosion II: les enfants de Nietzsche*, Paris 1993; Ead., *Le mépris des Juifs: Nietzsche, les Juifs, l'antisémitisme*. Tutti e tre sono pubblicati dall'editore Galilée.
[25] In una intervista a «Le Monde» del 17-18 aprile 1986, afferma: «Je ne suis pas mère. [...] Je n'ai aucun désir de maternité». *Apprendre aux hommes à tenir parole. Portrait de Sarah Kofman* di R. Jaccard. [Ringrazio Sara Garbagnoli per i riferimenti relativi a questa intervista]

di incertezza[26]. In precedenza la stessa leggera titubanza era presente anche in chi la intervistava a nome di una pubblicazione femminista in inglese[27].

Viene di continuo incalzata dalla richiesta di autodefinirsi (è derridiana?), di situarsi qui o lì (la filosofia o la psicoanalisi?), di schierarsi pro o contro (è femminista?); in poche parole: di porre dei limiti a quanto appare come una autonomia intellettuale eccessiva. Simile a un'ombra permanente, la domanda di definire la propria collocazione accompagna una filosofa che con grande coraggio non ha esitato a individuare ambiguità e ambivalenze nelle interpretazioni classiche dei ruoli familiari e sessuali, ha posto l'aporia alle origini della riflessione filosofica ed eletto il doppio – come le due madri che l'accompagnano fin dall'infanzia – come figura prediletta della scrittura e della critica culturale che pratica. Nonostante la straordinaria produttività e l'impegno nell'insegnamento, Kofman diventa finalmente professore solo pochi anni prima di morire, non essendo sembrati accademicamente accettabili nè i suoi originalissimi studi su Nietzsche e su Freud, nè il prestigio conquistato anche fuori della Francia, o le amicizie con colleghi/e di indiscussa autorità intellettuale[28].

L'interesse della studiosa che indaga sul rapporto tra vita intellettuale e identità sessuale di grandi esponenti della filosofia e della letteratura, suscita qualche sospetto; l'autonomia femminile si paga a caro prezzo se manca di glamour. Immancabilmente si sottolinea il suo senso dell'umorismo, il fatto che le piace ridere; sembra quasi che il riso, su cui riflette da filosofa, possa compensare una vita spesa soprattutto con i libri, a scriverli e a leggerli con attenzione numismatica; le nuoce senza dubbio la fama di essere una interlocutrice irriverente. Sembra difficile sottrarsi a quella arguta vivacità che la filosofa Françoise Armengaud ha descritto con affetto e ammirazione, non priva di condiscendenza: «Ta vie était si débordante, jaillissante, éblouissante d'intelligence, si fourmillante de curiosité, d'hypothèses, d'indignations, de jubilations…»[29]. Parole che la descrivono simile a una bambina fin troppo sveglia; altro paragone che è spesso presente a proposito di Sarah[30]. E dell'infanzia, un tema a lei assai caro, indagato in dettaglio negli

[26] Cfr., ad esempio, H. Weinmann, *Sarah Kofman. In memoriam*, in «Études littéraires», n.1, 1995, pp. 5-6.

[27] Si leggano le domande poste da Jardine e Menke (cfr. *infra*, nota 2), e le risposte irritate di Kofman, in parte anche in quella realizzata da J. Hermsen dell'università di Amsterdam e pubblicata nei «Cahiers du Grif». Cfr. *Sarah Kofman. La question des femmes: une impasse pour les philosophes*, «Cahiers du Grif», n.4, 1992, pp. 65-74. V. anche quella rilasciata a U. Konnertz, della rivista tedesca «Die Philosophin», n.3, dicembre 1990, successivamente tradotta e pubblicata in inglese in «Women's philosophy review», June 1995, pp. 4-8.

[28] Nell'intervista pubblicata in versione ridotta sul n.75, 1988, dalla rivista «Yale French Studies», ripresa in edizione ampliata nella raccolta a cura di Jardine e Menke di cui sopra (cfr. *infra*, nota 2), Kofman ha aggiunto una nota in cui commenta: «Quest'anno, l'Università di Parigi I – Pantheon-Sorbonne – ha rifiutato ancora una volta di promuovermi alla nomina di 'professore'. La 'scandalosa ingiustizia' di questo rifiuto ha suscitato unanime protesta da parte dei più famosi filosofi contemporanei e dell'intera stampa francese». Cfr. *ivi*, p.107.

[29] Cfr. F. Armengaud, *Le rire de Sarah*, in «Fusées», n.16, 2009, pp. 12-18, p.13.

[30] Cfr. in particolare J. Maurel, *Les enfances de Sarah* e J.-L. Nancy, *Cours, Sarah!*, in «Cahiers du Grif», 1997, rispettivamente pp. 55-70 e 29-38; cfr. anche J. Derrida nel saggio

autori prediletti, conserva quel misto di energia e di debolezza sottolineate da un filosofo del diritto finlandese autore di un bel saggio sull'etica della testimonianza in Kofman. Ari Hirvonen ricorda di averla incontrata un'unica volta, nella Brasserie Balzar a Parigi: «Nel corso di questo breve dialogo mi fece una forte impressione. Sembrava estremamente forte e fragile allo stesso tempo»[31].

Il silenzio mantenuto per cinquant'anni sulla morte del padre ad Auschwitz e i terribili anni di guerra viene improvvisamente interrotto con i due libri del 1987 e del 1994 e con altri brevi scritti autobiografici composti in questi anni; una svolta che in qualche caso sembra porre in secondo piano l'intero impegno intellettuale della filosofa e anziché arricchire di nuove sfumature il suo lavoro teorico, serve a far puntare i riflettori sulla testimone sopravvissuta alla Shoah[32]. L'infanzia drammatica e la memoria di Auschwitz sembrano quasi servire da giustificazione per un percorso non tradizionale e una vita filosofica 'impertinente'[33]. Colpisce dolorosamente il fatto che di quanto ha scritto se ne parli soprattutto dopo la morte, quasi con il rimpianto di non esser riusciti a cogliere in tempo tutta quella intelligenza e arguzia dispiegate con passione per centinaia di pagine.

Ma appare chiaro che l'interesse per il suo lavoro indubbiamente si è amplificato in seguito alla pubblicazione dei due libri che raccontano la tragedia degli ebrei francesi vissuti sotto il regime del maresciallo Pétain[34].

---

ricordato, pp. 137-138. La traduttrice in inglese di *rue Ordener, rue Labat* – Ann Smock - scrive nell'introduzione: «Ho sempre ammirato l'energia irriverente dei suoi libri – la sua nietzschiana malizia eccitata. Prendeva sempre in giro la filosofia», Lincoln (Nebraska) 1997, pp. VII-XIII, p. X. Cfr. anche A. Smock, *Sarah Kofman's Wit*, in *Sarah Kofman's Corpus*, cit., pp.33-45.

[31] A. Hirvonen, *The Ethics of Testimony: Trauma, Body and Justice in Sarah Kofman's Autobiography*, in «No Foundations. An Interdisciplinary Journal of Law and Justice», n.9, 2012, pp. 144-172. Hirvonen ha curato una raccolta di saggi assai interessante sugli aspetti filosofici, psicoanalitici e giuridici riguardanti la questione del male; cfr. *Law and Evil. Philosophy, Politics, Psychoanalysis*, a cura di A. Hirvonen e J. Porttikivi, London 2010.

[32] Il libro *Paroles suffoquées* va inserito nel momento in cui da diversi anni è in atto un risveglio dell'antisemitismo in Francia e per converso una ripresa della riflessione da parte degli ebrei francesi sugli anni dell'occupazione nazista. Basta ricordare che il film di Claude Lanzman *Shoah* è del 1986.

[33] È la stessa Kofman a servirsi di questo aggettivo – ripreso dalle ricerche sulla pertinenza nella comunicazione sviluppata dalla linguista Armengaud – per applicarla alle storielle ebraiche commentate da Freud nel suo saggio sul *Witz*, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in Id., *Opere*, vol.5, Torino 1989, a sua volta sottoposte ad analisi dalla filosofa nel libro *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, cit. Per Kofman, «queste storie fanno ricorso a una *logica impertinente* che rifiuta di adattarsi alla situazione e va incontro, apparentemente, alle intenzioni del soggetto, e che segna 'il trionfo dell'automatismo sull'opportuno adattamento del pensiero e dell'espressione'»Cfr. *ivi*, p. 33; corsivo nel testo.

[34] Fin dagli anni '70 numerosi scritti di Kofman vengono tradotti e discussi in ambito accademico anglofono. Cfr. le note bibliografiche che accompagnano le tre raccolte principali di scritti, inediti e saggi critici in inglese. Cfr. *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, a cura di P. Deutscher e K. Oliver, Ithaca 1999; S. Kofman, *Selected Writings*,cit.; *Sarah Kofman's Corpus*, cit. I due testi autobiografici sono recensiti dalle principali riviste di «French studies» di lingua inglese.

Anche in Germania si è verificato un fenomeno simile, evidente nelle domande che, nel corso di una intervista del 1991, le vengono rivolte dalla rivista di filosofia femminista *Die Philosophin*. Si vede così come i temi della ricerca filosofica e le pagine di interpretazione sulle donne in Freud slittino per collocarsi in po' sullo sfondo, mentre il centro si ricostituisce intorno ai risvolti autobiografici descritti in *Paroles suffoquées* e alla posizione di Kofman nei confronti del nazismo[35]. La capacità teorica della filosofa si trova in questo modo ridimensionata; la tensione tra vita e speculazione intellettuale è ricondotta all'interno di una gerarchia consolidata, dove le circostanze biografiche tornano ad avere il sopravvento e a fornire la visibile 'causa' di una esistenza da cervellotica impenitente e impertinente. Dopo questo libro, la figura della filosofa comincia ad acquistare un'altezza inusitata, considerando anche la sua piccola statura[36].

Il ritratto di Sarah sembra tuttavia destinato a rimanere senza nitidi contorni ancora a lungo, sempre più simile ad alcune delle centinaia di sembianti da lei disegnati su carta; i cui tratti indistinti sono costituiti da linee simili a delle ferite che tagliano i volti in più direzioni, mentre i lineamenti nel loro insieme appaiono ancora più sfumati per effetto della pressione delle dita sul foglio. «Il suo disegno – osserva Nancy - non è vista ma visione. Non si rapporta ad oggetti [...]»[37].

Anche se si tratta di un percorso filosofico tutt'altro che oscuro e tortuoso, al contrario, fin troppo coerente nella quantità e originalità dei libri che ha scritto, rimane per aria, immancabile, una domanda inespressa su quale posto le debba essere assegnato, come e dove trovare il luogo adatto dove 'sistemarla'. Il suicidio ha poi bruscamente finito per mandare all'aria il profilo della filosofa burlona. Come già avevano fatto all'inizio del secolo sia Bergson che Freud – entrambi pensatori ebrei come lei – Kofman dedica un libro allo scritto sul motto di spirito nell'autore dell'*Interpretazione dei sogni*, nel quale vincola indissolubilmente la questione del riso a quella del perdono, divenuta drammaticamente pressante dopo la Shoah; un tema che altri pensatori francesi hanno contribuito ad approfondire[38].

Nelle prime pagine dedicate all'amica, da poco scomparsa, Derrida riflette: «Ho passato le ultime settimane a rileggere alcuni testi di Sarah, con la sensazione, perfino avendone la certezza, che per me tutto doveva ancora accadere, tutto ancora da capire»[39]. Intanto, cerca di spiegar(si)

[35] Cfr. «Die Philosophin», cit. I riferimenti a questa intervista nel paragrafo successivo di questo articolo.

[36] L'interesse per Kofman successivo alla morte viene giustamente descritto come rottura «dell'incantesimo negativo nei suoi confronti» da A. M. Verna in *Le seduzioni del doppio*, cit.; cfr. le considerazioni svolte nella Premessa, p. XI, *ivi*. Sulla statura di Kofman, cfr. Nancy nell'articolo citato.

[37] J.-L. Nancy, *Sarah Dessine*, «Fusées», 17, 2010, pp. 7-8, p.7.

[38] S. Kofman, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, cit.; oltre a Derrida, fondamentale al riguardo è V. Jankélevich, *Perdonare?*, Firenze 1987 (ed. originale Paris 1971).

[39] J. Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo*, trad. it. di M. Zannini, Milano 2005, pp.185-205, p. 192. La versione italiana, ridotta di una decina di pagine, non è molto fedele all'originale. In qualche caso preferisco utilizzare quest'ultimo, pubblicato nel fascicolo citato di «Cahiers du Grif», 1997, pp. 131-165.

come mai non è riuscito a dare un nome al testo della commemorazione, che viene quindi letta e pubblicata con dei puntini in sostituzione del titolo. Al suo posto egli offre diversi titoli possibili, nessuno dei quali lo convince fino in fondo; dal più immediato, che è racchiuso nel semplice nome – *Sarah Kofman* – , a *I doni di Sarah Kofman* (il titolo, in fondo, per Derrida, non è forse un dono?); e altri tre: *Qui, là*; *Libro chiuso, libro aperto*; *Proteste*. Poche pagine più avanti aggiunge un altro eventuale sottotitolo, *La posizione di Sarah*. E spiega: «Qui e là c'è il corpo, c'è il libro, c'è il libro aperto, c'è il libro chiuso. E delle testimonianze. Tra i due, tra qui e là, tra il corpo e il libro, tra il libro aperto e il libro chiuso ci sarebbe, qui e là, il terzo, il testimone, il *testis*, la testimonianza, l'attestazione, il testamento, ma in forma di protesta»[40].

La vita di Sarah rimane poco accessibile, opaca allo sguardo e alla curiosità immediata di altri, come lei stessa aveva scelto. Indissolubilmente coincidente con i libri che ha scritto, come più volte Kofman non si stancava di ripetere, senza dubbio non può essere 'sistemata' in maniera definitiva in una posizione unica: né soltanto con i filosofi, né con gli psicoanalisti o i critici letterari, tra uomini e/o tra donne, tra generazioni diverse che hanno vissuto sotto il nazismo, un po' adulta e un po' bambina, tra lingue ascoltate e parlate nell'infanzia oltre al francese (il polacco, l'yiddish, l'ebraico) e quelle studiate e utilizzate nella adolescenza e maturità (il greco antico, il tedesco, l'inglese). D'altra parte, che senso avrebbe privarla della sua irresistibile inclinazione verso i punti in cui le polarità si toccano o sovrappongono? Come eliminare dal suo pantheon di antiche divinità il prediletto Giano bifronte, colui che più di qualsiasi altro sembrava così bene rispondere alle geniali circonvoluzioni e svolte del pensiero di Nietzsche e di Freud?[41] La copertina di *Pourquoi rit-on?* riproduce un affresco della cappella di Pritz-Laval del XIII secolo dedicato al mese di gennaio, consacrato a Giano, colui che apre l'anno. Kofman sceglieva con grande cura le immagini con cui i suoi libri si presentavano in pubblico, che dovevano visivamente racchiudere in una immagine sintetica di particolare pregnanza il significato del testo. La copertina de *L'enfance de l'art* (1971) riproduce S. Anna e la Vergine con il Bambin Gesù; i *Quattre romans analytiques* (1973) la *Giuditta* di Botticelli; *Comment s'en sortir?* (1983), il *Prigioniero* di Goya al museo del Prado; in *Un métier impossibile. Lecture de* Constructions en analyse (1983) c'è una immagine poco nota di Monsu Desiderio, *Asa che distrugge il tempio di Priapo*, al Fitzwilliam museum di Cambridge; sul frontespizio delle *Lectures de Derrida* (1984), prevedibilmente, un papiro aramaico del V-IV secc. a.C.; *Le tre Parche* di Francesco dal Cossa nel palazzo Schifanoia a Ferrara figurano sulla copertina di *Conversions* (1987)[42].

«Una grande filosofa comica»

[40] J. Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo,cit.,* p. 186.
[41] Cfr. S. Kofman, *Pourquoi rit-on?*, cit., pp. 41 e sgg.
[42] Superfluo è dire che nessuna immagine figura sulla copertina dei due libri autobiografici.

Anche l'oscillazione tra il riso e il pianto va inclusa in questo movimento. Come ha rilevato Derrida con parole che esprimono l'angoscia e il profondo smarrimento di fronte alla morte dell'amica, «rideva molto anche quando non rideva»[43]. Le risate non sono mai fini a se stesse, ancor meno sono gesti liberatori; quelle di Sarah sono sempre state risate miste a lacrime. Ridere, come anche l'arte, non sono affatto forme salvifiche di redenzione o di riscatto; al contrario, Sarah rideva come una bambina che ride fino alle lacrime.

> Immagino che tutta la meditazione compiuta nella sua opera, può assomigliare a una grande reverie *su* tutti i significati – in francese – dell'espressione «per ridere» e piangere per ridere, dopo l'interpretazione nietzscheano-freudiana del riso, sul bordo dell'angoscia, sul bordo delle finalità coscienti e incoscienti del ridere, di quel che si fa per ridere, in vista del riso, in virtù del riso, in virtù dell'economia apotropaica del riso [...] fino alla funzione post-platonica o non metafisica della finzione o del simulacro, cioè di ciò che serve solo «per ridere», ad esempio il simulacro nell'arte e nella letteratura[44]:

Lo stesso nome di Kofman rinvia al ridere. Non è forse la moglie di Abramo, ormai in età avanzata, colei che ride fingendo di non ridere, quando le annunciano che partorirà un figlio? Isacco – Yitsak, 'colui che ride'[45].

A partire da un'acuta analisi di *Rue Ordener rue Labat* in cui si serve dei riferimenti in esso contenuti relativi al film di Hitchcock *The Lady Vanishes*, lo studioso Tom Conley ha paragonato lo spirito che anima Sarah Kofman a quello dell'anagramma e alter ego di Rabelais – Alcofribas Nasier – studioso e mago, commediante e commentatore, e non ha esitato a definirla «una grande filosofa comica che ricava la verità dal materiale di base del laboratorio del proprio ingegno»[46].

Il riso è molto altro ancora per Kofman. Scrivendo a proposito del Freud che analizza il «rusé coquin» delle storielle ebraiche, il briccone che ne sa una più del diavolo, la filosofa osserva che egli è assimilabile a un Giano bifronte; ha una natura duplice, buona e cattiva, ottimista e pessimista. Come Giano, è il guardiano di tutti i ponti, i passaggi e i transiti[47]. Quando Freud parla del «coquin» come di uno esperto in sotterfugi, un oratore irresistibile, che riesce ad attirare tutti dalla propria parte, non è forse a sé stesso che sta pensando, osserva maliziosamente Kofman? Non è forse come un Giano bifronte proprio Freud, colui che possiede la chiave per entrare nell'inconscio, e che grazie a questa capacità vorrebbe raggiungere un potere illimitato?

> Freud, che detiene la chiave che apre le Porte delle Madri, sorveglia, con la sua attenzione fluttuante, le entrate e le uscite delle profondità dell'inconscio; non dimentica mai di guardare né davanti né dietro di sé, e vorrebbe ottenere, grazie

[43] J. Derrida, *Ogni volta unica, la fine del mondo*,cit., p. 191.
[44] *Ivi*, p. 187.
[45] *Ivi*, p. 204.
[46] T. Conley, *Sarah Kofman*, cit., pp.191-192.
[47] S. Kofman, *Pourqueoi rit-on*, cit. pp. 41-42.

al suo metodo – anche se non lo ammette – un controllo senza limiti. Lui che, soprattutto, mostra senza problemi un doppio volto[48].

E come sarebbe possibile dimenticare il lungo saggio dedicato alla figura mitologica di Baubo, trattata da Nietzsche, un doppio di Dioniso; colei che trasforma la disperazione di Demetra in una risata sollevando le proprie gonne?[49] Non è stata forse attribuita a Sarah una impertinenza analoga quando interpella colleghi e filosofi di altri secoli?

Una foto probabilmente risalente agli anni '80 ritrae Sarah sorridente accanto a una caricatura del prediletto Nietzsche, la stessa in formato ridotto che figura sulla sua tomba, fotografata dalla psicoanalista Rachel Rosenblum, la quale ha studiato il rapporto tra scrittura e trauma in Primo Levi e Kofman, e a lei ha dedicato diversi saggi[50].

Potere senza potere

Die Philosophin, una rivista tedesca di filosofia e teoria femminista l'aveva intervistata nel 1991, interrogandola su alcune questioni fondamentali per la cultura europea in quel periodo: la scrittura dopo Auschwitz (siamo negli anni in cui infuria in Germania il dibattito noto come *Historikerstreit* tra gli storici tedeschi a proposito del nazismo), le donne e il potere, le donne e la filosofia. Nel riproporla all'indomani della morte, l'inglese «Women's Philosophy Review» la fa precedere da una pagina dello storico della

[48] *Ivi*, p. 44. Nella nota 64, Kofman osserva che anche Nietzsche si è implicitamente identificato con Giano, «in ragione del suo metodo vigile di filologo probo e rigoroso».

[49] Per il saggio di Kofman su *Baubo* il riferimento, cfr. *infra*, nota 6. Ecco come Freud riassume il mito in un breve scritto del 1916: «Secondo la leggenda greca, mentre andava in cerca della figlia rapita, Demetra era giunta a Eleusi, ivi era stata ospitata da Disaule e dalla moglie di lui Baubo, ma nella sua profonda afflizione non aveva voluto toccare né cibo né bevande. Al che la sua ospite Baubo la fece ridere, alzando improvvisamente la veste e scoprendo il corpo nudo». Cfr. S. Freud, *Parallelo mitologico con una rappresentazione ossessiva plastica*, in Id., *Opere*, vol. 8, Torino 1989, pp.617-618, p.618.

[50] Cfr. R. Rosenblum, *In more favourable circumstances: ambassadors of the wound*, in *Ferenczi of our Time*, a cura di J. Szekacs-Weisz e T. Keve, London 2012, pp. 117-145; la fotografia è alla pag. 123. Rosenblum ha tracciato un parallelo tra Primo Levi e Sarah Kofman in una serie di contributi che pur non essendo pienamente convincenti, sono senza dubbio di grande interesse. Secondo Rosenblum, la scrittura costituisce sia per l'uno che per l'altra un mezzo per costruire uno schermo di protezione dal trauma; al tempo stesso, la scrittura ha significato avviare un pericoloso avvicinamento alla morte. Entrambi muoiono suicidi poco dopo aver pubblicato libri nei quali hanno cercato di confrontarsi direttamente, a distanza di oltre 40 anni dalla fine della guerra, con l'orrore dello sterminio e la persecuzione nazista, *I sommersi e i salvati* viene pubblicato da Levi nel 1987, e *Rue Ordener, rue Labat* di Kofman, esce nel 1994. Per Levi si tratta di tornare al tema centrale del suo primo libro – *Se questo è un uomo* (1947) – dopo una lunga 'deviazione' durata più di quarant'anni; per la filosofa costituisce l'unica testimonianza scritta sulla propria infanzia trascorsa a sfuggire ai rastrellamenti nazisti nella Francia occupata. Cfr. R. Rosenblum, *Peut-on mourir de dire? Sarah Kofman, Primo Levi*, in «Revue Française de Psychanalyse», 64, 2000, pp. 113-137; Ead., *Postponing Trauma: the Dangers of* Telling, in «The International Journal of Psychoanalysis», 90, 2009, pp.1319-1340; Ead., *Distancing Emotions. Surviving the Account of Catastrophe*, in «Passions in Context», n.1, 2011, pp.119-150.

letteratura svizzero Michel Jeanneret che ricorda il carattere passionale di Kofman, l'intensità del suo rapporto con le idee e i testi su cui lavorava.

Il dialogo si avvia a partire dal libro *Paroles suffoquées*, che Kofman ha pubblicato nel 1987, e si concentra intorno alla tesi sostenuta da Blanchot ne *L'infinito intrattenimento* a commento della *Espèce humaine* di Robert Antelme intorno al potere di chi è senza potere, come i deportati nei campi di concentramento di fronte ai loro aguzzini: «questa potenza onnipotente ha un limite; colui che non può più letteralmente nulla si afferma di nuovo al limite dove la possibilità cessa». Se chi è potente pensa di poter dominare tutto il possibile, un limite si presenta nel rapporto che non dipende dal dominio, «quel rapporto senza rapporto in cui si rivela 'un altro'»[51]. Qui si rivela il potere di chi non ha potere, poiché è da quest'ultimo che sorge «la presenza dell'Altro come presenza di un Altro». E all'esercizio del bisogno di esercitare la parola incessantemente dopo Auschwitz, Kofman affianca l'esigenza di scrivere incessantemente. Su questo punto, risponde a «Die Philosophin» che il carattere sublime del libro di Antelme è quello di rispondere alla più alta esigenza etica. La sua scrittura, «priva di potere, può farci sentire il silenzio di coloro che non hanno potuto parlare»[52]. Per Kofman c'è un indissolubile legame tra la più alta domanda etica, che ci chiede il silenzio per consentire all'altro di parlare, invece di ucciderlo, e la più alta richiesta della scrittura, quella di «scrivere senza potere»[53].

Dopo Auschwitz è stato dimostrato che l'essere umano è indistruttibile, ma al tempo stesso che non ci sono limiti alla distruzione degli essere umani. E questo, ragiona Kofman, significa che dobbiamo tener conto di due forze inestricabilmente legate: 1) il potere di uccidere, di dimenticare l'Altro; 2) il potere di riconoscerlo e di consentire la voce dell'altro. Il nostro compito, prosegue, «il nostro 'dovere', è quello di agire per far sì che quest'ultimo trionfi sul primo, tenendo sempre presente che il potere che ha reso Auschwitz possibile può tornare in ogni momento»[54].

In lei, «la gioia irresistibile e la risata incontrollabile sull'orlo delle lacrime» erano sempre insieme. Nel sottolineare questo tratto paradossale nella riflessione di Kofman, Hirvonen analizza la scrittura autobiografica della filosofa come profondamente ispirata a una idea di giustizia, che si muove tra un'etica paterna che invita a scrivere, leggere e mangiare anche i cibi vietati se ne va della propria vita, da un lato; e dall'altro, a osservare ciecamente le prescrizioni alimentari secondo i dettami di una madre che

---

[51] M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, trad. it. di R. Ferrara, Torino 1977 [ed. or. 1969], p. 178.

[52] S. Kofman, *Parole soffocate*, cit., p. 51.

[53] Cfr. «Die Philosophin», cit., p.5.

[54] *Ivi*, p.7. Secondo B. Stone, che si occupa del rapporto tra autobiografia e follia, la concezione di Kofman intorno alla scrittura senza potere un magnifico esempio di aggirare l'autorità, la pretesa della tradizione filosofica di elargire verità definitive. Cfr. B. Stone, *Towards a Writing without Power: Notes on the Narration of Madness*, in «Auto/Biography», 2004, pp.16-33. Cfr. anche V. Liska, *Parricidal autobiographies. Sarah Kofman between theory and memory*, in «The European Journal of Women's Studies», 7, 2000, pp. 91-102.

scoraggia sistematicamente la lettura e gli studi della figlia[55]. L'ingiunzione paterna a scrivere diventa, negli scritti autobiografici degli ultimi anni, ingiunzione a scrivere sempre[56].

Tutte le testimonianze di amici e colleghi concordano nel descrivere Sarah Kofman impegnata lungo gli anni di vita adulta a insegnare e a scrivere, e anche a insegnare a scrivere. I suoi corsi erano tutti scritti; i suoi libri (oltre la trentina) erano spesso frutto delle sue lezioni. La scrittura era la sua vita: viveva per scrivere e ha scritto incessantemente per tutta la vita, raccogliendo l'eredità del padre, del quale le rimaneva per l'appunto la penna, tenuta in vista per tutta la vita sulla scrivania. Non aveva figli né li desiderava, ma i suoi figli erano i libri che partoriva uno dopo l'altro. Nella totale contemporaneità e sovrapposizione tra vita, lettura, scrittura, insegnamento, Kofman accentuerà soprattutto il carattere interminabile di questa attività ininterrotta di mescolanza dei vari piani del corpo, dello scrivere, del parlare e del pensare. Come ha sottolineato Derrida, in lei «il libro prende il posto del corpo», diventa *corpus* una volta che si trasfigura in una grande quantità di libri (e qui pensa anche a se stesso naturalmente).

Kofman torna di continuo sugli stessi testi, scrive e riscrive su Freud e Nietzsche, a partire da Freud e Nietzsche, mimetizzandosi con l'uno e con l'altro, cercando in entrambi chiavi di lettura di sé, e della femminilità. Quest'ultima è analizzata come un gigantesco enigma che i suoi numi tutelari non riusciranno mai a sciogliere completamente. Dei due pensatori, oltre ai testi maggiori e più noti, sceglie di approfondire scritti brevi e poco conosciuti – come *Il motivo della scelta dei tre scrigni* di Freud, uno dei suoi preferiti[57]. Oppure pagine non ancora sviscerate a fondo di Nietzsche, come quelle riguardante l'analisi della divinità dionisiaca Baubo, dall'Inno a Demetra.

Come scrive Françoise Douroux, Kofman è tra le poche a non seguire le regole del gioco. Non contrappone un altro sistema filosofico a quello dominante; non si limita a rileggere e commentare i grandi filosofi del passato. Non fa neanche come Simone de Beauvoir, che a un certo punto abbandona la filosofia (Sartre è meglio di me, che se ne occupi lui) e sceglie la letteratura e la scrittura di saggi e di memorie. Kofman legge in modo trasversale, o per meglio dire, entra fin nelle viscere dei testi della tradizione filosofica che analizza – siano Rousseau, Kant, Socrate, Comte, o altri – li rivolta da dentro a fuori, ed è proprio questo a infastidire la comunità accademica, che la punisce congelandole la carriera.

È lei stessa a descrivere in che cosa consiste il suo modo di procedere. In un fascicolo del 1992 dei «Cahiers du Grif» spiega come cerca di

[55] Nella citata intervista a «Le Monde», cit., Kofman si sofferma su questi divieti materni per tutti gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.

[56] Cfr. su questo L. Iyer, *'Write, Write'. Testimony, Judaism and the Infinite in Blanchot, Kofman and Lévinas*, in «Journal for Cultural and Religious Theory», n.1, December 2003, pp. 58-83.

[57] Cfr. S. Freud, *Opere*, vol. 7, Torino 1977. Questo scritto è utilizzato da Kofman nella sua disamina del Mercante di Venezia di Shakespeare in *Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*, Paris, Galilée, 1987.

confrontarsi con i mostri sacri della tradizione filosofica maschile. Cerca di capire cosa Freud, Nietzsche o Comte, pensavano e *come vivevano*; non separa sistema di pensiero e vita; oggettivazione nel lavoro e biografia. I sistemi elaborati da questo o quell'altro sono da Kofman sempre ricondotti a esperienze di vita precise. Non si tratta mai di 'pensatori puri', ma di uomini in carne ed ossa, con le loro debolezze, sentimenti, ambivalenze. Ciascun aspetto del 'sistema' che essi finiscono per rappresentare viene collegato a contesti biografici specifici; modalità a prima vista grossolana, ma che solo in apparenza è banale. Questi personaggi, le autorità scientifiche, la legge intellettuale degli accademici, appaiono umanizzati, ricondotti a una loro condizione desacralizzata. Kofman ride di questi signori, e ride di gusto quando gioiosamente ne coglie le incongruenze e le contraddizioni.

Non risparmia amici e mentori. L'imponente saggio *Ça Cloche* – dettagliato commento a *Glas* di Derrida, presentato al convegno di Cérisy-la-Salle intitolato *Les fins de l'homme* – è di incredibile sarcasmo. Comincia con una descrizione parodistica del testo derridiano, costruito tipograficamente su una pagina divisa in due parti irregolari (l'una dentro l'altra), la destra dedicata a Genet, la sinistra a Hegel; descrive le due colonne affiancate che come due immensi falli occupano la pagina[58]. Leggendo questo saggio si ha quasi l'impressione di sentir risuonare sullo sfondo la risata di Kofman mentre pensava e scriveva quelle frasi. Anche Freud è incessantemente messo alla gogna, come si può capire da *L'enigma femmina*. Anziché accusare il fondatore della psicoanalisi con argomenti ideologici, Kofman sottopone gli scritti a una rigorosa analisi, e intanto scava nella biografia, nelle parentele e nelle amicizie; il capitolo riguardante il narcisismo – uno dei migliori e più convincenti dell'intero libro – è analizzato tenendo presente l'intenso rapporto che legava Freud a Lou Salomè:

> La donna sarebbe narcisistica – ironizza Kofman beffardamente mentre segue lo psicoanalista che annaspa e torna sulle proprie affermazioni precedenti relative alle *défaillances* femminili – non più per effetto di qualche 'originaria inferiorità', di una qualche mancanza, ma al contrario per la sua autosufficienza narcisistica e la sua indifferenza; non è più lei che invidia l'uomo per il suo pene, è lui che l'invidia per la sua posizione libidica inafferrabile, per aver saputo conservare integro il proprio narcisismo, mentre l'uomo – ci sarebbe da chiedere perché – si è impoverito, si è svuotato di quel narcisismo originario in favore dell'oggetto amato[59].

Con la sua concezione di cosa significhi per una donna fare filosofia, vale a dire mostrando quanto inutile sia lo sforzo della complicità, con la sua ferma coerenza, la radicalità delle proprie scelte professionali, Kofman ha aperto una via del tutto originale intorno al vivere filosofico; senza condividere, ma senza neanche rigettarli completamente, i modelli indicati da Pierre Hadot e dall'ultimo Foucault nel corso sul *Coraggio della verità*.

[58] S. Kofman, *Ça Cloche*, in Ead., *Lectures de Derrida*, Paris 1984, pp. 115-161.
[59] Sarah Kofman, *L'enigma donna*, cit., p. 46.

¶ Sezione Quinta

Pratiche e rappresentazioni autobiografiche

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/9:

L'autobiografia come formazione e filosofia di vita. Per gli individui o per le persone?

di Duccio Demetrio

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 11/01/2013. Accettato il 19/01/2013

Abstract: This essay aims at exploring autobiography in the light of the opposition between individual and person. The autobiographical exercise is a pedagogical tool and philosophical object, necessary to create self-subjectivity and to give a meaning to the existence of an individual.

***

Premessa

Se ci limitassimo a considerare le scritture autobiografiche nel loro aspetto testimoniale e storico, oltre che letterario, ne sottovaluteremmo la grande rilevanza filosofica della quale esse continuano a mostrarsi portatrici. Apparse come espressione topica all'origine dell'individualismo occidentale già nel mondo greco e romano, e poi della cultura cristiana, dopo molti secoli queste voci individuali rappresentano un genere narrativo oggi sempre più presente anche in tradizioni assai lontane dal bacino mediterraneo. La storia dell'autobiografismo va dunque correlata, come diremo più oltre, con la storia delle nozioni di soggettività, di individuo, di persona, di intimità o di interiorità. Quali siano, infatti, gli scopi che indussero e inducono una donna o un uomo a por mano allo stilo, alla penna, al computer, è la parola io a costituire il focus e il motore dell' intento autobiografico: di volta in volta declinato per raccontare di sé, la propria vicenda ritenuta esemplare o comune; per far conoscere ad altri la personale visione della vita, per riferire delle più diverse vicissitudini, peripezie, peregrinazioni. O solamente per tentare di temperare, scrivendone, le proprie angosce e solitudini. Nella

conversazione fittizia, ma densa di implicazioni emotive, con un alter ego responsivo e illusorio, con il proprio dio, con chi non possa più udire o leggere pagine nelle quali i motivi dell'autoconfessione, della denuncia, della richiesta di assoluzione o perdono, della espiazione, si dimostrano salienti. Ben oltre gli aspetti connessi alle narrazioni della propria infanzia e giovinezza, della propria storia di formazione, dei successi e dei fallimenti, del tempo che resta da vivere.

Con queste accennate premesse, era dunque inevitabile che, finalmente, anche in Italia gli studi filosofici iniziassero ad occuparsi di un genere del quale un numero considerevole di filosofi e di filosofe a lungo si è avvalso: nelle forme del diario, della memorialistica, del saggio critico e aforistico. In secondo luogo, grazie a più di cento anni di psicoanalisi, andava da sé che le pratiche cliniche si incontrassero con la più recente rivisitazione della filosofia, antica e contemporanea (con P. Hadot, l'ultimo M. Foucault, G. Gusdorf soprattutto), come esercizio del pensiero, come cura dell'anima, come consulenza esistenziale e non soltanto in quanto lavoro teoretico. Laddove si sia pertanto ridato voce alle soggettività, al ruolo della narrazione biografica, alla scrittura e al concorso che tale tirocinio meditativo e introspettivo offre a chiunque nell'indurre processi autoconoscitivi e – junghianamente – d'individuazione.

L'autobiografia oggetto e processo filosofico.

Tra annose sottovalutazioni e più recenti interessi, l'autobiografia può pertanto essere considerata un oggetto filosofico nella duplice direzione sottolineata. Ogni autobiografia, quando scaturisca da un desiderio autoconoscitivo autentico, del resto l'espressione di una molteplicità di interrogativi rivolti a se stessi. I cui tentativi di risposta sono affidati al lavorio mentale, denso di implicazioni emotive, di una scrittura a nient'altro che a questo interessata. Riconducibile ad una o esse convergono attorno a temi quali: un profondo scontento o disorientamento esistenziale, una ferita dell'essere non rimarginabile da nessun palliativo terapeutico, un'inquietudine che si chiede alla scrittura ora di sanare, ora invece di riaccendere. Inoltre, si tratta di manifestazioni autonarrative scaturenti da domande che gli autori pongono a se stessi e alla vita nella sua accezione più ampia. Nel sottolineare tali aspetti, che ci suggeriscono di sfogliare soprattutto le pagine nelle quali vengono esplicitati tali motivi, intendo rimarcare il valore etico di quelle autobiografie che siano *incipit* ed esito di un travaglio trasformativo. Intenzionalmente o imprevedibilmente attivato dalla scrittura. Si è indotti a scrivere di sé per scoprire se la propria vita ha avuto un senso, per reagire ad una perdita, ad una malattia, ad un abbandono. Si scrive perché sono le diverse dimensioni dell'infelicità umana ad invitarci a farlo. Tutti momenti, questi, nei quali ci si trovi e scopra nudi e sperduti, privi di forza. Dinanzi alle prove ineluttabili che ogni individuo non può evitarsi di affrontare. Quando si scelga, con coraggio, di analizzare

se stessi in quanto materia pensante e sempre a nostra disposizione. Per rievocare una celebre e felice espressione di Michel de Montaigne. Non si tratta, però, soltanto di cambiamenti autoreferenziali, interiori, o di processi che – a partire dalla ricostruzione paziente delle memorie personali – si rivelano fonte di scoperte impreviste. I cambiamenti vissuti in prima persona, concernono oltre ad una diversa rappresentazione di sé, cui gli scriventi pervengono già durante o al termine del racconto della loro storia di vita, aspetti che esulano da tale prevalente connotazione. Poiché in tali pratiche sono riscontrabili effetti che implicano anche variazioni di ordine relazionale. Si tratti di lettori casuali o di chi, grazie a quanto letto, e in quanto vicino all'autore, scopre di lei, di lui, altri volti, vicende, sensibilità ignote fino a quel momento, che presumeva di conoscere. La scrittura ci conduce verso una verità imprevista; ci svela e nasconde, ci trasforma in personaggi e ci conduce verso vertigini conoscitive inaspettate e per ciò stesso feconde per le esplorazioni, cui si voti un'intelligenza curiosa e non indifferente alle più diverse problematicità dell'esistere.

Da quanto detto, già si comprende ed evince quanto la pregnanza filosofica di simili attività suscitatrici di autoconsapevolezze personali, oltre a collocarsi nella scia della tradizione coscienzialistica e introspettiva (agostiniana, pascaliana, cartesiana) vada ricondotta alle correnti del pensiero novecentesco attente alla nozione di *relazione* (Paul Ricoeur), di cura di sé come *autodominio* (ancora Michel Foucault), di *decostruzione* critica dell'idea di ego, in funzione di una sua mitigazione e riconsegna al sociale (E. Lévinas, M. Zambrano, S. Weil). Dove, occorre aggiungere, che essendo la scrittura un esercizio di promozione, sviluppo, ampliamento del pensiero e della pensosità umane, il soggetto si imbatte inevitabilmente con i grandi temi, rapportabili alla propria storia, di cui la filosofia si occupa fin dalle sue origini: soprattutto con l'eros, con il mistero di esistere e il sacro, con il dolore e la perdita, con il vuoto e la mancanza, con la fine e la bellezza, con il male e il bene….

Non c'ia vicenda individuale uno o l'altro di questi argomenti. Talvolta sfiorandoli, talaltra riscoprendoli nel mentre attende alla stesura del proprio libro facendone attentissima occasione di riflessione e meditazione. Le autobiografie, dalle più modeste alle più rilevanti su un piano dell'invenzione narrativa, hanno dunque rappresentato e ancora rappresentano uno stratagemma vitalistico. La loro vicenda, quando non siano state o siano redatte per scopi commerciali, per motivi autocelebrativi, per interessi edonistici (fenomeno per altro non odierno che accompagna la storia di questo genere), è esperibile in una sterminata gamma di peripezie drammatiche, dolorose, estreme. Possiamo aggiungere che il motivo della tragicità, così come Karl Jaspers in particolare ne tratta (la ferita inguaribile, la perdita dell'innocenza, il silenzio di dio) connota in diversa misura ogni narrazione a vocazione filosofica. La consapevolezza del nulla, paradossalmente, viene ritrovata laddove ci si era affidati allo scrivere per spegnerla. La scrittura dà e toglie, consente all'oblio di aiutarci a sopravvivere e – al contempo –

riaccende ricordi, nasce da un desiderio di semplificazione, ma in verità complica le trame più semplici.

Due diverse direzioni di senso

Per evocare le soggettività umane, non in astratto, ci avvaliamo usualmente, in modo forse troppo spiccio e approssimativo, di due parole alquanto familiari: individuo e persona. Come vedremo, queste si presentano invece – ad un'indagine attenta ai distinguo – contrassegnate da differenze non banali. Nonostante ormai si sia soliti utilizzarle quasi fossero sinonimi, come se avessero un valore semantico equivalente. Entrambe vengono riferite dal senso comune, oltre al concetto generale cui rinviano, alle nostre esistenze e alle loro peculiarità. Le decliniamo infatti sempre riferendoci a *quell*'individuo, a *quella s*pecifica persona, a noi stessi: alla sua/mia/tua storia, alla sua/ mia/tua biografia. A quei dati anagrafici, sessuali, sociali o attinenti i tratti di personalità, e ad altro ancora, che non possono certo sovrapporsi a quelli di cui sia portatrice un'altra vicenda personale. Tutt'al più, questi potranno mostrarsi comparabili tra loro: per affinità, analogie, somiglianze. Di conseguenza, tutti noi – è noto – possiamo scoprire che siamo raggruppabili in tipi, serie, classi e tipologie, dove però il riferimento alla salvaguardia del «principio individualità, se accolto come un presupposto imprescindibile (*idiografico*), dovrebbe indurci a sospettare di ogni facile generalizzazione. A rivendicare le esclusività di cui siamo i soli attori e portatori.

Individui o persone, seppur appartenenti ad una sterminata e indistinta folla, continuiamo ad essere nel momento in cui reclamiamo una potestà esclusiva sul nostro passato. Ad esempio, accettandolo nella consapevolezza di essergli stati fedeli; ma anche nella soddisfazione di averlo oltrepassato diventando donne o uomini migliori, nella tensione verso il possibile e quanto ci resta da vivere, conoscere, ottenere. Memoria e *non ancora* costituiscono le coordinate temporali e mentali che rendono umanamente dinamiche queste parole che raccontano di noi, preservandole dal rischio di "disincarnarle" e destoricizzarle.

Il concetto junghiano di "individuazione" è senz'altro tra i più idonei a spiegare la natura dei processi consci e inconsci che ci consentono di realizzare l'unicità della nostra persona: accettando il travaglio inevitabile delle separazioni, delle rinunce, dei distacchi. Attraversando le perdite e non solo gli accrescimenti. Tuttavia, ad un esame introspettivo, se disponibili a scandagliare le profondità che siamo o di cui nulla vogliamo sapere, certamente non potremo che riaffermare, nel perseguirla con coraggio,

la singolarità del nostro esserci. Rispetto alle apparenze che ci traggono in inganno, alle immagini esteriori cui ci dedichiamo con grande cura nel desiderio di assomigliare agli altri.

Ognuno è portatore invece di dissomiglianze, che sovente non conosce, che non sa scoprire. È la nostra genealogia biologica ed esistenziale a ricordarci che non ci possono essere due individui, né due persone, perfettamente uguali. E, tanto meno, mai potranno sussistere due mondi interiori assimilabili. Pertanto, ritengo occorra accettare il senso contiguo dell'una e dell'altra parola: quando ci si riferisca ad esistenze la cui intrinseca struttura non può essere ulteriormente scomposta, né più di tanto alterata. Sono innanzitutto la percezione costante della nostra fisicità e la corporeità di cui siamo fatti e, al contempo, la sensazione di essere anche individui abitati da "qualcosa" di incorporeo, di inafferrabile, di evanescente, a demarcare i nostri fragili confini.

Se il fardello o le gioie del corpo rappresentano la certezza immanente che, nel piacere o nel dolore, demarcano e circoscrivono la nostra persona, non così ci appare la psiche. Ben oltre ogni disturbo dissociativo, le tendenze e le pulsioni centrifughe che ci attraversano in fasi alterne della vita, anche soltanto nei linguaggi delle fantasie e del desiderio, rendono instabili le nostre ingenue aspirazioni alla conservazione dei nostri confini individuali. Le necessità e i pesi dell'immanenza si trasformano in aspirazioni alla trascendenza, all'*oltrepassamento* della sola fisicità, ci rammenta ancora Jaspers. Il senso della finitezza contiene una domanda di infinito ed anche questa esigenza di espansione, oscura o luminosa, contrassegna la nostra volontà e la capacità di individuarci.

In-dividuati dalle nostre trame

Per tale motivo, la percezione della nostra soggettività non può che dar luogo alla disponibilità che ciascuno di noi dovrebbe accogliere in quanto soggetto riflessivo: quando ci venga chiesto di esprimere un'opinione sensata e seriamente pensata su noi stessi. Al fine di riconciliare fra loro, senza presumere di poterle cancellare e rimuovere, quelle dimensioni in conflitto perenne (istinto e razionalità, realtà e sogno, interesse e oblatività, passione e distacco, fede e incredulità) che, da millenni, continuano a contrassegnare l'umanità e a tradursi in una miriade di storie interiori raccolte e trasfigurate dai miti, dalla letteratura, dalla poesia. Il senso della propria storia individuale, nelle più diverse collettività, si acquisisce imparando però a esercitare, in un'interminabile indagine, i compiti cui ci richiamano le facoltà riflessive, rispetto alle quali la nozione di *io* si assume un ruolo regolativo indispensabile e una funzione di regia necessaria alla mediazione e alla riconciliazione delle parti fra loro in contrasto.

Un *in-dividuo* è (letteralmente) colei o colui che *non può* essere segmentato anatomicamente, che non può dar luogo a duplicati o cloni. Siamo individui (*alias* persone) riconoscibili come tali grazie alla capacità

di pronunciare, nonostante ogni ferita dell'animo e vessazione, quell'io sono (sono stato, vorrei essere) che rappresenta il segno inequivocabile, anzi il diritto civile, di poter affermare, ora in un frequente delirio di onnipotenza, ora ancor più di frequente in assoluta umiltà, «io appartengo (almeno) a me stesso». La distinzione, la differenza, la non sovrapponibilità, connotano pertanto le nostre caratteristiche individuali, soprattutto se ne siamo consapevoli e se tentiamo di trovare in esse qualche motivo conduttore: quel filo del racconto indispensabile a connettere insieme le origini con gli sviluppi adempiti, il tempo remoto con un'idea di futuro[60]. Qualora provassimo a decostruirla, a disaggregarla, a frantumarla, tale preziosa caratteristica, tentando di scomporla nei suoi elementi costitutivi, essa (e dunque ognuno di noi) perderebbe la sua unicità e l'esito ci porterebbe ad assistere al decomporsi di quella accidentale, o voluta, aggregazione di elementi interconnessi grazie anche alla nostra capacità e determinazione morale di tenerli insieme. Questi elementi danno luogo appunto a quella individualità, concreta e vitale, che ciascuno di noi è chiamato ad interpretare. Quando si riesca ad assegnare al proprio racconto una trama decente, plausibile, non aliena da coerenze e consequenzialità, a darsi un inizio, a commentarne e ad argomentarne l'andamento, a raggiungere qualche conclusione o a lasciar aperto ogni finale, in fondo, la nostra esistenza non può che assomigliare ad un romanzo autobiografico e non c'è autobiografia che non assomigli alla vita reale. Come avviene per il romanzo, ha poco senso leggerne qua e là soltanto alcune pagine: la nostra persona, similmente, non è nell'istante che si rivela, ma nel *continuum* della narrazione e nella identificazione dei *téloi* che ci siamo dati, dove non aver un finale da raccontare è indizio del nostro percepirci individui: seppur incompiuti e incompleti. Ma questa è una qualità della nostra persona, più che un danno.

In opposizione a tutte le teorie dell'individualità che reputano di elencarci, cumulativamente, ciò di cui siamo fatti, sarà più fecondo assumere un atteggiamento anamnestico basato sulla clinica del racconto prolungato di quanto ci accadde di vivere e di diventare, di star vivendo, di poter forse vivere domani.

Il divorzio delle parole: individualismo *versus* personalismo

I ragionamenti precedenti, di primo acchito, sembrerebbero poter applicarsi nondimeno all'idea di *persona* (dall'etrusco traslato nella lingua latina: maschera, apparenza; corrispondente al greco *pròsopon*), e in buona misura sicuramente ciò è da ritenersi accettabile. E così fin qui abbiamo fatto. Ma se, come richiamato, prestiamo attenzione al significato originario della parola, quanto sembrava finalmente una certezza e una conquista dell'*ego*, non lo sarà più. L'etimo introduce una distinzione che possiamo ormai anche respingere, ma la suggestione, anzi la provocazione, rimane.

[60] Si veda il capitolo dedicato alla narrazione del saggio recente di G.P. Quaglino, *La scuola della vita. Manifesto della terza formazione*, Milano 2011,pp. 113-142; D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano 2008.

Ci vede costretti ad essere più prudenti, nella nostra spontanea tendenza a scambiare tali parole l'una con l'altra. La nozione, nonostante quanto detto, aggiunge infatti un *quid* alla gemella categoria di individuo e per tale motivo se ne distacca.

L'ideologia e la cultura si sono incaricate di separare l'individuo dalla persona. Non si contano le dispute annose, non solo recenti e accanite, sulle differenze terminologiche circa il loro senso lessicale. Scopriamo che il primo termine, si presenta indubbiamente più asettico e neutro, più fungibile nelle circostanze diverse; il secondo invece, in virtù del proprio antico retaggio etimologico, prenderne decisamente le distanze. I due sostantivi cessano di essere alternabili e quell'individuo, che sembrava (quasi) immune da ogni scindibilità, trascinato nello slittamento semantico dell'altra parola, si ritrova assai meno intero e indivisibile di quanto si potesse pensare. Laddove aveva fatto di tutto per difendere la propria unicità e unitarietà, si scopre trasformato in persona: è costretto ad indossare una maschera, a dichiarare il proprio disorientamento, a non saper più quale sia il suo volto. Da uno che era, regista abile e convinto, si scopre ora bino e forse trino. La persona, dal proprio canto, paradossalmente, pur rivendicando per sé quelle caratteristiche di unicità, come fra breve diremo, dovrebbe rivelarsi coerentemente tale, se portatrice di quella ambivalenza (inaffidabile, indeterminata, ambigua) dalla quale sembrava potesse essere dispensata appunto quanto l'accezione di individuo, parola, a questo punto, che può apparirci senz'altro ben più rassicurante della sua omologa.

Ma le sorprese non finiscono qui: se sfogliamo un qualsiasi dizionario di filosofia possiamo scoprire che, per San Tommaso, *persona* è ogni individuo dotato di una natura razionale; per Cartesio e Locke la persona coincide con l'io, mentre per Kant gli uomini sono persone perché portatori di una legge morale, capaci di trattare se stessi e gli altri non come mezzi, ma come fini. Per Hegel è persona il detentore di diritti[61]. Ma è nei dizionari ad orientamento cattolico che si possono rintracciare definizioni come questa: essere umano, in quanto radicalmente capace di autonomia, libertà, responsabilità ed auto-trascendenza»; è inoltre: aperto agli altri, orientato al vero e proteso al bene nella sua intrinseca totalità. Scopriamo così che la nozione ha una storia più antica di quella del termine affine, risalente alla latinità, quando l'attributo di persona indicava il cittadino libero e non era considerato persona lo schiavo e quasi sempre neanche la donna. Oppure, potremmo risalire al periodo imperiale già cristiano (con Boezio) che vide affiancarsi alla parola in questione il riferimento ad una «sostanza individuale di natura immortale.

Una discussione infinita, dunque questa, che nel '900 diede luogo alla comparsa di un importante indirizzo di pensiero (il personalismo) affermatosi nell'alveo delle filosofie spiritualistiche: fra gli altri con M. Scheler, M, Blondel,

[61] Valga per tutti la voce «Persona» dell'Enciclopedia di filosofia, Milano 1993, pp. 855-856.

J. Maritain, G. Marcel, E. Mounier[62]. È in questa temperie culturale che si affermano concetti ormai entrati nel linguaggio quotidiano o specialistico come «centralità della persona», «approccio centrato sulla persona», «valore della persona», che vengono assunti anche, ma non sempre, da taluni indirizzi della psicologia e della pedagogia contemporanea, in opposizione aperta alla nozione di individuo, che ritenuta parola ora troppo neutra (rispetto alla densità valoriale dell'altra), ora troppo compromessa con le manifestazioni antisociali, laiciste, egolatriche dell'individualismo. Con gli inizi dell'età moderna si era affermata infatti, con altre denominazioni, una corrente di opinione e pensiero che avrebbe trovato nell'Illuminismo prima e nell'idealismo poi la sua massima espressione. Ma si trascura troppo spesso di considerare quel filone dell'ontologia e della filosofia politica statunitense della metà dell'800 (con R. W.Emerson, H.D. Thoreau, W. Whitman) nutrita di puritanesimo e rigorismo – detta anche trascendentalista – che avrebbe assunto la denominazione suggestiva di . Queste tesi presero presto le distanze da quella pessima fama che i comportamenti individualistici della società borghese avevano meritatamente conquistato, nei cui confronti il giudizio degli autori personalisti e di fede per lo più cattolica fu sempre critico e severissimo, tanto da cancellare il termine 'individuo' anche per le sue origini illuministiche e per le successive affezioni mostrate sia dal marxismo, sia dal pensiero laico e liberale, nonché naturalmente dall'esistenzialismo ateo sia tedesco che francese. Tutto questo alla luce del pensiero sociale della chiesa e delle convinzioni dottrinarie mutuate dai Vangeli: dove i valori di altruismo, carità, misericordia, pietà non potevano che enfatizzare la distinzione valoriale contrappositiva tra l'individuo (e il suo silenzio trascendete) e la persona (vocata a perseguirla), tra un termine informato ad esplicita laicità ed un altro ispirato invece dai contenuti propri della fede evangelica e soprattutto dai dogmi ecclesiali.

L'*individuo* divorziava dalla *persona* una volta per tutte: la seconda parola avrà la meglio, nonostante tutte le implicazioni metafisiche che certamente non possedeva quando venne coniata anticamente. Persona fa riferimento alle idee di cittadino, chiamato a rendere conto a Cesare e non a Dio, e di *personaggio*, il cui destino non potrà che essere quello di approssimarsi alla verità, senza poter combaciare con essa. L'individualismo è descritto, ancora di recente, come espressione di una minaccia alla convivenza sociale, secondo cui:

> Essa si ridurrebbe perciò ad una somma di individui (dove) ognuno di questi individui è portato a cercare il suo interesse personale, l'appagamento dei suoi bisogni, potenzialmente illimitati. Egli vede gli altri esclusivamente nella prospettiva del suo vantaggio personale e li tratta come mezzi da utilizzare, o come ostacoli da superare nel perseguimento dei suoi intenti – di contro ad una concezione cristiana e personologica – dove la persona umana, il suo primato assoluto, ha lo statuto di fine e non può mai essere considerata mezzo nei confronti

[62] Una pregevole e insuperata ricostruzione di questo importante movimento di pensiero si ritrova nella sintesi di cui è autore il suo fondatore: cfr. E.Mounier, Le personnalisme, Paris 1949.

di nulla [...] mai la sua dignità può essere strumentalizzata [...] nel suo destino di essere spirituale, fatto per realizzarsi nell'apertura disinteressata agli altri[63].

La cultura individualistica, è bene ribadirlo, non appartiene soltanto alla rappresentazione egoistica, avida e sostanzialmente antisociale, che ne fecero (e ne fanno ancora) i suoi detrattori. La sua tradizione nata nel secolo dei Lumi, quando apparve per la prima volta la parola in Francia, non è riconducibile soltanto alla sua versione liberistica, della quale il pensiero economico si appropriò. I valori del già evocato individualismo democratico americano, in Europa sostenuto da Alexis de Toqueville (da non confondersi con l'egoismo sociale di cui si rese portatore il materialismo affaristico borghese), si ispirfin dai suoi esordi a valori egualitari, libertari, solidali, alla necessità di valorizzare i talenti individuali per metterli al servizio della società tutta. Individualismo – in questa accezione – non significa isolamento elitario ma nemmeno identificazione comunitaria totalizzante[64]. Il principale protagonista di questa corrente, il già evocato Ralph W. Emerson, ebbe più volte a ribadire che:

> Un individuo realizza se stesso nella misura in cui riesce a trascendere il Sé empirico e sociale, come se il punto più alto del possesso di sé coincidesse con la stessa depersonalizzazione [...] dove il controllo di sé, il dominio delle circostanze e infine la capacità di elevarsi oltre la propria individualità empirica per giungere alla contemplazione della vita da un punto di vista più elevato[65].

Nel saggio recente di Tzvetan Todorov, a tal proposito possiamo leggere, in riferimento ai motivi ispiratori della corrente americana (certo più e più volte traditi):

> La morale illuminista, pur enfatizzando i diritti dei diversi soggetti, l'autodeterminazione, l'emancipazione e i meriti personali, nonch in verità soggettiva, bensì intersoggettiva: i principi del bene e del male sono oggetto di un consenso che è potenzialmente quello di tutta l'umanità e che viene stabilito dallo scambio di argomenti razionali fondati anch'essi dunque su una caratteristica umana universale. È una morale che non deriva dall'egocentrismo, ma dal rispetto dell' umanità [...]. L'illuminismo stimola a coltivare lo spirito critico [...] a difendere la libertà di opinione, comprese le opinioni che disturbano[66].

Una riconciliazione possibile: con le pratiche autobiografiche

Dopo questo rapido *excursus* concettuale, possiamo ritornare ai ragionamenti iniziali dedicati all'autobiografia come genere filosofico intrinseco al proprio esistere e procedere. Parrebbe irrilevante, a tal

[63] Le citazioni sono tratte dalle voci corrispondenti dal *Dizionario di scienze dell'educazione,* Torino 2005.
[64] Si veda l'eccellente saggio di N. Urbinati, *Individualismo democratico*, Roma 2009, p. XV.
[65] *Ibid.*, pp.100-101.
[66] T. Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo*, trad. it. di E. Lana, Milano 2007, p. 34.

proposito, la distinzione tra individuo e persona. Eppure, nell'accingersi a scrivere di sé, queste culture quasi sempre inconsapevolmente, sono motore della narrazione: come presupposto e come esito dell'opera narrativa. È in questa circostanza che la frattura, non nominalistica, tra individuo e persona sembrerebbe insanabile. Possiamo far finta di nulla, possiamo continuare ad utilizzare i due termini come se fossero equivalenti o aderire alla interpretazione che più ci aggrada. Tuttavia, ritengo che un uso appropriato dell'uno o dell'altro, se si concepisce l'autobiografia come vicenda trasformativa (ergo auto-formativa), debba essere perseguito. La domanda è: proponendo nelle pratiche educative per adulti scritture autobiografiche formeremo individui o persone? Tutti noi siamo prima di tutto individui, secondo la assoluta laicità e democraticità della dizione; tutti noi ci sentiamo, al contempo, anche persone e possiamo diventare tali quando condividiamo i valori di riferimento citati, connessi alla nostra tradizione religiosa prevalente (anche se non credenti), oppure, quando si assegni all'idea di individuo quel valore aggiunto che la seconda parola esprime ormai di per s. Diventiamo persone coerenti con la propria storia nel momento in cui se ne accetti l'intrinseca ambivalenza e non l'assoluto metafisico e dogmatico che l'ha depauperata di quella problematicità originaria, della sua intrinseca criticità e scindibilità, di quella intrinseca doppiezza, di quel contrasto tra l'essere e l'apparire che ciascuno di noi – non per disegni malvagi e necessariamente mendaci – inesorabilmente interpreta sui palcoscenici della vita. Quando si sia indotti a dubitare del personaggio che si è costretti a interpretare o di cui ben volentieri si vestano i panni, auto educandosi, talvolta di malavoglia, a governare il proprio doppio e l'attitudine alla finzione. Solo, allora, tutti e tutte siamo di conseguenza, in questo senso, persone, laddove la nostra natura disgiunta, pur affermando noi – a parole – di andare perseguendo la sua ricomposizione, ci dovrebbe invece indurre ad ammettere che noi siamo sempre anche il nostro contrario.

L'idea di persona secondo i diversi spiritualismi si adempie nella coerenza; mentre la stessa idea, per chi in nome di una verità non truccata voglia in essa riconoscersi, non potrà che accettarne l'intrinseca friabilità e contraddizione, in una visione della vita come continua messa in scena, recitazione a soggetto, in una pantomima più o meno drammaturgica. La formazione autobiografica forma dunque individui, sempre e comunque, non v'è dubbio; li forma al diritto di sentirsi liberamente e giuridicamente tali, ad essere soggetti, ma deve domandarsi, con sincerità, a quale nozione di persona intenda ricondurre le sue proposte: alla concezione dogmaticamente assegnata, nobile ma astratta, ovvero alla concezione che oggi può assistere finalmente all'incontro tra l'«individualismo democratico» e «il personalismo»? In entrambe le corrente del pensiero si tratterà di mettere tra parentesi le ideologie, quale ne sia l'origine, affinché con lucidità possano emergere quegli indizi di verità che si celano dietro le maschere, gli abiti di cerimonia, le divise, i trucchi di cui ciascuno di noi si veste. Una formazione siffatta non piace e non può piacere ai più; forse può sembrarci – ancora nelle logiche dello spettacolo – troppo poco moralmente esibibile o

vendibile. Eppure, da sempre, è questa la formazione che si persegue: vocata alla finzione, al gioco delle parti, all'inganno, alla mancanza di scrupoli, alla competizione senza risparmio di colpi ed altro ancora. Per tale motivo, l'incontro di una tradizione laica, con una tradizione non dogmatica, quale per lo meno una parte del pensiero personalistico, che ha fatto della criticità il suo impegno a rivedere le definizioni più stereotipate di persona, può aiutarci a riconsiderare una formazione che non potrà che rivelare il suo orientamento filosofico. Ha scritto E. Mounier:

> Posto il fatto che la singolarità di ciascuno di noi viene prima di tutto, dobbiamo sapere che la persona non è qualcosa che possiamo trovare al fondo dell'analisi di noi stessi o una combinazione di tratti eccentrici. Se fosse una somma di questi, sarebbe inventariabile come tutte le cose: mentre per me persona è tutto ciò che non è catalogabile [...]. Persona è il luogo della libertà, è una presenza piuttosto che un'essenza: attiva e senza fondo [...]. Io sono un individuo, io ho un nome proprio. Questa mia sensazione di unitarietà non corrisponde all'identità morta della roccia [...]. Occorre scoprire in se stessi il desiderio di cercare questa unitarietà vivente [...] senza mai essere certi di poterla possedere[67].

Può la formazione autobiografica di indirizzo filosofico e autoanalitico, infine, per svolgere ancora un compito nell'elevare il livello di riflessività e pensosità del suo pubblico, sottrarsi all'onere di tralasciare i distinguo sui quali ci siamo soffermati? Certamente sì, ma allora dovrà accettare, essa per prima, di mantenersi fedele più alle consegne che la vedono dispensatrice di false verità, di incantamenti effimeri, di cinismi plurimi, che a quelle suggestioni certamente scomode che mettono in discussione le nostre pigrizie e le nostre sceneggiate quotidiane in forme radicali, suggestioni in cui le inquietudini degli individui divengono inquietudini delle persone che, ben lungi dall'essere attenuate con l'arte dello scrivere, hanno la possibilità di riemergere, in quanto alimento primo del nostro umano pensare e pensarci.

[67] E. Mounier, *Le personnalisme*, cit., pp. 48-53.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/10

La questione autobiografica e il metodo filosofico in Sartre
Quali implicazioni per una proposta di scrittura che cura?

di Micaela Castiglioni

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 12/01/2013 Accettato il 23/01/2013

Abstract: I have tried in this contribution to develop a possible meeting-point between the philosophical method of Sartre and the procedure of autobiographical constructivism, where one is existentially incarnated in the act of narration and especially in writing of the self. The link discovered has led to a consideration of the act of writing in adult age as an act of self-care, though always with a problematically attentive eye.

***

Per un'ipotesi in-solita

In questo contributo è nostra intenzione avanzare secondo un registro forse impertinente, o comunque, insolito o anche alternativo, una proposta di lettura di alcuni momenti e passaggi più significativi dell'esistenzialismo sartriano, quello più inerente la dimensione antropologica, secondo una lente interpretativa protesa a rinvenire possibili e strette connessioni tra l'azione epistemologica e conoscitiva del pensiero narrativo-autobiografico, la questione autobiografica (intesa come costruzionismo autobiografico) e il metodo filosofico in Sartre. Non dimentichiamoci del resto, l'interesse del filosofo francese per il genere autobiografico, che lo porterà a scrivere *Le parole* (1964), autobiografia dell'infanzia, per i rapporti, in parte critici, tra psicoanalisi freudiana ed esistenzialismo, almeno così da lui tematizzato, per i temi e i motivi inerenti la letteratura, la scrittura, l'identità e il ruolo dello scrittore. Dentro lo sguardo assunto, l'approccio autobiografico si riconferma come metodo filosofico che ha tra i suoi molteplici antefatti teoretici proprio l'esistenzialismo di Sartre. Di più ancora, la possibilità per la proposta autobiografica di porsi come metodo filosofico, sartrianamente

inteso e, per così dire, la liceità delle latenze del paradigma autobiografico e della questione autobiografica nel procedere filosofico di Sartre. Di qui, inoltre, le possibili aperture della pratica di scrittura di sé come pratica di cura nell'età adulta, non solo, o più spesso, in situazioni di disagio o di sofferenza, ma come progetto che il soggetto può darsi, se lo vuole e lo desidera, di progressiva e permanente (ri)fondazione di sé, appunto come soggetto sartrianamente inteso.

Il "va e vieni" nell'autobiografia e nel procedimento filosofico di Sartre

Il pensiero narrativo autobiografico e il metodo autobiografico hanno come perno strutturale e costitutivo della proposta conoscitiva da essi avanzata, contemporaneamente proposta di autocostruzione e di autoformazione, il costante movimento del "va e vieni" che è al centro anche dell'esistenzialismo di Sartre fino a diventarne metodo filosofico, esplicitato soprattutto nelle *Questioni di metodo* (1960). E' Fergnani nel testo *La cosa umana. Esistenza e dialettica nella filosofia di Sartre* (1978) – nel quale l'autore ripercorre, secondo una raffinata analisi, alcune tra le fondamentali dimensioni del pensiero di Sartre all'interno di alcune sue opere di centrale importanza – a fare riferimento a tale «dialettica» di «va e vieni»[1] su cui poggia e si articola il metodo filosofico di Sartre, denominato come metodo «progressivo-regressivo»[2]. In che cosa consiste tale metodo-dialettica? In un doppio e complementare momento o «movimento regressivo (analitico) volto ad esplorare la genesi, più esattamente la costituzione dell'*homme-événement*»[3], cui s'integra necessariamente il movimento tramite cui il soggetto può, non tanto evitare o negare – il ché sarebbe per certi aspetti impossibile e anche fonte di malessere o di vera e propria crisi per il soggetto stesso – tutti quei fattori di varia natura che lo hanno determinato/condizionato fino a quel momento e a quella specifica forma assunta – e che possono persistere nella loro funzione regolativa ma anche limitante – quanto farsi carico in modo lucido e consapevole di tali dimensioni, potendole "vedere", e proprio per questo "oltre-passare", con matura disponibilità e continuativa/processuale costanza di scelta, guadagnando in possibilità creativamente ri-organizzativa e ri-progettuale d'individuazione di sé, sebbene mai raggiunta e completata una volta per sempre. Scrive, infatti, Fergnani:

> Alla seconda dimensione del "va e vieni" del metodo corrisponde il movimento di integrazione totalizzatrice nel quale l'individuo si proietta in avanti attraverso il campo dei possibili delimitati e delimitanti, ri-esteriorizza le determinazioni e relazioni acquisite, si oggettiva in atti e in opere che hanno sempre portata

[1] F.Fergnani, *La cosa umana. Esistenza e dialettica nella filosofia di Sartre*, Milano 1978, p. 134.
[2] *Ivi,* p. 136.
[3] *Ibidem.*

personale e trans-personale (...). La ricerca che vi si ispira non potrà non avere un carattere di completabilità all'infinito"[4].

"Quid novis" e "quid pluris": scelta, responsabilità e libertà

Analogo, il procedimento filosofico "archeologico" e "teleologico" di Paul Ricoeur, che sta alla base anche della sua visione antropologica. La vita di ognuno di noi, donna e uomo adulti, si dis-tende pertanto in modo in-quieto, problematico e complesso tra «dipendenza» ed «eccedenza», quell'eccedenza che introduce il «*quid novi* e il *quid pluris* delle figure della personalizzazione (...)»[5].

Movimento che fa tutt'uno, si è già detto, con il metodo filosofico di Sartre e che ritroviamo, secondo l'opzione e il nesso ipotizzati all'inizio di questo contributo, nel progetto antropologico, educativo e (auto)formativo che appartiene al costruzionismo autobiografico, per cui tra la questione autobiografica e il metodo filosofico sartriano s'instaura un rapporto di reciproci rimandi, più o meno espliciti. Sappiamo infatti come nel processo narrativo della costruzione del sé e di sé, ognuno di noi s'imbatta in narrazioni famigliari, amicali, sociali, culturali, ecc., ereditate, introiettate, riconosciute, inconsapevoli, faticosamente assunte, misconosciute, ecc., che non ci definiscono e che non ci esauriscono proprio perché il pensiero narrativo-autobiografico non è rivolto a fare di queste narrazioni, completate, lasciate a metà, in-compiute, ecc., una *collezione*, che come tutte le collezioni rimane immobilmente fissata e fedelmente custodita; ma è proteso a farne una *totalità*[6], potremmo dire, sistemica che come tale fa inevitabilmente i conti con l'idea sartriana dell'«*irreductibilité*», dell'«autonomia relativa» dell'«esperienza personale»[7] che, almeno in parte, può ri-vivere quelle narrazioni e le relazioni con esse intrattenute. Abbiamo a che fare con una donna e un uomo adulti, che narrando-scrivendo di sé e della propria storia di vita, possono "scegliere" di narrarsi come "totalità mobile", che procede per incastri flessibili e mutevoli, una "totalità ri-vivente" che s-porge dai confini, dai margini ad essa assegnati, volontariamente, o non.

E' qui che incontriamo alcune tra le parole chiave del metodo filosofico sartriano, che legittimano ulteriormente la sua connessione con il procedere filosofico-autobiografico, ossia «scelta», «responsabilità», «libertà»: «la scelta fondamentale di sé dove ciascuno si è costituito come essere-nel-mondo»[8], dentro uno spazio-*margine* di «libertà che è ciò che si *interpone* tra l'essere stato fatto e l'assumersi come tale»[9]: una "libertà" che passa attraverso il «momento» del «collegamento» a sé e alla propria storia e il complementare «momento» della «presenza di una distanza» da sé e dalla

[4] *Ivi,* p. 134.
[5] *Ivi,* p. 136.
[6] *Ivi,* p.135. Fergnani precisa che tale concezione sartriana si ritrova ne *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica* (1943).
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.*
[9] *Ivi,* p. 141.

propria vicenda esistenziale[10]; una libertà condizionata che mette il soggetto sartriano e il soggetto epistemico autobiografo davanti alla crucialità della sua postura o condizione esistenziale, per cui egli è, o può diventare..., a seconda «di ciò che egli vuole o riesce a fare di ciò che è stato fatto di lui»[11], proprio come avviene nella pratica di narrazione e di scrittura autobiografica per il tramite di quella libertà letteraria e di scrittura, che non sconfina illimitatamente, sterilmente e anche rischiosamente nell'irrealtà, ma che si allea generativamente con un immaginario realistico, un *altr-ove-qui*, costantemente rinvenibile e perseguibile[12].

Lo scrittore e l'autobiografo al risveglio

Non dimentichiamoci che il termine *immaginario* contiene in sé la parola *imago* che significa rappresentazione, riproduzione di ciò che è reale, e teniamo sempre presente, in continuità con Fergnani[13], che Roquentin, uno tra i principali protagonisti del testo più importante di Sartre, nella *Nausea* (1937), «apre gli occhi», «cessa di vivere di irrealtà», «accetta il non-senso per quello che è»[14], e decide di fare suo un «movimento autocritico continuo che si sviluppa di annotazione in annotazione»[15], anche tramite l'atto della scrittura. E' così che Roquentin non sprofonda nella crisi totale della perdita di senso e della conseguente perdita di sé. Potremmo quasi pensare a Roquentin come all'adulto che attraversa la crisi, ci sta dentro, sviluppando per sostenere questo, e per sostenersi, continuando a crescere e a costruirsi, atteggiamenti resilienti interiori[16] coadiuvati dall'esercizio della scrittura-fattore di resilienza esterno[17]. Il nesso tra questione autobiografica, costruzionismo autobiografico, metodo filosofico sartriano si arricchisce e si complica ulteriormente quando interseca un altro possibile collegamento con l'esercizio della scrittura come possibilità e pratica di resilienza, dentro un complessivo progetto di cura di sé che l'adulto può scegliere di darsi. D'altronde, ci ricorda Fergnani[18] «l'impegno dello scrittore», affermerà Sartre (1965) «è di dire l'indicibile, di comunicare l'incomunicabile, di dare testimonianza indiretta dell'essere-nel-mondo e dell'universale singolare alla stregua di *vissuti*»[19], di significati costruiti, esperiti e partecipati singolarmente, soggettivamente, sotto il segno del divenire e della possibilità tras-formativa. Come l'autobiografo che, di fatto, fa suo il metodo filosofico

[10] *Ivi,* p. 140.
[11] *Ivi,* p. 143.
[12] *Ivi,* p. 81.
[13] Cfr. *ivi,* p. 51
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*
[16] Cfr. B. Cyrulnik, E. Malaguti, *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi,* Milano 2005.
[17] Cfr. M. Castiglioni, *Le pratiche di cura e il contesto medico-sanitario*, in D. Demetrio *Educare è narrare. Le teorie, la pratica, la cura*, Milano 2012.
[18] F. Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 81.
[19] J. P. Sartre, *Plaidoyer pour les intellectuels*, cit. in F.Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 81.

sartriano – pur non sapendolo – potendo optare per l'impegno di scegliere di dir*si* e di scriver*si* l'«in-dicibile», l'«in-comunicabile», ri-maneggiando singolarmente e creativamente i «vissuti» sperimentati. «Accettando anche il non-senso»[20]. Proprio come ci rammenta Maria Grazia Contini – in un orizzonte di pensiero come quello del problematicismo pedagogico di Bertin, aperto ai contributi dell'esistenzialismo sartriano – laddove sostiene la necessità potenzialmente formativa del non-senso non risolto troppo frettolosamente e semplicisticamente dalla scrittura: pena il precludersi la possibilità di avvicinare almeno «ciò a cui il non senso alludeva»[21].

Compito condiviso dal metodo filosofico di Sartre applicato alla conoscenza esterna e alla conoscenza introspettiva di sé, dove l'intenzionalità della coscienza è ripiegata all'interno (secondo la lezione fenomenologica curvata introspettivamente)[22], e dalla questione autobiografica, nel procedimento di conoscenza/costruzione di significati dentro e fuori di sé –per esempio, tramite la pratica della scrittura autobiografica- è appunto quello di «ris-vegliare»[23]. Proprio come al mattino, dopo il buio della notte e del sonno, piano piano, nel silenzio ri-apriamo gli occhi – tra opacità e nitore – dal torpore nebuloso che confonde le forme. Esse gradatamente ri-appaiono a noi, si ri-presentano, stagliandosi dallo sfondo, perché ri-messe a fuoco da noi stessi[24]. E' in questo puntuale momento che esse ci sembrano note e al tempo stesso estranee, di quella "estraneità" che paradossalmente ce le fa *sentire nostre*. E' un po' come se re-imparassimo ad usare la vista, per vedere meglio, o forse diversamente, proprio come l'invito che ci rivolge la lezione dell'esistenzialismo sartriano che interseca la fenomenologia husserliana, all'interno di un alveo d'intenzionalità orientata verso "il dentro"[25]. Procedimento che ritroviamo quando scriviamo qualcosa di noi sulla pagina bianca: dal silenzio e dal bianco del foglio emergono i segni neri noti della scrittura e i significati conosciuti che possiamo ri-comporre in forme anche non note.

[20] F. Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 81.
[21] M. G. Contini, *Possibilità e rischi della scrittura come "esistenza parallela"*, in D. Demetrio, *Per una pedagogia e una didattica della scrittura*, Milano 2007, p. 43.
[22] Si vedano relativamente a tale motivo M. Castiglioni, *Jean-Paul Sartre: l'esilio impossibile dalla scrittura*, in D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano 2008; D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, Firenze, 2000; V. Iori, *Essere per l'educazione. Fondamenti per un'epistemologia pedagogica*, Firenze 1988.
[23] F. Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 51; Cfr. P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, Milano 1992.
[24] In continuità con P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, cit.
[25] Cfr. P. A. Rovatti, *L'esercizio del silenzio*, cit.; cfr. anche M.Castiglioni, *Jean-Paul Sartre: l'esilio impossibile dalla scrittura*, cit., D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, cit., V. Iori, *Essere per l'educazione. Fondamenti per un'epistemologia pedagogica*, cit.

Ad essere messo in gioco è il rapporto dialettico, tipico del metodo sartriano, tra "presenza" e "assenza", tra "presenza a sé" e "assenza a sé", dove l'assenza non è necessariamente momento negativo, di perdita, ma di guadagno innovativo, ribelle, se non perfino anarchico, di «una soggettività che si afferma *nella* negazione»[26], laddove l'eccesso predominante e arrogante della presenza, o più ancora, della stessa solita presenza, può diventare condizione conoscitiva ed esistenziale, arida, sterile, di sofferenza se non mortifera[27]. Processo e approdo attraversato e raggiunto anche da chi sperimenta su di sé, scrivendo di sé, la questione autobiografica.

A questo punto, se fino adesso abbiamo rinvenuto alcuni momenti, passaggi e dimensioni del metodo filosofico dell'esistenzialismo di Sartre nella questione autobiografica come progetto di costruzione di sè, ritroviamo specularmente nella vicenda conoscitiva filosofico-esistenziale di Roquentin nella *Nausea* (1937)*,* alcuni tra gli elementi attorno ai quali si struttura la questione autobiografica, così come l'abbiamo intesa in questo contributo che la vede slittare nel metodo sartriano. Chi è Roquentin, perché soffre, sta male, è nauseato? Perché si è nutrito troppo di un surplus dei soliti punti di vista, vissuti, vincoli e delle abituali rappresentazioni e credenze, proprio come quando siamo nauseati per il troppo e arcinoto cibo ingurgitato: egli subisce le conseguenze nauseanti dell'«horror pleni»[28] finendo con il perdersi, il non ri-conoscersi. Di che cosa ha fame allora il protagonista della Nausea? Ha fame dell'"assenza", della "negazione", che gli permetta di realizzare senza tregua un movimento alterno di *adattamento*, *conferma* a ciò che c'è già, dentro e fuori di sé, e di *dis-adattamento*, *rottura* rispetto a ciò[29]. Con quale metodo? Con il metodo filosofico dell'esistenzialismo in cui risulta centrale l'operazione di *epoché* che passa attraverso tre fondamentali momenti conoscitivi ed esistenziali la *ripresa*, la *messa tra parentesi*, e il *superamento*, almeno in parte, di quanto è stato ripreso[30], collocato fuori e dentro di sé, per cui, possiamo parlare di una postura di *(auto)epoché*[31], laddove la coscienza intenzionale è interessata a indagare nell'interiorità. L'approdo, sempre temporaneo, sarà ancora una transitoria percezione, sensazione di dis-orientamento, di s-paesamento, di crisi, ma questa volta, necessaria e vitale premessa per una ri-configurazione di sé e del mondo[32]. E siccome il procedimento di epoché e di (auto)epoché necessita di uno strumento tramite il quale realizzarsi, la pratica della scrittura è considerata

[26] F. Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 134.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ivi,* p. 29.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*
[31] Si veda M. Castiglioni, *Fenomenologia e scrittura di sé*, Milano 2008; anche M. Castiglioni, *Jean-Paul Sartre: l'esilio impossibile dalla scrittura*, cit., D. Demetrio, *L'educazione interiore. Introduzione alla pedagogia introspettiva*, cit., V. Iori, *Essere per l'educazione. Fondamenti per un'epistemologia pedagogica*, cit.
[32] Cfr. F. Fergnani, *La cosa umana*, cit.

tale da Roquentin, per cui il *metodo filosofico sartriano* s'incarna nell'*esercizio della scrittura* cui si affida la *questione autobiografica*, secondo la postulata connessione. «Di annotazione in annotazione», e dunque con pazienza e metodo, Roquentin-soggetto sartriano, sviluppa un «movimento autocritico» dal profondo significato «liberatorio»[33]. D'altronde, il testo *Le parole e le cose*, come si è già accennato, contiene l'autobiografia dell'infanzia del filosofo e fa riferimento alla necessità salvifica rappresentata dalla scrittura nella sua esperienza personale[34].

Sartre, Freud e l'autotobiografo

Qui, fa capolino la questione del rapporto tra esistenzialismo sartriano e psicoanalisi freudiana, e potremmo aggiungere, anche la questione autobiografica come questione dalle implicazioni educative e di cura di sé nell'età adulta. Ovviamente, non è questa la sede per addentraci in tale nodo concettuale e tematico, così complesso e articolato, ci limitiamo soltanto a sottolineare come Sartre, in modo analogo a Merleau-Ponty e a Ricoeur, avanzi istanze critiche verso il freudismo rivolto esclusivamente a far emergere i condizionamenti e i determinismi esercitati dal passato, piuttosto che essere orientato alla dimensione del progetto futuro. Analoga la prospettiva del metodo autobiografico in modo particolare quando fa riferimento alla scrittura di sé, che sicuramente scrittura della memoria, non può tuttavia tralasciare il tempo futuro soprattutto nei luoghi dell'educazione e della cura. Del resto, la memoria autobiografica, come memoria narrata, non può essere soltanto un'"archeologia del passato", ma deve essere inevitabile traccia da cui partire per poter ri-partire.

Scrittura, metascrittura, archiscrittura

Ecco, che inizia a prendere forma il secondo motivo che cerchiamo di affrontare, seppur sinteticamente in questo contributo: siamo così certi che la pratica della scrittura, come abbiamo confermato anche noi fino a questo punto, sia aproblematicamente pratica di cura? Ci sono alcune condizioni che la rendono tale?

Possiamo ricordare allora, pur con tutte le ambivalenze e contraddizioni implicite che lo riguardano, la posizione critica di Platone nei confronti della scrittura e di quanto essa veicola, per cui il segno grafico *depositato* sulla pagina verrebbe a costituire la morte della memoria vitale propria dell'oralità, della natura dinamica della parola, della possibilità di *sentire in carne ed ossa*, i significati, di renderli plastici, proprio laddove il filosofo greco mette al centro della propria speculazione filosofica il raggiungimento dell'idea pura, disincarnata. La *scrittura* diventerebbe portatrice di *morte* al contrario

[33] *Ivi,* p. 51. Si cfr. M. Castiglioni, *Fenomenologia e scrittura di sé*, cit.

[34] Rispetto a questi motivi si faccia riferimento a M.Castiglioni, (2008) "Jean-Paul Sartre: l'esilio impossibile dalla scrittura", in D.Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali,* Raffaello Cortina, Milano, 2008

dell'*oralità* che perpetua la *vita*[35]: la scrittura sta alla morte come l'oralità sta alla vita. Ora, stando così le cose, ben poco margine rimarrebbe alla pratica della scrittura come pratica di cura. Di fatto, la questione si complica poiché, ci fa presente Sini la scrittura nell'atto prima di essere depositata sul foglio, durante il suo *prendere forma* e articolarsi sulla pagina, e nell'atto della *lettura*, ri-lettura da parte del suo autore e di altri (i suoi lettori) è destinata a generare la germinativa proliferazione dei significati: la morte, potremmo dire, è da essa ospitata per un tempo puntuale e subitamente oltre-passato[36]. Il *passato*, la memoria non vengono rigidamente reificati, ma *sor-passati*, *oltre-passati*, di qui il senso di estraneità che proviamo davanti a qualcosa che abbiamo scritto e messo lì, da un po' di tempo: una sana estraneità, così percepita, perché la *presenza* scritta mette in moto la possibilità del soggetto di esercitare quella che Sartre definisce *ermeneutica ri-vivente*[37], in un andi-ri-vieni continuo tra *morte e vita*, *presenza e assenza*. La possibilità di cura della scrittura risiede nell'atto dello scrivere e nell'atto della lettura[38] (non possiamo dimenticare quanto teorizza Derrida sulla *dis-seminazione* generata dal testo scritto), così come risiede nella possibilità della scelta per il soggetto, che scrive, di imparare ad attraversare vari paradossi, primo fra tutti la morte e la rinascita. Il soggetto che scrive, nel nostro caso, che scrive di sé, è un "soggetto ermeneutico" che è chiamato a produrre un «pensiero autoriflessivo e critico» «sullo stesso pensiero», è un soggetto, ancor più, *meta-ermeneutico*, che trova ulteriori possibilità di cura, in quella che Derrida definisce l'*archiscrittura*, la struttura del pensiero su cui poggia la scrittura, prima ancora che nel contenuto scritto. Possiamo facilmente comprendere pertanto come la scrittura di sé, alla stregua di qualsiasi altro strumento, qualora sia usata dentro la relazione educativa, formativa, d'aiuto o di cura (anche nei contesti medico-sanitari) – come nell'esperienza di scrive – necessiti di particolari e raffinate sensibilità e attenzioni umane e di metodo: l'adulto che vive una situazione di sofferenza, di dolore o di malattia necessita di essere accompagnato e sostenuto in tale progetto che deve poter scegliere o rifiutare[39].

[35] Cfr. C. Sini, *Etica della scrittura,* Milano, 1992; Id., *Filosofia e scrittura*, Bari-Roma, 1994; S. Quaglia, *Pratiche di scrittura nei servizi sociali*, Milano 2010.
[36] Cfr. C. Sini, *Etica della scrittura,* cit.
[37] Cfr. F. Fergnani, *La cosa umana*, cit., p. 135.
[38] Cfr. C. Sini, *Etica della scrittura,* cit.
[39] Cfr. M. Castiglioni, *Le pratiche di cura e il contesto medico-sanitario*, cit.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/11:

Les dedoublements du «Je» de Guy Maddin

di Giusy Pisano e Vivien Sica

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 22/01/2013. Accettato il 03/02/2013

Abstract: Facing the impossible balance between the autobiography register and cinema, the latter has significantly expanded the autobiographic spectrum to make the thematic of the «I» its own and adapt it to the big screen. Guy Maddin is a particular case. His cinematographic artwork, half-way between experimental and narrative cinema, addresses in a diverted way the different levels of Maddin's life. The expression of the «I» and also its representations are multiplied, in a diegetic world which oscillates between the fantastic, the exact opposite of the autobiographic standards, and the restitution of memories. This article proposes a study of the methods, as much narrative as aesthetic, of this evocation of the «I» in cinema, through the example of the movie *Cowards Bend The Knee*.

***

A partir du milieu des années 1980, les chercheurs ont de plus en plus porté leur attention vers la question de l'autobiographie et de l'écriture de soi au cinéma. Cet intérêt fait suite à deux processus qui se sont succédés dans le temps, puis enchevêtrés. Tout d'abord, le fort engouement que le genre a pu connaître en littérature depuis le XIX^{e} siècle, amène Philippe Lejeune à apporter une définition cadre de ce qu'est l'autobiographie moderne et contemporaine. Il écrit ainsi en 1975, dans *Le Pacte autobiographique*, ouvrage qui fait toujours référence, que l'autobiographie est un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»[1]. L'autre mouvement qui participe à l'intérêt de la recherche pour la question du Moi à l'écran est l'investissement de cette problématique par le cinéma lui-même, instaurant, de fait, un vide théorique et une nécessité de savoir. En effet, dès les années 1950, des cinéastes comme Stan Brakhage, Jonas Mekas ou encore Joseph Morder, abordent le *Je* frontalement et confrontent les images à leur propre vécu, convoquant tantôt des photographies personnelles, tantôt leur propre voix en off pour

[1] P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris 1996, p.14.

accompagner la narration, tantôt une forme documentaire autour de leurs déambulations. Cette mise en abîme du créateur à l'intérieur de son œuvre, consacrant sa subjectivité comme sujet de création et non plus comme origine génétique, contamine non seulement le cinéma dit expérimental et le cinéma documentaire, mais aussi le cinéma de fiction. Si bien qu'en 1986 à Bruxelles, se tînt un colloque ayant pour titre *Cinéma et autobiographie*[2], convenant de facto qu'un lien indélébile, certain, et désormais exploitable par la science, s'était tissé entre l'art de l'écriture de soi et l'art de la mise en image du monde.

Il n'est pas question pour nous de revenir de façon historique sur la question de l'autobiographie au cinéma. Toutefois, il semble intéressant de remonter quelque peu les observations faites à l'époque et relatées par Raymond Bellour dans *Autoportraits*[3] afin d'apporter un nouveau regard sur cette problématique. Partons d'une double observation. Il existe une posture théorique ferme, qui affirme l'inadéquation du terme d'autobiographie et du média cinéma. Cette posture, tenue de façon première par Elizabeth Bruss[4], est quelque peu proroger par Jacques Lecarme et tient en trois points. Le cinéaste, qu'il adopte une position documentaire ou fictionnelle, est confronté à la dualité de l'image qui se trouve, dans le premier cas, trop chargée de réel, et dans le second, trop chargée d'artificialité. Bruss remet ainsi en cause la question de la sincérité de l'image et son incapacité à retranscrire les émotions comme le langage. D'autre part, le cinéaste n'est pas le seul maître à bord du navire filmique. Elizabeth Bruss critique la division des tâches au cinéma, entraînant un impossible positionnement de la subjectivité par rapport à l'acte créatif. Pour remédier à cela, le cinéaste use de subterfuges qui ne font qu'accroître la distanciation avec le réel, comme les plans subjectifs par exemple. Enfin, et cet argument est repris par Lecarme[5], se pose la question de l'identité. C'est également le ferment du *Pacte* établi par Lejeune pour caractériser l'autobiographie, à savoir la nécessaire identité entre auteur-narrateur-personnage. Or, pour Bruss, cette identité n'existe pas au cinéma, mettant à distance un spectateur incapable de s'identifier à l'acteur qui remplace l'auteur[6]. Philippe Lejeune nuance néanmoins cette position, affichant un optimisme certain quant à la capacité du cinéma à redéfinir les contours de l'autobiographie et à s'en approprier les nombreuses et différents strates[7]. Son scepticisme est alors de l'ordre du vocabulaire: si le cinéma peut élargir «l'espace autobiographique», est-il capable de produire une autobiographie qui en soit bien une? Cette réflexion semble toujours sous l'emprise d'une

[2] Cfr. R. Bellour, *Autoportraits*, in «Communications», 48, 1988, p. 335.
[3] *Ibid.*
[4] Cfr. E. Bruss, *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. by J. Olney, Princeton 1980.
[5] J. Lecarme, *L'autobiographie*, Paris 2004, p. 315.
[6] L'argumentaire d'E. Bruss est repris et explicité par R. Bellour dans *Autoportraits*, cit., pp. 335-337.
[7] P. Lejeune, *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*, *L'Écriture du Je au cinéma*, in «Revue belge du cinéma», 19, 1987.

définition littéraire de l'autobiographie; or, il est certain que les contraintes propres au média cinématographique et ses particularités obligent, soit à nier le transfert de l'autobiographie de la littérature vers le cinéma, soit à en accepter la nouvelle composition, mais à certaines conditions. Dans les deux cas, une définition propre au cinéma semble être de mise. Lejeune n'avoue t-il pas, dans *Le Pacte autobiographique*, que la définition qu'il donne de l'autobiographie n'est valable que pour la littérature européenne du XVIIe siècle à 1975?[8] De fait, toute tentative d'approche du phénomène autobiographique (et nous prenons soin de bien utiliser ce substantif) au cinéma, à travers la définition qu'en a donné Lejeune, est vouée à nier la possibilité d'une autobiographie au cinéma puisque, comme l'a expliqué Esquenazi, au cinéma «la présentation de soi passe par la subjectivisation fictive du personnage de l'auteur»[9], rompant irréfutablement le triptyque identitaire évoqué par Lejeune.

L'autofiction cinématographique

Ce que nul ne réfute c'est la présence, voire, l'omniprésence du Moi, à l'écran et sur la pellicule. Si le cinéma est incapable de produire une autobiographie il n'en a pas moins envahi complètement l'espace autobiographique. Lorsque Bellour aborde l'autoportrait, il ne fait qu'évoquer une forme autobiographique que l'on retrouve au cinéma, il touche un aspect de la manifestation du *Je* dans le jeu des images animées. De même, lorsque Fabien Boully évoque les effets d'une autofiction dans son intervention au colloque *Le Je à l'écran* qui s'est tenu à Cerisy en août 1999, il ne fait qu'effleurer l'un des visages du panel des possibles autobiographiques[10]. Dans son intervention, Boully évoque le cas du film *Les Baisers de Secours* de Philippe Garrel (1989). Le film raconte l'histoire de Mathieu, cinéaste, sur le point de réaliser un film que sa femme soupçonne d'être autobiographique. Il n'y a pas identité de nom entre le réalisateur (l'auteur) et le personnage principal alors même que Garrel se met en scène. Ceci est d'autant plus frappant que Garrel met en scène toute sa famille: sa femme Brigitte Sy, son fils Louis, son père Maurice et donc lui-même. Noms et prénoms ont été changés. Le personnage principal incarné par Garrel a le même métier que le réalisateur. La présence de Garrel à l'écran devrait fonder l'identité du pacte autobiographique. Or la discordance des noms induit l'incertitude, une incertitude voulue et provoquée par le metteur en scène par un jeu d'absence/présence qui laisse bien souvent seuls dans le champ les autres membres de sa famille. Pour Boully, le personnage de Garrel est en réalité une figure archétypale qui vise à transcender les particularismes pour

[8] P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique,* cit., p. 14.
[9] J.-P. Esquenazi, *La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques*, in J-P. Esquenazi et A. Gardier, *Le Je à l'écran*, Paris 2006, p.72.
[10] F. Boully, *Les effets d'une autofiction*, in J-P. Esquenazi et A. Gardier, *Le Je à l'écran,* cit., pp. 161-170.

atteindre la généralité. Reprenant l'argument de Jacques Aumont[11], il défend l'idée que le réalisateur, tout en mettant en scène des éléments purement biographiques, tente de dépasser le stade de l'exemple pour atteindre une échelle plus globale, capable de parler à chacun. L'autofiction garrélienne fonctionne donc à l'envers: à partir d'un mélange de faits autobiographiques et de fictions, le réalisateur tente d'effacer sa subjectivité. La distorsion de la réalité personnelle a pour but d'atteindre la réalité de tous, tout en se mettant en scène pour faciliter le travail d'identification.

L'autofiction est un outil théorique sous-estimé qui a cependant le mérite d'ouvrir des perspectives herméneutiques très riches. Elle est une composante, si ce n'est la composante, la plus cinématographique de tout l'espace autobiographique. Sa difficile définition en fait cependant un terreau instable et oblige à prendre une position presque politique entre doubrovskiens et genettiens, entre une conception analytique qui agence des éléments autobiographiques véridiques dans «un processus de dévoilement du vrai en fiction»[12] et une autre, qui définit l'autofiction comme une affabulation, comme une mise en abîme de soi dans un univers fictif. Sans avoir à résoudre cette discorde, on peut affirmer que l'on retrouve les deux cas de figure au cinéma. Et parfois dans un seul et même film. La question est de savoir ce que les théories développées à la suite de ces deux perceptions, notamment par Vincent Colonna[13], peuvent apporter à l'analyse filmique et à l'appréhension du phénomène autobiographique au sens large, dans le cadre des études cinématographiques.

Dans *Cowards Bend The Knee* (2002), de Guy Maddin, les phénomènes autofictionnels s'entrechoquent et nourrissent une évocation très personnelle et très autobiographique de la vie de l'auteur. Celui-ci en parle tour à tour comme d'une «blatant autobiography»[14] ou plus sobrement, comme d'un film à «99 % autobiographique»[15]. Il l'insère même dans une séquence de sa filmographie qu'il appelle *The Me Trilogy* qui comprend également *Brand Upon The Brain* et *My Winnipeg*. Sous couvert d'une histoire fantasque, potache et fantastique, Guy Maddin raconte des morceaux de sa vie, crée des parallèles entre la réalité et la fiction, meut ses sentiments d'adulte en sentiments d'enfant. Animé par une quête des origines tantôt nostalgique, tantôt très violente, il joue de la dissimulation et de la confrontation pour faire éclater ses émotions personnelles à travers les images. Le *Je* n'est pas seulement la matière du film, tant il est déformé, disloqué, raboté, méconnaissable. Pourtant, rares sont les films qui transpirent autant la personnalité de leur auteur; car Maddin préfère faire siens les propos de Goethe plutôt que ceux de Lejeune: «un fait de notre vie ne vaut pas en tant qu'il est vrai, mais en tant qu'il signifie quelque

[11] J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris 1992, p. 200. Cité par F. Boully, *ibid*.
[12] S. Doubrovsky, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Paris 1988, p.69.
[13] V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch 2004.
[14] G. Maddin, entretien accordé à R. Enright en 2003, à l'occasion de la publication du script de *Cowards Bend The Knee*, cité dans W. Beard, *Into The Past: The Cinema of Guy Maddin*, Toronto 2010, p.193. Traduction: «une autobiographie flagrante».
[15] *Ibid*. Citation: *«almost ninety nine percent autobiographical»*.

chose»[16]. Aussi, le réalisateur manitobain se met-il à la poursuite non pas de l'exactitude des faits, mais bien de la sincérité des sentiments éprouvés à l'instant où ces événements se sont produits. Le film est assez symptomatique des fluctuations de la notion d'autobiographie au cinéma mais aussi des divergences de point de vue sur la définition de l'autofiction. Simplement, nous allons essayer de voir, au regard de l'état actuel des connaissances sur l'autofiction, comment Maddin construit un récit de soi original et par quels procédés il fait basculer la narration biographique dans l'autofabulation. En somme, nous partons à la recherche des *Je* qui habitent – si ce n'est qui sont.

Cowards Bend The Knee: déréalisation du rècit

Maddin met en place un système de déréalisation du récit autobiographique en trois temps. Si *Cowards Bend The Knee* est autobiographique, alors rien ne doit en rendre l'idée possible, et l'identité de nom entre le réalisateur et son personnage principal doit apparaître comme un leurre, une absurdité, une énième exubérance. L'histoire de sa vie se construit donc à l'encontre de tout procédé rétrospectif et de toute retranscription logique et réaliste des faits de vie. Ce refus du réalisme autobiographique, élément pourtant essentiel à l'adhésion du spectateur à l'idée qu'il est face à un récit de soi, se caractérise dès le départ par des choix scénaristiques ambivalents. Guy Maddin est bien au centre de l'action puisqu'il s'agit du nom du personnage principal. Seulement, ce qui lui arrive est autrement plus spectaculaire et défie la logique réaliste: Guy Maddin tombe amoureux de Meta et délaisse sa petite amie du moment, Veronica, alors qu'elle est en plein avortement. Alors qu'il s'éloigne avec sa nouvelle muse, Veronica s'en va mourir seule sur la glace et revient plus tard dans le film sous la forme d'un fantôme que le personnage de Guy Maddin ne reconnaît pas. D'autre part, dans le dernier tiers du film, Guy Maddin est amputé de ses deux mains par le docteur Fusi, mais va tout de même disputer un match de hockey avec l'équipe des Maroons. Enfin, les dernières séquences du film voient le réveil de statues de cire qui viennent soutenir Guy Maddin puis la transformation de ce dernier en statue (il ne s'appelle alors plus Guy Maddin mais Red Dunsmore).

La trame générale du film est totalement fictionnelle et se permet des incursions dans des genres cinématographiques qui ne relèvent pas de l'évocation autobiographique. Aussi, le film est tantôt capable de sombrer dans l'horreur, lorsqu'on assiste à l'amputation de Maddin ou à l'avortement de Veronica, tantôt dans le potache et le burlesque comme lorsqu'il étrangle tour à tour son meilleur ami Mo Mott en plein commissariat devant ses collègues qui ignorent incroyablement la scène, puis Shaky, l'amant de Liliom, en plein match de hockey. A ce titre, le développement scénaristique fictionnel est accompagné d'une esthétique de

[16] J. W. von Goethe, *Conversation avec Eckerman*, 30 mars 1831, Paris 1930, p.141, à propos de son autobiographie *Poésie et Vérité*, cité par D. Zanone, *L'autobiographie*, Paris 1996, p. 26.

l'excès qui dépasse les impératifs autobiographiques classiques. En étirant les imaginaires liés à l'horreur et au fantastique, Maddin déplace le curseur de l'autobiographie dans la fiction. L'excès est partout, notamment dans la caractérisation hypersexuée des personnages. Ceux de Meta et de Liliom, la mère de Meta dans le film (et la tante de Maddin dans la vraie vie) sont ainsi des stéréotypes, tragique pour la première, et de femme fatale pour la seconde. Meta est affublée d'une hystérie maladive et vengeresse. Elle est manipulatrice et déborde d'une sensualité qui n'évoque que frustration au personnage principal puisque celui-ci n'a pas le droit de la toucher. Liliom est une anthologie de fantasmes sexuels à elle-seule. Patronne de salon de coiffure le jour, elle est tenancière de bordel la nuit. Autoritaire, elle est à la fois la femme adultère nymphomane et la perverse sans tabou (voire par exemple, la séquence où elle demande à Maddin de lui faire un *fist-fucking*). Ces stéréotypes poussés à l'extrême agrémentent une logique de déréalisation totale du récit et une dérégulation des normes autobiographiques afin de bousculer les repères du spectateur. Toutes les lois du *Pacte* sont ainsi émoussées: s'il y a bien identité entre le nom du réalisateur et le nom du personnage principal, l'acteur est là pour rappeler qu'il n'y a pas identité physique et l'absence d'un «je» énoncé de la part du narrateur porte à confusion. Il est impossible de croire à la véracité des faits racontés. Maddin a toujours ses mains, on l'imagine mal tomber amoureux d'un fantôme ou se transformer en statue de cire. De fait, le doute s'instigue: puisque la connivence est impossible, la fiction narrative l'ayant emportée sur le réalisme attitré, comment croire en la sincérité de l'auteur?

Le cadre spatio-temporel

On assiste également à une décomposition du cadre spatiotemporel, un peu à l'image de ce que pouvait être le monde à l'époque du Big Bang. D'un point de vue spatial, l'action se déroule en très peu d'endroits et ces derniers accumulent des fonctions parfois surprenantes. Le salon de coiffure, gynécée anxiogène où le jeune Guy Maddin est soumis aux désirs des femmes qui le dominent, se transforme la nuit en un bordel, temple de débauche où ce même Maddin n'est jamais convié. Ajoutons à cela que l'arrière-salle du salon est une chambre d'avortement clandestine. L'espace de la patinoire, autre lieu symbolique, ici de la masculinité, tantôt éclatante, tantôt décadente, est partiellement éludé par la mise en scène du réalisateur. Il se contente bien souvent de filmer des joueurs sur la glace en prenant soin que tout le reste de l'enceinte soit plongée dans le noir, créant un sentiment paradoxal d'enferment et d'infini. La démarche est similaire pour ce qui est de la temporalité.

Les canons de l'autobiographie impliquent un récit rétrospectif de l'évolution de la personnalité d'une personne. Sous entendu, le champ temporel dans lequel se situe l'action est compris entre la naissance de l'individu qui se raconte et l'instant où il écrit, sa mort étant, par la force des

choses, ineffable. Comme l'explique Judith Butler dans *Le récit de soi*, il est possible au «je» de raconter son origine, à condition de verser dans la fiction et de faire référence à des notions qui lui ont préexistées[17]. Cela ne signifie pas que l'écrivain (ou le cinéaste) déplace l'origine de sa personnalité dans une autre temporalité que celle de son existence mais qu'il en trouve des ramifications en dehors. Dans *Cowards Bend The Knee*, il n'est nullement question ni de récit rétrospectif, ni de récit chronologique. Il faut tout d'abord remarquer qu'il n'existe aucune référence temporelle. Pas une heure, pas une date qui puisse permettre de situer dans l'Histoire le feuilleton de vie qui nous est proposé. Tout ce que nous avons, c'est la date de naissance du réalisateur, à savoir 1956 (et ceci est une donnée extra-filmique). Le personnage de Maddin semblant avoir entre 20 et 30 ans, le récit devrait se dérouler dans les années 70 ou 80. Or rien ne nous indique que c'est effectivement le cas. Costumes, décors, postures, jeu des acteurs, tout fait penser aux années 20. Dans les commentaires du DVD français, édité par ED Distribution, Maddin dit avoir placé son autobiographie avant sa naissance, «là où [sa] vie semble avoir vraiment commencé et où se sont déroulés les mélodrames dignes d'intérêt et les mythes qui [l]'ont façonné»[18]. Autrement dit, nous voilà dans une autobiographie complètement achronique, déplacée dans une époque que l'auteur n'a jamais connue mais qu'il apprécie tout particulièrement. William Beard, dans *Into The Past*, précise que l'action se situe autour des années 1920 ou 1930, à Winnipeg. Or, pour prendre l'exemple du hockey, les Maroons n'existaient pas encore en 1930. Toute la vie de l'auteur, en plus d'être complètement sous l'emprise de la fiction, est donc jouée dans un espace-temps que Maddin ne peut que fantasmer.

A cela s'ajoute une fragmentation des événements de la vie de Maddin. Les éléments biographiques sont donnés dans le désordre, asservis à la structure fictionnelle. Ainsi, dans la même séquence peuvent se côtoyer des sentiments de la vie d'adulte de Maddin et des anecdotes de l'enfance, et inversement, rendant tout à fait prégnante la superposition des strates temporelles. Il déclare, toujours dans les commentaires du DVD: «le miroir s'est brisé, beaucoup d'éléments autobiographiques sont revenus à travers le prisme déformant du verre cassé et les faits authentiques sont apparus dans des variantes les plus inattendues». En voulant faire transparaître l'évolution de sa personnalité, Maddin a totalement achevé l'idée d'une chronologie des événements. En situant le récit dans ce qu'il appelle sa «préhistoire»[19], Maddin réalise la description des origines du «je» qu'expliquait Judith Butler: il fait simultanément acte de fiction et d'introspection.

[17] J. Butler, *Le récit de soi*, Paris 2007, p. 37.
[18] G. Maddin, *Commentaires du DVD français*, Canada 1990.
[19] G. Maddin, *Hi, I'm Guy. I made this thing*, extrait retranscrit du *Commentaire du DVD canadien* de *Cowards Bend The Knee*, Zeitgeist Video 2003, in D.K. Holm, *Guy Maddin Interviews*, Jackson 2010, p.67. Maddin dit exactement: «*I decide to set the film in my prehistory*».

Entre fiction et introspection

On voit bien ce qui prédomine dans l'approche autobiographique de Maddin. Les émotions, si elles ne peuvent passer par le langage, doivent être hypertrophiées pour être véritablement ressenties au cinéma. La question du langage soulevée par Bruss est alors annihilée. Car non seulement les émotions sont ici retranscrites, mais elles le sont sans l'aide du langage puisque le film est muet. Seuls les intertitres viennent sporadiquement apporter de tierces informations sur le déroulement de l'action ou le contenu des dialogues. Ce sont bien les images, le traitement extrême de chaque séquence, qui composent une succession de paroxysmes dramatiques et qui retranscrivent l'évolution des sentiments de l'enfant et de l'adulte Guy Maddin.

La démarche de Guy Maddin est avant tout poétique et elle repose sur une introspection qui, sous couvert d'irréel et de fantastique, cherche à percer les traumas de l'enfance et à retrouver, non sans une grande nostalgie, les sentiments du gamin qu'il fut en le mettant face à des désillusions d'adulte. Son entreprise se construit en opposition avec l'idée de Lejeune selon laquelle l'acte poétique, en tant que production artistique, ne fait que souligner l'artificialité et met à distance le lecteur ou le spectateur, rendant ainsi impossible toute identification et toute prétention autobiographique[20]. Pour Maddin, c'est la production d'artificialité qui défait le sens de l'Histoire pour atteindre l'essence des choses, les origines du *Je*. Il s'inscrit donc dans une perspective beaucoup plus rousseauiste voire aristotélicienne. En affirmant d'abord que la seule vérité qui compte relève de la vérité intérieure de l'auteur, il infléchit la toute puissance du fait pour le subordonner à celle de l'émotion. D'autre part, il fait sien les écrits d'Aristote dans la *Poétique*, refusant l'anecdotisme de l'Histoire pour chercher l'essence des événements par l'art de la Poésie[21]. Maddin, en privilégiant la sincérité de son ressenti au dépend de la véridicité des faits, prends le pari de faire un poème cinématographique et autobiographique.

Dispersion du moi dans l'univers diégétique: «je» n'est pas un autre mais des autres

La matière fragmentaire est la base de la poétique maddinienne. Si bien que, et nous y reviendrons plus tard, non seulement les souvenirs sont éclatés mais le «je» est également disséminé dans tout le récit. Pour se raconter, un seul personnage ne suffit pas à Maddin qui ressent l'obligation «d'incarner» nombre de ses personnages. Comme rappelé en introduction, le média cinéma a besoin, pour que l'auteur soit présent à l'image, qu'il y ait un transfert de subjectivité. C'est ce qu'expliquait Esquenazi au colloque

[20] P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris 1971, pp. 30-31. Lejeune dit exactement: «le récit en vers porte déjà à simple lecture les 'signes extérieurs' de la fiction et de l'art [...] et empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique».
[21] Cité par D. Zanone, *L'autobiographie*, cit., p. 26.

de Cerisy en 1999: pour que le spectateur adhère à l'idée autobiographique, la subjectivité de l'auteur doit être fictivisée[22] et ce par le biais de l'acteur auquel il confère ses caractéristiques propres et qui agit de façon à rendre le récit crédible (sauf lorsque le réalisateur est aussi acteur, comme c'est souvent le cas de Woody Allen par exemple). On peut parler chez Maddin d'une fictivisation multiple ou, comme le dirait Esquenazi, d'une subjectivité «disséminée [...] dans le monde du film», au regard de la multiplicité des personnages qui sont potentiellement des incarnations du réalisateur. Cet éclatement du «je» est proportionnel au besoin d'exhaustivité du réalisateur: si sa vie n'est pas narrée de façon cohérente, chronologique et réaliste, Maddin a tellement voulu en raconter qu'il a été obligé de disséminer sa subjectivité fictive dans au moins quatre personnages.

Le premier, le plus évident, est le personnage de Guy Maddin incarné par l'acteur Darcy Fehr. Il est le personnage qui permet l'identité entre l'auteur et le personnage principal, ne résolvant toutefois pas le problème du narrateur qui reste ici complètement omniscient. Il est aussi la face la plus dépréciée du réalisateur. Dans l'univers diégétique, Guy Maddin est la figure de la lâcheté par excellence: il délaisse sa petite amie pour une fille plus excitante, il ment à son père en oubliant d'aller rendre visite à sa mère mourante, il est incapable d'assumer ses actes et est symboliquement dépossédé de sa virilité à plusieurs reprises tout au long du film. C'est l'incarnation pathétique du réalisateur adulte, celui qui fait écho à *The Child Without Qualities*, scénario avorté qui devait retracer une partie de l'enfance de Maddin et dont le titre évoque l'image qu'il avait de lui-même.

Plus étrange est l'incarnation de Maddin dans le personnage de Meta. Meta est la face révoltée de Maddin, mais aussi son pendant incestueux. *Cowards Bend The Knee* est construit sur le même schéma narratif que l'*Électre* d'Euripide. Or si l'on applique strictement la redistribution des rôles, celui d'Électre, héroïne de la tragédie grecque, devrait échoir à Meta, faisant du personnage de Guy Maddin, son frère, Oreste. Mais ce qui permet de faire de Meta une véritable incarnation de Maddin à l'écran, c'est surtout son ascendance et son rapport admiratif à la figure paternelle. Elle a en effet gardé par amour les mains tranchées de son père, image qui fait écho aux photos souvenirs gardées au grenier dans *The Dead Father*, le premier film de Maddin. Surtout, dans l'univers filmique, le père de Meta s'appelle Chas, à l'instar du père du réalisateur. On sait que le père de Maddin est décédé alors qu'il n'avait qu'une vingtaine d'année, ce qui permet de faire un parallèle avec la situation de Meta, elle aussi jeune orpheline de père.

La troisième incarnation est fugace: dans le chapitre neuf, *Hands Off !*, Guy Maddin vient de se faire amputer de ses deux mains. Il est dans les vestiaires de la patinoire et, pendant que tous les autres joueurs se changent autour de lui, il se retrouve bien incapable de lasser ses chaussures seul. Un jeune enfant vient l'aider à se chausser. Puis il le coiffe et apporte des quartiers d'orange avant de lui enfiler ses gants de hockey. Ce petit garçon

[22] J.-P. Esquenazi, *La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques*, cit.

est en réalité la réminiscence du petit Guy Maddin qui passait une partie de sa vie dans les vestiaires de l'Arena de Winnipeg. Lorsqu'il confie ses souvenirs, le réalisateur manitobain aime insister sur le temps qu'il passait dans les vestiaires en compagnie de son père, manager de hockey. Ce petit personnage est caractéristique de l'introspection fournie par Maddin: en fouillant dans ses souvenirs d'enfance, il donne à voir des séquences vécues par des adultes tout en conservant le regard enfantin de la situation.

Enfin, la plus énigmatique des incarnations est certainement celle de Red Dunsmore. Le dernier chapitre, *The Furies*, s'achève sur une image du personnage de Guy Maddin figé, à genoux, au milieu des autres statues de cire. En lieu et place du nom de Guy Maddin, c'est celui d'un certain Red Dunsmore qui apparaît sur l'écriteau, aux pieds de la statue. Il s'agit très certainement d'un clin d'œil à Fred Dunsmore, véritable joueur de hockey de l'équipe des Maroons, qui gagna l'Allan Cup en 1964. Ce dédoublement est assez paradoxal. D'un côté il achève la dépossession du lâche, en lui ôtant jusqu'à son nom et son prénom; de l'autre, il est comme un hommage à une figure historique du hockey et à un joueur que Maddin aime beaucoup.

Aussi multiple soient les personnages qui incarnent Guy Maddin à l'écran, il n'y a en réalité que deux «je» qui se disputent la scène, les deux mêmes que recoupe la notion d'autofiction, de Doubrovsky à Colonna. Schématiquement, les deux écoles contestent la valeur du «je» dans le récit. Pour l'auteur de *Fils*, le récit autofictionnel est un réagencement de faits purement autobiographiques dont la vérité surgit par la mise en fiction. Autrement dit, l'univers retranscrit est réel, et c'est l'auteur, tout puissant, qui décide de se mettre en fiction à l'intérieur de celui-ci. Nous avons donc affaire à un «je» fictif, évoluant dans un univers teinté de réel et inspiré d'événements qui le sont également. L'approche de Colonna et de Genette se situe aux antipodes. Pour eux, l'autofiction est l'exacte contraire, c'est-à-dire une mise en abîme du véritable «je» dans un univers fantastique ou irréaliste. Le Moi ne subit pas de modification (il n'est pas fantasmé) mais est mis en scène dans des déambulations iconoclastes qui peuvent toutefois être abreuvées d'éléments biographiques. C'est dans cette tenaille, entre *Fils* et Lucien de Samosate, qu'évoluent les «je» de Guy Maddin.

Les différentes incarnations de Maddin renvoient hypothétiquement à un seul «je», celui de l'auteur, par ailleurs dissimulé tout au long du récit. L'omniscience du narrateur préserve partiellement le réalisateur, car s'il est bien l'auteur, on ne sait pas à travers quels yeux l'histoire est racontée. Ce «je véritable» erre dans un univers diégétique mâtiné de fantastique. Il est donc très délicat de situer cette partie de Maddin. On pourrait la chercher dans les errements du réalisateur, dans ses erreurs et ses approximations, dans la partie inconsciente ou systématique de sa réalisation. En soi, la structure du film, voire le film lui-même, constitue une image assez fidèle de l'homme: échevelé, enlevé, exténuant, déviant. Maddin est un peu tout cela. Mais le réalisateur ne semble pas mu par une volonté démonstratrice, et la dimension fantastique de son errance diégétique n'est qu'une succession de prétextes pour trouver les grandes caractéristiques de l'adulte qu'il est

devenu. Il dépeint une facette de sa personnalité qu'il estime majeure, celle de la lâcheté, face à ses contradictions amoureuses, face aux drames familiaux qui ont marqué sa jeunesse, face aux femmes en général. Mais il cherche aussi quelque chose, le regard d'enfant qu'il a perdu. Déçu par la vie d'adulte, il se projette et invente un «je». Au «je» adulte, Maddin oppose un «je» d'enfant, une projection de soi dans le regard de celui qu'il cherche à retrouver. Nous sommes alors dans la partie autofabulatrice du récit: en quête de ce qui l'a fait devenir lui, Maddin organise des rencontres avec son enfance et fantasme son «moi». Les retrouvailles sont impossibles, il le sait.

Le «je errant» est confronté à un «je fabulé», fruit des allers-retours du réalisateur dans son passé et dans son imaginaire. Ce double est une incarnation fantasmée, excessive et contradictoire, à l'image du jeu qu'opère le réalisateur en accumulant les genres cinématographiques dans un seul et même récit. La cohabitation des sentiments reconstitués, à des époques très différentes, fait éclater un peu plus le récit. Sont confrontés les souvenirs de l'adulte et les ressentis imaginaires de l'enfant, chargeant les images d'un hiatus impossible à relever. Il y a là, pourtant, une véritable position autobiographique: l'auteur fait face à ses démons et à l'incomplétude de sa mémoire. En confrontant la contemporanéité de son regard de cinéaste à ses sentiments d'enfants reconstitués *a posteriori*, Maddin se retrouve dans la position de l'écrivain qui juge ce qu'il a été, ce qu'il est devenu, non sans un certain acharnement. Ce double imaginaire est nourrit des bribes biographiques que Maddin veut bien lui donner, relevant parfois de l'anecdote ou du trauma véritable, sans devenir pour autant, un reflet sensé de la réalité.

Une esthétique du souvenir

L'autofiction de *Cowards Bend The Knee* est, selon la typologie établie par Colonna, à la fois de nature fantastique, en cela qu'elle convoque des éléments surnaturels ou irréels qui dépassent la rationalité du protagoniste et le plongent dans un univers imaginaire hors du commun, et biographique car elle convoque des fragments de vie[23]. C'est toute une nouvelle forme de fragmentation qui est opérée ici, avec pour unités de base, le plan et le souvenir. Ce dernier élément est une matière intarissable pour l'intrigue qui regorge d'anecdotes autobiographiques très fortes et souvent utilisées de façon symbolique. Nous avons essayé de les regrouper et d'établir également une typologie du souvenir et de sa présence à l'écran.

Le souvenir cinématographique le plus évident est celui qui a été réellement vécu et raconté comme tel. Il s'agit alors d'un souvenir dont la valeur est factuelle. Il vient agrémenter le récit de vie en lui donnant une contenance de vérité, il nourrit profondément l'intrigue car il a une valeur à la fois narrative et symbolique. Le meilleur exemple, nous l'avons déjà

[23] V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, cit. Pour l'autofiction fantastique se référer pp. 75- 92; pour l'autofiction biographique pp. 93-117.

abordé, est le passage où Maddin évoque le petit garçon qu'il était et qui aidait les joueurs dans les vestiaires en les aidant à s'habiller ou en leur apportant des victuailles. Ce petit garçon est la manifestation diégétique de l'esprit d'enfance après lequel court Maddin durant tout le film. Il est aussi un prétexte narratif pour souligner l'impotence du Maddin adulte, amputé de ses mains, autrement dit, de sa capacité d'action et de son humanité. L'enfant vient lui rappeler l'être qu'il était, son innocence et sa loyauté. Il y a également des souvenirs d'ordre conjoncturel. Il s'agit là de souvenirs qui n'ont pas d'incidence sur la narration mais qui constituent des agréments venant appuyer l'impression globale de véracité. Il peut s'agir de personnages existants dans le monde réel, comme la tante Liliom, les parents de Guy Maddin ou les joueurs de hockey. Mais il peut également s'agir de lieux qui sont les véritables écrins du souvenir. L'Arena de hockey ou le salon de coiffure par exemple. Ces souvenirs sont vecteurs de mémoire, c'est-à-dire qu'en plus d'incarner eu même une mémoire, ils en produisent.

Les lieux font ressurgir les souvenirs de ce qui s'y est passé, les individus rappellent ce que l'on a partagé avec eux. Enfin, et c'est peut-être plus subtile, il y a des souvenirs d'authenticité qui ne relèvent pas de la présence physique mais de la présence émotionnelle. Il s'agit, pour reprendre les termes de Lejeune, de la fidélité de l'auteur à l'état de ses sentiments. Ces souvenirs sont particulièrement sensibles puisqu'il s'agit de retrouver les émotions, de tenter de retranscrire avec sincérité ce qui a été ressenti au moment du souvenir raconté. La technique de Maddin pour retrouver cette sincérité enfantine consiste à tout hypertrophier, qu'il s'agisse de la violence pour évoquer un traumatisme d'enfance (comme le suicide de son frère par exemple), de la sexualité (les premiers émois sexuels dans le salon de coiffure, à regarder des bas résilles), ou du rejet (l'éviction du gynécée provoquant à la fois un sentiment de solitude profond et un sentiment de suspicion quant à ce qui s'y passait).

Afin de faire comprendre au spectateur que le film évolue constamment dans l'univers du souvenir mais aussi du fantasme – les deux étant liés pour Maddin – le réalisateur s'emploie à deux choses: développer un univers filmique intemporel et flou, dont les formes esthétiques sont empruntes d'un passéisme qui induit l'impression de souvenir permanent; reproduire les mécanismes mnésiques par une esthétique du fragment qui est, selon nous, la transcendantale vertèbre du cinéma de Maddin. L'imitation du passé est flagrante dans les choix esthétiques de l'auteur. On notera par exemple l'utilisation d'un noir et blanc vieilli et granuleux, qui n'est pas sans évoquer cette mode actuelle du *found foutage*[24]. Le tournage en Super 8 n'est certainement pas anodin. D'un côté, il permet effectivement d'obtenir une image de qualité moyenne, facilement détériorée par le temps ou un simple grattage. Mais l'ambition de Maddin n'est pas de faire «sale», c'est de faire

[24] Nous n'y associons bien évidemment pas G. Maddin, qui tourne en Super 8 ou en 16mm depuis son premier film, *The Dead Father*, avec une constance qui va à l'encontre de l'idée même de mode. Cela ne l'a pas empêché de tourner quelques films (ou morceaux de films) en 35mm et de s'essayer au numérique sur son dernier film, *Keyhole* (2012).

vieux. Ce que veux suggérer le réalisateur c'est le flou d'une temporalité révolue et dont on ne sait rien. Le Super 8 est un format familial, induisant une notion d'intimité très forte. Aussi, lorsque Maddin filme, il donne ce sentiment d'être à la fois dans la théâtralité échevelée mais aussi face à des films de famille tournés avec les moyens du bord, dans des décors du quotidien. Ce format est une récurrence forte. Son premier film, *The Dead Father*, est lui aussi un témoignage autobiographique tourné en S-8. Il y évoque le difficile deuil de son père, convoquant à la fois les lieux de vie de la famille et les traces des souvenirs communs (les photographies dans le grenier). Le Super 8 génère donc cette double appartenance, à la fois à la surréalité et à l'intimité familiale, appartenance accrue par le nombre important de plans flous et une musique hors d'âge.

Les plans flous ne sont pas volontaires, de l'aveu même de Maddin. C'est particulièrement visible sur les intertitres parfois à la limite de la lisibilité. Le réalisateur s'excuse d'ailleurs:

> Je demande à tous de m'excuser pour ces intertitres flous. J'ai refusé de tourner une deuxième fois la moindre scène de ce film, et lorsque j'ai oublié de faire le point avec la caméra et que les images sont revenues très floues du labo, j'ai décidé de m'en servir malgré tout. D'ailleurs ça m'est arrivé tellement souvent qu'il aurait fallu tourner à nouveau un nombre incalculable de scène. C'est devenu une sorte d'esthétique du souvenir[25].

Certes involontaires, ces plans participent de fait à ce sentiment de flottement généralisé et à l'esthétique globale défendue. Les images apparaissent comme inexactes, rognées sur leurs contours, à la fois comme rongées par le temps qui passe mais aussi, à demi effacées par une mémoire qui oscille entre fulgurance et hésitation. L'inexactitude des plans renvoie du même coup à l'inévitable défaillance de la mémoire.

Le son joue un rôle particulier. Plus qu'une simple illustration musicale, Maddin a fait un énorme travail sonore afin d'insuffler une dimension très onirique à l'ambiance du film. Ce dernier étant muet, l'atmosphère sonore doit capter l'attention du spectateur et mettre l'accent sur des éléments particuliers. Deux stratégies se détachent alors. La première consiste à perpétuer cette idée de film du passé, en accolant une musique très ancienne à chaque chapitre. La deuxième, est de cibler très précisément les bruits et les sons importants que le spectateur se doit d'entendre. C'est ce dernier choix qui nous intéresse le plus. Le film est à la base une installation pour une galerie d'art de Toronto. Il a donc été sonorisé *a posteriori*. Cette sonorisation est partielle et partiale. Seuls certains sons ont été choisis afin de guider le spectateur vers ce qu'il y a d'important à entendre. Maddin justifie son choix en prétextant que les films parlants sont noyés dans le bruit et qu'il y a trop de bruits parasites. Si bien que les spectateurs n'imaginent plus quel bruit pourrait bien faire un croisement de jambes par exemple. En focalisant l'attention sur des sons précis, l'effet est double: d'un côté le

[25] G. Maddin, *Commentaires du DVD français*, cit.

réalisateur stimule l'imagination de son spectateur en le laissant imaginer des sons secondaires, au même titre qu'il imagine quelle voix peuvent avoir les acteurs. De l'autre il focalise leur attention sur des sons mécaniques, répétitifs et souvent asynchrones. L'exemple du bruit de la sonnette est particulièrement révélateur car il permet une utilisation métaphorique de ces sons: Maddin crée une analogie entre la pénétration d'un doit dans les fesses de Mo Mott, lorsque celui-ci prend sa douche dans les vestiaires de l'Arena, et la gravité du doigt qui sonne au salon de coiffure le soir de l'avortement de Veronica. Ces sons, outre leur fonction symbolique, ont une dimension mnésique très forte. De même que la mémoire ne retient que certaines images, les souvenirs sonores sont eux aussi partiels dans l'imaginaire de Maddin. Là encore, c'est bien la notion de fragment qui prévôt et qui alimente la narration.

L'ultime manifestation de cette esthétique de la fragmentation, véritable socle du schéma narratif développé par Maddin, relève à l'évidence du montage. Maddin lie réellement l'esthétique du souvenir et la teneur mnésique de son récit par ce biais, en cherchant à imiter les mécanismes du rêve, de l'inconscient et de la mémoire. Il suggère ainsi que les fragments du film, que les images, s'entrechoquent comme les images qui constituent nos souvenirs. Cette idée est particulièrement puissante car elle dirige toute la technique de montage établie par Maddin et son monteur, John Gurdebeke. Cette méthode, trouvée par hasard en séance de montage, s'appelle le *scrolling* (littéralement, le défilement). Elle consiste à articuler des fragments extrêmement courts en les confrontant les uns aux autres et en les répétant, par avance et retour rapide, afin de créer une sensation de vertige et de vitesse. Associé aux techniques issues du montage soviétique, le *scrolling* permet de faire vivre le souvenir en images, car comme le précise Maddin, l'on «se joue constamment les mêmes images quand on se souvient de nos moments préférés»[26].

Le plan constitue le fragment. Il est partial, délimité dans le temps et dans l'espace. La numérisation des rushs permet l'éclatement des fragments et leur démultiplication. Ainsi, en répétant plusieurs fois, parfois à la suite, les éléments filmiques, Maddin recrée une mécanique mnésique. La mémoire étant partielle et friable, le fragment de mémoire permet de rapporter toute une série de phénomènes concomitants à celui-ci, en se trompant parfois. L'unité du plan ne remplace pas en effet le fragment de mémoire mais s'y substitue dans l'univers diégétique. Il est une fictivisation de la mémoire, et le montage une fictivisation des mécanismes inconscients qui l'animent. De fait, cette technique permet de manipuler le fragment à l'infini, comme lors de la poignée de main entre le père de Guy Maddin et ce dernier, au moment où il promet d'aller voir sa mère à l'hôpital (ce qu'il ne fera pas). Durant le match de hockey, certains plans sont tellement accélérés qu'on ne peut rien y distinguer de figuratif. Ils peuvent être parfois terriblement étendus, comme lorsque Meta courtise Maddin durant le premier avortement. L'unité

[26] *Ibid.*

de plan est alors élastique. Sa signification est modulable en fonction de la temporalité et du nombre d'occurrence qu'on lui accorde. Si bien qu'il est évident que cette technique a une fonction narrative réelle, discursive, mais aussi expérimentale.

Si l'autobiographie telle qu'elle est définie par Lejeune est probablement impensable dans le cinéma de fiction, majoritairement représenté dans la production actuelle, l'espace autobiographique est si ample et si malléable, que le «je» doit être considéré comme un objet majeur pour le cinéma. L'exemple de Guy Maddin démontre toute l'étendue et toute l'élasticité de cet espace, qui convie à la fois les notions d'autobiographie, d'autoportrait ou d'autofiction. Cette dernière permet de mieux cerner les différentes dispositions du «je» à l'intérieur de l'espace diégétique et de percevoir les différentes strates de subjectivité, tantôt transposée tantôt fictivisée au sein des images. Il démontre également qu'il y a de multiples façons d'aborder le récit de soi, et qu'une approche poétique, pour ne pas dire fantastique, n'est pas incompatible avec l'appréhension de sa propre vie. En dédoublant son «je», lui conférant d'un côté une dimension irréelle et de l'autre, en tentant d'en comprendre les origines, la fabulation maddinienne approche une double représentation du «moi» social, dans une dichotomie quasi sartrienne, celui que l'on se représente et celui, insaisissable, que l'on est vraiment.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/12:

Filosofia della narrazione.
Cinema ed autobiografia per un'estetica dell'enigma.

di Emanuela Mancino

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 22/01/2013 Accettato il 10/02/2013

Abstract: This essay aims to underline the connection between art, autobiography writing and cinema in the light of an enigmatic and infinitive narration. Narrative and fiction become *media* to show, create and reflect about our sights on reality and knowledge. Throught (audio)visual and written texts it's possible to use an instrument for a philosophical inquiry about different methods of knowledge' building and self-education. This allows to show the relational, compositive, analytical and synthetical style, observing it through the work of the philosophy of storytelling. Everyone has its own exquisitely personal "coherent deformation" and writing art helps - being one of the elected way to accompany the dynamic behavior of our imagination (not just through films and art) - the plastic thought, the hypothetical forms, and all that is *potential*. Autobiography is a method to learn the aesthetic of the unfinished.

***

È come se la realtà fosse sempre
dietro i velari che si strappano.
Ce n'è ancora un'altra...
sempre un'altra...
è una ricerca senza fine

A. Giacometti

Il pensiero si fa sensibile

Esiste nell'arte, e soprattutto nell'arte plastica, uno spazio espressivo ed una modalità estetica indicata come del 'non-finito'. Tra le prime immagini che emergono allo sguardo della memoria è possibile rintracciare alcune opere michelangiolesche: tra quelle deliberatamente non completate dall'autore si ricordano i Prigioni, il San Matteo e la Pietà Rondanini. Queste presentano il non finito per contrasto: mescolano la presenza del gesto con l'assenza, con l'accenno, con la rinuncia e la decisione di 'fare' sulla materia.

È nell'alternanza di finito e non finito che si legge il tempo dell'opera, la sua durata. I critici e gli storici, a partire dal Vasari, hanno contrappuntato i gesti assenti di Michelangelo con i propri gesti di interpretazione: hanno riempito i vuoti. Per qualcuno il non-finito è mancanza di marmo, eccesso di impegni o committenze, ostacoli esistenziali, ostacolo creativo e limite espressivo. Altri hanno nominato la soddisfazione o il suo contrario. Altri hanno provato ad entrare nelle pieghe intime del senso che lo scolpire aveva per l'artista, nel suo reverenziale atto di scalfire 'per forza di levare', in posizione di ascolto del desiderio destinale della materia o della sua essenza promessa da un silenzio cui solo lo scalpello poteva e sapeva dare voce.

Michelangelo tormentava se stesso e la propria arte nell'attenzione estrema al passaggio dall'informe al compiuto: assumeva in giovinezza con slancio ed esuberanza tale ruolo, assimilandosi a chi crea, a chi dà vita; ma meditava con minore impeto sui propri gesti di emersione della bellezza e di donazione di forma compiuta alla creazione. La questione michelangiolesca non era unicamente legata al contesto storico ed alla sua laboriosa ricerca di pensiero nell'arte. L'infigurabile diviene una cifra espressiva che non dovrà solo fare i conti con il divino, ma che si confronterà con un oltre assoluto o con un'alterità la cui eccedenza di senso bloccherà i gesti espressivi stessi, mettendo in crisi il potenziale conoscitivo dell'uomo. La letteratura si confronta con l'indicibile dell'orrore del '900, con lo sterminio. Nuove forme di sublime bloccano le parole in bocca, fermano i gesti nei pennelli. Ma con una potenza comunicativa dirompente, il non-finito parla; parla incessantemente e mostra ed esibisce, soprattutto, quel che ci inquieta, ci muove; ci porta a dialogare con quel che vediamo.

La negazione dell'evidenza ha il potere di metterci di fronte a quello che speravamo di aver visto, a ciò che desideriamo vedere. Lo fa con la mancanza, con lo scarto. È uno specchio rotto che ci restituisce l'inatteso nella nostra stessa immagine. Ce lo ha mostrato Foucault, illustrando, con le parole della filosofia, il doppio linguaggio della pipa di Magritte[1], che, liberando la pittura dalla dittatura del verosimile, ha permesso a chi guarda un suo dipinto di accorgersi del proprio sguardo, entrando in contatto con l'idea che chi dipinge o crea non sempre afferma, ma spesso indica, allude, esibisce un enigma. E se, in questo caso, una possibilità di comprensione ed esperienza ci derivano dal confronto tra pittura e filosofia, è ancora da un dialogo, quindi da un rapporto critico tra vissuti e linguaggi diversi, che possiamo sperimentare l'ulteriorità di senso di un altro non-finito, colto questa volta tra uno scultore ed un poeta. Si tratta di «*l'homme et sa pensée*» di August Rodin.

Magritte e Foucault si incontrano nelle parole della prosa filosofica. Rodin va a capo nella corrispondenza poetica con Rilke. Il poeta delle *Elegie duinesi* accosta frasi compatte all'immagine di Rodin che rappresenta un uomo apparentemente inginocchiato, gravato dal proprio pensiero, appoggiato ad una figura che si libera solo a tratti dal marmo e disegna

[1] M. Foucault, *Questa non è una pipa*, trad. it. di R. Rossi, Milano 1988.

un corpo femminile. Il pensiero grava sull'uomo, genuflettendolo, ma il pensiero è generato dalla sua fronte, è una materia, è pensiero imprigionato nel sasso. Nell'opera c'è non solo un non finito, ma è presente soprattutto un invisibile. Rodin invita a trovare quell'invisibile in un gesto che lui non compie, ma che potremmo compiere noi, scavando in quella pietra, scalfendo quel territorio di durezza che ci è inaccessibile.

Rilke traduce in parole quell'invisibile: «Tentando un'interpretazione, si potrebbe gioire per il senso di inseparabilità espresso dal pensiero saldato alla fronte dell'uomo: perché solo il suo pensiero è sempre vivo e presente; subito dietro la pietra riprende a dominare»[2]. Il non-finito (così come l'inatteso, il contraddittorio, l'incoerente, il disabituale) possiede, agli occhi di chi guarda, uno spazio che invita alla sosta. È uno spazio sempre differente che, in quanto mancante, potrebbe essere indicato dalla psicanalisi come oggetto del desiderio. Mentre cogliamo l'abitudine dell'ovvio barthesiano, l'ottuso mancante si apre infinitamente al nostro linguaggio, è il non ancora del senso.

Se impariamo ad accorgerci di quanto ogni testo, non solo quello non finito, sia in realtà uno spazio a multiple dimensioni e sguardi, potremo ri-acquisire la *dimensione poietica del sensibile*, ricucire nel nostro modo di guardare tutti i modi in cui i nostri occhi sono stati educati a guardare, a scegliere, ad avere un gusto, recuperando la storia eminentemente soggettiva ed intima del nostro sguardo.

Lo spazio estetico, ed in particolare, come vedremo, quello del vissuto cinematografico, permettono una visibilità del proprio pensiero operante ma soprattutto consentono un lavoro filosofico e riflessivo sull'evoluzione e la postura del proprio sguardo. Ciò è tanto più rilevante se si declina la prospettiva teorica e di ricerca, che qui viene presentata, in chiave educativo-relazionale: porre il proprio sguardo e porsi come oggetti e strumenti di ricerca e riflessione significa infatti operare un'integrazione dell'atto di conoscenza. Il come ed il cosa vediamo quando guardiamo non solo fanno parte della nostra storia e la condizionano, ma rappresentano componenti che orientano le nostre relazioni e muovono giudizi, scelte, preferenze, atteggiamenti e attaccamenti o fughe dall'altro che si esplicano in modo implicito e non visibile.

Imparare ad osservare i propri sguardi non significa poterli eliminare, se potenzialmente lesivi in una relazione, o saperli correggere. In un paradigma fenomenologico e biografico, imparare a far emergere i propri vissuti e trasformarli in elementi interni al proprio esperire relazionale, educativo, è gesto importante in una prospettiva di ricerca fondata in adesione ad un problematicismo che sappia, tra le altre cose, smascherare le forme di potere sempre sottese alle dinamiche educative, impostare traiettorie di trasformazione ed incontro che possano 'decolonizzare' la mente[3]ed aprirla ad altri sguardi.

---

[2] R. M. Rilke, *Rodin*, Trouin 2001, pag. 35.
[3] L. Mortari, *Aver cura della vita della mente*, Firenze 2002.

Giacché a svolgere un ruolo centrale nella costruzione della soggettività sono i linguaggi che parliamo e che ci parlano, riflettere e lavorare con il medium espressivo del cinema (che è immagine in movimento) e con la scrittura (che è parola che plasma il movimento) è dunque uno strumento di ricerca filosofica su di sé e sugli altri dalle grandi potenzialità. Permette di rendere visibile il proprio stile relazionale (intendendo qui il termine nella sua più ampia accezione, quindi nel suo senso di contatto con gli altri, col mondo e con sé), osservando, attraverso il lavoro di filosofia della narrazione mediante il cinema, come tale stile sia costituito da un sistema di equivalenze che ciascuno costituisce attraverso la propria squisitamente personale «*deformazione coerente*»[4] e ricostruendo, mediante la scrittura, i sensi ancora sparsi delle proprie appartenenze. Inoltre, la scrittura, consente di far esistere, espressivamente, quell'unità narrativa che altrimenti si manifesta come disomogenea, non intenzionale, casuale ed indecifrabile.

Il lento apprendistato dello sguardo, declinato nella possibilità operativa e trasformativi della scrittura, costituisce la modalità attraverso cui non solo il pensiero si fa sensibile, ma diviene trasformabile, divenendo sottile, imparando a stare tra le pieghe di ciò che risulta incoerente. Di fronte all'enigma non sempre vince la logica, spesso aiuta saper essere visionari. È interessante che il termine greco *ainigmata*, che originariamente significa detto ambiguo, allusivo, sia diventato, nell'uso e nel tempo, la parola per ciò che è oscuro. Il carattere di enigma appare in quel che non è evidente e sembra anzi inespresso. È l'elusione del senso che impone non già una serena ricezione (che spesso, rispetto all'arte si definisce con l'ormai abusato aggettivo 'empatica'), quanto un'inquieta «*esperienza pensante*»[5].

Si è scelto di addentrarsi nel tema a partire da esempi di opere d'arte 'interrotte' per presentare la difficoltà di tessitura del contemporaneo che il cinema negli ultimi anni ha prodotto, in quanto specchio di una temporalità narrativa interrotta, intermittente, non sempre evidente. Nella quotidianità educativa accade spesso di assistere ad una tendenza che vorrebbe fare dell'altro e del mondo esterno un universo da studiare per poter acquisire gli strumenti operativi per muoversi nelle relazioni e per affrontare e risolvere problemi e situazioni controverse: affrontare la questione di metodologie plurali, aperte, finanche provocatoriamente a-metodiche, è sovente tema che spiazza e richiede spiegazioni. Se queste non arrivano puntuali, il vissuto è di difficoltà. Si accetta più facilmente che esista un mistero e che si possa scoprire o che qualcuno mostri una soluzione od un significato trascendente. Ma è eccessivamente impegnativo accogliere un enigma. In una situazione misteriosa esiste un ostacolo nell'accesso ad un significato: una riformulazione dei dati potrebbe far vedere il concetto nascosto.

Nell'enigma quel che produce disagio è un carattere perturbante che fa intuire che non stiamo cercando un contenuto di verità, perché forse

[4] È questa la definizione che Merleau Ponty dà del linguaggio, in M. Merleau-Ponty, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, Milano 2003.

[5] P. Bagni, *Enigma*, in E. Pagnoni, *Idee dell'arte*, Firenze 1991, pag. 191.

non esiste. Sentiamo però, come è noto a proposito del perturbante, che in qualcosa siamo prossimi a ciò che ci sembra remoto. L'enigma non rimanda a qualcos'altro, è disponibile allo sguardo, invita ad una conversione dello sguardo. Suggerisce, allude, appunto, ad una nostra posizione differente: abbandonare il sereno piacere estetico e disporci ad un pensiero critico, di riflessione, che ci porti in prima istanza ad accorgerci che esiste un desiderio di visione, un'aspettativa che spesso non ci fa vedere l'inatteso e che troppo spesso non ci fa vedere l'altro, ma quello che avevamo di lui già immaginato. Il bisogno di nomi inequivocabili e di sapere dire con certezza quale forma abbia quella parte mancante di un'opera sono tentazioni continue. L'abitudine positivistica e le derive della misurabilità e verificabilità hanno distratto anche la filosofia, che ha sfidato l'illusorio e l'imprendibile con le armi del *logos*, tentando ora di spiegare e sminuzzare l'invisibile, ora di ricercarne sensi assoluti, modellizzabili.

La tentazione è sempre in agguato: la parola onnicomprensiva, il senso univoco e chiarificatore, lontano da ogni dubbio è il rifugio nello smarrimento, nel cambiamento continuo di prospettive, di punti di riferimento, di certezze. Quando una struttura è colta, ecco che non si adatta più alla realtà osservata. La storia del nostro rapporto di costituzione dell'esperienza salta. Si interrompe. Il racconto che potremmo farne appare frammentato: il nostro sguardo ci presenta un universo plurale, un tempo molteplice, un intreccio di sovrapposte relatività, di intersezioni che si contaminano. Non esiste (più) un sistema privilegiato di riferimento: si ha di fronte una trama complessa. La si vorrebbe sbrogliare, renderla lineare. Ma presto ci si accorge che *s-piegare* i suoi nessi ci fa vivere un paradosso molto simile a quelli disegnati da Zenone e ripresi poi da Merleau-Ponty, a proposito di linguaggio: la trama precede se stessa presso coloro che la imparano. In quanto linguaggio, la trama si insegna da sé ed è lei stessa a suggerire come decifrarla.

Il linguaggio della trama, che ci rende difficile uno sguardo generale sulla realtà che osserviamo, si insegna da sé perché mostra di non esser costituito da una somma di elementi che si giustappongono gli uni agli altri. Se il gesto di comprensione cessa di essere quello della spiegazione e si dispone ad accogliere la possibilità di abitare la complessità mentre la si osserva, ecco che lo sguardo si colloca in un diverso atteggiamento: l'implicazione. Si transiterà, quindi, dalla postura di osservatori a quella di modificatori dei rapporti interni della trama stessa. Il linguaggio (cinematografico, immaginativo, verbale…) che sarà sia oggetto, sia strumento di esperienza non sarà più allora auspicato come unicamente costituito da parti scomponibili, ma si mostrerà come formato da un insieme di rapporti diacritici, relativi gli uni agli altri ed iscritti in un sistema dinamico.

Ogni sclerotizzazione del linguaggio, ci insegna sempre Merleau-Ponty, comporta la perdita di ricchezza della dimensione più propriamente creativa del linguaggio stesso, che è il portato di apertura, di possibilità, di sperimentazione, di passaggio. La capacità di accogliere l'enigma è un apprendistato non solo lento, ma inesauribile. I temi della molteplicità,

dell'ambiguità, della contraddizione, della fragilità, dell'impermanenza, sgretolano ogni pretesa di univocità e insieme quelle declinazioni filosofiche e pedagogiche che si spingano a rintracciare concetti di identità a protezione dal passaggio culturale, dalla contingenza storica, dai paesaggi umani che continuamente si modificano con imprevedibile reciprocità.

Sposata la prospettiva di una pedagogia fenomenologia, che rende evidente quanto l'essenza del fenomeno (e dell'accadere) educativo si situi nella sua irripetibilità ed unicità, ed intrecciata tale visione ad un approccio di tipo critico, partecipativo ed auto-biografico[6], interessa qui illustrare come la filosofia della narrazione – di derivazione biografica – possa, attraverso l'intreccio con il linguaggio cinematografico, rendere evidente, come oggetto e strumento di riflessione, il pensiero nella sua operatività e nel suo inalienabile legame con le emozioni.

L'esperienza, tra movimento e scrittura: il cinema

Se si abbandona o si depone la tentazione di interpretare l'altro e comprenderlo secondo categorie pre-costituite, si entra nell'universo espressivo che è ponte comune, che è luogo d'incontro e territorio della traduzione, nonché del tradimento del proprio e dell'altrui significato. Una delle tendenze e degli atteggiamenti più spontanei quando si mostri un film di enigmatica percezione in aula è il ricorso alla lettura delle intenzioni del regista o del narratore, come se la difficoltà di lettura portasse da subito (oltre che ad una fuga) ad un bisogno di interpretazione assoluta del senso, del simbolo. Ma quando il pensiero dell'artista esce dall'inerenza dell'intimità e diventa mezzo per comprendere e far comprendere, di vedere e di far vedere, quel che si può conoscere del suo pensiero è la sua continua imprendibilità, la sua mutevolezza e la sua interdipendenza di senso con le donazioni di significato di chi guarda, legge, ascolta. Non potremmo, quindi, conoscere il senso di altri se non attraverso la forma, il tradimento continuo della traduzione del senso in comunicazione. Allo stesso modo, attraverso il film in particolare, è possibile cogliersi nel gesto di guardare: lo strumento esterno della pellicola rinvia ad una relazione del soggetto col mondo visibile, individuato nell'atto di vedere, ma soprattutto alla relazione del soggetto con se stesso, che si individua nel vedersi.

Il film dà a vedere la sua costruzione: gli strumento tecnici ed espressivi di cui si serve consentono l'identificazione dello spettatore sia con il proprio sguardo-onnisciente, che coincide con quello della telecamera, sia con la soggettiva del protagonista. «Il cinema è particolarmente adatto a far apparire (quindi a mostrare) l'unione di spirito e corpo, dello spirito e del mondo e l'espressione dell'uno nell'altro»[7], ci dice il pensiero fenomenologico

[6] Cfr. D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano 2008; D. Demetrio (a cura di), *Educare è narrare. Le teorie, le pratiche, la cura*, Milano 2012.

[7] M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non sens*, Paris 1996, p. 105.

di Merleau-Ponty che richiamando il senso narrativo e strutturante del racconto biografico della visione del film chiarisce che

> la mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti miei sensi[8].

Trame in prima persona

La percezione indivisa parla contemporaneamente a tutti i nostri sensi. Non passa informazioni, non trasmette dati, ma parla. La percezione si esprime attraverso una comunicazione, una voce, un linguaggio. È quindi un gesto che si legge, che si ascolta, che si osserva. Emozioni e pensiero possiedono uno schermo su cui possono essere proiettati e guardati, uno schermo che assume ora la forma della contemplazione, ora quella della pagina, ora quella della tela cinematografica. Il gesto che ne deriva è di tipo teoretico: come la scrittura permette di fare teoria del pensiero, così il *theorein*, il guardare che si dà nello spazio del sensibile cinematografico, produce rappresentazioni visibili. La scrittura insegna al cinema non solo la visibilità del pensiero, ma soprattutto la sua proceduralità. Il cinema ha sempre avuto, tra le sue sfide, quella di mostrare il pensiero, di portare a visibilità l'invisibile, quel che si nasconde, quel che si cela dentro l'uomo.

Avendo avuto la sorte di nascere muto, il cinema non ha potuto avvalersi di quel che la letteratura usa per raccontare l'intimità, ovvero il monologo; e del resto un monologo al cinema, se non è accompagnato da buone immagini è quanto di più 'noioso' si possa vedere. Ciò dipende dal fatto che il *proprium* espressivo del cinema non è la voce, quanto l'immagine. Nascendo muto, il cinema ha dovuto per necessità riflettere sui propri mezzi ed ha esplorato modalità comunicative pre-logiche, di cui ha sviluppato le potenzialità e spesso il potere.

Dato il maggior spazio dato alle immagini, la cucitura narrativa, ovvero il monologo che descrive, tesse ed intreccia le immagini è a carico dello spettatore. Il quale però non è abituato ad accorgersene. Nell'arte è spesso il non-finito, il non atteso o l'incongruente a mostrarci spettatori ed a restituirci un ruolo attivo e consapevole di visione. Al cinema siamo più frequentemente abituati allo svago, alla narrazione come distrazione, come interruzione ludica del quotidiano e come ricezione più o meno passiva di messaggi e di storie. Ma la sosta lenta nella visione, favorita in ambito formativo, rende più chiaro quanto il pensiero possa situarsi fuori dal proprio mondo. Quello di cui si compongono cinema e scrittura è la narrazione, un intreccio compositivo capace di porre l'*altro* come principio della propria costituzione. La natura sociale della parola e dell'immagine sostanzia la dimensione estetica narrata o mostrata, crea costantemente uno spazio ulteriore: la scrittura ed il cinema sono fondativamente dialogici rispetto al loro fruitore, creatore, scrittore.

[8] *Ivi*, p. 71.

Nel territorio della separazione si costituisce e si sviluppa la potenzialità plastica del gesto estetico; lo spazio dialogico che si realizza di volta in volta (nella scrittura di sé, nella produzione e nella fruizione cinematografica ed in altre forme di accadimento estetico), sostanzia il destino dell'evento artistico, ovvero la necessità che esistano due partecipanti, due coscienze non coincidenti. La narrazione filmica, così come la scrittura, quand'anche si presenti come conclusa (come è ad esempio un film) rappresenta un racconto che dispone gli accadimenti secondo un ordine dato, ma permette un'esperienza visiva, che è nuova esperienza in quanto donazione di senso ulteriore al contenuto dato. Il rapporto tra la narrazione e l'esperienza non si esaurisce nel momento narrativo, ma si disallinea continuamente in ragione della soggettività che percepisce il film e lo ri-racconta.

Tre declinazioni dello sguardo

Se ne sta accorgendo sempre di più il mondo del cinema, proponendo pellicole che tendono ad esibire o piani narrativi che necessitano di attenzione e ricomposizione, o rappresentazioni, di tempi che si offrono allo spettatore perché ne sia lui l'ordinatore o perché sia lui ad accompagnare il protagonista che sempre più ha le caratteristiche di un investigatore che va sulle 'vestigia' del senso del film stesso. La trama del film è data, è disponibile, ma il suo senso si costruisce in quanto ri-disponibile.

È il caso di *Memento*[9], di *Matrix*[10], di *Prima della Pioggia*[11], per citare alcune pellicole. In particolare, in *Memento*, film sulla memoria, sui suoi disturbi, mostra un investigatore che è anche un narratore inattendibile: di momento in momento perde il ricordo di quel che accade e noi cogliamo con lui una prospettiva temporale alterata, manchevole, non componibile. La sua capacità mestica è stata lesa da un trauma: tutto quel che egli ha vissuto fino a quell'istante è per lui accessibile. Il presente si consuma in un continuo vuoto sul quale Leonard non ha nessun controllo, oltre che nessuna percezione.

Quel che il protagonista non potrà mai operare è un montaggio tra i momenti della propria esistenza: noi spettatori, invece e sempre più, desideriamo comporre i brani di una trama estremamente complicata. Il film è quindi la narrazione del nostro intrinseco bisogno di superare il cortocircuito dello sfortunato Leonard, che non avendo alcun elemento di continuità tra gli attimi che costantemente svaniscono, decide di fare del proprio corpo la traccia degli indizi che va collezionando per uno scopo che si perde quasi più del senso del racconto stesso: l'identità del protagonista. Ogni traccia identitaria è flebile, fugace.

Leonard non ha il controllo su se stesso perché non possiede alcun *controllo narrativo* sulla propria storia. Sentiamo sempre più il bisogno

[9] Ch. Nolan, Usa 2000.
[10] A. e L. Wachowski, Usa 1999.
[11] M. Manchewski, Macedonia, Gran Bretagna, Francia 1994.

di un ordine, di una linearità che spieghi quel che ci sembra sempre più incongruente: necessitiamo di una configurazione, di un montaggio, di una completezza per abitare l'enigma di un'identità, che si mostra sempre come non-finita. Alla fine del film è proprio la modalità narrativa e compositiva, che ci mostra il nostro bisogno e ci rivela il nostro ruolo: il dispositivo è svelato, siamo stati al gioco dell'illusione ed abbiamo visto operare non già il tempo del film, quanto il tempo del nostro pensiero che connetteva i segmenti per creare un senso.

Lo stesso regista prosegue con un altro film, *The Prestige*[12], il suo gioco di implicazione con lo spettatore e lo fa dalle prime battute, con un invito: «A me gli occhi!». Niente di più semplice: siamo chiamati a fare quello che è naturale fare al cinema: guardare. E lo facciamo mentre una voce ci culla, con l'affabulante tono proprio di un prestigiatore. Dall'invito a guardare si dipana per gli occhi una narrazione di ostentata chiarezza, scandita dalla regolarità di atti successivi. Quel che è complicato è quel che accade, non come accade. Ci sono due protagonisti, tre elementi a costituire il farsi di un trucco magico: promessa, svolta, prestigio. Ma la successione non è lineare, qualcosa si inceppa: il carattere dei due protagonisti li fa entrare in conflitto, le loro vicende esistenziali biforcano il loro percorso, che dapprima li vedeva compagni di apprendistato nell'arte della magia. La competizione è senza esclusione di colpi.

La ricerca di illusione è l'obiettivo principe in nome del quale viene affrontato ogni sacrificio esistenziale. Mentre i due si spingono ai limiti del reale per creare l'inganno per lo sguardo, il regista di mostra che non stiamo guardando per soddisfare una curiosità, ma per scoprire il trucco che ci renda plausibile la costruzione di senso che abbiamo composto. Il regista ha saputo usare magicamente il linguaggio cinematografico, modificando i piani narrativi in modo da punteggiare la trama di dialoghi con lo spettatore ed ammiccamenti al limite della didascalia e dell'eccesso di spiegazione. Ma la magia era altrove: è nel dirci che, da quando siamo stati chiamati a dedicare il nostro sguardo al film, abbiamo provato il desiderio di essere ingannati e di cogliere quindi il momento del prestigio, che paradossalmente avrebbe creato la delusione, dopo un'illusoria implicazione narrativa. Ma è proprio la narrazione a porsi come illusoria, in quanto arbitraria, in quanto scrittura rivisitabile dei fatti. Ogni lettura è una riscrittura ed i due illusionisti si ingannano a vicenda attraverso lo strumento, che più dello sguardo è capace di ingannare la mente: la scrittura. Borden e Angier competono sul palcoscenico della magia, ma il loro confronto più intimo avviene nella scrittura e nella decifrazione di un manoscritto di appunti di prestigio. Il testo è crittografato, è intrecciato alla simulazione ed è duplicazione del reale (in notevole eco con la duplicazione che i colleghi avversari avevano sempre perseguito).

[12] Ch. Nolan, Usa 2006.

Dove situare lo sguardo che dipana il senso? Neanche la scrittura dice la verità[13]. Immagini e parole s-comunicano e tradiscono il pensiero. Allora il prestigio è avvenuto. Nelle tre declinazioni di sguardo non-finito che invitano noi spettatori a completare il senso abitando l'enigma, è sempre il regista Nolan ad accompagnare l'estetica narrativa della mancanza. È il caso di *Inception*[14]. Il concetto di realtà viene chiuso in una cassaforte inaccessibile: l'architettura che la protegge, o la tiene lontana, è in cinque scale di paradossale degradazione del sogno. Dom Cobb si introduce nei sogni altrui per professione, ricostruendone secondo principi di coerenza, le architetture interne, e modificandone i desideri. L'intreccio è anche in questo caso composto come da tasselli, che potrebbero acquistare un senso differente alla luce della scena finale. Il ricorso al condizionale si motiva nella non necessaria soluzione dell'enigma per poter apprezzare e godere del film e della sua trama.

L'enigma si prolunga nel progressivo ingresso dello spettatore nei livelli narrativi del film. La finzione abita nella modalità metaforica che Ricoeur chiama del *come se* e ci riporta al senso di una filosofia della narrazione che si muove con gli occhi di un'altra lingua – il cinema – che pone al proprio centro la relazione dialogica, il narrare come forma conversazionale e la tessitura procedurale, metodologica, come via preferenziale per dare vita e dotare di *comprensione situata* l'esperienza di apprendimento. L'evoluzione di questa visione trova nella *trama* il suo spazio potenziale ed esperienziale, e quindi il suo luogo eletto di riflessione. La trama intrattiene ragione ed emozione, fonda l'esperienza e l'apprendimento, che è composizione di *mithos* che viene portato davanti agli occhi, facendo divenire e sviluppare lo spettatore insieme ai fatti narrati.

La prospettiva di una filosofia della narrazione si inscrive nella possibilità di una ricognizione del film, che assume il valore di rappresentazione: la trama non è solo il modo in cui si compone la successione degli elementi del film; la trama è la nostra capacità di pensiero e di messa in legame di ciò che si ri-conosce come parte di un senso complessivo. La trama, secondo tale approccio, assume tutto il senso della con-figurazione, che è gesto creativo, connessionale, che stabilisce complicità non «con la storia raccontata ma con la sua raccontabilità. La scrittura allora assume e recupera il carattere riflessivo della nozione ricoeuriana di intrigo»[15].

Abitare l'enigma. L'Autobiografia e l'estetica dell'incompiuto

La riflessione sull'incompiuto in relazione alla visione, all'invisibile, al completamento autobiografico del senso – nonché del tempo – conduce

[13] Cfr. D. Demetrio, *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, cit.
[14] Ch. Nolan, Usa 2010.
[15] E. Mancino, *Cinema, narrazione e costruzione autobiografica*, in S. di Giorgi, D. Forti (a cura di), *Formare con il cinema. Questioni di teoria e di metodo*, Milano 2011, pag 159.

l'approccio della filosofia della narrazione ad una declinazione della coppia simbolica del pieno/vuoto. A chiarire ed abitare, rendendola evidente, tale dinamica è la scrittura. In particolare la scrittura autobiografica. Il cinema esibisce quel che la scrittura rende palpabile, operativo: il lavoro della memoria, della ricomposizione, dell'attribuzione di senso. Il cesello della scrittura conferisce forma, lo fa per sottrazione dal silenzio, per distinzione dall'informe o per distanza dall'uniformità di quel che, se non viene osservato e riconfigurato, rimane uniforme, sempre apparentemente uguale a se stesso. Lo fa per ricominciamenti, per alternanza tra il voler dire ed il poter tacere.

Se ricordare è *gesto per essere nel tempo*, fondamento della coscienza, dell'identità, veicolo di confronto e strumento di progetto, è altresì esiste un necessario complemento del ricordo che è l'oblio. Per la tradizione filosofica occidentale la memoria come *mneme* si riferisce ad una realtà che pare rimanere continua, sostanzialmente intatta; la memoria come *mneme* acquista il senso della persistenza. Però esiste anche la reminiscenza – *anamnesis* – che si riferisce alla competenza di recupero di qualcosa che si possedeva già, ma che per qualche motivo è stato perso o dimenticato, come illustra la dottrina platonica. La conoscenza apparirebbe come una forma di rievocazione, di ricordo, di riemersione di un sapere originario.

A connettere sapere ed esperienza, insieme a memoria e oblio vi è anche una narrazione propria della tradizione ebraica, che racconta che i nove mesi che l'uomo trascorsi nel ventre materno sono, in realtà, mesi di formazione, durante i quali il nascituro, separato e protetto dal mondo esterno, viene istruito dall'arcangelo Gabriele e formato alla Torà. Solo dopo aver appreso tutta la Legge, è pronto a nascere; ma anche a dimenticare tutto ciò che ha imparato; dovrà infatti dedicare tutta la sua esistenza a recuperare il sapere perduto o, ancor meglio dovrà tentare di riconnettersi ad esso.

I miti e le leggende, così come le narrazioni, filmiche e letterarie, permettono di perlustrare discorsivamente i modi attraverso cui la nostra memoria e le nostre tessiture di senso e di apprendimento si esplicano. Ne è un esempio interessante una novella di Borges che immagina l'esistenza di Ireneo Funes, un uomo in grado non solo di ricordare tutto, ma soprattutto di mantenere desta la memoria di ogni cosa. In lui ogni memoria è contemporaneamente presente, la sua mente appare costantemente affollata, ben lontana dalla *tabula rasa* del protagonista di Memento. Borges illustra l'ipotesi che se «noi in un colpo d'occhio, percepiamo tre bicchieri su un tavolo, Funes – percepisce e ricorda- tutti i rami i grappoli e i frutti di un pergolato»[16].

L'uomo della provincia argentina, ricordando l'esatta posizione e colore delle nuvole di ogni minuto di ogni giorno di ogni anno della sua vita, desiderava che il linguaggio si piegasse al ricordo, creando un vocabolo differente per ogni nuvola, giacché la sola parola 'nuvola' non sarebbe stata sufficiente a descrivere quel continuo movimento e cambiamento. Funes

[16] J. L. Borges, *Finzioni*, trad. it. di F. Lucentini, Milano 2003, pag. 100.

poteva con una sola occhiata memorizzare tutte le venature, i bordi e i colori delle foglie ed a ciascuna foglia avrebbe voluto attribuire un nome differente. «Aveva imparato senza fatica l'inglese, il francese, il portoghese, il latino. Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare. Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli, quasi immediati»[17]. Dubbi culturali, pedagogici, cui il pensiero complesso di Morin risponde con l'immagine di una «testa ben fatta», preferibile ad una «ben piena».

Il sapere fa rima con selezione, sintesi, riflessione. E pur se elabora memoria, esprime una natura eminentemente progettuale. La scrittura asseconda e veicola tale dimensione, il pensiero si apre costantemente alla possibilità di esibirsi, apparire, mostrarsi e celarsi. Quel che sostanzia il progetto non è la scrittura fatta, ma il suo farsi: il suo essere-divenire di tempo, attraversamento di confine. In ciò scrivere (di sé) appare gesto contestuale di dire scrivendo o di aver detto avendo scritto, ma soprattutto di indicare uno stato, un modo, una forma e dire quindi dove ci si situa, ma anche dove non si è. La scrittura permette di intravedere nel linguaggio la possibilità di una ragione dialogica ed una progressiva lontananza dall'ontologia di ciò che si vorrebbe definito, completo. È così attesa di rinnovarsi guardando, ascoltando, prendendo dimora nel dialogo tra quel che ci si aspetta di trovare e quel che si scopre di sé, scrivendo.

Il film, pura narrazione data, sprigiona e intreccia relazioni di sguardi, di visioni. Ogni spettatore, ogni storia, ogni scrittore ed ogni scrittura sono soggetti al tempo, son fatti di tempo, esprimono continuamente la propria eccedenza vivente, il proprio desiderio, la propria mancanza, le proprie domande. Queste ultime abitano il vuoto, la pagina ancora non conquistata dalle lettere, non solcata dalle righe. È nel rapporto, nel movimento di scambio e nello scarto tra finito e non-finito, che il gesto di affermare può dialogare con ciò che altrimenti sarebbe statico e inerte, come marmo non ancora scelto, non ancora letto e voluto: la supremazia della verità. Solo intaccandola di dinamismo la si può scalfire. E soprattutto la si può mostrare.

La scrittura, andamento dinamico della nostra immaginazione (non solo cinematografica) in movimento, appare il met-odo più fedele, plastico e malleabile per avere accesso, plasmandone le forme ipotetiche, a tutto ciò che è potenziale. La produttività dei nostri agenti linguistici – ci ha mostrato Chomsky – non esaurisce la potenza espressiva del linguaggio. Cinema e scrittura permettono di 'vedere' che oltre che produttivi siamo creativi, ovvero che possiamo estendere la semantica del nostro sistema linguistico, andando oltre la mera possibilità di dire.

La scrittura rafforza il concetto di una verità che è visione, attimo, distanza, differenza. Dialogando incessantemente con i propri limiti, con la materia silente da cui si distingue, con l'inespresso da cui si libera, con l'invisibile ed il dicibile cui si intreccia, varca di continuo orizzonti e frontiere, mettendo in scena una vera e propria etica dell'attraversamento. La responsabilità di confrontarsi con lo spazio del non detto, perché non

[17] *Ivi*, pag. 103.

ancora, non più o mai dicibile, è segno di esistenza, di distacco. È sogno possibile o nostalgia non più attingibile: è varco e soglia di tempo, gesto di scalpello che si è scelto di non compiere, pensiero che non è immobile e fisso in adesione alla testa di un uomo genuflesso, ma che continuamente ritorna a stare presso di lui per potersene separare.

La scrittura permette di abitare l'enigma, facendoci muovere in spazi impossibili, in piani che in un film necessitano di architetti dell'onirico (come in *Inception*) o che nell'arte si situano nella plasticità malleabile o violentabile della materia o ancora nei labirinti unicamente grafici di spazi alla Escher. E se, certo, stare nelle trame, implicarsi con l'enigma, è la strada più difficile ed erta di un'ipotesi di mistero, che possa essere risolta, la disciplina di un percorso, che si compone di continui cambi di prospettiva, può saper regalare il sottile (forse perché spesso non s-piegabile) piacere della libertà.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Articoli/13

Il primato del soggetto nell'era biomediatica.
La trascrizione virtuale e la condivisione telematica delle biografie personali

di Massimiliano Valerii

Articolo sottoposto a *peer-review* Ricevuto il 12/01/2013. Accettato il 28/01/2013

Abstract: One of the main effects of the digital revolution is the strengthening of the trend towards personalization of mass media. Because of the miniaturization of hardware devices and the proliferation of mobile connections, virtual transcription and telematics sharing of personal biographies are central today. As a result, the impact on the concept of privacy is inevitable: in an era in which the primacy of the subject is reflected in the exhibition of stripped digital self, the concept is completely renewed.

***

I media siamo noi. È un'affermazione che può sembrare troppo perentoria, tuttavia sintetizza una tendenza innegabile ed è il condensato in poche parole dei cambiamenti più significativi che si stanno stratificando nell'assetto dei mezzi di comunicazione e nel sistema di fitte relazioni che si instaurano tra gli utenti, i *media* e gli altri. Il lungo ciclo storico di affermazione del primato del soggetto nella postmodernità ha conosciuto un'accelerazione notevole grazie alle tecnologie digitali, che hanno innescato una rivoluzione nelle modalità di «consumo» dei *media* da parte della popolazione e nei processi di produzione dei contenuti, eleggendo la soggettività individuale a protagonista assoluta dell'ambiente mediatico. L'individuo si specchia nei media (ne è il contenuto) creati dall'individuo stesso (che ne è anche il produttore).

Il rilevante sviluppo di Internet – sia del numero degli utenti, sia delle sue applicazioni, che ormai permeano ogni aspetto della nostra vita quotidiana –, l'evoluzione della rete dell'ultimo decennio nella declinazione del web 2.0, la crescita esponenziale dei *social network*, insieme alla miniaturizzazione dei dispositivi *hardware* e alla proliferazione delle

connessioni mobili, sono i fattori che tutti insieme hanno esaltato la primazia del soggetto. La diffusione delle *app* per *smartphone* e il *cloud computing* stanno oggi rafforzando ulteriormente la centratura sull'individuo del sistema mediatico. La tecnologia *cloud*, con la delocalizzazione in una sede remota della memoria presso cui risiedono i contenuti digitali, determina la «smaterializzazione» delle macchine, che diventano sempre più piccole e portatili, fino a costituire solo un'appendice della propria persona: un prolungamento – una sorta di protesi tecnologica – che ne amplia le funzioni, ne potenzia le facoltà, ne facilita l'espressione e le relazioni, inaugurando così una fase nuova: l'«era biomediatica»[1], in cui diventano centrali la trascrizione virtuale e la condivisione telematica delle biografie personali.

La caratteristica che meglio contraddistingue l'evoluzione più recente dell'*habitat* mediatico nell'era digitale è la progressiva integrazione dei diversi strumenti di comunicazione. Grazie alla diffusione di *device* sempre più piccoli e mobili e al successo dei *social network*, questa integrazione è ormai compiuta. I dati sull'andamento dei consumi mediatici degli italiani nell'ultimo anno[2] confermano che i mezzi che riscuotono un successo crescente e incrementano la loro utenza sono proprio quelli che integrano le funzioni dei vecchi *media* nell'ambiente di Internet, come gli *smartphone* (telefono e web) e i *tablet* (schermo della tv, lettura di libri e giornali, pc, web).

La televisione continua ad avere un pubblico di telespettatori che coincide sostanzialmente con la totalità della popolazione (+0,9% di utenza complessiva rispetto al 2011), con aggiustamenti che dipendono dalla progressiva sostituzione del segnale analogico con quello digitale, dal successo consolidato delle tv satellitari (+1,6%), dalla maggiore diffusione della *web tv* (+1,2%) e della *mobile tv* (+1,6%).

Si diversificano ampiamente, quindi, i canali di accesso alla tv. Nell'ultimo anno lo sviluppo della circolazione di programmi televisivi in Internet è stato ragguardevole. Se nel 2011 il 12,3% degli italiani con accesso alla rete aveva seguito programmi attraverso i siti web, nel 2012 la percentuale è praticamente raddoppiata, attestandosi al 24,2%; un successo ancora più marcato si registra per YouTube, che passa in un anno dal 22,7% al 42,4%. I dati relativi ai giovani, poi, sono ancora più significativi, visto che oltre un terzo delle persone di 14-29 anni (il 35,3%) segue i programmi tv dai siti web delle emittenti televisive e più della metà (il 56,6%) li trova a piacimento su YouTube.

Come la televisione, anche la radio resta un mezzo a larghissima diffusione di massa (la ascoltano 8 italiani su 10 e l'utenza complessiva continua a crescere ancora: +3,7% in un anno), ma anche in questo caso si accresce l'importanza delle forme di radio che si determinano all'intersezione

[1] Il termine «biomediatica» è stato coniato nel 10° Rapporto sulla comunicazione del Censis, *I media siamo noi. L'inizio dell'era biomediatica*, a cura di M. Valerii, Milano 2012, da cui questo articolo attinge ampiamente.

[2] Tutti i dati citati nel corso dell'articolo sono i risultati di un'indagine campionaria realizzata dal Censis, tratti da *I media siamo noi. L'inizio dell'era biomediatica*, cit.

con l'ambiente di Internet: la radio ascoltata via web con il pc (+2,3%) e per mezzo dei telefoni cellulari (+1,4%), che stanno soppiantando un mezzo digitale di prima generazione come il lettore portatile di file mp3 (-1,7%).

Proprio i telefoni cellulari (utilizzati ormai dall'81,8% degli italiani) aumentano ancora la loro utenza complessiva (+2,3%), anche grazie agli *smartphone* (+10% in un solo anno), la cui diffusione è passata tra il 2009 e il 2012 dal 15% al 27,7% della popolazione e oggi si trovano tra le mani di più della metà dei giovani (54,8%).

La penetrazione di Internet ha guadagnato 9 punti percentuali nell'ultimo anno – è il *medium* con il massimo tasso di incremento tra il 2011 e il 2012 –, e se lo scorso anno si poteva festeggiare il superamento della soglia del 50%, oggi l'utenza si attesta al 62,1% degli italiani (che erano il 27,8% solo dieci anni fa, nel 2002). Si osserva poi una tendenziale sovrapposizione tra Internet e Facebook: non c'è istituzione, associazione, azienda, personaggio pubblico che possa permettersi di non essere presente sul *social network* più popolare. In Italia sono iscritti a Facebook due terzi delle persone che hanno accesso a Internet, che corrispondono al 41,3% dell'intera popolazione e al 79,7% dei giovani. E questi ultimi utilizzano il *tablet* (13,1%) più della media della popolazione (7,8%).

Al tempo stesso, continua l'emorragia di lettori dei quotidiani (-2,3% tra il 2011 e il 2012), che erano il 67% degli italiani cinque anni fa (nel 2007) e sono diventati oggi solo il 45,5% – al contrario, i quotidiani *online* contano il 2,1% di lettori in più rispetto allo scorso anno. Perdono lettori anche la *free press* (-11,8%), i settimanali (-1%) e l'editoria libraria (-6,5%: ormai meno della metà degli italiani legge almeno un libro all'anno), ma si segnala un +1% per gli *e-book*. E proprio tra i giovani la disaffezione nei confronti della carta stampata è più grave: tra il 2011 e il 2012 i lettori di quotidiani di 14-29 anni sono diminuiti dal 35% al 33,6%, quelli di libri dal 68% al 57,9%.

I quotidiani continuano inesorabilmente a perdere lettori e vedono erodersi progressivamente il numero di copie vendute; diminuiscono gli ascolti dei grandi *network* televisivi nazionali, sia dei programmi di intrattenimento, sia di quelli di informazione; e in questa fase tutti i principali operatori riportano in bilancio flessioni significative degli introiti pubblicitari. Ma soprattutto le grandi aziende editoriali rischiano di andare incontro a un ridimensionamento di ruolo e di capacità di influenza, in ragione dei processi di frammentazione innescati dalla moltiplicazione dei *media* e dai percorsi individuali di fruizione dei contenuti e di acquisizione delle informazioni da parte del pubblico.

Bastano pochi dati a sintetizzare quanto è accaduto nell'ultimo decennio e a tratteggiare il nuovo quadro di riferimento del sistema della comunicazione in Italia. Tra il 2000 e il 2011 la riduzione delle copie di quotidiani vendute giornalmente è stata drastica e costante, scivolando da oltre 6 milioni a meno di 4,5 milioni, con una contrazione del 26,6%, che equivale a un milione e mezzo di copie diffuse in meno in dieci anni. Anche la parabola dell'*audience* delle principali emittenti televisive è declinante. Rai è passata dal 47,3% di *share* medio nel 2000 al 40,2% nel 2011, Mediaset

dal 43,4% al 36,4%, registrando entrambe una perdita di 7 punti percentuali in dieci anni. Un andamento analogo ha riguardato i notiziari in tv, se si pensa che nella fascia serale, ad esempio, lo *share* medio del Tg1 è sceso dal 26,9% del 2010 al 23,7% del 2011, quello del Tg5 dal 22,4% al 20,1%.

A guardare i conti aziendali, il nuovo scenario si è tradotto in una diminuzione rilevante dei ricavi, imputabile soprattutto al calo della raccolta pubblicitaria: -4,2% per la televisione e -6,6% per la radio nel 2011 rispetto all'anno precedente. Benché i proventi dalla pubblicità scendano del 4,1% per i quotidiani e del 2,6% per i periodici, l'editoria contiene le perdite complessive all'1,4%, ma solo grazie al buon andamento dell'editoria elettronica □ per quanto l'incidenza di questo comparto sia ancora circoscritta, con un fatturato che non supera il mezzo miliardo di euro all'anno, nel 2011 ha registrato però un incremento dei ricavi complessivi del 24,4%.

«I media siamo noi» è allora un'affermazione vera dal punto di vista della fruizione dei contenuti, che sintetizza correttamente l'evoluzione dei consumi mediatici, perché siamo noi stessi a costruirci i nostri palinsesti multimediali personali, tagliati su misura in base alle nostre esigenze e preferenze. Questo vale con riferimento alla possibilità di comporre in modo assortito i contenuti di intrattenimento di nostro gradimento sfruttando l'offerta delle emittenti tradizionali e mixandola con i contenuti reperiti grazie a Internet e alla moltitudine di *device* che possediamo; e vale anche rispetto alla possibilità di costruirci percorsi autonomi di accesso alle informazioni, svincolati dalla logica *top-down* del passato che implicava una comunicazione unidirezionale verticale dei messaggi da parte delle fonti ufficiali (quotidiani, tg, libri, ecc.).

Ma i media siamo noi anche dal punto di vista dell'oggetto stesso della comunicazione, cioè dal lato della produzione dei contenuti, perché noi stessi realizziamo di continuo contenuti digitali e, grazie a Internet, li rendiamo disponibili in molti modi. Anche l'informazione può essere autoprodotta, oltre che autogestita: si pensi al successo di siti come YouReporter o alle innumerevoli occasioni in cui, per testimoniare eventi di cronaca di rilievo, i tg delle grandi tv nazionali hanno dovuto usare le immagini amatoriali girate da qualcuno con telefonini o videocamere non professionali. Con la proliferazione dei contenuti prodotti dall'utente (i software liberi, le enciclopedie gratuite, i forum *online*, i blog, i *social network*, i siti web di *citizen journalism*, il fenomeno del *self-publishing*, ecc.), con testi, immagini, video che fanno concorrenza alle produzioni commerciali, il primato del soggetto ha abbattuto ormai anche l'ultima barriera, quella che era rimasta sul fronte della produzione.

Internet è una grande rete abitata ogni giorno da centinaia di milioni di *netizen* attivi. Il web 2.0 è diventato una gigantesca macchina di autocomunicazione di massa – per usare una espressione di Manuel Castells[3] – alimentata dalla comunicazione interpersonale e dalla produzione di

[3] Cfr. M. Castells, *Comunicazione e potere*, tr. it. a cura di B. Amato e P. Conversano, Milano 2009.

contenuti amatoriali generati liberamente dagli utenti. Con un po' di enfasi, qualcuno ha parlato di «socialismo digitale»[4] riferendosi ai fenomeni di *peer production* in rete: la collaborazione spontanea e non retribuita che contraddistingue, ad esempio, la comunità del *software open source* e i redattori amatoriali dell'enciclopedia *online* Wikipedia.

Con ciò è tendenzialmente saltata la dimensione gerarchica che attribuiva alle fonti tradizionali il ruolo insostituibile ed esclusivo di emittenti di messaggi professionali e autorevoli. La rivoluzione digitale ha finito così per sovvertire l'equilibrio tra produttori e consumatori, spostando l'asse del potere tv-centrico, frammentandolo in mille soggetti e in mille canali, destabilizzando il privilegio monopolistico dell'industria editoriale e culturale. È come se dalla moltitudine degli utenti si levasse un coro di voci: la mia tv la programmo io, l'informazione la faccio da solo, i contenuti sono i miei!

L'io è al tempo stesso soggetto e oggetto della comunicazione mediale anche perché l'autoproduzione di contenuti nell'ambiente web privilegia in massima parte l'esibizione del sé. Gli utenti della rete creano di continuo contenuti aggiornando il proprio *status*, postando commenti, pubblicando fotografie e video, immettendo in rete volontariamente e con grande *nonchalance* una quantità di dati personali impressionante (si stimano un milione di commenti su Facebook al secondo, centomila *tweet* al minuto), che rivelano in modo estemporaneo pensieri, emozioni, abitudini, opinioni politiche, orientamenti religiosi, gusti sessuali, condizioni di salute, situazioni sentimentali, amicizie, località visitate, preferenze di consumo, percorsi formativi, vicende lavorative e professionali, vizi e virtù personali, nonché informazioni che riguardano anche gli altri, familiari, amici e conoscenti.

Questa tendenza sembra riflettere un bisogno di esibizione in una società in cui pare che per esistere bisogna essere visti: non solo nei propri successi, ma anche nelle fragilità e nelle emozioni più intime, in un irresistibile richiamo mediatico cominciato con la «tv del dolore», in cui l'esibizione dei propri errori, i rimorsi e i rimpianti mostrati sotto i riflettori, il denudamento reale e metaforico di fronte allo sguardo degli spettatori, il pianto in diretta, diventavano una testimonianza di autenticità. La tendenza è poi rapidamente tracimata perché oggi quelle possibilità sono alla portata di tutti grazie ai *social network*, divenuti il palcoscenico della nostra vita privata: non serve più la quinta della tv, sostituita dal riverbero telematico dei fatti personali presso la platea virtuale di amici e osservatori sconosciuti.

Emblematico della possibilità di esibire le biografie personali è il *pay-off* di YouTube: «*Broadcast Yourself*». Facebook (il «libro delle facce») è il dispositivo della rete che più degli altri ci persuade a mostrare il nostro vero volto[5]. E nella sua versione più aggiornata all'insegna del *timeline*, la

[4] K. Kelly, *The New Socialism: Global Collectivist Society Is Coming Online*, «Wired», 22 maggio 2009.
[5] M. M. Mapelli, *Facebook. Un dispositivo omologante e persuasivo*, in «aut aut», n. 347, Firenze 2010.

pagina di Facebook assume ancora di più i caratteri della testimonianza e del testamento, con l'utente che registra su un supporto virtuale condiviso la sua ultima traccia, l'ultima presenza. In questa costruzione telematica pressoché giornaliera di biografie personali, poste sotto gli occhi di tutti, si moltiplicano le forme del racconto di sé, l'estroflessione della verità interiore[6]. La confessione innesca il vouyerismo, in un circolo virale di rimandi tra l'uno e gli altri. Così, la fenomenologia dello *sharing* inserisce Facebook a pieno titolo nella grande saga della costruzione della soggettività che caratterizza in modo essenziale la contemporaneità.

In passato l'attenzione degli studiosi si era appuntata sullo statuto e il ruolo della «finzione» e sui suoi rapporti complessi con la «verità» del reale, mettendo in guardia soprattutto dai possibili eccessi degli usi politici della finzione nella spettacolarizzazione mediatica della realtà, che finiva inevitabilmente per essere distorta alla ricerca di modi per sedurre il pubblico e creare consenso. È la deriva verso il «realitysmo», termine utilizzato per designare una condizione diffusa nella cultura contemporanea, piuttosto che un semplice *format* televisivo, dipendente dalla contaminazione di realtà e finzione nell'ambiente mediatico, dai meccanismi di ibridazione dei fatti autentici con le tecniche e i linguaggi tipici della *fiction*, dalla labilità dei confini tra gli eventi reali e la loro rappresentazione nei media, sempre più sfumati nello show del reale, nella tele-realtà[7]. Il realitysmo è l'esito più maturo della saga postmoderna del soggettivismo e del regime individualista. Perché se l'ordine gerarchico tradizionale delle fonti e delle emittenti non tiene più, e cede al primato dell'io, si apre lo spazio per una deriva dell'interpretazione del reale basata sullo spaccio finzionale del virtuale.

Il carisma della realtà si esercita, con la sua forza di seduzione, nell'esposizione di identità, fatti ed emozioni reali. Lo sanno bene i produttori cinematografici di Hollywood (dove si pretende che i film raccontino storie vere e le sceneggiature di maggior successo sono quelle basate su vicende autentiche o sulla documentazione storica), gli editori (i libri più graditi al pubblico, quelli che vendono di più, sono i romanzi-*faction*: si pensi al caso letterario di *Gomorra*), gli autori televisivi (e qui basti citare la miriade di programmi che fondono il lavoro giornalistico con la satira e gli elementi del varietà nella forma ibrida dell'*info-tainement*), gli esperti di marketing (che, per vendere i prodotti, li associano ai concetti di prossimità, ordinarietà, alla rappresentazione persino banale delle vite reali, cui riconoscono una maggiore forza di verità). E anche il virtuale tende al reale, mappando e registrando le vite e i rapporti sociali veri, riducendo le distanze tra i processi virtuali tipici della rete e la nostra vita quotidiana.

Agli albori della diffusione di massa delle comunità *online*, quando per la prima volta facevano la loro comparsa le *chat room*, il gioco consisteva nella simulazione di identità diverse dalla propria, riparati dietro l'anonimato

[6] M. Nicoli, *Ultimo «post» a Parigi*, in «aut aut», n. 347, Firenze 2010.
[7] Si veda a proposito, tra i tanti interventi di M. Ferraris, il volume più recente *Manifesto del nuovo realismo*, Milano-Bari, 2012.

di un computer collegato in rete. Oggi invece il confezionamento del sé digitale si fonda su contenuti sempre ad alta intensità esperienziale, su tre categorie fondamentali della realtà: l'emozione, l'esperienza, la relazione. Non a caso, Second Life, che era basato sulla costruzione di un *alias* virtuale che prometteva di poter vivere una «seconda vita», non ha riscosso un grande successo tra gli utenti della rete e ha scontato il suo sostanziale anacronismo.

Non siamo più motivati a fingere di essere qualcun altro, a simulare un'altra identità. Quella attuale è una condizione opposta al vecchio concetto del virtuale, che doveva servirci per affrancarci dal nostro vero io, mentre ora si moltiplicano le strategie di esplicitazione della realtà del sé. L'autoproduzione dei contenuti converge verso il *self-marketing*. Creiamo profili per l'autopromozione allo scopo di presentarci sul mercato dell'amicizia (Facebook), del lavoro (LinkedIn), degli scambi commerciali (eBay), anche usando le nostre immagini (Flickr, Instagram, YouTube), fino ad arrivare alle *personal web tv*. La definitiva promiscuità tra il mezzo e il suo utente, e l'individualismo radicale promosso dai *social media*, portano a un ribaltamento del famoso slogan di Marshall McLuhan «il *medium* è il messaggio», che oggi diventa «l'utente è il contenuto»: i media siamo noi.

Alla luce di tutto ciò, dal momento che il contenuto mediatico siamo noi stessi e le nostre vite private, uno degli effetti più controversi dell'attuale fase della rivoluzione digitale è l'impatto sulla tutela della riservatezza e la protezione dei dati sensibili. Cosa rimane oggi della privacy, quando il paradigma della condivisione ha sancito la preminenza dello *sharing* sul diritto alla riservatezza? La privacy è una costruzione sociale, non un valore in sé, e l'attenzione che ad essa si riserva è suscettibile di variazioni nel tempo e nello spazio. Dipendendo dalle convenzioni sociali, il suo valore tende a ridefinirsi e le prassi ad essa associate sono sottoposte a processi di autoregolazione. È la norma fissata dai circuiti mediatici e dai personali *network online* a ridefinire la nuova soglia di tollerabilità di eventuali violazioni della privacy, al di qua della quale ogni comportamento è lecito e consentito.

Anche da questo punto di vista, l'evoluzione delle tecnologie digitali ha determinato di colpo un grande balzo in avanti, al punto che oggi molti lanciano gridi d'allarme per denunciare la scomparsa della privacy a causa della possibilità dei *big player* della rete di tracciare e registrare le nostre attività *online* quotidiane, protocollare sentimenti e reti di relazioni, individuare la nostra posizione grazie ai sistemi di geolocalizzazione.

Dalla ricerca alla base del 10° Rapporto sulla comunicazione del Censis emerge che la gran parte degli utenti di Internet tollera di buon grado l'indiscrezione dei *social network* basata sull'auto-esposizione. Non potrebbe essere diversamente, dal momento che essi stessi sono gli attori principali dell'esibizione denudata del sé digitale e i principali artefici della soppressione dell'intimità. I timori per i rischi di violazione della privacy riguardano invece la possibile ingerenza esterna da parte di soggetti di mercato. Le preoccupazioni si appuntano, in particolare,

sulla memorizzazione delle parole inserite nei motori di ricerca, sulla tracciatura dei percorsi di navigazione, sulla profilazione degli utenti a scopi commerciali. I *social network*, inoltre, sono gigantesche banche dati che raccolgono automaticamente i dati sugli utenti e possono rivenderli alle agenzie di pubblicità come informazioni sui consumatori per effettuare il marketing diretto e applicare i metodi del *behavioral advertising*, vista la tendenziale coincidenza del sé reale (il consumatore) con il sé digitale (l'utente di Internet).

Nell'era biomediatica, infine, si presenta pure qualche nuovo rischio, con potenziali ricadute negative sullo sviluppo sociale. Sono i rischi dell'individualismo che non trova forme di condensazione; dell'autodominio del soggetto nella rete intesa come ambiente nel quale cercare le conferme delle proprie opinioni; del conformismo solipsistico come risultato della personalizzazione dell'impiego dei *media* e dell'autoreferenzialità dell'accesso alle informazioni, con la possibilità di arrivare a comporre su ogni *desktop*, *tablet* o *smartphone* un giornale fatto solo con le notizie che l'utente vuole conoscere. Il pericolo è, in definitiva, che venga marginalizzata la funzione svolta storicamente dalla stampa e dalle grandi centrali di produzione culturale del Paese, attive nella formazione di un'opinione pubblica ampia, plurale e anche confliggente.

Recensioni, discussioni e note

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Marìa Zambrano, *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*

Mimesis 2012

di Chiara Chinello

Marìa Zambrano (Vélez-Málaga, 22 aprile 1904 – Madrid, 6 febbraio 1991) vive nel sud della Spagna fino ai quattro anni, poi con la famiglia si trasferisce prima a Segovia e successivamente a Madrid, dove segue corsi di filosofia con José Ortega y Gasset. Per i giardini inondati dal sole caldo dell'Andalusia proverà sempre un'infinita nostalgia, fino a farne un paradigma mitico di: «una felicità persa e della quale ricordava solo la perdita, lo star lì per perderla» (p. 32). La sofferenza, sia quella provata da bambina, sia quella che la segna da adulta attraverso la malattia, l'esilio, la lontananza dalle persone care, sarà un'occasione costante di stimolo alla riflessione, che proprio da tale esperienza riceve una forma nuova e la possibilità di una declinazione più esistenziale. Filosofia e vita, così, in lei si intrecciano l'una con l'altra, fino a creare quello che lei stessa definisce un «logos che scorre nelle viscere» (p. 12).

In questa raccolta, che riunisce alcuni densi scritti della filosofa spagnola, viene tracciato quello che può essere definito un *viaggio mistico ed autobiografico nell'anima*. I tre momenti scanditi dal testo: nascita, amore, pietà, in realtà si intrecciano continuamente, si richiamano, segnano la costellazione di un inedito orizzonte del filosofare, che cerca un nuovo paradigma, *altro*, diverso rispetto a quello a cui ci ha abituati la riflessione moderna, che con la sua visione razionalistica ha ridotto tutto a *coscienza* e *ragione*.

La coscienza, infatti, crea una distanza tra l'uomo e la realtà, sia quella fuori di lui che quella che costituisce il suo essere, anteriore alla conoscenza, che non può essere compresa, ma solo *sentita*. I saperi *chiari* e *distinti* non sono sufficienti ad affrontare il mistero che l'uomo è a se stesso; non riescono, infatti, ad accedere a quelle che l'autrice definisce *las entrañas*, le viscere della realtà, per giungere alle quali è necessario percorrere un'altra strada, quella dell'anima, che si rivela, invece, inaccessibile al sapere scientifico. Si profila subito, dunque, anche per noi la necessità di partire da un altro

inizio, da un sentimento, la *pietà*, che è trattato nell'ultimo dei tre saggi qui presentati, dal titolo: *Per una storia della pietà* (1989).

Storia, sì, giacché non di una definizione si tratta; di un sentimento non si può dire *che cosa sia*: se ne può mostrare solo il dispiegarsi e indicarne le differenti manifestazioni, la storia, appunto. «Perché è proprio dei sentimenti il non essere analizzati, bensì l'essere espressi» (p. 65.). Compare, così, sottilmente e come in controluce, il problema del tempo, l'altro grande filo che annoda la trama sottesa all'elaborazione concettuale di questi scritti filosofici. Come fare una storia della pietà, infatti, se non si chiarisce prima cosa si intenda per storia e, dunque, quale concetto si abbia del tempo? Solo concependo il tempo non come forza distruttrice, ma alla maniera di Bergson, come «crescita multiforme» (p. 63), che nel suo scorrere si manifesta in nuovi modi, riusciamo a vedere nella pietà la madre di tutti i sentimenti positivi: essa vince sull'omogeneità della realtà sottoposta a ragione, cogliendone, invece, l'eterogeneità e situando al suo interno anche l'uomo.

Il sentimento della pietà è la chiave d'accesso alla vera essenza dell'uomo, preclusa al concetto, poiché lascia spazio alla *Befindlichkeit*, al "sentirsi situati" nell'essere e tra gli esseri, *affectio* generata dallo scorrere del tempo nel contatto con le cose. Il richiamo terminologico che qui facciamo ad Heidegger e ad Agostino non è casuale, giacché entrambi sono cari alla filosofa spagnola. La verità che la pietà permette di sentire è che l'uomo è, al contempo, solo e in mezzo alle cose, «una creatura che sente la realtà e contemporaneamente sente se stessa eterogenea ad essa. Coscienza di solitudine al pari di consapevolezza di partecipazione» (p. 69).

È necessario rifuggire anche qui dalla scansione ordinata, a cui ci ha abituati la modernità, di un tempo uniforme, uguale a se stesso, in un nietzscheano perenne ritorno dell'identico, dove al *prima* segue un *ora* che lascerà spazio ad un *dopo*, nella coscienza del trascorrere inesorabile del tempo. Ma l'anima racconta qualcosa di diverso, di altro; ed il racconto della vita e di alcuni episodi della propria fanciullezza e adolescenza da parte dell'autrice si fondono inestricabilmente con la trama della filosofia, per lasciar emergere la realtà di un tempo altro, appunto, che non sottostà alle leggi della successione lineare. «La Legge è una delusione della speranza [...] la Giustizia non basta» (p. 41). Occorre allora tentare di sfuggire alla gabbia, all'"involucro" del tempo, al cui inganno ormai non è più possibile sottostare e uscire da sé, in un'*ex-stasis* mistica capace di vivere in un istante i molti tempi della natura.

Si avvia, così, quello che può essere definito un *flusso di coscienza*, un fluttuare nel tempo, che permette alla filosofa di giungere a «comprendere alcune cose che le erano rimaste come dei grumi nella memoria» e di anticipare in parte il futuro, di cui non aveva visione; «ma qualcosa le restava, un sentimento a partire dal quale, e senza poterlo evitare, si andava formando un'immagine» (p. 38).

Questo processo svela *la molteplicità dei tempi*. Si danno, infatti, due ordini temporali diversi: il tempo delle piante, privo di attesa e «senza

alcun segno» (p. 42), perché senza coscienza, e il tempo dell'uomo, oltre che degli altri animali, anelito all'istante successivo in quanto «termine dell'aspirazione che irrefrenabile si sveglia in noi» (p. 39). Liberarsi da questo tempo, dal tempo propriamente umano, è possibile, nell'estasi, grazie ad un altro sentimento, l'amore, indagato nel secondo scritto offertoci dalla raccolta: *Due frammenti sull'amore* (1982). La cosa amata, infatti, provoca ad uscire fuori da sé, poiché:

> L'amore trascende sempre, è l'agente di ogni trascendenza. Apre il futuro; non il futuro che è il domani che si presuppone certo, ripetizione con variazioni dell'oggi e replica del passato, bensì il futuro come apertura senza limite ad un'altra vita che ci appare come la vita in realtà. Il futuro che attrae anche la Storia (p. 55).

Anche in questo caso, per comprendere cosa l'amore sia è necessario liberarsi dei condizionamenti del tempo moderno che, confinando l'uomo ad una realtà psicologica e biologica, fanno dell'amore un suo bisogno naturale, che al più deve essere soddisfatto per necessità. La paura di soffrire ha indotto l'uomo a liberarsi del divino; l'ansia di svelare tutta la realtà ha determinato la perdita del *Deus absconditus*, mentre la necessità di ridurre tutta la realtà a qualcosa di cui si ha una *ratio* fa perdere di vista la natura trascendente del divino. Anche l'amore è ridotto ad un *fatto*. Ma la sua natura è tutt'altro. L'amore, come l'estasi, sposta il centro di gravità fuori di sé, verso l'oggetto amato e, quando questo non si dà più, resta il movimento dell'uscita da sé.

L'amore è un abisso, che rivela il niente del suo oggetto; in questo è legato al divino, che crea dal niente per amore; è come se, diremmo noi, l'amore portasse in sé traccia di questo vuoto primordiale, poiché consente di tornare al «niente terrificante all'inizio della percezione» (p. 57), prima ancora che si formi la coscienza. Esso è capace di addentrarsi in ciò che è sogno, dove l'essere è quello delle piante, che propriamente non nascono, poiché non escono fuori. Di questo attimo eterno non c'è storia, perché l'amore è sempre al di sopra della storia, è già sempre accaduto *prima*, ed *ora* non resta che soffrire della sua assenza. «E allora ci rendiamo conto che siamo soli» (p. 23): una verità troppo terribile da sopportare e, pertanto, messa a distanza grazie alla creazione della coscienza, che guarda allontanandosi, separandosi da ciò che osserva.

Bisogna, così, fare ritorno dal fondo dell'anima, dove abbiamo trovato questo niente, che rimane nell'oscurità e si fa sentire nella notte, quando meno forte è il vincolo dell'essere presente, quando è possibile un altro tipo di storia, quella del *disnascere* che, come ci spiega la curatrice Samantha Maruzzella, va interpretato alla luce di quanto la filosofa spagnola scrive nelle sue *Note di un metodo*:

> Ricordare è allora un disnascere del soggetto per andare a raccogliere ciò che in lui e attorno a lui è nato. E, nel raccoglierlo, restituirlo, se possibile al nulla, per riscattarlo dalle oscurità iniziali e dargli occasione di rinascere, perché nasca in un altro modo, questa volta nel campo della visione (p. 24, n. 1).

Questo sforzo di tornare alle cose stesse, ci ricorda sempre la curatrice nell'Introduzione, rende visibile la matrice husserliana del pensiero di Zambrano, che si coniuga felicemente con la migliore tradizione del pensiero mistico spagnolo, basti pensare a Teresa d'Avila e Giovanni della Croce. Da questa radice deriva, infatti, il suo desiderio, sempre colto in un accenno autobiografico, di volersi liberare di tutto, «disfarsi dei suoi vissuti, di ciò che aveva visto, che si era accumulato nel tempo, cadendo su di lei intempestivamente, come la vita stessa. Voleva disfarsi del fatto di esser nata, di essere lì, qui» (p. 29).

D'improvviso, poi, si è aperto uno scorcio: tutti i veli sono caduti, le credenze dissipate. Ma *non era nata del tutto*; dunque, le rimane ancora precluso l'essere nella sua semplicità. Gliene resta la semplice negazione, il *no*, prima che venga riportata alla coscienza, al suo tempo, dal richiamo di un altro al suo sé; il richiamo del padre alla vita, al tempo della sua generazione: «Doveva accettarlo. "Sì, sto qui"» (p. 35), *Adsum*, termine ripreso dalla filosofia personalistica di Mounier, che apre uno scorcio sulla possibilità dell'*engagement*, di un impegno che dischiuda una nuova dimensione esistenziale, questa volta tra i suoi contemporanei, nel tempo dell'*esilio*.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Duccio Demetrio, *Perché amiamo scrivere. Filosofia e miti di una passione*

Raffaello Cortina Editore, 2011

di Marco Carassai

Perché amiamo scrivere è un libro sulla scrittura e su una passione, è un tentativo di addentrarsi nella passione che fa della scrittura non una semplice attività, professionale o dilettante, ma una vera e propria forma di vita, un modo d'essere, una pratica essenziale di costituzione di sé. Qui, è la scrittura stessa a essere scritta e riscritta – più che descritta – nei suoi paradossi. Celebrata e affermata, più che resa mero oggetto di una teoresi.

Non è un caso allora che l'autore prenda avvio da alcune annotazioni autobiografiche introduttive, in cui ammette, ad esempio, di non sapere immaginare la sua vita senza questa «seconda vita», che è la scrittura. Oppure, di essersi sempre occupato nella sua vita di studioso delle scritture «senza lettori», dei «scrittori per diletto», che esibiscono cioè una passione che muove la penna, e non quel goffo tentativo di intraprendere scorciatoie per la celebrità. Se ne può scorgere forse la figura da un analisi attenta, e non prevenuta, delle nuove grafomanie che attraversano «le agorà sociali e informatiche», delle mutazioni che percorrono le odierne scritture personali, dai blog e ai social network.

Tuttavia questo libro, come forse ogni scritto, nasce da un debito, da una carenza, da una mancanza che esige di essere registrata, e poi colmata. Nell'età classica greco-romana non venne mai partorita una figura preposta a rappresentare il *graphein*, l'arte dello scrivere: «nessun autore, che mi sia dato sapere», afferma Demetrio, «intonò alla scrittura (*graphe*) mai un inno» (p. 28). Le nove Muse, partorite da Mnemosine, non hanno mai conosciuto questa «decima sorella», sebbene la scrittura si è sempre affiancata a ciascuna di esse. L'uomo greco, osserva l'autore, non sapeva cosa fosse un oggetto o un pensiero filtrato dall'alfabeto: solo l'oralità, la voce e il canto erano gli strumenti per eternare le gesta degli uomini e degli dèi. E quando i filosofi si presentarono sulla scena fra il V e il IV secolo, proprio con la loro scrittura, scalzarono i miti: era già troppo tardi per inventare quella nuova divinità. Per questo, ipotizza l'autore, la scrittura non viene concepita dal padre degli dèi. Ma questa «musa che non c'era»

si può ritrovare soltanto come figlia e sorella *acquisita* di una pluralità divina. Non resta dunque, per celebrarla, che riattraversare alcune figure, alcune storie mitiche per coglierne le tracce, le incisioni, i tratti. La figura di questa *Musa nascosta* della scrittura, secondo l'autore, dev'essere letta in controluce fra i miti, incisa fra i significati e simboli, che l'hanno comunque saputa suscitare.

Demetrio affida il compito di farsi "decima musa" alla ninfa Eco, all'eterna ripetizione di una parola infranta, ridotta a suono privo di senso per chiunque la intenda. Proprio qui si approfondisce in modo originale la relazione fra la pietra, la scrittura e la ninfa. Eco, racconta il mito, è innamorata di Narciso, ma amata da Pan: quest'ultimo, per vendetta di un amore non corrisposto, la tramuta in pietra, privandola così della parola, soprattutto di quella che dichiara la sua passione. Eco allora parla ripetendo i suoni e le parole altrui, che tornano a chi le ascolta, ma soltanto spezzate. E non dev'essere un caso, osserva l'autore, che proprio sulle rocce, sulle stele, sui sassi, l'umanità inizia a «graffiare», a incidere, a tracciare, a scrivere, «narrando la sua epica collettiva e individuale» (p.29). La scrittura dunque si origina per riscattare tutti coloro che devono rinunciare alla parola piena. Nasce inspirata da Eco. La scrittura libera dall'incantesimo della parola spezzata e imprigionata, restituisce alla pietra la parola che manca, risarcisce dell'ingiustizia. Demetrio tuttavia sottolinea in modo significativo che questo gesto di riparazione, nonostante si muova fra miti e divinità, è un gesto etico, nato da uno sforzo e da un impegno radicalmente umano. È quindi destinato ad abitare il paradosso, e mai a risolverlo compiutamente. La scrittura infatti, con il suo segnare, da un lato scinde e divide, dall'altro ricompone, sebbene nell'impossibilità di contenere ogni cosa. Da una parte è legge e regola, dall'altra trasgressione e creatività. È *pharmakon*, medicina e veleno. Il «senso della scrittura sempre ci sfugge» (p. 42): non si domina attraverso la presa teoretica, ma si svela, proliferando i suoi paradossi, nella sua pratica, scrivendo e scrivendo sempre di nuovo.

La figura di Eco è soltanto l'inizio di un originale cammino, che l'autore intraprende attraverso diversi miti, per far emergere quel misterioso senso della scrittura. La leggenda di Eros e Psiche, ad esempio, offre gli indizi per la genealogia di ogni passione amorosa, perciò anche di quella che muove la scrittura. Racconta la fedeltà di chi scrive senza sapere quale amore lo ispiri; dice di un desiderio che, come quello che anima la scrittura, reclama delle regole per non essere dissipato. Ermes esprime invece il senso mutevole della scrittura, che interdice ogni verità univoca, ogni senso unico: il dio annuncia, conduce alla parola che interpreta e che, a sua volta, deve essere interpretata. La scrittura poi scioglie enigmi e ne inventa altri, simula e dissimula, scoprendo, con un gesto affine alla filosofia, quanto si cela dietro alle apparenze. Come Circe, ci svela simili ad altri, persino agli animali: altera, riconducendo però alla origini. Se la speranza è l'ultima cosa che si deposita sul fondo del vaso di Pandora e così non vola via lontano dagli uomini, forse la stessa speranza – lascia intendere l'autore – è quella che si deposita e resta incisa sulla carta, trattenuta dai segni scritti.

Questi e innumerevoli altri miti si avvicendano nel libro, attraverso cui Demetrio misura i paradossi della scrittura. In quelle antiche storie, si riscoprono spazi inediti di riflessione, ma forse anche nuove pietre che incidono nuove storie, testimoni di una passione e di un debito: stilo e stele che riscrivono sempre di nuovo inaudite scritture di sé, attraverso i suoni e i racconti del mondo.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Paolo D'Angelo *(a cura di), Forme letterarie della filosofia*

Carocci editore 2012

di Libera Pisano

Forme letterarie della filosofia (a cura di P. D'Angelo) è una raccolta antologica di saggi in cui vengono descritti e esaminati, da dieci autorevoli studiosi, i generi narrativi della filosofia: dall'aforisma all'autobiografia, dal trattato al racconto, dall'epistola all'enciclopedia. Il nesso tra letteratura e filosofia viene offerto in un modo dettagliato, suggestivo e, per quanto possibile, completo. Non è un semplice inventario stilistico, né una catalogazione secondo criteri formali o retorici. A fronte di un'inaccettabile e astratta opposizione tra forma e contenuto, l'intento di questo volume è quello di «indagare nel concreto dei testi e nella pluralità delle forme l'intreccio della filosofia con i suoi modi di espressione» (p. 11).

I confini labili tra narrazione e pensiero costituiscono un problema filosofico, che ha sullo sfondo la polemica con il postmodernismo colpevole di aver banalizzato lo scambio reciproco tra filosofia e letteratura, dissolvendo la prima nella seconda. In realtà, sono stati proprio i filosofi a istituire alcuni generi letterari: «si pensi a cosa sarebbe il dialogo senza Platone, l'autobiografia senza Agostino, l'aforisma senza Pascal» (p.12). Gli autori presentano una panoramica delle forme letterarie della filosofia e ne descrivono i tratti peculiari e la genesi storica.

L'aforisma è la forma sibillina dell'antica saggezza sapienziale di Teognide, ma ha anche una valenza pragmatica, basti pensare ad Ippocrate e ai suoi precetti dell'arte medica. Gentili mette in luce il carattere divino e veritativo che il linguaggio assume nella forma aforistica da Eraclito ai Romantici, mentre in Schopenhauer diventa una pratica di resistenza alla filosofia sistematica che è destinata ad una «definitiva esplosione» (p. 33) nelle opere di Nietzsche, naufrago nel frammento.

Nelle pagine dedicate all'autobiografia D'Angelo, pur considerando gli estremi di una tensione tra due atteggiamenti antitetici, quali l'impersonalità e il nesso tra pensatore e vita, rivendica l'origine filosofica di questo genere. I due approcci differenti possono coesistere in un'unica opera, valga su tutti il *Discorso sul metodo* di Cartesio, in cui «la parte propriamente

autobiografica si arresta quando la dottrina è stata raggiunta» (p. 46). Esempi paradigmatici, che fondano lo stesso genere letterario, sono le *Confessioni* di Agostino, gli *Essais* di Montaigne e le *Confessioni* di Rousseau, anche se negli scritti di Nietzsche e Kierkegaard l'elemento autobiografico «finisce per colorire tutta l'opera» (p. 48). Ogni autobiografia filosofica manterrebbe la struttura dell'opera agostiniana, perché è il racconto non di una vita – che non può essere ancora compiuta – ma di una conversione. «Raccontare la propria vita significa porsi da un punto di vista postumo» (p. 53), è infinito intrattenimento con il negativo, è un faccia a faccia con la morte. Un altro aspetto centrale è il nesso con il corpo, dove «la storia della vita si deposita» (p. 63), trasformando molte autobiografie in autobiologie.

Il commento è un esercizio ermeneutico a cui sottende un arcaismo che fa dei filosofi antichi garanzia di verità. Questo metodo esegetico fiorisce nell'età ellenistica, raggiunge il suo apice nel Medioevo, ma viene riproposto – ricorda Chiaradonna – anche nel Novecento, con i commentari francesi alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Il dialogo non può non essere un'attenta disamina sulla filosofia platonica, abilmente condotta da Trabattoni. Il pensiero dialogico è l'unico che l'uomo, nella sua dimensione incarnata, può elaborare, al punto che «per Platone il dialogo, insieme alla pregiudiziale retorico/persuasiva che gli è inerente, è l'unico modo in cui all'uomo può apparire la verità» (p.116). Dialogo è un'interrogazione dell'anima, metafora della stessa filosofia.

Franzini mette in luce il carattere intersoggettivo e pubblico dell'enciclopedia e del dizionario, nati come strumenti «di ricostruzione sociale» (p. 125), si tratta di un'impresa etica che mira ad un preciso progetto politico e culturale, «un'utopia che ha avuto nell'enciclopedia uno dei suoi strumenti teorici più efficaci» (p. 145). Anche l'epistola corrisponde – secondo Spinelli – ad un «progetto etico di grande impegno» (p.169) a ad un chiaro intento ecumenico. Epicuro e Seneca sono esempi magistrali di un filosofare *per litteras*. Come l'epistola, anche la *quaestio* e la *disputatio* sono circoscritte ad un determinato periodo storico. Maria Bettini descrive le fonti e le caratteristiche principali di questi metodi filosofici, che attraverso una tecnica ermeneutica, esercitano una pratica dialettica.

Il romanzo non è impermeabile alla filosofia e il contesto privilegiato di questa contaminazione è la Francia del Settecento, con Diderot, Voltaire e Rousseau. Mazzocut-mis conduce un'analisi dettagliata sui temi di questo originale genere filosofico, passando dalla vena intimistica al racconto dei viaggi, dagli atei virtuosi alle passioni libertine. La satira è, secondo il saggio ad essa dedicato da Roberto Pujia, *ancilla philosophiae*, «un contrappunto salutare, la cui funzione è stata per lo più quella di un avvertimento e un monito a non dimenticare la necessità dell'autocritica e della coerenza» (p.143). L'insuperato maestro nel genere è Luciano di Samosata, i cui *Dialoghi* offrono ancora oggi una superba critica filosofica alla filosofia. Da Platone a Voltaire, da Swift alle più comuni barzellette, «l'atteggiamento satirico è espressione della libertà dell'arte e difesa dell'atto creativo» (p. 266). Il trattato filosofico ha un duplice legame, tanto con la letteratura,

quanto con la scienza. D'Agostini enuclea le specificità di questo genere, diventato nella modernità, filosofico per antonomasia, in cui «confluiscono ricerca, didattica e intervento» (p. 279). La pretesa di oggettività, lo sforzo di rendere impersonale ed esaustiva l'argomentazione, l'intento democratico di chiarezza per un pubblico universale sono le caratteristiche del trattato da Aristotele in poi. Alla linearità espositiva della trattatistica si oppone la circolarità del saggio, «espressione di uno spirito antisistematico e aperto» (p. 301), forma letteraria privilegiata nel Novecento.

Da sempre, dunque, scrivere filosofia è celebrare la divinità del linguaggio in aforismi, raccontarsi, commentare, inscenare dialoghi, organizzare il sapere in enciclopedie e dizionari, affidare i propri pensieri alle epistole, esercitarsi in una *quaestio* o *disputatio*, inventare storie e romanzi, sbeffeggiare con arguzia, esporre una tesi in un trattato o in un saggio. Non solo la filosofia occidentale è un insieme di forme narrative, ma la scelta stilistica è stata, in alcuni casi, il suo presupposto necessario.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*

Carocci Edizioni 2012

di Rosalinda Occhipinti

Maria Anna Mariani, nel libro *Sull'autobiografia contemporanea*, compie una seducente esplorazione nei meandri prismatici e ambigui del genere autobiografico, indagandone la natura. L'autrice, attingendo esempi sia dalla letteratura che dalla filosofia, analizza testi appartenenti alla seconda metà del Novecento, tratti da opere di Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro e Primo Levi. Il libro consta di cinque capitoli, ognuno dei quali dedicato ad un singolo autore. Esso si focalizza sul meccanismo del racconto della memoria e su come il problema viene da questi affrontato, sviscerato e risolto. Tema principe per l'autrice è il modo in cui il drappeggio cangiante dei ricordi individuali prende forma – in modo diverso e in un gioco che amalgama ricostruzione e reinvenzione – attraverso le parole. Il linguaggio attualizza il bagaglio emozionale delle rimembranze, investendo il passato e il presente di risonanze e riverberi inediti, sinergie d'intenti e riflessioni. L'autrice s'interroga in particolar modo sul gioco interno al testo di tensioni, bilanciamenti, fluttuazioni, nebulosi slittamenti tra la «pretesa veritativa» (p.10) e l'interpretazione creatrice della memoria.

Nel primo capitolo, dal titolo «Una teoria dell'autobiografia», l'autrice risale all'etimologia del termine "autobiografia", composto da "autos" (sé), "bios" (vita) e "graphia" (scrittura). Quest'ultima è il medium attraverso cui sgorga il racconto del sé e del proprio vissuto e la nozione di autobiografia è definita come «il racconto della memoria che un individuo ha di sé» (p.9). Maria Anna Mariani pone l'accento sul senso dei tre termini "sé", "vita" e "scrittura" che animano la parola "autobiografia", intorbidendone l'apparente chiarezza. Un'autobiografia, infatti, è sempre circondata dall'alone ambiguo e fallace di tre difficoltà non indifferenti, legate «alle insidie della prima persona, che non può conoscere se stessa, all'incompiutezza e l'inafferrabilità della vita, che è informe e acquista un senso compiuto solo dopo la sua fine e alla menzogna operata dalla scrittura, che falsifica l'esperienza traducendola in linguaggio» (p.9).

L'autrice definisce il problematico genere autobiografico come «l'emanazione particolare di una 'memoria-racconto'»(p.21), che subisce

gli influssi sia del meccanismo ambiguo ed enigmatico del ricordo, sia di quello finzionale e creativo del racconto. L'autobiografia germoglia, infatti, sul terreno sdrucciolevole, mutevole, «vivente e interpretante della memoria»(p.9). Se da un lato, questa custodisce e salda l'io alla propria identità, dall'altro filtra l'esperienza personale attraverso un perpetuo lavorio di «oblio e fissazione del ricordo»(p.19). Così nell'autobiografia, il cui soggetto e oggetto d'indagine è la sostanza soggettiva della memoria, la forma del racconto attua un ulteriore gioco manipolatorio di omissioni e selezioni sull'essenza sfuggente dei ricordi, con il risultato spesso inatteso di approdare nell'invenzione. Per questo, «ricordare, e scrivere, sono ancora delle avventure»(p.17).

L'autrice pone l'autobiografia, nel paragrafo intitolato «Fiction-non fiction», al confine tra i generi della 'fiction' e 'non fiction', tra genere storico, con il quale condivide un «giuramento di fedeltà» e un «impegno etico» (p.13) nei confronti della verità, e racconto di finzione, con cui condivide strategie d'intreccio e messa in intrigo. Pur attraversando diverse teorizzazioni, come quelle formaliste sul patto autobiografico di Lejeune del '75 e altrettante interessanti sperimentazioni, i parametri dell'autobiografia continuano a restare fumosi e sono invece «discussi di volta sulla base di quel che i testi suggeriscono in merito al ruolo decisivo giocato dalla memoria (e dell'oblio) nella loro organizzazione»(p.21).

In Infanzia del 1983, Nathalie Sarraute rievoca il tempo perduto della fanciullezza, scrutando l'autenticità sorgiva dei «ricordi nell'istante in cui si fissano» (p.21) e tastandoli col linguaggio. Viaggiare con la mente a ritroso apre una serie d'interrogativi e posizioni conflittuali che s'incarnano, nel presente demiurgico e attivo dello scrivere, in una miriade brulicante di voci interiori. Il doppio della scrittrice sembra «riverberare le intenzioni di un piccolo coro intermittente e contraddittorio»(p.31), il cui litigioso brusio suggerisce diffidenze ostacolanti, incoraggiamenti seducenti, divieti categorici, giudizi insinuanti sulla stessa impresa autobiografica. Il doppio della Serraute è un «multiplo, un popolo d'istanze interiori che coesistono contemporaneamente»(p.31) e rimembrare vuol dire, dunque, «dare corpo sonoro a tutte le multiformi contraddizioni che abitano il soggetto, svuotandolo della sua identità nel momento in cui si accinge a trasferirla per iscritto»(p.31). La carta si anima di una folla vociferante e fantasmatica che rivendica verità plurali, inabissando e disgregando l'io. Nathalie Sarraute prende spunto dallo sfolgorio poliedrico del ricordo, per intavolare un discorso sugli abissi dell'identità: «Non ho sentimento d'identità. Penso che all'interno di ciascuno di noi, nel profondo, siamo tutti uguali»(p.31). L'io è come «polverizzato in una massa di simulacri che solo la memoria riesce a radunare»(p.22) e il ruscello scrosciante dei ricordi che inonda la mente è carpito, dilatato e riprodotto «dal linguaggio che vi si fonde»(p.40). «La pura sensazione della memoria: solo questo conta, in Infanzia»(p.40), sottolinea Maria Anna Mariani, citando Proust, Rilke, Bachtin, Dostoevskij.

Guizzando tra richiami a Foucault, Benjamin e Stendhal, il capitolo dedicato ad Elias Canetti, la cui opera autobiografica consta di tre volumi e

un quarto più esile e rimasto incompleto, connette i temi del ricordo, della sopravvivenza e del potere al difficoltoso comandamento dell'esaustività, che per l'autore deve permeare l'elaborazione letteraria. Per lo scrittore bulgaro, «l'istante del sopravvivere è l'istante della potenza»(p.61), di «un elementare trionfo»(p.62) sul raccapriccio della morte. Sopravvivere significa «vivere sopra, cioè al di là della morte e della vita, e forse anche altrove rispetto alla propria vita»(p.65). Ed è proprio la memoria a custodire tale permanenza, ad esprimerla, reiterarla. La memoria è «resistenza tenace: coma uno sprofondamento e una riemersione»(p.66), è l'unica forma di salvezza «senza trionfo e senza violenza»(p.22). Ricordare è custodire e inglobare tutto, anche il rifiuto, lo scarto, perché nulla va veramente perduto e proprio in quest'atavica sedimentazione sfolgora l'essenza del ricordo. «La storia della propria giovinezza non può ridursi a un catalogo di ciò che è diventato importante nella vita successiva. Essa deve contenere anche la dissipazione, il fallimento e lo sperpero»(p.73), sottolinea lo scrittore. Illuminando con la torcia delle parole dimenticanze, «dati negativi, latenze, punti di crisi, episodi rimossi»(p.74) del passato – materia sopravvivente e pulsante che riaffiora dagli abissi della psiche – , egli demolisce la gerarchia e il trionfo dei fatti importanti su quelli marginali e potenziali, sia a livello individuale che storico, soffermandosi su dettagli apparentemente insignificanti e sottendendo un sovversivo rovesciamento dell'archivio ufficiale della cultura. Canetti attua un lavoro di continua verificazione della memoria; per lui – usando un'espressione di Youssef Ishaghpour – «le parole non sono segni o ornamenti o combinazioni, né fiori o fragranze, ma strumenti per la conoscenza della verità»(p.66). Nell'ultimo paragrafo, Canetti erge l'immagine, il quadro a prezioso momento energetico e attivante della memoria, che fonde universale e individuale, passato e presente in un dialettico, balenante attimo eterno. Tra le parole e le cose, si deve incidere la traccia tortuosa, il fantasma sopravvissuto del ricordo, che salva il passato. Con quest'operazione, Canetti fa emergere, a livello autobiografico, le «strutture di produzione del significativo e dell'insignificante»(p.73).

Alice Munro, nella raccolta di racconti *La vista da Castle Rock*, opera «una bizzarra ricostruzione della vita»(p.95) e della propria storia di famiglia, che procede attraverso un viaggio in un paese familiare ed estraneo, localizzato geograficamente in Scozia. Mano a mano che i chilometri si susseguono, il viaggio in macchina conduce la protagonista nel sito, familiare e sconosciuto, della propria memoria e della propria storia. Il problema della memoria si configura come problema della conoscenza, che si pone sul limite, al margine, tra indugi e domande sospese, senza risposta. I muri della casa d'infanzia dove un tempo abitò sono palinsesti del vissuto, nei quali «linoleum e affumicature, vernici cancellate e intonaci stinti diventano falde del passato»(p.112), divenendo il luogo «dove la memoria si cristallizza e si rifugia»(p.112). Il resoconto esistenziale sul passato che Munro compone in itinere si «apre all'invenzione, pur conservando i contorni della narrazione autentica»(p.96), plasmato e deformato dai «prodigi e tranelli del ricordare»(p.97). Il meccanismo della memoria, definita come

una «potente narrazione sempre in corso»(p.97), innerva tutta la trama del libro, conducendo un'avventura speleologica tra genealogia e geografia, archeologia e psicologia, ricostruzione e reinvenzione.

Maria Anna Mariani evidenzia come «tutta l'opera di Primo Levi potrebbe essere letta come una grande 'memoria-racconto'»(p.131), nella quale domina il regime della 'non finzione' e la finzione è accettata soltanto come decantazione e «tregua dal ricordo diretto»(p.135). Per Primo Levi, la memoria costruisce l'identità e l'io è il «sedimento instabile di un precipitato di ricordi»(p.144); essa può essere prodigiosa, come quella del protagonista de *Il fabbro di se stesso* o trasfigurata negli speciali fluidi olfattivi che evocano ricordi, i mnemagoghi, delle *Storie naturali*. La memoria è anche trauma, insanabile lesione della psiche. I sommersi e i salvati è, per esempio, un «libro intriso di memoria»(p.129), dei cui meccanismi, giochi e paradossi l'autore è ben consapevole. In *Se questo è un uomo*, la memoria non riesce a ricucire quel «strappo nel tempo»(p.137) che subisce l'identità del sopravvissuto, traumaticamente smembrata in un 'prima' e un 'dopo' Auschwitz. S'insinua una spaccatura paranoica tra il deportato e il sopravvissuto, che i sommersi della storia delegano per parlare al loro posto. Egli intona le loro voci, testimoniando l'esistenza sotterranea di un Noi corale che chiede giustizia.

«Parla ancora, ricordo»(155): nelle conclusioni, l'autrice si augura che l'immensa fonte sorgiva del ricordo, che intreccia realtà, sogno e immaginario, possa mantenere viva la capacità di raccontare il proustiano tempo perduto, facendo riapparire magicamente «quello che non è più»(p.163) con le sue mirabolanti acrobazie.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Elisabetta Biffi (a cura di) *Scrivere altrimenti. Luoghi e spazi della creatività narrativa*

Stripes Edizioni 2010

di Luigi Mazza

Quanto scriviamo? E cosa scriviamo? Oggi scriviamo di tutto, e tutto è scrittura: dalla lista della spesa e le istruzioni di un elettrodomestico a una tesi di laurea, dal racconto della propria vita da non pubblicare mai al romanzo che arriverà sugli scaffali di una libreria. Tutto è scrittura a prescindere, ma si fa per dire, dall'interlocutore-lettore. La nostra vita è permeata di scrittura, e scritture, più di quanto si possa immaginare. E più di quanto l'avvento dell'*oralità di ritorno* nella nostra quotidianità non faccia temere. Oggi si scrive ovunque, e con ogni mezzo: su blog e social network, con sms e posta elettronica, su carta e in bit; nuove forme di scrittura, spesso infarcite di oralità e segni grafici 2.0, con cui fare i conti, e nuove forme stilistiche che modificano radicalmente il nostro modo di intendere l'arte di esprimersi associando, modificando, costruendo e de-costruendo parole e associazioni di parole. Cambiano le forme dello scrivere, e i modi di leggere; e con essi, e prima di essi, vanno cambiando i supporti e i dispositivi che, a ben guardare, ci spingono a ripensare tutto il sistema gutemberghiano di trasmissione, veicolazione e diffusione della parola scritta.

In *Scrivere altrimenti*, le forme e i modi dello scrivere, le finalità e le prerogative della creatività narrativa vengono analizzate lucidamente e con diversi approcci e prospettive: sullo sfondo resta, costante, la necessità di indagare la millenaria arte della scrittura, inquadrata a 360 gradi, dal punto di vista pedagogico. Ecco perché, mentre la cronaca politica ci dice che sulla scuola si investe sempre meno, e gli inserti tech dei principali quotidiani nazionali si affannano a spiegarci quali tablet, e con quali caratteristiche, approderanno sui banchi di scuola nell'immediato futuro per sostituire carta e penna dei nuovi studenti, è fondamentale leggere quanto Anna Rezzara scrive nel capitolo «Come si scrive a scuola?» (p. 113): resta forte il rapporto scuola-scrittura, perché è a scuola che si impara a leggere e scrivere ma, spiega l'autrice, la scrittura scolastica è ancora autoreferenziale e autonoma; «la scrittura a scuola mostra spesso una sorta di estraneità e alienazione

rispetto al contesto, alle altre forme e ai codici della comunicazione, agli scopi e funzioni stessi del proprio scrivere». Che si tratti del classico tema, o dei "pensierini" e delle parafrasi, imparare a scrivere resta una fase fondamentale nella crescita di ogni individuo, ma la pratica della scrittura scolastica insegue obiettivi poco chiari. Cosa chiede la scuola allo studente?: «Scrivere correttamente? Scrivere molto? Scrivere cose vere? Cose giuste? Mostrare competenze sui contenuti? Esibire creatività e originalità? Seguire convenzioni? Dare espressione personale?». Ciò a cui la scuola non sembra guardare è alla «dimensione espressiva, creativa, comunicativa, alla scrittura come costruzione di un testo, come interpretazione della realtà, come sentimento di riflessione e di elaborazione dell'esperienza» (p. 114).

Scrittura come esercizio creativo, dunque, e scrittura come esplorazione di se stessi e dei mondi dell'io. O «scrivere per ri-creare la propria immagine», come spiega Duccio Demetrio nel capitolo dedicato all'«autobiografia come magnifica finzione» (p. 29), come scrittura che non sa essere razionale. Scrittura come arte che attinge tanto dal mondo della ragione quanto da quello dell'inconscio, per consegnarci «un surrogato di noi» (p. 30). «Chiedere alla scrittura di sé l'oggettività è chiederle di autonegarsi; è pretendere di addomesticarla alle leggi della omologazione; è privarla del privilegio della differenza. Praticarla è perciò sperimentare tali diritti e non poche qualità mentali in forme attive». Scrivere, e scrivere di sé, ha inevitabilmente a che fare con le immagini. E questo da quando esiste la scrittura. Se in origine la scrittura era direttamente immagine, con geroglifici e raffigurazioni, ancora oggi scrivere vuol dire trasformare immagini in parole, così come leggere vuol dire trasformare parole in immagini, come scriveva Calvino (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*).

Il rapporto fra scrittura e figure è oggi estremamente amplificato, e complicato, per il surplus di immagini da cui siamo quotidianamente investiti; la scrittura autobiografica è in grado di trasformare le immagini di sé in pensieri. «La scrittura autobiografica nelle sue diverse declinazioni, nella vita di ognuno, è la possibilità che ci è offerta quotidianamente di rafforzare quell'immagine di noi ora minacciata non dalla penuria di immagini visive e di ogni sorta, ma dalla loro sovrabbondanza. La scrittura diviene perciò intima e interiore resistenza alle immagini che ci espropriano della nostra, che vorrebbero includerla nei cataloghi della normalizzazione» (p. 33). La scrittura autobiografica implica creatività, ma va oltre; non si limita al godimento estetico e all'autocompiacimento: altrimenti basterebbero, lascia intendere Duccio Demetrio, blog e social network (in cui raccontare esperienze personali, seppur aggiornando freneticamente e in modo compulsivo il proprio *status*, ha qualcosa in comune con la scrittura autobiografica): la scrittura di sé è intelligenza psicolinguistica che permette di «passare rapidamente dall'esposizione del contenuto e dei messaggi, alla riflessione sul compiersi di ciò che lo scrivente va realizzando»(p. 35).

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Nicla Vassallo, *Conversazioni. Intervista di Anna Longo. Illustrazioni di Francesca Biasetton*

Mimesis 2012

a cura della Redazione

Il piccolo libro che nasce dalle conversazioni di Nicla Vassallo, professore ordinario di Filosofia Teoretica all'Università di Genova, attualmente tra le maggiori filosofe italiane, e Anna Longo, vicecaporedattore della redazione Cultura e Spettacoli del giornale Radio Rai, affonda le sue radici in una lunga collaborazione, che ha messo la giornalista e la filosofa fianco a fianco in diverse occasioni radiofoniche. Anche per questo, forse, ne emerge un dialogo sincero e serrato, dedicato a un pubblico di non soli specialisti della materia, in cui entrambe le autrici si assegnano con disinvoltura precisi ruoli – quello di chi cerca la domanda e quello di chi tenta la risposta – e, con altrettanta disinvoltura, li trasgrediscono.

Accompagnato dalle illustrazioni di Francesca Biasetton, il libro si articola in cinque conversazioni, dedicate a temi di significativa rilevanza per la riflessione filosofica contemporanea, e soprattutto per la riflessione personale di Nicla Vassallo. Nonostante ciò non siamo dinanzi ad un monologo, quanto ad un intenso momento di confronto, in cui l'apporto dell'intervistatrice risulta pari, anche in quantità, a quello dell'autrice principale. Anna Longo interviene, molto, e con competenza: guida la discussione e pone le riflessioni fortemente filosofiche e assai occidentali di Vassallo in costante confronto con un pensare di tipo quotidiano, a volte più letterario, nonché con il patrimonio culturale di matrice orientale.

© Francesca Biasetton

È in base a due più ampi nuclei concettuali che potremmo dividere queste *Conversazioni* in due metà, l'una dedicata al problema dell'identità disciplinare e di una dimensione morale della filosofia (*Filosofare, Conoscere, Testimoniare*), l'altra dedicata alla questione, fors'anche più controversa, dell'identità personale e soprattutto sessuale della persona (*Donne, uomini e stereotipi, Sessualità*).

Anche per questo, forse, le prime tre conversazioni pongono alla prova delle domande di Anna Longo l'aspetto più accademico del pensiero della Vassallo.

La prima, *Filosofare*, ha come oggetto lo statuto metodologico-disciplinare e il ruolo odierno della filosofia; tema nei confronti del quale la studiosa dimostra non soltanto un particolare trasporto, ma anche una solida e autonoma riflessione, con posizioni nette e spesso in controtendenza con l'approccio *mainstream* dei nostri giorni. Per Vassallo – che significativamente indica nelle *Meditazioni* con *Obbiezioni e Risposte* di Descartes il suo testo filosofico ideale – filosofare è innanzitutto argomentare con pertinenza e correttezza le proprie posizioni, per sottoporle, in un secondo momento, al confronto e al dialogo. Ma è ancor prima fornire perspicue e solide definizioni dei concetti utilizzati, contrariamente a quanto vale per la poesia, infatti, «non sussiste compatibilità tra approssimazione e filosofia» e «all'interno del discorso filosofico non possiamo accettare espressioni più o meno generiche» (p. 14).

La filosofia possiede inoltre un ruolo pubblico, che in Italia, secondo Vassallo, è stato delegittimato anche a causa di un'esasperazione nell'impiego del metodo storico e di una scarsa attenzione al ragionamento rigoroso: «domina un impianto storicista, cosicché non si affrontano i problemi, bensì una sfilza di filosofi, dai presocratici ai giorni nostri, il cui pensiero viene appiattito su riassuntini. Cosicché il/la ragazzo/a ha poco modo di affrontare i problemi e i concetti, di comprendere le soluzioni dei primi e le definizioni dei secondi, di metterle in discussione, di ragionare. E poi si giunge all'università, dove ci si imbatte in alcuni professori che insegnano interi corsi, oppure costruiscono intere carriere, su un certo concetto, senza mai offrirne uno straccio di definizione» (p. 16).

Un ruolo pubblico, dicevamo, che sarebbe innanzitutto quello di tenere costantemente sotto osservazione teorie e comportamenti di convenienza. A questo proposito risulta particolarmente vivo l'esempio impiegato da Vassallo: «Alcuni evitano per un sorta di prudenza (tecnicamente, viene chiamata "giustificazione prudenziale"), che in realtà è convenienza, di chiedersi se le aragoste gettate vive nell'acqua bollente soffrano o meno. Così si cibano di aragoste senza sentirsi in colpa. È una prudenza che non mi aggrada. Preferisco pensare, interrogarmi sulla sofferenza delle aragoste, e decidere di comportarmi di conseguenza, con coerenza. Si tratta di una questione di responsabilità».

Quando si fa filosofia, perciò, «si cercano e coniano nuove teorie, non ci si assesta sulla tradizione: piuttosto, ci si confronta con le menti migliori, mirando a perfezionamenti, sviluppi, trasformazioni, evoluzioni, innovazioni, rivoluzioni» (p. 20), evitando qualsivoglia pregiudizio ideologico e abuso di autorità e favorendo il pensare autonomo e il suo sviluppo. Come Vassallo ribadirà più avanti, infatti, «Evitare di generare confusioni in se stessi e negli altri appartiene a quanto intendo con rigore, etico in questo caso specifico: altrimenti la filosofia, invece che amore per la sapienza, consisterebbe in amore per la confusione; La filosofia deve anzi

risolvere le confusioni, cosicché tra i suoi compiti vi è quello di chiarire quanto risulta oscuro. Per sciogliere le confusioni occorrono innanzitutto le definizioni» (p. 41).

In quest'ottica, alla chiarezza il filosofo deve associare la competenza e la capacità di trattare specifiche questioni di sua pertinenza; ciò nonostante la disciplina si imperni in particolare su «due domande prioritarie: che cos'è il mondo e/o che c'è nel mondo, e che cos'è la conoscenza, ovvero come riusciamo a conoscere questo mondo, mondo esterno o mondo interno», domande sollevate «rispettivamente dalla metafisica e dalla filosofia della conoscenza, branche centrali, grazie a cui nasce la filosofia, branche da cui dipende ogni disciplina specifica» (p. 19). Anche per questo, ammonisce Vassallo, la filosofia dovrebbe evitare le derive "pop" degli ultimi tempi – «cattiva filosofia» – «pop-populismo» che «veicola spesso incompetenza e supponenza» (p. 23).

La seconda conversazione, dedicata al significato del *Conoscere,* si districa viceversa tra molte e differenti questioni; prima tra queste il ruolo delle conoscenze competenziali e del potere tecnologico che esse mettono a disposizione dell'uomo.

Al contrario di molti pensatori odierni Vassallo non dispregia il sapere tecnico – e con esso le opportunità che ne derivano – che la filosofa ritiene effettivamente sottovalutato, in particolar modo in Italia, dove una corrente ancor viva continua ad esprimersi «contro il saper fare, contro le tecnologie, ritenendo, a torto, che nel momento in cui si dispone di una certa tecnologia, se ne diventi irrimediabilmente schiavi» (p. 28). A dover far uso delle tecnologie, d'altra parte, «sono gli esseri umani. Di conseguenza, a dover venir giudicati buoni o cattivi, responsabili o irresponsabili, rimangono questi ultimi, specie in relazione alle tecnologie» (p. 29). La conoscenza scientifica è quindi, per Vassallo, «la più condivisibile da ogni individuo pensante» e anche «la più accessibile e meno controversa. Nei confronti delle altre conoscenze si richiede invece una maggior dose di scetticismo filosofico, ovvero occorre sollevare dubbi consistenti, domandandoci con assiduità se conosciamo davvero quanto supponiamo di conoscere» (p. 30).

Ma il conoscere è ancor prima una dimensione peculiare dell'uomo – «fatti non foste a viver come bruti / ma per seguir virtute e canoscenza» sostiene Vassallo facendo proprio il verso dantesco – dimensione che si esprime nella problematica conoscenza dell'identità personale, sempre e radicalmente coinvolta in una relazione dialettica con l'esterno: «Dovremmo, altresì, comprendere se ci è concesso conoscere noi stessi senza conoscere gli altri. Giungo a conoscermi nel più totale isolamento? Sì, in qualche senso minimale, altrimenti dovrei negare conoscenza a una me stessa abbandonata sola in qualche steppa. In un senso massimale, invece, approfondisco la conoscenza di me grazie agli altri – plausibilmente, in virtù della teoria secondo cui l'identità personale coincide, in gran parte, con un'identità relazionale. [...] La conoscenza di me stessa viene sì dall'"esplorarmi" con costanza, ma si lega al rapporto, al dialogo psico-fisico che intrattengo con altri» (p. 33).

Nella terza conversazione, intitolata *Testimoniare*, Vassallo e Longo si soffermano poi su un vivace confronto tra filosofia e giornalismo e sulle responsabilità reciproche delle due attività nella odierna società dell'informazione. Ne emerge un ritratto del nostro paese, e in particolar modo del paese che l'Italia potrebbe essere là dove filosofi, politici e giornalisti facessero costantemente dell'onestà intellettuale il loro più saldo principio. Informazione e filosofia, sembrano dire le due autrici, sono d'altro canto modi differenti e peculiari di testimoniare il mondo, di fornire strumenti di orientamento in esso, ma soprattutto di narrare il mondo mediante un uso morigerato e attento del linguaggio. «Il bisogno di testimonianze attendibili», sostiene Vassallo, «rimane radicato, e si coniuga al bisogno di verità, nel nostro privato, come nel pubblico, nell'interesse di tutti» (p. 44), e questo, perché «se consideriamo il testimoniare come un'agire – del resto, l'atto del testimoniare condivide molto con un'azione – occorrono consapevolezza e responsabilità, per arricchire gli altri ed evitare di nuocere loro» (p. 50).

La seconda parte del volume, composta dalle ultime due conversazioni, affronta invece, come sottolineavamo, la questione del rapporto tra identità personale e sessuale, ponendo in rilievo l'aspetto della riflessione della Vassallo più legato all'impegno civile. Non senza sollevare, tuttavia, controverse problematiche filosofiche, fornendo soluzioni altrettanto controverse.

Nella quarta conversazione, *Donne, uomini e stereotipi*, il dialogo si sofferma in particolar modo su due questioni: quella dell'immagine stereotipata della donna e quella dell'identità e dei diritti delle minoranze, in particolar modo quella omosessuale.

Secondo Vassallo, «per quanto lo stereotipo di donna abbia subito importanti variazioni durante i secoli e per quanto donne d'eccezione lo abbiano snobbato, l'essere donna viaggia in parallelo con l'essere femmina, cosicché le caratteristiche di una donna devono adeguarsi al femminile, un femminile carico di superstizioni, oltre che di dualismi: donne-madonne e donne-maddalene, tra gli altri. [...] Donne-madonne da sposare, con cui generare figliolanza, e donne-maddalene che seducono, donne non sempre fortunate, anzi (basti ricordare il diffuso fenomeno della prostituzione femminile). Tuttavia, le prime rimangono, nell'immaginario collettivo, donne che corrispondono a un qualche destino di tipo biologico, mentre alle seconde lo sterotipo concede leggerezza, incoscienza, nefandezza, tradimento. [...] Donne, comunque, necessariamente emotive, incapaci di determinate azioni e capaci di altre per codardia, con uomini necessariamente razionali, capaci di determinate azioni e incapaci di altre per coraggio» (p. 53).

Un insieme di codici comportamentali che presuppongono, a parere della filosofa, un errore: quello di «affermare che sei soltanto un donna (sempre che la categoria "donna" abbia senso), perché hai molte altre posizioni/appartenze: affettive, amorose, etniche, culturali, fisiche, sociali, professionali, religiose. Se classifico un essere umano in quanto "donna",

lo stereotipizzo, e accetto, senza sollevare obiezioni, le donne-maddalene e i loro comportamenti, le donne-madonnne e i loro comportamenti, dimenticando l'individuo, la sua singolarità, che dovrebbe superare ogni stereotipo. Non cogliamo più la bellezza e la bontà di questa individualità, sempre che [...] si ammettano, tra l'altro, conoscenze del bello e del buono» (p. 54). Insomma, sostiene Vassallo, «confondiamo i maschi con gli uomini, nonché le femmine con le donne, quando "maschio" e "femmina" intendono riferirsi a categorie biologiche, mentre "uomo" e "donna" a costruzioni socio-culturali», ma meno che mai «disponiamo di buone ragioni per credere nell'essenza di maschio/uomo, in quella di femmina/donna, nonché nella radicale differenza tra le due essenze. Vantiamo, al contrario, buone ragioni per credere che si debba a mere costrizioni sociali l'attribuzione alle femmine/donne di alcune caratteristiche e ai maschi/uomini di tutt'altra ma, proprio in quanto costrizioni, l'essere umano consapevole e responsabile dovrebbe liberarsene» (Ibid).

L'impraticabilità dello stabilire un solido abbinamento tra maschi-uomini e femmine-donne non è, d'altra parte per Vassallo, neppure la declinazione corporea e biologica della sessualità: «non si dà, da una parte, il corpo maschile cui corrisponde la psiche maschile, e, dall'altra il corpo femminile cui corrisponde la psiche femminile»; in tal modo né il differente grado di forza fisica né il dirimente rapporto con la maternità possono garantire la "classica" ripartizione di uomini e donne: «Laddove effettivamente si verifica [...] una differenza in termini di forza, tra donne e uomini, ci condizione ormai ben poco, e, grazie ai costanti progressi tecnologici ci condizionerà sempre meno. Venendo alla gravidanza, ritengo che, con i progressi scientifici e tecnologici, si prospetteranno scenari in cui essa consisterà in misura sempre minore in un peculiarità femminile, cosicché in questo caso le differenze andranno man mano a scemare. In ogni caso, se nel corso della gravidanza, i corpi "femminili" si trasformano in modo notevole, e lo stesso vale per alcuni aspetti della psiche, non tutti i corpi, né tutte le psiche si trasformano nel medesimo modo. Per di più non dimentichiamo che la possibilità di gestazione non implica la sua necessità, e quanto tradizionalmente ne segue, ovvero lo stereotipo della donna materna. Alcuni individui (donne e uomini) desiderano figliolanza, altri non la desiderano; c'è chi presenta vocazione alla maternità e chi no; alcuni uomini si attestano più materni di alcune donne; alcune donne si attestano più paterne di alcuni uomini; altri non dispongono di vocazioni e capacità né materne né paterne; in un medesimo individuo posso convivere entrambe le vocazioni e capacità» (pp. 56-57).

Questa sovrapposizione culturale di nozioni, che Vassallo definisce "stereotipo", entra perciò in gioco nella vita quotidiana giacché si considera la condizione di donne e omosessuali nella società – specialmente italiana. Donne che, secondo la filosofa, si ritrovano costrette nei panni di "femmine" e impossibilitate, per questo, a una serie di comportamenti, compresi quelli più violenti o antimaterni, e che introiettano acriticamente «stereotipi da inseguire», forniti loro dai *media* e dalla comunicazione di massa. E

omosessuali che vedono lesa la loro eguaglianza rispetto agli altri cittadini là dove vengono privati della possibilità di congiungersi in matrimonio e di costituire una differente forma di famiglia.

La quinta e ultima conversazione, intitolata *Sessualità*, declina infine al plurale la questione della sessualità e dell'identità sessuale, nonché quella del suo rapporto con l'amore, da una parte, e con l'erotismo, dall'altra.

Su questi temi Vassallo ha posizioni piuttosto radicali, che spesso convergono esplicitamente con quelle di Foucault: «le proprie sessualità» – il plurale non è un caso – «fanno parte integrante della propria identità personale, benché, occorre tenere presente che non la esauriscono. Nelle sessualità ci si esprime in diversi modi, si esperiscono gli altri e il mondo che ci circonda, e ognuno di noi vive queste sessualità con pluralità, senza meccanicità, conservando la propria unicità. Si va oltre il determinismo biologico del "devi riprodurti", per conoscere se stessi, gli altri, il mondo, in tutta la nostra e la loro complessità» (p. 76).

D'altra parte «i rapporti d'amore e la sessualità subiscono sempre il controllo e la sorveglianza della religione, dalla politica, addirittura delle scienze. Si dovrebbe, invece, concedere a ogni essere umano la libertà di vivere i propri amori, custodirli, coltivarli senza obblighi e pregiudizi imposti dall'alto. Altri equilibri, rispetto a quelli nostri attuali, ci sono già stati offerti dalla storia e da altre culture, e ci testimoniano che la famiglia, cosiddetta "naturale", basata sulla monogamia eterosessuale, di naturale non contiene nulla: si tratta, piuttosto, di una costruzione del tutto sociale, giuridicamente regolata».

I «molti», al contrario, si adeguano secondo Vassallo allo status quo: «affrontare il rischio, infrangere esplicitamente le norme imposte è volontà di pochi tra noi, se riusciamo, quando riusciamo. Per molti, rimane preferibile e comodo rifugiarsi dietro la facciata del modello egemonico di famiglia etero-tradizional-popolare, relegando i propri desideri a esperienze sessuali extramatrimoniali, o di puro consumo o a pagamento» (p. 77).

Ciò anche perché, dietro ai comportamenti sessuali, si cela, per la filosofa, un ricco catalogo di sessualità, sempre intrinsecamente plurali, che «investono in più di un modo la nostra identità personale, il nostro modo di relazionarci con gli altri, il nostro modo di guardare il mondo. Racchiudono in sé conflitti e contraddizioni, proprio in quanto interessano quella nostra identità che rimane conflittuale e contraddittoria, perolmeno in alcune sue parti. [...] Le sessualità contengono soprattutto fluidità, fluidità tra l'altro variabili, a seconda dei luoghi e dei tempi in cui viviamo, fluidità che, rispetto al comportamento, rimangono più difficili da cogliere, da osservare per un occhio esterno, e, di conseguenza, da normare» (p. 82).

Un libro, insomma, le *Conversazioni* di Nicla Vassallo e Anna Longo, che saprà senz'altro restituire – agli studiosi della materia quanto ai "non addetti ai lavori" – lo sterminato campo di problematiche, quotidiane e non, con cui il lavoro del filosofo porta inevitabilmente a confrontarsi. Ma ancor prima saprà testimoniare il lavoro della filosofa ligure, condotto all'insegna dell'onestà intellettuale, del rigore scientifico e dell'impegno civile.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Vincenzo Sorrentino, *Biopolitica, libertà e cura. Saggio su Foucault*

Aracne 2012

di Francesco Codato

Vicenzo Sorrentino, professore di filosofia politica presso l'Università di Perugia e conosciuto nell'ambito degli studi foucaultiani in particolare grazie all'edizione da lui curata nel 2005 di un'antologia di scritti tradotti in italiano di Michel Foucault (Feltrinelli), in questo suo ultimo libro ravviva il discorso critico attorno ai nuclei problematici che scandiscono le ultime ricerche del filosofo francese: la biopolitica, la libertà e la cura.

L'intento di Sorrentino è quello di indagare la correlazione tra questi tre temi che, per loro stessa natura, non sembrano poter coesistere. La tesi che sorregge tutto lo scritto si rinviene proprio nel fatto che Sorrentino sostiene la possibilità e la plausibilità di trovare un nesso intrinseco tra biopolitica e libertà, da un lato, e tra libertà e cura, dall'altro. Non è certo un'affermazione facile da giustificare, in quanto per biopolitica s'intende un insieme di politiche che assumono la vita, concepita come dato biologico, quale paradigma normativo della loro azione. In questo modo si comprende facilmente come una politica mirante alla gestione della vita non sembri lasciare molto spazio alla tematica della libertà. A questo si deve aggiungere come anche il concetto di cura proponga una netta separazione rispetto al tema della libertà, in quanto la cura appare riconducibile alla sfera dei bisogni, dunque della necessità, e come tale rientra in un campo semantico opposto rispetto a quello della libertà. Lo sforzo compiuto da Sorrentino in questo libro consente di prendere coscienza di un passaggio molto delicato del pensiero di Michel Foucault, il quale, pur tematizzando la biopolitica, lascia aperto uno spiraglio per poter pensare alla categoria della libertà. Di per sé il solo sforzo di ricostruzione di uno dei nodi centrali del pensiero foucaultiano poteva già giustificare la buona riuscita di quest'opera. Essa, però, s'impreziosisce ulteriormente grazie all'utilizzo in chiave *bioetica* che Sorrentino compie delle tematiche, sviluppate dal filosofo francese e dallo studioso italiano puntualmente ricostruite. Il pensiero di Foucault viene utilizzato per rispondere a una delle domande più urgenti all'interno del panorama etico, ovvero, se e con quali condizioni sia possibile realizzare e

utilizzare un'etica della cura. Il libro di Sorrentino non offre, quindi, solo una lucida spiegazione di uno dei nodi teoretici più difficili del pensiero di Foucault, ma mostra come tale spiegazione si renda funzionale per l'elaborazione di un'etica della cura. Proprio questa analisi permette all'opera di diventare un utile strumento sia per gli storici della filosofia che per gli studiosi di bioetica, dando un forte scacco a chi sostiene che la ricerca filosofica sia diventata una brutta copia della filologia, non riuscendo più ad elaborare idee nuove e utili per la vita quotidiana.

Il primo capitolo, *"Il governo biopolitico della vita"*, si occupa in maniera ampia del tema della biopolitica, in particolare le prime pagine trattano la storia di tale termine, che trova le proprie radici già nella filosofia positivista dell'800, la quale mette in evidenza la nozione di biocrazia intesa come obiettivo di una ristrutturazione sociale fondata su norme derivanti da saperi biologici. Sorrentino procede nella narrazione di tale storia mostrando i passaggi logici e culturali che, da Kjellen a Foucault, hanno animato la concezione del termine biopolitica. La trattazione mette in luce come il concetto di biopolitica per Foucault non si può banalizzare o ridurre a un puro fenomeno legato alla vita biologica e all'assoggettamento della vita stessa, ma rappresenta un concetto complesso che lascia spazio anche alla concezione della libertà. Infatti, Sorrentino sostiene che in Foucault il governo biopolitico non assume solo tratti *tanatopolitici* e *disciplinari*, ma mette in campo anche una serie di pratiche che correlano la gestione della vita all'esercizio della libertà, dove quest'ultima si configura come elemento funzionale al governo autonomo di sé. Per motivare tale asserto Sorrentino sostiene il bisogno di riferirsi alla questione del liberalismo, che per Foucault costituisce lo sfondo ineliminabile su cui prende avvio la dimensione biopolitica. A questo proposito diventa di capitale importanza la descrizione foucaultiana delle liberal-democrazie, la quale, ruotando attorno all'analisi dei dispositivi di gestione della vita, non conduce a legittimare la visione di un sistema di controllo totale, ma tratteggia l'immagine di una società in cui resta aperto lo scontro tra le forze in campo, dove la critica e le rivendicazioni della libertà non solo non vengono soppresse, ma trovano un terreno fertile sul quale crescere e diffondersi. Come si può intuire il primo capitolo presta molta attenzione alla cronologia del lavoro foucaultiano, riuscendo a fornire una buona intelaiatura per avviare il discorso, che trova tutta la propria forza costruttiva e persuasiva nel secondo capitolo, intitolato il *"Il governo autonomo di sé"*. È in questa parte del libro che il discorso di Sorrentino si esplicita mostrando una grande originalità, che si rinviene, all'interno della trattazione legata al biopotere, nell'approdo all'analisi di uno dei concetti chiave dell'esposizione filosofica di Foucault: il concetto di governo. Infatti, tale concetto trova la propria esistenza grazie alla distinzione che Foucault pone tra le nozioni di potere e di dominio. Il primo termine designa una relazione all'interno della quale si cercano i mezzi e le modalità per dirigere la condotta degli altri, dunque si può asserire che Foucault per potere intenda dei rapporti mobili non dati una volta per tutte. Per dominio, invece, Foucault intende uno stato in cui un individuo o un gruppo sociale riesce a bloccare le relazioni di potere rendendole immobili e irreversibili. In questo contesto si coglie come il concetto di potere per Foucault non rappresenta

un male da cui bisogna affrancarsi, ma deve intendersi come rapporto, sempre reversibile, in cui si cercano le modalità per governare l'altro. Per governo, quindi, s'intende la possibilità di strutturare il campo d'azione dell'altro e dunque la gestione generale della molteplicità dei rapporti degli uomini con le cose. Siffatta situazione assume in campo politico come proprio obiettivo la sottomissione della popolazione ai propri fini, che può trovare realizzazione unicamente nel continuo perfezionamento dei processi che dirige. Come ben chiarisce Sorrentino il concetto di governo per Foucault non si riferisce solo ad una struttura politica, ma in senso più ampio si riferisce al complesso di pratiche attraverso le quali gli individui e i gruppi possono strutturare il campo d'azione possibile degli altri. Proprio in questo senso Foucault concepisce le relazioni di potere, le quali vengono descritte come relazioni mobili, che per il fatto stesso di poter mutare si aprono ad un continuo gioco strategico tra le varie forme di libertà. Così si coglie come il concetto di libertà per Foucault non designi solamente il limite del potere, ma divenga il suo correlato all'interno dei giochi di forza che configurano la stessa esistenza umana. Ne segue che Sorrentino sostenga che per Foucault la libertà non si dà al di fuori o in antitesi alle pratiche di potere, ma coincide con un certo modo di declinare tali pratiche, che trova la massima espressione nel governo di sé, ovvero nella particolare forma di esperienza che si fa del potere. Ed è proprio sulla questione del governo di sé che il discorso di Sorrentino trova la più alta forma di esplicazione: egli sostiene che, se si pensa alla vita come ad un gioco di forze creatrici di forma, si può legittimamente aprire lo spazio teorico per pensare il potere come governo, dunque come capacità e possibilità di dare una forma che entra in relazione con il concetto di libertà personale. In altre parole, lo studioso qui sostiene che se la vita viene considerata come caos, diventa lecito pensare al potere come ad una forma di violenza, la quale si erge a esatto opposto del concetto di libertà, in quanto quest'ultima si deve intendere come una vitalità informe in cui viene meno *il principium individuationis*. Se invece s'intende la vita come gioco di forze creatrici di forme, come viene intesa da Foucault, la libertà deve essere pensata non come dimensione in cui viene meno *il principium individuationis*, ma come governo di sé volto a dare una forma alla propria vita. Per tal ragione cade la profonda antitesi tra potere e pratiche di libertà, le quali possono, quindi, coesistere se si concepisce la vita come un processo che prende forma attraverso un complesso di forze, le quali non devono essere intese come simboli di dominazione violenta, ma come sostiene Sorrentino, quali forze configurate e configuranti. La libertà diviene dunque il frutto di un esercizio, ovvero di un lavoro volto alla trasformazione del rapporto che gli individui intrattengono con se stessi, finalizzato alla creazione di un equilibrio che sappia tenere insieme l'*autopoiesi*, la trasgressione e la partecipazione al gioco delle forze configurate.

Il terzo capitolo *"Etica della cura e critica genealogica"* parte proprio dalla concezione foucaultiana della libertà che, intesa come governo autonomo di sé, apre la possibilità teorica per poterla pensare in relazione alla nozione di cura. Tale situazione si rende possibile perché la pratica della libertà, intesa da Foucault come governo autonomo di sé, comprende nella propria

articolazione quella azione su se stessi che conduce alla trasformazione di sé, la quale costituisce la base portante del concetto di cura. Partendo da tale presupposto la conclusione del libro traccia alcune considerazioni in merito al contributo che l'approccio foucaultiano può fornire al dibattito sull'etica della cura sorto a partire dagli anni '80. In particolare il pensiero di Foucault viene messo in relazione con la prospettiva di Joann Tronto. Il punto focale di questa discussione si articola attorno al fatto che l'etica della cura proposta da Tronto lascia al di fuori del proprio campo semantico l'idea della libertà, che invece è centrale nella concezione di Foucault, il quale comprende all'interno della pratica di libertà la cura di sé e degli altri. Ciò avviene perché Tronto ritiene che la valutazione dei bisogni, preliminare alla selezione e all'organizzazione delle pratiche di cura inserite all'interno di una società, debba essere il frutto della partecipazione democratica a una discussione pubblica.

Sostenendo ciò Tronto sposta le pratiche di libertà alle spalle della cura, poiché le concepisce come condizioni cardine per la piena realizzazione dell'etica della cura. Ne segue che Tronto descriva la cura come un meccanismo di mancanza-soddisfacimento, al contrario dell'idea foucaultiana che designa la cura quale pratica di trasformazione di sé. La posizione assunta da Tronto, secondo Sorrentino, è deficitaria per il fatto che la valorizzazione della pratica di cura può diventare un principio per la prassi politica solo grazie alla nascita e alla diffusione di pratiche di cura che siano in sé stesse un esercizio di libertà, quindi una trasformazione riflessiva delle forme di soggettività dominati. Inoltre, la prospettiva proposta da Tronto funziona solo se si presuppone che si sia già adottato un regime democratico, ma se ciò è vero, l'etica della cura non può costituire la base per la costruzione di una determinata forma di governo e di morale, divenendo solo uno strumento che aiuta alla creazione di un'etica che s'instaura su un regime di governo già codificato. Proprio in questa prospettiva strumentale Sorrentino coniuga l'etica della cura, la quale può passare dall'essere una teoria critica (situazione descritta da Tronto) a diventare un atteggiamento di vita (situazione descritta da Foucault) unicamente se si accompagna ad una riflessione, proprio come quella foucaultiana, relativa alla correlazione tra dispositivi di potere, forme di soggettività e tipi di normatività. L'etica della cura proposta da Sorrentino ha il merito di fornire un grosso contributo al dibattito etico e bioetico, riuscendo a ravvivare una questione di fondamentale importanza per la società attuale.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Pietro Pomponazzi, *Apologia, a cura di Vittoria Perrone Compagni*

Olschki 2011

di Marzia Caciolini

Per leggere nell'Apologia di Pietro Pomponazzi una testimonianza autobiografica intellettuale, bisogna andare oltre il tecnicismo estremo che caratterizza il testo, redatto nello stile della quaestio scotista, ma complicata dal succedersi delle argomentazioni presentate. Vittoria Perrone Compagni, curandone l'edizione per la casa editrice Olschki, attraversa i tre libri che costituiscono l'opera secondo tre direttrici teoriche principali: Bilanci, Anticipazioni, Polemiche. Pubblicata nel 1517, l'Apologia cerca di placare, non senza una certa durezza (si pensi all'aneddoto di Apelle e del ciabattino posto in apertura al trattato, che poco nasconde al lettore dello spirito con cui il peretto mantovano risponde ai suoi interlocutori), la pressante eco di accuse e critiche che ha seguito la pubblicazione del suo Tractatus de immortalitate animae, pubblicato nel 1516 (la cui ricca introduzione e traduzione son state curate da Vittoria Perrone Compagni per Olskhi, 1999).

La tesi della mortalità dell'anima, già sostenuta e argomentata nel Tractatus, si fonda principalmente sul De anima di Aristotele, da cui Pomponazzi estrae tre punti di partenza rappresentati il contenuto fondamentale della psicologia aristotelica: il fatto che solo un'operazione propria della mente potesse giustificare la sua separabilità dal corpo (libro I); la definizione "universale" dell'anima come entelechia di un corpo naturale che ha la vita in potenza (libro II), e l'affermazione che l'uomo, quando pensa, lo fa necessariamente per il tramite di qualche immagine (libro III). L'ultimo aspetto è quello che si vede ribadire con più veemenza nel I libro dell'Apologia, "dedicato" esplicitamente al suo allievo e amico obiettore Gasparo Contarini. Risultato di una travagliato scambio epistolare avente come oggetto le tesi del Tractatus de immortalitate animae, il Tractatus contradictoris raccolto e pubblicato da Pomponazzi in appendice alla prima edizione dell'Apologia presenta un impianto polemico «più brillante e più abile nel ragionamento» (p. 6) rispetto ad altri tralasciati o affrontati più rapidamente in seguito (cfr. libri II e III).

Sono dieci i lunghi ed articolati capitoli che impegnano l'autore nella risposta alle obiezioni, basati fondamentalmente sulla tesi per cui «in qualsiasi nostro atto intellettivo, del quale abbiamo certezza, noi abbisognamo di una rappresentazione della fantasia» (p. 7, ma ricorrente nell'intero corpo testo), e sull'incontrovertibilità della condizione di non potere sperimentare la condizione dell'anima separata dal corpo.

Le argomentazioni di Pomponazzi, diversamente da quelle di Contarini, hanno fatto tesoro del commento al De anima di Tommaso de Vio, pubblicato nel 1510: se da una parte il Cajetano rifiutava il riferimento ad Aristotele per smentire del tutto la tesi mortalista, dall'altra riconosceva tanto la necessità di dover attribuire all'anima una forma che avesse una doppia componente (immateriale e materiale), quanto l'esistenza di un medium naturae per dar "corpo" alla rappresentazione, ovvero a quell'elemento (innegabile connesso con la materia) che avvia il processo dell'operazione intellettuale. Le risposte fornite al Contraddittore mettono in evidenza l'assurdità dell'ipotesi di una natura anfibia dell'anima: Pomponazzi non nega l'incorruttibilità dell'operazione intellettuale (in questo, nota la curatrice del testo, concorda con la posizione di Scoto: dal fatto che l'intelletto non risieda in alcun organo, non consegue che esso sia incorruttibile, cfr. Introduzione, p. XXIV-XXV), ma il fatto che questa venga utilizzata per definire lo statuto ontologico di un'anima, quella dell'uomo, capace anche di funzioni vegetative e sensitive che vengono "tralasciate" nella stessa definizione: «[...] nella misura in cui l'anima umana partecipa dell'immaterialità e si trova in prossimità, ovvero al confine con gli enti immateriali, ha l'intelletto e la volontà, che sono facoltà non estese [...]. D'altra parte, sia nella sua produzione sia nella sua conservazione la suddetta rappresentazione dipende dalla rappresentazione della fantasia, che è estesa e individuale [...]. Ne deriva che ogni nostro atto intellettivo si compie grazie a due facoltà: l'intelletto, che svolge il ruolo di sostrato, e la fantasia, che svolge il ruolo di motore [...]. D'altra parte l'anima umana, che si trova in posizione intermedia tra questi due livelli, non è altrettanto indipendente dalla materia come l'intelligenza, né vi è altrettanto immersa come l'anima della bestia: perciò nell'attività conoscitiva si comporta secondo una modalità intermedia [...]. Perciò all'anima umana sarà conforme che nella sua operazione essa non abbia bisogno del corpo come sostrato, ma soltanto come oggetto» (I, 3, § 34, p. 91).

La dipendenza ut objecto dalla materia delle operazioni dell'anima umana pesa necessariamente anche sulla volontà: al pari dell'intelletto, essa ha bisogno di essere indirizzata a una determinata rappresentazione intellegibile per poter dar luogo a un effettivo atto di volizione. Questa condizione mediana si ripercuote di conseguenza anche sullo status della libertà dell'uomo, inscritta nella prospettiva deterministica della «saggia moderazione» e lontana dalla tensione all'infinito di matrice platonica (I, 9, § 3, p.176-177; cfr. Introduzione, p. XXVII): «Infatti, nella misura in cui dipende dalla materia non si sottrae dal dominio del cielo; ma in quanto partecipa dell'immaterialità ed è facoltà non organica né estesa e non si

serve per sé delle qualità prime, non è soggetta alla materia e al cielo» (I, 3, § 64, p. 115).

Il secondo libro dell'Apologia, dopo aver risposto alle accuse di quanti lo contestavano «combattendo soltanto con parole e ingiurie» (II, 1, §1, p. 183) prende corpo a partire dalle osservazioni compiute da Pietro Manna e Virgilio Gerardi, che al problema della libertà dell'uomo affiancano quello dell'azione delle cause esterne intermedie tra Dio e l'essere umano, vale a dire angeli e demoni del mondo sublunare. L'autore del Tractatus sostiene che l'anima umana, pur godendo sotto un certo rispetto dell'immaterialità, è sottoposta alla medesima legge di causalità che ordina tutte le forme materiali; è interesse dei due obiettori che l'autore si soffermi sui passaggi causali che regolano l'azione umana, e sull'influenza che quest'ultima subisce dalle profezie, dai sogni divinatori e dalle possessioni. Pomponazzi, nel fornire una risposta, getta le basi teoriche per la trattazione più approfondita del divenire naturale del De fato (1520) e del De incantationibus (editio princeps: 1556; il testo è stato tradotto e curato da Vittoria Perrone Compagni nel 2011 per la casa editrice Olschki): «il problema non è per Pomponazzi solo teorico, di coerenza della propria interpretazione; la sua ricerca è tesa a formulare una spiegazione razionalmente fondata, che sia in grado di proporsi come alternativa d'insieme alla demonologia della Lex cristiana, un mito irrazionale che si è ormai concretizzato in una pratica di persecuzione devastante per la convivenza civile» (Introduzione, pp. XXXII-XXXIII). La sua filosofia della natura è inquadrata nella cornice teorica della quattro cause aristoteliche e parallela alla teologia, in piena e autonoma legittimità: Dio è il primo motore, ma a dar luogo alla varietà del singolare sono le cause intermedie, ovvero gli astri. In effetti gli esseri inferiori non si trovano in contiguità con Dio e le Intelligenze per essentiam, bensì sono posti in una condizione di subordinazione causale rispetto al loro atto volitivo e intellettivo per il tramite della «mediazione dei corpi celesti [...], che non concorrono soltanto agli effetti prodotti dagli enti privi di ragione, ma anche a quelli di tutti gli enti razionali [...]: perciò essi sono cause anche di tutti gli effetti che sono arbitrari e che sono soggetti al comando della volontà» (cfr. II, 5, § 21, p. 215-216).

La terza e ultima sezione si colora della pungente ironia con cui Pomponazzi si difende dalle accuse dei "cocollati" veneti, predicatori «della propria onniscienza» (III, 2, § 1, p. 252). Con il Tractatus il filosofo padovano ha attirato su di sé numerose denunce di eresia da parte degli ordini religiosi, e nell'Apologia organizza la sua difesa facendo leva in particolare sul Nuovo Testamento, sulla dottrina tomista e sul più recente corpus di sentenze e documenti prodotto negli alti ranghi del clero, ovvero sugli stessi strumenti utilizzati dai suoi detrattori. Dopo aver chiarito a «coloro che conoscono soltanto le parole, ma non il significato» (III, 3, § 33, p. 278) il senso della parola "eresia" mediante le parole di Tommaso, e aver ribadito che «niente di ciò che è presentato nel [mio] libro come conclusione salda è eretico, se si intende la parola "eretico" nel senso che si è detto» (cfr. III, 3, § 1-3, pp. 256-258), pone al lettore una domanda provocatoria: «ma dimmi, ti prego,

ciò che stabilisce la fede può essere dimostrato con la ragione naturale? [...] Come se non si dovesse prestar fede alla fede se ciò che la fede afferma non può essere provato mediante la ragione naturale!» (III, 3, § 5, p. 259). L'immortalità dell'anima, che non può essere determinata né dimostrata in alcun modo dalla ragione (cfr. III, 3, § 8-20, pp. 260-268), è un portato della fede che non deve cercare altrove riprova della sua veridicità, né essere ridotto a un dato della ragione per far sì che gli uomini vi prestino il loro assenso; inoltre, se l'immortalità dell'anima avesse bisogno di una conferma scientifica, lo stesso procedimento dovrebbe essere imposto anche ad altri articoli di fede quali l'incarnazione, la trinità, la risurrezione, «ma questo va contro la determinazione della Chiesa romana, perché questi assunti sono creduti unicamente per fede e non sono conosciuti da nessuna creatura in base ai soli principi della ragione naturale» (III, 3, § 22, pp. 270; cfr. § 21).

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Luciano De Fiore, *Philip Roth: Fantasmi del desiderio*

Editori Riuniti 2012

di Matteo Sarlo

È labile il confine che separa i fatti dalle figurazioni. L'immaginato dall'accaduto, il desiderio di una cosa dall'oggetto desiderato. Sempre se, è chiaro, si possa davvero desiderare soltanto una cosa e non piuttosto un "concatenamento" di cose: questo il *drive* che muove la scrittura di *Philip Roth Fantasmi del desiderio* di Luciano di De Fiore. Già dalla prima pagina:

"Roth ha colto i riflessi del tempo che trascorre nei sentimenti umani, nella rinuncia graduale ed appassionata alla mera analitica dei concetti, a vantaggio di una analitica esistenziale fatta di incontri e di solitudini, di desiderio di essere desiderati, e perfino di desiderio di non desiderare più, maturando una solida sfiducia non solo nelle pretese della ragione, ma anche dei sentimenti" (p.17).

C'è differenza tra bisogni e desideri? Chi sono questi *fantasmi*? Il genitivo del titolo è soggettivo o oggettivo? Si sta parlando, in altri termini, di fantasmi cui il desiderio addita o l'essere fantasmatico è il *genere* del desiderio? Che ha che fare tutto questo con dei personaggi letterari o, diremmo meglio e senza riverenza, inventati?

Attraverso categorie filosofiche, special modo la nozione di "post-storia" hegelo-kojeviana e psicanalitiche, la triade Es, Io, Super-io freudiana, Luciano de Fiore, filosofo italiano che si occupa di filosofia classica tedesca, di autori contemporanei (tra cui Kojeve, Sloterdijk, Elster) e non meno del tema delle passioni, cerca di fare luce sul perché il desiderio, di ciascuno di noi, pare distinguersi dal parente acquisito "bisogno" e perché pare essere qualcosa che sempre sosta insoddisfatto. Quasi una frontiera che si sposta continuamente in avanti.

Scrive De Fiore, attraverso un registro piacevolmente limpido per un filosofo, alternando la puntualità all'evocazione, che "Il desiderio tende a riproporsi, a riprodursi, sia pure in modo diverso rispetto al bisogno. Non a caso Lévinas, distinguendo con nettezza bisogno e desiderio, considera il primo una figura della totalità, apparentando invece il secondo all'infinito, proprio perché non si acquieta in alcun appagamento.

La filosofia, del resto, ha da sempre colto nel desiderio questa rivoluzionarietà antidivina, la pervicacia tutta umana di sfuggire a qualsivoglia gabbia che il godimento tenti di costruirgli intorno"(p.22).

Ma qual è il motivo che ha portato un filosofo, De Fiore, a occuparsi così in profondità di uno scrittore? La domanda si avvicina a quella più generale che spesso ci poniamo noi tutti senza trovarne spiegazione o soluzione definitiva, e cioè: perché leggere di personaggi, quelli inventati da Philip Roth per esempio, che non sono mai esistiti su questa terra? Ciascuno di noi è pronto ad affidargli il proprio tempo. Dedichiamo spazio ai loro gesti e alle loro paure. Dedichiamo loro le nostre attenzioni togliendo tempo a noi stessi o a chi ci è vicino. Senza indignazione o principio di vantaggio. Non ci aspettiamo niente da loro perché lo sappiamo, non esistono e non possono toccarci. Perché allora facciamo tutto questo?

Forse, ha a che fare con il motivo per cui De Fiore ha scelto di parlarci attraverso le varie maschere dello scrittore di Newark, Nathan Zuckerman, Simon Axler o David Kepesh. Transitando, un po' come il desiderio attraverso i corpi, in tutti i personaggi che Roth ha costruito, nessuno escluso. Nella scrittura del libro, De Fiore non è un generale, o un Papa o un despota, che guarda dall'alto del suo balcone la piazza affollata sottostante. Piuttosto si direbbe un palombaro che si immerge tanto da avere metri cubi d'acqua sopra la testa; scrive di tutto. Dal 1959, quando un giovanissimo Roth pubblica la prima raccolta di racconti *Goodbye Columbus. And Five Short Stories*. Era ventiseienne e appena sposato, Roth.

Veniamo a conoscenza da "Prime parabole del desiderare"- secondo capitolo- che "l'esordio non passa inosservato e il libro viene recensito da personaggi del calibro di Saul Bellow, sul ´Commentary`, e Irving Howe che di questa prima prova apprezza intanto la ´feroce esattezza` delle descrizione dell'ambiente ebraico di Newark. In genere, la critica si dimostra molto ben disposta, al punto che il libro riceverà l'anno successivo il National Book Award. Non così l'opinione pubblica della comunità ebraica americana, ancora molto preoccupata per la propria integrazione" (p.37).

Secondo De Fiore, Roth pare essere una carica esplosiva non solo contro l'ebraismo ma contro la società. Contro quella parte della critica che vede in Roth esclusivamente l'americano egocentrico e pornomane che ha scandalizzato il proprio paese fin dal 1959, l'autore evidenzia quanto Roth non sia solo il giovanissimo scrittore che, in *Goodbye Columbus*, ha fatto comprare ad una ragazza ebrea un anticoncezionale e che ha fatto di un marito appartenente alla comunità ebraica un uomo che tradisce sua moglie. De Fiore, piuttosto, s'inserisce in quel filone di cui fa parte Ross Posnock, professore di *American Studies* alla Columbia University. Il docente dell'università americana, nella prefazione al suo *Philip Roth's rude Truth- the art of immaturity*, testo che De Fiore prende in considerazione- tra i numerosissimi- nel corso del saggio, scrive che "quello che il glicine e l'alcol erano per Faulkner, e la pesca e la corrida erano per Hemingway, *rudeness* è per Roth." La "ruvidezza", la "maleducazione", l' "asprezza", potremmo tradurre. *Rudeness,* scrive Zukerman, alter-ego per eccellenza

di Roth in *La lezione di Anatomia,* è "l'antidoto ad una condizione di anti-umanità che chiama se stessa *nice*". Come che l'arte di Roth sia caratterizzata da una resistenza alla società, secondo il paradosso adorniano, ricordato da Posnock, che il contributo maggiore dell'arte alla società è proprio la resistenza alla società. Qualsiasi essa sia, non solo l'ebraismo.

Del resto, lo stesso Roth disinnesca la critica, utilizzando l'argomento dello scrittore Isaac Singer: "Quello che all'epoca ha fatto infuriare i lettori di *Addio Columbus*- ricorda Roth in un'intervista al *Corriere della sera*- era che raccontassi di una ragazza ebrea che comprava un diaframma. E che in un altro racconto della stessa raccolta, intitolato *Epstein*, avessi scritto di un ebreo sposato che era un adultero. Beh, posso darvi la mia parola che c'erano ragazze ebree che compravano diaframmi e c'erano uomini ebrei che erano adulteri. [...] Lo sa cosa rispondeva Isaac Singer quando gli chiedevano 'Perché Mr. Singer si ostina a scrivere di puttane ebree e di sfruttatori ebrei'. 'E di che cosa dovrei scrivere', diceva Singer. 'Di puttane portoghesi e di sfruttatori portoghesi?'.

Poi il *Lamento di Portnoy*, il monologo in cui Alex Portnoy ripercorre la propria vita, *Il professore di Desiderio*, la ricerca del piacere del professore di letteratura Kepesh che si dichiara "libertino tra gli eruditi ed erudito tra i libertini", *Lo scrittore Fantasma*, in cui fa la comparsa per la prima volta un giovanissimo e aspirante scrittore Nathan Zuckerman, poi *Operazione Shylock*, *La lezione di Anatomia*. Ci sono proprio tutti. Sino anche al gruppo delle ultime "Short Novels", da *Everyman* sino a *Nemesi*, passando per l'uscita di scena del settantunenne Nathan Zuckerman, personaggio cui Roth ha concesso quantitativamente più spazio nella sua produzione: dallo *Scrittore Fantasma*, quando aveva poco più di vent'anni a casa di E.I.Lonoff, al *Fantasma esce di scena*, quando è un uomo vecchio e solitario, stanco di vivere come di scrivere. Sembra quasi la stessa parabola di Philip Roth che, attraverso una scrittura sempre più sfibrata e brachilogica nelle ultime *Short Novels*, è arrivato alla conclusione di non scrivere più una sola riga.

In effetti, se ciascun romanzo di Roth fosse un palazzo, e la totalità dei suoi romanzi una città, questo libro sarebbe la mappa da aprire davanti a noi per capire come muoversi una volta arrivati alla stazione: da Woody Allen a Ernst Bloch, da Derrida a Pablo Picasso, da Baruch Spinoza a Mark Rothko. Proprio di Rothko, tra l'altro, l'evocativa immagine in copertina, doppio rimando e al gioco di parole Roth-Roth(ko) e al rosso, colore del desiderio.

Insomma se, come sostiene a più riprese Heidegger in *Nietzsche,* ogni pensatore passa tutta la vita a pensare un'unica cosa, la scommessa di De Fiore è che quella "cosa" per Roth sia proprio il desiderio. Mai totalmente appagato. Mai completamente sganciabile dalla scrittura. E sempre ben distinto dal bisogno.

Così, mentre si procede nella lettura di *Philip Roth Fantasmi del Desiderio*, De Fiore ci fa capire che tutti personaggi di Roth "incarnano una domanda inesausta: come interrompere la cattiva infinità che può essere innescata dal suo continuo riproporsi, senza però tradire il proprio

personale desiderio?[…]una soluzione classica è la scrittura, forma canonica di quell'arcano che resta la sublimazione"(p.18). Allenare la distanza, quindi, rifuggire la prossimità dell'impulso, desistere dal soddisfacimento del desiderio, per meglio metterne da parte la carica. Eppure, la riflessione dell'autore non si acquieta una volta trovato un divano dove riposare e scrivere non è solo sublimare, non solo. Proprio la scrittura- aggiunge De Fiore- pare essere un nodo anch'essa. Coerentemente con la fatica e le difficoltà espresse proprio da Roth nel voler rinunciare alla costruzione di qualsiasi nuovo romanzo.

Ed è nella forza di una minuta nota che De Fiore, con la precisione chirurgica del detective che collega indizi, aggiunge: "L'intellezione stessa può venir considerata una scrittura di sé, un ex-scriversi tra quelle righe nel cui spazio aperto il sé scrivente si riconosce appunto (e)scrivendo(-si). Il processo fondativo del Soggetto, dunque, maturerebbe – pur tra mille contraddizioni e sviamenti- in un per quanto relativo sapere di sé proprio in virtù del suo (e)scriversi: il sé emerge mentre si (e)scrive"(19).

Il soggetto non è un trampolino di partenza. Piuttosto è un confine da raggiungere e un groviglio. Lontano dall'essere l'aristotelica immutabile τὶ ἦν εἶναι (tin en einai), la locuzione che per la lingua greca antica si attaglia all'essenza, l'io, il *self* dei personaggi di Roth come forse quello di noi tutti, si presta continuamente alla manipolazione, al modellamento, a quella che potremmo definire "variazione."

Come non meno privo di mediazioni, di continui slittamenti, di passaggi, è il desiderio.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Tony Myers, *Introduzione a Žižek*

Il Melangolo 2012

di Giovanni Coppolino Billè

Esercitare la riflessione sulle «rovine» delle cose, sui materiali di scarto della realtà, su ciò che apparentemente è banale è la grande lezione, quasi mai fatta propria dalla filosofia di professione, che ci ha lasciato Walter Benjamin a partire dal suo Dramma barocco tedesco. Ebbene Slavoj Žižek, pur con il suo stile filosofico completamente diverso da quello del grande pensatore tedesco, incarna perfettamente questa aderenza profonda alla realtà. Dire la complessità del reale significa però anche fermarsi e fare il punto sui temi fondamentali del proprio pensiero, o magari attendere che qualcuno lo faccia al posto nostro. E' il caso di questo libro di Tony Myers del 2003 (tradotto ora anche in italiano a testimonianza di una considerazione per il pensatore sloveno finalmente raggiunta anche nel nostro paese), che si propone il compito non facile di far emergere i temi principali dell'opera di Žižek analizzando la sua prima produzione filosofica fino al 2002, da The Sublime Object of Ideology a The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology (Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica), da The Fragile Absolute, or Why the Christian Legacy is Worth Fighting For (La fragilità dell'assoluto (ovvero perché vale la pena combattere per le nostre radici cristiane) a On Belief (Credere) Il filosofo sloveno ha la capacità di innestare la riflessione teorica in una scrittura narrativa eccentrica, a tratti dispersiva ma affascinante che trascina il lettore senza soluzione di continuità dai piani alti della speculazione filosofica alla cultura cosiddetta popolare, da un'opera di Hegel alla saga di Alien, correndo spesso il rischio di essere meno compreso che frainteso. Proviamo dunque a metterlo in ordine con Myers per imparare a leggerlo o anche solo per leggerlo meglio.

Fedele al metodo dialettico hegeliano, Žižek parte sempre, nell'interpretare un sistema di pensiero, da una domanda negativa e utilizza i concetti come il poeta utilizza le metafore, accostandoli e arricchendoli con altri concetti di altri sistemi di pensiero che poi confluiscono in modo originale nella tesi di partenza. Lo chiamerei un viaggio per cerchi concentrici dei concetti che, sporgenti da un tema principale di partenza, si trasformano in modo originale girandoci attorno. E non è questo in fondo il compito del filosofo che, come scrive Deleuze in Che cos'è la filosofia?, crea

dei concetti anziché limitarsi semplicemente a riprodurli? In Žižek la stessa serie di concetti si ripresenta sempre in modi diversi, ma non disdegna neanche la ripetizione degli stessi esempi letterari o cinematografici nonché la riproduzione letterale di interi periodi (se non addirittura capitoli) da un libro all'altro. Come giustamente sottolinea Myers, egli stabilisce connessioni tra le cose, fedele all'assunto che la verità di qualcosa sta sempre altrove. Il tema centrale attorno a cui ruota la sua filosofia è il soggetto, da intendersi come il cittadino di una democrazia prima ancora che come concetto filosofico.

Gli autori che hanno influenzato il pensiero di Žižek sono soprattutto tre: Hegel, Marx e Lacan. Della dialettica del primo egli dà un'interpretazione assolutamente originale, in quanto a suo avviso essa non conduce ad una sintesi come terzo momento di riconciliazione di tesi e antitesi, ma piuttosto alla consapevolezza che nel cuore di ogni identità sta la contraddizione come sua condizione interna. Dichiarandosi apertamente marxista (e una delle sue provocazioni politiche è proprio quella di riproporre, con Alain Badiou, l'idea di comunismo nella società attuale), Žižek è interessato soprattutto alla critica marxiana della sovrastruttura ideologica del capitalismo, andando addirittura oltre nel concepire l'ideologia come appartenente intrinsecamente all'orizzonte del pensiero stesso. Pertanto l'ideologia non è qualcosa da cui si può uscire, ma è l'unico modo in cui gli individui comprendono il loro rapporto con la società in ogni periodo storico, compreso il nostro. Riconosce nel concetto di ideologia del marxismo la capacità di comprendere i meccanismi della società, ma non il modo di agire degli individui. Pertanto per individuare la teoria dei processi psicologici degli individui, che sta alla base dell'ideologia, ricorre alla psicanalisi di Lacan. Questi classifica i processi mentali in tre Ordini: l'Ordine Immaginario, l'Ordine Simbolico e l'Ordine del Reale. Il primo individua il processo da cui nasce l'Io e corrisponde al famoso stadio dello specchio lacaniano. I bambini si identificano con la loro immagine nello specchio o in un altro essere umano (soprattutto la madre), ma non riescono a identificare pienamente la sensazione di se stessi con l'immagine che hanno di sé. Quindi l'Immaginario è il processo di ricerca continua e non appagata di sé. Il Simbolico corrisponde alla struttura impersonale della società e include il linguaggio, la legge e le strutture sociali. La distinzione tra questi due Ordini è ciò che per Lacan (ripreso continuamente da Žižek nella sua opera) è la distinzione tra il piccolo altro (scritto con la a minuscola) e il grande Altro (con la A maiuscola). Il primo designa l'altro Immaginario all'interno di noi stessi, mentre il secondo rappresenta il Simbolico come Alterità che condiziona gli individui senza poter essere pienamente assimilata dal processo di identificazione.

Riprendendo la distinzione di de Saussure tra il significante e il significato, Lacan afferma che l'Ordine Simbolico è condizionato del tutto dal significante, e pertanto non possiamo accedere al mondo come è in realtà, ma soltanto nel medium della lingua. L'Ordine del Reale è invece ciò che resiste alla simbolizzazione: il trauma è l'esempio tipico per Žižek

di un evento del Reale che rompe il funzionamento regolare del Simbolico. Il Reale è nello stesso tempo ciò che precede il Simbolico e ciò che rimane dopo il processo di simbolizzazione. Egli preferisce il Reale agli altri due Ordini proprio perché in esso le contraddizioni non vengono eliminate. La sua filosofia colloca il soggetto nel punto di snodo tra il Simbolico e il Reale e non è altro che il soggetto cartesiano del processo del dubbio. Per Žižek, secondo Myers, il cogito cartesiano non va interpretato come l'Io sostanziale di un individuo, ma come uno spazio vuoto privo di contenuto. E' il «mediatore evanescente» (termine mutuato da The Vanishing Mediator, or Max Weber as Storyteller di Fredric Jameson) tra lo stato di natura e la cultura. Un mediatore evanescente è «un concetto che media la transizione tra due concetti opposti e poi svanisce». (p.54) In altri termini, il soggetto emerge in quanto non si realizza mai la coincidenza tra la cosa e la sua rappresentazione linguistica (simbolica). Per Žižek interprete dell'idealismo tedesco (Schelling ed Hegel) la verità di qualcosa (compreso il Principio stesso) è sempre fuori di sé, altrove, ed è impossibile trovare l'identità con se stessi. Il processo di soggettivazione è precisamente il rapporto del soggetto con il grande Altro, l'Ordine Simbolico. Se da un lato questo ci precede sempre e ci condiziona inevitabilmente, tuttavia il nostro essere soggetti (la nostra irriducibilità a esso) ci permette di diventare un "Sé", cioè di riempire il vuoto del soggetto integrando e narrando gli elementi del Simbolico in modo individuale (e originale).

Un altro aspetto importante del pensiero di Žižek evidenziato da Myers è la sua critica della postmodernità intesa come «società del rischio» (termine introdotto da U.Beck e A.Giddens) in nome della riflessività del soggetto. Quello che avviene in altri termini è la disintegrazione del grande Altro, cioè di tutto ciò che appartiene all'Ordine Simbolico e all'«efficienza simbolica» (istituzioni sociali, costumi e leggi). E' il grande Altro con la sua Legge «che conferisce un'identità alle tante personalità decentrate del soggetto contemporaneo» (p.70) e, pertanto, con la perdita della sua autorità ufficiale (che lo legava a tradizioni e convenzioni date), il soggetto diventa un soggetto di scelta veramente libero di fare ciò che vuole. Per questo motivo, secondo Žižek, il soggetto sente il bisogno di sostituire l'autorità del grande Altro con rapporti privati di dipendenza come ad esempio le pratiche sessuali sadomasochiste. L' ideologia ufficiale è ormai il godimento del sesso che ci ordina il Super-Io che ha preso il posto della legge. Tutto questo porta alla situazione paradossale postmoderna per cui la libertà di cui usufruiamo per la scomparsa del grande Altro si rovescia nel bisogno crescente di disciplina. Da qui nasce la credenza paranoica che ci sia un grande Altro nel Reale ("l'Altro dell'Altro") che organizza e controlla tutto nella società. Riassumendo questo concetto Myers scrive che «la scomparsa di efficienza Simbolica lascia il soggetto postmoderno in uno stato di autoassegnazione narcisistica, alla disperata ricerca di un Altro dell'Altro nel Reale». (p.80) Per ovviare alle condizioni patologiche di soggezione, paranoia e narcisismo in cui si trova il soggetto, Žižek afferma che abbiamo bisogno di un atto politico rivoluzionario che possa rovesciare il capitalismo liberistico che dà

forma all'attuale società postmoderna, nella speranza che possa nascere un nuovo soggetto storico. L'ideologia pertanto è il nostro modo distorto di comprendere la realtà, ma non possiamo prescindere da essa.

Riprendendo la formula di Sloterdijk, Žižek afferma che siamo tutti soggetti cinici. O meglio ancora, piuttosto che di cinismo bisognerebbe parlare di "kinismo", «una forma di risposta sarcastica o ironica all'autorità, che ridicolizza l'ipocrisia delle istituzioni al potere». (p.88) In altri termini, noi siamo consapevoli che l'ideologia della realtà in cui siamo immersi è sbagliata e tuttavia l'accettiamo. Questo non significa, secondo Žižek, che ci siamo lasciati alle spalle l'ideologia e viviamo in un orizzonte post-ideologico. L'illusione ideologica ha semplicemente mutato posizione: non si manifesta più in ciò che pensiamo, ma in ciò che facciamo (ad esempio, agiamo come se il denaro avesse un valore intrinseco pur sapendo benissimo che il suo reale valore sta altrove, nei rapporti di produzione e di profitto). Le nostre convinzioni intime nascono nella pratica di certi "rituali" di cui si serve l'ideologia, che corrispondono agli Apparati Ideologici di Stato di Althusser, come la chiesa, la famiglia, la scuola. Žižek individua tre aspetti dell'ideologia: la dottrina (idee, teorie e credenze); la credenza (le manifestazioni e gli apparati materiali della dottrina); il rituale (l'interiorizzazione naturale di una dottrina). Dal punto di vista specifico dell'idea di comunismo con cui legge la realtà del nostro tempo, a suo avviso anche la nostra epoca di dominio capitalistico è profondamente ideologica. Il nostro accesso alla realtà è sempre mediato dal Simbolico. Tuttavia non si giunge mai ad una simbiosi totale e rimane sempre una parte del Reale che non può essere simbolizzata. Questo residuo produce un antagonismo fondamentale, che prende forma di supplemento spettrale. L'ideologia si colloca esattamente in questo antagonismo nella realtà e pertanto il compito principale della politica non è accettare la struttura capitalista della realtà come qualcosa di naturale, ma di effettuare la critica della sua ideologia.

Per Žižek l'Ordine Simbolico è un grande performativo, in quanto assegna un'efficienza simbolica agli atti, ruoli, ecc. E' stato J.L.Austin a suddividere nella teoria degli speech acts gli atti linguistici in "performativi" e "constativi", affermando anche che in fondo tutti gli atti linguistici possono essere considerati performativi. In questa operazione Myers vede un parallelo con il procedimento filosofico (prettamente hegeliano) di Žižek, cioè «che una parte di un sistema di pensiero venga privilegiata come fondamento o orizzonte di significato per il resto del sistema». (p.108) Il soggetto entra a far parte del linguaggio negando il Reale, sostituendo cioè alla vera realtà il concetto di sé espresso in parole. Quindi il soggetto può essere considerato sia come soggetto dell'enunciazione o "Io che parla", che rappresenta il vuoto che precede la sua inscrizione nell'Ordine Simbolico, sia il soggetto dell'enunciato o "Io della frase" inscritto in esso. Rileggendo il saggio di Weininger Sesso e carattere in relazione alla teoria della sessualità di Lacan, Žižek rovescia il significato letterale di slogan come "la donna è un sintomo dell'uomo", "la donna non esiste" e "non c'è rapporto sessuale". Utilizzando la sua teoria del soggetto, il pensatore sloveno afferma che questi

slogan non fanno altro che rappresentare il vuoto o la negatività radicale di ogni soggetto e il fallimento dell'integrazione nel Simbolico da cui emerge il nostro essere soggetti.

Un altro tema fondamentale della filosofia di Žižek analizzato da Myers è la sua concezione del razzismo, che prende origine sostanzialmente da uno scontro di fantasie diverse. Ogni fantasia individuale risponde alla domanda "Che vuoi?" nel senso specifico di soddisfare il desiderio dell'Altro, ovvero di ciò che l'altro vuole da me, di ciò che rappresento per gli altri. Quando ci sottomettiamo al grande Altro attraverso il medium del linguaggio, noi da soggetti (S) diventiamo soggetti "barrati" ($), in quanto sacrifichiamo il corpo come incarnazione del godimento o jouissance. Il soggetto è in qualche modo "castrato" per accedere all'Ordine Simbolico, ossia all'ordine immateriale del significante. Il compito della fantasia è proprio quello di nascondere questa mancanza reale mediante un atteggiamento anamorfico che, con l'espressione del nostro desiderio, ci dà solo una visione particolare della realtà dal nostro punto di vista. Ma è proprio il punto di vista della nostra fantasia che ci rende soggetti unici e pertanto sensibili alla violazione di essa da parte degli altri. Il razzismo dunque non è il prodotto dell'ignoranza ma di un conflitto tra fantasie diverse. Ora per Žižek ci sono sostanzialmente due fantasie razziste. Scrive Myers a questo proposito:

Il primo tipo di fantasia razzista si centra sul timore che l' "altro" etnico desideri il nostro godimento. "Loro" vogliono rubare il godimento a "noi" e sottrarci la specificità della nostra fantasia. Il secondo tipo di fantasia razzista proviene dalla preoccupazione che l' "altro"etnico abbia accesso a qualche strana jouissance. "Loro" non fanno le cose come "noi". Il modo in cui "loro" usano del godimento è alieno e sconosciuto. (p.138)

Di conseguenza il razzismo non è altro che un conflitto di fantasie, un diverso modo di organizzare il godimento. Per affrontare questo problema nell'era della globalizzazione che, proprio per la sua tendenza all'omogeneizzazione favorisce la chiusura etnica nella propria identità specifica di gruppo, Žižek propone un'etica della fantasia, che consiste nel cercare per quanto è possibile di non violare lo spazio di fantasia dell'altro. Si potrà realizzare questo soltanto con l'intervento dello stato per limitare lo scatenarsi senza freni dei conflitti di fantasie in seno alla società civile. Inoltre dobbiamo prendere consapevolezza che non esiste (né esisterà mai) una società armoniosa che possa davvero superare i conflitti individuali e di gruppo. Perciò dobbiamo imparare ad "attraversare il fantasma" e comprendere che dietro i conflitti delle fantasie non c'è nulla di reale. L'«eccesso» della filosofia di Žižek (che qualunque lettore della sua opera può constatare insieme a Myers) è il suo continuo ricorrere a Lacan. Ma non si tratta solo di questo, avverte l'autore, perché, spesso in polemica con il primo Lacan, attinge soprattutto dagli inediti di quest'ultimo, accessibili in gran parte all'élite che si raccoglie attorno al genero. Tuttavia il grande merito del filosofo sloveno è di aver complessificato la nostra concezione del soggetto in quanto, pur facendo parte del sistema e della sua ideologia, andiamo sempre anche oltre esso. Il suo concetto chiave è l'«universalità

concreta» hegeliana, secondo cui partendo da una posizione particolare riusciamo ad affermare una posizione universale. C'è un residuo nella totalità, qualcosa che sporge sempre dall'universale, in quanto la verità del soggetto sta sempre altrove, nell'oggetto.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Alex Pagliardini, *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio* (introd. di Rocco Ronchi)

Galaad 2011

di Nicolò Terminio

Il libro *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio* di Alex Pagliardini rappresenta uno studio approfondito sulla specificità della psicoanalisi. Nel suo percorso argomentativo lo psicoanalista Pagliardini costruisce i presupposti per cogliere la portata trasformativa dell'esperienza analitica. Attraverso la ricognizione minuziosa e dettagliata dei passaggi teorici e clinici che Jacques Lacan ha compiuto in un trentennio di attività seminariale, l'autore ci spinge nel confronto con la questione del trauma, questione decisiva per cogliere l'effettiva posta in gioco della psicoanalisi. Per tal ragione il percorso dell'autore può essere inserito nel più ampio dibattito del mondo delle psicoterapie, dove si cerca appunto di comprendere qual è la specificità (e di conseguenza l'efficacia) di ogni orientamento psicoterapeutico. Sebbene l'autore non faccia segno esplicito della posizione che la psicoanalisi assume rispetto a tutti gli altri approcci psicoterapeutici, si dedica con attenzione alle implicazioni cliniche che scaturiscono dalla prospettiva che va tracciando. Si tratta di conseguenze importanti, tanto più nell'attuale dibattito culturale dove la psicoanalisi viene assorbita nel *mare magnum* delle varie tipologie di psicoterapia: grazie a questa inclusione la psicoanalisi guadagna lo statuto di professione appartenente al campo della salute mentale, ma rischia al tempo stesso di perdere il senso specifico dell'esperienza del "reale", di quel reale che viene promosso dall'insegnamento clinico di Jacques Lacan e che Alex Pagliardini non esita a delucidare mettendoci del suo.

Pagliardini non mostra però alcun interesse per il dibattito che infiamma il rapporto tra psicoanalisi e scienza, per l'autore di *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio* l'Altro della psicoanalisi è la filosofia: è attraverso il dialogo serrato con eminenti filosofi (perlomeno con quelli che hanno tenuto conto del trauma della psicoanalisi nella cultura del Novecento) che Pagliardini cerca di definire per differenza il gesto assoluto che contraddistingue la pratica psicoanalitica. Grazie all'*Introduzione* del filosofo Rocco Ronchi possiamo recuperare il comune fuoco d'analisi delle

due discipline. Ronchi mostra con rara chiarezza e profondità di pensiero in che modo l'esercizio filosofico e la pratica psicoanalitica si occupino dell'assoluto, di quell'assoluto a cui Lacan ha dato il nome di reale, un reale che è sciolto da ogni legame e che tuttavia si fa presente in ogni esperienza con l'Altro. Da questo punto di vista il testo di Pagliardini si configura come un'occasione preziosa per recuperare il nocciolo essenziale della filosofia e non solo dell'attività psicoterapeutica.

La tesi principale del libro consiste nel definire l'esperienza del reale come un incontro mancato tra l'Uno e l'Altro: c'è qualcosa che non partecipa al legame, che rimane fuori legame pur essendo il fondamento e il motore di ogni forma di relazione tra l'Uno e l'Altro. Nell'epigrafe Pagliardini ripropone una frase del *Seminario XX* di Lacan: «il problema è come ci possa essere un amore per un altro»: viene aperta così la questione che fa ruotare tutti gli argomenti fino a giungere alla conclusione che la dimensione più propria da cui parte il soggetto riecheggia nel rumore dell'autismo pulsionale e dell'erranza.

Il versante pulsionale dell'esperienza non si lascia mai metabolizzare del tutto dall'apparato del linguaggio: c'è qualcosa che sfugge sempre e che tuttavia è sempre presente: è l'Uno senza Altro. In tal senso la prospettiva lacaniana si contraddistingue per l'accento che viene posto per il non rapporto tra Uno e Altro, un non rapporto che trova il suo fondamento in quel qualcosa che non si presta a entrare in risonanza con l'universo simbolico dell'Altro. C'è un'esclusione radicale che separa l'Uno e l'Altro, c'è un rapporto che l'Uno ha con sé che non è mediato, in cui non interferisce nessuna mediazione riflessiva, c'è un qualcosa che esiste indipendentemente da ogni possibile postura riflessiva sul proprio esserci. È di questo qualcosa che si parla in analisi: si tratta di un resto irriducibile al senso, che non trova fondamento nel senso, che non rimanda a nulla se non a se stesso.

In un'analisi si tratta allora di costruire non soltanto una trama narrativa che colleghi gli eventi e gli elementi cruciali per restituire un senso alla propria vita, semmai risulta cruciale poter arrivare fino al punto in cui ciò che conta non è più il rilancio del senso, ma poter accogliere ciò che non ha senso e che non si lascia maneggiare se non attraverso un "saperci fare" invece che di un "saper dire". Nei termini di altri orientamenti clinici, potremmo dire che in effetti nessuna mentalizzazione dei contenuti inconsci può garantire una cosiddetta liberazione dalle ripetizioni che vengono imposte dall'inconscio. Rimane sempre un resto che ripetendosi lascia riecheggiare il rumore di non senso che fa da sfondo al linguaggio. Si tratta di una prospettiva interessante per la pratica clinica, perché consente di comprendere i limiti della parola e al contempo lascia intravedere un uso pragmatico del significante.

Il percorso argomentativo di Pagliardini riprende la revisione concettuale della dimensione del linguaggio operata da Lacan. Si parte dalla prima declinazione del trauma del linguaggio, quella che inaugura l'insegnamento lacaniano sotto l'influsso di Hegel: l'azione del linguaggio consiste nell'uccisione della Cosa. Il linguaggio mantiene comunque un

rapporto con questa cancellatura da cui trae fondamento ogni legame tra soggetto e Altro. Nella dialettica tra soggetto e Altro rimane infatti un resto che non è rappresentato nella comunicazione e che si ripresenta sempre come permanenza di una perdita. Ciò che viene rimosso è l'operazione che genera ogni dialettica del senso e che si configura come l'innesto del soggetto nel campo dell'Altro del linguaggio: con il *Tu sei questo!* viene compiuto il battesimo del soggetto attraverso l'Altro del significante. L'Altro istituisce un perno identificatorio che svolgerà la funzione dell'Uno, dell'Uno per l'Altro. A tal proposito Pagliardini mette in evidenza che si tratta di «una sorta di punto di cieco nell'Altro, che il soggetto non vede ma dal quale si vede, che non coglie ma dal quale si coglie, ed è soprattutto un punto di non-senso che fonda tutta la dinamica del senso» (pp. 55-56). Qui il linguaggio per Lacan si configura come un Tutto che si sostiene su punto di non-senso, su un gesto inaugurale che precede ogni dialettica. In sostanza si tratta già di un Tutto che può funzionare come sistema solo a patto di essere incompleto, ossia di essere abitato da quell'esteriorità interna (estimità) da cui prende le mosse.

Nel primo insegnamento di Lacan il linguaggio si caratterizza per questa capacità simbolica di rivestire il grido di un bambino con un appello rivolto all'Altro. Bisogna però sottolineare che nella concezione lacaniana il linguaggio non rimane in rapporto con qualcosa di prelinguistico: ciò che non si lascia rappresentare non è a monte ma a valle, è infatti un prodotto dell'azione del linguaggio. L'impossibilità interna che abita il linguaggio viene istituita dal morso del simbolico sulla Cosa. È un morso che lascia intravedere il trauma non come la persistenza di qualcosa di prelinguistico, ma come effetto dell'iscrizione del soggetto nel campo del linguaggio. L'iscrizione del soggetto nel linguaggio non avviene quindi «*solo all'insegna della perdita ma anche dell'intrusione*» (pp. 112-113).

Nella concettualizzazione dell'incidenza del linguaggio non si tratta solo di far salire la Cosa sulla giostra dei significanti, ma di tener conto anche dell'incontro «con qualcosa che si dà, si presenta, come non articolato ad altro» (p. 111). Il trauma scaturisce dall'incontro con un significante che risulta traumatico perché non rinvia alla catena dei significanti. È questa appunto l'eccezione del significante del trauma, un significante che invece di rilanciare il senso mostra quella discontinuità che istituisce la presa del linguaggio sull'essere umano. A tal proposito Pagliardini sottolinea che «la vita di un soggetto particolare è dunque determinata e appesa: alla trama significante che ha incontrato e che incontra; a quei significanti particolari, d'eccezione, che hanno incarnato l'inciampo, la discontinuità che orienta; a quei significanti che sempre possono finire per incarnare tale discontinuità» (p. 109). Viene qui colto un aspetto che risulta imprescindibile nella conduzione di una cura psicoanalitica, dove occorre isolare quei significanti traumatici che segnano la rottura di una trama e che tuttavia costituiscono il perno su cui si costruisce la trama del soggetto. Il soggetto è allora una risposta a questi significanti enigmatici, a queste figure dell'eccezione.

L'eccezione incarnata dal significante del trauma riassume non solo il capriccio e l'arbitrarietà dell'incidenza del linguaggio, ma anche l'effetto

pulsionale del morso del simbolico. Il significante del trauma indica anche il marchio di un'irruzione di godimento che instaura la dimensione pulsionale del corpo. Il linguaggio non opera soltanto una bonifica del reale, ma è esso stesso taglio-marchio che produce l'esperienza del reale pulsionale. Il trauma consiste non solo nella cattura operata dal simbolico sul godimento, ma anche nella fissazione all'effrazione del godimento che era stata prodotta dallo stesso gesto di iscrizione del soggetto nel campo del linguaggio. Il marchio che segna l'iscrizione simbolica del soggetto è generatore non solo dell'appartenenza al campo dei significanti, ma anche dell'irriducibile resistenza del corpo a farsi materia per la rappresentazione dei significanti. Il corpo è inciso dall'azione del linguaggio e al contempo si fa rottura dell'articolazione significante. Oltre ad essere il supporto per l'innesto del significante, il corpo inciso dal linguaggio custodisce la «dimensione asemantica, assoluta, indicibile, non articolabile, del godimento, assolutamente eterogenea dal campo del significante» (p. 159).

Questa accezione del trauma del linguaggio rimane però ancora fissata a un pregiudizio sui rapporti tra soggetto e linguaggio, tra corpo e senso, tra l'Uno e l'Altro. Si tratta sempre di cogliere l'Uno attraverso l'Altro. Non viene mai messo in questione il primato dell'Altro sull'Uno. Da questo punto di vista l'Uno sembrerebbe soltanto una sorta di renitenza alla leva: sarebbe in gioco solo come forma di eccezione al tutto. E il tutto sarebbe "non tutto" solo perché decompletato dall'eccezione che lo abita come discontinuità inaugurale. Insomma siamo sempre sotto l'impero del significante, sia come cattura del godimento che come fonte di un'effrazione di godimento. È ad ogni modo il significante a costituire il paradigma rispetto a cui pensare il trauma, che non può che essere sempre trauma del linguaggio.

Nel suo insegnamento Lacan matura però una concezione del linguaggio che vuole appunto svincolarsi da questo pregiudizio del "paradigma Tutto-Eccezione". E Pagliardini ci guida in questo ultimo vertiginoso passaggio verso quel *Grande Fuori* cui faceva cenno Rocco Ronchi nell'introduzione al libro. L'esperienza del reale non viene più riferita alla discontinuità che abita il campo dell'Altro, ma come "reale dell'Uno-tutto-solo". Come precisa Pagliardini, «in tale prospettiva il trauma è l'incontro con il *c'è dell'Uno*, e il soggetto non è che la risposta attraverso l'Altro a questo *c'è dell'Uno*» (p. 170). L'Altro non è più l'agente promotore l'avvio della trama soggettiva, ma è piuttosto il movimento del soggetto che costituisce l'Altro come risposta all'Uno. È in gioco qui un rovesciamento di paradigma: «la questione fondamentale diventa quella di capire come possa esserci l'Altro, come si arrivi ad istituire l'Altro; la questione è adesso cosa fare di e con questo Uno» (p. 173). Il *c'è dell'Uno* non è dunque effetto del linguaggio, ossia dell'innesto e dell'articolazione del linguaggio. L'Uno diviene qui propriamente ciò che non si rapporta a niente e rispetto a cui il soggetto si costituisce come risposta che inventa l'Altro. È a tal proposito che diventa più opportuno riferirsi non al concetto di soggetto ma a quello di "parlessere", termine che Lacan introduce per pensare non al vivente fatto dal rinvio dell'articolazione significante, quanto al vivente fatto dalle incisioni di uno

"sciame di significanti" che rappresentano l'«irruzione di uno statuto del godimento radicalmente eterogeneo e non articolato-articolabile all'Altro» (p. 161). Il parlessere non è in rapporto con il linguaggio ma con "*lalingua*", altro neologismo lacaniano per indicare questo spostamento dal paradigma Tutto-Eccezione.

Nella logica del Tutto non esiste catena significante senza Eccezione, né Eccezione senza catena significante: il soggetto è pensato a partire dal linguaggio e il trauma a partire dalla trama dei significanti. Il Non-Tutto indica invece degli elementi inarticolati e implica la dispersione del senso. Qui l'inciampo dell'Uno-tutto-solo non è in relazione alla trama dei significanti e non costituisce un effetto che produce scansione o discontinuità nella dinamica del senso. L'Uno-tutto-solo implica una revisione dello statuto del linguaggio che non può essere concepito solo come articolazione di elementi significanti ma anche come rumore di non-senso che non rinvia ad altro. Il Non-Tutto indica dunque l'erranza e la deriva dei significanti non articolati e l'Uno-tutto-solo si riferisce all'autismo pulsionale. Il soggetto diventa così parlessere e il linguaggio assume i connotati de *lalingua*: non è più il trauma a presupporre l'innesto e l'articolazione di una trama, ma è la trama che si configura come possibile trattamento dell'Uno-tutto-solo. Cambia allora lo statuto dell'Altro: l'Altro è una risposta al trauma.

Il percorso argomentativo del libro di Pagliardini può dunque essere letto come un passaggio attraverso l'insegnamento di Lacan scegliendo di partire dal trauma del linguaggio per giungere al trauma de *lalingua*. Il trauma del linguaggio presuppone la comunicazione, il trauma de *lalingua* ci induce a considerare invece l'esperienza del reale in quanto esperienza del non rapporto con l'Altro. Se seguiamo questa concezione del trauma possiamo rivolgerci all'esperienza clinica dei sintomi contemporanei con uno sguardo rinnovato e non più nostalgico di un funzionamento del soggetto ancora imperniato sul paradigma Tutto-Eccezione. L'accento sull'Uno-tutto-solo ci consente di pensare infatti non soltanto alla fine di un'analisi, ma anche all'impossibilità dell'inizio di una cura che passi attraverso le maglie dei significanti. L'eccedenza pulsionale dei cosiddetti pazienti difficili (borderline, perversi, ecc.) mette in evidenza una dimensione dell'Uno che non risulta clinicamente comprensibile solo come eccezione al tutto, come effrazione della regola. Il reale pulsionale delle forme della psicopatologia contemporanea ci indica una questione clinica che esclude il riferimento alla dialettica soggetto-Altro, per lasciar emergere una "fissa erranza" che non partecipa e non è riferita ad alcun legame. I sintomi contemporanei mostrano il nucleo irriducibile di ogni sintomo, quell'insistenza del reale rispetto a cui ogni curante si pone la questione di come far sorgere una possibile risposta. Nel riferirsi al trattamento del sintomo nevrotico Pagliardini, seguendo l'ultimo Lacan, sottolinea che «per trattare il trauma de *lalingua* l'essere umano ha la possibilità di inventarsi un saperci fare con *lalingua*, può *inventarsi un saperci fare col reale a partire da quel lembo di reale che è il suo marchio*» (p. 227). L'autore precisa poi che «*questo uso del marchio, che la fine analisi rende disponibile, rimane un'eventualità*

priva di qualsiasi garanzia» (p. 230). Rimaniamo così con una conclusione logica che ci dice che «esaurendo l'articolazione si crea il non-articolabile» (p. 230) a partire da cui potersi inventare il proprio stile.

Il futuro della questione ereditata da Lacan non si limita però oggi soltanto al trattamento delle nevrosi, i clinici sono sempre più a contatto con dei sintomi dove la non-articolazione non è esito di un'elaborazione analitica, ma si presenta sin dall'inizio della cura come un Uno-tutto-solo refrattario al trattamento dell'Altro. Si tratterà allora di capire come coniugare la necessità di non chiudere il *c'è dell'Uno* in un paradigma di cura fondato sul Tutto-Eccezione con la questione clinica di una prima forma di trattamento dell'autismo pulsionale: l'assenza di garanzia che custodisce la posizione dell'analista rischia infatti di favorire e legittimare implicitamente la deriva erratica del godimento pulsionale. Su questi nuovi sviluppi aspettiamo l'autore di *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, si tratterà di una prova che potrà completare l'esercizio speculativo compiuto in questo libro, per restituire alla psicoanalisi la dimensione pratica dell'incontro con il reale. È in questo ulteriore passaggio che potrà emergere la differenza pratica tra psicoanalisi e filosofia.

© Lo Sguardo - rivista di filosofia - issn: 2036-6558
N. 11, 2013 (I) - vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

Recensione a

Lorenzo Cini, *Società Civile e Democrazia Radicale*

Firenze University Press 2012

di Pietro Castelli Gattinara

La crisi del sistema economico europeo e delle istituzioni democratiche degli stati membri è stata da più parti descritta come un momento potenzialmente palingenetico, il cui sviluppo avrebbe facilitato quantomeno la ridiscussione del rapporto tra stato, società e mercato nelle democrazie contemporanee. In quanto fase di trasformazione strutturale, la crisi finanziaria del 2008 conservava infatti il potenziale di innescare non solo processi trasformativi di un sistema economico da più parti riconosciuto come disfunzionale, ma anche di ripensare la pratica post-democratica dell'unanimità e della negazione del conflitto. È innegabile infatti che nel corso degli ultimi anni il discorso sulla necessità di mettere in discussione il sistema di rapporti tra potere politico e potere economico sia ritornato a essere il cuore della dialettica tra i movimenti e le istituzioni. A livello di *mainstream,* tuttavia, il dibattito sulla crisi nelle sue dimensioni democratica ed economica sembra essersi articolato in modo disomogeneo, nella misura in cui piuttosto che promuovere una riflessione complessiva sulla mutazione del sistema nella sua organicità, incoraggia uno schema ideologico-normativo in cui (nel migliore dei casi) il rinnovamento delle istituzioni democratiche passa comunque attraverso la restaurazione di quelle economiche.

Le democrazie in crisi economico-sociale hanno allo stesso tempo visto riemergere due temi che per lungo tempo erano rimasti ai margini del pensiero e del discorso politico, o ne erano divenuti categorie accessorie: il conflitto, e la società civile. È proprio sulla ricostruzione e sulla rielaborazione di questi due concetti in chiave analitica e normativa che pone l'accento la monografia di Lorenzo Cini *Società Civile e Democrazia Radicale*, interrogandosi sulle possibilità di invertire il declino post-democratico e post-politico delle democrazie liberali. Il nodo centrale della trattazione è dunque il ruolo della società civile, concetto che nella sua accezione minimalista è stato il vero protagonista del discorso politico degli ultimi decenni. Diversamente, questo lavoro non guarda alla società civile come mero bacino elettorale o semplicemente come opinione pubblica, bensì come elemento che svolge

una funzione centrale e fondamentale per il funzionamento e rinnovamento delle strutture democratiche; questo all'interno di un sistema plurale di antagonismi in cui si configurano una molteplicità di "movimenti collettivi" e sociali in grado di articolare un linguaggio e una pratica universalistici di conflittualità. Si configura così un progetto di democrazia radicale incentrato sulla pluralità dei conflitti e degli antagonismi come elemento centrale per la legittimità del sistema politico democratico, nonché come asse fondante dei processi di deliberazione pubblica.

Nelle prime sezioni del testo, la comprensione teorico-normativa della società civile è ottenuta attraverso la ricostruzione storica del concetto, e dunque mediante l'analisi selettiva dei momenti più significativi del pensiero politico al riguardo, e degli elementi (valori e principi ideali) che ne dovrebbero definire la fisionomia. L'autore si sofferma dunque su una lettura speculativa di Hegel, dei *Quaderni* di Gramsci, di Bobbio e della *Storia e Critica dell'Opinione Pubblica* di Habermas. Elaborando lo schema interpretativo e l'apparato critico sviluppato da Cohen e Arato in *Civil Society and political theory,* che più in generale può definirsi un testo cui l'opera in discussione deve molto, l'interpretazione dell'autore rileva i valori e principi ideali che dovrebbero informare la versione democratica, pluralista e moderna della società civile, e tenta di dimostrarne la validità euristica.

Sotto il profilo analitico, l'autore suggerisce una discussione di tale sistema di valori di società civile - afferente ai principi di pluralità, pubblicità, privacy e legalità - all'interno di un più complesso approccio al quadro dei rapporti inter-soggettivi, dove la dinamica conflittuale diventa elemento intrinseco del vivere civile (p.81), in quanto momento di costituzione istituzionale-statuale (Hegel), di trasformazione sociale (Marx), e di liberazione dai rapporti di dominazione (Foucault, Negri). Sotto il profilo metodologico, di conseguenza, il testo si propone come un interessante spunto di congiunzione interdisciplinare, ricollegando l'analisi normativa alla prospettiva empirica dell'indagine sociologica, specialmente in chiave habermasiana e alla luce della rottura paradigmatica delle sue suggestioni "linguistiche" nel campo della teoria giuridica e democratica (osservate attraverso la lente dei nuovi attori collettivi dei movimenti sociali). La convinzione è appunto quella che una teoria democratica contemporanea non possa esimersi dal confrontarsi con i risultati delle ricerche nelle scienze sociali, se intende preservare la propria forza esplicativa e validità normativa. Uno sforzo senz'altro apprezzabile, poiché basa la ricostruzione teorica sulla sintesi e sul confronto tra le discipline superando l'ormai atavica distanza – se non l'aperta polemica – delle moderne scienze sociali nei confronti delle categorie della filosofia politica tradizionale.

Nelle sezioni successive, la discussione del ruolo dei movimenti sociali all'interno di una 'nuova politica' intesa come espressione della società civile contemporanea è introdotta, come detto, grazie alla sintesi del pensiero di Habermas, Foucault e in particolar modo Gramsci. La società civile è dunque concepita come spazio pubblico necessariamente "pluralista",

in cui molteplici identità e istanze collettive si confrontano, scontrano e sintetizzano, in uno spazio caratterizzato da un antagonismo che non trascende la dimensione simbolico-ideologica. Questo perché la democrazia radicale alla quale la nozione di società civile pluralista afferisce non è da concepirsi come modello positivo di democrazia, ma – in linea con Laclau e Mouffe – come un «nuovo immaginario politico che [...] preconizza un orizzonte culturale da raggiungere piuttosto che una fondazione politica su cui costruire» (pp. 159-160). All'interno di un discorso normativo che si distanzia in modo deciso da qualsiasi interpretazione meccanicistica e deterministica della vita sociale, la democrazia radicale è dunque definita attraverso il proprio carattere di incompiutezza e precarietà.

La negazione della società come entità misurabile e immanente, e la sua affermazione come spazio illimitato e indeterminato, conduce l'autore ad una trattazione della società civile come "progetto" in continua definizione e negoziazione, all'interno del quale agiscono attori politici che sono a loro volta provvisori e contingenti, in un sistema di «pluralismo delle egemonie» (p. 166). Gli antagonismi, nella loro pluralità, diventano così elemento centrale della società democratica radicale: attraverso la costituzione di programmi politici continuamente rinegoziati e riformulati, i movimenti collettivi svolgono un'azione di antagonismo discorsivo potenzialmente capace di sovvertire l'ordine simbolico costituito, e dunque rappresentano il limite alla riproduzione dello stesso nella sua totalità unidimensionale. Si configura così uno spazio pubblico che deve moltissimo alla trattazione gramsciana del concetto di egemonia, ma che al contempo ne supera gli elementi funzionalisti e sovrastrutturali, distinguendone definizione e ruolo da quelli della dimensione economica e prettamente politica, e rendendo così la società civile non più lo *strumento* ma il *fine* stesso della lotta sociale (p. 154).

In generale, questo lavoro ha il grande merito di combinare un solido impianto critico con un elaborato disegno normativo, proponendo una teoria complessiva *per* un'altra democrazia di cui il conflitto sia elemento strutturante piuttosto che complementare. Una democrazia basata dunque su un programma in cui l'antagonismo è la risposta all'unilateralismo consensuale delle post-democrazie e delle tecnocrazie, e i cui contorni sono appunto quelli del pluralismo radicale per il quale il conflitto è volano non solo di innovazione strutturale ma anche di integrazione sociale.

Nella discussione del ruolo, delle dimensioni e della funzione della società civile, tuttavia, l'autore non sembra prendere sufficientemente in considerazione le dinamiche di acquisizione di consapevolezza, di informazione e conoscenza che definiscono la coscienza di sé della società civile, nonché la formulazione dei progetti politici a questa afferenti, a livello generale e particolare. In altre parole, l'integrazione tra il pensiero di Foucault e l'approccio di Habermas, non dovrebbe limitarsi a negare la possibilità di una società del consenso razionale riconoscendo la riproduzione del conflitto sociale all'interno del sistema di rapporti della società civile. Diversamente, dovrebbe interrogarsi su come le relazioni di dominio simbolico all'interno

della società civile, ma anche rispetto alle sfere dell'economico e del politico, ne influenzino la realizzazione a livello complessivo e di qualsiasi gruppo al suo interno (ivi compresi i "nuovi movimenti sociali"), e le possibilità di emancipazione attraverso un progetto politico. Un elemento chiave della post-democrazia, in questo senso, è proprio la comprensione della diffusione della conoscenza, e dunque dei sistemi di costruzione e interpretazione della realtà rispetto al predominio del paradigma tecnico, delle sue parole d'ordine e dei suoi idòla.

Al contempo, appaiono deboli le argomentazioni sulla centralità fondamentale dei nuovi movimenti sociali all'interno del progetto di democrazia radicale. Se si può essere d'accordo sulla progressiva differenziazione funzionale delle società di massa in una molteplicità di sfere pubbliche particolari (i *pubblici subalterni*), non convince il modo in cui i nuovi movimenti sociali sono concettualizzati, e cioè fondamentalmente in isolamento rispetto al resto della società e degli attori circostanti. I movimenti sociali e la società civile democratica sono invece necessariamente in una posizione di interscambio funzionale (sia sotto il profilo simbolico, sia sotto quello materiale) con realtà afferenti alla dimensione economica così come a quella politica, e in particolar modo con i partiti e altre realtà semi-istituzionali, con i gruppi di individui all'interno di essi e con singoli individui il cui agire politico è trasversale alle diverse dimensioni. Così come i movimenti sociali, vi sono molteplici altre soggettività che attraversano la società civile configurandosi in modo dinamico e plurale, e in funzione di un impegno collettivo – spesso complementare a quello dei movimenti sociali – attorno ad un determinato spazio discorsivo, simbolico e interpretativo dei bisogni sociali. Non riconoscerlo significa sovrapporre i movimenti sociali alla società civile, o quantomeno lasciare nell'ambiguità la distinzione concettuale tra la dimensione della società civile e l'azione di chi opera e agisce al suo interno.

L'identificazione di uno spazio pubblico democratico che esalti le potenzialità dei nuovi movimenti sociali richiederebbe invece una riflessione più approfondita sulla combinazione tra l'indefinitezza strutturale del progetto di democrazia radicale e la necessaria conservazione del patrimonio politico dei movimenti sociali. Un patrimonio che, come sostenuto da Lucio Magri, rischia inesorabilmente di disperdersi se il movimento non è in grado di sedimentarsi e di formulare un progetto politico; ancor più se non è in grado di impostare un sistema di interazione con quelle organizzazioni – quali i partiti o i sindacati tradizionali – che hanno dimostrato in passato di essere in grado di raccoglierne e metterne a frutto le esperienze.