Lo Sguardo.*net*

rivista di filosofia

N. 17, 2015 (I)

Tropi del pensiero

Retorica e filosofia

a cura di Marco Carassai, Libera Pisano

ISSN: 2036-6558

Lo Sguardo – Rivista di Filosofia

Aut. Tribunale di Roma n° 387/2011 - ISSN: 2036-6558
Edizioni di Storia e Letteratura

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) - Thomas Macho (Humboldt Universität zu Berlin) - Marcello Musté (sapienza Università di Roma) - 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) - Emanuela Scribano (Università di Venezia) - Francesco Saverio Trincia (sapienza Università di Roma) - Nicla Vassallo (Università degli Studi di Genova)

Caporedattori:

Simone Guidi (Coordinamento editoriale)
Antonio Lucci (Rapporti con stampa e editoria)

Redazione:

Federica Buongiorno, Marzia Caciolini, Marco Carassai, Andrea Pinazzi, Libera Pisano

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

"Lo Sguardo" è una rivista elettronica di filosofia *Open access* pubblicata 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.

N. 17, 2015 (I)
Tropi del pensiero. Retorica e filosofia
a cura di Marco Carassai e Libera Pisano

Indice:

La retorica e i confini della filosofia
Editoriale di Marco Carassai e Libera Pisano . . . . . pp. 7-10

Vers une poétique pour aujourd'hui
Nota poetica di Michel Deguy . . . . . pp. 11-16

¶ Sezione Prima - *Retorica e discorso filosofico*

Testi/1: *Heidegger come retore Intervista a Hans-Georg Gadamer,*
di Ansgar Kemmann . . . . . pp. 19-34

Articoli/1: *Philosophy as Eloquence*
di Donald Phillip Verene . . . . . pp. 35-49

Articoli/2: *Retorica senza retorica*
di Mariapaola Fimiani . . . . . pp. 51-57

Articoli/3: *Descartes e la trasformazione della meditatio in genere letterario*
di Massimiliano Biscuso . . . . . pp. 59-90

¶ Sezione Seconda - *Figure e controfigure del pensiero*

Testi/2: *Il processo metaforico come apprendimento, immaginazione e sentimento*
di Paul Ricoeur . . . . . pp. 93-108

Testi/3: *Le parole e le rose La metafora in Martin Heidegger*
di Jean Greisch . . . . . pp. 109-128

Testi/4: *Nietzsche e la metafora*
di Sarah Kofman pp.129-152

Articoli/4: *Lost in styles Perché nel cognitivismo non c'è abbastanza intelligenza per capire l'intelligenza figurale,* di Giovanni Bottiroli . . . . . pp. 153-193

Articoli/5: *Sobre la imaginación metafórica y ciertas variaciones retóricas de la literalidad,* di Lisa Block de Behar . . . . . pp. 195-206

Articoli/6: *La pragmática productividad conceptual de la metáfora. El «giro diafórico» en Blumenberg y Rorty*
di José A. Marín-Casanova . . . . . pp. 207-226

Articoli/7: *Metafora e trascendenza. Su Levinas*
di Marco Carassai . . . . . pp. 227-238

¶ Sezione Terza - *Retorica e psicoanalisi*

Testi/5: *La presenza del sofista nella nostra epoca*
di Barbara Cassin . . . . . pp. 241-254

Articoli/8: *La retorica che cura Per un approccio retorico alla psicoanalisi*
di Salvatore Di Piazza e Francesca Piazza . . . . . pp. 255-264

Articoli/9: *Retorica del simbolo non verbale e del segno verbale. Un approccio psicodinamico*
di Gian Luca Barbieri . . . . . pp. 265-283

¶ Sezione Quarta - *Retorica tra politica e performativo*

Articoli/10: *Soggettività sotto sorveglianza: retorica redux*
di Philippe-Joseph Salazar. . . . . pp. 287-302

Testi/6: *Retorica come tecnologia del sé. Figure postmoderne del soggetto tra «dire» e «fare»,* di Sylvia Pritsch. . . . . pp. 303-314

Articoli/11: *Façonner une mémoire commune Figures de la présence et de la communion au fondement de la dynamique utopique*
di Emmanuelle Danblon e Ingrid Mayeur . . . . . pp. 315-325

Articoli/12: *Entre situation et preuve: le nœud performatif. Eléments pour une étude des conditions de l'efficacité des actes de langage*
di Thibaut Rioult . . . . . pp. 327-335

¶ Sezione Quinta - *Retorica dell'immagine*

Articoli/13: *The Big Picture. Philosophy After the Apollo Missions*
di Kelly Oliver . . . . . pp. 339-354

Articoli/14: *La métaphore (,) entre les silences du langage et l'intervalle cinématographique,* di Thomas Lansoud-Soukate. . . . . pp. 355-361

Articoli/15: *Introduction à une cartographie théorique du concept de figural* di Luc Vancheri . . . . . pp. 363-371

Articoli/16: *Insights from the metaphorical dimension of making* di Clive Cazeaux . . . . . pp. 373-391

Contributi/1: *Polipi, retori, dizionari Diderot e l'ordine ironico dell'Encyclopédie* di Matteo Marcheschi. . . . . pp. 395-411

Contributi/2: *L'ironia come prassi decostruttiva in Søren Kierkegaard* di Ludovico Battista . . . . . pp. 413-430

Contributi/3: *L'ironia: impalcatura conversazionale metaforica nell'esperienza comunicativa,* di Daniela De Leo . . . . . pp. 431-438

Recensioni, discussioni e note . . . . . pp. 439-490

Editoriale

La retorica e i confini della filosofia

Libera Pisano e Marco Carassai

Qual è il rapporto che lega filosofia e retorica? La questione della verità è l'autentico crocevia che segna il destino dei due discorsi. La cesura platonica tra *doxa* e *aletheia* appare il luogo su cui è possibile far emergere la distanza o la vicinanza tra il discorso filosofico e quello retorico. In diversi luoghi della tradizione occidentale, essi sono contrapposti in modo radicale e questa opposizione è dovuta all'idea che la retorica dischiuda una dimensione derivata e aggiuntiva rispetto alla verità del discorso speculativo. Anche quando non è pensato soltanto come un semplice "ornato", ma gli viene riconosciuta una certa capacità di produrre conoscenza, il discorso retorico-poetico resta differente rispetto alla verità logico-scientifica e, in ultima analisi, a essa subordinato. Non è, inoltre, un caso che proprio con Aristotele, ad esempio, la metafora divenga un autentico tema di indagine, passando così dall'esperienza del suo semplice impiego a oggetto codificato del nascente sapere.

La filosofia tenta di fissare i contorni e i confini della retorica, con lo stesso gesto con cui esige di tracciare i propri limiti. Interrogarsi sul ruolo degli elementi retorici equivale a chiedersi se essi siano solo un residuo di rappresentazioni da superare quando si intraprende la via del *logos* veritativo. Soltanto quest'ultimo sarebbe capace di raggiungere quella forma «propria» del comprendere, che consente di restituire in modo univoco, senza deviazioni e interruzioni, l'essenza delle cose. Intesa come un sapere tecnico e precettistico percorso dal pericolo della violenza logica della persuasione, la retorica è stata collocata sul margine della filosofia. Ed è proprio su questo confine che vogliamo situarci.

Nel secolo scorso la retorica è stata riscattata dalle condanne cicliche che ha subito nella storia del pensiero. Alla luce della centralità del linguaggio nel dibattito novecentesco, la tradizionale separazione fra filosofia e retorica va scomparendo. La svolta linguistica implica una svolta retorica e la nozione di *discorso* costituisce il terreno su cui misurare la tensione teorica – la distanza, la prossimità, persino i tratti di indistinzione – fra la dimensione veritativo-epistemica e la dimensione tropico-persuasiva. Questo è avvenuto con la svolta linguistica nelle sue diverse declinazioni fino alla riflessione più attuale sul performativo all'interno degli studi di genere, in cui a partire da un'indagine sul significante performativo si dischiude una dimensione corporea del retorico.

Questo numero intende presentare una mappa capace di esibire i confini e i margini fra la dimensione retorica e quella filosofica, che il pensiero sempre

di nuovo traccia, mettendo in discussione e riarticolando continuamente il suo proprio statuto. Sono sei le regioni che intendiamo prendere in esame: retorica e discorso filosofico, figure e contro-figure del pensiero, retorica e psicoanalisi, retorica tra politica e performativo, retorica visuale, ironia. Attraversare queste regioni significa fare i conti con una costellazione di sfide teoriche che la retorica lancia alla filosofia.

La prima sezione si apre con una preziosa testimonianza autobiografica e filosofica di Gadamer. Da un lato riattraversa alcuni termini chiave del *Sommersemester* di Heidegger del 1924 dedicato alla retorica di Aristotele, dall'altro si confronta con alcune questioni filosofiche, come lo statuto della retorica nelle scienze umane, la relazione tra filosofia e retorica e l'universo della linguisticità, la connessione tra *logos* e *pathos* e la dimensione retorica dell'ermeneutica filosofica. Con un contributo magistrale Verene ricompone la frattura tra *ars critica* e *ars topica* nella storia del pensiero. Se per Descartes, Locke e Kant la filosofia si identifica con la critica, Platone, Vico e Hegel sperimentano e esibiscono la potenza del discorso retorico. Riattualizzando la riflessione di Grassi, il filosofo americano riannoda, ancora una volta, l'eloquenza alla filosofia. Sullo sfondo del discorso foucaultiano di soggettivazione e cura di sé, Mariapaola Fimiani propone un'originale riflessione sulla *retorica senza retorica*, che se da un lato si apre ad una politica del dialogo, poiché rinuncia alla persuasione, dall'altro è una retorica senza soggetto e si espone, così, al rischio della pubblicità. Con un notevole saggio Biscuso analizza la trasformazione cartesiana della *meditatio* in un genere letterario attraverso l'insieme dei dispositivi retorici messi in atto teatralmente da Descartes. Le *Meditationes* cartesiane, nella lettura dell'autore, diventano un testo performativo tra l'autobiografia e il trattato.

La seconda sezione raccoglie contributi intorno alla metafora intesa come medio tra retorica e filosofia. In fondo, dicendo qualcosa sulla metafora, la filosofia dice qualcosa di sé, del proprio rapporto coi problemi della significazione, della conoscenza e della trasmissione della conoscenza, del linguaggio. I tre saggi che inaugurano questa sezione sono tre testi fondamentali all'interno del dibattito filosofico sulla metafora. Il primo è un saggio importante di Ricoeur che affronta una questione limite fra una teoria semantica della metafora e una teoria psicologica dell'immaginazione e del sentimento. Ciò che il filosofo suggerisce è un'analogia strutturale tra le componenti cognitive, immaginative e emozionali dell'atto metaforico nel suo complesso. Il secondo testo è *Le parole e le rose* di Greisch, che si confronta con lo statuto ontologico della metafora nel discorso filosofico a partire da Martin Heidegger. Dall'eliminazione del concetto metafisico di metafora, passando per il discorso filosofico di Heidegger, Greisch approda alla riscoperta di una nuova concezione della metafora. Il terzo saggio di Sarah Kofman tematizza il ruolo della metafora nell'opera di Nietzsche, mettendo in luce l'atto metaforico come il centro della decostruzione nietzschiana del concetto.

Attraverso un esame critico-filosofico della teoria cognitiva della metafora, Bottiroli costruisce un interessante paradigma alternativo sulle seguenti

premesse: l'indagine dei meccanismi figurali deve tener conto della nozione di stili di pensiero; la letteratura deve essere vista come un linguaggio creativo che infrange gli stereotipi della vita quotidiana, offrendo nuovi punti di vista sull'esperienza del mondo; i meccanismi figurali devono essere interpretati come ciò che presiede alla costruzione della identità soggettive. L'articolo di Lisa Block de Behar è un suggestivo dialogo con *The Golden Bowl* di Henry James, in cui la metafora diventa non solo la chiave figurale per aprire alle contaminazioni inattese della finzione letteraria ma, in quanto spazio tra le lingue, è ciò che consente il trasferimento poetico e la traduzione. Marin Casanova mette in luce il carattere pragmatico della metafora nella riflessione di Blumenberg e Rorty. Nella sua potenza esplosiva essa è al centro di un processo interattivo e interpersonale alla base dell'esperienza umana. Chiude la seconda sezione un saggio di Carassai che affronta il nesso decisivo tra metafora e trascendenza nella riflessione di Levinas, a partire dalle *Note filosofiche varie* pubblicate di recente. Al di là della sua complicità con l'ontologia, la metafora esibisce una significazione altra capace di eccedere il senso dell'essere.

La terza sezione raccoglie tre interventi in cui si mette in luce il rapporto tra le pratiche retoriche e la psicoanalisi. Nell'estratto del testo di Barbara Cassin, la presenza del sofista nella nostra epoca è assicurata da Lacan. Sofistica e psicoanalisi occupano la stessa posizione nei confronti della filosofia, poiché sono entrambe forme di resistenza. Il nodo principale che lega la sofistica alla psicanalisi è, senza dubbio, il linguaggio, inteso nella sua forza performativa destinato a creare, ciò che l'autrice chiama, un *effetto mondo*. Guardare alla cura attraverso le parole, come a un'attività in cui è possibile rintracciare la continuità tra natura e cultura, è l'obiettivo del saggio di Salvatore Di Piazza e Francesca Piazza. La retorica classica veicola una riflessione antropologica che rende produttivo il confronto con la psicoanalisi. Nel suo saggio Barbieri si accosta alla retorica da una prospettiva psicodinamica, soffermandosi principalmente sul simbolo psicoanalitico e sul linguaggio verbale anche in contesti extra-analitici, per finire con un breve *excursus* sui risultati della ricerca neuroscientifica applicata alla retorica.

Nella quarta sezione si intende approfondire la dimensione politica del discorso retorico, in particolare gli elementi che collegano i dispositivi retorici alla produzione del mondo pubblico e alle pratiche di soggettivazione. Il primo testo è un brillante contributo di Salazar, che interroga come la retorica possa prendere in considerazione la nuova forma della soggettività politica inaugurata dalla società della sorveglianza nell'età elettronica, riconfigurandone il dominio. Sylvia Pritsch affronta la costituzione retorica del sé e il rapporto etico tra il dire e il fare del discorso figurativo negli studi di genere. Pur partendo da Derrida e Foucault, l'autrice mostra come l'operazione della Butler sia una strategia negativa poiché aperta ad infinite possibilità di riscrittura e la contrappone a quella positiva della Haraway, che invece si serve di definizioni e figure precise per la soggettivazione. Analizzando la differenza tra *ekphrasis* e enigma nella narrazione distopica contenuta nei preamboli delle carte e delle dichiarazioni

delle società moderne, Danblon e Mayeur propongono di esplorare un possibile genere utopico nella retorica. Partendo da una disamina attenta sulla nozione di performativo, estesa anche alla dimensione rituale e terapeutica, Rioult riflette sulla necessaria complementarità tra parola e atto.

La quinta sezione contiene quattro interventi in cui le pratiche retoriche sono connesse alla semantica visuale. Oliver esamina la retorica delle prime immagini della Terra dallo spazio, che scatenano un immaginario ambivalente, i cui effetti sono presenti ancora oggi. Il saggio di Lansoud considera attentamente la ricchezza artisitco-espressiva e l'aspetto interdisciplinare della metafora come punto di incontro tra letteratura e cinema. A partire dalla riflessione di Freud, Lyotard, Merlau-Ponty e Metz, Vancheri traccia una cartografia di semiotica visuale e, attraverso l'espediente del montaggio cinematografico, propone un nuovo pensiero dell'immagine. Cazeaux, infine, sostiene che l'arte materiale è in grado di generare novità mediante le metafore, che possono fornire una nuova risorsa epistemologica per la ricerca delle arti visive.

La sesta sezione raccoglie i contributi ricevuti, che tematizzano il ruolo centrale svolto dall'ironia nella storia della filosofia. Partendo dall'interpretazione che la decostruzione ha dato di Kierkegaard, Battista ripensa l'ironia come resistenza, apertura messianica e dialogica all'altro; Marcheschi descrive la dualità di filosofo e oratore di Diderot, nella connessione di parola e immagine, metafora e pensiero; con un approccio fenomenologico, De Leo guarda all'ironia come ad una figura retorica carica di complessità che inaugura un processo maieutico interindividuale.

In conclusione, un ringraziamento speciale va a Michel Deguy, che ci ha offerto le sue note sulla poetica dei nostri giorni. Al suo prezioso contributo è affidata l'apertura del numero.

Nota poetica

Vers une poétique pour aujourd'hui

Michel Deguy

1. Le changement de paradigme

Le changement du paradigme est un changement de comparant.

Ingrédients:

Résumé. La vue doit se changer en vision (Mallarmé; Hugo; Rimbaud). Mais la grave mutation en cours est que la vraie vie est présente – *à l'écran; au prix de la transmutation de la chose devenue l'«image» – qui n'est certes pas son image au sens de la poétique (quand faire, c'était dire) – … et de la sortie du langage (Godard). Mais l'homonymie qui favorise le ne-pas-s'en-apercevoir*[1] *est le voile de notre ignorance.*

La poésie ne fait pas diversion! L'événement est notre maître: image terrible/ apitoyante du Mahometland. L'autre cap, derridien, est autre que le cap-italisme technologique-culturel-mondialisé-irréversible. La pensée a été changée en «intelligence» – sur le modèle de *l'ordinateur. Le changement de paradigme est un changement de comparant.*

En deuxième partie je parle de la traduction. «Je réservai la traduction». Traduire autrement: la transformation du trans. La traduction est une forme donatrice au cœur de l'écrire. «Ça donne…» Donnant donnant donnant… tâche infinie.

***

La brièveté d'une séance de présentation anniversaire (le n° 150) et de lectures nombreuses contrecarre le désir d' un long avant-propos apte à situer une *revue* fidèle à sa tâche de revoir, et cette singulière «conscience collective» malgré tout, qui ne parle aucunement d'une seule voix dans la circonstance présente, dans l'événement, si selon le mot fameux l'événement est notre maître.

La poésie ne fait pas *diversion*. Pas davantage unanimité d'opinion. Elle n'a pas seulement *des* choses à dire mais les choses à dire. Les choses de la poésie ne sont pas un secteur, un sousensemble, et replié sur sa *technê*. J'essaye en quelques instants d'en faire entendre une responsabilité, en prenant ces choses sous deux

[1] *Lanthanesthaï* grec, auxiliaire qui nous sert (!) depuis 2500 ans.

aspects actuels – si «aspect» convient bien à dire la relation entre *phénomène* et logicité («logie»).

D'abord donc je regarde les choses en tant que changées en *images* (dans l'équivocité homonymique). Et ensuite (deuxièmement) j'*avance* un propos en avant-propos condensé pour un poème traductible.

1. *La vue et la vision*. Je cherche à saisir quel tremblement de (la) terre nous échappe encore tout en nous échéant, dans le tremblement insensé du sens dont l'homonymie (voile d'ignorance) trouble la clairvoyance. Je parle des images et des choses. Déjà Rushdie fut condamné à mort pour avoir NUI à l'*image* de l'Islam. (Autre exemple récent: un chef de l'opposition reproche aux «autorités» de «nuire» à l'*image* de l'autorité, etc.) Et passim: Hier, dans *le Monde* (29.1.2015), nous lisons: «C'est en fonction de l'*image renvoyée* par les classements que beaucoup d'étudiants font leur choix d'orientation». L'image est la réalité. Or l'image n'a plus rien à voir (c'est le cas de le dire) avec ce qu'elle fut et était au cours des siècles. Mutation! L'injonction… «sociétale» du Présentateur maître de la Présentation télévisuelle est:«Vivez en direct les images que nous recevons» (ou bien il ne mentionne même pas «images», et nous fait entrer dans la *phauto* au cri de «*Leben das Auto*!!»).

La *vraie vie* est enfin *présente*! Opération magique dont la fantasmagorie publicitaire mondialisée, plus puissante 10^n fois que jamais ne fut propagande fasciste ou nazie, donne pour *présence* la photographie (la vue à l'*écran*) de ce qui jamais ne tomba, à jamais ne tombera dans mon expérience.

***

Maintenant, la poésie: que dit la poésie? Que la *vue* doit être changée en vision. Je détourne la distinction fameuse de Mallarmé (sixième strophe de la *Prose*): «/ dans une île / que l'air charge de *vues* et non de *visions*».

La vue, celle de la perception incessante, et qui regarde l'écran, la «visualisation», donc, «doit» être échangée en *vision*. Le «doit» ici est celui d'une responsabilité prise par le poème (l'art en général). Cette «vision» se distingue essentiellement du «Tu as des visions, mon pauvre!», du vague rêve, du cauchemar, de l'hallucination, de l'extase … C'est la vision noétiquepoétique, dont je vais prendre exemple à l'instant chez Victor Hugo – pour me faire entendre.

Mais auparavant un mot de l'événement: que voit-on du monde «mahométan». J'emploie ce synonyme pour pointer ce monde dans le monde de la terre qui prend le monde du Maghreb à l'Indonésie, où la représentation de Mahomet soulève, non plus le «printemps arabe», mais l'horrification du «blasphème»… En quoi s'est changé le monde musulman dans l'*optique*, de l'humanité *téléspectatrice*? En deux masses gigantesques (nullement «races» ni «peuples»), disons deux Léviathans effrayants, le terrible et le pitoyable. D'une part: des multitudes, des foules «innombrables» hurlant à mort dans l'unanimité de la fureur homicide. Et d'autre part ou en même temps des populations gisant sur le sol brûlant ou glacé, atterrées, *dé*terrestrées, avec des dizaines de

milliers d'enfants dé-scolarisés sous les tentes. (Pour ne rien dire ici des trois grandes autres «IMAGES» de l'Orient en Islam, qui font aujourd'hui réalité[2]: la prosternation synchrone dite «prière»; le voilement des femmes *dé*senvisagées; les *quartiers* (un marché par exemple) changés en fleuves de sang par le suicide explosif des martyrs).

C'est ce que nous, humains par milliards, devenus dans notre être des spectateurs en «images», voyons, et d'une certaine manière «connaissons» de l'Islam; l'Islam du dehors dans cette transmutation, où les choses sont devenues les images. Je ne dis pas *leur* image. Cette imagerie *contemporaine* (plus moderne que «moderne») aphasique, alogique, sous l'alibi de l'indicible qui envahit la psyché, et dont la violence sidère l'imagination mnésique.

Maintenant permettez-moi, pour me faire comprendre vite, de repartir de Victor Hugo.

Victor Hugo n'avait pas des «flashes»; il ne s'agit pas de «flashes».

Si tu ne dis pas ce qui est à voir, si tu ne *montres* pas ce qui est visible, alors tu ne vois rien. Si tu ne dis pas «quelquefois ce que l'homme a cru voir» (Arthur Rimbaud), alors non seulement tu ne parles pas, mais tu ne vois pas «ce qui se passe». Les deux *visions* léviathanesques évoquées à l'instant sont «hugoliennes»… ou plutôt le seraient, si ce qui est à voir (que vous pouvez indifféremment appeler l'*in*visible, comme peut-être appelé *fable* l'ineffable) ne pouvait l'être (comme il le fut par le poète) que par les dires du dire! Si donc le filmable (que j'appelle, en pidgin d'aujourd'hui, le *screenisable*) pouvait attendre sa *diction* pour avoir du sens! Le poème (hugolien) est la vision œuvrée dans la langue (même si toute la poétique ne consiste pas en cette seule saisie de l'aspect). Et je note au passage que pour la pensée de la différence de l'*engagement* et du *témoignage*, c'est une limite que le témoignage affronte: l'échelle du témoigné véridique, de la réalité documentée, ne peut laisser en dehors de lui «la vision»,caractéristique de son échelle à elle, sans manquer à la vérité.

Une lumière éclaire les choses … Laquelle ? Celle qui vient *avec* le soleil (et donc qui est *comme* le soleil depuis la Genèse et Platon); qui «*éclaire tout* homme venant en ce *monde*». Vous reconnaissez les mots du Prologue: au commencement était le Verbe, le dire (*legeïn* chez les Grecs). La révélation est celle du langage (à lui-même?).

***

Pour contredire la mutation en cours (que Godard vise avec son titre «Adieu au langage») je prends aussi ce biais: contrairement à l'usage maintenant régnant («aujourd'hui *régnant* désert», pour parodier un titre de DuBouchet), celui de l'empire de l'idéo-logie unique …, il ne devrait pas s'agir de «changer de logiciel». L'*autre cap*, celui de Derrida, c'est de prendre un autre cap que ce cap «numérique» de l'époque. Et donc de les maintenir associés en même temps

[2] Ce qu'est devenue l'extraordinaire «imagerie» contemporaine, le prodigieux écran où nous vivons: la photo ne donne pas la réalité du réel, que nous cherchons en «vérité», i.e. en paroles.

puisqu'il n'est pas question, ni possible aucunement, de «quitter la technique»! Dès qu'on parle en «logiciel», on quitte la chose. Le socialisme n'était pas un logiciel; moderniser une vision en logiciel *politique*, c'est se couper de la philosophie politique, de la compréhension de la chose politique. Mais la pensée a été changée en «intelligence», celle du QI, c'est-à-dire en capacité-virtuosité combinatoire dont l'ordinateur est le *modèle. Le changement de paradigme est un changement de comparant!* La pensée en tant que cérébelleuse neuronale est comparée au grand Robot (ou au petit robot «intelligent» de la ménagère automobile). Or la pensée de l'être-parlant, que Spinoza appelait la Raison, Kant le jugement, cette noèse comparante, est tout autre chose que l'intelligence d'une «machine intelligente»[3].

2. Et plutôt que de vous lire un poème, que je vais publier en 20 langues, je vous dis pourquoi j'ai ce projet – en guise de remarque sur le *traduire* aujourd'hui.

La revue Po&sie traduit – et ce faisant, questionne le traduire. Or ce numéro 150 accueille (parmi d'autres!) un poème écrit à la mort d'un ami. Dont j'ai aussitôt fait le projet (pour ainsi dire impliqué dans ce cas par sa destination), de faire éditer la traduction, sa translation «simultanée» (dans l'autre acception que celle de la «cabine des traducteurs»)… en 20 langues (c'est-à-dire potentiellement « cent »). Pourquoi?

Je repars de la fameuse formule d'Arthur Rimbaud «je *réservai* la traduction», que j'entends comme proposition de ne plus parler de l'opération poétique («quand *faire*, c'est *dire*») comme «expression» d'un vécu-ressenti. En d'autres termes: le poème «pour soi» n'est pas une transaction traductrice. Le poème ne «*traduit* pas en mots»… (autre chose … que du verbe). Ne traduit rien. Dans la mesure où «l'original» n'est pas une «traduction», le traduire alors, délivré de son *service* (à certaines conditions, bien sûr), n'a plus à fournir une traduction mais une copensée.

Un autre mode du *trans* se cherche ici (trans-action, trans-ition, trans-gression); est préféré à celui du régime de la fidélité, préféré à l'ex de «expression». L'abyssale différence entre langues est recreusée, repratiquée, par leurs littératures: les œuvres protègent les langues en les «plongeant», eût dit Baudelaire, dans la réserve de leur idiomaticité, i.e. leur «future vigueur» (Arthur Rimbaud). Le poème de départ (celui-ci) déchaîne des re-départs plutôt que des arrivées. Il est l'occasion de transformations. La *mé*sentente, la *mé*-prise, le *mal*-entendu irrémédiables entre langues se font «origine», en ce sens qu'une autre langue «originale», celle qui le reçoit, en hôtesse, le polymérise, donne une autre chose d'un «même». Sortant de l'identité d'un littéralement propre jaloux ,le à-contre-sens devient un autre sens. Une *altération peut* (attention, pas automatiquement dans le n'importe quoi inattentif, mais selon la connaissance des langues) *donner*. «Qu'est-ce que *ça donne*?» demande le co-traducteur4 . Si la FORME en général est *donatrice* (c'est sa définition), la traduction est une forme qui donne. Donnant

[3] De même que l'opinion, fondement de la démocratie au XVIIIe siècle n'est en rien celle d'aujourd'hui. La logosphère rêvée par Teilhard de Chardin a muté en blogosphere.

Donnant Donnant … change infini sans remboursement, sans «rétribution» égalitaire. C'est la «grande tâche» de la traduction.

2. Le Leiris

Une relique: Pâques

Michel Leiris écrivit: «/Le but assigné à la poésie /: restituer au moyen de mots certains états intenses, concrètement éprouvés»[4].

Pas pour moi – même si cette définition est assumée par un grand nombre d'écrivains du xxe siècle, et par la plupart des «poètes» du xxie siècle – et par des linguistes éminents, tel Benveniste, tentant de circonscrire théoriquement un «langage poétique» spécifique en rapport avec la subjectivité émotive.

Je vais dans l'autre direction: il s'agit de faire écouter-voir, à beaucoup, «la beauté du monde» qu'il y a; et, plus rigoureusement, l'attachement à la relation du monde et de la terre en langage des langues, dans ce temps de mutation que la déterrestration et l'extraterrestration accaparent. Faire un tour de Babel, dans son état inquiétant.

Une insomnie récente me l'a fait dater ainsi:

***

La marche de la pensée, la beauté de ce qui est

Pensée et beauté se disent, parlent;
Pas de dualisme, pas d'idéalisme (c'est le même)
Beauté dit l'apparaître qu'il y a («c'est tout»…)

La nuit le jour
Le griffé cette nuit, le pensé seul à seul,
Une venue, un souvenir,
Je le copie au matin pour vous le lire
«Avec vous» je ne peux que me rappeler

L'écriture est inscrite dans le parler, une possibilité;
C'est un poème de prose, parce qu'il a un commencement et une fin;
Un peu de vérité à l'état net.

Le calendaire façonne le palimpseste des trois temps:
Naguère jadis: *Pâques*
Au jour d'aujourd'hui le 4.4.2015
Tandis qu'avril *aprilis* recommence le toujours

[4] In *Revue critique,* n° 815, p. 285, 2015.

3. L'apocalypse

Un récit d'apocalypse
«Le monde va finir»
Charles Baudelaire

Le monde a fini par finir. Vers la fin l'apocalypse avait démarré sans qu'ils s'en aperçussent. Quittant les mondes de la terre et leurs langues, puis le monde et son langage *espéré*, ils renoncèrent au jugement, au bénéfice du «logiciel».

Révélée, ç'avait été la révélation de la parole à elle-même. A la fin ils effectuèrent «la sortie du langage».

La traduction était une question de vie ou de mort! Il eût fallu traduire *kalupteïn* et *apotreptique*, *lanthanesthaï* et *alêtheia*. Le combat intestin du *Lêthé* avec *Thaumas*, du ventre et du renard, fut oublié. Le «self» obnubilait; sa cataracte éteignit la clairvoyance au dehors.

Même les écolos se leurraient, faisant confiance à «la planète», bolide stellaire indifférent qui poursuivait son orbe éternelle. «Le naturel», génétiquement modifié, s'effaça. Son clonage hypertechno s'y substitua, installant les prothèses en *tout* point. «Physio» et «organisme» donnaient le change; tandis que l'homonymie («la nature», donc) recouvrait de son voile d'ignorance (celui du pareil au même) la mutation implacable.

Le monde qui tenait à la terre et par le terrestre des choses («nourritures», pour d'anciens auteurs), cessant de mondoyer, émondé, s'immonda, réduit à des «réserves» par le géocide, et finalement à «rien». L'hominicide (génocidaire et terroriste) et l'assistance à la procréation installèrent le logiciel eugéniste. L'ordinateur fut réglé sur le contraire de l'apocalypse: la nuée atomique.

Ils disparurent sans s'en apercevoir.

Michel Deguy,
Février 2015

¶ Sezione Prima

Retorica e discorso filosofico

Testi/1:

Heidegger come retore

Intervista a Hans-Georg Gadamer*

Ansgar Kemmann

Abstract: Italian translation of *Heidegger as Rhetor: Hans-Georg Gadamer Interviewed by Ansgar Kemmann*. This interview contains the autobiographical and philosophical testimony of Gadamer about Heidegger's period in Marburg. Gadamer goes over some key issues of Heidegger's 1924 summer semester lecture dedicated to *Rhetoric* of Aristotle, emphasizing the importance of the break made by the return to Aristotle launched by Heidegger. Gadamer goes through several philosophical problems such as the status of rhetoric into the study of humanities, the relation between the philosophy of rhetoric and the universe of linguisticality, the connection between *logos* and *pathos*, and the rhetorical dimensions of philosophical hermeneutics.

***

1. Introduzione biografica

Professor Gadamer, come è giunto alla retorica attraverso Heidegger?

Si deve anzitutto ricordare, quando si parla di Heidegger, di quale enorme compito gli stesse di fronte, considerando il dominio di San Tommaso d'Aquino. E la cosa sorprendente era che egli fu capace di far rivivere Aristotele. Anche per me – non ci sono dubbi al riguardo – fui completamente affascinato quando giunsi a Friburgo, semplicemente per la lettura della famosa *Einleitung*, che gli assicurò la chiamata a Marburgo[1].

Quando arrivai a Friburgo, su raccomandazione di Natorp e Hartmann[2], Heidegger fu incredibilmente amichevole con me. Dapprima mi vide come un

---

* Traduzione in italiano del testo *Heidegger as Rhetor: Hans-Georg Gadamer Interviewed by Ansgar Kemmann*, a cura di L. Kennedy Schmidt, in D. M. Gross – A. Kemmann, *Heidegger and Rhetoric*, Albany 2005, pp. 47-64. Traduzione a cura di Marco Carassai. Si ringrazia la Suny Press per aver concesso l'autorizzazione per la pubblicazione della traduzione.

[1] Il saggio menzionato è lo scritto programmatico del 1922, *Phänomenologische Interpretation zu Aristoteles. Anzeige der hermeneutischen Situazion*, noto come "Natorp-Bericht" (*Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Elaborazione per le facoltà filosofiche di Marburgo e di Gottinga* (1922), tr. it. di A. P. Ruoppo, Napoli 2005).

[2] Paul Natorp (1854-1924), professore di filosofia all'Università di Marburgo, vicino al suo maestro Hermann Cohen, il rappresentante principale della cosiddetta Scuola neo-kantiana di Marburgo. Nicolai Hartmann (1882-1950) professore di filosofia all'Università di Marburgo, influente nel campo della metafisica, dell'ontologia e dell'etica. Nel 1925, egli lasciò Marburgo per succedere alla cattedra di Max Scheler all'Università di Colonia.

messaggero da Marburgo; probabilmente aveva già intuito la sua possibilità di essere chiamato a Marburgo. Dopo la lezione, mi invitò in privato a leggere Aristotele una sera a settimana con lui soltanto. E lì compresi con mia grande sorpresa che *lógos* ha qualcosa a che fare con il parlare. Nel neo-kantismo di Marburgo, *lógos* era soltanto "ragione". Sì, fui sorpreso. E devo certamente dire che ciò ha avuto un'influenza determinante su di me. Come era vivo per me Aristotele! Anche a Friburgo nel semestre estivo del 1923 ci fu un seminario aristotelico sulla *phrónesis* che mi infiammò ancora di più.

Mi lasci raccontare a proposito della sua domanda su come sono giunto alla retorica. L'opinione generale è sempre: cos'altro se non che egli aveva appena ascoltato le lezioni di Heidegger? Ma non è stato questo. Anzi compresi già a Friburgo che non avrei potuto fare nulla, che non avevo gli strumenti, e per questo motivo studiai filologia classica e – sotto la direzione del Prof. Lommatzsch[3] – mi occupai anzitutto di retorica, retorica attica e romana, Cicerone e Quintiliano.

Lommatzsch mi aveva dato da leggere Cicerone perché migliorassi il mio Latino. Lo feci anche in modo diligente, dopotutto parlavamo Latino al seminario! Sì, era un piccolo seminario, forse cinque persone. Fu una mia decisione approfondire poi ulteriormente la retorica – perché la retorica era la più vicina alla filosofia! Allora anche Friedländer[4] iniziò a interessarsi a questioni del periodo ellenistico e a domandarsi cosa si era lentamente sviluppato fra il Latino e il Greco.

La storia della retorica faceva parte della mia preparazione, che mi permise in generale di andare avanti. La retorica tarda, soprattutto Quintiliano, e un ruolo importante lo svolse anche il *Simposio* di Platone, in particolare l'ultima parte in cui a Socrate è detto: "Non comprenderai ciò che ora dirò". Non è forse così [*ride*] – Ebbene, questa è l'origine della mia ermeneutica!

Naturalmente, mentre studiavo filologia classica, partecipai sempre ai seminari di Heidegger e ascoltai anche molte lezioni – non tutte. Ovviamente ciò avvenne soltanto fra il 1923 e il 1927. Non sono così in senso stretto un filologo classico completamente formato sotto ogni aspetto. Tuttavia il tema che interessava principalmente Heidegger, ossia la dottrina dei *páthe*, l'aspetto della retorica di Aristotele, che Lei a ragione ricorda come allora era messo particolarmente in risalto da lui, questo tema a quel tempo non lo compresi. Ero ancora troppo acerbo per questo. Dopo la lezione noi studenti raramente ne discutevamo. Lo sviluppo che Heidegger stesso raggiunse è qualcosa di diverso da ciò che io ho lentamente accumulato, provenendo da presupposti del tutto differenti.

2. Sullo stato della retorica

In due conversazioni pubblicate di recente, Lei ha fatto riferimento nuovamente alla retorica e si è dichiarato a favore di un concetto ampio di retorica. Nel colloquio

[3] Ernst Lommatzsch (1871-1949), professore di filologia classica all'Università di Marburgo.
[4] Paul Friedländer (1882-1968), il secondo insegnante di filologia di Gadamer.

con Gudrun Kühne-Bertram e Frithjof Rodi ha definito storicamente «il concetto più ampio di retorica», ovvero il concetto post-aristotelico di retorica, «che conteneva tutto il sapere umanistico fino all'età moderna»[5]*. In modo simile Lei ha dichiarato a Jean Grondin: «porterebbe maggior onore alle scienze dello spirito porle sotto l'antico concetto di retorica, in cui si ha a che fare con affermazioni credibili e non con prove conclusive»*[6]*.*

Il suo maestro, Martin Heidegger, rinviò al contrario direttamente ad Aristotele e mostrò la retorica come dýnamis *degli uomini. «Cosa significa in generale retorica? In che senso la retorica ha a che fare con il* léghein*? Aristotele definisce la retorica (1,2) come* dýnamis*. Questa definizione deve essere conservata, sebbene Aristotele più spesso la definisca come* téchne*. Questa designazione è impropria, mentre* dýnamis è la definizione *appropriata»*[7]*.*

*Qual è la posta in gioco in questa alternativa (*téchne/dýnamis)?

Questa è una domanda importante. *Téchne* era un'espressione molto generale, se non si intendeva la matematica in particolare. Perciò la peculiarità dell'affermazione di Heidegger è una sorta di tentativo. A proposito si deve osservare che il termine *téchne* era ancora impiegato da Heidegger sino a quando egli iniziò a impiegare con forza il concetto di *enérgheia*. E così egli associò il concetto di *dýnamis* al concetto di *enérgheia*, e perse l'altro termine. Questo è il motivo.

Naturalmente il modo in cui Heidegger ha ordinato questi concetti è del tutto corretto. In generale, posso soltanto dire che è stata almeno una rivelazione per me, come può esserlo oggi per gli studenti più giovani. Sebbene Hartmann leggesse con cura Aristotele, non trasferiva su di lui il proprio pensiero; mentre Heidegger lo faceva e ciò subito mi affascinò.

Anche da una prospettiva attuale, vorrei, come Heidegger, caratterizzare la retorica più come *dýnamis*. Ciò dovrebbe indicare che la retorica appartiene all'essere umano e non è soltanto un'abilità contingente. In verità, ognuno è un parlante.

3. Retorica della filosofia – l'esempio di Martin Heidegger

Nel corso del semestre estivo del 1924, Martin Heidegger, riguardo alla retorica, osserva: «Vorrei soltanto far notare che sarebbe più appropriato se i filosofi si decidessero a considerare finalmente ciò che significa in generale parlare a un altro»[8]*. Chi sono "i filosofi" e a cosa ha portato la loro perdita di vista del parlare e del dialogo?*

[5] *Die Logik des verbum interius: Hans-Georg Gadamer im Gespräch mit Gudrun Kühne-Bertram und Frithjof Rodi*, in *Dilthey-Jahrbuch* 11 (1997-98), pp. 19-30, in particolare p. 29.
[6] *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk*, in *Gadamer Lesebuch*, a cura di J. Grondin, Tübingen 1997, 280-295, in particolare p. 284.
[7] M. Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie: Marburger Vorlesung 1924*, *Gesamtausgabe*, v. 18 (in seguito GA 18), a cura di M. Michalski, Frankfurt 2002, p. 114.
[8] M. Heidegger, GA 18, p. 169.

Questa è una critica molto generale. Heidegger era sempre un attaccabrighe, e ciò ha un po' influenzato ciò che diceva. In questo caso si stava riferendo, per esempio, a Richard Kroner a Friburgo e Nicolai Hartmann a Marburgo e a persone come loro, naturalmente anche a Edmund Husserl – sebbene non abbia mai cercato di nascondere la sua ammirazione per Husserl, almeno non all'epoca. Tuttavia nel caso di Hartmann, non lo trovo molto giusto. Hartmann aveva un rapporto meraviglioso con i suoi studenti; non era nemmeno un cattivo insegnante, ma in confronto ad Heidegger era francamente un cavaliere, molto aristocratico e riservato. Naturalmente ho provato a far incontrare i due, ma fallii completamente, mentre funzionò fra Bultmann e Heidegger. Ma con Hartmann non funzionò, e il successo dell'insegnamento fu chiaramente dalla parte di Heidegger.

Heidegger ha tenuto conto di questa osservazione sui filosofi nel proprio pensiero?

La modalità di insegnamento di Heidegger già era estremamente affascinante, ah sì, retoricamente magistrale! Non direi che i suoi lavori scritti erano ugualmente persuasivi, ma come oratore aveva un'enorme influenza. Enorme, Lei non può nemmeno immaginare. Eravamo tutti completamente catturati. Il fatto che Aristotele divenne improvvisamente un fenomenologo era ciò che Heidegger era riuscito a fare, ed era piuttosto insolito. Egli lavorò a lungo su Husserl, finché Husserl gli credette su Aristotele. E ciò è indicativo di quanto Heidegger avesse ragione, non è vero? Il modo in cui Hartmann e gli altri, anche i filologi, trattavano Aristotele certamente non lo presentava come un avversario attuale! Era pura storia. Ma con Heidegger, Aristotele improvvisamente prese vita.

Cosa significa concretamente per Heidegger parlare a un altro?

Ah, questa domanda è molto interessante. Era molto difficile parlare con Heidegger perché egli voleva comprendere passo dopo passo. Perciò non gli piaceva molto parlare con me. Comprendevo troppo rapidamente. Questo non gli piaceva; aveva bisogno di gradi. In ciò fu naturalmente di gran lunga superiore a me e quindi fu un pensatore molto più grande di me nel fatto che continuamente vedeva gli stadi intermedi. Intendo dire, ho sempre imparato infinitamente quando lo ascoltavo, ma non era un dialogo. Devo dire che fino alla fine dei miei studi, ancora non sapevo se egli pensasse che io fossi capace.

La sua capacità di lavoro era enorme. Anche il modo in cui ha educato Hannah Arendt, non è forse così? Era un'ebrea interessante e talentuosa. La conoscevo anche piuttosto bene, ma non avevo la benché minima idea della loro relazione personale. Heidegger la condusse ancora una volta con incredibile cautela. Nel frattempo ne siamo venuti a conoscenza. Una volta un mio amico,

Jakob Klein, venne da me e mi disse di aver sentito che c'era una relazione fra Heidegger e questa signora. «Ma è totalmente folle», disse, «in una così piccola città tutti lo saprebbero». Li sottovalutava.

Il mio rapporto con Heidegger divenne del tutto positivo soltanto attraverso il mio impegno per lui dopo la guerra. Semplicemente egli mi era umanamente riconoscente. Più tardi venne spesso a Heidelberg, circa ogni secondo semestre, e fece delle discussioni con la cerchia dei miei studenti. Egli prevedeva sempre un procedere graduale, io stesso l'ho sperimentato in prima persona. Ma non avevo affatto notato, lo devo ammettere, che i miei studenti restavano in realtà sempre delusi da lui, perché erano abituati a me come interlocutore.

Allora non lo sospettavo. Credevo che tutti lo venerassero, come avevo fatto io! Ricordo piuttosto bene che ero sempre incantato da lui, ma non i miei studenti! Erano tutti arrabbiati perché non mi lasciava parlare abbastanza. Ora l'ho capito. A me, all'anziano, è stato raccontato: «Oh Heidegger, è stato terribile!».

A tal proposito Heidegger non è mai andato oltre questo atteggiamento, ma è molto difficile quando si ha un intelletto tanto superiore. Poteva facilmente situare l'altro all'interno del proprio pensiero. Per persone come noi, è più facile constatare che l'altro potrebbe aver ragione.

D'altra parte, Heidegger sapeva essere molto umano nei momenti opportuni. Per esempio, poco prima che Löwith morisse, gli scrisse una lettera così bella che Löwith stesso e sua moglie ne rimasero completamente incantati. Heidegger quindi fu capace di sanzionare il cammino di Löwith come un cammino audace, sebbene Löwith quando tornò ad Heidelberg attaccò Heidegger pubblicamente in modo duro.

Cosa significava per Heidegger la possibilità di conferenze pubbliche?

Heidegger certamente sperava che attraverso le conferenze pubbliche gli altri potessero superare molti pregiudizi della filosofia tradizionale. Sì, sì, questa è sempre stata la sensazione. Credeva che ciò poteva essere realizzato attraverso le conferenze, e anche questo era vero.

Naturalmente non si trattava di uno scambio con il suo pubblico. Ha provato a cercare troppo se stesso. Quando gli feci visita l'ultima volta, sapevo che non aveva molto da vivere. Si poteva già intuire. Mi chiese: «Bene, Lei dice che il linguaggio è soltanto nel dialogo?», «Sì», risposi. E poi continuammo fino a solo Dio sa dove, ma ciò era assolutamente irrilevante, non aveva alcuno scopo.

Cosa caratterizzava il suo modo di tenere le lezioni? In che misura rifletteva la sua comprensione della filosofia?

L'originalità del suo impiego della lingua era incredibilmente sorprendente. Il suo effetto era enorme. Quando ascoltai per la prima volta la sua lezione, capovolse le mie convinzioni. Tornai a casa, da Friburgo a Marburgo, e rifiutai

qualsiasi forma di linguaggio che avevo impiegato fino ad allora. Volevo cogliere immediatamente le parole e non impiegare termini stranieri.

Voglio dire, dietro l'intero Heidegger c'era la volontà di superare gli elementi latini nel linguaggio della filosofia, e a ragione. Ci sono soltanto resti latini in tutte le parole straniere nella nostra discussione. "Diskussion" – posso dire quello che voglio, ma è ovviamente Latino. Kant faceva lezione in Latino, successivamente tradusse e infine iniziò a parlare tedesco. Tuttavia, i testi che i suoi studenti avevano erano comunque in Latino. Anche per Heidegger restava questo problema con il Latino, per cui egli si sforzò sempre di trovare la lingua tedesca naturale.

Oggi vedo: questa è l'Europa. Altrove è più facile partire dal Greco, per esempio con il Giapponese, perché in tal caso il Latino non costituisce una tale barriera. La questione importante per tutti noi è che il Latino non può essere applicato alla totalità dell'umanità così come può essere applicato all'Europa.

C'era qualcosa di veramente singolare nel giovane Heidegger: amava la polemica e costruiva sempre la polemica nella forma scritta. Perciò sapeva sempre ciò che diceva. Quindi improvvisamente egli elaborò testi in modo meraviglioso. Li sprigionò in aula, e quando giungeva a una questione particolarmente rilevante, guardava soddisfatto fuori dalla finestra. Molto singolare. Devo certamente dire che ciò mi attrasse molto.

Quali erano queste polemiche?

Qualsiasi cattiveria, preferibilmente contro Max Scheler. Scheler era uno dei suoi avversari preferiti, colui che lo aveva compreso meglio di tutti. Così quando perse Scheler, egli perse più di tutti noi – per sua stessa impressione. Non dimenticherò mai il momento in cui affrontò la morte di Scheler[9]. Conobbi Scheler nel frattempo e ne ebbi anche una forte impressione, sebbene per me fosse molto antipatico. Scheler è l'unico accanto a Heidegger a proposito del quale posso dire che facesse delle lezioni semplicemente affascinanti. Aveva un influsso demoniaco, molto drammatico. Al contrario, Heidegger era molto molto modesto nella suo modo di presentarsi.

La morte precoce di Scheler fu un evento fatale per Heidegger. Significava perdere un avversario, che stava appena nascendo. Scheler era uno, l'unico, direi, noi non potevamo misurarci con Heidegger, ma Scheler poteva e Heidegger lo vide troppo tardi, dopo aver avuto malignamente soltanto delle parole critiche su Scheler per tutta la sua vita.

Mi ricordo il seguente accaduto. In questa famosa lezione, *Ermeneutica della fatticità*[10], Heidegger arriva a parlare di Scheler. «Su questo punto Scheler fa questa annotazione: 'Aristotele scrisse in *de partibus animae…*'». E Heidegger

[9] Max Scheler morì il 19 Maggio 1928. Il Lunedì seguente (21 Maggio), Heidegger presentò un necrologio per lui durante la lezione, pubblicata in *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, GA 26.

[10] M. Heidegger, *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*, GA 63 (*Ontologia. Ermeneutica della effettività*, tr. it. di G. Auletta, Napoli 1998).

brontolò dalla sua cattedra «Ora signori, signore e signori, cosa ha citato qui Scheler? Questo testo non esiste». Più tardi mi avvicinai a lui e gli dissi: «Mi scusi Professore, Lei ha frainteso qualcosa qui. Non ha riconosciuto un errore tipografico. Invece di *anima-e*, ci deve essere una *-l*, quindi *animal.*, allora sarebbe *de partibus animal(ium)*. Questo testo esiste». «Uhm, ah, giusto». Nella lezione successiva Heidegger spiegò: «Vorrei fare una correzione; naturalmente era così e così, e quindi dal *de partibus animalium*. Torno su questa questione soltanto perché a nessuno possa venire l'idea folle che io abbia voluto confutare Scheler con l'aiuto di un refuso». Era così posseduto da qualcosa ed era anche infinitamente abile a cavarsela.

Nel corso del semestre estivo del 1924 Heidegger affermò persino: «il corso non ha alcuna finalità filosofica. Esso tratta la comprensione dei concetti fondamentali nella loro concettualità; la finalità è filologica, ed è quella di esercitare di più la lettura dei filosofi»[11]*. La frase conclusiva suonava «La posta in gioco non è dire qualcosa di nuovo, ma dire ciò che intendevano gli antichi»*[12]*.*

Questa osservazione indica un gesto genuinamente filosofico, o si tratta di "mera retorica"?

L'ultima frase è molto enfatica: la posta in gioco non è dire qualcosa di nuovo, ma dire effettivamente soltanto ciò che intendevano gli antichi. Era questa la sua straordinaria pretesa. Al contrario, la prime frasi, stavo pensando, sono una specie di difesa. Le ha dette al fine di non cadere nel legittimo sospetto di voler imporre la propria visione. Questo è il senso. Sono abbastanza certo che è questo ciò che qui intedesse dire.

Per lui non era sicuro fino a che punto si sarebbe spinta la sua resa dei conti con Husserl. Egli naturalmente evitò questo confronto a Friburgo. Lì, per ragioni di auto-conservazione egli eseguì nel miglior modo possibile il ruolo che Husserl gli aveva assegnato. Anche quando era a Marburgo la situazione era difficile per lui. Da un lato, doveva allontanare Hartmann; dall'altro, c'era ancora Paul Natorp. Natorp rimase in contatto con lui per un altro anno e mezzo, e fu infatti un'importante influenza. Sono ancora oggi convinto che non sia stato fatto abbastanza su questo punto, ovvero sull'influenza che ha avuto l'ultimo Natorp sul giovane Heidegger.

Nell'ultima parte della lezione, Heidegger riprende il problema del parlare ad altri – almeno in relazione all'insegnamento. «Insegnare implica, soltanto secondo il suo significato: parlare a un altro, affrontare un altro nel modo del comunicare. L'essere autentico dell'insegnare è: stare di fronte a un altro e parlagli, e in modo tale che l'altro, ascoltando, lo segua»[13]*.*

…ascoltando, lo segua!

[11] M. Heidegger, GA 18, p. 3.
[12] M. Heidegger, GA 18, p. 329.
[13] M. Heidegger, GA 18, p. 327.

Cosa significa allora la comunicabilità per il pensiero?

Si cerca la parola giusta. La si offre, per così dire, all'altro e il parlare [*Reden*] è simile. Per questa ragione valorizzo il dialogo, perché in un dialogo si reagisce immediatamente all'offerta. Un dialogo è capace di rendere più vicine entrambe le parti. Non si è soltanto difesa la propria posizione ma si è anche compreso l'altro. Un dialogo è naturalmente una situazione intima, che non è possibile indirizzare dove si vuole.

Quanto il pensare necessita e quanto può tollerare la presentazione pubblica?

Me lo chiedo sempre, e ora sono consapevole di quanto io dipenda dal pubblico quando sono dietro una cattedra. Così quando una lezione riesce con successo sono sempre propenso a dire, «Merito vostro, potete ringraziare il pubblico per il suo successo». Questa è la situazione. Una lezione dalla cattedra non è una pubblica presentazione. Certamente, è una presentazione pubblica ma non una ufficiale, nel senso di una pubblicazione scritta, piuttosto essa è come un dialogo. Ciò è quello che Heidegger intendeva qui, e anche io sostengo questa idea.

Che una lezione sia pronunciata da una cattedra significa anche che, in certe circostanze e con riflessione, ci si potrebbe proteggere di più, come fece Heidegger quando preparava tutte queste polemiche, perché egli in verità era abituato a critiche burrascose contro le più svariate persone.

Tuttavia, vorrei anche pienamente ammettere che coloro che tengono le loro lezioni impiegando troppo il loro talento retorico non sono i migliori insegnanti. Ascoltai qualcosa di simile a Breslau; era Eugen Kühnemann[14], e fu orribile. Aveva troppa retorica.

Come si esprime questo "troppo"?

Usava ripetutamente effetti retorici. Rispetto a ciò Heidegger era molto più sostanziale.

Quindi effetti, che procuravano divertimento, ma che poco contribuivano alla chiarificazione?

Sì, sì. Tutti noi li trovavamo molto divertenti. Fu chiaramente diverso quando ascoltammo qualcuno come Hönigswald, che almeno aveva un'esposizione meditata attentamente – una buona preparazione per Heidegger, che ancora non conoscevamo all'epoca. Io stesso non ho avuto problemi ad impararlo, dato che

[14] Vedi anche H. G. Gadamer, *Philosophische Lehrjahre*, Frankfurt 1977, p. 12. Nel semestre estivo del 1918, Gadamer frequentò l'introduzione del neo-kantiano Eugen Kühnemann alla *Critica della ragion pura* di Kant.

ero troppo timido per tenere una lezione senza un testo scritto. Lo sperimentai la prima volta a Lipsia[15]. Lì ho dovuto presto insegnare l'intero campo della filosofia: Kant e Hegel, Heidegger stesso e Husserl, - tutto doveva essere padroneggiato! Non era per me una pretesa ingiustificata, dal momento che, per la mia continua formazione, ho dovuto imparare a presentare materiale che non avevo in mente dalla mattina alla sera. Bene, in breve, le mie lezioni divennero sempre migliori, e continuo a riconoscere questo effetto persino oggi.

Sono diventato un buon oratore semplicemente perché noto con attenzione la reazione del pubblico. E se è scarsamente illuminato… – c'è un auditorium molto buio nella serie di auditorium in cui ricordo di aver tenuto conferenze – e lì credo che parlai male perché non potevo scorgere l'ultima fila!

Il dialogo con l'uditorio è a volte presente persino nei testi scritti. In realtà, tutte le mie opere sono state pronunciate. Le ho poi cambiate con fatica e sforzo in una forma scritta che preservasse il più possibile il carattere parlato. Per questa ragione si leggono meglio, mentre a volte i testi di altri non lasciano sentire che sono rivolti a qualcuno.

4. La filosofia della retorica nell'universo della linguisticità [*Sprachlichkeit*]

La retorica non è soltanto un aspetto della pratica del filosofare; essa è anche un tema della filosofia. A proposito, nel corso del semestre estivo del 1924 di Heidegger, si legge: «*Avere la* Retorica *di Aristotele è meglio che avere una filosofia del linguaggio. Nella Retorica abbiamo di fronte a noi qualcosa che ha a che fare con il parlare come modo d'essere fondamentale dell'essere-con-un-altro degli uomini, cosicché una comprensione di questo* léghein *offre sotto nuovi aspetti anche la costituzione d'essere dell'essere-con-un-altro*»[16].

Anche lo Heidegger successivo prese le distanze da una filosofia del linguaggio nominalistica. Tuttavia, allo stesso tempo, egli ha evitato di tornare nuovamente in modo esplicito alla retorica nella sua riflessione sui «i mortali che dimorano nel parlare del linguaggio»[17].

Cosa ha guadagnato Heidegger e cosa ha perso nel fare questo?

È difficile dirlo. Naturalmente anche per me, visto che il mio incontro con lui fu in un primo momento molto drammatico. Successivamente, emerse una certa distanza fra noi dovuta al suo errore politico e dal modo in cui egli ciononostante continuò ad assecondarlo, comprensibilmente, per un po'. Tuttavia chi non era cieco doveva vedere. Egli sbagliò quando lo fece. Tuttavia una carenza nell'affrontare il suo caso è che nessuno ha detto chiaramente ciò che

[15] Gadamer insegnò a Lipsia dal semestre estivo del 1938 al semestre estivo 1947.
[16] M. Heidegger, GA 18, p. 117.
[17] Cfr. M. Heidegger, *Die Sprache*, in Id. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, 9-33, in particolare p. 32 (*In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo, Milano 2006, pp. 27-44, in particolare p. 43).

io affermo ad ogni occasione: egli fu l'unico rettore che occupava una cattedra tedesca che rimase in carica meno di un anno.

Il suo ritiro dalla politica contribuì al suo trascurare la forma non-poetica del parlare?

Sì, credo di sì. Aveva una tale fiducia riguardo alle forme poetiche del parlare nella sua fantasia filosofica, che egli non considerò valide le altre forme. Il fatto che egli sfortunatamente fraintese il punto iniziale non fu per lui importante. Dal momento che trovò nella poesia un nesso con la sua filosofia, tutto fu a posto per lui.

Heidegger non si lasciava scoraggiare. Naturalmente, poteva sempre condurre i suoi buoni pensieri a qualsiasi idea ragionevole. Ma si deve tuttavia dire che l'interpretazione poetica era il suo punto debole. Si può ricordare sempre con rispetto l'audacia con cui egli affrontò il progetto. Ma quasi sempre in modo sbagliato. C'erano semplicemente dei limiti al suo talento, ma erano difficilmente visibili data la forza del suo talento. Bisognava essere certi, come lo ero, che egli si sbagliava (e non io). Alla fine ho ottenuto da lui questo alto riconoscimento: ammise a se stesso che io affrontavo le poesie meglio di quanto egli avrebbe potuto.

Le sue poesie – è meglio non parlarne. Erano… Beh, conosce sicuramente la storia di quando andò da Bröcker? No? Ah, una storia magnifica. Heidegger scrisse in modo terribile molte poesie, e egli occasionalmente mostrava agli ospiti i suoi armadi pieni di cose importanti. Un giorno volle visitare il suo amico e studente Walter Bröcker. Naturalmente Heidegger fu invitato immediatamente con gioia. Arrivò con un pacchetto e disse: «Ecco qui, ti volevo chiedere di valutarli: sono i miei tentativi poetici». Dopo cena glieli diede e il giorno seguente, durante la tarda colazione, Heidegger lo guardò con attesa. E allora Bröcker gli disse: "Ah sì, quello! Il fuoco è lì!". E Heidegger non ne rimase offeso!

In che misura differiscono gli elementi poetici e quelli retorici della linguisticità umana? Come sono collegati fra loro?

Il discorso retorico può suonare molto più pedagogico di quello poetico. Non intendo – come ho detto – affermare che la grandezza di Heidegger si trovava nell'elemento poetico. Egli era, senza dubbio, molto ricettivo, ma mai del tutto nella giusta posizione. Vedeva soltanto se stesso, riflesso. Questo era il suo punto debole. Anche il ruolo che ha giocato con Celan è stata una sua colpa. Sebbene abbia sofferto molto per lui ed era disposto a una totale ammirazione. Ma…

Nel corso del 1924 Heidegger mette in evidenza in particolare «come il lógos ha il suo fondamento nei páthe»[18]*. I páthe sono «le possibilità fondamentali, per cui*

[18] M. Heidegger, GA 18, p. 177.

il Dasein anzitutto si orienta, si sente situato … Soltanto entro il sentirsi situato così caratterizzato e l'essere nel mondo è data la possibilità di parlare sulle cose, nella misura in cui esse sono spogliate dell'aspetto che hanno nell'ambiente immediato»[19]*. Anche l'ontologia greca prende inizio da un páthos. («La discussione dell'essere degli enti sorge dalla paura che l'essere – a un certo punto – non sia più»*[20]*).*

In questo contesto cosa significa caratterizzare i páthe come "fondamento" e "possibilità fondamentali"?

Questa è la sfiducia nel parlare. Allora il parlare non è primario! C'è qualcos'altro… quindi: si prende una decisione su qualcosa senza essere allo stesso tempo capaci di dirla agli altri. In tal modo si può giustificare, per così dire, ciò che Heidegger ha affermato. È di buon senso affermarlo.

In che misura tale possibilità essenziale di orientamento nel sentirsi situato possiede un potere argomentativo? Sembra quasi che i páthe siano un'istanza ultima se si rovescia il percorso, e dal lógos si faccia ritorno al páthos.

Si, ma con la riserva che ciò sia anche verificato [*bewährt*]. Non è semplicemente un gioco. Questa situazione condusse Heidegger al *lógos*. Ricordo in che modo egli diceva "*lógos*" e fui completamente meravigliato che potesse significare "linguaggio" e non "ragione". Fui completamente meravigliato, ma poi sempre di nuovo divenne molto chiaro.

È decisivo il fatto che il *lógos* sia capace di esprimere qualcosa in modo tale che ciò che è realmente inteso sia trasferito all'altro. Eppure ogni *lógos* è in qualche modo incompleto. Ciò fu decisivo, credo, anche per Heidegger.

E se ogni lógos è incompleto, ogni lógos deve giustificare se stesso?

Proprio così.

Tuttavia non è forse necessario che ci sia un essere-affetto [*Betroffensein*] *prima che si possa parlare su di esso?*

Molto acuto. Non c'è dubbio che Heidegger lo abbia visto. Intendo dire che il mio passo oltre Heidegger, se così si può chiamare, va esattamente in questa direzione! A dire il vero, non trassi questa idea da tali questioni[21], ma mi fu chiaro per altri motivi, alle quali appartengono anche molte forme di… Bene, durante un dialogo molte cose affiorano che alla fine scompaiono di nuovo.

Heidegger stesso era motivato da un impulso quasi ludico nella sua carriera. Non si è notato perché egli non lo rendeva pubblico. In pubblico lo avrebbe espresso in parole. Anche in tal senso egli vide che le parole non sono primarie.

[19] M. Heidegger, GA 18, p. 262.
[20] M. Heidegger, GA 18, p. 289.
[21] Gadamer intende il corso di Heidegger SS 1924 (GA 18).

Nel SS 1924, si legge «quando ci sentiamo spaesati, iniziamo a parlare»[22]*. Ha senso dire che è precisamente la paura che conduce alla parola?*

Immediatamente direi che questa frase è detta con lieve sarcasmo. Lo riconosco già in questa frase. Ma ciò che trovo mancante in una frase come questa è: questo processo attraverso il quale il parlare è risvegliato dalla paura non è però solitamente un proseguimento di una questione effettiva, ma l'elusione dello spaesamento stesso. La tendenza dei più è quella di provare a evitare sempre le forme più radicali. E naturalmente è la permanente questione dell'Aldilà che qui egli intende con spaesamento. La paura è paura di fronte alla morte!

Credo tuttavia che ci sia una certa unilateralità quando egli comprende in questo modo il venire alla parola. Potrebbe essere così, ma non è chiaramente un vero parlare. Heidegger poteva permettersi di dire questo, soltanto perché egli immediatamente lo rovescia nella forma volgare con cui ci si discolpa. Si scivola sempre in questo abuso del parlare al fine di restare, per così dire, di buon umore. Egli trovò il coraggio di dire ogni cosa in questo modo, perché ebbe il coraggio allo stesso tempo di accusare gli altri, perché gli altri in realtà chiacchieravano soltanto, desiderando di fuggire. Pressappoco in questo modo giunse a dirlo. O in modo simile. Sì, è curioso. Quindi la permanente questione dell'Aldilà: qui parla il cercatore di Dio cristiano che non lo ha trovato. E così rimase fino alla fine. Ma la paura, credo, non è la sua ultima parola. Qui non è affermato[23], ma egli aveva un forte desiderio di dire quanto è vano essere impauriti.

Il giorno in cui lo vidi per l'ultima volta, ricordo ancora che venne verso di me nel cortile, tenendo il braccio di sua moglie. Cinque giorni più tardi morì, o otto giorni, non posso ricordare esattamente. Eravamo veramente molto allegri. Si avvicinò in questo modo, e c'era una certa approvazione… anche il modo in cui si avvicinò, accompagnato dalla moglie, mi colpì profondamente. Era tutt'altro che un nascondere la propria paura. No, era di più, ma la paura ha giocato sempre un ruolo importante in Heidegger. In verità egli era estremamente onesto con se stesso nel riconoscere che egli provasse paura. Tuttavia, egli sapeva anche che non era propriamente necessario.

Ora nei suoi ultimi anni Lei considera la questione religiosa più spesso? È un tema più importante per Lei ora più che in passato?

Direi che il tentativo di comprendere la questione religiosa è meno importante per me. Non lo sta diventando di più. Concludo sempre di nuovo: *ignoramus* è la nostra funzione. Ciò è corretto, e perciò l'idea di conoscere l'Aldilà non è propriamente una questione umana. Inoltre, si deve poi includere l'intera questione che riguarda ciò che accade prima del primo grido della nascita. Vorrei evitare entrambe. Non possiamo comprenderli, non differentemente dalla

[22] M. Heidegger, GA 18, p. 261.
[23] Nel corso SS 1924 (GA 18).

situazione in cui noi, come tutti gli uomini, affrontiamo in modo analogo ogni tipo di annientamento.

In che modo vede Lei stesso la relazione fra linguisticità e situazione emotiva [Befindlichkeit]?

Páthei mathos[24] è una frase decisiva. Si impara attraverso l'esperienza. Non è un'idea eccezionale. Ho ricordato questa frase perché la si interpreta sempre dal punto di vista epistemologico. Ma nella vita non ci relazioniamo a noi stessi secondo prospettive epistemologiche; al contrario, dobbiamo vivere le nostre esperienze.

Questo punto è per me decisamente importante, perché in esso scorgo il ruolo che la scrittura gioca nel mondo moderno, ed ora persino ogni altra forma di riproduzione. In che modo comunichiamo propriamente ciò che è comune, quando interviene un apparecchio? Ricevere una lettera è completamente differente da quando comprendi qualcuno che hai di fronte in un dialogo. E viceversa, è molto difficile scrivere in modo da essere correttamente compreso.

E certe cose sono senza dubbio evidenti, per esempio, che alcune cose necessitano di essere scritte a mano, come le lettere di condoglianze. Credo che sia ancora consuetudine che si scriva a mano e non con una macchina. Ci sono cose che non si possono semplicemente cancellare dal mondo.

Nel corso menzionato, Heidegger sottolinea «che infatti il corpo partecipa alla genesi dei páthe»[25]*. In dialogo con Gudrun Kühne-Bertram e Frithjof Rodi, Lei si esprime in modo simile: «Sono da tempo pronto a riconoscere che anche l'indicare è già linguaggio e che anche la totalità del corpo parla, il linguaggio dei gesti, il linguaggio dell'intonazione, e così via. La linguisticità è soltanto un concetto approssimativo. Bisogna andare più in là, molto più in là»*[26]*.*

Fino a che punto allora si deve giungere?

Quanto più lontano possibile! Si può persino parlare attraverso il silenzio. Questo era anche uno dei problemi preferiti di Heidegger. Egli ha detto: il tacere è parlare… persino il tacere è parlare. Amava molto questo punto, già a Marburgo. E ciò mi rafforzò anche nella mia convinzione che persino in questa situazione qualcosa è detto.

Allora cosa significa linguisticità?

Tutto ciò che è capace di dare qualcosa da comprendere. Per questo: ermeneutica, di conseguenza la sua indefinibilità. Il fatto che gli uomini possano esprimersi con gesti, suoni, parole pronunciate, parole scritte è comunque un

[24] Eschilo, *Agamennone*, 177.
[25] M. Heidegger, GA 18, p. 203.
[26] H.-G. Gadamer, *Die Logik des verbum interius*, cit. p. 30.

fatto esteriore. È molto più importante in che modo ci si muove nella linguisticità, ed essere sempre preparati nel cercare nuove possibilità di lasciar parlare l'altro e di comprendere ciò ce egli vuole dire.

Nessuno che esprime qualcosa dice ciò che effettivamente intende. Dal momento che nessuno può avere l'ultima parola, ogni cosa che si dice tende soltanto in una particolare direzione. E resta così contestabile e comprensibile. In verità, la retorica è il concetto generale per tutto ciò che è in relazione con l'altro.

La relazione con i páthe, dice Heidegger, è una questione di hexis: «Ethos *e* páthe *sono costitutivi del* léghein *stesso*»[27]. *In un dialogo con Jean Grondin, per l'antico e rispettabile concetto di retorica, Lei ha fatto riferimento a quella forma di conoscenza che è discussa nel* Politico *di Platone, ovvero saper* «*trovare la parola giusta al momento giusto*»[28]. *Questo sapere evidentemente richiede una* dýnamis *come Aristotele la definisce (*«*la possibilità di vedere ciò che parla in favore di qualcosa*»*, dice Heidegger*[29]*).*

Che relazione ha la dýnamis *retorica con la capacità umana di comprendere?*

Si tratta della stessa *dýnamis*! Consideriamo ciò che parla in favore di qualcosa. Ma se non sappiamo che si dice soltanto metà di qualcosa, allora l'altro può anche non comprendere. L'altro ha bisogno esattamente di ciò che non si è detto. In tal modo vorrei comprendere in linea di principio ogni tipo di educazione, come l'inatteso accogliere ciò che da soli non si era nemmeno detto.

Ci siamo compresi, ma ciò non può essere formulato nuovamente in parole. Anche alcuni modi di dire lo mostrano: «vado d'accordo con lui» (letteralmente: «mi comprendo bene con lui»). Allora non si può dire: «Aspetta, nessuno lo comprende».

Si parla del comprendere soltanto quando non è ovvio. E quando si è compreso qualcosa, non si è ancora d'accordo; invece: ora si sa che cosa l'altro intendeva. Qui sta il premio. Lo sottolineo così tanto perché questo è il modo in cui noi ci comprendiamo l'uno con l'altro! Ciò consiste anzitutto nell'ascoltare l'altro e nel considerare se forse l'altro possa aver ragione.

Qual è lo status del sapere retorico? È una téchne *o una* phrónesis*?*

Nell'esperienza non sappiamo come separarle. Sono intrecciate. Fondamentalmente credo che sia così che si deve rispondere.

La *phronesis* è una virtù totale; non è un'abilità ma un essere, come ha affermato Heidegger. Intendo dire, è proprio un fatto della *phronesis* che si possa difficilmente dire: "Questa è *phronesis*!". Si nota più facilmente quando essa manca.

[27] M. Heidegger, GA 18, p. 165.
[28] H.-G. Gadamer, *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk*, cit. p. 292.
[29] M. Heidegger, GA 18, p. 118.

E quindi notiamo più rapidamente quando un discorso manca di appropriatezza piuttosto che quando essa è presente?

Si, ma non possiamo esprimere tutto, persino quando è molto misurato. Il parlante che non è autocritico è sulla strada sbagliata.

La sua domanda conclusiva nel dialogo con Grondin – «Possiamo far rinascere il senso antico e generale di retorica?»[30] – è rimasta *aperta. Aristotele comunque sembra aver compreso la retorica più rigorosamente quando la pose come una* téchne *all' interno della politica e quindi la definì come un pratico giungere alla decisione. Liberare la retorica da questo determinazione non significa necessariamente che essa diventi incondizionata. Sempre di nuovo si sostiene che il senso generale di questo concetto conduce immediatamente a esigere troppo dalla retorica o ad abbandonarla a un completo relativismo.*

Come valuta questo rischio? La retorica necessita di essere connessa alla politica?

Bene non si può affermare in generale. Dipende. Ha mai letto un mio saggio sul perché il filosofo non vive realmente per la politica?[31] Lo ricordo ora con questa risposta e aggiungo: non si può dire questo in un modo completamente chiaro. E qui vorrei anche dire: entrambe sono già lì; si è tentati di entrare, tuttavia si devono vedere i limiti. E se non si acquista questa prospettiva, che include entrambe, allora la politica non diventerà soltanto politica ma qualcosa che è opposto alla politica: il fatto che si conosca tutto in anticipo. Una politica che si voleva come politica risulta non esserla. Piuttosto, la politica è esattamente ciò che si fa istintivamente e che quindi ha effetto da sé.

È forse questa la relazione: se si lega la retorica completamente all'orizzonte della politica allora non si potrà raggiungere una comprensione di che cos'è la politica?

Sì.

Una retorica filosofica prende in considerazione il politico, ma non è assorbita nella politica.

Proprio così. Ma è certamente un compito molto arduo usare attentamente e scegliere fra il concetto generale di retorica e quello comune oggi.

È sorprendente che lei non abbia mai tenuto un corso sulla retorica, sebbene la retorica giochi spesso un ruolo importante nei suoi scritti.

[30] H.-G. Gadamer, *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk*, cit. p. 295.
[31] H.-G. Gadamer, *Über die politische Inkompetenz der Philosophie*, in *Hermeneutische Entwürfe*, Tübingen 2000, pp. 35-42.

Per essere un buon difensore della mia scelta, semplicemente non è stato possibile. Ho avuto sempre - oh, bene, è così difficile, sapete; qualcosa come una critica su una tale questione è molto difficile. Non so come le mie opere nascano. Sono tutte semplicemente venute. E molte opere di altri sulla retorica mi hanno deluso quando le ho lette. Ma sostanzialmente la risposta è semplice. Non ho più sentito di essere all'apice della mia conoscenza filologica. C'erano questioni piuttosto gravi in me. E non ero capace di fare tutto, neppure allora.

Cosa sarebbe più importante per Lei nella rinascita della retorica? In che relazione sarebbe l'arte del parlare con l'arte dell'ascoltare?

Dipende dai primi cinque anni di vita. Si deve sempre considerare che in questi primi cinque anni si impara a parlare. Questo è il punto; questa è la ragione per cui dico questo. Questa è la ragione per cui è cosi definitivo, definitivo come quando si può sentire qualcuno da dove è venuto. Ciò ha a che fare con il potere dell'imparare a parlare – si tratta della costruzione del mondo! Sono ora un bisnonno. Ho un pronipote che ha circa sei anni. Quando impara una nuova parola che impiega correttamente è felicissimo. Questo è senza dubbio essenziale, che si impari ad esprimersi pienamente. Ogni cosa che si impara in più si costruisce su queste basi.

Dobbiamo imparare più lingue. Questo è il punto principale. L'inglese diventerà naturalmente il linguaggio universale del commercio, ma ci saranno madrelingue ovunque. E questo è ciò per cui dobbiamo combattere. Ogni lingua ha un nuovo punto di vista. E si diventerà più tolleranti quando si lascerà l'altro parlare. Credo che imparando più lingue straniere si sarà educati, alla fine, ad una maggiore autocritica. Questo è anche un modo possibile per raggiungere la pace mondiale. Dovremmo anche imparare a dire che tutte le religioni hanno la loro parzialità, e quindi possono giustificare il loro riconoscimento degli altri. Non so. Ma sospetto che questo debba accadere se desideriamo sopravvivere.

Sicuramente è vero che la retorica non è ancora in assoluto una parola possibile per ciò che essa di per sé è. Essa è alla fine un ascoltare comune. E' ciò che la mia ermeneutica si è sempre proposta: non esiste parola ultima, definitiva. Non è data a nessuno. Se l'altro non mi comprende allora devo parlare in maniera diversa fino a che non mi comprenda. Siamo tutti sempre soltanto in cammino.

Professor Gadamer, grazie molte per questo dialogo.

Articoli/1

Philosophy as Eloquence

Donald Phillip Verene

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 10/11/2014 Accettato il 24/11/2014

Abstract: Modern philosophy beginning with Descartes, Locke, and Kant has separated itself from eloquence by placing *ars critica* over *ars topica*. The result is the reduction of philosophy to the problem of knowledge that takes the form of argument and counter-argument. The connection of philosophical thought and speech to the tropes of metaphor and irony is overlooked and lost and hence the power of language that philosophy enjoyed among the ancients is lost. We may turn to two modern figures to aid us in recovering a sense of eloquence in philosophy — Vico and Hegel. Otherwise, we are faced with the monotone and boredom of the current attachment to philosophy conceived and taught as the exercise of «critical thinking».

***

For you know well, my dear Crito, that to express oneself badly
is not only faulty as far as the language goes,
but does some harm to the soul

(Socrates, *Phaedo*)

All of modern philosophy can be accounted for in the line from the first preface of Kant's first *Critique*: «Our age is, in especial degree, the age of criticism, and to criticism everything must submit [*Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muss*]»[1]. Looking backward from it is Descartes' dismissal of rhetoric and the other humanities from the method of right reasoning of his *Discours*, and looking forward from it are Derrida's doctrines of criticism in his *Grammatologie*.

Looking to the present we face the phenomenon of «critical thinking», the new and ever-widening thesis of educational theory, namely, that the general purpose of university instruction is to teach how to think critically. It has roots in American Pragmatism and ties to the political ideals of contemporary

[1] I. Kant, *Critique of Pure Reason*, translated by N.K. Smith, London 1958, p. 9; *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1956, p. 7.

Liberalism. We may ask: Is there a way out of this Neo-Kantian world that would reduce the love of wisdom to the problem of knowledge?

Whenever philosophy, in its history, reaches an *impasse*, it is because it has forgotten part of itself. It has attempted to reduce the pursuit of wisdom to the attainment of some form of knowledge that holds all that lies outside it to be error, and, once declared as error, this outside is forgotten. If we are to recover from the dominance of critique we must bring back to life what has been left behind. Philosophy advances by the power of memory, not by going forward toward novelty. We should remember that of which the poet Giuseppe Ungaretti reminds us: «Tutto, tutto, tutto è memoria».

We can look to that figure who lived out of his own time, the new scientist of history and professor of Latin eloquence, Giambattista Vico, who said, in what was to become his last public address on the academies and the relation between philosophy and eloquence:

> I hold the opinion that if eloquence does not regain the luster of the Latins and Greeks in our time, when our sciences have made progress equal to and perhaps even greater than theirs, it will be because the sciences are taught completely stripped of every badge of eloquence[2].

Is it possible for philosophy to recover its sense of eloquence, the connection with eloquence it enjoyed in its origins? Vico, following Cicero, saw Socrates as the most eloquent of philosophers: «The Academy established by Socrates was a place where he, with elegance, copiousness, and ornament, reasoned about all parts of human and divine knowing»[3]. Cicero, summing up ancient philosophy, said: «Wisdom is the knowledge of things divine and human and acquaintance with the cause of each of them»[4]. In the *Scienza nuova*, Vico, referring to Varro, says: «True wisdom should teach the knowledge of divine things in order to conduct human things to the highest good»[5]. Wisdom, then, is a knowledge of the whole, one part of which is human and the other, divine. As Vico says in his oration on human education, *De nostri temporis studiorum ratione*, «the whole is really the flower of wisdom [*sapientiae flos esset*]»[6]. And, as he says at the end of his continuation of his autobiography, in his teaching he always aimed at «*la sapienza che parla*», a Ciceronian ideal shared by the great Humanists of the

[2] G.B. Vico, *The Academies and the Relation between Philosophy and Eloquence*, translated by D.P. Verene, in G.B. Vico, *On the Study Methods of Our Time*, translated by E. Gianturco, Ithaca 1990, p. 87; *Le Accademie e i rapporti tra la filosofia e l'eloquenza*, in Id., *Opere*, 2 voll., edited by A. Battistini, Milano 1990, vol. I, p. 406.
[3] Ivi, p. 86, p. 405.
[4] Cicero, *Tusculan Disputations*, 4.26.57; see also *De officiis*, 2.2.5. All citations to Latin and Greek works herein are to the Loeb Classical Library editions of Harvard University Press.
[5] G.B. Vico, *The New Science*, translated by T.G. Bergin and M.H. Fisch, Ithaca 1984, p. 110; *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 561.
[6] G.B. Vico, *Study Methods*, cit., p. 77; *De nostri temporis studiorum ratione*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 208.

Renaissance, for, Vico says, he «never discussed matters pertaining to eloquence apart from wisdom»[7].

To recover the relation between philosophy and eloquence we may turn to Ernesto Grassi's thesis of «rhetoric as philosophy», which is derived from the Renaissance Humanist tradition and includes Vico's insistence on the priority of *ars topica*[8]. What the drive to the doctrine of critical thinking has forgotten is that *ars critica* cannot be separated from *ars topica*. *Ars critica*, taken in itself, is a self-repeating process that can bring nothing into being. It can do no more than look at what is given and critically reflect on it. It offers no power to reach the origin of what it finds around it as given. Criticism knows nothing of Vico's maxim, that «Doctrines must take their beginning from that of the matters of which they treat»[9]. In fact, criticism regards the pursuit of the truth of something as directed to the comprehension of its original as the «genetic fallacy». Yet as Grassi's thesis holds, it is a scandal to logic that logic cannot provide an account of its own beginning points. Logic applies its principles, but as to their foundations, it cannot tell us from whence and where[10].

Ars topica, taken in its broadest sense, is the subject of rhetoric, for rhetoric teaches us how to speak and from where — the places of memory from which we can draw forth oration. In the *Critique of Judgment*, Kant states:

> Force and elegance of speech (which together constitute rhetoric) belong to fine art; but oratory (*ars oratoria*), being the art of playing for one's own purpose upon the weaknesses of men (let this purpose be ever so good in intention or even in fact) merits no *respect* whatever [*ist gar keiner Achtung würdig*][11].

Given the prominence of the idea of respect in Kant's ethics, no stronger a condemnation is possible. Why is Kant's attitude so strident? Locke, another founding figure of modern philosophy, in *An Essay concerning Human Understanding*, concludes his discussion of the «Abuse of Words» by stating:

> if we would speak of things as they are, we must allow that all the art of rhetoric, besides order and clearness; all the artificial and figurative application of words eloquence hath invented, are for nothing else but to insinuate wrong ideas, move the passions, and thereby mislead the judgment; and so indeed are perfect cheats[12].

He emphasizes that in all discourses that intend to inform and instruct all elements of oratory are to be avoided. The true philosopher, then, is to strive for

[7] G.B. Vico, *Autobiography*, translated by M.H. Fisch and T.G. Bergin, Ithaca 1990, p. 199; *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 84.
[8] E. Grassi, *Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition*, translated by J.M. Krois and A. Azodi, Carbondale and Edwardsville 1980.
[9] G.B. Vico, *New Science*, cit., p. 92; *Scienza nuova*, cit., p. 537.
[10] E. Grassi, *Rhetoric*, cit., chapter 2.
[11] I. Kant, *The Critique of Judgement*, translated by J.C. Meredith, Oxford 1964, p. 193; *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1974, p. 185.
[12] J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, 2 vols., edited by A.C. Fraser, Oxford 1894, vol. II, p. 146.

a way of speaking that will leave behind all the aspects of language that rhetoric studies.

Descartes states in *Discourse on the Method of rightly conducting one's reason and seeking the truth in the sciences*:

> Those with the strongest reasoning and the most skill at ordering their thoughts so as to make them clear and intelligible are always the most persuasive, even if they speak only low Breton and have never learned rhetoric[13].

Truth can be spoken even in *bas Breton*. This statement of Descartes is likely the source of the claim that Descartes held that: «to know Latin is to know no more than Cicero's servant», which is to be found very early in Cartesian literature, but not in Descartes' published works[14]. Latin is the language most closely associated with rhetoric and oratory and supplying the terminology for law and jurisprudence. It is the source for the term "eloquence" (*eloquentia*) and its definition. Quintilian says:

> The verb *eloqui* means the production and communication to the audience of all that the speaker has conceived in his mind, and without this power all the preliminary accomplishments of oratory are as useless as a sword that is kept permanently concealed within its sheath[15].

Cicero says: «Eloquence is nothing else but wisdom delivering copious utterance»[16]. Vico echoes this view in his question: «What is eloquence, in effect, but wisdom, ornately and copiously delivered in words appropriate to the common opinion of mankind?»[17] Eloquence is putting the whole into words; it is not simply the formation of elegant and ornate phrases. Eloquence does require *copia*, in that it joins together many aspects of its subject.

Eloquence can be joined to the sublime and, in fact, is a means to attain it. As Longinus says: «a well-timed flash of sublimity shatters everything like a bolt of lightning and reveals the full power of the speaker in a single stroke»[18]. Demosthenes was famous for his copiousness, coupled with his mighty enthymeme; having taken his hearers into a great digression, he could call them back with its single stroke. Longinus says:

---

[13] R. Descartes, *Discourse on the Method of rightly conducting one's reason and seeking the truth in the sciences*, in vol. I of the *Philosophical Writings of Descartes*, translated by J. Cottingham, R. Stoothoff, and D. Murdoch, Cambridge 1994, p. 114; *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la verité dans les sciences*, vol. VI of *Oeuvres de Descartes*, edited by C. Adam and P. Tannery, Paris 1996, p. 7.

[14] F. Bouillier, *Histoire de la philosophie cartésienne*, 3d ed., 2 vols., Paris 1868, vol. II, p. 537, does not find this statement in Descartes but says it is similar to reports by Sorbière, *Relations, lettres, et discours de M. de Sorbière sur diverses matières curieuses*, Paris 1660 and A. Baillet, *La vie de Monsieur Descartes*, 2 vols., Paris 1691.

[15] Quintilian, *Institutiones Oratoriae*, 8., pr. 15-16.

[16] Cicero, *De partitione oratoria*, 23.79.

[17] G.B. Vico, *Study Methods*, cit., p. 78; *De nostri*, cit., p. 210.

[18] Longinus, *On the Sublime*, 1.4.

> Since with all things there are associated certain elements, inherent in their substance, it follows of necessity that we shall find one factor of sublimity in a consistently happy choice of these constituent elements, and in the power of combining them together as it were into an organic whole[19].

A flash of sublimity that provides an epiphany for the reader or hearer must be set within a speech of the whole. The aim of true philosophy is to conceive of and to deliver the complete speech, the account of all that there is. It is to put the world into a microcosm of words with which the mind can course through all that there is, not in fact but in principle. The complete speech is a miniature of all of experience, and therein lies its fascination. The miniature in thought is inherently attractive to the mind's eye as a physical miniature is pleasing to the bodily eye. The attraction to Plato's *Republic*, and why it — perhaps along with Hegel's *Phenomenology* — is one of the greatest works of philosophy, is because it creates a complete «city in speech». Hegel's *Phenomenology* creates a complete «science of the experience of consciousness» in speech. Both of these works are indispensible to the pursuit of philosophical self-knowledge because of their eloquence and the sublime moments the reader encounters within them. A third example may be Vico's *Scienza nuova*, which stands to philosophy much as Dante's *Divina commedia* stands to poetry. Both leave nothing out, and both are sublime in their extension and in the intension of their moments of insight.

The agenda for the modern philosophy of criticism is set by the *Port-Royal Logic* of Arnauld and Nicole, *L'Art de penser* (1662). Its conception of method puts aside the art of topics in favor of the art of criticism, although it never directly attacks the art of topics. It distinguishes two kinds of methods of thinking: analysis and synthesis. Method is generally described as «the art of arranging well a succession of various thoughts, or for discerning the truth when we are ignorant of it, or for proving it to others when we already know it»[20]. Two types of method are then distinguished:

> one for discovering the truth, which is called *analysis*, or *method of resolution*, and that also can be called *method of invention*; and the other for making it understandable to others when it has been found, that is called *synthesis*, or *method of composition* and can also be called *method of doctrine*[21].

In effect, what is here asserted is that there is: (1) a method for establishing the truth that is non-rhetorical; it is a method of analytical or critical thinking. And there is (2) a method for communicating such truth that is rhetorical; it is a method of synthesizing the truth that has been critically established into a doctrine that is generally understandable. Left out is how we are to find the starting points from which to engage in the critical and proper arrangement

[19] *Ivi*, 10.1.
[20] A. Arnauld and P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser: contenant autre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, critical edition by P. Clair and F. Girbal, Paris 1965, p. 299. My translation.
[21] Ivi, pp. 299-300. My translation.

of our thoughts and investigations. The principles of the arrangement of our ideas are the subject of deductive logic. The principles of the communication of our ideas are the subject of rhetoric, understood as the art of persuasion. This twofold sense of method is the combination of *ars critica* with *ars oratoria*. *Ars topica* plays no role in this conception.

In Aristotle, there are two ways to regard the syllogism[22]. One is to regard it as an instrument of demonstration, and is the subject of Aristotle's *Analytics*. The other is to regard the syllogism as a means for the generation of ideas, and is the subject of the *Topics*. Both are parts of the *Organon*. In the first of these, the middle term functions solely as the means through which the minor and major terms are connected to produce the conclusion. The middle term is present only in the premises, and disappears in the conclusion. In the second sense of the syllogism, the middle term is all-important because it is the commonplace or *topos* out of which the other two terms of the syllogism are drawn forth.

The *ars topica* is identified with *inventio* as the first principle of composition. Vico says: «*topics* is the art of finding the *medium* i.e., the middle term: in the conventional language of Scholasticism, *medium* indicates what the Latins call *argumentum*»[23]. The *ars critica* concerns how an argument already in existence can be tested for validity. The *ars topica* concerns how an argument can come into existence. Arguments can become the subject of the logician's principles, or analytics, only when they already exist. The means to bring an argument into existence is the subject of the rhetorician's principles, or topics. The *ars topica* presumes that arguments exist for a purpose; they are formulated to accomplish some end, and it seeks the principles by which such formulation occurs. The *ars critica* can offer us no understanding of the beginning points of arguments; it comes to arguments only once they are there for us.

The *ars topica* requires that the speaker who wishes to assert a connection between two terms must find a third term to act as a middle term, a meaning that is held in common between the speaker's intention and the audience, that is, a commonplace. This commonplace can often take the form of a maxim or be advanced within an enthymeme. Once in possession of the middle term, the speaker can «draw forth» the connection between the terms of the conclusion, bringing the understanding and agreement of the listeners along with the conclusion. If the middle term does not express a ground of meaning sufficiently common between speaker and listeners, a further ground must be sought. This process can proceed regressively, even to the point, at least in principle, of the expression of an archetype, implied in what Vico calls the common mental language (*la lingua mentale comune*) or mental dictionary (*dizionario mentale*) of humanity[24]. The speaker's original syllogism would then need to come forward from this ultimate commonplace by a sorites, to assert the specific conclusion originally wished. Lane Cooper, in commenting on this process, states:

[22] Aristotle, *Rhetoric*, 1.1-2 and 2.20-23; *Prior Analytics*, 2.27; *Topics*, 1.1.
[23] G.B. Vico, *Study Methods*, cit., p. 15; *De nostri*, cit., p. 107.
[24] G.B. Vico, *New Science*, cit., pp. 64, 67, 106, and 190; *Scienza nuova*, cit., pp. 499, 503, 354 and 669.

The sound rhetorician does draw one thing *from* another. Thus we come to the preposition *ek* (or *ex*), which is characteristic of Aristotle's thought, but often is hard or impossible to translate directly. The speaker is supposed to have resources, *from which* he draws his arguments and illustrations[25].

We produce middle terms from what Vico calls *il senso comune*, or our communal sense[26]. *Ars critica* necessarily presupposes *ars topica*. They are related to each other in the manner of the relation of rhetoric and dialectic as expressed in Aristotle's first sentence of the *Rhetoric*: «Rhetoric is a counterpart of Dialectic», that is, rhetoric is not a copy of dialectic but makes a pair with it, corresponding to it as strophe to antistrophe. As Aristotle adds: «both have to do with matters that are in a manner within the cognizance of all men and not confined to any special science»[27].

Why is rhetoric or eloquence the subject of attack by the founders of modern philosophy? Is it rooted in the general quarrel between the ancients and the moderns, such that the moderns intend their sciences to be taught stripped of every badge of eloquence? The answer is: Yes.

The conception of modern critical philosophy is to reduce the pursuit of truth to the problem of knowledge and to do so by replacing *ingenium* with method and *meditatio* with reflection. *Ingenium* is the basis of metaphor — a power philosophy shares with poetry and rhetoric. *Ingenium*, cultivated by the ancients and the Renaissance Humanists, is the ability to perceive similarity in dissimilar, the power of invention or finding. It is the power to produce metaphor. As Aristotle says: «The greatest thing by far is to be a master of metaphor. It is the one thing that cannot be learnt from others; and it is also a sign of genius»[28]. Metaphor is the key to *ars topica*, for it always makes a starting point. It brings into being a connection that has not been thought. It asserts a commonplace.

There are two senses of metaphor — one is epistemological and the other is metaphysical or ontological. A metaphor, in the sense of using the name of one thing for another, is a condensed analogy. The meanings of two things already known are combined or likened to each other, providing us with a new sense of them. The meaning of one thing is «carried over» into another. A metaphor in the sense that can be expressed as «originating metaphor» or «radical metaphor» brings something into being that was not before. A double is presented as a single thing. We apprehend a «twone» as opposed to the likening of two things, each of which already has separate meaning and being.

The elements of an originating or ontological metaphor, once it is uttered, can be separated into an analogy, but it does not initially strike us as such. The ontological metaphor is primordial. Thus when Homer speaks of «the rosy-fingered dawn» we encounter a «twone» that, when we gain distance from its immediacy, we can separate into an analogy between the spreading of fingers in

[25] L. Cooper, *The Rhetoric of Aristotle*, New York 1960, p. xxiii.
[26] G.B. Vico, *New Science*, cit., p. 63; *Scienza nuova*, cit., p. 498.
[27] Aristotle, *Rhetoric*, 1354a 1-4.
[28] Aristotle, *Poetics*, 1459a 5-7.

a hand and the spreading of rays of light. «Mother Earth» is a «twone», neither mother nor earth, but is *alma mater* herself, a double of herself. We can later liken the two terms as two forms of nourishment. «Jupiter Tonans» is a double being that is one. With distance we can sort out Jupiter as a divine being joined to a physical occurrence. As Grassi points out:

> The metaphor lies at the root of our knowledge in which rhetoric and philosophy attain their original unity. Therefore we cannot speak of rhetoric *and* philosophy, but every original philosophy is rhetoric and every true and not exterior rhetoric is philosophy.

Metaphor is the accomplishment of rhetorical speech. It gives us access to the world. It is only from this access that philosophy can begin its reasoning. As Grassi concludes: «Philosophy itself becomes possible only on the basis of metaphors, on the basis of ingenuity [*ingenium*] which supplies the foundation of every rational, derivative process»[29].

To the trope of metaphor the philosopher appends the device of the question. Socrates is the inventor of the question. The metaphor made into an analogy generates the question of its meaning. The result is the Socratic *elenchos* that moves between analogies and questions, between «likely story» and *logos* or argument. Both the metaphor and the question depend upon and originate from *ingenium*. Method, in contrast, is never ingenious. The discovery of a method itself is a product of *ingenium*. But once formulated, method simply requires training in application of the method. The strength of the method is proportionate to the degree of insight or intuition required for its application to materials. If the method is truly efficient, little is needed beyond close training and experience in its use. Nothing new can come from method. Only what the method is capable of is possible. Whatever newness it may seem to have is due to the lack of foresight regarding its implications or applications. All that lies outside the method is irrelevant. Method is *huis clos*. We will know what the method will allow us to know. It solves the problem of knowledge.

Meditation, or contemplation that is associated by the ancients with *theōria* and the ethics of the good life, has no place in the dedication to reflection and understanding that dominate modern critical thinking. *Theōria* — from which the word *theater* is derived — is the act of looking upon something so as to comprehend it. Such meditation or contemplation is an end in itself, without any further purpose. Meditation is connected to speculation (*specio*, to behold, see into). Speculation, as Hegel shows in his doctrine of the *spekulativer Satz*, is opposite to reflection[30]. Speculation is associated with dialectical thinking that leads to noetic thinking — a type of thinking that leads the mind to a direct and rational seeing of the True as the whole.

[29] E. Grassi, *Rhetoric*, cit., p. 34. On metaphor, see also E. Grassi, *La metafora inaudita*, edited by M. Marassi, Palermo 1990, chapter 1.
[30] G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, vol. 3 of Id., *Werke*, Frankfurt am Main 1970, pp. 60-61.

Reflection can never pass beyond the understanding (*Verstand*), that is a classifying mentality that achieves only an external joining of subject and predicate. In the «speculative sentence», mind moves from subject to its meaning in the predicate and then back to the subject, now altered in its meaning by its contact with the predicate, and so forth, in a dialectic of internal relations between subject and predicate. In this way, the mind enters further and further into the truth of its object, apprehending it as an idea within its own reality. This dialectic is based on the power of *ingenium* to perceive connections between opposites, and is a form of *ars topica* because it is a continual drawing forth of meanings. These meanings or stages of the dialectical movement remain as *topoi* or commonplaces in memory, from which thought can always begin, and begin again. Reflection walks around its object, and, like refracted light, it is a kind of mental optics that comes back from the surface of the object into itself, never able to access the object as a thing-in-itself[31].

Dialectical thinking can be interrupted at any point in its movement, to be formed as an argument. Critical thinking is always argument *sui generis*, without ground in the larger process of dialectic. Philosophical criticism is always about argument and counter-argument, either deductive or inductive. These arguments always presuppose a narrative in which they occur, but the narrative, whether implicit or explicit, appears inessential. Descartes' arguments in the *Discourse* are set in terms of the narrative or pseudo-narrative of himself as a thinking «I». And the same is true for his other works, including the *Meditations on First Philosophy*, in which he intends to redefine the nature of meditation as a noetic activity, as found among the ancients to be a process of argumentation based on logical certainty.

Only two modern philosophers instantiate the ideal of «wisdom speaking», or eloquence, as defined by Cicero and Quintilian: Vico and Hegel[32]. Both pursue wisdom in terms of the whole realized in a complete speech of the whole. Hegel expresses the ideal of wisdom speaking in his famous statement: «*Das Wahre ist das Ganze*» — «The True is the Whole». If the True is the whole, it must be spoken as a whole. The True is not a form of knowledge; it is all of knowledge, brought together as a complete composition. Hegel's oration is not a series of arguments but a series of questions and answers, each one leading to the next. The *Phenomenology of Spirit* begins in an unstated question: Of what can we be certain? (Descartes' question). Its answer is that we can be certain of immediate sensation — *sinnliche Gewissheit*. This answer contains within it its own self-question, that leads consciousness to produce its answer of *Wahrnehmung*, and so

[31] For the interrelationship between the philosophical doctrine of reflection and the science of optics, see D.P. Verene, *Philosophy and the Return to Self-Knowledge*, New Haven 1997, chapter 1.

[32] E. Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 4, *The Metaphysics of Symbolic Forms*, edited by J.M. Krois and D.P. Verene, translated by J.M. Krois, New Haven 1996, p. 193, endorses the Hegelian maxim that «the True is the Whole». For an account of the role of Hegel's *Phenomenology* in Cassirer's conception of symbolic forms, see D.P. Verene, *The Origins of the Philosophy of Symbolic Forms: Kant, Hegel, and Cassirer*, Evanston 2011, chapter 3.

on, each answer providing a new *topos* from which a question draws forth a new speech, until we reach *absolutes Wissen*, which declares this dialectic of question and answer to be a science of *Erinnerung* or «recollection», a conversation the self has with itself[33].

In the *Science of Logic*, the same process is repeated, beginning with the movement between *Sein* and *Nichts*, but this time not in terms of phenomena apprehended but of thoughts thought. Hegel's *Phenomenology* and *Logic* are two halves of a circle, joined as yin and yang. In fact, Hegel says his «system of science» is a circle of circles (*ein Kreis von Kreisen*), so that each member of the circular whole returns to its own beginning and is the beginning of the next member. Hegel says, at the end of the *Science of Logic*, that each science in his system of science is joined to the others like links in a chain (*Kette*): «each of which has a *before* and *after* or, more precisely stated, *has* only the before and in its own conclusion shows its after»[34]. The complete speech is always a circle constructed of circles.

Vico's complete speech of the *Scienza nuova* is modeled on forensic oratory. As he was a professor of Latin eloquence, it is a form with which Vico was quite familiar. In a general sense, all philosophy is forensic speech, for it defends and pleads a case to its readers or listeners. The treating of a case in court, by definition, must aim at eloquence in the sense of a complete speech on the matter at issue. Such a treatment of a case will have assurance of success only if it is wisdom speaking. Above all, what is said must, ideally, be both true and plausible. But, as Quintilian advises:

> No one should think there is anything reprehensible in my suggestion that a Narrative which is wholly in our favor should be plausible, when it is in fact true. There are many true things that are not very credible, and false things are frequently plausible. We must therefore make just as much effort to make the judge believe the true things we say as to make him believe what we invent. These virtues which I have just mentioned belong of course to other parts of the speech too[35].

Vico's *Scienza nuova* can be seen as a written oration; it is an expansion of Pico della Mirandola's *Oration on the Dignity of Man*, as Vico explains in his autobiography[36]. The divisions of Vico's work follow those of forensic oration, as he presents them in his own *Institutiones Oratoriae*, the textbook from which he taught throughout his career. These correspondences are: invention (chronological table), disposition (elements, principles, method), exordium (on wisdom), narration (poetic wisdom), digression (the true Homer), proposition («course of the nations» paragraph), division (series of threes), confirmation

[33] See D.P. Verene, *Hegel's Recollection: A Study of Images in the Phenomenology of Spirit*, Albany 1985, chapter 9. See also J.H. Smith, *The Spirit and Its Letter: Traces of Rhetoric in Hegel's Philosophy of Bildung*, Ithaca 1988.
[34] G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik* II, vol. VI of Id., *Werke*, Frankfurt am Main 1969, pp. 571-72. My translation.
[35] Quintilian, *Institutio oratoria*, 4.2.34-39.
[36] G.B. Vico, *Autobiography*, cit., pp. 156-57; *Vita*, cit., p. 46.

and amplification (proofs at the end of Book 4), confutation (recourse of the nations), and peroration (conclusion to the work)[37]. Vico has presented a whole case, from beginning to end. The crucial part is the narration, as it is in any case.

In Vico's work the narration corresponds to Book 2, «Poetic Wisdom», the largest and most original part of the *Scienza nuova*, which is followed by his discovery of the true Homer. Vico's treatment of poetic wisdom, based on his theory of *universali fantastici*, that he calls the master key to his science, is what convinces us of its truth. In accordance with Quintilian's advice, Vico makes plausible both the truth he has discovered concerning the origin of the gentile nations and the etymologies he often seems to invent to verify his account. There are no other more eloquent speeches in the history of philosophy than those of Hegel and Vico. In them, philosophy approaches the Platonic Sun.

In all the great speeches that comprise the history of philosophy, whether or not as complete as those of Hegel or Vico, the arguments they contain are secondary to the images that guide them. In most of the great philosophical books, their authors simply begin by making assertions and distinctions. They develop an intellectual narrative that, from time to time, resorts to presentations of proofs or arguments. These arguments are imbedded in a kind of literary work that we call philosophy. R.G. Collingwood, in his discussion of philosophy as literature, holds that philosophy is prose containing essential moments of poetry[38]. He is correct. Yet the poetry that is present in philosophical prose is rarely noticed.

In our age of criticism and reflective analysis, philosophy is taught in terms of arguments. Papers are given without end at philosophical meetings, analyzing, criticizing, and correcting some argument or other extracted from classical or contemporary works of philosophy. Students are taught in class after class to seek out the arguments in philosophical works. There is pathos in this process of pinning down arguments in such works. It is Hegel's «bad infinity» — «*schlechte Unendlichkeit*», because beyond every argument there lies a counter-argument, a continual *Jenseits*. Once an argument is advanced, it is not beyond human wit to discover a counter-argument, and so on, without end. It offers us a kind of *geistige Tierreich*, an intellectual menagerie, with the author of each argument barking its wares, to which we are asked to subscribe. Like Lucian's *Sale of Philosophers*, we enter an indefinitely incomplete world of piecemeal thinking.

In making this point, however, I do not wish to be a misologist. I heed Socrates' warning, in his speech in the *Phaedo*, against being a hater of argument. But argument as an element of philosophy must be put in perspective. It is not in itself all of what philosophical thinking is about. Socrates' own manner of philosophizing is to establish a dialectic between the *elenchos* and the likely story, each supplementing the other. The French philosopher, Michèle Le Doeuff, says:

[37] I have given a full exposition of the *Scienza nuova* in terms of these forensic principles in a forthcoming work, *Genesis and Structure of Vico's New Science: A Philosophical Commentary and Companion to the Text*.
[38] R.G. Collingwood, *An Essay on Philosophical Method,* Oxford 1933, p. 214.

Whether one looks for a characterization of philosophical discourse to Plato to Hegel or to Bréhier, one always meets with reference to the rational, the concept, the argued, the logical, the abstract. Even when a certain coyness leads some authorities to pretend that they do not know what philosophy is, no agnosticism remains about what philosophy is not. Philosophy is not a story, not a pictorial description, not a work of pure literature. Philosophical discourse is inscribed and declares its status as philosophy through a break with myth, fable, the poetic, the domain of the image.

The surest way to dismiss a philosophy is to declare it to be poetry. Le Doeuff continues:

> If, however, one goes looking for this philosophy [that described above] in the texts which are meant to embody it, the least that can be said is that it is not to be found there in a pure state. We shall *also* find statues that breathe the scent of roses, comedies, tragedies, architects, foundations, dwellings, doors and windows, sand, navigators, various musical instruments, islands, clocks, horses, donkeys and even a lion, representatives of every craft and trade, scenes of sea and storm, forests and trees: in short, a whole pictorial world sufficient to decorate even the dryest 'History of Philosophy'[39].

Our true entrance into any philosophy is through its metaphors, and it is through its metaphorical images that it is impressed on our memories. We keep philosophy in mind through its key images — through Heraclitus's river, Plato's cave, Aristotle's sea battle, Augustine's pear tree, Anselm's fool, Occam's razor, Buridan's ass, Machiavelli's prince, Bacon's idols, Descartes' *poêle*, Spinoza's bondage, Leibniz's windowless monads, Pascal's wager, Locke's candle, Berkeley's tar water, Hume's fork, Kant's fogbanks of illusion, Mill's canons, Hegel's master-servant, Marx's fetish, Smith's hidden hand, Russell's logical atom, Wittgenstein's family resemblance, Husserl's bracketing, Cassirer's *Linienzug*, Heidegger's *Holzweg*, Quine's bound variable — there is no end to the lists for the history of philosophy, or for individual philosophies that could be constructed[40]. The history of philosophy, in terms of the image and master images emphasized by major philosophers, is yet to be written. Stephen Pepper's theory of «root metaphors» — that philosophies can be organized in terms of certain metaphors that inform their origination of world views — has never been pursued. The role of the metaphor in comprehending philosophy is inescapable. Even the term Pepper coined is a metaphor[41].

Eloquence always requires the metaphor, for the metaphor is the key to the whole and to its formulation in words. Hegel understood this key from the first projections he made of his philosophy, in what is called *The Earliest System-program of German Idealism*. Against those whom he names as «*unsere Buchstabenphilosophen*», Hegel proposes «a new mythology, but this mythology must be in the service of ideas, it must be a mythology of *Reason* [*Mythologie der*

[39] M. Le Doeuff, *The Philosophical Imaginary*, translated by C. Gordon, Stanford 1989, p. 1.
[40] See D.P. Verene, *Speculative Philosophy*, Lanham 2009, chapter 3.
[41] S.C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley 1961, chapter 5.

Vernunft]»[42]. Indeed, in writing the *Phenomenology*, Hegel maintained a stylistic dialectic between *Bild* and *Begriff*. It is Hegel's images that take us back into his text, that allow us to recall it. In the final chapter, on «Absolute knowing», he describes the whole of the *Phenomenology* as a «*Galerie von Bildern*», a gallery of images or pictures. These pictures are made to contain rational meanings, through Hegel's *List der Vernunft*, his «cunning of reason», that runs throughout his whole work[43].

Vico understands well the role of the image in the formulation and comprehension of his new science. The definitive edition of the *Scienza nuova* is introduced by its *dipintura* and a discussion of each of its objects depicted as presenting the new science as a whole, prior to the text itself. As Vico says, in the first sentence of the work:

> As *Cebes the Theban* made of *Morals*, we here present for view a Tablet of Civil things, which may serve the *Reader* to conceive [*concepire*] the *Idea of this Work* before reading it, and to bring it back most easily to memory [*memoria*] with such aid as the imagination [*fantasia*] may provide, after having read it[44].

Vico and Hegel know well the meaning of the observation we find in Bacon: «The Art of Memory is built upon two intentions; Prenotion and Emblem». Bacon says:

> By Prenotion I mean a kind of cutting off of infinity of search. For when a man desires to recall anything into his memory, if he have no prenotion or perception of that he seeks, he seeks and strives and beats about hither and thither as if in infinite space.

He defines emblem as that which «reduces intellectual conceptions to sensible images; for an object of sense always strikes the memory more forcibly and is more easily impressed upon it than an object of intellect». An emblem is a concept put in sensible form. Prenotion and emblem are the devices for the «Art of Retaining or Keeping Knowledge»[45].

Finally, something may be said of the other great trope that informs the eloquence of the speech of the whole. Vico says that irony does not arrive in human thought until thought becomes philosophical. «Irony certainly could not have begun until the period of reflection, because it is fashioned of falsehood by dint of a reflection which wears the mask of truth»[46]. A myth is always a true story, a *vera narratio*. It is a perception put into words, a fable — a metaphor being a fable in brief. Like a perception, it is what it is, something true in itself. Fables are not based on judgment, distinguishing between truth and error. Irony, since Socrates, has been a part of philosophical speech. It guides thought to

[42] G.W.F. Hegel, *Frühe Schriften*, vol. I of Id., *Werke*, Frankfurt am Main 1971, pp. 234-236.
[43] D.P. Verene, *Hegel's Recollection*, cit., chapter 9.
[44] G.B. Vico, *New Science*, cit., p. 3, my translation; *Scienza nuova*, cit., p. 415.
[45] F. Bacon, vol. IV of *Works*, edited by J. Spedding, R.L. Ellis, and D.D. Heath, New York 1965, pp. 436-437.
[46] G.B. Vico, *New Science*, cit., p. 131; *Scienza nuova*, cit., p. 591.

insights that cannot be reached by argument. An irony grasped will establish and record a point more easily and firmly than any argument concerning it. To approach great works of philosophy apart from irony is to miss the insights they contain and to retreat into the monotone of argument and criticism.

Irony, like metaphor, depends upon *ingenium* to connect what is dissimilar. Irony occurs when what is affirmed is the opposite of what is meant. To claim something literally flattens out meaning. Irony causes us to see something from its other side — a trope that embodies Hegel's labor of the negative (*Arbeit des Negativen*). When opposites are juxtaposed we see more than when they each are stated separately and compared logically.

Further, what is said ironically naturally impresses itself on our memory. Plato's claim, in the *Republic*, that the best state will never exist until philosophers become kings in their countries or kings take up the study of philosophy is likely ironic, and it is unforgettable, once read. Bertolt Brecht said, of Hegel: «He had the stuff of one of the greatest humorists among philosophers; Socrates is the only other one who had a similar method. […] I have never met anyone without a sense of humor who has understood Hegel's dialectic»[47].

In *De antiquissima Italorum sapientia*, his work on the philosophical meanings in the Latin language, Vico offers us a new source for Descartes' *cogito ergo sum*. Vico places his refutation of Descartes' *cogito* as a first principle of metaphysic in a scene from Plautus's *Amphitryo*. In Plautus's comedy, while Amphitryon, the commander-in-chief of the Theban army, is away at war, he is cuckolded by Jupiter, who has assumed Amphitryon's guise. As the guise is so perfect, the wife of Amphitryon (Alcmena), who is wholly innocent, presumes Jupiter to be her husband. In this comedy of errors, Mercury assumes the guise of Amphitryon's slave, Sosia. Following the prologue, Sosia, now returned, with his master, from war, discovers his double, and begins to doubt his own existence. Mercury, still in his guise as Sosia, tells Sosia that he is mistaken about his own identity, and that, in fact, he, Mercury, is Sosia, saying: «Oh, you can have the name when I don't want it; *I'm* Sosia and you're nameless. Now get out!».

Sosia then looks in the mirror and develops his "Cartesian" proof, which concludes: «But, when I think, indeed I am certain of this, that I am and have always been [*Sed cum cogito, equidem certo sum ac semper fui*]»[48]. Vico finds Descartes' great truth uttered in this burlesque, and concludes that Descartes' first principle is «not some rare and exquisite truth which requires the meditation of a great philosopher to invent»[49]. I have yet to find this «source» for Descartes' great truth discussed in the Cartesian critical literature. Vico, in one ironic comparison, has effortlessly impressed upon the memory a new status for Descartes' *cogito*.

[47] B. Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, Berlin and Frankfurt am Main 1961, pp. 108-111. My translation. Brecht's work was written in Finland in 1941 and published posthumously.
[48] Plautus, *Amphitryo*, 441-447.
[49] G.B. Vico, *On the Most Ancient Wisdom of the Italians*, translated by J. Taylor, New Haven 2010 (Latin and English opposed texts), pp. 32-33.

In conclusion, one can think of nothing more intellectually boring than critique, critical thinking, and the bad infinity of argument and counter-argument. It robs philosophy of a language of the passions of its theater of memory, containing its storehouse of topics and the dialectical pursuit of self-knowledge — the conversation the self can have with itself that is the basis of what the ancients called civil wisdom.

Once philosophy is stripped of eloquence, it has little to say about the human condition and devotes itself to method, from analytical to hermeneutical, and to the problem of knowledge, not self-knowledge. Tongue-tied, philosophical speech becomes the monotone of logical assertion and understanding, a kind of grimness of mind that has nothing daring to say. The confinement of philosophy to the transcendental, with a fear of error that comes with thinking beyond experience, is based on a timidity of soul. We are left in the land of the truth of the pure understanding:

> This domain is an island, enclosed by nature itself within unalterable limits. It is the land of truth — enchanting name! — surrounded by a wide and stormy ocean, the native home of illusion, where many a fog bank and many a swiftly melting iceberg the deceptive appearance of farther shores, deluding the adventurous seafarer ever anew with empty hopes, and engaging him in enterprises which he can never abandon and yet is unable to carry to completion[50].

We have heard this before:

> one who spends too much time travelling eventually becomes a stranger in his own country; and one who is too curious about the practices of past ages usually remains quite ignorant about those of the present. Moreover, fables make us imagine many events as possible when they are not.

These imaginations are the products of humanistic speech, for «those who regulate their conduct by examples drawn from these works are liable to fall into the excesses of knights-errant in our tales of chivalry, and conceive plans beyond their powers»[51]. We are told to stay at home with the understanding and the logical certainties of method, avoiding the adventures of ideas. Our mind's eye must be checked, lest it raise its vision upward toward the *eidē* or glimpse the *dilettoso monte* of the Absolute. We are told to keep a critical eye downward, for the eye is the organ in the body in which the soul concentrates itself. The eye is the instrument of the soul. We are encouraged to keep our sight on the present and the progress of the future and as much as possible free of the influence of memory. This is the teaching of the modern problem of knowledge and its constant companion: critical thinking and speaking.

[50] I. Kant, *Critique of Pure Reason*, cit., p. 257; *Kritik der reinen Vernunft*, cit., p. 287.
[51] R. Descartes, *Discourse*, cit., p. 114; *Discours*, cit., p. 7.

Articoli/2:

Retorica senza retorica

Mariapaola Fimiani

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 18/12/2014 Accettato il 12/01/2015

Abstract: The aim of dialogic discourse is to oppose adulation and dismiss rhetoric, interpreted as a pure instrument of persuasion. The relation between frankness in speaking and rhetoric is complex and contradictory, it implies rejection and intricacy. If one assumes there is no discourse without a certain technique, then a «rhetoric without rhetoric» – a controlled and measured order – should be kept in *vrai dire*. Moreover, conceiving a «rhetoric without rhetoric» also involves a discourse without a subject, that is the anonymity and processuality of the pervading and omnipresent world of communication, perceived as a tool of control on the singularity.

***

I.

In quanto arte del dire o del parlar bene la retorica non va intesa come lingua ornata e artificiosa, ma come una tecnica o come un complesso di regole interne ad ogni formazione discorsiva. È corretto, perciò, distinguere una retorica che ha carattere dialogico e una retorica che ha carattere persuasivo, se il discorso pratica l'incontro con l'altro per uno scambio tra uguali o se, invece, si è in presenza di un parlare tra soggetti ineguali, tra chi ha il potere e chi lo subisce, tra un direttore e un diretto, tra chi parla e chi tace.

La retorica dialogica è una pratica multipla e orientata alla comunità. La retorica persuasiva è il discorso dell'Uno ascoltato dai Molti, è indirizzata da un capo al silenzio dei sudditi e alimenta la solitudine. La retorica dialogica è luogo della democrazia, la retorica persuasiva è strumento di populismi plebiscitari. In entrambi i casi, per il dialogo e per la persuasione, la formazione del discorso richiede un processo di soggettivazione: è il modo di essere del soggetto parlante che assegna alle regole del dire la forma del dialogo o quella della persuasione. Non c'è modalità del discorso se il discorso non è di un soggetto che parla. E non c'è modo del soggetto se non per un movimento di soggettivazione che doppia il movimento del mondo: il soggetto che parla è, infatti, in un campo che si fa trama di sé e del mondo.

Il discorso è sempre sospeso all'esercizio di un'etica, ad una *cura sui* – direbbe Foucault – che è, appunto, trasformazione di sé e del mondo. Ed è nel discorso che il soggetto, il parlante, pratica il modo di questa trasformazione. Non a caso

le note foucaultiane sulla retorica incrociano i più ricorrenti temi della cura di sé, dell'atto di verità e del coraggio della verità. Il legame tra il soggetto e il discorso, in cui appare la retorica, segnala il passaggio dalla cura di sé all'atto del dire, del dire la verità, tutta la verità: la problematica della cura di sé apre alle questioni del *vrai-dire* e della *parresia*. L'atto di verità, l'atto del dire tutta la verità, consegna il discorso al locutore e produce, così, nel soggetto le condizioni di apparizione della retorica. Non è difficile pensare – come nelle analisi foucaultiane – che la retorica persuasiva assimili a sé ogni discorso, quando questo si fa pratica di solitudine in un contesto passivo e dispersivo. Le note di Foucault segnalano, in tal senso, le profonde diversità del dire e dell'uso della retorica nel governo della città e nella cura pastorale.

Il *Politico* di Platone e l'uso del mito del mondo rovesciato testimoniano, secondo Foucault[1], una tensione permanente tra diverse forme di cura e di soggettivazione, tra processi di assoggettamento e processi di liberazione, tra il mantenersi in vita e il farsi vita filosofica, tra l'essere pastore di dio e l'essere capo di una città. Il *Politico* racconta nel mito come un tempo, nell'era di Crono, età dell'oro e dell'abbondanza, gli uomini nascessero dalla terra, senza memoria e senza reciprocità con i propri simili. Ad essi, ai *figli della terra*[2], erano destinate la guida diretta di pastori divini, alimento sicuro per le vite dei singoli, e una vita errante, nomade e senza confini. Il dio pastore ha un rapporto immediato e continuo con il suo gregge, con individui sparsi, radunati solo dal suono della sua voce. È l'ascolto che ammucchia i viventi, a *uno a uno*. Il pastore esercita una vigilanza continua: «tutti dormono, *lui* veglia»; è tenuto a conoscere il gregge dormiente «nel suo insieme e nel dettaglio», *omnes et singulatim*[3]. L'irriflessività e l'immediatezza, il sopore e l'anedonia caratterizzano la moltitudine dispersa prodotta dalla cura pastorale. Questa riconduce a sé e alla sua padronanza un processo di singolarizzazione che lei stessa sollecita. Con l'evolversi della cura il potere pastorale si farà penetrante e opprimente «tecnica di direzione» nel cristianesimo[4] e l'asservimento del singolo si prolungherà con la messa in discorso della vita umana nell'«antropologia permanente» dei saperi e dei sistemi moderni[5].

Il ciclo di Zeus, tempo dell'asprezza della natura e dei conflitti, narra, invece, la nascita della memoria, del sapere, delle arti, dell'amore, della relazione, della filosofia, e dunque della figura del politico. È la differente pratica della cura

[1] Cfr. M. Foucault, *Omnes et singulatim. Verso una critica della ragione politica*, in Id., *Biopolitica e liberalismo*, a cura di O. Marzocca, Milano 2001. Si veda anche Id., *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978),* ed. stabilita da M. Senellart sotto la direzione di F. Ewald e A. Fontana, tr. it. di P. Napoli, Milano 2005, pp. 106-107.
[2] Platone, *Politico*, XV, 276 c.
[3] M. Foucault, *Omnes et singulatim*, cit., p. 115; Id., *Sicurezza, territorio, popolazione*, cit., p. 103.
[4] M. Foucault, *Del governo dei viventi. Corso al Collège de France(1979-1980),* ed. stabilita da M. Senellart sotto la direzione di F. Ewald e A. Fontana, ed. it. a cura di D. Borca e P.A. Rovatti, Milano 2014; lezione del 19 marzo 1980, pp. 255 sgg.
[5] La continuità tra la pastorale cristiana e i saperi moderni è ampiamente discussa, già dal 1976, ne *La volontà di sapere*.

che segna la distinzione tra il pastore e il politico. Se la cura pastorale è alimento e controllo della vita dei singoli, la cura del politico è il governo della città. Il ruolo del politico è di tessere una tela, di formare e assicurare una comunità come «relazione tra l'uno e la moltitudine nel quadro composto dalla città e dai suoi cittadini»[6], è di lavorare alla difficile relazione tra l'uno e i molti, tra l'identità e la differenza. Il buon capo greco è un abile timoniere che allontana i pericoli e lascia la città «dietro di sé dotata di leggi». «Essere un uomo politico» non vuol dire «nutrire, curare ed allevare la discendenza, ma associare […] riunire i viventi "in una vita comune basata sulla concordia e l'amicizia"»[7]. È, dunque, inevitabile – conclude il dialogo socratico – dissociare la figura del «pastore divino» da quella del «curatore umano»[8].

Il *Politico* sembra orientarci a decifrare le condizioni storiche del differenziarsi della cura, il passaggio dall'antichità classica all'Impero, quando Seneca e Marco Aurelio precedono e in qualche senso preparano la cura pastorale cristiana. Ma la duplicità della cura, politica e pastorale, oltre la successione temporale e la ricostruzione storica, ci aiuta a comprendere le modalità della cura e della tecnica discorsiva, della soggettivazione del discorso e della sua retorica, che appartengono al nostro presente.

> Tutto questo appare forse assai remoto – è il commento foucaultiano alla rilettura del mito –, se insisto su questi testi antichi, è perché essi mostrano che questo problema – o piuttosto questa serie di problemi – si è posto ben presto. Essi abbracciano l'intera storia occidentale e sono ancora della massima importanza per la società contemporanea. Riguardano le relazioni tra il potere politico […] e un potere […] il cui ruolo è quello di conservare, prolungare, migliorare costantemente la vita di tutti e di ciascuno[9].

Così, la cura politica sembra far uso della retorica dialogica, lasciando alla cura pastorale un discorso del tutto assimilabile alla retorica persuasiva.

II.

La filosofia, o il rapporto con la verità, è soggettivazione del vero e, dunque, è vita filosofica o «arte della vita», *techne tou biou*[10]. La domanda sulla verità non riguarda solo, per Foucault, la «formazione discorsiva» o lo statuto dell'enunciato, la densità del nesso tra «sistemi terminali» e «sistemi preterminali», ma coinvolge il «chi dice» e il senso della verità come «attività». E il soggetto che si lega alla verità è il *parresiastes*, colui che esercita la *parresia* o il dire-tutto, «da '*pan*'(tutto) e '*rhema*'(ciò che viene detto)»[11].

[6] M. Foucault, *Omnes et singulatim*, cit., p. 121.
[7] Ivi, p. 120.
[8] Platone, *Politico*, XVIII, 276 d.
[9] M. Foucault, *Omnes et singulatim*, cit., p. 121.
[10] M. Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, tr. it. a cura di A. Galeotti, introduzione di R. Bodei, Roma 2005, p. 12.
[11] Ivi, p. 4.

Nel *Simposio* e nel modello socratico, l'atto-di-verità è sintesi di *eros* e *logos*, di emotività e di discorso, dove l'autotrasformazione del soggetto nell'atto del dire è insieme discorso e coraggio, *ars orationis* e pratica delle pulsioni: «il *parresiastes* non teme niente, ma apre completamente il cuore e la mente agli altri attraverso il suo discorso»[12]. Per la tradizione socratica la *parresia* sembra opporsi decisamente alla retorica: il discorso retorico è un parlare lungo e continuo, mentre è proprio della *parresia* il dialogo e lo scambio di domande e risposte. L'atto *parresiasta* è plurimo e comunitario: il soggetto cui è rivolto il discorso di verità è la fonte stessa dell'obbligo a dire la verità, è un soggetto dallo statuto variabile, fluido, indeterminato, non definibile nei ruoli, funzioni e determinazioni, è solo il suo essere disposto alla *parresia*. La *parresia* socratica nasce, dice Foucault, laddove, come nel conflitto ludico dell'amore, si apre un «gioco» e una relazione rischiosa tra chi parla e chi ascolta[13]. La *parresia* che contrasta la retorica si impone, dunque, come relazione tra uguali per qualità morale e finalità etica.

Con l'ellenismo, l'età d'oro della cura, quando la trasformazione di sé, l'elaborazione della vita, si fa controllo permanente della propria esistenza, pratica di acquisizione e non di rinuncia[14], la relazione discorsiva tra il direttore di coscienza e il diretto, tra chi parla e chi ascolta, prosciuga nel *logos* ogni affettività. La componente emozionale è ceduta al «discorso retorico», che in tal caso è un'eloquenza che inganna e persuade, che prova a sorprendere e ad impedire di esercitare un giudizio: la sfera dell'affettività non è più la vita presa nel movimento del proprio pensiero, ma scade nella retorica come esibizione di «elementi drammatici», come «una sorta di teatro»[15] che si contrae nell'effetto della seduzione e della suggestione.

Se la *parresia* etica di Socrate richiede una pratica duale, personale e ravvicinata, la *parresia* ellenistica si concentra nella neutralità e nel controllo autoriferito del discorso, impegnandosi a sottrarlo ai rischi della retorica e della persuasione. E tuttavia l'atto *parresiasta* in quanto tale non può liberarsi della retorica, se questa è tecnica del dire. Il rapporto tra atto di verità e retorica resta, in Foucault, un rapporto complesso, forse insolubile, di rifiuto e di parziale intricazione[16].

La *parresia* ha, indubbiamente, due avversari: è il commento de *L'herméneutique du sujet*. Un avversario di tipo «morale», e uno di tipo «tecnico». L'avversario morale, a cui si oppone direttamente e contro il quale deve lottare, è

[12] *Ibid*.
[13] M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984),* ed. it. a cura di M. Galzigna, Milano 2011; lezione del 1 febbraio 1984.
[14] M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982),* edizione stabilita da F. Gros, tr. it. di M. Bertani, Milano 2003, lezione del 17 marzo 1982, in part. pp. 282-283.
[15] *Ivi*, lezione del 10 marzo, in part. pp. 357-358.
[16] Sull'«imbarazzo» di Foucault a proposito dei rapporti tra filosofia e retorica rinviamo ai commenti significativi di L. Jaffro, *Foucault et le stöicisme. Sur l'historiographie de* L'herméneutique du sujet, in F. Gros, C. Lévy (a cura di), *Foucault et la philosophie antique*, Paris 2003, pp. 67-68.

l'«adulazione». L'avversario tecnico è la «retorica». E tuttavia questa, la retorica, non va tanto allontanata o esclusa, bisogna farne uso, piuttosto, «nei limiti ben circoscritti, e sempre tatticamente definiti». La retorica resta, infatti, un avversario, ma al tempo stesso anche un «partner tecnico». Dunque, «contrapposizione, scontro, lotta contro l'adulazione. Libertà e affrancamento, invece, rispetto alla retorica»[17].

L'adulazione fa uso delle «astuzie della retorica». La vita filosofica è, invece, pratica di una «retorica specifica», di una sorta di ambigua e complessa «retorica senza retorica»[18]. L'atto di verità esercita un lavoro continuo per sottrarsi alla retorica persuasiva, ma «non si oppone in modo totale e integrale al discorso retorico. Il discorso filosofico, beninteso, è destinato a dire la verità. Solo che non può dirla, tuttavia, senza un certo numero di ornamenti»[19].

L'«equipaggiamento», di cui parlano gli stoici, una sorta di attrezzatura del saggio «atleta»[20], dell'*attività* del dire il vero, non consente una netta contrapposizione tra filosofia e retorica. Come affermava Epitteto – aggiunge Foucault – «per poter utilizzare il *logos*, è necessario che vi sia una *lexis* (un certo modo di dire le cose) […]. Non può […] esserci *logos* filosofico senza una sorta di corpo di linguaggio» e tuttavia è necessario che il discorso «non sia un discorso artificiale, finto, un discorso che obbedisca solo alle leggi della retorica […] che non si tratti di un discorso di seduzione»[21].

Anche i testi di Seneca, nella lettura foucaultiana, non escludono la retorica dal *vrai dire*, e tuttavia dissociano in modo deciso il parlar vero tra chi dirige e chi è diretto dal discorso nella forma dell'eloquenza rivolta al popolo, dal «discorso violento ed enfatico»[22]. L'eloquenza rivolta al popolo «non passa attraverso il rapporto di verità. Si limita a produrre degli effetti che hanno carattere emotivo, affettivo», vuole cogliere di sorpresa chi ascolta, fa uso di «elementi drammatici, allestendo una sorta di teatro». La relazione dialogica è, invece, «un discorso (*oratio*) '*quae veritati dat operam*', che lascia spazio alla verità»: dice quel che deve dire, e non cerca di «rivestirlo, di camuffarlo, e di conseguenza di travestirlo, per mezzo di ornamenti e orpelli, né per mezzo di una qualsiasi drammatizzazione»[23].

Il discorso vero non è, dunque, privo di ordine, ma questo è solo un «composto in funzione della verità che si vuole enunciare»[24]. I discorsi «non devono mirare a ciò che risulta gradevole, ma devono tendere all'utile»[25]. Servono a «mostrare le cose», non a «fare sfoggio di sé»[26]. È per questo che Seneca evita anche l'uso della parola retorica, «non ricorre mai a una simile parola». Ma, al tempo stesso, afferma

[17] M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*, cit., p. 332.
[18] Ivi, p. 138.
[19] Ivi, p. 310.
[20] Ivi, pp. 284-285.
[21] Ivi, pp. 328-329.
[22] Ivi, p. 357.
[23] Ivi, p. 358.
[24] *Ibid.*
[25] Ivi, p. 359.
[26] Ivi, p. 360.

che dopotutto anche gli ornamenti e gli abbellimenti del discorso possono risultare, alla fin fine, perfettamente utili. Non c'è insomma ragione alcuna per disdegnare i piaceri e le attrattive che possiamo trarre dall'ascolto di un bel linguaggio[27].

I discorsi non sono, certo, condannati «all'aridità e all'assenza di stile»: resta, perciò, l'uso di una retorica irriducibile, una «nostra retorica»[28]. È, dunque, possibile, se non addirittura necessaria, una «utilizzazione tattica della retorica»[29].

La retorica persuasiva va combattuta, controllata e frenata. La retorica dialogica, la retorica che si ritrae, che si contiene, la retorica senza retorica, è l'irriducibile stile del discorso, è il corpo del linguaggio e la partecipazione dell'ascolto.

III.

La retorica senza retorica, la retorica sottratta all'atto del dire orientato alla persuasione, è, tuttavia, anche la tecnica di un discorso anonimo. È la retorica di un movimento senza soggetto, che è retorica senza retorica perché è retorica sottratta a se stessa, cioè privata della libertà del dire e assimilata alle tecniche pervasive di un processo oggettivo.

Il corso delle cose non è in sé privo di una tecnica o di un ordine di esposizione. La retorica delle cose è una retorica controllata e, al tempo stesso, è una retorica senza limiti. Oltre il carattere persuasivo, che può assumere il discorso tra chi parla e chi ascolta, la retorica processuale, la retorica senza soggetto, si espone, più che alla persuasione, all'eccedenza e all'intrattenimento. La retorica del processo è la tecnica del discorso dell'informazione e della comunicazione, che non è qualificato da un singolo parlante e che non è orientato a un singolo ascoltatore, ma che è soltanto un'indefinibile e variabile esposizione anonima rivolta a una moltitudine passiva.

Con l'informazione e la comunicazione la retorica acquista il carattere pervasivo del mondo della commercializzazione e del consumo. La potenza della parola esclude, così, ogni alterità, ogni realtà e ogni pensiero. La parola, come l'immagine, si fa affermazione dell'apparenza e rovina del reale. [30] Il discorso comunicativo accoglie la straordinarietà e la esclusività di ogni parola singolare, che non rinvia a un senso e non comunica cultura, ma che è solo decorazione e pubblicità[31].

Nel passaggio dall'ascoltatore al cliente, il *fare ascoltare* è contratto nell'immediatezza del dire e, dunque, nell'appiattimento, senza spazio e senza tempo, del dire e dell'ascoltare, del discorso e della recezione, della voce e

[27] *Ibid.*
[28] Ivi, p. 359.
[29] Ivi, p. 361.
[30] Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, pref. di C. Freccero, tr. it. di P. Salvador, Milano 2004, pp. 54-56.
[31] M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna 1980, p. 24.

dell'udito, secondo lo stile di un «monologo elogiativo» o di un autoritratto del potere[32]. La trasparenza del discorso comunicativo non tollera lacune, inconscio, alcuna crepa che possa complicarne il puro ascolto. Così, il discorso pubblicitario è una corrente che non lascia tempo alla riflessione, ma solo alla sottomissione permanente. Il flusso delle parole è un'«eterna sorpresa arbitraria», è la «corrente» che non fa riflettere, ma che produce solo l'adesione «a ciò che è presente». Il discorso spettacolare «isola sempre da ciò che mostra la cornice, il passato, le intenzioni, le conseguenze. Quindi è totalmente illogico»[33].

Sottratta ad ogni pausa riflessiva, la retorica del discorso anonimo, strumento camuffato dell'intrattenimento più che della persuasione, è finalizzata all'eccitazione e al soddisfacimento immediato. Oltre la propaganda, l'intrattenimento sollecita un godimento che è prigioniero del narcisismo[34]. L'ascoltare è, perciò, il credere, non il pensare[35]. Il discorso pubblicitario, in quanto somma di eventi rapidi che vietano ogni attività mentale, è uno scorrere più additivo che narrativo[36], al quale corrispondono i ritmi velocissimi della percezione e della cognizione.

Con il discorso anonimo e pubblicitario l'opinione pubblica non è critica, ma non è neppure plebiscitaria e acclamativa. Sparisce in una massa inerte che si difende dai media con l'esercizio dell'apatia[37]. L'edonismo predatorio del discorso comunicativo assimila, così, la retorica alle regole anonime di un processo invasivo, che trasforma la presenza di chi ascolta nell'assenza del consumatore.

[32] G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 59.
[33] Ivi, p. 207.
[34] Il godimento spettacolare è prigioniero del narcisismo e ne fa un «edonismo puro di natura essenzialmente predatoria». Cfr. C. Chiurco, *La vita spettacolare come moderno dispositivo dell'osceno*, in R. Fanciullacci e C. Vigna (a cura di), *La vita spettacolare. Questioni di etica*, Napoli–Salerno 2013, pp. 214-215.
[35] G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 229.
[36] B. -C. Han, *La società della trasparenza*, tr. it. di F. Buongiorno, nottetempo, Roma 2014, p. 53. Cfr. anche A. Fabris, *Etica e comunicazione nella società dello spettacolo*, in R. Fanciullacci e C. Vigna (a cura di), *La vita spettacolare*, cit., pp. 61-62: «Lo spettacolo si trasforma in uno spot: esso non ha più una storia, non è più una narrazione, non presenta più un senso. Il tempo della narrazione si contrae nell'istante, nell'attimo del contatto tra l'interesse sollecitato e il qualcosa di curioso».
[37] M. Perniola, *La società dei simulacri*, cit., p. 49.

Articoli/3:

Descartes e la trasformazione della meditatio *in genere letterario*

Massimiliano Biscuso

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 20/01/2015 Accettato il 10/02/2015

Abstract: In the present essay I seek to argue that, in Descartes's *Meditationes de prima philosophia*, the reader is a necessary, but by no means sufficient, *context* for the understanding of the text itself. In the first part of the essay I investigate the reasons for Descartes's choice of transforming meditation into a communication form, and the characteristics of the way Descartes mutates it into a literary genre in contrast with the meaning of spiritual exercise it has in ancient philosophy and in modern devotional practices. In the second part I seek to clarify the rhetorical devices deployed by Descartes in the first *Meditatio* in order to predispose the reader to favourably receive the speculative theses of his work.

***

1. Retorica e filosofia in Descartes

La riflessione sulle forme comunicative, sui generi letterari e sul linguaggio adottati dai filosofi, non sempre frutto di scelte pienamente consapevoli, non può essere relegata tra gli aspetti marginali o le curiosità dell'indagine storico-filosofica. Se ogni discorso razionalmente argomentato, come è indubbiamente il discorso filosofico, è condizionato dall'uditorio al quale si rivolge, e se l'uditorio al quale è indirizzato il discorso filosofico è al tempo stesso universale (la ragione umana) e particolare (una singola comunità, che parla una lingua storica, che usa certe forme e non altre di espressione, che ricorre a specifici tropi retorici, a determinati schemi argomentativi, a particolari categorie ecc.)[1], allora quella riflessione si esercita sul nesso più problematico e paradossale della

[1] Per la distinzione fra uditorio particolare e universale cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris 1958; tr. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, pref. di N. Bobbio, Torino 1976, spec. pp. 19-47. Per il rapporto tra filosofia e letteratura, cfr. il classico saggio di A.C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, in «Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association», LVIII, 1984, 1, pp. 5-20; tr. it. *Filosofia come/e/della letteratura*, in Id., *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo 2008, pp. 151-173. Per l'analisi delle forme di comunicazione del testo filosofico, cfr. almeno *Forme e generi del testo filosofico*, in *Enciclopedia di Filosofia*, Milano 2004, pp. 1232-1241; P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Roma 2012. In entrambi i casi la meditazione non è individuata come genere letterario autonomo. Limitatamente alla storiografia filosofica, più esattamente al rapporto fra topica e retorica, cfr. M. Biscuso, *La tradizione come problema. Questioni di teoria e storia della storiografia filosofica*, Brescia 2013, pp. 35-37.

filosofia: il rapporto tra la pretesa di incondizionatezza, cioè di universalità e incontrovertibilità, cui la parola filosofica non può rinunciare pena la sua stessa dissoluzione (come nel caso della riduzione postmodernista della filosofia a «genere di scrittura»)[2], e la necessaria condizionatezza storica e linguistica, che la rende particolare e situata.

Le *Meditationes de prima philosophia* di Descartes[3] rappresentano a questo proposito un eccellente oggetto di indagine per almeno tre ordini di ragioni. Innanzi tutto perché è particolarmente evidente il contrasto tra il tentativo di pensare in modo radicalmente nuovo, che può realizzarsi solo operando una rottura netta e irrevocabile col passato, e il ricorso a generi letterari, schemi argomentativi e figure retoriche ripresi dalla tradizione per giustificare e fondare il nuovo sapere. Ciò determina, in secondo luogo, la circostanza che nel testo cartesiano siano all'opera, in modo niente affatto accessorio, una serie di tecniche letterarie e retoriche che sembrano contrastare con singolare forza l'intento di ricondurre il discorso filosofico a princìpi assolutamente evidenti e a rigorose inferenze logiche, in modo da escludere perentoriamente nella dimostrazione ogni ricorso a ciò che induce alla persuasione. Infine, perché gli argomenti essenziali esposti nelle *Meditationes* erano già stati presi in considerazione nel *Discours sur la méthode* e lo saranno ancora nei *Principia*, cioè in generi letterari – l'autobiografia intellettuale e il trattato – differenti dalla meditazione e tra loro, il che permette più agevolmente di confrontare le forme di comunicazione e di misurare quanto in profondità la scelta tra di esse incida sul nucleo speculativo cartesiano[4]. Questione, questa del destinatario, che Descartes aveva ben presente,

[2] Cfr. R. Rorty, *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida*, in «New Literary History», X, 1978, 1, pp. 141-160; tr. it. *La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida*, in Id., *Conseguenze del pragmatismo*, Milano 1986, pp. 107-123.

[3] Testi di René Descartes: *Œuvres* (= A*T*), publiées par C. Adam et P. Tannery, 11 voll., Paris 1964-1974; *Opere 1637-1649* (= *Op*[1]), a cura di G. Belgioioso, testo francese e latino a fronte, Milano 2009; *Opere postume 1650-2009* (= *Op*[2]), a cura di G. Belgioioso, testo francese e latino a fronte, Milano 2009; *Tutte le lettere 1619-1650* (= *Op*[3]), a cura di G. Belgioso, testo francese, latino e olandese a fronte, Milano 2009[2].

[4] Sulle scelte linguistiche e stilistiche cartesiane, condizionate dagli uditori ai quali si rivolge l'opera e dagli scopi prefissi, cfr. almeno H. Gouhier, *La résistance au vrai et le problème cartesien d'une philosophie sans rhétorique*, in *Retorica e barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15-18 giugno 1954, a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 85-97, che mette in evidenza come Descartes, pur rifiutando la retorica, assegni alla filosofia il compito non solo di dimostrare ma anche di persuadere i lettori legati a pregiudizi formatisi nell'infanzia e confermati dalla educazione tradizionale (cfr. anche Id., *La pensée métaphysique de Descartes*, Paris 1962, pp. 76-84); P.-A. Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage*, Paris 1980, che analizza da diversi punti di vista lo stile di Descartes: particolarmente interessanti sono le analisi dell'uso delle analogie nelle opere scientifiche, e della semantica e della sintassi della prosa cartesiana, che permette di situare Descartes nel suo momento storico e di comprendere la sua scrittura come esempio di prosa barocca; G. Canziani, *Some Aspects of Eloquence in Descartes's Works*, in «Argumentation», IV, 1990, pp. 53-68, il quale ritiene che la ragione dell'uso cartesiano di tanti differenti generi letterari, dal trattato alla meditazione, dal dialogo all'epistola, risieda nella consapevolezza di dover cercare «the most adequate forms to "propose" the new knowlegde to interlocutors with quite different convinctions»; C. Schildknecht, *Descartes oder die monologische Form der Philosophie*, in Ead., *Philosophische Masken. Literarische Formen der Philosophie bei Plato, Descartes, Wolff und Lichtenberg*, Stuttgart 1990, pp. 54-84, la quale mette in luce due aspetti del problema: da una parte l'intima connessione

come mostra la lettera del 30 aprile 1639 a Desargues, in cui il filosofo mette in evidenza che una cosa è scrivere *pour les Doctes*, un'altra *pour les Curieux*: per i primi è bene utilizzare i termini consolidati dalla tradizione, considerato il conservatorismo, linguistico e non solo, dei dotti; per i secondi, che non sono prevenuti, si potranno invece utilizzare nuovi termini francesi ed uno stile che si lascia apprezzare per l'*esprit* e la *grâce* (*AT* II, 554/*Op*[3], 1017-1019)[5]. Più in generale, si può concordare con Canziani[6] sul fatto che Descartes fosse ben cosciente che il potere della ragione non è incondizionato, né per il filosofo, che si assoggetta alla lunga procedura del dubbio per liberarsi dalle false credenze, né per il pubblico, cui il filosofo propone le sue nuove conoscenze e per ottenerne il consenso deve svolgere un'opera paziente e uno sforzo che comporta «the pedagogy of reason and cultural policy».

Non è quindi mia intenzione indagare i molteplici e spesso assai ardui problemi della metafisica cartesiana né saggiare la tenuta teorica delle soluzioni prospettate dal filosofo francese; mio scopo è invece quello di fornire un esempio di indagine contestualistica, volta a cogliere in uno specifico testo filosofico il rinvio al pubblico come *contesto* indispensabile – ma non perciò sufficiente – alla sua intelligenza: sia a quello *reale*, l'orizzonte prossimo del testo, la concreta comunità storica dei suoi lettori coevi; sia a quello *ideale*, l'orizzonte ultimo del testo, costituito in linea di principio da *tous les hommes* (*AT* X, 498/*Op*[2], 829)[7]. Mi limiterò, in un primo momento, ad individuare nelle *Meditationes* i destinatari del discorso filosofico cartesiano, i motivi della scelta della meditazione come forma comunicativa e le caratteristiche del modo in cui Descartes la utilizza e

di contenuto filosofico e forma letteraria dell'esposizione, dall'altra la strategia di procedere in modo mascherato, che può spiegare luoghi altrimenti poco chiari dell'opera cartesiana; J.-P. Cavaillé, *Descartes stratège de la destination*, in «XVII Siècle», XLIV, 177, 1992, pp. 551-559, che scrive: «le philosophe de l'ego qui gagne et préserve son statut métaphysique dans le retrait et la solitude, est un auteur obsédé par la destination, la diffusion et la publication de sa pensée. Ce paradoxe tout à fait passionant se traduit par le contraste, rarement revélé par les commentateurs, entre l'unité, la cohérence, la continuité de la pensée et le caractère véritablement protéiforme de l'œuvre cartésienne» (Ivi, p. 551). Rivolto esclusivamente al *Discours de la méthode*, ma comunque interessante, il contributo di M. Fumaroli, *Ego scriptor: rhétorique et philosophie dans le* Discours de la méthode, in H. Méchoulan (éd.), *Problématique et reception du* Discours de la méthode *et des* Essais, Paris 1988, pp. 31-46, che parla di un «mos rhetoricus mis au service du mos geometricus».

[5] Sul significato dell'uso del latino o del francese si sofferma in modo specifico E. Lojacono, *Cenni sulle lingue di Descartes e considerazioni sulla traduzione dei* Principia *in lingua italiana*, in *Descartes:* Principia philosophiae *(1644-1994)*, Atti del Convegno per il 350° anniversario della pubblicazione dell'opera, Parigi, 5-6 maggio 1994, Lecce 10-12 novembre 1994, a cura di J.-R. Armogathe e G. Belgioioso, Napoli 1996, pp. 531-575; cfr. anche i testi citati nella nota precedente.

[6] G. Canziani, *Some Aspects of Eloquence in Descartes's Works*, cit., pp. 55-56.

[7] Non esiste un unico contesto possibile che renda intelligibile un testo: l'interprete sceglie il contesto che gli appare più appropriato e opportuno per i suoi scopi. Si cfr. ad es. le felici osservazioni metodologiche di G. Paganini, *Skepsis. Le débat des modernes sur le scepticisme: Montaigne – Le Vayer – Campanella – Hobbes – Descartes – Bayle*, Paris 2008, pp. 334-348, che contestualizza il pensiero cartesiano sullo sfondo dello scetticismo a lui contemporaneo, quello degli *Atheorum scepticorum* della risposta alle settime obiezioni delle *Meditazioni* (cfr. *infra*, note 52 e 53).

la trasforma in genere letterario rispetto al significato di esercizio spirituale che essa aveva nella filosofia antica e nella pratica devozionale moderna (§§ 2-3); in un secondo momento, proverò a chiarire i dispositivi retorici messi in atto "teatralmente" da Descartes nella prima *Meditazione*, allo scopo di predisporre il lettore ad accogliere favorevolmente le tesi speculative che verranno in parte dimostrate e in parte argomentate in seguito, specialmente nelle ultime quattro meditazioni – dispositivi che non costituiscono un semplice rivestimento di quelle tesi, ma interagiscono in profondità con esse (§§ 4-6). Indagare il testo nel suo rinvio al pubblico contribuirà a coglierne eventuali aporie e punti di forza: spero così di arricchire i risultati ottenuti da altre indagini, siano esse interne al testo cartesiano, siano invece rivolte al *milieu environnant*, quale esso sia.

2. Il duplice destinatario delle *Meditationes*

A chi sono rivolte le *Meditationes*? Nella *Risposta alle seconde obiezioni* si legge:

> E questa è stata la ragione per cui ho scritto delle meditazioni, invece che, come i filosofi, delle disputazioni [*Disputationes*], o, come i geometri, dei teoremi o dei problemi; per attestare cioè proprio in tal modo che voglio avere a che fare solo con coloro che non si rifiuteranno di considerare e meditare attentamente con me la cosa. Ed infatti, anche il solo armarsi per impugnare la verità rende meno idonei a percepirla, in quanto ci si ritrae dalle ragioni che persuadono a considerarla per trovarne altre che ne dissuadano (*AT* VII, 157/*Op*[1], 887).

La scelta di scrivere *Meditationes*, invece che *Disputationes*, costituisce una rottura con la tradizione filosofica nella quale Descartes si era formato; sia con la scolastica medioevale – essendo la *quaestio disputata* divenuta un arido e formalistico esercizio di contrapposizione di tesi, dimostrate sillogisticamente, e della loro confutazione, che il giovane Descartes aveva potuto apprendere al collegio di La Flèche –; sia con la seconda scolastica e le *Disputationes Metaphysicae* (1597) di Francisco Suárez – un testo che, studiato in gioventù da Descartes, lasciò profonde tracce nella metafisica elaborata negli anni della maturità. Nella sua sterminata opera metafisica (le *disputationes* sono ben cinquantaquattro) il teologo gesuita aveva elaborato le questioni e selezionato le sentenze e le opinioni che più gli erano sembrate servire alla dottrina rivelata, nella convinzione che «la filosofia dev'essere cristiana e ministra della divina teologia»[8]. Sebbene la teologia divina si compia tramite il discorso e il ragionamento umano, tuttavia la ragione naturale e la sua più alta produzione, la filosofia prima, non possono che essere al servizio della teologia soprannaturale[9]. Il lettore delle *Disputationes Metaphysicae* è il lettore cristiano, il quale è guidato non più con il prolisso – e antiquato – metodo del commento al testo aristotelico, che rischia di farlo

[8] F. Suárez, *Disputazioni metafisiche I-III*, testo latino a fronte, a cura di C. Esposito, Milano 1996, p. 37.
[9] Ivi, p. 43.

smarrire nella *ingens sylva* della tradizione, bensì con il *conveniente methodo* della disputa, che consente di «considerare le cose stesse [*res ipsas contemplari*]»[10].

La ragione naturale, dunque, non è sollecitata in Suárez, come lo sarà invece in Descartes, a spogliarsi dei pregiudizi che, offuscandola, le impediscono di ricercare e trovare nuove verità, ma è invitata solamente a saper scegliere tra opinioni già date su determinate questioni per individuare tra di esse quelle vere. Si tratta infatti di una ragione naturale diversa da quella di Descartes. Perciò agli occhi dell'antico allievo del collegio di La Flèche il metodo della *disputatio*, se era giustificabile negli anni di apprendistato[11], non era più ammissibile come metodo per fondare una nuova metafisica, che proprio con la tradizione intendeva rompere. Anzi, al contrario, seguirlo avrebbe potuto sortire l'effetto opposto, indurre alla sospensione dell'assenso su tutte le opinioni, risultando queste al tempo stesso contrarie tra loro ed equipollenti[12].

Respingendo il metodo della *disputatio*, Descartes non nega, tuttavia, la dimensione dialogico/dialettica del filosofare, ma la disloca in uno spazio proprio, distinto da quello monologico della *meditatio*. È lo spazio dove si accoglie la voce altra dell'obiezione, per poter dare ad essa la risposta; è lo spazio della dissipazione

[10] Ivi, p. 305.

[11] Nelle *Regulae*, a commento della seconda, dopo essere giunto alla conclusione che solo l'aritmetica e la geometria danno luogo ad una scienza certa, Descartes riconosce il valore formativo della *disputatio*, che però deve essere abbandonata «se vogliamo seriamente proporre a noi stessi delle regole con l'aiuto delle quali salire alla vetta della conoscenza umana»: «Non per questo però condanniamo il modo di filosofare che sinora tutti gli altri hanno adottato e le macchine da guerra dei sillogismi probabili degli scolastici, adattissimi alle dispute: essi infatti esercitano, facendolo avanzare con una certa emulazione, l'ingegno dei fanciulli, per il quale è di gran lunga preferibile essere formato da opinioni di questo genere – anche se appaiono incerte, essendo controverse tra gli eruditi – piuttosto che essere lasciato libero a se stesso. Può darsi, infatti, che senza una guida si dirigano verso dei precipizi; ma, fino a quando seguono le orme dei precettori, certamente, anche se talvolta si allontanano dal vero, prendono tuttavia un cammino almeno a questo titolo più sicuro, poiché già intrapreso da persone più prudenti. E anche noi stessi siamo contenti di essere stati un tempo formati nelle scuole […]» (*AT* X, 363-364/ *Op2*, 689-691; cors. M.B.).

[12] Nel *Discorso sul metodo* Descartes sottolinea, con grande prudenza, che la «semplice decisione di disfarsi di tutte le opinioni in precedenza accolte e credute non è un esempio che ciascuno debba seguire»; in particolare non lo debbono seguire coloro che non riescono a impedirsi di affrettare i loro giudizi e coloro che, essendo coscienti di essere meno in grado di distinguere il vero dal falso rispetto ad altri uomini, debbono contentarsi di seguire le opinioni di costoro. «Per quanto mi riguarda – commenta il filosofo francese – sarei stato senza dubbio nel numero di questi ultimi, se avessi avuto un unico maestro o se non avessi conosciuto le differenze che, da sempre, vi sono tra le opinioni dei più dotti: ma ho appreso, sin dal collegio, che non si riesce a immaginare nulla di così strano e poco credibile che non sia stato sostenuto da qualche filosofo. In seguito, viaggiando, ho constatato che tutti quelli che hanno opinioni assai contrarie alle nostre non sono per questo barbari o selvaggi, ma, al contrario, molti usano la ragione quanto noi se non di più. […] io non potevo così scegliere alcuno le cui opinioni mi sembrasse di dover preferire a quelle degli altri» (*AT* VI, 16/ *Op1*, 41, cors. M.B.; cfr. anche 8/33). Ora, dal richiamo al tropo scettico della *dissensio* tra le *opiniones*, «la pluralité des voix», Descartes non consegue l'*epochè*, bensì la necessità di «essere la guida di me stesso» per costruire una filosofia dalle fondamenta salde. Sull'importanza del tropo scettico della διαφωνία in Descartes, cfr. J.R. Maia Neto, *Charron's* epoché *and Descartes* cogito*: the sceptical base of Descartes' refutation of scepticism*, in G. Paganini (ed.), *The return of scepticism. From Hobbes and Descartes to Bayle*, Dordrecht-Boston-London 2003, pp. 81-113. Sul confronto con lo scetticismo, cfr. *infra*, note 52-55 e 60.

dell'equivoco, del chiarimento, del rafforzamento del ragionamento, cioè dell'apologia della nuova filosofia e della pacata ma ferma rivendicazione della *libertas philosophandi*, che si estende nell'appendice dell'opera con un'ampiezza che supera di gran lunga la mole del testo delle sei meditazioni[13].

La scelta cartesiana di scrivere meditazioni e non dispute pare essere scelta elitaria, tale da restringere ulteriormente il numero dei lettori, già esiguo, di un'opera di metafisica: essa si rivolge non a tutti i cultori della filosofia o a tutti i professori universitari, ma solo a «quelli che si vorranno dare la pena di meditare con me seriamente, e considerare le cose con attenzione». Cosa significano però la serietà e l'attenzione nel meditare richieste dal filosofo francese? Nella *Prefazione per il lettore* Descartes scrive:

> Ora, però, una volta saggiati in qualche modo i giudizi degli altri, affronterò, di nuovo [*iterum*], le stesse questioni di Dio e della mente umana e, insieme, gli inizi di tutta la filosofia prima, senza però aspettarmi alcun plauso da parte dei più, né un gran numero di lettori; al contrario, anzi, non solliciterò alcuno di leggere tutto ciò, se non coloro – e so essere ben pochi [*admodum paucos*] – che sapranno e vorranno meditare seriamente con me [*serio mecum meditari*] e staccare la mente dai sensi [*mentemque a sensibus … abducere*] e, insieme, da ogni pregiudizio [*ab omnibus praejudiciis*] (*AT* VII, 9/*Op*[1], 691-693).

La serietà è la disponibilità a condurre l'indagine fino alle conseguenze estreme, possibile solo grazie alla emancipazione dai pregiudizi ereditati dall'educazione, dall'ambiente e dall'uso dogmatico della sensibilità, per affidarsi unicamente alla capacità della ragione di riconoscere e tenere dietro al vero, quella ragione che permette al lettore di rimeditare la meditazione già condotta da Descartes, ripercorrendone il cammino. Il primo atto della nuova filosofia è dunque la scelta di liberarsi dai pregiudizi, di pensare in modo incondizionato, in modo da poter riprendere *iterum*, «da capo» – il gesto più autentico del discorso

[13] Che la dislocazione della dimensione dialogica (obiezioni e risposte) in una parte separata, sebbene non autonoma, dell'opera sia una scelta stilistica, al pari della scelta del monologo per le sei meditazioni, è confermato dal fatto che l'opera stessa si apre nella *Praefatio ad Lectorem* con due obiezioni al *Discours* e le risposte di Descartes (AT VII, 7-8/*Op1*, 689-691). Secondo J.-L. Marion, *Le statut originairement responsorial des* Meditationes, in *Descartes. Objecter et répondre*, publié sous la direction de J.-M. Beyssade et J.-L. Marion, Paris 1994, pp. 3-19, tutte le opere di Descartes seguono uno «schéma responsorial» tripartito: «l'intrigue se joue en un texte, puis des objections et enfin des réponses». In particolare il testo delle sei *Meditationes* costituisce la risposta alle obiezioni formulate alla quarta parte del *Discours*. Perciò Descartes è tutt'altro che un pensatore solipsistico, e ciascuna sua opera tende a convincere il lettore dei risultati dimostrati. Io ritengo, infatti, che la solitudine sia piuttosto un *topos* retorico. Cfr. inoltre M. Miwa, *Rhétorique et dialectique dans le* Discours de la méthode, in H. Méchoulan (éd.), *Problématique et reception du* Discours de la méthode *et des* Essais, cit., pp. 47-55, secondo il quale, come vi sono due tipi di retorica, una da condannarsi e una da utilizzare, così vi sono due tipi di dialettica, quella sterile delle dispute tra dotti, che è «la logique d'apparence, de probabilité, de vraisemblance, ou plutôt de fausseté», e quella in un senso più ampio della obiezione e della risposta, «la logique qui admet le pour et le contre d'une même chose, c'est-à-dire qui admet le contradictoire». Descartes stesso sembra sollecitare i lettori a rivolgergli obiezioni: ciò accade sia per per il *Discours* che per le *Meditationes*, le cui *Objectiones et Responsiones* sono un «beau monument des dialogues philosophiques». Va ricordato, infine, che Descartes ricorse al dialogo nella *Recherche de la verité*.

filosofico – il processo di fondazione della metafisica. I pregiudizi risultano legati ai sensi, cioè al multivario mondo delle esperienze umane: scegliere di liberarsi dai pregiudizi significa dunque scegliere di affidarsi alla sola ragione; ma dato che sono proprio i pregiudizi a dividere gli uomini tra loro allontanandoli dalla verità, la scelta per la ragione è la scelta per ciò che accomuna gli uomini tra loro. In linea di principio, infatti, la ragione è universale. L'apparente restringimento dell'uditorio, operato con la scelta della meditazione, cela l'intenzione di indirizzarsi a ogni uomo in quanto essere razionale.

Nel discorso inaugurale della filosofia moderna si ripresenta così la paradossalità propria di ogni filosofia fin dalle sue origini arcaiche: discorso rivolto a tutti, ma comprensibile e formulabile solo da pochi. L'uditorio di Descartes, come quello di ogni filosofo, è dunque al tempo stesso particolare e universale, storicamente determinato e idealmente libero da ogni condizionamento storico. Il discorso filosofico, quindi, dovrà essere adeguato sia all'universalità del logo che alla particolarità della situazione comunicativa, essere rivolto sia all'uomo di ogni epoca sia all'uomo barocco, parlare la lingua universale della ragione e parlare la lingua particolare del tempo. Se quindi alla ragione possono essere indirizzate le dimostrazioni *more geometrico*[14] – ma con l'avvertenza di utilizzare la maniera di dimostrare analitica, che «mostra la vera via attraverso la quale la cosa è stata scoperta metodicamente» (*AT* VII, 884/ *Op*[1], 885), e non la sintetica, la quale, pur essendo corretta, «non è soddisfacente quanto l'altra, né appaga l'animo di coloro che vogliono imparare, perché non insegna il modo in cui la cosa è stata scoperta» e perché le prime premesse delle dimostrazioni delle cose metafisiche sono difficilmente percepibili, in quanto «contrastano con molti pregiudizi dei sensi cui ci siamo abituati sin dalla giovane età» (886/887) –, agli uomini in carne ed ossa del suo tempo, soprattutto a quelli che non sanno ancora condursi per mezzo della sola ragione, bisognerà rivolgersi con un linguaggio persuasivo, utilizzando forme comunicative convincenti e facendo ricorso a figure retoriche adeguate alla scopo. Da ciò la decisione di ricorrere alla meditazione, che permette di utilizzare la maniera di dimostrare più efficace didatticamente («nelle mie Meditazioni ho seguito la sola analisi, che per insegnare è la via vera e la migliore», *ibid.*) e le strategie comunicative più valide e retoricamente persuasive.

Nel *Discours* il significato di "meditazione" non è più quello di "esercizio", che esso aveva nella spiritualità filosofica antica e in quella religiosa moderna[15], ma neppure quello di genere letterario. «Non so se devo intrattenervi sulle

[14] Mi sono sforzato, dichiara Descartes nella *Sinossi*, «di non scrivere nulla che non possa dimostrare accuratamente e, quindi, di non aver potuto seguire altro ordine se non quello consueto ai geometri, in modo cioè da premettere tutto ciò da cui la proposizione ricercata dipende, prima di trarre una qualsiasi conclusione su di essa» (*AT* VII, 13/*Op*[1], 695). L'«ordine geometrico», chiariscono le *Seconde risposte*, «consiste solo in questo: le prime premesse devono essere conosciute senza il minimo ausilio da parte di quelle successive e tutte le altre devono essere disposte in modo da essere dimostrate solo in base a quelle che precedono» (884/885).

[15] Uso qui il termine «spiritualità» nel senso che ad esso ha conferito P. Hadot nel suo celebre libro *Exercices spirituels et philosophie antique* (1981), Paris 2002; *Esercizi spirituali e filosofia antica* (1988), nuova edizione ampliata Torino 2005. Su Hadot cfr. *infra*, § 3.

prime meditazioni [*méditations*] che ho fatto: esse sono infatti così metafisiche e poco comuni che, forse, non piaceranno a tutti» (*AT* VI, 31/*Op*[1], 59), scrive Descartes all'inizio della quarta parte, quando l'opera abbandona l'andamento autobiografico che l'aveva fino ad allora caratterizzata per assumere la forma letteraria del trattato[16], in cui si espongono sinteticamente i risultati delle riflessioni – termine nel quale si può legittimamente tradurre *méditations* – condotte dal filosofo.

Nelle *Meditationes* assistiamo al passaggio dalla prudente comunicazione dei principi della filosofia al lettore, al suo coinvolgimento nella meditazione: le *Meditationes* sono infatti rivolte a quei pochi «che sapranno e vorranno meditare seriamente *con me* e staccare la mente dai sensi e, insieme, da ogni pregiudizio» (*AT* VII, 9/*Op*[1], 693; cors. M.B.). La meditazione ritorna, perciò, in questo testo ad essere esercizio? Oppure si trasforma in genere letterario autonomo, diverso dall'autobiografia intellettuale e dal trattato?

È a tali questioni che dobbiamo adesso rispondere.

3. Le *Meditationes* di Descartes tra tradizione degli esercizi spirituali e nuovo genere letterario

Se sono numerosi gli studi che hanno sottolineato il valore pratico delle *Meditationes* cartesiane[17], solo alcuni hanno provato a sostenere un legame con

[16] Secondo P. D'Angelo il *Discorso sul metodo* ha «una struttura che ritroveremo in parecchie autobiografie di filosofi: la parte propriamente autobiografica si arresta quando la dottrina è stata raggiunta», appunto alla fine della terza parte (*Autobiografia*, in Id., a cura di, *Forme letterarie della filosofia*, cit., pp. 43-69, p. 46).

[17] Il primo ad aver attirato l'attenzione sul significato pratico delle *Meditationes* in generale e della prima in particolare è stato Étienne Gilson, É*tudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien* (1930), Paris 19845, spec. pp. 186-187: «la première Méditation n'est plus une théorie à comprendre, c'est un exercise à pratiquer». Gilson ritiene che Descartes abbia trovato la forma meditazione, propria dell'esperienza religiosa, adatta all'affermazione della nuova filosofia: «La forme méditation, adaptée aux besoins des âmes religieuses qui veulent se pénétrer lentement de certaines vérités et se reformer au dedans à leur image, n'avait jamais semblé requise pour présenter des vérités abstraites d'ordre purement métaphysique; on comprend, au contraire, qu'elle se soit imposée à Descartes, puisqu'il avait à pénétrer de vérités nouvelles une pensée faussée par le long usage de l'erreur. Par là, cette philosophie des idées pures, si abstraite et géometrique d'intention, revêt le caractère d'une ascèse et d'une discipline de la pensée, dont l'effort s'exerce non seulement dans le doute méthodique, mais à chacune des haltes que la méditation cartésienne nous impose pour réfléchir sur ses conclusions principales et prendre le temps de les assimiler». H.G. Frankfurt riprende la tesi di Gilson, sostenendo che la meditazione filosofica cartesiana svolge un lavoro simile a quello della meditazione religiosa: «l'intention de Descartes est de guider le lecteur vers la salut en lui faisant part de la manière dont il a découvert la raison et dont il s'est par là libéré de la ténébreuse dépendance des sens qui l'avait autrefois laissé dans l'incertitude et dans l'erreur» (*Demons, Dreamers and Madmen. The Defense of Reason in Descartes's* Meditations, New York 1970; tr. fr. *Démons, rêveurs et fous. La défense de la raison dans les* Méditations *de Descartes*, Paris 1989, p. 11). Merito della attenta lettura di Frankfurt è aver sottolineato come il protagonista della prima *Meditazione* sia l'uomo che inizia a filosofare; non trovo invece affatto convincente – come spero di chiarire nel testo, cfr. *infra*, la conclusione del § 3 – la sua proposta di leggere le *Meditazioni* come un'opera autobiografica, perché ritengo la meditazione una forma autonoma, sia pur con talune somiglianze con l'autobiografia. Sottolinea il tentativo cartesiano di fondere retorica

la spiritualità filosofica antica o con la spiritualità religiosa moderna. Discuterò in modo più succinto – per motivi che saranno chiariti in seguito – la prima ipotesi, per poi passare alla seconda.

La possibile dipendenza delle *Meditazioni* cartesiane dagli esercizi spirituali antichi è stata difesa da Pierre Hadot e recentemente riproposta da Xavier Pavie, con alcune interessanti integrazioni. Nella sua opera maggiore Hadot aveva incidentalmente sottolineato come sia possibile affrontare le questioni capitali della metafisica cartesiana, l'esistenza di Dio e la separazione dell'anima dal corpo, solo grazie al recupero del *topos* interioristico per cui la verità abita *in interiore homine*[18]. In seguito, polemizzando con la tesi difesa da Michel Foucault nel corso su *L'herméneutique du sujet*, secondo la quale il «momento cartesiano» rappresenterebbe la rottura epistemologica moderna con la tradizione della spiritualità antica, che intendeva trasformare il soggetto per avere accesso alla verità, Hadot aveva sostenuto:

> Io penso, in effetti, che quando Cartesio sceglie di intitolare una delle sue opere *Meditazioni*, sa molto bene che quella parola nella tradizione della spiritualità antica e cristiana sta ad indicare un esercizio dell'anima. Ogni *Meditazione* è effettivamente *un esercizio spirituale*, vale a dire precisamente un lavoro di se stessi su se stessi, che bisogna avere portato a termine per passare alla tappa successiva[19].

Due sono le fonti antiche alle quali Hadot pensa: la nozione stoica di rappresentazione catalettica, che richiede «una ascesi e uno sforzo consistente nell'evitare la "precipitazione" (*aproptosia*, *propeteia*)»[20], proprio come la nozione

della persuasione e precisione dell'argomentazione razionale nei diversi generi letterari praticati A.O. Rorty, *Experiments in Philosophic Genre: Descartes'* Meditations, in «Critical Inquiry», IX, 1983, pp. 545-564. Per J. Rée, *Descartes's Comedy*, in «Philosophy and Literature», VIII, 1984, pp. 151-166, sia il *Discours* che le *Meditationes* rivelano una «rhetoric of edification», necessaria ad acquistare la saggezza metafisica attraverso il lungo apprendistato dell'errore; invece, secondo G. Hatfield, *Descartes's* Meditations *as Cognitive Exercises*, in «Philosophy and Literature», IX, 1985, 1, pp. 41-58; poi ampliato col titolo *The Sense and the Fleshless Eye: The* Meditations *as Cognitive Exercises*, in A.O. Rorty (ed.), *Essays on Descartes'* Meditations, Berkeley – Los Angeles – London 1986, pp. 45-79, «the meditation mode of writing» di Descartes non è più un dispositivo retorico per ottenere ascolto, perché «his choice of the literary form of the spiritual exercice was consonant with, if not determined by, his theory of mind and of the basis of human knowledge», teoria che implica la priorità dell'intelletto sui sensi (Ivi, p. 47). C. Schildknecht (*Descartes oder die monologische Form der Philosophie*, cit.) afferma a proposito del *Discours* e delle *Meditationes*: Descartes «stellt mit den literarischen Formen der Autobiographie (und Meditation) dem theoretischen Wissen propositionaler Formen (Lehrbuchwissen) praktisches Wissen im Sinne des Beherrschens einer Methode philosophischer Wissenbildung gegenüber» (Ivi, p. 61).

[18] Hadot ricorda come alla fine delle Meditazioni cartesiane, per illustrare il suo pensiero, Husserl citi la frase di Agostino «Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas» e la connetta col motto delfico «Conosci te stesso»: «abbiamo qui un bell'esempio di riattualizzazione e un significativo omaggio reso da Husserl alla tradizione antica, la quale trova, a suo avviso, il suo prolungamento nelle Meditazioni di Cartesio» (P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antic*a, cit., pp. 115-116). Insomma, ci troveremmo dinanzi ad una comune tradizione (Socrate – Agostino – Descartes – Husserl) che valorizza l'interiorità come luogo di accesso alla verità.

[19] P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris 1995; tr. it. *Che cos'è la filosofia antica?*, Torino 1998, p. 252; cors. M.B.

[20] Ivi, p. 254.

cartesiana di evidenza[21]; e la pratica del dialogo agostiniano – il riferimento mi sembra soprattutto al *Contra Academicos* –, quale premessa alla conversione e all'accesso alla verità[22], analogo all'esercizio del dubbio metodico quale introduzione al cogito. Invece a Hadot il peso della tradizione della spiritualità gesuitica, sottolineata da alcuni interpreti[23], non appare significativa, in quanto gli esercizi ignaziani, facendo riferimento all'immaginazione e all'argomentazione retorica, ed essendo diretti verso le verità rivelate, non sono che un «*lointain héritage*» della tradizione degli esercizi filosofici dell'antichità[24]. Insomma,

> si Descartes a choisi la forme littéraire des Méditations, cela ne signifie pas qu'il a voulu simplement exposer une pure théorie philosophique en la présentant artificiellement sous l'aspect de soliloques à la première personne, mais qu'il a voulu conduir son lecteur à une véritable expérience de soi, qui, conformément à l'inspiration profonde de la tradition de la philosophie antique, prende sa source dans une décision, dans le choix initial d'un mode d'être et d'un mode de vie, et qui aboutit à une transformation de soi-même[25].

Ho già discusso in un altro intervento[26] il tentativo hadotiano di scorgere nelle *Meditazioni* cartesiane una ripresa degli esercizi spirituali della filosofia antica, e ad esso rimando. Qui sarà sufficiente rammentarne le conclusioni: al di là delle apparenti somiglianze, le soluzioni cartesiane appaiono assai distanti sia dalle proposte stoiche che da quelle agostiniane. Nel primo caso, infatti, basterà notare che per Descartes è soprattutto il pregiudizio, e non la precipitazione, come per lo Stoicismo, ciò che ci impedisce di accogliere la verità dell'idea evidente; inoltre, nel pensiero dell'antica scuola ellenistica non c'è spazio alcuno per il Dio non-ingannatore, che invece nel filosofo francese svolge il ruolo di garantire la corrispondenza tra verità e certezza soggettiva; se è così, infine, l'esercizio spirituale in Descartes si riduce al ricordare, dinanzi alle conoscenze di origine dubbia, di far precedere la percezione dell'intelletto all'assenso della volontà, perché per le conoscenze evidenti è condizione sufficiente aver dimostrato l'esistenza di Dio. Nel secondo caso, nonostante indubbie coincidenze con il testo di Agostino (l'*otium* quale requisito indispensabile alla meditazione, il ritorno in se stessi come condizione necessaria per poter attingere la verità, lo svolgimento in sei giornate dei colloqui di Cassiciacum), nelle *Meditazioni* non c'è nulla degli esercizi dialettici veri e propri in cui sono impegnati i personaggi del *Contra Academicos*, nulla delle tecniche di esposizione delle tesi e della loro

[21] Ivi, p. 253.
[22] P. Hadot, *La Philosophie comme manière de vivre*, Paris 2001; tr. it. *La filosofia come modo di vivere. Conversazioni con J. Carlier e Arnold I. Davidson*, Torino 2005, p. 170.
[23] Cfr. *infra*, note 29-30.
[24] P. Hadot, *L'expérience de la méditation*, in «Magazine Littéraire», n. 342, Avril 1996, Dossier: *Descartes, les nouvelles lectures*, pp. 73-76, p. 74.
[25] Ivi, p. 75.
[26] Cfr. M. Biscuso, *Morte o rinascita degli esercizi spirituali? Le Meditationes di Descartes nel dibattito tra Derrida/Foucault e Foucault/Hadot*, in «Consecutio temporum. Rivista critica della postmodernità», in: http://www.consecutio.org/2013/04/morte-o-rinascita-degli-esercizi-spirituali/, in cui discuto anche delle tesi di Foucault, sia in relazione a Derrida sia in relazione allo stesso Hadot.

confutazione, nulla, soprattutto, della conversione ad una vita in tutto e per tutto diversa da quella finora condotta.

Xavier Pavie ha ripreso e ampliato la lettura hadotiana di Descartes, ritrovando una forte eredità stoica sia nel *Discours* che nelle *Passions de l'*âme, ma soprattutto attribuendo al dubbio metodico praticato nelle *Meditationes* il carattere di vero e proprio esercizio spirituale: «*Le doute cartésien peut* être *posé comme exercice spirituel dans la mesure où celui-ci est un moyen, un outil, une technique destinée à* être *appliquée en soi, pour soi, dans la perspective d'accéder à la vérité*»[27]. Tuttavia, poiché Descartes fonda la garanzia della conoscenza della verità su Dio, la pratica del dubbio quale esercizio spirituale risulta limitata e il filosofo francese si allontana dalla tradizione dei filosofi antichi, che non ricorrevano a principi trascendenti per migliorare e trasformare se stessi:

> Le doute cartésien est un exercice spirituel, mais fugitif. Il ne s'y apparente que l'espace d'un instant, avant d'être confronté à Dieu et vidé de son sens, pour finalement disparaître. C'est très claire dans les Méditations métaphysiques, où deux temps sont à distinguer: un premier temps, proche des exercices spirituels antiques, axé sur l'homme; un second temps où Dieu, mis en exergue, montre la voie et fait l'objet de la méditation[28].

Per Pavie, quindi, solo nelle prime due meditazioni sarebbe possibile ritrovare l'eredità degli esercizi spirituali della filosofia antica; una volta che il discorso si volge a Dio per dimostrane l'esistenza, fungendo Dio da garanzia della verità, Descartes non avrebbe più bisogno del «lavoro di se stessi su se stessi» per accedere alla verità, e la dimensione della spiritualità svanirebbe.

La maggioranza degli studiosi ha invece centrato l'attenzione sul legame con la spiritualità gesuitica. È noto che nel collegio di La Flèche, nel quale il giovane Descartes aveva studiato, durante la settimana santa per sei giorni erano sospesi tutti gli studi e le comunicazioni con l'esterno, affinché gli allievi si dedicassero agli esercizi spirituali, alla devozione e alla contemplazione. La base di queste pratiche erano gli *Exercitia spiritualia* di Sant'Ignazio di Loyola. Leslie J. Beck ha per primo attirato l'attenzione sulla traccia che la struttura tecnica degli *Exercitia* ignaziani avrebbe lasciato nelle *Meditationes* cartesiane[29]. Gli studi successivi[30] hanno però mostrato come nelle opere di Descartes in generale, e

[27] X. Pavie, *XVIIe siècle: le doute cartésien comme exercice spirituel*, in Id., *Exercices spirituels. Leçons de la philosophie antique*, Paris 2012, pp. 221-234, p. 230.
[28] Ivi, p. 232.
[29] L.J. Beck, *The Metaphysics of Descartes. A Study of the* Meditations, Oxford 1965, pp. 28-38.
[30] Mentre W.J. Stohrer, *Descartes and Ignatius Loyola: La Flèche and Manresa Revisited*, in «Journal of the History of Philosophy», XVII, 1979, 1, pp. 11-27, C. Santinelli, «Imago in phantasia depicta…». *Immaginazione corporea e pensiero immaginativo nell'opera di Descartes*, in *Materiali per una storia e teoria dell'immaginazione*, in «Quaderni dell'Istituto di Filosofia – Urbino», VI, 1999, pp. 99-153, pp. 138-143, e soprattutto Z. Vendler, *Descartes' Exercices*, in «Canadian Journal of Philosophy», XIX, 1989, 2, pp. 193-224, ritengono che gli *Exercitia* ignaziani siano stati un modello per Descartes; A. Thomson, *Ignace de Loyola et Descartes. L'influence des exercices spirituels sur les œuvres philosophiques de Descartes*, in «Archives de Philosophie», XXXV, 1972, pp. 61-85, si mostra più cauto, sottolineando piuttosto il ruolo del *Manuale Soliditatis* di Veron, che diviene principale termine di confronto nell'interpretazione di M. Hermans, M.

nelle *Meditationes* in particolare, non vi sia traccia diretta degli *Exercitia*, e come si debbano casomai supporre «*nombreuses médiations historiques et istitutionnelles*»[31], la più significativa delle quali sembra essere il *Manuale Soliditatis Beatæ Mariæ Virginis* di François Veron[32], che molto probabilmente il giovane Descartes lesse.

Infatti, a un attento esame risaltano più le differenze tra la letteratura devozionale gesuitica e le meditazioni cartesiane che i debiti contratti dalle seconde nei confronti della prima. Si può affermare, infatti, che gli esercizi spirituali dei padri gesuiti siano stati riutilizzati almeno nella cornice letteraria nella quale il testo delle *Meditazioni* dispone i contenuti concettuali. Come negli *Exercitia* ignaziani – mi soffermerò brevemente su di essi in quanto base della spiritualità gesuitica – ciascun giorno della settimana è dedicato a oggetti separati di un esame progressivo, che comprende però anche ripetizioni e revisioni[33], così le sei *Meditationes* trattano in giorni differenti[34] argomenti

Klein, *Ces exercices spirituels que Descartes aurait pratiqués*, in «Archives de Philosophie», LIX, 1996, pp. 427-440. G. Hatfield, *The Sense and the Fleshless Eye: The* Meditations *as Cognitive Exercises*, cit., sostiene che i paralleli tra la tradizione degli esercizi spirituali, non solo gesuitici ma anche agostiniani (Hatfield rammenta gli *Exercices spirituels* di Eustache de Saint-Paul, Paris 1623, ed. aumentata 1640), e la struttura delle *Meditationes* di Descartes sono «striking» (Ivi, p. 49). B. Rubidge, *Descartes's* Meditations *and Devotional Meditations*, in «Journal of the History of Ideas», LI, 1990, 1, pp. 27-49, infine, tende a ridimensionare in generale la dipendenza di Descartes da tutta la letteratura devozionale, non solo dagli *Exercitia*: «The reference to the meditation genre serves only to underline Descartes's views on how his arguments should be studied, and to remind his audience that he is not attacking or undermining the position of the Church. Awareness of the Meditations's allusion to the meditation genre tells us about Descartes's caution in presenting his ideas, but it should not alter our understanding of those ideas themselves». Più complessa la lettura di A.O. Rorty, *Experiments in Philosophic Genre: Descartes'* Meditations, cit., la quale ritiene che Descartes sia stato attratto da diversi tipi di esercizi spirituali, sia filosofici antichi che devozionali moderni: l'«intellectual ascensional mode» della meditazione di derivazione neoplatonica, che rafforza la sua convinzione che la mente contenga le formule del mondo materiale (Ivi, p. 551); il «penitential mode», di derivazione ignaziana, che esercita su lui una forte attrazione «because it stresses the activity of the will in rejecting error: the penitent detaches himself from his false beliefs by a series of exercices that reveal and strenghten his will. Ironically enough, this view is used to support the Enlightenment rationalism that emphasizes the autonomy of the individual inquiring mind» (Ivi, p. 552); l'«analitic-architectonic meditation», che consente di giungere per mezzo della catarsi scettica alle verità autoevidenti (Ivi, pp. 553-554).

[31] M. Hermans, M. Klein, *Ces* exercices spirituels *que Descartes aurait pratiqués*, cit., p. 438.

[32] François Veron (1575?-1649) entrò nella Compagnia di Gesù nel 1595, dalla quale uscì nel 1620, per diventare curato di Charenton. Insegnò filosofia a La Flèche dal 1608 al 1611, dunque negli anni in cui Descartes frequentava il collegio. Nel 1608 pubblicò il *Manuale Soliditatis Beatæ Mariæ Verginis*, che ebbe numerose riedizioni (cfr. M. Hermans, M. Klein, *Ces* exercices spirituels *que Descartes aurait pratiqués*, cit., p. 428, nota 2); il *Manuale* era probabilmente incluso tra le letture spirituali che i collegiali erano tenuti a fare (Ivi, p. 433).

[33] Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, introduzione, versione e note di G. De Gennaro S.I., in *Gli scritti*, a cura di M. Gioia, Torino 1977, p. 92.

[34] Ma si ricordi che anche i dialoghi del *Contra Academicos* di Agostino si svolgevano in sei giorni. La scansione temporale delle meditazioni è esplicitamente segnalata da Descartes e costituisce parte fondamentale dell'impianto letterario dell'opera. La prima *Meditazione* prende l'avvio in un momento determinato del tempo: «oggi [*hodie*] ho liberato la mente da ogni preoccupazione […]» (*AT* VII, 17-18/*Op1*, 703). All'inizio della seconda si legge: «Dalla meditazione di ieri [*hesterna*] […]» (23/713). La quarta inizia: «Mi sono così abituato, in questi giorni [*his diebus*] […]» (52/751) e finisce: «oggi [*hodie*] non ho imparato soltanto cosa io debba evitare per non sbagliare, ma anche […]» (62/763). Nella quinta Descartes ritiene giunto il momento

diversi, sebbene necessariamente concatenati fra di loro: le ragioni del dubbio universale, il cogito, l'esistenza di Dio, la verità, la natura del corpo e la sua distinzione dall'anima. Inoltre, per poter praticare i «grandi esercizi» l'esercitante deve liberarsi dagli impegni, allontanandosi dalle occupazioni, dalla famiglia e dagli amici, lasciando la sua dimora abituale, «prendendo un'altra camera dove abitare nel più grande raccoglimento possibile», predisponendosi così a ricevere grazie e doni dalla somma bontà divina[35]. Analogamente, anche le meditazioni metafisiche richiedono un deciso isolamento dal mondo. Nelle battute iniziali della prima *Meditazione* si legge: «Opportunamente, dunque, oggi ho liberato la mente da ogni cura [*curis*]; mi sono preso un tempo libero privo di preoccupazioni [*securum … otium*]; mi ritiro in solitudine […]» (*AT* VII, 17/*Op*[1], 703)[36].

Nonostante tali analogie, le *Meditationes* e gli *Exercitia* si differenziano evidentemente per contenuti e per scopi. Il primo è un testo filosofico e non religioso. Gli esercizi spirituali proposti da Ignazio di Loyola sono rivolti al cristiano, al cattolico: il contenuto sono i nostri peccati, la vita, passione e resurrezione di Cristo; il direttore sta all'esercitante come la Chiesa al credente: è sua guida alla salvezza. Le meditazioni di Descartes sono rivolti a tutti, non solo al cristiano, perché sono opera di filosofia. Anzi, al limite, per il cristiano potrebbero essere superflue. Nella *Epistola dedicatoria* il filosofo sottolinea che le due questioni di Dio e dell'anima sono «le più importanti tra quelle che devono essere dimostrate per mezzo della filosofia, piuttosto che della teologia». Se per i cristiani è sufficiente credere per fede nell'esistenza di Dio e nell'immortalità dell'anima, non così è per gli atei. Costoro infatti accuserebbero di cadere nel circolo vizioso chi affermasse che «si deve credere all'esistenza di Dio, in quanto è insegnata nelle Sacre Scritture e, viceversa, che si deve credere alle Sacre Scritture, in quanto sono considerate come provenienti da Dio» (*AT* vii, 2/*Op*[1], 681). Insomma, le *Meditationes* Descartes si fanno carico della «crisi pirroniana» che si è aperta, cioè della possibilità di rivolgere la ragione contro le verità della fede[37]: contro gli *hodierni Sceptici* (548-549/1379) non è più sufficiente il discorso edificante, bisogna ricorrere alle armi della filosofia.

La differenza più importante sta quindi non tanto nell'oggetto dei due testi, Dio e l'anima, ma nella contrapposizione tra il carattere teoretico delle *Meditationes* cartesiane, che intendono dimostrare l'esistenza del primo e

di liberarsi da tutti i dubbi in cui era caduto «nei giorni passati [*superioribus diebus*]» (63/765). E infine nella sesta afferma che «i dubbi iperbolici dei giorni passati [*superiorum dierum*] devono essere respinti come ridicoli» (89/799).

[35] Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, cit., p. 99.

[36] Tr. it. leggermente modificata. Il soggiorno in Olanda è così ricordato da Descartes nel *Discours*: «Sono passati proprio otto anni da quando questo desiderio mi indusse ad allontanarmi da tutti i luoghi dove potevo conoscere qualcuno e ritirarmi [*me retirer*] qui, in un paese dove la lunga durata della guerra ha imposto un ordine tale che gli eserciti che vi sono stanziati non sembrano servire ad altro se non a far sì che si goda dei frutti della pace con una tranquillità [*sûreté*] ancor più grande, e dove, in mezzo alla folla di un popolo assai attivo e preoccupato dei propri affari più che curioso di quelli altrui, senza perciò mancare di alcuna delle comodità che si trovavano nelle città più popolose, ho potuto vivere solitario ed appartato [*solitaire et retiré*] come nei deserti più lontani» (*AT* VI, 31/*Op1*, 59).

[37] Cfr. *infra*, note 52-53.

l'immortalità della seconda, e la natura spirituale degli *Exercitia* ignaziani, che vogliono rendere gloria a Dio e salvare l'anima dell'esercitante. Contrapposizione che rivela un triplice significato:

1) gli esercizi spirituali sono rivolti di fatto ai soli credenti, ai cattolici, mentre le meditazioni cartesiane sono proposte, almeno in linea di principio, a tutti gli uomini, credenti e miscredenti;

2) gli esercizi spirituali hanno una struttura tecnica – si potrebbe parlare, foucaultianamente, di «tecnologie del sé» –, di cui non c'è traccia nelle meditazioni cartesiane;

3) gli esercizi spirituali sono rivolti all'uomo tutto intero, anima e corpo, non solo alla sua mente, come delle meditazioni cartesiane.

Ignazio infatti non solo aveva proposto una serie codificata, complessa e reiterata di esercizi che coinvolgono tutte le *facoltà spirituali* umane – e per questo motivo li aveva chiamati «spirituali»[38] –, l'intelletto, la memoria, la volontà, l'immaginazione e i sensi, ma aveva dato anche precise indicazioni di come impiegare il *corpo* per renderlo docile strumento dell'ascetica cristiana.

Nulla di tutto questo nelle *Meditationes* di Descartes. Non c'è nessuna codificazione delle meditazioni che possa far pensare agli esercizi spirituali, nessuna tecnica messa all'opera, nessuna precettistica. Certamente la costruzione del vero sapere su Dio, l'anima e la sua distinzione dal corpo è possibile solo sulla base del fondamento indubitabile del *cogito*, e questo è attingibile grazie ad un processo di purificazione della mente dai pregiudizi che derivano dai sensi e dall'educazione. Ed è altrettanto vero che per attuare tale purificazione anche l'immaginazione e la memoria devono dare il loro contributo – e lo possono dare purché siano ricondotte all'obbedienza alla ragione[39] –: la prima permettendo quegli esperimenti mentali che scandiscono le tappe del dubbio metodico («Dunque, ammettiamo pure che sogniamo [*Age, ergo, somniemus*] e che non sono veri questi particolari […] e che neppure abbiamo, forse, queste mani e questo corpo», *AT* VII, 19/*Op*[1], 705; «consideriamo fittizio [*demus esse fictitium*] tutto questo che s'è detto su Dio», 21/709; «Supporrò [*Supponam*] dunque […] un certo Genio maligno», 22/709; e, retrospettivamente, nella sesta *Meditazione*: «ancora ignoravo, o almeno *fingevo* [*fingerem*] di ignorare, l'autore della mia origine», 77/783; cors. M.B.); la seconda consolidando quanto stabilito dalla ragione, in modo da contrastare la forza dell'abitudine, che induce a ricadere

[38] Per il fondatore della Compagnia di Gesù, «con il nome di esercizi spirituali si intende ogni modo di esaminare la coscienza, di meditare, di contemplare, di pregare oralmente e mentalmente e di altre attività spirituali […] come sono esercizi corporali il passeggiare, il camminare, il correre, così si chiamano esercizi spirituali tutti i modi di preparare e di disporre l'anima a togliere da sé tutti i legami disordinati e, dopo averli tolti, di cercare e trovare la volontà divina nell'organizzazione della propria vita per la salvezza dell'anima» (Ignazio di Loyola, *Esercizi spirituali*, cit., p. 91).

[39] Si noti, ad es., come la memoria possa svolgere due ruoli opposti: da un lato, la *mendax memoria* deve essere messa a tacere, perché conserva le vecchie e fallaci opinioni (*AT* VII, 24/*Op1*, 713); dall'altro, però, il suo ausilio è insostituibile: una volta svuotata dai pregiudizi ricevuti dai sensi e dall'educazione, perché questi siano sconfitti, deve ricordarsi dei motivi del dubbio.

nelle vecchie credenze («aver osservato questo ancora non basta, perché devo aver cura di ricordarmene [*curandum est ut recorder*]», 23/709).

Il protagonista delle meditazioni cartesiane, dunque, non è l'uomo nella integralità delle sue facoltà e nella disponibilità del corpo proprio, ma la *mens*[40], quella mente che già all'inizio dell'opera è stata liberata da ogni cura, ed è poi invitata a liberarsi da ogni legame con la corporeità e con il mondo, cioè con i sensi e l'esperienza, da tutte le opinioni che si sono formate e fissate nella mente, offuscandone la capacità di concepire in modo chiaro e distinto. Il soggetto non deve trasformarsi tutto intero per poter accogliere il segno di Dio che gli indicherà l'elezione, ma sublimarsi a mente – la seconda edizione dell'opera muta non a caso il sottotitolo della prima da *animae immortalitate* in *animae a corpore distinctio*: la dimostrazione della distinzione della mente dal corpo è la condizione di possibilità per il rovesciamento delle opinioni tradite e per l'edificazione della nuova filosofia – e seguire il metodo vero, con la garanzia che gli conferisce la dimostrazione del Dio non-ingannatore.

Insomma, il fatto che le *Meditationes de prima philosophia* siano anche un testo performativo, che dà indicazioni al lettore su come leggere il testo denotativo, affinché questi possa assimilarne non superficialmente il contenuto, non significa che esse siano esercizi spirituali.

Le *Meditationes de prima philosophia* non possono allora essere lette come una ripresa dei motivi e delle finalità caratteristici tanto della tradizione della spiritualità filosofica antica, quanto della spiritualità religiosa moderna. Nel testo cartesiano siamo dinanzi piuttosto ad una terza forma di meditazione: se nella spiritualità gesuitica la meditazione da esercizio filosofico funzionale all'arte della vita era divenuta pratica devozionale, ora essa si trasforma nel genere letterario più idoneo a divulgare la nuova metafisica.

Questo non significa negare che le forme precedenti di meditazione abbiano potuto fornire, oltre che una riserva di tropi retorici, anche spunti significativi per la trasformazione della *meditatio* da esercizio spirituale in genere letterario. Si pensi, ad es., ad alcuni passi del *Manuale* di padre Veron. Nella quarta parte (*Quid sit meditatio*) del capitolo XIV (*De oratione tum vocali tum mentali*), Veron definisce la meditazione «una riflessione attenta di una cosa pia, ordinata per suscitare nella volontà affetti pii e stabili». Ciò che la distingue dal modo ordinario di pensare è la ferma attenzione su un unico oggetto. Così

> meditare nello scrivere [*meditari scriptionem*] […] non è scrivere la prima cosa che ci viene in mente, ma scrivere qualcosa dopo un'attenta e prolungata attività della mente; meditare nel leggere [*meditari lectionem*] […] non è scorrere superficialmente il testo, ma leggere, rileggere, coglierne la perizia tecnica, le figure, i periodi ecc.[41].

[40] Secondo A.O. Rorty, *Experiments in Philosophic Genre: Descartes'* Meditations, cit., p. 548, già nelle *Regulae* Descartes si indirizzava non all'*anima* degli esercizi spirituali, ma all'*ingenium* protagonista della ricerca scientifica.
[41] F. Veron, *Manuale Soliditatis Beatæ Mariæ Virginis* […], (Mussiponti 1608) Coloniae 1612, pp. 607-608.

È proprio questa l'operazione che Descartes ritiene di aver compiuto e che chiede al suo lettore di ripetere: se il filosofo ha scritto dopo una attenta e prolungata riflessione, il lettore deve dedicare una *singularem attentionem* nel leggere e rileggere le singole meditazioni, soprattutto le prime due, le quali permettono di sconfiggere i pregiudizi, che impediscono di comprendere o che inducono a rifiutare le verità scoperte nelle restanti quattro (*AT* VII, 131/ *Op*[1], 855). Ancor di più, Descartes chiede al lettore di essere complice nella propria impresa, e affinché ciò possa avvenire, il filosofo mette in scena la propria meditazione in modo che il lettore ne divenga lo spettatore empatico, totalmente coinvolto nella rappresentazione della liberazione dai pregiudizi e della acquisizione della verità.

Le caratteristiche della meditazione come genere letterario creato da Descartes possono essere così riassunte:

1) andamento esplicitamente monologico del discorso filosofico;

2) scelta di assegnare ad ogni singola questione uno spazio autonomo;

3) soluzione delle questioni che si articola in un percorso fenomenologico di ricerca e scoperta della verità, che inizia dalla rimozione degli ostacoli che lo impediscono;

4) il soggetto del percorso è al tempo stesso singolare e universale: l'io che medita è tanto l'io empirico, non nascosto ma esibito come tale, quanto l'Io universale della ragione pensante;

5) uso di particolari tropi retorici (la decisione radicale di produrre discontinuità nella propria vita, il ritorno a sé ecc.) per coinvolgere il lettore nel percorso fenomenologico, cioè per permettere l'identificazione dell'io empirico del lettore con l'Io trascendentale.

Il genere della meditazione[42] si situa così a metà strada tra l'autobiografia[43] e il trattato[44], tra la narrazione della propria vicenda intellettuale e l'esposizione sistematica, didattica e critica di un ambito disciplinare specifico.

[42] Non è qui possibile affrontare la questione se, e in quale misura, opere come le *Cartesianische Meditationen* di Husserl appartengano al genere letterario inaugurato da Descartes; certamente, però, sembrano condividerne alcuni aspetti.

[43] G. Chiurazzi ritiene, al contrario, che «il *Discorso sul metodo* (1637) e le stesse *Meditazioni metafisiche* (1641) siano in gran parte delle autobiografie intellettuali» (*Autobiografia*, in *Enciclopedia di Filosofia*, cit., pp. 1233-1234, p. 1233). P. D'Angelo attribuisce solo la prima delle due opere al genere autobiografico, scrivendo: «il più cospicuo esempio» di come «l'autobiografia si insinu[i] in molti scritti filosofici, anche in quelli che non dovrebbero affatto avere un'*allure* autobiografica e una curvatura personale, e che anzi, per la loro esplicita natura, dovrebbero puntare alla massima universalità» è costituito proprio dal *Discorso sul metodo* di Cartesio (*Autobiografia*, in Id. [a cura di], *Forme letterarie della filosofia*, cit., pp. 43-69, p. 46). Sull'argomento cfr. anche D. Judovitz, *Autobiographical Discourse and Critical Praxis in Descartes*, in «Philosophy and Literature», V, 1981, 1, pp. 91-107; P. Riley, *Character and Conversion in Autobiography*, Charlottesville–London 2004, cap. 3.

[44] Sul trattato come genere letterario cfr. F. D'Agostini, *Trattato/Saggio*, in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, cit., pp. 275-305, che scrive: «il trattato *insegna*, *raccoglie* un materiale disperso in una sintesi originale, e *innova* criticamente una tradizione o *rovescia* le opinioni correnti. È questa la definizione messa a punto nella modernità, ed è proprio in base a questa definizione che tra Sei e Settecento il trattato diventa il genere filosofico per eccellenza» (Ivi, p. 278). La prosa filosofica del trattato non è solo prosa di ricerca né solo prosa didattica:

4. La prima *Meditatio* come teatro filosofico

A più riprese è emersa la differenza tra le prime due meditazioni, in particolare la prima, e le altre quattro, come se in quelle permanesse più marcatamente la traccia degli esercizi spirituali. È ora giunto il momento di affrontare la questione. Nelle due prime *Meditazioni*, in cui si rappresenta – proprio nel senso del mettere in scena – la vicenda, via via più drammatica, del dubbio metodico, che conduce però all'esito felice del cogito e prelude al successivo processo di acquisizione della verità, avviene la metamorfosi della meditazione da esercizio a forma di scrittura, propria dei successivi quattro capitoli.

Ad alcuni studiosi tutte le *Meditationes de prima philosophia* sono apparse come «*une extraordinaire mise en scène*» della metafisica[45], come un «grande solenne teatro»[46]. Ma questi giudizi sono dovuti all'eco che, generato dalle voci della prima *Meditazione* – a cui, d'ora in poi, ci rivolgeremo –, continua a risuonare nelle altre meditazioni. La definizione di *teatro filosofico* conviene però solo ad essa. Si badi bene: dire «teatro filosofico» non significa affermare che la rappresentazione mette in scena una finzione, perché ciò che viene narrato è il verace processo di fondazione della metafisica; al contrario, è la fondazione della metafisica ad essere esposta come se fosse una finzione: in questo caso un dramma, che narra la perdita di ogni certezza precedentemente posseduta. Non diversamente in questo dalla esposizione del metodo per ben condurre la propria ragione nel *Discours de la méthode*, che viene proposto «solo come una storia [*histoire*] o, se preferite, una favola [*fable*]» (*AT* VI, 4/*Op*[1], 29); oppure dalla trattazione scientifica della natura, che è esposta anch'essa come una favola in *Le Monde* (*AT* XI, 31/*Op*[2], 249) e come tale è richiamata nella quinta parte del *Discours*, una favola che racconta cosa sarebbe un «mondo nuovo», creato da Dio «negli spazi immaginari». Come queste esposizioni servono al filosofo francese a «poter dire più liberamente il mio giudizio» (*AT* VI, 42/*Op*[1], 73), non solo rispetto ai dotti, come dichiara, ma soprattutto rispetto alla censura dell'Inquisizione; così il teatro filosofico della prima *Meditazione* è lo strumento per trasformare il lettore/spettatore, provocare in lui quella purificazione dai pregiudizi che gli permetterà di accogliere la verità della filosofia cartesiana.

«il trattato è anche e soprattutto (specie nella modernità) prosa *d'intervento*, che mira a correggere errori e se mai a rovesciare false credenze acquisite» (Ivi, p. 279).

[45] Cfr. J.-P. Cavaillé, *Descartes stratège de la destination*, cit., p. 556: «Les *Méditations* se présentent comme une extraordinaire mise en scène de la métaphysique cartésienne, machinée par son auteur: l'ego cartésien – qui pour être universel, n'en reste pas moins toujours l'ego singulier de l'individu Descartes –, en aval du texte des *Méditations*, ce soliloque fondateur (en tout point comparable à ceux qui occupent le centre du drame baroque européen), piége ainsi la parole de ses premiers destinataires et transforme la dispute philosophique en un véritable théâtre de la gloire cartésienne».

[46] M. Foucault, *Mon corps, ce papier, ce feu*, in Id., *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris 1972; tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, con l'aggiunta di *La follia, l'assenza di opera* e *Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco* (1998), Milano 2002[5], pp. 485-509, p. 506.

I personaggi

Il carattere teatrale del testo ci appare chiaro quando poniamo mente al fatto che nella prima *Meditazione* un protagonista e un antagonista compaiono in scena e vi svolgono un'azione nella quale coincidono fabula e intreccio, in un tempo e in un luogo determinati. La voce narrante è il Filosofo medesimo, narratore omodiegetico, perché protagonista della vicenda rappresentata – la decisione di rovesciare tutte le opinioni fino ad allora credute e l'esercizio del dubbio spinto fino al parossismo. Il Filosofo è dunque anche il personaggio principale: egli svolge un lungo monologo, nel quale viene evocato solo alla fine l'antagonista, il Genio maligno, a cui non viene mai concesso di parlare, ma che fa ugualmente sentire la sua parola ammaliatrice nel discorso dello stesso protagonista.

Il Filosofo-personaggio, che è rappresentato come «un uomo che inizia a filosofare per la prima volta» (*Colloquio con Burman*, *AT* V, 146/*Op*[2], 1247), spinge la sua onestà intellettuale fino a dubitare di tutte le certezze che si basano sulle sensazioni, fino a credere che sogno e follia possano gettare la loro lunga e inquietante ombra sulla certezza del proprio corpo e di sé. Per dubitare però delle cose più semplici e generali, vere anche per i dormienti e gli insani, come le figure, i colori, i suoni, e poi i luoghi, cioè gli spazi e le grandezze, e quindi le conoscenze matematiche che hanno ad oggetto questi ultimi, deve intervenire l'antagonista, il Genio maligno, tanto potente quanto astuto, che impiega tutta la sua arte per ingannare. Egli prende il posto del Dio ingannatore, la cui entrata in scena era stata per un attimo annunciata: un Dio onnipotente, che potrebbe indurre l'uomo a ingannarsi anche sulle verità che sembrano più evidenti e sicure. Non avendo ancora guadagnato la vera nozione di Dio, rispetto alla quale l'idea di Dio ingannatore si rivelerà in sé contraddittoria[47], Descartes è costretto a ricorrere a una contraddizione di livello, per così dire, inferiore: alla contraddizione tra la *vetus opinio* di un Dio onnipotente, che perciò potrebbe ingannare l'uomo, e l'altra opinione di un Dio sovranamente buono, cui ripugna che l'uomo sempre si inganni[48]. Infatti, se già a livello di opinioni non si desse

[47] Cfr. la quarta *Meditazione*, *AT* VII, 53/*Op1*, 751, e il *Colloquio con Burman*, *AT* V, 151/*Op2*, 1255.

[48] Infatti «l'idea di un Dio potentissimo che abbia condannato la mente umana all'inganno è concepibile solo in quanto è sorretta da un'idea oscura e confusa di Dio» (E. Scribano, *Guida alla lettura delle Meditazioni metafisiche di Descartes*, Bari–Roma [1997] 2003[3], p. 32), in quanto negherebbe la veracità divina. Ora, mentre la nozione del Dio ingannatore si basa su una semplice opinione e dato che la dimostrazione della esistenza del vero Dio avviene nella terza *Meditazione*, si deve concludere che la sostituzione del Dio ingannatore col Genio maligno quale antagonista del Filosofo è funzionale allo svolgimento dell'azione della prima *Meditazione*. Sulla figura del Dio ingannatore e del Genio maligno, cfr. il classico studio di T. Gregory, *Dio ingannatore e genio maligno. Note in margine alle* Meditationes *di Descartes*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LIII, 1974, 4, pp. 477-516; E. Scribano, *L'inganno divino nelle Meditazioni di Descartes*, in «Rivista di Filosofia», XC, 1999, 2, pp. 219-251, ha messo in evidenza un'altra fonte della possibile origine divina dell'errore, assai più prossima della dottrina occamista: la nona *Disputatio metaphysica* di Suárez, *De falsitate*. In essa il filosofo spagnolo si pone il medesimo problema che si porrà Descartes: l'ipotesi di un «Dio o un angelo, che, se è

questa prima contraddizione, la potenza dell'antagonista Dio ingannatore non avrebbe permesso alcuno svolgimento dell'azione scenica, perché nessuna idea evidente, neppure il cogito, potrebbe essere al riparo della sua onnipotenza ingannatrice; di qui la necessità di sostituirlo con un antagonista più debole e di lasciare la scena al Genio maligno, simbolo barocco della radicale, ma non assoluta, divaricazione tra certezza e verità: egli vuole far sì che la certezza dell'evidenza non possa tradursi nell'evidenza della verità, vuole cioè rendere inefficace il metodo, che basandosi proprio sull'evidenza delle idee, non dovrebbe necessitare in quanto tale di fondazione ulteriore.

Ma, pur apparendo il peggior antagonista, il Genio maligno si rivelerà il miglior alleato, *malgré lui*, del protagonista, che dubitando di tutto – in realtà: affermando di dubitare di tutto senza estendere in effetti il dubbio alla totalità delle opinioni[49] –, dubitando anche delle verità matematiche, sarà spinto proprio dalla presenza virtuale – più che possibile, e perciò efficace – del Genio maligno a riconoscere di non poter però dubitare del fatto di stare dubitando. Sarà insomma proprio la comparsa sulla scena del Genio maligno a far scoprire al Filosofo la soluzione, il punto archimedeo in cui certezza e verità coincidono senza residuo alcuno: il cogito.

Lo spazio, il tempo

Alle unità teatrali di spazio, tempo e azione corrispondono nella prima *Meditazione* tre luoghi comuni della meditazione: la solitudine, il momento opportuno e l'esercizio propedeutico del dubbio.

Lo spazio: la solitudine. Una stanza in una casa tranquilla e silenziosa, probabilmente isolata. Il protagonista siede «vicino al fuoco», indossa «una vestaglia invernale», il che vuol dire che non ha intenzione di uscire. Maneggia «questo foglio di carta» (*AT* VII, 18/*Op*[1], 705), è intento a scrivere o, meglio, sta riflettendo prima di scrivere. La scena deve rappresentare la solitudine in cui il pensatore si raccoglie nella meditazione pensante per scendere laddove abita la verità, *in interiore homine.*

malvagio, può proporre qualcosa di falso in modo tale che l'intelletto non possa dissentire». La scelta di misurarsi col Genio maligno piuttosto che con il Dio ingannatore, deriva dal fatto, secondo Scribano, che all'azione dell'*angelus malus* o del *genius malignus* non costringe la mente all'assenso, come invece potrebbe fare la potenza del Dio ingannatore, che ha creato la mente umana. La studiosa nota, infine, come il Dio ingannatore ipotizzato nella prima *Meditazione* e il Dio creatore delle verità eterne e di una mente umana capace per la sua sola perfezione di raggiungere il vero della quinta *Meditazione* non coincidano.

[49] All'inizio della quarta *Meditazione*, dopo la dimostrazione dell'esistenza di Dio, Descartes scrive: «riconosco che non è possibile che egli [Dio] mi faccia mai sbagliare: in ogni sbaglio, od inganno, si trova infatti una qualche imperfezione» (*AT* VII, 53/*Op1*, 751). Che l'inganno derivi necessariamente da un qualche difetto, insieme all'altro assunto, che nella causa ci debba essere almeno tanta realtà quanta nell'effetto sono per J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967; tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino (1971) 1990, p. 75, due «assiomi, la cui determinazione è dogmatica», perciò essi non solo «sfuggono al dubbio», ma permettono addirittura a Descartes di dimostrare rispettivamente la veracità e l'esistenza di Dio. In questo senso il *de omnibus dubitandum* non sembra essere affatto così universale e radicale come il filosofo francese pretenderebbe.

Il tempo: il momento opportuno. Un momento ben preciso della vita del protagonista, in cui le forze sono tanto mature che a quel momento potrà seguire solo il loro declino: «il compito mi pareva però enorme, ed attendevo un'età tanto matura che dopo di essa non ce ne sarebbe stata alcuna altra più adatta» (17/703), dichiara il filosofo all'inizio della prima *Meditazione*. Un momento, inoltre, di libertà dagli impegni e le occupazioni inopportune.

Siamo dunque dinanzi alla *rappresentazione* di un vero e proprio esercizio ascetico, che si articola in tre atti di negazione: a) dei *negotia*, qualunque essi siano; b) dei pericoli derivanti dalle frequentazioni mondane, che potrebbero insidiare la quiete del filosofo e privarlo di quella indipendenza di giudizio che è essenziale per il corretto svolgimento della meditazione; c) delle inquietudini che potrebbero derivare dal commercio intellettuale con dotti che, con la loro vanità confutatoria, non permetterebbero di svolgere in tutta la profondità possibile la meditazione.

Sono gli atti che predispongono il soggetto al «generale rovesciamento» delle proprie opinioni, ad emanciparsi dai pregiudizi, per pensare in modo puro.

L'azione: l'esercizio del dubbio

> Mi sono accorto ormai da diversi anni di quante cose false avessi, sin dalla giovane età, ammesso come cose vere, e di quanto dubbio fosse tutto ciò che, in seguito, vi avevo costruito sopra, e di come, quindi, se desiderassi un giorno stabilire qualcosa di solido e di duraturo nelle scienze, fosse necessario una volta nella vita rovesciare tutto sino in fondo [*omnia semel in vita esse evertenda*][50] e di ricominciare dalle prime fondamenta (*AT* VII, 17/*Op*[1], 703).

L'antefatto è quindi una storia di conoscenze presunte e di disinganni, di revisioni incomplete e insoddisfacenti[51]. Ma adesso si è deciso fermamente di riesaminare dalle fondamenta tutto l'edificio del sapere (decisione tanto ardua che solo una volta nella vita può essere presa), ed è giunto il momento opportuno per iniziare l'impresa. L'azione può cominciare.

La distruzione di tutte le antiche opinioni del protagonista avviene in tre momenti distinti: a) dubbio sulle sensazioni esterne; b) dubbio sulle sensazioni

[50] Sulle occorrenze di *semel in vita* nell'opera cartesiana, cfr. P.-A. Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage*, cit., pp. 302-304.

[51] Tale storia è narrata non nella prima, ma nella sesta *Meditazione* (*AT* VII, 74-76/*Op1*, 779-783), ed è introdotta da queste parole: «E anzitutto, certo, ripeterò in me quali siano le cose che prima d'ora ho ritenuto come vere in quanto percepite col senso e le cause per cui ho ritenuto ciò; poi valuterò anche le cause per le quali, in seguito, le ho revocate in dubbio; ed infine esaminerò cosa ora debbo credere». Cfr. anche l'esordio de *La ricerca della verità mediante il lume naturale*: ogni uomo è entrato «ignorante nel mondo e, poiché la conoscenza della sua prima età si è appoggiata solo sulla debolezza dei sensi e sull'autorità dei precettori, è pressoché impossibile che la sua immaginazione non si trovi colma di una infinità di falsi pensieri, prima che questa ragione possa assumerne la guida» (*AT* X, 496/*Op2*, 827).

interne; c) dubbio sulle conoscenze matematiche[52]; e sulla base di un assunto metodico inflessibile:

> A tal fine, però, non sarà necessario provare che esse [le antiche opinioni] sono tutte false, cosa di cui mai, forse, potrei venire a capo; ma, poiché la ragione mi persuade ormai che si deve sospendere l'assenso su quelle che non sono del tutto certe ed indubbie con cura non minore che su quelle palesemente false, per buttarle via tutte mi basterà trovare, in ciascuna di esse, una qualche ragione di dubbio (18/703).

Si è scritto che Descartes sembri riprendere «le ragioni di dubbio classiche»[53]; lo stesso filosofo francese dichiara di essere «ormai da tempo a conoscenza dei molti libri scritti sull'argomento dagli Accademici e dagli Scettici» (130/855). In realtà, non solo vi sono delle profonde differenze con lo scetticismo antico, il quale non dubitava dell'esistenza del mondo extra-mentale né conosceva le potenzialità scettiche dell'onnipotenza divina, ma un'attenta lettura degli scritti cartesiani ha messo in evidenza come il confronto polemico si sviluppi non con gli antichi bensì con gli *hodierni Sceptici* e con le loro posizioni sostanzialmente negatrici di Dio e della immortalità dell'anima (548-549/1379)[54] (il che, ovviamente, non significa che Descartes non possa aver ripreso aspetti dello scetticismo antico, né che gli scettici moderni non abbiano attinto, per i loro fini, al patrimonio dello scetticismo antico). Comunque, sia rispetto alla versione antica, accademica o pirroniana, sia rispetto alla versione moderna, lo scetticismo appare a Descartes come un sistema di pensiero rovesciato: si presenta come la medicina del dogmatismo, ma in realtà è la malattia (171-172/909); fa dell'esercizio del dubbio non lo strumento per raggiungere la verità incontrovertibile, bensì il principio

[52] Seguo, nella distinzione di questi tre aspetti nella prima *Meditazione*, il profondo studio di L. Scaravelli, *La prima Meditazione di Cartesio*, Firenze 1951; ora in *Opere*, a cura di M. Corsi, I, *Critica del capire e altri scritti*, Firenze 1968, pp. 197-287.

[53] Cfr. R.H. Popkin, *The History of Scepticism. From Erasmus to Spinoza*, rev. and enl. ed., Berkeley 1979; tr. it. *Storia dello scetticismo. Da Erasmo a Spinoza*, Milano 1995, pp. 231-282, p. 237, il quale, però, aggiunge anche che Descartes ricalca le posizioni del neopirronismo secentesco. Si tratta di un lavoro classico sullo scetticismo moderno e sulla relazione fra Descartes e questa corrente di pensiero, per alcuni aspetti discutibile, soprattutto quando sostiene l'immancabile esito fideistico della scepsi moderna.

[54] Non è scopo di questo studio indagare il complesso rapporto di Descartes con lo scetticismo, antico e moderno: tra gli studi più recenti, che sottolineano la relazione con lo scetticismo moderno piuttosto che con quello antico, cfr. J.R. Maia Neto, *Charron's* epoché *and Descartes* cogito, cit., sul rapporto con Charron; J.-P. Cavaillé, *Scepticisme, tromperie et mensonge chez La Mothe Le Vayer et Descartes*, in G. Paganini (ed.), *The return of scepticism*, cit., pp. 115-131, sul rapporto con La Mothe Le Vayer; P. Rodano, *Lo scetticismo di Cartesio*, in M. De Caro ed E. Spinelli (a cura di), *Scetticismo*, Roma 2007, pp. 85-103, che pure riferisce lo scetticismo di Descartes a quello di Montaigne e dei libertini; e poi soprattutto gli studi di G. Paganini: *Scepsi moderna. Interpretazioni dello scetticismo da Charron a Hume*, Cosenza 1991, che ricostruisce dettagliatamente la storia dello scetticismo moderno da Charron e Sanchez fino a Hume, dedicando ampio spazio alle discussioni intorno al dubbio cartesiano; *Skepsis*, cit., 2008, pp. 229-348, che analizza in modo approfondito il *bon usage* cartesiano del dubbio nel contesto dello sviluppo dello scetticismo moderno, con particolare riferimento a Le Vayer e Sanchez (o Sanches); *Descartes and Renaissance Skepticism: the Sanches Case*, in J.R. Maia Neto, G. Paganini, J.C. Laursen (eds.), *Skepticism in the Modern Age. Building on the Work of Richard Popkin*, Leiden–Boston 2009, pp. 249-267, sul rapporto con Sanchez.

e la/il fine dell'indagine filosofica: come scrive nel *Discours*, al contrario degli scettici, che «dubitano solo per dubitare […] il mio proposito tendeva tutto a rendermi certo [*m'assurer*]» (*AT* VI, 29/*Op*[1], 57)[55]. E perciò è un sistema di pensiero debole: quando ormai il sapere sarà stato tratto in salvo, assicurato dalla veridicità divina[56], «i dubbi iperbolici dei giorni passati» appariranno «ridicoli» (*AT* VII, 89/*Op*[1], 799) e i libri degli scettici saranno giudicati una «poltiglia», di cui è «nauseato» (130/855).

a) Nella prima *Meditazione* il fatto che i sensi esterni ingannino è scontato e non ha bisogno di giustificazioni particolari: «Tutto ciò che ho sinora ammesso come massimamente vero l'ho ricevuto o dai sensi o attraverso i sensi; talvolta, però, li ho colti in fallo, ed è prudente non confidare mai completamente in chi ci ha ingannato anche per una volta» (*AT* vii, 18/*Op*[1], 705). Nelle tradizioni filosofiche anti-empiristiche, sia scettiche che dogmatiche, l'inaffidabilità della conoscenza sensibile è quasi un luogo comune: gli stessi esempi si ritrovano a distanza di secoli, come l'osservazione della sesta *Meditazione* che «torri, che erano sembrate rotonde da lontano, apparivano quadrate da vicino». Questo, e infiniti altri casi, confermano l'erroneità dei «giudizi dei sensi esterni» (76/783).

b) L'individuazione delle sensazioni interne non è immediatamente agevole nella prima *Meditazione*. Nella sesta, invece, si dice con chiarezza che in moltissimi casi sono erronei i giudizi fondati non solo sui sensi esterni, «ma anche su quelli interni: poiché, vi è cosa più intima del dolore? e, tuttavia, ho sentito talora dire da persone mutilate nelle braccia e nelle gambe, che sembrava loro qualche volta di provar dolore nella parte amputata» (76-77/783). A ciò Descartes aggiunge altre due generalissime ragioni di dubbio: sarà sufficiente analizzare la prima – la seconda è la follia –, l'impossibilità di distinguere rigorosamente la veglia dal sogno senza ricorrere a null'altro al di fuori di questi stessi stati mentali. Grazie a tale analisi potremo individuare agevolmente il punto in cui nella prima *Meditazione* si passa dall'analisi delle ragioni di dubbio sulle conoscenze offerte

[55] Al contrario P. Rodano, *Lo scetticismo di Cartesio*, cit., sostiene che «lo scetticismo non costituisce un momento solo provvisorio della filosofia cartesiana, […] ma rappresenta piuttosto, e in diversi sensi, il cuore vero e proprio del pensiero cartesiano». Tale scetticismo, che con le ipotesi estreme del Genio maligno e del Dio ingannatore, capace nella sua onnipotenza di far coesistere i contraddittori, capace cioè di farci pensare «che i principi logici primi comandino sì il nostro modo di pensare, ma non la struttura ontologica di ciò che è», «supera d'un balzo quello di Sesto Empirico e dei suoi moderni discepoli libertini». Ma, si è detto, l'ipotesi del Dio onnipotente ingannatore è solo evocata e mai presa sul serio. Sono d'accordo con la studiosa, però, nelle conclusioni: dando luogo ad un cogito «vuoto di mondo», tale fondazione cartesiana dovrà «ripiegare sul tradizionale terreno della garanzia metafisica di Dio», divenendo dogmatico e soggetto alla critica scettica. La difficoltà di valutare l'effettiva portata dello scetticismo cartesiano è evidente già nel primo dibattito sul filosofo francese: cfr. in proposito C. Borghero, *Le discussioni sullo scetticismo di Descartes*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», LXXVII, 1998, 1, pp. 1-25.

[56] Praticare il dubbio scettico è come cadere *in profundum gurgitem*, in cui non si possono appoggiare i piedi sul fondo né si riesce a nuotare in superficie: cfr. l'esordio della seconda *Meditazione* (*AT* VII, 24/*Op1*, 713), e poi la *La recherche de la verité*, in cui l'argomento dell'indistinzione tra sogno e veglia produce «dubbi così generali» che potrebbero portare all'ignoranza di Socrate o all'incertezza dei Pirroniani, «ed è questa un'acqua profonda ove non mi pare possa toccarsi il fondo» (*AT* X, 512/*Op2*, 845).

dai sensi esterni a quelle sulle conoscenze indotte dai sensi interni: la sensazione di sentire il mio corpo («come si potrebbe però negare che queste stesse mani e tutto questo mio corpo siano?»), situato in una particolare posizione dello spazio e nel tempo («in questo momento sono qui, siedo vicino al fuoco, indosso una vestaglia invernale, maneggio questo foglio di carta»), è vanificata nella sua pretesa di verità dalla constatazione che sono uomo e che di notte sono solito dormire, patendo nel sonno [*in somnis*] tutte le stesse cose, e talvolta anche meno verosimili» di quelle che si rappresentano i folli da svegli, per cui vedo chiaramente che «la veglia non può mai essere distinta dal sonno [*a somno*] con indizi certi da restarne stupefatto» (19/705)[57].

c) L'altra fortissima ragione di dubbio è ricordata sinteticamente dalla sesta *Meditazione*: «in quanto ancora ignoravo, o almeno fingevo di ignorare, l'autore della mia origine, non vedevo alcun indizio contrario a che io fossi per natura costituito in modo tale da sbagliarmi anche in ciò che mi appariva verissimo» (77/783). Non solo «la Fisica, l'Astronomia, la Medicina e tutte le altre discipline che dipendono dalla considerazione delle cose composte», cioè traggono in ultima analisi il loro materiale dalla sensazione, sono incerte per i motivi sopra addotti contro la veracità del senso esterno ed interno, ma lo sono anche le cose semplici, «la natura corporea in generale la sua estensione; la figura delle cose estese; la loro quantità, ossia la grandezza ed il numero; il luogo in cui esistono, ed il tempo in cui durano», e perciò l'Aritmetica e la Geometria. Se l'ombra del dubbio gettato dall'indistinzione fra sonno e veglia non le raggiungeva – «Che sia desto o che dorma, infatti, due e tre, sommati fra loro fanno cinque, ed il quadrato non ha più di quattro lati» (20/707) –, l'ipotesi estrema, ma non per questo a rigore impossibile, dell'esistenza non di un Dio ottimo, fonte di verità, ma di «un certo Genio maligno […] sommamente potente ed astuto», che «abbia impiegato tutta la sua abilità a farmi sbagliare» (22/709), annulla anche la veridicità assoluta delle conoscenze matematiche, l'unica che sembrava salvarsi dall'esercizio metodico del dubbio.

5. Il *topos* dell'indistinzione tra veglia e sogno: tradizioni e usi

Proviamo ora a scrutare più da vicino uno almeno di questi passaggi: come l'indistinzione tra veglia e sonno/sogno porti alla necessità di dubitare dell'esistenza del corpo proprio, dell'esistenza di «questi occhi, questa testa, queste mani» (20/707), degli altri corpi e quindi del mondo esterno alla mente, più precisamente del mondo tale e quale ci appare ai sensi, composto di cose composte (e quindi non delle cose semplici prese per sé, l'estensione, la figura, le quantità). Se fermiamo l'attenzione sull'argomento dell'indistinzione tra veglia e sogno, esso si rivela un *topos* comune a due tradizioni assai prossime eppure distinte, che Descartes utilizza nel processo del dubbio metodico combinandone gli effetti e ricorrendo a un meccanismo propriamente teatrale

[57] In entrambi i casi *Op1* traduce il *somnus* del testo con «sogno».

di rappresentazione, in modo da moltiplicare la potenza del dubbio e insieme da produrre una più efficace persuasione nel lettore.

La prima tradizione, che chiameremo "barocca", attribuisce al mondo e alla vita umana, in quanto vita mondana, la medesima inconsistenza, seduzione e (falsa) credibilità del sogno. L'immagine pindarica dell'uomo come «sogno di un'ombra» (*Pitiche* VIII, 95-96), in un'epoca di conflitti laceranti e di profondi mutamenti culturali ed economico-sociali quale è la prima metà del Seicento, ritorna frequentemente nel teatro e nella letteratura barocca. Solo per fare alcuni esempi, la ritroviamo in Francia nel romanzo di Honoré d'Urfé *Astré* (1607), nella tragi-commedia di Jean Rotrou *Les occasions perdues* (1631)[58]. Shakespeare scrive:

> Come l'edificio senza fondamenta di questa visione, le torri ricoperte dalle nubi, i palazzi sontuosi, i templi solenni, questo stesso vasto globo, sì, e quello che contiene, tutto si dissolverà. Come la scena priva di sostanza ora svanita tutto svanirà senza lasciare traccia. Noi siamo della materia di cui son fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno (*The Tempest* [1611], atto IV)[59].

Ma soprattutto la ritroviamo ne *La vida es sueño* (1635) di Pedro Calderón de la Barca, secondo cui tutto nella vita appare incerto, soggetto alla fortuna e destinato a svanire: «così sono giunto a sapere – dichiara Sigismondo alla fine della commedia, riassumendo "il sugo della storia" – che tutta la felicità umana infine passa come un sogno» (atto III, scena 14)[60].

[58] Ne *La recherche de la verité* Eudosso chiede: «Non avete mai udito nelle commedie questa espressione di stupore [étonnement]: Dormo o son desto?» (*AT* X, 511/*Op2*, 845). In nota i curatori citano proprio le opere di Rotrou e di d'Urfé. L'étonnement de *La recherche* è il medesimo *stupor* delle *Meditationes* (*AT* VII, 19/*Op1*, 705); sullo *stupor*, cfr. P.-A. Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage*, cit., pp. 128-145, che tra l'altro lo connette al θαυμάζειν platonico (*Thaeet*. 155d). Ma il riferimento più opportuno sarebbe stato alla «stupefacente [ἄτοπος] somiglianza» tra percezioni vigili e percezioni oniriche di *Thaet*. 158c: cfr. poco dopo nel testo. Aggiungo che ἄτοπος per eccellenza è Socrate, capace di stupire gli interlocutori, di spiazzarli ed avviarli alla ricerca autonoma della verità (cfr. *Symp*. 175a).

[59] Secondo P.-A. Cahné, *Un autre Descartes. Le philosophe et son langage*, cit., p. 313, l'indistinzione tra reale e immaginario è uno dei «grands lieux communs de la littérature baroque», che Descartes condivide con la cultura del suo tempo insieme all'immagine del mondo come teatro e all'idea dell'inconsistenza generale di tutto. In effetti, il luogo comune dell'indistinzione tra veglia e sogno è in questi testi strettamente intrecciato agli altri due luoghi comuni: serve infatti a sottolineare la non sostanzialità della vita terrena, la sua fuggevolezza e inconsistenza, analogamente alla rappresentazione teatrale e al sogno, che appaiono veri finché si è presi da essi, ma la cui credibilità svanisce alla fine della rappresentazione e al risveglio. Sulle relazioni fra il filosofo francese e la cultura barocca, o meglio la molteplicità di aspetti di tale cultura, cfr. anche E. Lojacono, *Descartes e le "culture" barocche. Appunti su alcune recenti interpretazioni*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LXX, 1991, 1, pp. 1-14; P.-A. Cahné, *Le philosophe du temps baroque*, in «Magazine Littéraire», 342, 1996, pp. 51-53.

[60] Non ci sono prove certe che Descartes abbia letto la commedia di Calderón. Ma, come ho chiarito sopra nel § 1, non si tratta qui di indagare sulle fonti di Descartes, ma di comprendere le *Meditazioni* nel *contesto* delle pratiche di comunicazione letterarie, e più specificamente teatrali, del proprio tempo. Cito da P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, in *Teatro*, introd. di E. Caldera, tr. it. di C. Berra ed E. Caldera, Torino 1981.

La seconda tradizione, che definiremo "platonica", consiste nell'utilizzare il tema del sogno, strettamente associato a quello della follia (proprio come nella prima *Meditazione*), per confutare il valore cognitivo della sensazione e le forme di relativismo che sull'identificazione di conoscenza e percezione sensibile si fondano. Nel *Teeteto* il Socrate platonico sostiene l'impossibilità di fornire una prova del fatto che, in un certo momento, si sia svegli o si stia dormendo e sognando, perché sia in uno stato che nell'altro «tutto si succede perfettamente uguale» (158c-d). Il dubbio, la controversia, nasce dunque dalla constatazione che l'anima ritiene vere le opinioni in lei presenti nello stato in cui si trova senza riuscire a fornire la prova di tale verità, a causa della stupefacente somiglianza tra le percezioni vigili e quelle oniriche. Lo stesso avviene nella follia. La soluzione platonica consisterà nell'abbandonare la convinzione del valore cognitivo della sensazione, proprio in quanto latrice di inganni[61].

Cose vecchie e risapute, obiettava Hobbes, l'incertezza delle cose sensibili e la difficoltà di distinguere la veglia dai sogni, che già Platone e i filosofi antichi avevano discusso; e tuttavia necessarie da ribadire, ribatteva Descartes, se si vuole preparare il lettore a distinguere tra le cose intellettuali e quelle corporee e guarire una malattia (*AT* VII, 171-172/*Op.*[1], 909) che, evidentemente, affligge ancora oggi gli uomini: quella di non saper distinguere anima e corpo, passo necessario per dimostrare l'immortalità dell'anima che, insieme all'esistenza di Dio, sono

[61] L'argomento platonico ritorna in forma aporetica in Carneade: secondo la testimonianza di Cicerone (*Lucullus*, 88-90), gli Stoici non possono difendere la veridicità della rappresentazione catalettica in quanto questa si basa sulla sensazione e la sensazione, come mostrano, tra gli altri, appunto, gli argomenti del sogno e della follia, non dà segni sufficienti di meritare l'assenso e l'apprensione, perché le apparenze, «nel momento in cui appaiono», appaiono con la medesima forza persuasiva tanto nel sonno quanto nella veglia, tanto nella condizione di lucidità quanto in quella di follia, sì da rendersi indistinguibili nel loro valore di verità (cfr. anche *ivi*, 48, 51-52; il tema prosegue fino a giungere ad Agostino, *Contra Academicos*, II, 5.11; III, 11.25 e 12.28). E ritorna, pur declinato differentemente, ma ugualmente concludentesi nell'ἐποχή, nella tradizione pirroniana: infatti Enesidemo – o chi ha elaborato il tropo attribuito tradizionalmente a Enesidemo – sostiene che le rappresentazioni che abbiamo in condizioni differenti sono tra loro incomparabili, e la loro esistenza o inesistenza non è assoluta ma relativa allo stato in cui ci troviamo, ragion per cui non possiamo affermare che le rappresentazioni che abbiamo durante la veglia siano di per sé più vere di quelle che abbiamo in sogno (*Pyrrhoniae Hypotyposes* φαίνεται], sebbene le apparenze saranno diverse secondo le differenti costituzioni di ciascuno, ma solo della congruenza dell'apparenza con la cosa, sulla cui natura non ci si potrà pronunciare (*Pyrrhoniae Hypotyposes Adversus mathematicos* VIII, 368] abbia abbandonato ogni presupposto realistico: una breve trattazione della questione in M.L. Chiesara, *Storia della scetticismo greco*, Torino 2003, pp. 167-168, con indicazioni sulla letteratura secondaria, che propende per una risposta positiva; noto che la studiosa parla curiosamente di «Dio maligno di Cartesio»). Anche in Descartes l'argomento dell'indistinzione tra sogno e veglia, e tra follia e lucidità, non permette di dubitare propriamente dell'esistenza del mondo in quanto estensione, figura e quantità, ma, come detto, del mondo quale ci appare ai sensi, fatto di cose composte. Perché si dubiti anche del mondo delle cose semplici, il sogno e la follia devono trasformarsi nell'incubo e nel delirio del Genio maligno, un incubo e un delirio che il sereno scetticismo antico non conobbe. Un'indagine contemporanea, acuta e paradossale, che ritiene impossibile eliminare l'ombra di incertezza che il sogno getta sulle nostre azioni, è quella di Roger Callois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris 1956; tr. it. *L'incertezza che viene dai sogni*, Milano 1983.

verità che gli *hodierni Sceptici* non intendono riconoscere, adducendo il motivo che «non c'è alcun argomento certo che li spinga a farlo» (549/1379).

Per poter pienamente apprezzare il modo in cui l'argomento dell'indistinzione tra sogno e veglia viene messo in scena nelle *Meditationes* da Descartes, al fine di convincere più efficacemente il lettore della insostenibilità della posizione degli Scettici odierni, è necessario riferire il testo cartesiano ai testi letterari barocchi, in cui il tema ricorre. In particolar modo, bisogna attirare l'attenzione su *La vida es sueño*, in cui Calderón riprende il tema filosofico dell'indistinzione tra rappresentazione onirica e vigile: Sigismondo, imprigionato in una torre e ignaro di essere principe ereditario di Polonia, dopo essere stato drogato, viene risvegliato nel palazzo reale e trattato come monarca, per poi di nuovo essere addormentato. Al secondo risveglio, in catene nella torre, egli non può che dichiarare di ignorare se sogna oppure no:

> neppure ora mi sono svegliato, che, per quanto intendo, Clotaldo, sto ancora dormendo. E l'inganno mio non è grande; che se è stato sognato quel che ch'io vidi tangibile e certo, quel che vedrò sarà incerto, e non è meraviglia che, privo come sono di forze, poiché vedo essendomi addormentato, ch'io sogni essendo sveglio (atto II, scena 18).

Ora, importa sottolineare come in Calderón il tema *filosofico* sia inserito all'interno del tema *edificante* della mutevolezza e incostanza di tutto ciò che avviene in questa terra. Ma l'argomento può svolgere la sua funzione edificante solo se, paradossalmente, ribadisce la distinzione tra sogno e veglia: il disinganno mi dice che questa vita, coi suoi piaceri e i suoi dolori, è ingannevole e fuggevole come un sogno. Se quello che vivo è sogno – conclude Sigismondo –

> se è vanagloria, chi per umana vanagloria perde una gloria divina? […] Dunque, se a questo giunge il mio disinganno, se io so che il piacere è una bella fiamma che si converte in cenere al primo vento che soffia, volgiamo l'animo all'eterno (atto III, scena 10).

Le vicende di Sigismondo, il suo inganno e disinganno, sono dunque una rappresentazione nella rappresentazione: ciò che sembra vero al personaggio, l'indistinzione tra sogno e veglia, appare però allo spettatore come rappresentazione di un'apparenza, perché questi sa sempre quello che il personaggio sa solo alla fine; mentre quello che il personaggio apprende nel corso della vicenda drammatica, saper distinguere la veglia dal sogno, cioè il valore dell'eterno da quello del transeunte, è ciò che lo spettatore dovrà anche lui apprendere nel corso della visione della commedia.

È esattamente questo meccanismo teatrale ad essere messo in scena nella prima *Meditazione*. Se è indubbio il fatto che in Descartes l'argomento assume un significato squisitamente *filosofico* e non edificante, e per questo si riallaccia direttamente alla tradizione platonica anche nella finalità, è altrettanto vero che al lettore – che ha un compito di certo assai più difficile di quello dello spettatore della commedia di Calderón – è richiesto di partecipare alla rappresentazione,

di identificarsi con il personaggio messo in scena e con la voce che lo guida: è la forma della meditazione che lo esige. Per cui non dubiterà del fatto che il filosofo che narra e il filosofo che sogna non abbiano la stessa funzione, né che non siano gli stessi. Né si accorge che il Filosofo-narratore rappresenta la vicenda del Filosofo-personaggio, che dubita se sogni o sia desto, senza dubitare se stia sognando oppure se sia sveglio. Ma, come in Calderón, anche in Descartes l'indistinzione è finzione scenica, rappresentativa:

> […] vedo così bene che la veglia non può mai essere distinta dal sonno [*a somno*] con indizi certi da restarne stupefatto; e questo stesso stupore quasi [n.b.!] rafforza in me l'opinione che io dorma [*somni*]. Dunque, ammettiamo pure che sogniamo [*somniemus*] e che non sono veri questi particolari, ossia che apriamo gli occhi, muoviamo la testa, stendiamo le mani, e che neppure abbiamo, forse, queste mani e tutto questo corpo (*AT* VII, 19/*Op*[1], 705)[62].

Con notevole acutezza Scaravelli ha notato come, sebbene mascherato dalla fluidità dello stile, qui si produca «un vero e proprio salto» logico[63]. Dalla indistinzione tra veglia e sogno e dallo stupore che tale indistinzione produce si salta alla netta distinzione fra sogno e veglia e all'assunzione dello stato di sonno, che non poteva darsi neppure per ipotesi come distinto dal suo opposto, in forza di quella indistinzione, né poteva in alcun modo essere prodotto dallo stupore.

> È infatti solo a patto di mantenere presente intorno al mondo del sogno – mondo di cose non vere, – un mondo di cose vere, che quel mondo di sogno può venir considerato e ritenuto sul serio mondo di sogno; ed è solo in base a questa *distinzione* che Cartesio può ritenere che ciò che vede è non-vero[64].

Occorre, allora, chiedersi quale sia la funzione del salto logico e come esso avvenga. Ebbene, è il Filosofo-narratore a indurre il Filosofo-personaggio al salto. Infatti, il Filosofo-personaggio era rimasto stupito dalla constatazione di non possedere indizi certi per distinguere il sonno dalla veglia, quindi non avrebbe avuto ragione a supporre di sognare più che di essere sveglio. E qui, nell'immobilità dello stupore o, se si vuole, nella puntualità analitica dell'indistinzione, l'azione si sarebbe arrestata. Perciò deve intervenire il Filosofo-narratore a sbloccare la situazione, a sciogliere il dubbio: «sogno o son desto?», e a decidere che il Filosofo-personaggio stia dormendo e sogni di possedere qualcosa che non sa se

[62] Si noti come, nella quarta parte del *Discours*, Descartes aveva esplicitamente ammesso il carattere artificioso, finzionale, del dubbio derivante dal sogno: «decisi di far finta [*feindre*] che tutte le cose che mi erano venute sino ad allora alla mente non fossero più vere delle illusioni dei miei sogni». Tale dubbio allora occupava la terza posizione, dopo il dubbio sulle conoscenze matematiche, ed aveva come oggetto non solo i corpi composti, ma anche il mondo e il luogo: «potevo fingere [*feindre*] di non avere alcun corpo, e che non vi fosse alcun mondo, né alcun luogo in cui fossi» (*AT* VI, 32/*Op1*, 61).
[63] L. Scaravelli, *La prima Meditazione di Cartesio*, cit., p. 240. La «magia dello stile» (Ivi, p. 251) della prima *Meditazione* consiste per il filosofo fiorentino nella fluidità e scorrevolezza del discorso, che «dà l'impressione d'un ragionamento che si sviluppa e si svolge senza modificare mai la struttura del procedimento critico» (Ivi, p. 199).
[64] Ivi, p. 241.

davvero possiede: il suo corpo. Cioè, se per il Filosofo-personaggio sogno e veglia non si distinguono mai, né nella stupefatta constatazione della loro indistinzione né nella supposizione di stare dormendo, per il Filosofo-narratore si distinguono sempre, altrimenti non avrebbe potuto (far) supporre di stare sognando, in quanto non sarebbe potuto uscire dall'indistinzione: egli nell'indistinzione non c'è mai stato né mai s'è stupito[65]. Infatti, il Filosofo-narratore conosce già (ha già dimostrato?) l'esistenza di un Dio verace e non ingannatore, vero principio e fondamento della propria metafisica. Solo un tale Dio consente di concludere che «i dubbi iperbolici dei giorni passati devono essere respinti come ridicoli. Soprattutto quello supremo del sonno [*de somno*] che non distinguevo dalla veglia» (*AT* VII, 89/*Op*[1], 799).

Possiamo così quasi toccare con mano la forza con cui un dispositivo retorico, la rappresentazione letteraria dell'indistinzione fra sogno e veglia, utilizzato all'interno di una specifica tradizione, quella barocca della vanità della vita terrena, quando venga trasposto all'interno di un diverso discorso, la *rappresentazione* filosofica della fondazione metafisica del sapere, retroagisce su di esso, spezzando la consequenzialità della pura dimostrazione. Nel suo contesto letterario, esemplificato ne *La vida es sueño*, il dispositivo retorico svolgeva la funzione di affermare l'inconsistenza della vita terrena, vana come un sogno; nel sapere tale vanità consiste la saggezza umana:

> […] poiché so che tutta questa vita è un sogno, da me partite ombre, ch'ora fingete corpo e voce ai morti miei sensi, quando in realtà non avete né voce né corpo. […] Or vi conosco, or vi conosco e so che così fate con chiunque dorme: per me non vi son più finzioni: disingannato ormai, ben so che la vita è un sogno (atto III, scena 3).

Nelle *Meditationes* di Descartes, invece, la rappresentazione dell'indistinzione tra sogno e veglia può svolgere la sua specifica funzione, quella di gettare il dubbio sulle percezioni sensibili fino a far dubitare dell'esistenza del corpo proprio, permettendo così la purificazione della mente dagli inganni dei sensi, solo a patto di interrompere con un salto logico la dimostrazione. Il lettore, finché è catturato dalla rappresentazione che il Filosofo-narratore gli mette dinanzi agli occhi, con essa si immedesima e da essa viene preso, come se sognasse. Deve destarsi dall'incanto per accorgersi

[65] Ma non basta: alla fine della prima *Meditazione*, con una spettacolare rovesciamento, Descartes paragona l'esercizio del dubbio metodico, che comprende l'indistinzione tra sonno e veglia, alla veglia, e la tendenza a ricadere nelle vecchie abitudini di dar credito ai sensi e alle opinioni apprese dai precettori al sonno: «E come uno schiavo che godeva forse nel sonno [*in somnis*] di una libertà immaginaria, una volta che abbia iniziato a sospettare di dormire, paventa d'essere svegliato e tiene gli occhi chiusi, cullato da blande illusioni, così io ricado spontaneamente nelle vecchie opinioni e ho paura di ridestarmi, paura che la laboriosa vigilia che segue ad una dolce quiete debba essere trascorsa, in futuro, non in una qualche luce, ma tra le inestricabili tenebre delle difficoltà ormai mosse» (*AT* VII, 23/*Op1*, 711). Quale «io» ricade nelle vecchie abitudini? Evidentemente quello del Filosofo-personaggio, che ancora è all'inizio del percorso fenomenologico, che lo porterà a diventare il Filosofo-narratore. Si noti, di nuovo, l'analogia con le vicende della commedia di Calderón, dove Sigismondo è anch'egli un *captivus* che sogna e teme il risveglio (atto II, scena 18).

della finzione e cogliere «l'architettura segreta [di] questa Meditazione»[66].

6. Stili, uditori, discorsi

Rimane ancora da mostrare quanto si modifichino le procedure dimostrative e/o argomentative e l'uso delle figure retoriche quando cambiano gli stili e quindi i destinatari. Teniamo presente che il *Discours sur la méthode* è una introduzione in francese ai saggi scientifici sulla diottrica, le meteore e la geometria, una *histoire* o una *fable*, cioè una sorta di romanzo filosofico di formazione, rivolta a un pubblico ampio di *curieux*; le *Meditationes* e i *Principia philosophiae* sono invece scritti in latino e rivolti a un pubblico ristretto di dotti: le prime sono riflessioni filosofiche sui principi primi del sapere, i secondi un trattato di metafisica e fisica ad uso delle scuole. Prendiamo come esempio l'esordio, ossia la decisione di dover dubitare di tutto, e rileviamone sinotticamente le differenze (v. Tavola Sinottica).

L'esame avrebbe potuto estendersi anche al dubbio circa le sensazioni esterne e interne e le conoscenze matematiche, e certamente sarebbe stato interessante, ma avrebbe dovuto farsi carico anche dei mutamenti diacronici del pensiero cartesiano – si pensi soltanto alla figura del Genio maligno, che non compare ancora nel *Discours* e non compare più nei *Principia*, sostituito da un generico *quocunque* tanto *potens* quanto *fallax* – complicando il discorso, senza riuscire a dirci molto di più di quanto si possa già evincere dal confronto fra i passi proposti. Sinteticamente si può osservare che:

a) nelle *Meditationes* Descartes argomenta molto più estesamente che nel *Discours* o nei *Principia* la necessità di dubitare di tutte le conoscenze fino ad allora acquisite;

b) il motivo della impossibilità del dubbio universale anche nella vita pratica non compare nelle sole *Meditationes*, per evidenti ragioni di compattezza stilistico-retorica prima ancora che logica: doveva essere accentuata la drammaticità e la radicalità del pensatore che intraprende da capo la costruzione del sapere;

c) il compito stesso della rifondazione radicale del sapere appare nel solo testo delle *Meditationes*, mentre nel *Discours* e nei *Principia* è sostituito da quello meno enfatico, ma non meno serio e importante, della ricerca della verità;

d) funzionale a ciò è il luogo del ritorno all'interiorità e alla solitudine, necessaria al raccoglimento pensante, luogo che non può comparire nella prosa accademica dei *Principia*, prosciugata da ogni aspetto personale e decisamente indirizzata ad un uditorio accademico. Invece nelle *Meditationes* tale luogo è perfettamente adeguato allo stile letterario della meditazione, cioè di un testo da leggere e rileggere, non solo da comprendere ma da assimilare, in modo da operare nel lettore una conversione alla nuova filosofia. Tale *topos* non compare neppure nel passo che abbiamo riportato del *Discours*, dove però, all'inizio della Seconda parte, si legge:

[66] L. Scaravelli, *La prima Meditazione di Cartesio*, cit., p. 199.

Mi trovavo allora in Germania, ove ero stato richiamato dalle guerra che non è ancora terminata; e, ritornando presso l'esercito dall'incoronazione dell'imperatore, l'inizio dell'inverno mi bloccò in un accampamento dove, non trovando alcuna conversazione che mi distraesse e non avendo, per fortuna, preoccupazioni o passioni che mi angustiassero, rimanevo tutto il giorno chiuso da solo in una stanza riscaldata, dove avevo tutto l'agio d'intrattenermi con i miei pensieri. E, tra questi, uno dei primi fu il considerare che spesso non vi è tanta perfezione nelle opere composte di più parti e fatte da mani di diversi maestri, quanta se ne trova in quelle cui uno solo ha lavorato (*AT* vi, 11/*Op*[1], 35-37).

E dopo aver fatto l'esempio della costruzione delle città e della legislazione dello Stato:

le scienze dei libri, almeno quelle che hanno solo ragioni probabili e senza dimostrazioni, essendo state costruite e accresciute poco a poco sulle opinioni di molte diverse persone, non si avvicinano tanto alla verità quanto i semplici ragionamenti che può fare naturalmente un uomo di buon senso sulle cose che si presentano. Così pensavo che, poiché tutti siamo stati bambini prima di essere uomini, e poiché siamo stati per molto tempo sotto la guida dei nostri appetiti e dei nostri precettori che spesso erano gli uni contro altri senza che, forse, né gli uni né gli altri ci consigliassero sempre al meglio, è quasi impossibile che i nostri giudizi siano così puri e solidi quanto lo sarebbero stati se avessimo goduto per intero dell'uso della ragione sin dalla nascita e se fossimo stati guidati sempre solo da essa (12-13/37).

Ciò che nel *Discours* è ricostruito autobiograficamente come lenta formazione della propria filosofia, nella prima *Meditatio*, grazie al criterio teatrale dell'unità di tempo, diventa risoluzione radicale, presa una volta per tutte; il caso fortuito di trovarsi in un quartiere d'inverno si muta nella scelta volontaria della solitudine e della quiete – che certamente il filosofo ricercò –; i pensieri che attirano l'attenzione del filosofo si trasformano in oggetto di una riflessione metodicamente condotta. La storia del *Discours* è stata riscritta nelle *Meditationes* come rappresentazione.

Discours (AT vi, 31/Op1, 59)	Meditationes (AT vii, 17-18/Op1, 703)	Principia (AT viii, 5/Op1, 1713)
Parte quarta Non so se devo intrattenervi sulle prime meditazioni che ho fatto: esse sono infatti così metafisiche e poco comuni che, forse, non piaceranno a tutti. Ciò nonostante, perché si possa giudicare se i fondamenti che ho adottato sono solidi, mi trovo in qualche modo costretto a parlarne.		
Avevo da molto tempo notato che, per i costumi, occorre seguire opinioni che si sanno essere molto incerte come se fossero indubitabili, come si è detto sopra:		*III. Questo dubbio non deve essere intanto esteso alla pratica di vita* Ma intanto, occorre che questo tipo di dubbio sia ristretto alla sola contemplazione della verità. Per quanto concerne la pratica di vita, infatti, poiché spessissimo l'occasione per l'azione ci sfuggirebbe, prima che riuscissimo a liberarci dei nostri dubbi, non poche volte siamo costretti ad abbracciare ciò che è soltanto verosimile; o talvolta anche a scegliere uno tra due partiti, benché l'uno non appaia più verosimile dell'altro.
ma, poiché desideravo allora dedicarmi solo alla ricerca della verità, pensavo che occorresse che facessi tutto il contrario e che rigettassi, come assolutamente falso, tutto ciò in cui potessi immaginare il benché minimo dubbio per vedere se, ciò fatto, non restasse qualcosa in cui credevo che fosse del tutto indubitabile.	*Prima meditazione* Mi sono accorto ormai da diversi anni di quante cose false avessi, sin dalla giovane età, ammesso come vere, e di quanto dubbio fosse tutto ciò che, in seguito, vi avevo costruito sopra, e di come, quindi, se desiderassi un giorno stabilire qualcosa di solido e di duraturo nelle scienze, fosse necessario una volta nella vita rovesciare tutto sino in fondo e ricominciare dalle prime fondamenta; il compito mi pareva però enorme, ed attendevo un'età che fosse tanto matura che dopo di essa non ce ne sarebbe stata altra più adatta ad apprendere le discipline. Per la qual cosa ho temporeggiato tanto a lungo che passerei	*I. Colui che cerca la verità deve, per una volta nella vita, dubitare di tutto, per quanto è possibile* Poiché siamo nati infanti, e abbiamo formulato i più svariati giudizi intorno alle cose sensibili prima di avere il pieno uso della nostra ragione, molti pregiudizi ci distolgono dalla conoscenza del vero; e sembra che non possiamo liberarcene se non sforzandoci, una volta nella vita, di dubitare di tutte quelle cose nelle quali possiamo trovare un sia pur minimo sospetto di incertezza.

Discours (AT vi, 31/Op1, 59)	Meditationes (AT vii, 17-18/Op1, 703)	Principia (AT viii, 5/Op1, 1713)
	poi dalla parte del torto se sprecassi nel deliberare il tempo che resta per agire. Opportunamente, dunque, oggi ho liberato la mente da ogni preoccupazione; mi sono preso un tempo libero privo di preoccupazioni; mi ritiro in solitudine; mi dedicherò finalmente, sul serio e in libertà, a questo generale rovesciamento delle mie opinioni.	
	A tal fine, però, non sarà necessario mostrare che esse sono tutte false, cosa di cui mai, forse, potrei venire a capo; ma, poiché la ragione mi persuade ormai che si deve sospendere l'assenso su quelle che non sono del tutto certe e indubbie con cura non minore che su quelle palesemente false, per buttarle via tutte mi basterà trovare, in ciascuna di esse, una qualche ragione di dubbio. E neppure dovranno, a tal fine, essere percorse una ad una, perché sarebbe un compito infinito; ma, dato che, una volta scalzate le fondamenta, tutto ciò che è costruito sopra di esse crollerà da sé, attaccherò subito i princìpi stessi sui quali si reggeva tutto ciò in cui un tempo credevo.	*II. Ciò che è dubbio deve addirittura essere considerato come falso* Anzi meglio: quelle cose delle quali verremo a dubitare, sarà utile prenderle per false, affinché possiamo trovare in modo tanto più chiaro quel che sia più certo e più facile a conoscersi.

¶ Sezione Seconda

Figure e controfigure del pensiero

Testi/2:

*Il processo metaforico come apprendimento, immaginazione e sentimento**

Paul Ricoeur

Abstract: Italian translation of P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling*. The paper will focus on a problem arising on the boundary between a semantic theory of metaphor and a psychological theory of imagination and feeling. Ricouer addresses the question whether an inquiry into the capacity of metaphor to provide true insights about reality may be completed without including as a necessary component a psychological moment of the kind usually described as "image" or "feeling". What is suggested here is a structural analogy between the cognitive, the imaginative, and the emotional components of the complete metaphorical act.

***

Questo saggio si concentrerà su un problema specifico nel campo alquanto sconfinato della teoria della metafora. Sebbene questo problema possa suonare meramente psicologico, nella misura in cui include termini come "immagine" e "sentimento", vorrei caratterizzarlo piuttosto come un problema che sorge sul confine fra una teoria *semantica* della metafora e una teoria *psicologica* dell'immaginazione e del sentimento. Per teoria semantica intendo un'indagine sulla capacità della metafora di fornire un'informazione intraducibile e, di conseguenza, sulla pretesa della metafora di fornire alcune conoscenze vere sulla realtà. La questione alla quale mi rivolgerò è se tale indagine può essere portata a termine senza includere come componente necessaria un momento psicologico del tipo descritto usualmente come "immagine" o "sentimento".

A prima vista, sembra che sia soltanto nelle teorie in cui le frasi metaforiche non hanno alcun valore conoscitivo e di conseguenza alcuna pretesa di verità che le cosiddette immagini o sentimenti sono elevati a fattori esplicativi sostitutivi. Con spiegazione sostitutiva intendo il tentativo di derivare la presunta significazione delle frasi metaforiche dalla loro capacità di manifestare flussi di

* Traduzione in italiano del testo di P. Ricoeur, *The Metaphorical Process as Cognition*, *Imagination, and Feeling*, in *Critical Inquiry*, vol. 5 n. 1, Autunno 1978, The University of Chigago Press, pp. 143-159. Traduzione a cura di Marco Carassai. Si ringrazia la University of Chicago Press per aver gentilmente concesso l'autorizzazione per la traduzione di questo saggio.

immagini e di suscitare sentimenti che noi erroneamente assumiamo per dato genuino e per nuova conoscenza sulla realtà. La mia tesi è che non sia soltanto per le teorie che negano alla metafora ogni valore conoscitivo e ogni pretesa di verità che immagini e sentimenti hanno una funzione *costitutiva*. Intendo mostrare invece che il tipo di teoria della metafora iniziata da I. A. Richards in *Philosophy of Rhetoric*, Max Black in *Models and Metaphors*, Beardsley, Berggren e altri, non possa giungere al proprio scopo senza includere immaginazione e sentimento, ovvero senza assegnare una funzione *semantica* a ciò che sembrano essere meri aspetti *psicologici* e senza occuparsi quindi di alcuni fattori annessi, estrinseci all'essenza conoscitiva della metafora. Questa tesi sembra competere con una dicotomia consolidata – almeno dal famoso articolo di Frege *Sinn und Bedeutung* e dalle *Ricerche logiche* di Husserl – quella fra *Sinn* o senso e *Vorstellung* o rappresentazione, se intendiamo per "senso" un contenuto oggettivo di un'espressione e per "rappresentazione" la sua attualizzazione mentale, precisamente nella forma dell'immagine e del sentimento. Ma la questione è se il funzionamento del senso metaforico metta in questione e neutralizzi questa dicotomia.

La prima teoria articolata della metafora, quella di Aristotele, già fornisce qualche accenno riguardo a ciò che chiamerò il ruolo semantico dell'immaginazione (e implicitamente, del sentimento) nella costituzione del senso metaforico. Aristotele dice della *lexis* in generale, ovvero della dizione, dell'elocuzione e dello stile, di cui la metafora è una delle figure, che fa *apparire* il discorso (*logos*). Egli dice anche che il dono di fare buone metafore dipende dalla capacità di vedere le somiglianze. Inoltre, la chiarezza di queste buone metafore consiste nella loro capacità di "porgere davanti agli occhi" il senso che esse espongono. Ciò che è suggerito qui è una specie di dimensione iconica, che può essere chiamata la *funzione iconica* del significato metaforico.

La tradizione retorica conferma quest'accenno al di là di ogni specifica teoria che riguarda lo statuto semantico della metafora. L'espressione stessa "figura del discorso" implica che nella metafora, come negli altri tropi o giri, il discorso assume la natura di un corpo mostrando forme e tratti che usualmente caratterizzano il volto umano, "figura" umana; è come se i tropi dessero al discorso un'estrinsecazione quasi-corporea. Fornendo una specie di figuralità al messaggio, i tropi fanno apparire il discorso.

Roman Jakobson suggerisce un'interpretazione simile quando caratterizza la funzione "poetica" nel suo modello generale di comunicazione come la valorizzazione del messaggio *per se stesso*. Allo stesso modo, Tzvetan Todorov, teorico bulgaro della neo-retorica, definisce la "figura" come la visibilità del discorso. Gérard Genette, in *Figures I*, parla della deviazione come un «spazio interno del linguaggio». «Le espressioni semplici e comuni», afferma, «non hanno forma, le figure [del discorso] ce l'hanno».

So benissimo che questi sono soltanto accenni che orientano intorno a un problema piuttosto che intorno a un'affermazione. Inoltre sono altrettanto consapevole che questi aggiungono a una tale difficoltà il fatto che essi tendono

a parlare metaforicamente della metafora, introducendo una specie di circolarità che oscura la questione. Ma non è la parola stessa "metafora" una metafora, la metafora di un dislocamento e quindi di un transfer in una specie di spazio? La posta in gioco è precisamente la necessità di queste metafore *spaziali* sulla metafora, incluse nel nostro parlare sulle "figure" del discorso.

Essendo tale il problema, in che direzione dobbiamo cercare per una valutazione corretta del ruolo *semantico* dell'immaginazione e eventualmente del sentimento? Sembra che un momento iconico sia implicato nel *lavoro della somiglianza*, come suggerisce Aristotele quando dice che fare buone metafore significa contemplare le somiglianze o (secondo un'altra traduzione) cogliere la somiglianza.

Ma per comprendere correttamente il lavoro della somiglianza nella metafora e per introdurre nel giusto luogo il momento iconico, è necessario brevemente richiamare la mutazione subita dalla teoria della metafora sul piano della semantica, in contrasto con la tradizione della retorica classica. In questa tradizione, la metafora era correttamente descritta in termini di *deviazione*, ma questa deviazione era erroneamente attribuita soltanto alla denominazione. Invece di dare a una cosa il suo *nome* comune usuale la si designa attraverso un nome preso in prestito, un nome "straniero" nella terminologia aristotelica. La motivazione di questo transfer del nome era intesa come una somiglianza oggettiva fra le cose stesse o come somiglianza soggettiva fra gli atteggiamenti collegati al coglimento di queste cose. Per quanto riguarda il fine di questo transfer, si supponeva essere o quello di riempire una lacuna lessicale, quindi di servire il principio di economia che governa il tentativo di dare nomi appropriati a nuove cose, nuove idee, o nuove esperienze, oppure di abbellire il discorso, e quindi di servire lo scopo principale del discorso retorico, che è quello di persuadere e di piacere.

Il problema della somiglianza riceve una nuova articolazione nella teoria semantica descritta da Max Black come una teoria dell'interazione (opposta alla teoria della sostituzione). Il portatore del significato metaforico non è più la parola ma la frase nel suo complesso. Il processo di interazione non consiste meramente nella sostituzione di una parola con una parola, di un nome con un nome – che, in senso stretto, definisce soltanto una metonimia – ma in un'interazione fra un soggetto logico e il predicato. Se la metafora consiste in una deviazione – questo aspetto non è negato ma è descritto e spiegato in modo nuovo – questa deviazione riguarda la struttura predicativa stessa. Metafora, allora, dev'essere descritta come una predicazione deviante piuttosto che come una denominazione deviante. Ci avviciniamo a ciò che ho chiamato il lavoro della somiglianza se domandiamo *come* si ottiene questa predicazione deviante. Un teorico francese nel campo della poetica – Jean Cohen – in *Structure du langage poétique* parla di questa deviazione nei termini di un'impertinenza semantica, intendendo con ciò la violazione del codice di pertinenza o di rilevanza che guida l'attribuzione dei predicati nell'impiego ordinario[1]. La frase metaforica funziona come riduzione di

[1] J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966.

questa deviazione sintagmatica attraverso la costituzione di una nuova pertinenza semantica. Questa nuova pertinenza a sua volta è garantita dalla produzione di una deviazione lessicale, che è quindi una deviazione paradigmatica, che è precisamente il tipo di deviazione descritto dai retori classici. La retorica classica, in questo senso, non era in errore, ma descriveva soltanto l'"effetto di senso" sul piano della parola, mentre trascurava la produzione di questa torsione semantica sul piano del senso. Mentre è vero che l'effetto di senso è concentrato sulla parola, la produzione di senso è sostenuta dall'intera frase. È in tal modo che la teoria della metafora dipende da una semantica della frase.

Questa è il presupposto principale della seguente analisi. La prima questione è quella di comprendere *come* lavora la somiglianza in questa produzione del significato. Il passo successivo sarà quello di connettere nel giusto modo il momento iconico con questo lavoro della somiglianza.

Per quanto riguarda il primo passo, il lavoro della somiglianza in quanto tale, mi sembra che siamo ancora a metà strada per una piena comprensione dell'innovazione semantica, che caratterizza la frase o la proposizione metaforica, se sottolineiamo soltanto l'aspetto della deviazione nella metafora, anche se distinguiamo l'impertinenza semantica, che richiede la deviazione lessicale, da questa deviazione lessicale stessa, come è descritta da Aristotele e tutti i retori classici. L'aspetto decisivo è l'innovazione semantica, grazie alla quale una nuova pertinenza, una nuova congruenza, è costituita in modo tale che la frase "produce senso" [*makes sense*] nel suo complesso. Il *creatore* [*maker*] di metafore è questo artigiano con abilità verbali, *colui che*, da una frase inconsistente per un'interpretazione letterale, traccia una frase significante per una nuova interpretazione, che merita di essere chiamata metaforica perché genera la metafora non soltanto in quanto deviante ma in quanto accettabile. In altre parole, il significato metaforico non consiste soltanto di un contrasto semantico ma anche di un nuovo significato predicativo che emerge sulle rovine del senso letterale, ovvero sulle rovine del significato che si ottiene se ci affidiamo soltanto al valore lessicale comune o usuale delle nostre parole. La metafora non è l'enigma ma la soluzione dell'enigma.

È qui, nella mutazione caratteristica dell'innovazione semantica, che la somiglianza e quindi l'immaginazione giocano un ruolo. Ma quale ruolo? Penso che questo ruolo non può che essere frainteso fintantoché si ha in mente la teoria humiana dell'immagine come impressione debole, ovvero come un residuo percettivo. Non è compresa meglio se ci si sposta su un'altra tradizione, secondo la quale l'immaginazione può essere ridotta all'alternanza fra due modalità di associazione, o per contiguità o per somiglianza. Sfortunatamente, questo pregiudizio è stato assunto da importanti teorici come per esempio Jakobson, secondo cui il processo metaforico è opposto al processo metonimico nello stesso modo in cui la sostituzione di un segno a un altro all'interno di una sfera di somiglianza è opposta alla concatenazione fra segni lungo una serie di contiguità. Ciò che dev'essere compreso e sottolineato è un modo di funzionamento della somiglianza e quindi dell'immaginazione che è immanente,

ovvero non estrinseco, al processo predicativo stesso. In altre parole, il lavoro della somiglianza dev'essere appropriato e omogeneo alla deviazione, alla stranezza e all'impertinenza dell'innovazione semantica stessa.

Come è possibile? Penso che il problema decisivo che una teoria dell'interazione della metafora ha aiutato a delineare, ma non a risolvere, sia il passaggio dall'incongruenza letterale alla congruenza metaforica fra due aree semantiche. Qui la metafora dello spazio è utile. È come se un mutamento di distanza fra significati accadesse all'interno dello spazio logico. La *nuova* pertinenza o congruenza propria a una frase metaforica significativa procede dal tipo di prossimità semantica, che improvvisamente si ottiene fra termini nonostante la loro distanza. Cose o idee che erano lontane appaiono ora vicine. La somiglianza infine non è nient'altro che questa approssimazione, che rivela un'affinità generica fra idee eterogenee. Ciò che Aristotele ha chiamato *epiphora* della metafora, ovvero il transfer di significato, non è nient'altro che questo movimento o questo spostamento nella distanza logica, dal lontano al vicino. La lacuna di alcune recenti teorie della metafora, inclusa quella di Max Black, riguarda precisamente l'innovazione propria a questo slittamento.[2]

È il primo compito di una teoria adeguata dell'immaginazione colmare questa lacuna. Ma questa teoria dell'immaginazione deve deliberatamente rompere con Hume e avvalersi di Kant, in particolare del concetto kantiano di immaginazione produttiva come *schematizzazione di un'operazione sintetica*. Questo ci fornirà la prima fase nel nostro tentativo di adeguare una psicologia dell'immaginazione a una semantica della metafora, o se si preferisce, di completare una semantica della metafora facendo ricorso a una psicologia dell'immaginazione. Ci saranno tre fasi in questo tentativo di adeguazione e di completamento.

Nella prima fase, l'immaginazione è intesa come il "vedere", ancora omogeneo al discorso stesso, che opera lo slittamento nella distanza logica, l'approssimarsi stesso. Il luogo e il ruolo dell'immaginazione produttiva sono qui nella *visione*, alla quale Aristotele alludeva quando diceva che fare buone metafore significa vedere il simile – *theorein to omoion*. Questo cogliere il simile è sia un pensare che un vedere. È un pensare nella misura in cui opera una ristrutturazione dei campi semantici; è trans-categoriale perché è categoriale. Ciò può essere mostrato a partire da quel tipo di metafora in cui l'aspetto logico di questa ristrutturazione è il più evidente, la metafora che Aristotele ha chiamato metafora per analogia, ovvero la metafora proporzionale; A sta a B come C sta a D. La coppa sta a Dioniso come lo scudo sta a Ares. Quindi possiamo dire,

[2] La spiegazione di Black del processo metaforico mediante il «sistema di luoghi comuni associati» lascia irrisolto il problema dell'innovazione, come suggeriscono le seguenti riserve: «Le metafore», egli dice, «possono essere sostenute da sistemi di implicazione appositamente costruiti, tanto quanto possono esserlo da luoghi comuni accettati » (M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca 1962, p. 43). E di seguito: «Queste implicazioni consistono di solito di luoghi comuni sul soggetto secondario, ma possono, in casi opportuni, consistere in implicazioni devianti stabilite *ad hoc* dallo scrittore» (Ivi, p. 44). Come dobbiamo pensare queste implicazioni che sono create *ad hoc*?

spostando i termini, lo scudo di Dioniso o la coppa di Ares. Ma questo pensare è un vedere, nella misura in cui la visione consiste nell'immediato coglimento di possibilità combinatorie offerte dalla proporzionalità e quindi nella costituzione della proporzionalità attraverso l'avvicinamento fra due rapporti. Suggerisco di chiamare questo carattere *produttivo* della visione *assimilazione predicativa*. Ma manchiamo interamente il suo ruolo semantico se lo interpretiamo nei termini dell'antica associazione mediante somiglianza. Un tipo di attrazione meccanica fra atomi mentali è con ciò sostituita da un'operazione omogenea al linguaggio e al suo atto essenziale, l'atto predicativo. L'assimilazione consiste precisamente nel rendere simili, ovvero semanticamente vicini, i termini che la frase metaforica riunisce.

Qualcuno potrebbe probabilmente avere qualcosa da obiettare a proposito di questa mia attribuzione dell'assimilazione predicativa all'immaginazione. Senza tornare alla mia precedente critica dei pregiudizi riguardo all'immaginazione stessa, che possono impedire agli studiosi di rendere giustizia all'immaginazione produttiva, vorrei sottolineare un tratto dell'assimilazione predicativa che può confermare la mia tesi per cui l'avvicinamento caratteristico del processo metaforico offre una tipica affinità con lo *schematismo* di Kant. Intendo il carattere *paradossale* dell'assimilazione predicativa che è stato messo a confronto da alcuni autori con il concetto di "*category mistake*" di Ryle, che consiste nel presentare fatti che riguardano una categoria nei termini appropriati di un'altra. Ogni nuovo avvicinamento contrasta con una categorizzazione precedente che resiste, o meglio che cede mentre resiste, come dice Nelson Goodman. Questo è ciò che l'idea di impertinenza o incogruenza semantica conserva. Al fine di ottenere una metafora, si deve continuare a identificare la precedente incompatibilità *attraverso* la nuova compatibilità. L'assimilazione predicativa coinvolge in tal modo un tipo specifico di tensione, che non è tanto fra un soggetto e un predicato quanto fra incongruenza e congruenza semantica. La visione della somiglianza è la percezione del conflitto fra l'incompatibilità precedente e la nuova compatibilità. La "lontananza" è conservata nella "prossimità". Vedere *il simile* significa vedere il medesimo nonostante e mediante il differente. Questa tensione fra identità e differenza caratterizza la struttura logica della somiglianza. L'immaginazione, quindi, è questa *abilità* di produrre nuovi generi mediante assimilazione e di produrle non *al di sopra* delle differenze, come nel concetto, ma nonostante e attraverso le differenze. L'immaginazione è questa tappa nella produzione dei generi in cui un'affinità generica non ha raggiunto il livello di ordine e quiete concettuale, ma resta catturata nella guerra fra distanza e prossimità, fra lontananza e vicinanza. In questo senso, possiamo parlare con Gadamer di un fondamento metaforico del pensiero, nella misura in cui la figura del discorso, che chiamiamo "metafora", ci permette di scorgere il processo generale attraverso il quale produciamo concetti. Perciò nel processo metaforico il movimento verso il genere è arrestato dalla resistenza della differenza e, per così dire, intercettato dalla figura retorica.

Questa è la prima funzione dell'immaginazione nel processo dell'innovazione semantica. L'immaginazione non è stata ancora considerata nel suo aspetto sensibile, quasi-ottico, ma nel suo aspetto quasi-verbale. Tuttavia, quest'ultimo è la condizione del primo. Anzitutto dobbiamo comprendere un'immagine, secondo l'osservazione di Bacherlard in *Poetica dello spazio*, come «un essere di pertinenza del linguaggio»[3]. Prima di essere una percezione debole, l'immagine è un significato che emerge. Questa è infatti la tradizione dell'immaginazione produttiva e dello schematismo di Kant. Ciò che abbiamo descritto in precedenza non è nient'altro che lo schematismo dell'attribuzione metaforica.

Il passo successivo sarà quello di incorporare nella semantica della metafora il secondo aspetto dell'immaginazione, la sua dimensione *iconica*. È questo aspetto la posta in gioco nel carattere *figurato* della metafora. È anche questo aspetto che era implicito nella distinzione di I. A. Richards fra tenore e veicolo. Questa distinzione non è interamente assorbita in quella che fra *frame* e *focus* di Black. *Frame* e *focus* designano soltanto il contesto, ovvero la frase nel suo complesso, e il termine che è il portatore dello slittamento del significato, mentre tenore e veicolo designano il significato concettuale e il suo involucro iconico. La prima funzione dell'immaginazione era di dare una spiegazione dell'interrelazione *frame/focus*; la sua seconda funzione è quella di dare una spiegazione della differenza fra il tenore e il veicolo o, in altri termini, del modo nel quale un'innovazione semantica non è soltanto schematizzata ma anche *figurata*. Paul Henle prende in prestito da Charles Sanders Peirce la distinzione fra segno e icona e parla dell'aspetto iconico della metafora[4]. Se è presente un intreccio di due pensieri in una metafora, uno è espresso; l'altro è l'aspetto concreto mediante il quale è presentato il primo. Nel verso di Keats «Quando al mio cuore solitario io siedo, e detestabili pensieri avvolgono [*enwrap*] la mia anima nelle tenebre», l'espressione metaforica consiste nel presentare una sofferenza come se fosse capace di avvolgere l'anima in un mantello. Henle commenta: «Siamo portati [dal discorso figurato] a pensare qualcosa mediante la considerazione di qualcosa di simile, e ciò costituisce la modalità iconica del significare».

Si potrebbe obiettare a questo punto che corriamo il rischio di introdurre una teoria obsoleta dell'immagine, nel senso humiano di un'impressione sensoriale indebolita. Questo è quindi il luogo giusto per richiamare un'osservazione di Kant per cui una delle funzioni dello schema è di fornire immagini per un concetto. In modo analogo, Henle scrive: «Se c'è un elemento iconico nella metafora è altrettanto chiaro che l'icona non è presentata, ma soltanto descritta». E successivamente: «Ciò che è presentato è una formala per la costruzione di icone». È necessario quindi mostrare che questa nuova estensione del ruolo dell'immaginazione non è esattamente inclusa nel precedente; esso ha senso per

[3] G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957 (*Poetica dello spazio*, tr. it. di E. Catalano, Bari 1975).
[4] P. Henle, *Metaphor*, in Id., *Language, Thought, and Culture*, Ann Arbor 1958.

una teoria semantica soltanto nella misura in cui è guidato da essa. Ciò che è in questione è lo sviluppo dalla schematizzazione alla presentazione iconica.

L'enigma della presentazione iconica è il modo in cui la raffigurazione accade nell'assimilazione predicativa: appare qualcosa su cui leggiamo la nuova connessione. L'enigma resta irrisolto fintantoché tratteremo l'immagine come un'immagine mentale, ovvero come la replica di una cosa assente. Allora l'immagine deve restare estranea al processo, estrinseca rispetto all'assimilazione predicativa.

Dobbiamo comprendere il processo attraverso il quale una determinata produzione di immagini canalizza la schematizzazione dell'assimilazione predicativa. Mostrando un flusso di immagini, il discorso dà inizio a mutamenti della distanza logica, genera un accostamento. L'immaginare è così il medio concreto nel quale e attraverso il quale vediamo le somiglianze. Immaginare allora non significa avere un'immagine mentale di qualcosa, ma esibire relazioni in modo iconico. Sia che questa rappresentazione riguardi somiglianze non dette o inaudite o si riferisca a qualità, strutture, posizioni, situazioni, atteggiamenti o sentimenti, ogni volta la nuova connessione intesa è colta come ciò che l'icona descrive o rappresenta.

In questo modo penso che si possa rendere giustizia all'interno di una teoria semantica della metafora al concetto wittgensteiniano di "vedere come". Wittgenstein stesso non estese questa analisi oltre il campo della percezione e oltre il processo di interpretazione reso evidente nel caso delle *Gestalten* ambigue, come nel famoso disegno coniglio/papera. Marcus B. Hester, nel suo *The Meaning of Poetic Metaphor*, ha tentato di estendere il concetto di "vedere come" al funzionamento delle immagini poetiche[5]. Descrivendo l'esperienza della *lettura*, egli mostra che il tipo di immagini che sono interessanti per una teoria del linguaggio poetico non sono quelle che interrompono la lettura, la distorcono o la deviano. Queste immagini, queste immagini "libere" – se così si può dire – sono propriamente estrinseche alla produzione del senso. Inducono il lettore, che è diventato un sognatore piuttosto che un lettore, a soddisfarsi nel tentativo illusorio, descritto da Sarte come fascinazione, di possedere magicamente la cosa, il corpo, o la persona assente. Il tipo di immagini che ancora appartengono alla produzione del senso sono piuttosto ciò che Hester chiama immagini legate (*bound*), ovvero concrete rappresentazione suscitate dall'elemento verbale e controllate da esso. Il linguaggio poetico, dice Hester, è questo linguaggio che non soltanto fonde senso e suono, come hanno detto molti teorici, ma senso e sensi, intendendo con ciò il flusso di immagini legate esibite dal senso. Non siamo molto distanti da ciò che Bachelard ha chiamato *retentissement* [ripercussione]. Nella lettura, dice Bachelard, il significato verbale genera immagini che, per così dire, rigenerano e ricreano le tracce dell'esperienza sensoriale. Tuttavia non è il processo di ripercussione che espande la schematizzazione e, nelle parole di Kant, fornisce un concetto con un'immagine. Infatti, come mostra l'esperienza della lettura, questa esibizione di immagini si estende dalla schematizzazione

[5] Marcus B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, 1967.

senza immagini vere e proprie alle immagini libere che distraggono il pensiero più di quanto lo ordinano. Il tipo di immagini che sono rilevanti per una semantica dell'immagine poetica sono quelle che appartengono all'intervallo intermedio della scala, che sono quindi le immagini legate della teoria di Hester. Queste immagini portano al concreto compimento del processo metaforico. Il significato è così rappresentato sotto l'aspetto dell'ellissi. Attraverso questa rappresentazione, il significato non è soltanto schematizzato ma si lascia leggere *sull'*immagine nella quale esso è invertito. O in altre parole, il senso metaforico è generato nello spessore delle scene fantastiche esibite dalla struttura verbale del poema. Tale è a mio avviso il funzionamento del coglimento intuitivo di una connessione predicativa.

Non nego che questa seconda tappa della nostra teoria dell'immaginazione ci ha condotto al confine fra la semantica pura e la psicologia, o più precisamente al confine fra una semantica dell'immaginazione produttiva e una psicologia dell'immaginazione riproduttiva. Ma il significato metaforico, come ho detto in sede introduttiva, è precisamente questo tipo di significato che nega la distinzione consolidata fra senso e rappresentazione, per evocare ancora una volta l'opposizione di Frege fra *Sinn* e *Vorstellung*. Sfumando questa distinzione, il significato metaforico ci impone di esplorare il confine fra verbale e non verbale. Il processo di schematizzazione e quello delle immagini legate stimolate e controllate dalla schematizzazione si trovano precisamente sul quel margine fra una semantica della frase metaforica e una psicologia dell'immaginazione.

La terza e ultima tappa nel nostro tentativo di integrare una teoria semantica della metafora con una considerazione rigorosa del ruolo dell'immaginazione riguarda ciò che chiamerò la "sospensione" o, se si preferisce, il momento negativo provocato dall'immagine nel processo metaforico.

Al fine di comprendere questo nuovo contributo dell'immagine a questo processo, si deve tornare alla nozione elementare di significazione applicato a un'espressione metaforica. Con significazione possiamo intendere – come abbiamo fatto in precedenza – il funzionamento interno della proposizione come operazione predicativa, per esempio, nel vocabolario di Black, l'effetto "filtro" o "schermo" del soggetto secondario sul soggetto principale. La significazione allora non è nient'altro che ciò che Frege ha chiamato *Sinn* [senso] distinto dalla *Bedeutung* [referenza o denotazione]. Ma interrogare *che cos'è* una frase metaforica è qualcosa di diverso e di più che interrogare *che cosa* essa dice.

La questione della referenza nella metafora è un caso particolare della questione più generale della pretesa di verità del linguaggio poetico. Come dice Goodman in *Languages of Art*, tutti i sistemi simbolici sono denotativi nella misura in cui "fanno" e "rifanno" la realtà. Sollevare la questione del valore referenziale del linguaggio poetico significa tentare dimostrare in che modo i sistemi simbolici *riorganizzano* «il mondo in termini di opere e le opere in termini di mondo»[6]. In questo punto, la teoria della metafora tende a fondersi con quella

[6] N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1968, p. 241 (*Linguaggi dell'arte*, tr. it. F. Brioschi, Milano 2008).

dei modelli nella misura in cui una metafora può essere vista come un modello per il mutamento del nostro modo di vedere le cose, di percepire il mondo. La parola "*insight*" spesso applicata al significato *cognitivo* della metafora, esprime in modo appropriato questo movimento dal senso alla referenza, che non è meno ovvio nel discorso poetico che nel cosiddetto linguaggio descrittivo. Qui, per di più, non ci limitiamo a parlare di idee né, come dice Frege dei nomi propri, «siamo soddisfatti dal solo senso». «Presupponiamo accanto alla referenza» "la ricerca della verità", che spinge «il nostro intento a parlare e pensare" e "ci guida sempre in avanti dal senso della referenza»[7].

Ma il paradosso della referenza metaforica è che il suo funzionamento è strano come quello del senso metaforico. A prima vista, il linguaggio poetico non si riferisce a null'altro che a se stesso. In un saggio classico intitolato *Word and Language*, che definisce la funzione poetica del linguaggio in relazione alle altre funzioni implicate in ogni operazione comunicativa, Jakobson oppone senza mezzi termini la funzione poetica del messaggio alla sua funzione referenziale. Al contrario, la funzione referenziale prevale nel linguaggio descrittivo, sia esso ordinario o scientifico. Il linguaggio descrittivo, egli dice, non riguarda se stesso, non è orientato verso l'interno, ma è diretto verso l'esterno. Qui il linguaggio, per così dire, cancella se stesso in vista di ciò che è detto sulla realtà. «La funzione poetica – che è più della mera poesia – evidenzia il lato palpabile dei segni, pone l'accento sul messaggio per se stesso e approfondisce la dicotomia fondamentale fra segni e oggetti»[8]. La funzione poetica e la funzione referenziale di conseguenza sembrano essere poli opposti. Quest'ultima dirige il linguaggio verso il contesto non-linguistico, la prima dirige il messaggio verso se stesso.

Questa analisi sembra rafforzare alcuni altri argomenti classici tra i critici letterari e più in particolare nel campo strutturalista, secondo cui non soltanto la poesia ma la letteratura in generale implica una mutazione nell'uso del linguaggio. Questo ridirige il linguaggio verso se stesso, al punto che si può dire, con le parole di Roland Barthes, che il linguaggio «celebra se stesso» piuttosto che celebrare il mondo.

La mia tesi è che questi argomenti non sono falsi ma danno un'immagine incompleta dell'intero processo della referenza nel discorso poetico. Jakobson stesso ammette che ciò che avviene nella poesia non è la soppressione della funzione referenziale ma la sua profonda alterazione sotto l'azione dell'ambiguità del messaggio stesso. «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale», egli dice, «non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Ad un messaggio disèmico corrisponde un mittente sdoppiato. Ciò risulta in modo evidente nei preamboli delle fiabe di vari popoli: tale è, per esempio, l'esordio abituale dei narratori maiorchini: *Aixo era y no era* (*Era e non era*)»[9].

[7] G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, 1982, (*Senso e significato*, in *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Torino 1965).
[8] R. Jakobson, *Selected Writings*, 2 vols. (The Hague, 1962), v. 2, p. 356 (*Saggi di linguistica generale*, tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano 2002, p. 190).
[9] R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 209.

Suggerisco di assumere l'espressione "referenza sdoppiata" come linea guida nella nostra discussione della funzione referenziale della frase metaforica. Questa espressione, così come l'ammirevole "era e non era", contiene *in nuce* tutto ciò che può essere detto sulla referenza metaforica. Per riassumere, il linguaggio poetico non riguarda meno la realtà rispetto a ogni altro impiego del linguaggio, ma si riferisce a esso attraverso una complessa strategia che implica, come componente essenziale, una sospensione e, apparentemente, un'abolizione della referenza ordinaria legata al linguaggio descrittivo. Questa sospensione, comunque, è soltanto la condizione negativa di una referenza di secondo ordine, di una referenza indiretta costruita sulle rovine della referenza diretta. Questa referenza è chiamata referenza di secondo ordine soltanto in relazione al primato della referenza del linguaggio ordinario. Perciò, in un altro senso, esso costituisce la referenza primordiale nella misura in cui essa suggerisce, rivela, disvela – o come si voglia dire – le strutture profonde della realtà alle quali siamo legati, in quanto mortali che siamo nati in questo mondo e che *abitano* in esso per un periodo.

Questo non è il luogo di discutere le implicazioni ontologiche di questa tesi né di stabilire le sue somiglianze e dissomiglianze con il concetto husserliano di *Lebenswelt* o con il concetto di Heidegger di *In-der-Welt-Sein*. Vorrei sottolineare, in vista della nostra ulteriore discussione sul ruolo dell'immaginazione nel compimento del *significato* della metafora, la funzione mediatrice della *sospensione* – o *epoché* della referenza descrittiva ordinaria in connessione con la pretesa ontologica del discorso poetico. Questa funzione mediatrice dell'*epoché* nel funzionamento della referenza nella metafora è perfettamente in accordo con l'interpretazione che abbiamo dato del funzionamento del senso. Il senso di una nuova metafora, abbiamo detto, è l'emergenza di una nuova congruenza o pertinenza semantica sulle rovine del senso letterale scosso dall'incompatibilità o dall'assurdità semantica. Nello stesso modo in cui l'auto-soppressione del senso letterale è condizione negativa per l'emergenza del senso metaforico, la sospensione della referenza propria del linguaggio descrittivo ordinario è la condizione negativa per l'emergenza di una modalità più radicale di considerare le cose, sia essa affine o meno con il disvelamento di quello strato della realtà che la fenomenologia chiama pre-oggettivo e che, secondo Heidegger, costituisce l'orizzonte di tutti i nostri modi di abitare il mondo. Ancora una volta, ciò che m'interessa è il parallelismo fra la sospensione del senso letterale e la sospensione della referenza descrittiva ordinaria. Questo parallelismo si spinge lontano. Nello stesso modo in cui il senso metaforico non soltanto sopprime ma conserva anche il senso letterale, la referenza metaforica mantiene la visione ordinaria in tensione con la nuova visione che essa suggerisce. Come dice Berggren in *The Use and Abuse of Metaphor*: «La possibilità e la comprensione della costruzione metaforica necessita, quindi, di un'abilità intellettuale peculiare e piuttosto sofisticata che W. Bedell Stanford etichetta come "visione stereoscopica": l'abilità di considerare due differenti punti di vista allo stesso tempo. Vale a dire, la

prospettiva precedente e successiva alla trasformazione del principio e dei soggetti secondari della metafora devono entrambi essere mantenuti congiuntamente"[10].

Ma ciò che Bedell Stanford ha chiamato visione stereoscopica non è nient'altro che ciò che Jakobson ha chiamato referenza sdoppiata: ambiguità nella referenza.

La mia tesi ora è che una delle funzioni dell'immaginazione è quella di dare una dimensione concreta alla sospensione o *epoché* tipica della referenza sdoppiata. L'immaginazione non *schematizza* semplicemente l'assimilazione predicativa fra termini mediante la sua visione sintetica delle somiglianze né *figura* semplicemente il senso grazie all'esibizione di immagini suscitate e controllate dal processo cognitivo. Piuttosto essa contribuisce concretamente all'*epoché* della referenza ordinaria e alla *proiezione* di nuove possibilità di ridescrivere il reale.

In un certo senso, ogni *epoché* è opera dell'immaginazione. L'immaginazione è *epoché*. Come Sartre ha sottolineato, immaginare è dirigersi verso ciò che non è. Più radicalmente, immaginare significa rendersi assenti da tutte le cose. Tuttavia non intendo proseguire ulteriormente questa tesi della negatività propria all'immagine. Ciò che intendo sottolineare è la solidarietà fra l'*epoché* e la capacità di proiettare nuove possibilità. L'immagine come assenza è il lato negativo dell'immagine come finzione. È a questo aspetto dell'immagine come finzione che è legato il potere del sistema simbolico di "rifare" la realtà, per tornare al lessico di Goodman. Ma questa funzione produttiva e proiettiva della finzione può essere riconosciuta soltanto se la si distingue nettamente dal ruolo riproduttivo della cosiddetta immagine mentale che ci fornisce soltanto una ri-presentazione delle cose già percepite. La *finzione* raggiunge le potenzialità profondamente radicate della realtà, nella misura in cui esse sono assenti dalle attualità con le quali abbiamo a che fare nella vita quotidiana nella modalità del controllo empirico e della manipolazione. In questo senso, la finzione presenta in modo concreto la struttura sdoppiata della referenza propria dell'enunciato metaforico. Essa riflette e completa questa struttura. La riflette nel senso che la funzione mediatrice dell'*epoché* propria dell'immagine è omogenea alla struttura paradossale del processo cognitivo di referenza. "Era e non era" dei narratori maiorchini guida sia la referenza sdoppiata della frase metaforica che la struttura contraddittoria della finzione. Tuttavia dobbiamo anche dire che la struttura della finzione non soltanto riflette ma completa la struttura logica della referenza sdoppiata. Il poeta è il genio che genera referenze sdoppiate mediante la creazione di finzioni. È nella finzione che l"assenza" propria del potere di sospendere ciò che nel linguaggio ordinario chiamiamo "realtà" si fonde con l'*afferramento positivo* delle potenzialità del nostro essere nel mondo che le nostre operazioni quotidiane con oggetti manipolabili tendono a celare.

Avrete notato che finora non ho detto nulla riguardo ai sentimenti, nonostante l'impegno, implicito nel titolo di questo articolo, di affrontare il

[10] D. Berggren, *The Use and Abuse of Metaphor*, in *Review of Metaphysics*, 16, Dicembre 1962, p. 243.

problema della connessione fra conoscenza, immaginazione *e* sentimento. Non ho intenzione di eludere questo problema.

Immaginazione e sentimento sono stati sempre strettamente collegati nelle teorie classiche della metafora. Non possiamo dimenticare che la retorica è stata sempre definita come una strategia del discorso che mira a persuadere e piacere. E conosciamo anche il ruolo centrale giocato dal piacere nell'estetica di Kant. Una teoria della metafora, quindi, non è completa se non considera il luogo e il ruolo del sentimento nel processo metaforico.

La mia tesi è che il sentimento ha uno spazio non solo nelle teorie della metafora che negano lo statuto cognitivo della metafora. Queste teorie attribuiscono un ruolo di supplemento all'immagine e al sentimento dovuto alla carenza del valore conoscitivo della metafora. Inoltre, affermo che il sentimento come l'immaginazione sono componenti genuini del processo descritto in una teoria interattiva della metafora. Entrambi giungono a essere il portatore semantico della metafora.

Ho provato a mostrare il modo in cui una *psicologia* dell'immaginazione deve essere incorporata da una semantica della metafora. Proverò ora a estendere lo stesso tipo di descrizione al sentimento. Una cattiva psicologia dell'immaginazione, in cui essa è concepita come un residuo della percezione, ci impedisce di riconoscere il ruolo costruttivo dell'immaginazione. Allo stesso modo, una cattiva psicologia del sentimento è responsabile di un analogo fraintendimento. Infatti, la nostra inclinazione naturale è quella di parlare del sentimento come ambito dell'emozione, ovvero come affezioni concepite come 1) stati mentali diretti internamente e 2) esperienze mentali strettamente legate ai disordini corporei, come nel caso della paura, della rabbia, del piacere e del dolore. Infatti entrambi gli aspetti si incontrano. Nella misura in cui siamo emozionati, per così dire, sotto l'influenza del nostro corpo, siamo consegnati a stati mentali con scarsa intenzionalità, come se nell'emozione "avessimo vissuto" il nostro corpo in modo più intenso.

Sentimenti genuini non sono emozioni, come può essere mostrato dai sentimenti che sono giustamente chiamati *sentimenti poetici*. Proprio come le immagini corrispondenti, che si riverberano, essi godono di un'affinità specifica con il linguaggio. Essi sono esibiti propriamente dalla poesia in quanto struttura verbale. Ma come sono collegati al suo significato?

Suggerisco di interpretare il ruolo del sentimento secondo i tre momenti analoghi che hanno fornito un'articolazione alla mia teoria dell'immaginazione.

I sentimenti, in primo luogo, accompagnano e completano l'immaginazione nella sua funzione di *schematizzazione* di una nuova congruenza predicativa. Questa schematizzazione, come ho detto, è un tipo di visione nella mescolanza di "simile" e "dissimile", propria della somiglianza. Ora possiamo dire che questo coglimento immediato della nuova congruenza è "sentito" così come è "visto". Affermando che è sentito, sottolineiamo che noi siamo inclusi nel processo in quanto soggetti conoscenti. Se il processo può essere chiamato, come io l'ho chiamato, *assimilazione* predicativa, allora è vero che *noi* siamo assimilati,

ovvero, resi simili a ciò che è visto come simile. Quest'auto-assimilazione è una parte del compito proprio alla forza "illocutoria" della metafora in quanto atto linguistico. Ci sentiamo *come* ciò che vediamo *come*.

Se siamo piuttosto riluttanti a riconoscere questo contributo del sentimento all'atto illocutorio delle frasi metaforiche è perché continuiamo ad applicare al sentimento la nostra interpretazione usuale dell'emozione come stato corporeo e come stato interno. Manchiamo allora la struttura specifica del sentimento. Come mostra Stephan Strasser in *Das Gemut* un sentimento è una struttura intenzionale di secondo ordine[11]. È un processo di interiorizzazione successivo a un movimento di trascendenza intenzionale diretta verso uno stato di cose oggettivo. *Sentire*, nel senso emotivo della parola, è rendere *nostro* ciò che è stato messo a distanza nel pensiero nel suo momento oggettivante. I sentimenti quindi hanno un tipo di intenzionalità molto complessa. Non sono soltanto stati interni ma pensieri interiorizzati. In quanto tali, essi accompagnano e completano l'opera dell'immaginazione intesa come schematizzazione di un'operazione sintetica: essi rendono proprio il pensiero schematizzato. Il sentimento è allora un caso di *Selbst-Affektion*, nel senso impiegato da Kant nella seconda edizione della *Critica*. Questa *Selbst-Affektion*, a sua volta, è una parte di ciò che chiamiamo sentimento poetico. La sua funzione è quella di abolire la distanza fra conoscente e conosciuto senza cancellare la struttura cognitiva del pensiero e la distanza intenzionale che esso implica. Il sentimento non è il contrario del pensiero. È il pensiero reso proprio. Questa partecipazione sentita è una parte del suo significato completo in quanto poesia.

I sentimenti, inoltre, accompagnano e completano l'immaginazione in quanto relazione figurativa. Questo aspetto del sentimento è stato sottolineato da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* sotto il termine di "mood" [stato d'animo]. Ogni poesia, dice, struttura uno stato d'animo che è *questo* unico stato d'animo generato da *questa* unica serie di parole. In questo senso, esso è co-estensivo alla struttura verbale stessa. Lo stato d'animo non è nient'altro che il modo in cui il poema ci colpisce in quanto *immagine*. Frye offre qui una forte espressione: «L'unità di una poesia è l'unità di uno stato d'animo»; le immagini poetiche «esprimono o articolano questo stato d'animo. Questo stato d'animo è la poesia e nient'altro dietro di essa»[12]. Secondo i miei termini, direi in modo provvisorio che lo stato d'animo è l'*iconico in quanto sentito*. Forse potremmo giungere alla medesima ipotesi partendo dal concetto di simboli *densi* e simboli *discreti* di Goodmam. I simboli densi sono sentiti come densi. Ciò non significa, ancora una volta, che i sentimenti sono radicalmente opachi e ineffabili. La "densità" è una modalità di articolazione come la discrezione. O, per dirlo nei termini di Pascal, l'"esprit de finesse" non è meno pensiero dell'"esprit géometrique". Tuttavia lascio queste suggestioni aperte alla discussione.

Infine la funzione più importante dei sentimenti può essere interpretata secondo il terzo aspetto dell'immaginazione, ovvero il suo contributo alla

[11] S. Strasser, *Das Gemut*, Freiburg 1956.
[12] N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957.

referenza sdoppiata del discorso poetico. L'immaginazione contribuisce ad esso, come ho detto, appartenendo alla sua propria struttura sdoppiata. Da un lato, l'immaginazione comporta l'*epoché*, la sospensione, della referenza diretta del pensiero agli oggetti del nostro discorso ordinario. Dall'altro, l'immaginazione fornisce dei *modelli* per leggere la realtà in modo nuovo. Questa struttura sdoppiata è la struttura dell'immaginazione in quanto finzione.

Quale potrebbe essere la controparte e il complemento di questa struttura sdoppiata sul piano dei sentimenti? La mia tesi è che anche i sentimenti, esibiscono una struttura sdoppiata che completa la struttura sdoppiata della componente cognitiva della metafora.

Da un lato, i sentimenti – intendo i sentimenti poetici – implicano un tipo di *epoché* delle nostre emozioni corporee. I sentimenti sono esperienze negative, sospensive in relazione alle emozioni letterali della vita quotidiana. Quando leggiamo, non proviamo letteralmente paura o rabbia. Come il linguaggio poetico nega la referenza di primo ordine del discorso descrittivo agli oggetti ordinari che ci riguardano, i sentimenti negano i sentimenti di primo ordine che ci legano a questi oggetti di primo ordine di referenza.

Ma anche questo rifiuto è soltanto il rovescio di un'operazione del sentimento radicata più profondamente che è quella di introdurci nel mondo in una maniera non oggettivante. Quei sentimenti non sono un mero rifiuto delle emozioni ma la loro metamorfosi è stata affermata esplicitamente da Aristotele nella sua analisi della catarsi. Tuttavia questa analisi resta banale finché non sarà interpretata in relazione alla referenza sdoppiata della funzione cognitiva e immaginativa del discorso poetico. È la poesia tragica stessa, in quanto pensiero (*dianoia*), che esibisce sentimenti specifici che sono la trasposizione poetica – intendo la trasposizione mediante il *linguaggio* poetico – della paura e della compassione, ovvero dei sentimenti di primo ordine, delle emozioni. Il *phobos* tragico e l'*eleos* tragico (terrore e compassione, come dicono alcuni traduttori) sono entrambi la negazione e la trasfigurazione dei sentimenti letterali della paura e della compassione.

Sulla base di questa analisi della struttura sdoppiata del sentimento poetico, è possibile rendere giustizia entro un certo limite all'affermazione dell'analitica del *Dasein* di Heidegger, per cui i sentimenti hanno uno statuto *ontologico*, sono dei modi di "esser-ci", di trovarsi situati nel mondo (per mantenere qualcosa dell'intento semantico del tedesco *Befindlichkeit*). A causa dei sentimenti siamo "situati emotivamente" intorno ad aspetti della realtà che non possono essere espressi in termini oggettivi cui ci si riferisce nel linguaggio ordinario. La nostra intera analisi della referenza sdoppiata del linguaggio e del sentimento è in accordo con questa affermazione. Ma deve essere sottolineato che questa analisi della *Befindlichkeit* ha senso soltanto nella misura in cui è accompagnata da quella della referenza sdoppiata, sia nella struttura verbale che in quella immaginativa. Se manchiamo questa connessione fondamentale siamo tentati di interpretare questo concetto di *Befindlichkeit* come una nuova specie di intuizionismo – e della peggior specie! – nella forma di un nuovo

realismo emotivo. Manchiamo, nella *Daseinanalyse* di Heidegger stesso, le strette connessioni fra *Befindlichkeit* e *Verstehen*, fra situazione e progetto, fra angoscia e interpretazione. Lo statuto ontologico del sentimento non può essere separato dal processo negativo applicato alle emozioni di primo ordine, come la paura e la simpatia, secondo il paradigma aristotelico della catarsi. Tenendo ferme queste riserve, possiamo assumere la tesi heideggeriana che è principalmente attraverso i sentimenti che noi siamo situati nella realtà. Ma questa situazione emotiva non è altro che il riverbero nei termini del sentimento della referenza sdoppiata della struttura verbale e immaginativa.

Per concludere, vorrei mettere in evidenza i punti che ho sottoposto alla discussione:

1. Ci sono tre *presupposti* principali sui quali il resto della mia analisi si poggia: a) la metafora è un atto di *predicazione*, piuttosto che di *denominazione*; b) una teoria della deviazione non è sufficiente per spiegare l'emergenza di una *nuova congruenza* a livello predicativo; e c) la nozione di senso metaforico non è completa senza una descrizione della *referenza sdoppiata* che è specifica del discorso poetico.

2. Su questa triplice base, ho provato a mostrare che l'immaginazione e il sentimento non sono estrinseci all'emergenza del senso metaforico e della referenza sdoppiata. Essi non sono dei sostituti per una carenza di contenuto conoscitivo negli enunciati metaforici, ma completano il loro pieno intento cognitivo.

3. *Ma* il prezzo da pagare per l'ultimo punto è una teoria dell'immaginazione e del sentimento che è solo agli inizi. Il compito della mia argomentazione è che le nozioni di *immagine poetica* e di *sentimento poetico* devono essere interpretate in accordo con la componente cognitiva, compresa essa stessa come una tensione fra congruenza e incongruenza a livello del senso, fra *epoché* e vincolo a livello della referenza.

4. Il mio saggio suggerisce che c'é un'*analogia strutturale* fra le componenti cognitive, immaginative ed emotive dell'atto metaforico e che il processo metaforico trae la sua concretezza e la sua completezza da questa analogia strutturale e da questa funzione complementare.

Testi/3:

Le parole e le rose

La metafora in Martin Heidegger*

Jean Greisch

Abstract: Italian translation of J. Greisch, *Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger*. The question of metaphor in philosophy may be asked in three different ways: analysis of its function (anglo-saxon philosophy of language); link with the problem of interpretation (hermeneutics); finally the "ontological" question of its meaning for philosophical discourse as such. The present study is a contribution to the latter question, focused on the philosophy of Martin Heidegger. The question is developed in three steps: elimination of the metaphysical conception of metaphor; the metaphor inside the philosophical discourse of Heidegger; come-back of a new conception of metaphor, which has not yet been completely shaped out, but which must be related to the opposition of dead and living metaphor.

***

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit
Blume und Buch

(R. M. Rilke, *Sonette an Orpheus* I, XXII)

La questione della metafora si trova attualmente al crocevia di un insieme di interrogazioni filosofiche, in cui convergono delle questioni che provengono da orizzonti filosofici molto diversi, come la filosofia analitica del linguaggio, l'ermeneutica, e infine la riflessione ontologica o, che è lo stesso, i differenti tentativi di "decostruire" il discorso filosofico come tale.

Ciò che va ricordato riguardo alle riflessioni anglosassoni recenti è senza dubbio l'idea che all'antica teoria retorica della metafora, che era una teoria della sostituzione di una parola con un'altra, succeda una teoria propriamente semantica della metafora come effetto di senso, che mentre giunge alla parola, trova la sua origine in una «azione contestuale che mette in interazione i campi semantici di

diverse parole»[1]. È sulla base di questa teoria semantica dell'enunciato metaforico che Paul Ricoeur tenta di mostrare che esiste un importante parallelismo fra il problema dell'interpretazione della metafora e quello posto dall'interpretazione di un testo qualsiasi, in modo che la metafora sarebbe il *missing link* che permette di articolare insieme una teoria del discorso e un'ermeneutica filosofica[2].

Senza entrare nella discussione che qui si è aperta, le riflessioni che seguono vorrebbero essere un contributo alla questione propriamente *ontologica* della metafora, ovvero alla questione della portata della stessa per il discorso filosofico come tale. L'analisi del gioco [*jeu*] della metafora conduce necessariamente alla questione più sovversiva della sua posta in gioco [*enjeu*] per il discorso filosofico nel suo insieme. Tale questione, presente nell'auto-critica del discorso filosofico a partire da Nietzsche[3], è stata ripresa da Martin Heidegger e successivamente da Jaques Derrida[4]. Cercherò di seguito di riprendere la questione della metafora nel discorso di M. Heidegger, sulla linea delle mie riflessioni sull'*Ereignis*[5].Tale questione mi sembra in effetti meritare una riflessione approfondita, che non si accontenta di costatare semplicemente che la questione della metafora sia liquidata dal fatto stesso della sua appartenenza all'epoca metafisica.

È chiaro tuttavia che la questione heideggeriana della metafora si pone su un piano diverso da quello presupposto dalla teoria semantica della metafora elaborata dai filosofi del linguaggio anglosassoni. Considerato a partire da quest'ultima teoria, il pensiero heideggeriano assomiglia alla comparsa di un fuorilegge in una società di benpensanti. Il malinteso viene dal fatto che l'essenziale del pensiero heideggeriano riguardo alla questione della metafora non si esprima in una nuova teoria o analisi della metafora, che gli studiosi

[*] Traduzione in italiano del saggio di J. Greisch, *Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger*, in *Revue des Sciences Théologiques et Philosophiques*, n. 57, 1973, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 433-455. Traduzione a cura di Marco Carassai. Oltre all'editore Librairie Philosophique J. Vrin, si ringrazia in particolare il Prof. Jean Greisch per aver gentilmente concesso l'autorizzazione per la traduzione del suo saggio.

[1] P. Ricoeur, *La métaphore et le problème central de l'herméneutique*, in *Rev. Phil. de Louvain* 70, 1972 p. 98 (*La metafora e il problema centrale dell'ermeneutica*, in Id. *La sfida semiologica*, Roma 2006). Si trova in questo articolo un'importante bibliografia dei contributi anglosassoni alla questione della metafora. Per avere un'ottima sintesi, si può far riferimento a D. Berrgren, *The use and Abuse of Metaphor*, in *Rev. of Metaphysics* (New Haven) Dicembre 1962, pp. 237-258; Marzo 1963, pp. 450-471. Cfr. P. Alston, *Philosophy of Language*, Englewood Cliffs 1964, p. 95-107.

[2] P. Ricoeur, *La métaphore* cit., p. 95.

[3] Sulla questione della metafora in Nietzsche, cfr. F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, in Id. *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e altri scritti 1879-1873*, tr. di G. Colli, Milano 1991, pp. 225-244. Cfr. i testi nietzscheani su *Retorica e linguaggio*, raccolti in *Poetique* 5, Paris 1971, pp. 99-142. Cfr. S. Kofman, *Nietzsche et la metaphore*, in *Poetique* 5, Paris 1971, pp. 77-98. Cfr. J. Simon, *Grammatik und Wahrheit. Über das Verhältnis Nietzsches zur spekulativen Satzgrammatik der metaphysischen Tradition*, in *Nietzsche-Studien* I, 1972, pp. 1-26.

[4] J. Derrida, *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*, in *Poétique* 5 (1971), pp. 1-57. Testo riprodotto in *Marges de la philosophie*, Paris 1972, pp. 247-324 (*La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico*, in Id. *Margini della filosofia*, tr. it. di M. Iofrida, Torino 1997, pp. 273-350),

[5] *Identité et différence dans la pensée de Martine Heidegger. Le chemin de l'Ereignis*, in *Rev. Sc. ph. th.* 57, pp. 71-111.

di semantica potrebbero assumere o rifiutare sul proprio terreno. Per rendere giustizia al pensiero heideggeriano, si devono riconoscere due tesi fondamentali, che enuncio nel modo seguente:

1. L'originalità del pensiero heideggeriano non consiste in una nuova teoria della metafora, né in una nuova analisi del suo funzionamento. Tutta l'originalità del suo pensiero consiste semplicemente nella scoperta che il terreno sul quale una teoria che renderebbe realmente giustizia alla metafora, non è ancora stata trovata. Il pensiero non è ancora pronto per riconoscere la vera metafora.

2. L'interrogazione sulla metafora di Heidegger deve esplicitamente tener conto dell'uso che egli fa di questa figura dello stile: ovvero, essa deve analizzare il funzionamento effettivo della metafora all'interno dello stesso discorso heideggeriano.

Riprendiamo queste due proposizioni:

1. Il malinteso fondamentale, ma anche il più corrente, è legato all'idea che ci si fa abitualmente di ciò che per una convenzione del linguaggio si designa come "la filosofia del linguaggio" heideggeriana. Tutti sono pronti (se non altro in considerazione dell'esoterismo apparente della sua lingua filosofica) ad attribuire una certa originalità alle dichiarazioni heideggeriane riguardo al linguaggio, ma si manca spesso di vedere che queste dichiarazioni non si inscrivono più nell'orizzonte di pensiero né nel genere letterario della "filosofia del linguaggio". È anzitutto il rifiuto di inscriversi in una tradizione della filosofia del linguaggio, ovvero un discorso *sul* linguaggio articolato in una serie di *proposizioni* su di esso, che definisce l'originalità del pensiero heideggeriano. Nel suo *Dialogo con un giapponese*, Heidegger rifiuta esplicitamente di fare un discorso sul linguaggio, ovvero di fare del linguaggio l'oggetto di una riflessione filosofica. Il "cammino verso il linguaggio" dell'ultimo Heidegger non è più, né intende essere più una filosofia del linguaggio, anche se la questione della caratterizzazione positiva di questo percorso resta senza risposta: «Se potessi darLe in questo momento una risposta, vorrebbe dire che il cammino è sgombro da ogni oscurità. Ma non posso rispondere»[6].

Nemmeno designare il "cammino verso il linguaggio" come "ontologia del linguaggio" è un titolo innocente, precisamente nella misura in cui i testi dell'ultimo Heidegger conducono il pensiero "al di là" di ogni ontologia[7]. La precauzione con la quale Heidegger evita di lasciarsi rinchiudere in una terminologia determinata è un indice della difficoltà del cammino che egli propone al pensiero. Si deve riconoscere la *stravaganza* specifica di queste dichiarazioni per comprendere ciò che Heidegger intende dire sul linguaggio e senza dubbio anche sulla metafora. Questa stravaganza è da prendere alla

[6] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1969, p. 157 (*In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano 2006, p. 120).
[7] Cfr. in particolare la conferenza *Zeit und Sein*, in *Zur Sache des Denkens*, Tübingen Niemeyer, 1971 (*Tempo e essere*, a cura di C. Badocco, Milano 2007).

lettera[8]. Essa non è, come pensa facilmente un pensiero "esteriore", l'indice di un "ermetismo" o di un "esoterismo" gratuito. Secondo questa ipotesi, il discorso heideggeriano rivelerebbe semplicemente una "magia nera", ossia un'alchimia del verbo che non interessa il pensiero. Ora, il vero problema che pone questo pensiero è di sapere se, nella sua stessa stravaganza, esso non resta segretamente dipendente da una metafisica della luce, e dunque da una mitologia bianca, le cui radici sono essenzialmente onto-teo-logiche[9]. La stravaganza di questo pensiero non significa dunque che il discorso heideggeriano si presenti come un astro errante della storia del pensiero; ma significa semplicemente che esso non si inscrive nel tipo di riflessione sul linguaggio e sulla metafora prodotta dalla filosofia del linguaggio, che sia di ispirazione anglosassone o di ispirazione continentale nello sviluppo di W. von Humboldt[10]. Il discorso heideggeriano parla da altrove, per alcuni forse da nessun luogo! Il primo compito del pensiero di fronte a un tale discorso è dunque quello di riconoscere il *luogo* di questo pensiero. È probabile in effetti che il pensiero contemporaneo, prima ancora di essere la *gigantomachía perí tês ousías*, evocata all'inizio di *Essere e tempo*[11], sia una *topomachia*. Accingersi alla determinazione del *luogo* di un pensiero filosofico esige sempre la meditazione approfondita sull'unità del «gesto stilistico» e della «cosa stessa» di cui parla questo pensiero[12]. Ed è probabile che non sia che al termine di una tale interrogazione che il vero problema della metafora possa essere posto[13].

La stravaganza del cammino heideggeriano verso il linguaggio permette di comprendere che questo pensiero fa a meno dell'impiego di molte teorie o tipi di analisi della metafora. Questo crimine imperdonabile agli occhi degli studiosi di semantica si spiega anche per l'originalità dell'approccio. Heidegger non contesta mai la "giustezza" (*Richtigkeit*)[14] delle analisi del linguaggio elaborate dalla "filosofia del linguaggio" occidentale, né l'esattezza delle costatazioni alle quali essa giunge. La sola questione che gli interessa è la questione del loro statuto

[8] La stravaganza tra l'altro connota bene il carattere specificamente "itinerante" del pensiero heideggeriano, che è di ordine differente rispetto all'erranza *esorbitante* della grammatologia (Cfr. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, p. 126; *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Milano 2006, p. 125). La questione della metafora permette precisamente di interrogarsi in quale misura il discorso heideggeriano resta ancora in un orbita onto-teo-logica!

[9] Cfr. J. Derrida, *Positions*, Paris 1972, p. 18 e ss (*Posizioni*, tr. it. di M. Chiappini e G. Sertoli, Verona 1999, pp. 18 e ss.).

[10] Su quest'ultimo, cfr. l'eccellente presentazione di E. Heintel, *Einführung in die Sprachphilosophie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972.

[11] M. Heidegger, *Sein un Zeit*, Tübingen 1967, p. 2 (*Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Milano 1971, p. 17).

[12] Ciò che dice J. Derrida del discorso di E. Levinas, ovvero che «l'uso della metafora, proprio perché è stupendo e molto spesso, se non sempre, va al di là dell'abuso retorico, accoglie nel suo pathos i movimenti determinanti del discorso» (J. Derrida, *L'ecriture et la différence*, Paris 1967, p. 124; *La scrittura e la differenza,* tr. it. di G. Pozzi, Torino 2002, p. 105), si applica ugualmente al discorso di Heidegger, che è anch'esso non un trattato, ma un'opera.

[13] Ovvero nei termini di una meditazione approfondita sull'intimo legame fra l'*Erörterung* (il "gesto stilistico" specifico di questo pensiero) e l'*Ereignis* (la "cosa stessa" di questo pensiero).

[14] Cfr. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 204 (*In cammino verso il linguaggio*, cit. p. 161).

rappresentativo, del loro legame con un pensiero concettuale e "rappresentativo" determinato – in una parola, la questione della loro essenza metafisica. Heidegger non avrebbe avuto senza dubbio alcuna obbiezione da formulare contro la nuova teoria semantica della metafora, che sostituisce la teoria retorica, ma avrebbe sollevato anzitutto la domanda che gli sembrava decisiva: una rappresentazione più *esatta* della metafora non rileva ancora la medesima rappresentazione del linguaggio? In altre parole, questa nuova teoria della metafora permette di uscire dalla rappresentazione occidentale e metafisica del linguaggio?

Accettare la fondatezza di tale questione è la *conditio sine qua non* di un dialogo fecondo con il pensiero heideggeriano. Esso non fornisce alcun contributo significativo a una teoria semantica della metafora, perché risponde ad altre domande. Si deve anzitutto imparare a sostenere l'intransigenza di un pensiero che esige che si segua il suo proprio itinerario per comprendere ciò che esso intende dire. Il "cammino del pensiero" sfugge a ogni commentario e a ogni rappresentazione esteriore[15]. Si deve assumerlo [*prendre*] per comprenderlo [*comprendre*]: non si lascia descrivere, ma soltanto percorrere, è sempre inaccessibile a ogni forma di pensiero "esteriore"[16]. Questa intransigenza si dice anche attraverso la metafora del "salto": il luogo in cui si tiene il pensiero heideggeriano implica un "salto", che per un pensiero della rappresentazione prende necessariamente l'aspetto di un salto nell'abisso[17]. Il luogo in cui esso ha scelto di tenersi è un luogo solitario e separato, paragonabile soltanto alla "solitudine" specifica della poesia di Trakl (*Abgeschidenheit*)[18]. Il riferimento a Trakl è capitale; significa che il pensiero di Heidegger ha dato anch'esso il suo addio a ogni filosofia del linguaggio che si enuncia nella forma del "c'è" [*il y a*] [*Es ist*][19]. Esso si orienta verso un nuovo dire, che è sotto il segno della donazione che connota l'espressione *es gibt*. Fra il *c'è* e l'*es gibt* non c'è passaggio possibile. Questo scarto fondamentale, esclusivo di ogni sforzo di mediazione, non implica già una segreta messa in opera della metafora? È forse la domanda più seria che ci pone il discorso di Heidegger, nella sua stessa struttura: il discorso che si separa dalle vie ordinarie della filosofia del linguaggio non rintroduce nei suoi pieni diritti la metafora attraverso lo scarto fondamentale fra il "c'è" e l'*es gibt*? Il discorso heideggeriano, come tutti i discorsi speculativi, non esisterebbe se non grazie a un certo scarto del linguaggio.

2. Prima di ogni teoria esplicita, la metafora è già all'opera nel discorso filosofico:

[15] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, Niemeyer, 1971, p. 164 (*Che cosa significa pensare?* II, tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Milano 1979, p. 136).
[16] Cfr. la critica hegeliana del "pensiero esteriore" che è richiamato da questi testi di Heidegger.
[17] Cfr. M. Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen 1957, pp. 20 e ss (*Identità e differenza*, tr. it. di G. Gurisatti, Milano 2009, pp. 39 e ss.).
[18] Cfr. M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 39-82 (*Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit. pp. 45-82).
[19] «Dann ereignet sich der Abschied von allem "Es ist"», M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, p. 154 (*In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 124: «Allora avviene il commiato da ogni "è"»).

La metafora sembra coinvolgere nella sua totalità l'uso della lingua filosofica, né più né meno che l'uso della lingua cosiddetta naturale *nel* discorso filosofico, o addirittura della lingua naturale *come* lingua filosofica[20].

Per questa ragione, il problema filosofico della metafora si presenta quasi sempre come un problema di dominio, per non dire di addomesticamento: come dominare, come controllare l'influenza della metafora sul discorso filosofico, perché esso non sia trascinato lì dove esso non vorrebbe andare? Come mettere la metafora al servizio del discorso filosofico, per segnalare lo scarto del linguaggio speculativo in rapporto al linguaggio ordinario? La metafora sembra indispensabile alla filosofia, per permetterle di affrancarsi dal linguaggio ordinario e di pensare lo "Stesso" [le *"Même"*], ma dall'altra parte la metafora non si lascia mai completamente addomesticare[21]. Da cui deriva l'attitudine ambigua della filosofia di fronte alla metafora, che vorrebbe renderla l'animale domestico della dimora filosofica, e che sa – allo stesso tempo – che deve diffidare di questo animale apparentemente pacifico, che rischia di risvegliarsi e di minacciare la pace della casa. L'impresa di addomesticamento sarebbe compromessa per delle ragioni più serie, come pensa Derrida?

Da una parte, è impossibile dominare la metaforica filosofica, come tale, *dall'esterno*, servendosi di un concetto di metafora che resta un prodotto filosofico. Solo la filosofia sembrerebbe detenere una qualche autorità sulle sue produzioni metaforiche. Ma, d'altra parte, per la stessa ragione, la filosofia si priva di quello che essa si dà. Appartenendo ai suoi strumenti al suo campo, essa è impotente a dominare la sua tropologia e la sua metaforica generali[22].

Questa tesi ha il merito di precisare la vera posta in gioco filosofica della questione della metafora: la morte della metafora, in altre parole la sua usura progressiva, trascina con essa la morte del discorso filosofico? La metafora è all'origine di una agonistica generale, in cui nessuna filosofia potrà più rilevarsi [*se relever*][23]?

Tento di trovare una risposta a questa domanda a partire dal discorso heideggeriano, seguendo un triplice itinerario: la rinuncia alla metafora; la metafora nel discorso di Heidegger; il ritorno della metafora.

1. Rinunciare alla metafisica e alla metafora

C'è una diffidenza in Heidegger nei confronti del concetto tradizionale di metafora, che conviene esaminare più da vicino. Ciò è tanto più necessario dato che Heidegger non ha mai tematizzato la questione della metafora per se stessa.

[20] J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit., p. 1 (*La mitologia bianca*, cit., p. 275).
[21] Il pensiero di Heidegger non è un pensiero della "Differenza" perché vuole pensare lo "Stesso" (*das Selbe*) del pensiero occidentale, ovvero il rapporto del pensiero all'essere.
[22] J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit. p. 17 (*La mitologia bianca*, cit., p. 298).
[23] Si deve evidentemente pensare qui all'*Aufhebung* hegeliana. Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit. p. 51 e ss. (Id., *La mitologia bianca*, cit., pp. 333 e ss.).

Ciò che egli dice su di essa si esprime nel modo di un *obiter dictum*, di cui si trova la traccia in due testi che esigono un'esegesi minuziosa.

Il problema della metafora emerge una prima volta alla fine della sesta lezione de *Il principio di ragione*[24]. Heidegger vi evoca un aspetto essenziale di questo principio, che egli avrebbe mancato di scorgere (*Erblicken*) in un testo anteriore, intitolato *Vom Wesen ders Grundes*. Ciò che questo testo ha mancato di *vedere*, nonostante le sue esatte constatazioni, può essere *visto* ormai, se il pensiero vuole *prestare orecchio* a un'accentuazione nuova del principio di ragione: «Nulla è senza *fondamento*». L'accordo (*Einklang*) che esiste fra i due termini messo in evidenza in questa frase, deve essere *ascoltato*, perché un nuovo *aspetto* della questione possa essere *intravisto*.

È l'introduzione della coppia «vedere-ascoltare», che designa per Heidegger un modo di pensare, a dar luogo a una digressione consacrata alla questione della metafora. La questione della metafora è trattata attraverso una serie di allusioni (*Hinweise*) o di osservazioni, che costituiscono una digressione (*Abschweifung*) che interrompe la trama dell'argomentazione.

L'occasione di questa digressione è la seguente obbiezione: "ascoltare" e "vedere" sono dei termini che non si applicano in quanto tali al pensiero; si è quindi in presenza di un uso trasposto (übertragen) di questi verbi, poiché ciò che si dà qui a vedere e a comprendere non è percepito né con gli occhi né con le orecchie. Ora, una tale operazione di trasposizione si chiama nel linguaggio erudito (*Gelehrtensprache*) una "metafora" secondo il senso greco di *metaphérein*. L'obbiezione sembra dunque condurre necessariamente a un'interdizione restrittiva: non è che in un senso trasposto, ovvero metaforico, che si può designare il pensiero come ascolto e appartenenza, come vedere e visione[25]. Ma è precisamente il senso di un tale interdetto che Heidegger vuole rimettere in questione, domandando a sua volta quale istanza filosofica è all'origine di questo interdetto. L'interdetto riposa su un pregiudizio filosofico determinato, che fa della percezione sensibile la percezione propria (*eigentilich*). Heidegger mostra dapprima che una tale assimilazione del sensibile al proprio non è così ovvia; essa è anche insufficiente per delle ragioni antropologiche; noi ascoltiamo attraverso (*durch*) le nostre orecchie, ma non con esse (*mit*); l'organo auditivo non è che la condizione preliminare, ma mai la condizione sufficiente per un ascoltare veramente umano. È in questo senso che ci si può appoggiare all'antica formula per cui "il simile è conosciuto soltanto attraverso il simile". Per questa ragione, il pensiero (*Vernehmen*) è anche la corrispondenza (*Entsprechung*), ovvero la riposta umana a una certa voce delle cose, che non è meno impropria dell'ascolto puramente sensibile. È piuttosto quest'ultima che è il frutto di un'operazione di astrazione. Ma Heidegger non prosegue ulteriormente questa prima serie di considerazioni, perché esse necessiterebbero una riflessione approfondita sull'uomo come essere pensante.

[24] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen 1957, pp. 86-89 (*Il principio di ragione*, tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Milano 1991, pp. 89-91).
[25] «Ein Hören und Gehören, ein Blicken und Erblicken», *ivi* p. 87 (tr. it. p. 89).

Del resto, questa considerazione è già sufficiente a far saltare la comoda opposizione fra il Sensibile e il Non-Sensibile. Come la conoscenza puramente sensibile appare come una semplice finzione (*das vermeintlich Sinnlische*), è altrettanto inadeguato descrivere il passaggio come semplice trasposizione, in senso stretto (*nur als* Übertragung *gemeint*). La rappresentazione abituale della trasposizione, e dunque della metafora, riposa sulla distinzione, per non dire sulla separazione, fra due domini: quello fra Sensibile e Non-Sensibile, fra Fisico e Non-Fisico. Ora, questa distinzione è tipica del pensiero metafisico. Mettere in evidenza i limiti di una tale distinzione equivale a contestare la rivendicazione che eleva il pensiero metafisico a sola forma di pensiero "canonico" (*massgebende Denkweise*). Ciò equivale a far vacillare anche la rappresentazione determinante della metafora, che è alla base della rappresentazione occidentale del linguaggio: «Il metaforico c'è soltanto all'interno della metafisica»[26].

Si tratta anzitutto di misurare la portata di questa frase a partire dal contesto stesso in cui Heidegger l'ha inserita. Chiaramente Heidegger vi rivolge una sfiducia radicale verso il pensiero metafisico, attraverso il problema della metafora. È la fine del passaggio che definisce la portata di questa affermazione: le osservazioni precedenti avevano come scopo quello di insegnarci la cautela (*Behutsamkeit*) e di metterci in guardia contro un'assimilazione "precipitosa" (*voreilig*) di certe espressioni a una semplice metafora (*eine blosse Metapher*) che la prenderebbe troppo alla leggera (*sie so zu leicht nehmen*).

Sembra che queste osservazioni conclusive ci invitino a vedere nel testo ancora qualcosa di diverso dall'esecuzione capitale e sommaria della rappresentazione metafisica della metafora. Ciò che Heidegger rimprovera a quest'ultima non è tanto il fatto che essa elabora una teoria della metafora, ma l'insufficienza di questa teoria che sembra sottovalutare la metafora. L'allusione a una "semplice" metafora richiede dunque necessariamente un'altra domanda: in quale direzione si deve cercare la "vera" metafora? La rinuncia alla teoria metafisica della metafora non sembra essere equivalente per Heidegger a una pura e semplice liquidazione della questione della metafora.

Questa interpretazione è confermata dall'esame di un testo di *Unterwegs zur Sprache*, che evoca anch'esso la questione della metafora[27]. Come per il testo precedente, è importante prendere in considerazione il contesto nel quale si inserisce la questione. Si tratta di una riflessione sull'architettura classica di tutta la filosofia del linguaggio, che si delinea già con Aristotele, e che è rimasta determinante fino a W. von Humboldt, che gli ha dato la sua configurazione definitiva. Questa rappresentazione del linguaggio ha il suo centro di gravità nella nozione di espressione (*Ausdruck*) che si riflette già nei nomi che designano il linguaggio nella maggior parte delle lingue occidentali: *glossa*, *lingua*, linguaggio. Tante espressioni che accordano un privilegio determinato all'atto elocutorio e all'idea che il fenomeno fondamentale del linguaggio è quel processo che permette

[26] Ivi, p. 89 (tr. it. p. 90.)
[27] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit. pp. 204-208 (*In cammino verso il linguaggio*, cit., pp. 160-163).

a un'interiorità umana di esteriorizzarsi, di "esprimersi". È precisamente questa rappresentazione del linguaggio come espressione che Heidegger intende mettere in questione. Questa constatazione non si dirige, come si potrebbe pensare, contro il privilegio dell'aspetto corporeo e sensibile (*das bloss Sinnliche*), che sembra veicolare la rappresentazione del linguaggio come espressione. Heidegger si difende esplicitamente contro una tale interpretazione, che vorrebbe correggere l'aspetto troppo corporeo di questa concezione del linguaggio mediante una nuova insistenza sul suo aspetto "spirituale", in altre parole sul polo del senso e della significazione. Egli pensa al contrario che la comprensione del linguaggio come espressione tradisca già la vera corporeità di quest'ultimo, il suo aspetto fonico e scritturale[28]. La comprensione del linguaggio come "espressione" è essa stessa dipendente da una rappresentazione fisiologica del corpo proprio, che appartiene al dominio metafisico del Sensibile, e che maschera la vera corporeità del linguaggio, che ne fa un medio universale di risonanza[29].

La rappresentazione metafisica del linguaggio non permette di fare esperienza di ciò che è proprio del linguaggio, la sua capacità di dirsi in un idioma (*Mundart*: questa espressione tedesca è capitale per comprendere lo sviluppo successivo sulla metafora). Nell'idioma si dice la «terra stessa»[30] e la «bocca» (*Mund*) evocata da questa espressione è altro rispetto all'organo del corpo rappresentato come organismo[31]. È scartando questa rappresentazione che diviene possibile «definire» il linguaggio come «il fiore della bocca»[32]. La metafora floreale, che attraversa tutta l'opera di Heidegger, è capitale per la sua comprensione del linguaggio stesso. È questa che nel *Dialogo con un giapponese* sembra destinata a sostituire la rappresentazione occidentale di linguaggio come "lingua":

> Petali (*Blütenblätter*) che fioriscono da *Koto*…
>
> È una parola mirabile e inesauribile a pensarsi. Essa indica altro da quello che pro-pongono i termini *Sprache*, *glossa*, *lingua*, *langue* e *language* nell'accezione metafisica in cui sono normalmente intesi. Da molto tempo provo, quando vendo

[28] «Si tratta piuttosto di domandarsi se (…) la corporeità del linguaggio, il suo tratto fonico e grafico, sia colto in modo adeguato», Ivi, p. 204, (tr. it. p. 161).

[29] «Che il linguaggio abbia voce e suono, vibri, ondeggi e tremi, tutto ciò gli è altrettanto peculiare quanto l'avere un senso», Ivi, p. 205 (tr. it. p. 161)

[30] La "terra" deve essere compresa qui già non come un luogo geografico, ma come uno degli elementi che compongono il mondo come *quadratura* (*Geviert*). Cfr. il seguito del passaggio: la parola è la regione in cui l'incontro fra cielo e terra diviene possibile, e in cui i due possono essere determinati come "regioni del mondo". La corporeità del linguaggio rende possibile la consonanza (*Stimmung*) universale delle cose: «Das Lautende, Erdige der Sprache wird in das Stimmen einbehalten, das die Gegenden des Weltgefüges, sie einander zuspielend, auf einander einstimmt», M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, p. 205 («Il momento fonico, terrestre, del linguaggio viene sussunto nella intonazione, la quale mette in accordo, le une con le altre, le regioni della compagine del mondo, facendo giungere all'una il suono dell'altra», *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 164).

[31] Ivi, p. 205 (tr. it. p. 164).

[32] «Die Sprache is die Blume des Mundes. In ihr erblüht die Erde der Blüte des Himmels entgegen», Ivi, p. 206 («Il linguaggio è il fiore della bocca. In esso fiorisce la terra di rimando alla fioritura del cielo», tr. it. p. 162).

riflettendo sull'essenza del linguaggio, come una specie di riluttanza a usare la parola "linguaggio"[33].

È la metafora floreale che ci mette sulla via della comprensione heideggeriana del linguaggio come "Dire" (*Sage*). La sua importanza non dovrà essere dunque sottovalutata[34].

Nel nostro contesto, Heidegger non prosegue ulteriormente questa riflessione sull'essenza stessa del linguaggio; ciò che egli considera un elemento importante è la nuova concezione della *parola* che se ne deriva. Questa nuova comprensione della parola è illustrata da un verso di Hölderlin, che paragona le parole ai fiori[35].

È nel corso di una meditazione sulla possibile portata di un tale "paragone poetico" che la questione della metafora è rapidamente evocata: voler comprendere l'enunciato in questione come una metafora significherebbe farsi catturare dalla metafisica[36].

Non appena accennata, la metafora è liquidata a causa della sua appartenenza alla metafisica. Eppure il verso di Hölderlin presenta l'aspetto esteriore di una metafora, e Heidegger non lo ignora. È per questa ragione che egli cita un testo di Gottfried Benn, per cui il paragone è sempre «una frattura della visione; esso avvicina, confronta, non è un porre primario; è un rilassarsi della tensione linguistica, una debolezza della trasformazione creativa»[37]. Questa interpretazione da parte di un poeta espressionista appare inammissibile agli occhi di Heidegger: può valere per poeti grandi e piccoli ma non rende giustizia in nessun modo al dire poetico di Hölderlin! Heidegger rimprovera a Benn in particolare di voler trasformare la poesia di Hölderlin in una specie di «erbario», le cui metafore sono delle piante disseccate. La parentela fra questa atteggiamento di Benn e l'idea di Derrida secondo la quale la metafora non si lascia infine

[33] Ivi, p. 144, (tr. it. p. 118).
[34] Dobbiamo pensare in particolare alla rosa dell'Angelus Silesius che è presente, e non come ornamento retorico, nella trama del Principio di Ragione. Vi è del resto un florilegio di metafore floreali, che potrebbero essere oggetto di una analisi semantica, e sviare l'analista anglosassone dall'inevitabile "uomo-lupo". Queste metafore, troppo fragili per essere trapiantate in una lingua straniera, sono tutte dei «poemi in miniatura» (P. Ricoeur), ed è a tal titolo che dovrebbero interessare l'analista: «Und heimlich, da du träumtest, ließich / Am Mittag scheidend dir ein Freundeszeichen, / Die Blume des Mundes zurück und du redetest einsam» (Hölderlin, *Germanien*, cfr. *Unterwegs zur Sprache*, cit. p. 205; tr. it. p. 162) «So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben / Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht. / Tragen muss er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes, / Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen enstehen» (Hölderlin, *Brod und Wein*, cfr. *Unterwegs zur Sprache*, cit. p. 206; tr. it. p. 162). «Rose, / Du reiner Widerspruch, / Lust, / Niemandes Schlaf zu sein / Unter so vielen Lidern» (R. M. Rilke). Bringt doch der Wanderer auch von Hange des Bergrands nich eine Handvolle Erde ins / Tal, die Allen unsägliche, sondern eine erworbenes Wort, reine, den gelben und blaun, / Enzian». (R. M. Rilke, *Neunte Duineser Elegie*). «Und dann die endenden Sommer mit dem Violett der Distel und der schwefelgelben, der heissen / süssen Rose Diane vaincue» (Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, p. 29).
[35] *Worte, wie Blumen*.
[36] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 207 (*In cammino verso il linguaggio*, cit. p. 163).
[37] *Ibid*.

rilevare che in un'antologia, per non dire in una litografia[38] è assai considerevole, se la si confronta con la resistenza heideggeriana a seguire la riflessione in questa direzione. Da una parte, sembra che la fragilità di un fiore, persino disseccato, sia ancora troppo marcata dal giardino che fu il luogo della sua *presenza*, in modo che si deve allontanarlo ancor di più da questa reminescenza pericolosa dell'origine, per pietrificarla definitivamente nel Minerale. Ma che significa questa strana fascinazione per il Minerale? Al contrario, il rifiuto heideggeriano di seguire la direzione proposta da Benn non è essa stessa l'espressione di un candore filosofico, che sa che il vero compito filosofico consiste nel coltivare il giardino della filosofia popolato dalle sue metafore essenziali? Ciò non significa che la problematica dell'uso-usura della metafora sia interamente estranea al pensiero heideggeriano, ma sembra che questa entropia universale sia tenuta in sospeso dalla poesia di Höldelin.

Heidegger indica rapidamente le ragioni per cui il paragone «delle parole come fiori» in Höldelin sia altro rispetto a ciò che ne dice Gottfried Benn. Nel contesto della poesia di Höldelin, esso significa: risveglio della più vasta visione (*Erwachen des waitesten Blickes*); genesi della parola a partire dalla sua origine (*Hervorbringen des Wortes aus seinem Anfang*); manifestazione del mondo (*Erschainenlassen der Welt*)[39]. Le tre espressioni si collegano evidentemente alla metafora floreale che definisce d'ora in avanti l'essenza del linguaggio. Ci si può persino domandare se non è questa triade – estensione dell'orizzonte, genesi originale, emergenza-schiusura del mondo – che potrebbe mettere il pensiero sulla direzione di una nuova comprensione non-metafisica della metafora.

L'esame dei due testi mostra dunque che il problema del destino della metafora nel testo di Heidegger è forse più complesso di quanto si pensi. Se la teoria metafisica della metafora deve essere abbandonata, ciò non significa che la questione stessa sia liquidata. Ciò che accade alla metafora nel discorso heideggeriano può forse paragonato a ciò che accade all'essere stesso, in un dato momento del suo percorso: ~~Essere~~ e ~~metafora~~. Per delle ragioni essenziali, si deve provvisoriamente cancellare la loro comprensione metafisica. Ma la cancellazione è già un invito segreto a un pensiero "rammemorante" [*reconaissante*] (*andenkendes Denken*), e la traccia di un luogo di convergenza che rende possibile un approccio nuovo approccio alla metafora come all'essere. Tutta la questione sta nel sapere come determinare questo nuovo luogo nel linguaggio e nel pensiero di Heidegger.

[38] «L'eliotropo può sempre rilevarsi. E può sempre divenire un fiore secco in un libro; e a motivo della ripetizione in cui esso s'inabissa senza fine, nessun linguaggio può ridurre in sé la struttura di un'antologia. Questo supplemento di codice che attraversa il suo campo, che ne sposta costantemente la chiusura, che ne confonde la linea, che ne apre il circolo, nessuna ontologia avrà potuto ridurlo. A meno che l'antologia non sia anche una litografia. Eliotropo è anche il nome di una pietra: pietra preziosa, verdastra e rigata di venatura rosse, specie di diaspro orientale», J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit. p. 48 (*La mitologia bianca*, cit., p. 349).
[39] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 207 e ss. (*In cammino verso il linguaggio*, cit. p. 163 e ss.).

2. La metafora nel discorso di Heidegger

La metafora nel discorso di Heidegger – o piuttosto: il discorso di Heidegger nella metafora. Perché la metafora funziona pienamente nel suo discorso e lo lavora in profondità, più forse che ogni altro discorso filosofico precedente. Se la metafora è palesemente presente, è più difficile dire le ragioni della sua presenza – ovvero, sono precisamente queste ragioni della presenza della metafora, e quindi di certe metafore, che si tratterebbe di determinare. Ciò implica un compito temibile e forse persino disperato. Le considerazioni che seguiranno non pretendono dunque di proporre una sorta di metaforologia generale del discorso heideggeriano[40]. Prima di iniziare un'impresa di questa portata, si dovrebbe in effetti meditare a lungo le condizioni di possibilità o di impossibilità di una tale progetto[41]. Mi limito semplicemente a formulare un certo numero di osservazioni che potrebbero chiarire il dibattito intorno alla metafora. Tutte queste osservazioni si intendono fedeli a una medesima esigenza metodologica: porre la questione della metafora sul piano del discorso filosofico di Heidegger, e rinunciare deliberatamente a ricercare dietro questa o quella metafora un fuori-testo problematico, in cui si ritrovano, alla rinfusa, l'ideologia tedesca di una certa epoca e la voce dei boscaioli della Foresta Nera[42].

1. L'interrogazione può iniziare con l'esame della struttura del piccolo testo: *L'esperienza del pensiero*[43]. Il testo si distribuisce su due parti, e riunisce due "scritture" differenti, separate da una linea immaginaria: da una parte si trova un enunciato poetico o "metaforico"; dall'altra parte, alcune riflessioni "filosofiche", dall'aspetto aforistico: «Quando sui clivi dell'alta vallata che le mandrie percorrono lentamente, le campane delle bestie non cessano di suonare…»[44]

È l'enunciato "poetico", che non contiene alcuna parola che sia direttamente metaforica, ma la risonanza metaforica dell'insieme è indubbia. L'enunciato

[40] I pochi tentativi che sono stati fatti di studiare la lingua filosofica di Heidegger sono talmente gravati da degli *a priori* extra-filosofici e in particolare da considerazioni di ordine politico, che sono praticamente inutilizzabili per la nostra proposta. È il caso in particolare del libro di W. Adorno, *Der Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1964 (*Il gergo dell'inautenticità. Sull'ideologia tedesca* tr. it. di P. Lauro, Torino 1989), come lo studio di R. Minder, *Die Sprache von Messkirch*, in *Dichter und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1966. Questi libri sono stati oggetto di una replica di F. Fédier, con il titolo *Trois attaques contre Heidegger*, in *Critique* 234 (1966), pp. 883-904 (*Tre attacchi contro Heidegger*, in Id. *Heidegger e la politica*, M. Borghi, Milano 1993). Questa replica resta metodologicamente esemplare. Cfr. la sintesi del dibattito di B. Allemann, *Martin Heidegger und die Politik*, in *Heidegger, Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, a cura di O. Pöggeler, Köln 1969, pp. 246-260.
[41] Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit., pp. 9-18 (*La mitologia bianca*, cit., pp. 275-286.
[42] Tuttavia il «cammino di campagna» porta facilmente il pensiero a smarrirsi in questa direzione. Cfr. M. Heidegger, *Der Feldweg*, Frankfurt a. M. 1965. Ciò che noi riteniamo di questo testo per il problema della metafisica si esprime attraverso affermazioni come la seguente: «Tutto parla della rinuncia nel Medesimo. La rinuncia non prende, ma dona. Essa dona la forza inesauribile del Semplice. Attraverso l'appello, in una Origine lontana, una terra natale ci è resa», M. Heidegger, *Il sentiero di campagna*, a cura di C. Angelino, Genova 2002, p. 26.
[43] M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, Pfullingen 1954 (*Dall'esperienza del pensiero. 1910-1976,* tr. it. di N. Curcio, Genova 2011).
[44] Ivi, p. 22.

lascia intendere molto più di ciò che dice la costatazione sulla quale essa sembra fondarsi. Dall'altra parte di questo enunciato, quattro "aforismi" filosofici:

> Il carattere poetico (*Der Dichtungscharakter*) del pensiero è ancora velato.
> Là dove si mostra, somiglia a lungo all'utopia di una ragione semi-poetica.
> Ma la poesia pensante è in verità topologia dell'Essere (*des Seyns*).
> Ad essa dice la dimora del suo essere essenziale (*die Ortschaft seines Wesens*)[45].

Poco importa per il momento il "contenuto" o il "messaggio" di queste quattro frasi (sebbene questo contenuto non è estraneo al problema della metafora); si tratta di affrontare in primo luogo il tipo di rapporto che esiste fra le due parti del testo. Ci si trova in presenza di un enunciato metaforico che è tradotto nel grigiore della prosa filosofica? O l'enunciato metaforico ha la funzione di una decorazione, di un ornamento che abbellisce la lettura di queste poche frasi filosofiche? Le due domande riflettono già una comprensione determinata della metafora: nel primo caso, la metafora è una deviazione semantica, che la filosofia ha il compito rilevare in un testo rigoroso, in una trascrizione letterale di ciò che l'enunciato metaforico vuole dire. Nella seconda ipotesi, la metafora è puramente ornamentale e non dà nulla da pensare. Chiaramente le due rappresentazioni della metafora sono incapaci di rendere conto dell'esperienza del pensiero documentato dal nostro testo. Il rapporto fra le due parti del discorso riposa su una nuova esperienza del pensiero, che permette di enunciare un accordo (*Einklang*) interamente nuovo fra poesia e pensiero, e quindi fra la metafora e il discorso filosofico. Resta il fatto che questa esperienza del nuovo pensiero, che sembra aver superato una linea decisiva, non abolisce interamente la linea immaginaria che separa le due parti del discorso. Questa linea immaginaria non sarebbe forse la linea dell'Immaginario, come può essere intravista attraverso certe dichiarazioni di Heidegger? Riprenderò questa domanda nella terza parte di questo studio.

2. Il secondo esempio del funzionamento della metafora nel discorso heideggeriano è preso dalla conferenza *Das Ding*[46]; un testo che evoca l'unità interna di quella struttura del mondo che Heidegger designa come *Geviert*:

> La quadratura è in quanto gioco di specchi che fa apparire, il gioco di coloro che sono reciprocamente affidati l'uno all'altro nella semplicità. L'essere della quadratura è il gioco del mondo. Il gioco di specchi del mondo è il giro del far apparire (*der Reigen des Ereignens*). È per questo che il giro non circonda in primo luogo i Quattro come un anello. Il giro è l'Anello che si avvolge su se stesso, quando gioca il gioco della riflessione. Facendo apparire, esso rischiara i Quattro nello splendore della loro semplicità. Risplendendo, l'Anello trasproprio ovunque e apertamente i Quattro nell'enigma del loro essere[47].

[45] Ivi, p. 23.
[46] M. Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, pp. 37-60 (*La cosa*, in Id. *Conferenze di Brema e di Friburgo*, Milano 2002, pp. 21-40).
[47] M. Heidegger, *Das Ding*, cit. p. 53 (*La cosa*, cit., p. 38). La traduzione italiana è qui modificata secondo le scelte traduttive di Greisch [N.d.T.].

Bisogna deliberatamente rinviare a un testo in apparenza così ermetico, scritto in una lingua filosofica dall'estremo "preziosismo", per scorgere un altro aspetto significativo della metafora nel discorso heideggeriano: si tratta della creazione di metafore nuove, inaudite, che rendono certi testi heideggeriani praticamente intraducibili. Un pensiero esteriore sarà qui più che mai tentato di credere di trovarsi in presenza dell'«utopia di una ragione semi-poetica». Ma prima di cedere a questa tentazione, si deve domandare se la «cosa stessa» che Heidegger propone al pensiero non esiga un uso così aberrante e così prezioso della metafora. In modo che il testo non sia il prodotto di un ermetismo deliberato, destinato a provocare l'impressione della profondità, ma corrisponda, in modo del tutto rigoroso, alla cosa stessa del pensiero. Il preziosismo del testo sul mondo come *Geviert* non è un'esplosione metaforica incontrollata, che lascia il campo libero alle associazioni verbali più gratuite, ma corrisponde esattamente alla preziosità dello *Schatzkästlein* di Johann Peter Hebel, di cui Heidegger fa l'elogio.[48] Ma è chiaro che questo nuovo impiego della metafora pone il problema di un nuovo impiego dell'immaginario, che raccoglie invece di disperdere[49].

3. Questo nuovo modo di pensare, questo nuovo gesto del pensiero, è l'*Erörterung*, la ricerca del Luogo. Questa indagine ricerca deliberatamente la prossimità del poeta essenziale e si dice spesso attraverso un "commentario pensante" (*Erläuterung*) di alcuni poemi scelti con cura. Allo stesso tempo, questo itinerario sembra implicare una sorta di pellegrinaggio verso le fonti originarie delle parole. In questo duplice aspetto dell'*Erörterung*, il problema della metafora è coinvolto. Si tratta in effetti della doppia espressione di una medesima sfiducia nei confronti del linguaggio ordinario. Per l'ultimo come per il primo Heidegger, il linguaggio ordinario resta sotto il segno dell'anonimato del *man*, dell'opinione e del senso comune, che procede sempre già da una concezione impropria e deietta della vera natura del linguaggio. Il linguaggio ordinario è ordinario proprio perché esso non è che l'uso della lingua; in questo uso, le parole sono destinate a logorarsi [à s'*user*]. L'uso delle parole implica la loro usura; le "parole" ["*paroles*"] (*Worte*) diventano "vocaboli" ["*mots*"] (*Wörter*). In ciò consiste la morte del linguaggio. Questa usura comincia quando le parole sono rappresentate come dei «recipienti» destinati a ricevere un certo contenuto significante. Il senso che riempie così le parole è già un'«acqua stagnante». A questa immagine dell'acqua stagnante, Heidegger oppone l'immagine del pozzo e della sorgente[50]. Ci si deve allontanare dalla deiezione che sempre minaccia il linguaggio, in altre parole, si deve risalire il linguaggio ordinario contro-corrente, per ritrovare la ricchezza originaria delle parole. Il discorso heideggeriano nel suo insieme rappresenta un tale tentativo di pellegrinaggio verso sorgenti forse introvabili. È chiaro che un tale comportamento implica

[48] Cfr. M. Heidegger, *Hebel – der Hausfreund*, Pfullingen, 1958 (*Hebel. L'amico di casa*, tr. it. di F. Gagliardi, Perugia 2012)
[49] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 146 (*In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 119).
[50] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit. pp. 87-89 (*Che cosa significa pensare? II*, cit., pp. 21-23).

la pratica di un *etimologismo* incerto, che con la pretesa di ritrovare la ricchezza originale delle parole, la loro profondità semantica, privilegia la diacronia a spese del sistema[51]. C'è in effetti in Heidegger un certo a priori simbolista, che resta dipendente da un'opposizione fra la metafora morta e la metafora vivente. E da questo punto di vista si pone l'accento sulla continuità: c'è sempre una fonte che scorre da qualche parte, e che si può ritrovare sotto le sedimentazioni del linguaggio ordinario, finché il linguaggio non ha ancora subito la sua «seconda morte», definitiva e irrimediabile, nello strumentalismo della lingua scientifica. Ma in che misura l'*etymon* rappresenta un «valore sicuro»? Heidegger stesso non cade vittima di un etimologismo grossolano; il ritorno alla storia obliata delle parole fondamentali (*Grundworte des Denkens*) non significa che il pensiero sia condannato a essere nient'altro che il commentario problematico dei «sensi primitivi» di certe parole. Per ritrovare l'origine, ci si deve interessare alla storia delle parole, ma l'origine per il filosofo non coincide con il cominciamento. Il «senso primitivo» non ha un valore normativo, ma unicamente una funzione indicativa (*Hinweis*, *Wink*). La Parola Originaria è la parola essenziale, ma questa essenza non è il capitale semantico primitivo, che il pensiero avrebbe l'interesse di ritrovare[52]. Se l'*Erörterung* implica un ritorno alla sorgente[53], questo ritorno è un compito per il pensiero; il "senso primitivo" sembra godere del privilegio di una prossimità con la "cosa stessa", ma in nessun modo coincide con essa.

4. Sembra tuttavia che l'*Erörterung* non possa essere dissociata da un certo processo di metaforizzazione, le cui tracce sono facilmente individuabili sul piano del discorso heideggeriano. Ma fino a che punto questo processo coinvolge il pensiero di Heidegger? In altre parole, qual è esattamente la sua portata per l'insieme del suo discorso? È qui che si tratta di riprendere la questione dell'*Ereignis* come metafora e forse anche come «metafora della metafora» sul piano del discorso heideggeriano. L'*Ereignis* sarebbe l'ultima istanza che garantisce la sopravvivenza della metafora per Heidegger, e con ciò, la sopravvivenza del discorso filosofico stesso.

L'*Ereignis*, nell'accezione heideggeriana, si presenta come un certo scarto del linguaggio, che presenta una somiglianza inquietante con la metafora, concepita come scarto del linguaggio. Di conseguenza esiste una certa familiarità, per non dire una certa complicità forse inconfessabile fra i due.

Il cammino che conduce all'*Ereignis* passa attraverso l'espressione *es gibt*. È lo scarto del linguaggio fondamentale, che determina tutto il pensiero heideggeriano: ci si deve allontanare dalla rappresentazione dell'essere della specie del «c'è», sia il c'è sul quale si fonda il linguaggio ordinario, e quindi tutte le constatazioni del linguaggio scientifico, sia il «c'è» più sottile del pensiero

[51] Cfr. la formulazione di questa critica in J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit., p. 6 (*La mitologia bianca*, cit. p. 281).
[52] «Prestare attenzione al dire delle parole è qualcosa di essenzialmente diverso da quel che non sembri in un primo momento, dall'apparenza cioè di un semplice occuparsi di termini», M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit. p. 142 (*Che cosa significa pensare II*, cit., p. 23).
[53] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit., p. 7 (*Che cosa significa pensare I*, tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Milano 1978, p. 45).

metafisico, ovvero il «c'è» della presenza (*Anwesen*)[54]. Non c'è dell'essere, l'essere non è presente, non c'è l'essere se non in quanto *donato*. E l'*Ereignis* non è nient'altro che questa misteriosa istanza donatrice, che ci fa percepire l'essere come dono. Questa donazione non sarebbe un altro giro della metafora, che rende possibile il passaggio fra il semplice «c'è» e il «donato», che permette di conseguenza il passaggio dalla disseminazione pura a una prima riunione, fosse anche neutra e anonima, e che permette infine di porre il pensiero sotto il segno della semplicità dello Stesso? L'*Ereignis* marca in effetti il ritorno dello Stesso nel pensiero di Heidegger, nella misura in cui contiene la risposta heideggeriana alla questione dell'identità; è la maniera propriamente heideggeriana di pensare questa Identità e l'accordo fra Identità e Differenza.[55] Non assistiamo perciò qui alla conferma filosofica della virtù essenziale della metafora, che si segnala per il suo potere di somiglianza, nella misura in cui essa è il tropo per eccellenza della somiglianza[56]?

La metafora raccoglie [*rassemble*] ciò che somiglia [*ressemble*], essa costituisce lo Stesso nella sua forma circolare. La conferma della metafora mediante l'*Ereignis* non è anche la conferma del suo eliotropismo, che lo inscrive già sempre nel circolo dell'onto-teo-logia? Malgrado tutta la sua critica nei confronti dell'onto-teo-logia, Heidegger cede infine al fascino del circolo. La rosa di Angelus Silesius, che non è più radicata nel principio, appartiene comunque alla classe degli eliotropi. È per questa ragione che il discorso heideggeriano non diviene una semplice rapsodia e non si disperde in una polvere di aforismi; resta essenzialmente "enciclica", gravitante intorno al Medesimo, attorno all'*enchuchleos Alethein* di Parmenide.

Fascino per il Centro e fascino per la luce: si ritrova già nella derivazione etimologica dell'*Ereignis*, realtà «visionaria»[57]. Dal momento che è altro rispetto a un semplice evento, l'*Ereignis* non si lascia mettere al plurale, sia pure il plurale degli «eventi del linguaggio» di un'ermeneutica filosofica. È la pura insorgenza luminosa, la radura originaria della Verità. E tutto il discorso heideggeriano si inscrive in questa radura, è inondato di luce, anche se la luce sembra divenuta più importante del Sole. Il prestigio della luce greca e il suo splendore risvegliano la metafora della luce, senza che questo rapporto possa essere determinato in modo esatto[58].

Per tutte queste ragioni, la trasgressione dell'onto-teo-logia operata attraverso il pensiero dell'*Ereignis*, che costituisce «il filo più continuo e più difficile del pensiero heideggeriano»[59], resta molto ambiguo. È difficile sfuggire al prestigio della luce e sfuggire veramente alla seduzione della metafora. Non ci

[54] Cfr. in particolare la conferenza *Zeit und Sein*, in M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969, pp. 1-27 (*Tempo e essere*, a cura di C. Badocco, Milano 2007, pp. 3-31).
[55] Cfr. M. Heidegger, *Identität und Differenz*, cit., p. 4 (*Identità e differenza*, tr. it. di G. Gurisatti, Milano 2009, p. 27).
[56] Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche*, cit., p. 48 (*La mitologia bianca*, cit. p. 305).
[57] M. Heidegger, *Identität und Differenz*, cit., p. 24 (*Identità e differenza*, cit., p. 44).
[58] M. Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, cit., p. 50 (*Tempo e essere*, cit. p. 50).
[59] J. Derrida, *Positions*, Paris 1972, p. 74 (*Posizioni*, cit., p. 67).

si deve dunque meravigliare dell'insistenza heideggeriana sul valore del *proprio* nell'*Ereignis*, che si riflette nella metafora dell'oro. L'*Ereignis* sembra abitare un silenzio d'oro:

> L'opinare quotidiano cerca il vero nella molteplicità del sempre-nuovo che gli si dissemina davanti. Non vede lo splendore quieto (l'oro) del segreto che continuamente risplende nella semplicità dello "slargo" (…)
>
> Ma l'oro dell'inapparente splendore dello "slargo" non si lascia prendere perché esso stesso non è qualcosa che prende ma è il puro evento (*das reine Ereignen*). L'inapparente splendore dello "slargo" emana dal ripararsi involato nella custodia, che si trattiene, del destino. Perciò lo splendore dello "slargo" è in se stesso, insieme, il "celarsi", e in questo senso la cosa più oscura[60].

Il paradosso dell'*Ereignis*, la difficoltà di pensarlo, consiste precisamente in questo: il valore del proprio, che fa sì che possa essere associato alla metafora dell'oro, non costituisce alcun capitale primitivo. Il suo proprio lo rende inafferrabile. Origine di ogni appartenenza, l'*Ereignis* è anche ciò che più espropria.

3. Il ritorno della metafora

Il discorso heideggeriano obbliga a fermare qui la ricerca, o è possibile fare un passo in più e domandarsi se l'*Ereignis*, «luogo dei luoghi», non è anche il luogo di una comprensione rinnovata della metafora, simmetrica per così dire alla teoria metafisica della metafora, che è stata liquidata? Allo stesso modo in cui l'*Ereignis* dà luogo a una nuova comprensione dell'uomo, della cosa e del linguaggio, esso non deve dar luogo anche a una nuova comprensione della metafora?

La domanda mi sembra essere legittima; si può dunque partire alla ricerca di questa nuova comprensione della metafora, attraverso i differenti testi di *Unterwegs zur Sprache* per esempio. Ma una tale comprensione della metafora è appena abbozzata nel discorso di Heidegger. Questo perché egli definisce il suo pensiero come pensiero essenzialmente precursore, che è più consacrato alla preparazione del pensiero in vista dell'*Ereignis* che preoccupato del suo rapporto con i diversi enti. Cercare l'abbozzo di una nuova comprensione della metafora, a partire dalla comprensione heideggeriana del linguaggio, è necessariamente un compito difficile, che lavora nell'ombra o perlomeno sul versante meno illuminato del pensiero heideggeriano. Così mi accontento di raccogliere alcuni indizi che potrebbero convergere verso una nuova comprensione della metafora.

Si deve dunque partire da una nuova comprensione del linguaggio (*die Sage*), che rovescia quel rapporto di dominio fra l'uomo e il linguaggio, che si trova alla base di tutte le rappresentazioni occidentali del linguaggio come "espressione". Il linguaggio non può più essere uno strumento al servizio dell'uomo. Il parlante (e l'interlocutore) passa in secondo piano; ciò che è primario è il dire del linguaggio

[60] M. Heidegger, *Vortäge und Aufsätze*, Pfullingen 1954 (*Aletheia*, in *Saggi e discorsi*, tr. it. di G. Vattimo, Milano 2006, p. 192, tr. modificata).

stesso. Il linguaggio domina l'uomo, ma esso non domina più nel modo di uno strumento. Ecco perché non si può più porre la questione della metafora nei termini di un addomesticamento di un certo effetto di senso o di scarto del linguaggio. L'uomo non è più padrone del linguaggio; ma ciò non significa che lo strumento si sia reso indipendente. Non ci sono più strumenti; non c'è che il «Gioco» del linguaggio[61]. Questa idea del linguaggio come Gioco non deve essere confusa con l'idea dei «giochi linguistici» del secondo Wittgenstein. Si potrebbe dire che ciò che caratterizza la nozione di giochi linguistici, come è elaborata dalla *Ricerche filosofiche*, è precisamente il loro pluralismo irriducibile, correlato del pluralismo della «forme di vita», che impedisce che la grande questione del loro legame comune possa essere posta[62]. Per Heidegger al contrario il gioco del linguaggio, allo stesso modo dell'*Ereignis*, è un *singulare tantum*, che risponde alla questione che per Wittgenstein deve restare senza risposta, quella dell'essenza stessa del linguaggio. È precisamente questa differenza di piano che fa sì che il gioco del linguaggio non appartenga al soggetto umano: l'uomo non è più il soggetto che esegue dei «giochi di parole» ma egli partecipa al gioco del linguaggio. Ciò che è importante è il gioco stesso e non i giocatori. In tal senso si può dire che il linguaggio si prende gioco dell'uomo, fintantoché lascia fuggire l'uomo nella vertigine delle significazioni ordinarie, che gli fanno obliare il rischio e la posta in gioco del suo rapporto con il linguaggio[63]. Di nuovo, siamo in presenza della diffidenza tipicamente heideggeriana nei confronti del linguaggio ordinario. È per questa ragione che le sue riflessioni sul linguaggio non coincidono in ultima istanza con la teoria ermeneutica della «metaforicità fondamentale» del linguaggio elaborata da H.-G. Gadamer[64]. È nella misura in cui il pensiero riesce ad allontanarsi dal linguaggio ordinario che può ritrovare il gioco del linguaggio e con ciò il gioco della vera metafora.

Nel linguaggio compreso come *Sage*, il mostrare prevale sempre sul dimostrare. Ora, questo privilegio del mostrare (*die Zeige*) implica una nuova valutazione della *polisemia*. Il pensiero essenziale (quello dell'*Ereignis*) è essenzialmente polisemico. La messa in evidenza della polisemia non significa la confessione dell'impotenza di un pensiero che avrebbe fallito a dirsi nell'univocità del concetto o nell'univocità "canonica" di una logica. È l'elemento all'interno del quale il pensiero deve muoversi per attenersi al suo proprio rigore:

[61] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit., p. 83. («Se tuttavia qui è possibile parlare di gioco, il gioco non sarà un gioco di parole, perché è l'essenza del linguaggio che gioca con noi», *Che cosa significa pensare II,* cit., p. 15).
[62] Cfr. in particolare L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1967, p. 65 (*Ricerche filosofiche*, tr. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Torino 1995, pp. 61 e ss). Per un confronto fra la posizione di Wittgenstein e quella di Heidegger, cfr. K. O. Apel, *Wittgenstein und Heidegger. Die Frage nach dem Sinn von Sein und der Sinnlosigkeitsverdacht gegen alle Metaphysik*, in *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, pp. 358-396.
[63] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit., p. 83 (*Che cosa significa pensare II,* cit. p. 15).
[64] H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1964, pp. 455 e ss. (*Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Milano 2001, pp. 492 e ss.).

Tutto ciò che un vero pensiero contiene di veramente pensato rimane, e questo per una ragione essenziale, polivalente quanto al significato. Questa polivalenza del significato non è mai il residuo di un'univocità logico-formale non ancora raggiunta, cui propriamente si tenderebbe, anche se per il momento senza esito positivo. La polivalenza del significato è piuttosto l'elemento in cui il pensiero deve muoversi per essere un pensiero rigoroso[65].

Di nuovo l'immagine dell'acqua, medio della vita, fa la sua apparizione. Sembra che il pensiero deve muoversi nell'elemento vitale della polisemia essenziale, per scoprire l'apertura del dire sul mondo. Ora, l'apertura massima del mondo si rivela attraverso il dire del poeta; la polisemia non è indifferente, ma ha la funzione di preparare a quell'Inatteso (*Bereitschaft für das Unvermutete*) che è eliminato dal linguaggio ordinario, che da questo punto di vista, è interamente subordinato all'impero dell'opinione e del «si dice». La polisemia non significa dunque un invito a perdersi in una qualsiasi cosa indefinita. Heidegger distingue la polisemia costitutiva dei poeti essenziali (*Mehrdeutigkeit*: eccedenza di significazione, ricchezza semantica inaccessibile al «senso limitato di un'opinione univoca»[66]) da una polisemia disordinata (*das unbestimmt Vieldeutige*, l'opacità impenetrabile e priva di senso di certe espressioni). È questa polisemia essenziale che determina la nota unica della poesia di Trakl:

La plurivocità della poesia di Trakl proviene da un punto unificante, ovvero da un accordo, che in sé e per sé resta indicibile. Ma la molteplicità di significati proprio di questo dire poetico non è l'imprecisione di chi lascia correre, bensì il rigore di chi lascia essere, di chi si è impegnato nella disciplina del "retto sguardo", docilmente conformandosi alla sua legge[67].

Il secondo indizio che invita a pensare una nuova concezione della metafora è anch'esso legato a una riflessione sull'essenza del poetico, e sul poeta, «amico per la casa del mondo»[68]. Si tratta di determinare in modo nuovo la relazione fra poetico e immaginario, e con ciò anche la relazione fra pensiero e immaginazione.[69] È la mediazione dei poeti essenziali che permette di comprendere che la funzione poetica non è «il gioco irreale dell'immaginazione poetica» (*unwirkliches Spiel der poetischen Einbildungskraft*)[70]. Non si tratta di immaginare un mondo irreale, ma di aprire sull'Ignoto e di preparare il suo riconoscimento. È precisamente perché la poesia ha la funzione di preparare l'incontro con l'Estraneo e con lo Straniero, con l'*a-topon* sotto tutte le sue forme, che essa esige un'apertura massima dello sguardo. Questa riflessione sulla «potenza immaginativa» (*Einbildungskraft*) del poeta reintroduce nel pensiero un altro aspetto del linguaggio e della metafora:

[65] M. Heidegger, *Was heisst Denken*, cit., p. 68 (*Cosa significa pensare I*, cit. p. 130).
[66] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, cit., p. 74 e ss. (*In cammino verso il linguaggio*, cit. p. 74)
[67] Ivi, p. 75 (tr. it. cit., p. 74-75).
[68] Cfr. *Questions* III, p. 66-70.
[69] Cfr. su tale questione S. Breton, *Symbole, schème, imagination,* in *Rev. Phil. de Louvain* 70, 1952 pp. 63-92.
[70] *Vortäge und Aufsätze II*, cit. p. 62 (*Saggi e discorsi*, cit., p. 126).

il suo aspetto *iconico*. L'essenza dell'«icona verbale» non è quella di copiare o di riflettere un originale, ma di far vedere l'Invisibile e di imprimere la sua immagine in un elemento che gli è estraneo[71]. La funzione iconica del linguaggio non è una semplice funzione descrittiva, poiché essa deve fare precisamente altro rispetto a riprodurre la realtà: superare una soglia, compiere un passaggio, affrontare l'Estreaneo. Non è forse in questa *metabasis eìs allo ghénos* che si cela il vero segreto della metafora? Ciò non significa che Heidegger ritorni suo malgrado al *metà-pherein* metafisico. Poiché l'immaginazione poetica non è polisemica per difetto (ciò che sembra essere il rimprovero principale di Heidegger nei confronti dell'antica teoria metafisica della metafora) ma per eccesso:

> Per questo le immagini poetiche sono delle immaginazioni (*Ein-bildungen*) in un senso eminente: non pure e semplici fantasie e illusioni, ma immaginazioni come incorporazioni visibili dell'estraneo nell'aspetto (*der Anblick*) di ciò che è familiare[72].

È sulla stessa linea della riflessione sull'immaginario poetico che Heidegger ridefinisce il rapporto fra Sensibile e Non-Sensibile, che è stato l'oggetto di scandalo per eccellenza nella teoria metafisica della metafora: «La lingua è la via che collega la profondità del puro sensibile con l'altezza di spirito più ardito»[73].

La lingua così compresa deve rendere possibile l'abitare la casa del mondo. E la vera metafora sembra essere il segreto di questa casa, la sua vita più segreta e più nascosta, quella che si scopre alla fine. In questo senso, le riflessioni dell'ultimo Heidegger mi sembra autorizzino il pensiero a una proposizione audace: La metafora è morta, viva la metafora!

[71] Ivi, p. 74 (tr. it. p. 134).
[72] Ivi, p. 75 (tr. it. p. 135).
[73] M. Heidegger, *Questions III*, p. 70.

Testi/4:

*Nietzsche e la metafora**

Sarah Kofman

Abstract: Italian translation of S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*. The paper examines the role of metaphor in the work of Nietzsche, demonstrating a metaphorical act being the heart of Nietzsche's deconstruction of concept. Performing a genealogical approach to the notion of metaphor, Kofman examines various metaphorical "conceptual constructs", used by Nietzsche to describe the hierarchized system of concepts to be found in science and in ordinary language.

***

Sin dalla *Nascita della tragedia*, si può trovare in Nietzsche una teoria della metafora generalizzata, che riposa sulla perdita del "proprio", e ciò in due sensi[1].

Da una parte, non c'è metafora senza uno spogliarsi dell'individualità, senza travestimento, senza metamorfosi. Per poter trasporre, è necessario potersi trasporre, poter aver vinto i limiti dell'individualità; è necessario che il medesimo partecipi all'altro, sia altro. Su questo piano la metafora è fondata sull'unità ontologica della vita, di cui Dioniso è la figura. Ma se c'è metafora, questa unità è già sempre infranta e non può essere ricostituita se non trasposta simbolicamente nell'arte. La metafora permette al di là della separazione individuale, simbolizzata dalla lacerazione di Dioniso, di ricostituire l'unità di tutti gli esseri, simbolizzati dalla resurrezione del dio.

Dall'altra parte, la metafora è legata alla perdita del "proprio" inteso come essenza del mondo: quest'ultima è indecifrabile; l'uomo può averne soltanto delle rappresentazioni del tutto "improprie". A queste rappresentazioni corrispondono delle sfere simboliche più o meno appropriate. Né le "rappresentazioni" né le lingue simboliche sono fra loro equivalenti. Dal momento che la lingua musicale è la migliore metafora, tutte le altre espressioni ne sono a loro volta delle metafore più o meno grossolane: la metafora più appropriata assume, in rapporto a tutte

* Traduzione del testo di S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, in *Poétique*, vol. 5, 1971, *Éditions* du Seuil, Paris, pp. 77-98. Traduzione a cura di Marco Carassai. Si ringrazia la rivista *Poétique* per aver concesso l'autorizzazione per la pubblicazione della traduzione.

[1] Estratto da un opera in pubblicazione [pubblicato l'anno successivo: S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Paris 1972]. Indicheremo in un carattere più piccolo i riassunti dei passaggi più importanti. Il testo è stato presentato al seminario di J. Derrida che teniamo a ringraziare.

le altre, lo statuto di "proprio". Il linguaggio concettuale è il più povero, quello il cui senso simbolico è più debole e che non può ritrovare la forza se non grazie alla musica o alle immagini poetiche[2].

Così sin da quest'opera giovanile, ancora dipendente da Schopenhauer, Nietzsche opera un rovesciamento molto sintomatico nel rapporto che egli instaura fra la metafora e il concetto: la metafora non è più, come nella tradizione metafisica erede di Aristotele, riferita al concetto, ma il concetto alla metafora. Per la metafisica, in effetti, il concetto è precedente in rapporto alla metafora ed è esso stesso pensato come non-metaforico, essendo la metafora definita come trasporto di un concetto su un altro, o come passaggio da un luogo logico ad un altro, da un luogo "proprio" a un luogo figurato[3]. La definizione aristotelica della metafora non può essere conservata intatta da Nietzsche, dal momento che essa riposa su una divisione del mondo in generi e specie ben definita corrispondente alle essenze, mentre per Nietzsche, essendo enigmatica l'essenza delle cose, generi e specie sono soltanto delle metafore umane, troppo umane. Il "trasporto" non può essere concepito qui come passaggio da un luogo a un altro: questo "trasporto" stesso è una metafora e il "concetto" di metafora è soltanto una metafora; metafora significa, ne *La nascita della tragedia*, trasfigurazione, trasformazione, estasi, spossessamento di sé, metamorfosi (possibile soltanto se la distinzione in generi e specie ben delimitati viene cancellata); ma metafora significa anche: trasposizione della verità dell'Essere in linguaggi simbolici. In quest'ultimo senso riappare, spostato soltanto, il rapporto tradizionale fra "proprio" e figurato, dato che i linguaggi simbolici non sono tali se non in quanto riferiti all'essenza del mondo o alla sfera simbolica più appropriata.

La metafora che qui Nietzsche fornisce della metafora resta dipendente dalla metafisica e dalla definizione aristotelica: il proprio è concepito come un padre, le cui metamorfosi sarebbero i figli o i nipoti; le lingue metaforiche secondarie derivano dalla lingua simbolica propria e non si può far derivare questa da quella, come i figli non possono generare il padre, né i nipoti generare i figli. In rapporto al padre o al dio – presenza stessa dell'essenza – il figlio è soltanto un accessorio inutile da sopprimere.

Questa metafora della metafora è dunque qui l'indice di una svalutazione del tutto tradizionale della metafora, se non in rapporto al concetto, anch'esso metaforico, almeno in rapporto all'essenza, al proprio autentico, Dioniso. La distinzione gerarchica fra una "buona retorica", simbolica naturale, e una "cattiva retorica", puramente convenzionale, non deve far dimenticare che la stessa "buona retorica" è soltanto un ripiego e resta impropria per dire il proprio. Pensare l'essenza del linguaggio come retorica significa immediatamente rinviarla un linguaggio "giusto" e svalutarla in rapporto ad esso. In altre parole,

[2] Cfr. in particolare F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Milano 2011, p. 110.

[3] Aristotele nella *Poetica* definisce in questo modo la metafora: «La metafora è il trasporto ad una cosa di un nome che ne designa un'altra (*metaphorà de estín onómatos allotríou epíphora*), trasporto dal genere alla specie, dalla specie al genere o dalla specie alla specie o secondo i rapporti di analogia» Aristotele, *Poetica*, 1457 b.

la generalizzazione della metafora come è pensata ne *La nascita della tragedia* resta presa nella "chiusura della metafisica". Ma è possibile uscirne fintantoché si continua a riferire la metafora al proprio? è possibile giungere a una teoria della metafora generalizzata eliminando ogni riferimento al proprio? Come Nietzsche ci ha insegnato, due opposti appartengono sempre al medesimo sistema e se è impossibile decostruire l'uno senza generalizzare l'altro, la decostruzione resta presa nel campo che essa tenta di eccedere. È anche indicativo che soprattutto nelle sue prime opere (*La nascita della tragedia, La filosofia nell'epoca tragica dei Greci, Il libro del filosofo* e i *Frammenti* coevi) Nietzsche faccia della metafora un concetto operativo fondamentale, in quelle opere in particolare in cui egli sembra ancora ammettere un'essenza intima delle cose, indipendente dalla metafora che la simbolizza, come lo è il padre in rapporto al figlio. Nei testi successivi, il concetto di metafora, dopo esser servito grazie alla sua generalizzazione, a decostruire il proprio, perderà la sua importanza. Nietzsche gli sostituirà le nozioni di "testo" e di "interpretazione", che – pur avendo un "odore" metafisico – avranno almeno il vantaggio di non essere opposte al proprio. In quelle stesse opere in cui si cancella la metafora come concetto strategico, il "proprio" è pensato soltanto come prodotto di un'interpretazione, mentre la metafora, alla luce di questi nuovi concetti operativi, è soltanto un concetto metaforico e simbolico della forza artistica dell'interpretazione costitutiva del "proprio", del concetto come del metaforico. Questa forza artistica sarà denominata "volontà di potenza". Ma anche il concetto stesso di metafora diviene totalmente "improprio", poiché esso non è più ormai riferito a un proprio assoluto ma già sempre a una interpretazione. Continuare a impiegarlo diventa pericoloso per le sue implicazioni metafisiche e si comprende perciò che Nietzsche, dopo averne fatto un uso strategico, l'abbia abbandonato.

Tuttavia sin da queste prime opere – nonostante tutto ciò che il pensiero di Nietzsche ha ancora di tradizionale – il rovesciamento operato nel rapporto che lega la metafora al concetto rende possibile una concezione nuova della filosofia, dello «stile» del linguaggio filosofico e delle relazioni che la filosofia intrattiene con l'arte e con la scienza. La filosofia, così come la scienza, nell'intenzione di parlare «propriamente» e di dimostrare senza persuadere attraverso immagini e similitudini[4], ha rimosso dal suo dominio la metafora, riservandola alla sfera poetica. Quando il filosofo impiegava metafore era sempre come un rimedio o per motivi secondari di ordine didattico. Così faceva, scusandosene, e mediante la distinzione dell'elemento metaforico nella sua opera, al quale dava dei limiti precisi, egli occultava il carattere metaforico di ogni concetto. Cancellando l'opposizione di natura fra metafora e concetto per porvi nient'altro che una differenza di grado rispetto al loro carattere metaforico (il meno metaforico non è il concetto ma la metafora), Nietzsche instaura un tipo di filosofia che impiega deliberatamente metafore, rischiando di essere confusa con la poesia. Ma questa confusione per Nietzsche non sarebbe deplorevole: l'opposizione fra

[4] Cfr. F. Nietzsche, *Il viandante e la sua ombra*, in Id. *Umano troppo umano*, tr. it di S. Giametta, Milano 2010, §145, p. 197.

filosofia e poesia è metafisica e riposa su una divisione fra reale e immaginario e su una separazione delle facoltà: la filosofia è una forma di poesia. Parlare attraverso metafore significa far ritrovare alla lingua la sua espressione più naturale, l'espressione figurata [*imagée*] «più vicina, più giusta, più semplice»[5]. Ciò significa che il filosofo non fa della metafora un impiego retorico, ma che egli la subordina in vista di un linguaggio giusto; egli le fa giocare anche un ruolo strategico: si tratta di impiegare delle metafore non stereotipate per smascherare le metafore costitutive di ogni concetto. Questo impiego non è un «gioco»: è di una «serietà pericolosa», perché è destinato ad opporsi all'odio per l'arte dell'epoca moderna, a cancellare l'opposizione fra gioco e serio, fra sogno e realtà, e a mostrare che «la rappresentazione matematica non appartiene alla natura della filosofia»[6].

> Noi vogliamo trasporre per voi il mondo in immagini che vi faranno inorridire! (…) Tappatevi pure gli orecchi, ma i vostri occhi dovranno vedere il nostro mito. Le nostre maledizioni vi colpiranno[7]!

Anche l'«immaginazione» gioca un ruolo importante tanto nella filosofia che nella poesia. «Il filosofo conosce inventando e inventa conoscendo»[8]. Essa permette di afferrare analogie; la riflessione interviene soltanto in seguito per sostituirle con delle equivalenze, delle successioni, con dei rapporti di causalità, per fornire la misura del concetto. La filosofia non è che un prolungamento dell'istinto mitico.

> Mostriamo in seguito che il nuovo tipo di filosofia proposta è una ripetizione nella differenza della filosofia greca presocratica, di cui Nietzsche realizza una lettura genealogica. L'opposizione fra metafora e concetto è espressa mediante quella fra due tipi di filosofi, Eraclito e Aristotele, e mediante l'opposizione fra Dioniso e Socrate. Fra i due vi è un «abisso» immenso; «abisso» è metafora del *pathos* della distanza, dell'oblio della vita e della personalità, della cancellazione della metafora a vantaggio del concetto. Dopo Socrate, i filosofi sono i falsificatori della teologia. Ma questo oblio della metafora è anche originario; è il correlato necessario dell'attività metaforica: quest'ultima, «forza artistica che crea finzioni», è un'attività istintiva, specifica, inconscia, che mira a una dominazione unitaria del mondo. La coscienza può parlarne soltanto in modo metaforico, assumendo le sue proprie attività come modelli, poiché queste non sono che un prolungamento e un via indiretta e semplificata di manifestazione dell'attività istintiva. Il corpo e la coscienza sono due sistemi di segni, ma la «buona retorica» deve prendere il corpo come filo conduttore. L'arte e la retorica sono i due modelli privilegiati da Nietzsche per dire questa attività inconscia.
>
> Il concetto, prodotto dell'attività metaforica, gioca un ruolo fondamentale nel suo oblio, nella misura in cui esso cela il carattere metaforico del processo di generalizzazione,

[5] F. Nietzsche, *Ecce homo*, tr. it. di R. Calasso, Milano 2007, p. 99.
[6] F. Nietzsche, *Frammenti postumi III. Estate 1872 – Autunno 1873*, a cura di M. Carpitella e F. Gerratana, Milano 2005, 19 [62], p. 39.
[7] *Ivi*, 19 [69] p. 42.
[8] *Ivi*, 19 [62], p. 39 (la traduzione italiana è qui modificata secondo le scelte traduttive di Kofman).

fondandolo su una generalità essenziale: il concetto si fa garante della «menzogna» metaforica, ne assicura la stabilità, nello stesso istante in cui mantiene l'oblio della genesi del processo, come di ogni genesi. Il concetto avvia, accanto all'oblio originario, una rimozione secondaria. È «l'irrigidimento, l'indurimento delle metafore» nei concetti, che ne cancellano la genesi. Sclerosi che non è il risultato di una evoluzione naturale ma la conseguenza di una trasformazione in rapporti di forza. Le forze alleate della morale, della religione, della società rimuovono l'attività metaforica imponendo una «memoria sociale», che funge da forza di contro-investimento all'oblio originario. Parallelismo fra la genesi del concetto e quello della giustizia, e dell'oblio della loro rispettiva genesi. Sono delle forze «morali» che hanno scavato l'«abisso» fra la metafora e il concetto e che, attraverso il rovesciamento di prospettiva che hanno introdotto, hanno permesso alla fine una falsificazione della storia dei concetti. La metafora dell'usura monetaria è insufficiente per dire l'oblio: essa non rende conto dei rapporti di violenza all'origine del processo di rimozione. L'oblio non è una semplice cancellazione nel tempo, ma il prodotto di un mutamento di prospettiva.

Nel *Libro del filosofo*, per descrivere il mondo dei concetti irrigiditi e per smascherare il carattere metaforico di questi presunti "propri", Nietzsche ripete delle metafore tradizionali, così stereotipate da non essere più riconoscibili come tali. La ripetizione nietzscheana, che affianca alle metafore abituali delle metafore inedite e inaudite, permette di vivificare le prime e di rivalutarle, di mettere in luce tutte le loro insufficienze. Allo stesso tempo, mediante questo nuovo impiego della metafora, Nietzsche rivivifica il linguaggio, operando come un poeta: egli attua una trasmutazione delle norme del pensiero e dell'azione, trasforma lo schiavo in uomo libero, la «realtà» in sogno. Attraverso questo gioco metaforico, diviene egli stesso una metafora della vita e del suo potere artistico:

> Con gusto creativo [l'intelletto libero dalla schiavitù] mescola le metafore e sposta i confini dell'astrazione (…). Egli parla unicamente con metafore proibite e con inauditi accozzamenti di concetti, per adeguarsi creativamente, almeno con la distruzione e la derisione delle vecchie barriere concettuali, all'impressione della possente intuizione attuale[9].

Per descrivere il sistema gerarchico dei concetti della lingua e della scienza, la lingua "migliore" fra tutte, Nietzsche impiega delle metafore architettoniche, seguendo in ciò, in apparenza, la tradizione. Ma l'originalità di Nietzsche consiste nell'accumulare le metafore, di sostituirle fra loro, di affiancare accanto a un'immagine stereotipata una figura totalmente nuova, spingendo così a una rivalutazione delle metafore tradizionali, nello stesso istante in cui se ne prende gioco. Dall'architettura dell'alveare a quella della prigione, passando per quella della piramide egiziana, del colombario romano, della torre (di Babele), della roccaforte, quella della ragnatela, di una semplice raccolta di travi, di un'impalcatura, tale è l'itinerario metaforico che Nietzsche ci fornisce. La lettura genealogica permette di decifrare ognuna di queste architetture fantastiche come

[9] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, tr. it. di G. Colli, Milano 2000, p. 243.

dei sintomi di salute o di malattia dei loro costruttori: ogni costruzione, in effetti, è l'espressione di un'architettura interna, ovvero di una certa gerarchizzazione degli istinti, di una subordinazione della molteplicità degli istinti all'istinto più forte, che serve allora da centro provvisorio della prospettiva. La «forza» o la «debolezza» della volontà è l'espressione del dominio più o meno forte di un istinto sugli altri. Solo l'ipotesi della volontà di potenza permette dunque di decifrare, dietro le differenti metafore architettoniche, il buono e il cattivo gusto degli architetti, la debolezza o la forza della loro volontà:

Nella costruzione deve rendersi visibile l'orgoglio, la vittoria sulla gravità, la volontà di potenza: l'architettura è una specie di oratoria della potenza sostanziatasi in forme, ora persuasiva, ora persino accattivante, ora semplicemente imperiosa. Il senso supremo della potenza e della sicurezza prende espressione in tutto ciò che ha *grande stile*. La potenza che non ha più bisogno di prove; che si disdegna di piacere; che difficilmente dà una risposta; che non si sente circondatada testimoni; che, senza averne coscienza, vive del fatto che esiste un'opposizione contro di essa; che riposa *in se stessa*, fatalisticamente, una legge tra le leggi: *questo* parla di sé nella forma del grande stile[10].

Di quale gusto sono quindi rivelatrici le architetture che servono qui da metafore al sistema concettuale?

L'alveare dell'ape è la prima costruzione che raffigura l'edificio concettuale. Metafora tradizionale per descrivere un lavoro serio, indaffarato, preoccupato. Metafora che interviene anche frequentemente per opporre il lavoro istintivo nella sua perfezione, al lavoro umano, intelligente ma difettoso[11]. Per Nietzsche, al contrario, questa metafora è destinata a inscrivere immediatamente il lavoro scientifico nella vita, a cancellare l'opposizione fra speculativo e pratico, fra spirito e istinto. I concetti sono il prodotto di un'attività metaforica istintiva, come istintiva è la costruzione delle celle del miele per le api. L'alveare, in quanto insieme architettonico geometrico, è il simbolo dell'ordine sistematico dei concetti. La perfezione stessa dell'architettura rivela che essa è opera dell'istinto. La "bellezza" dell'edificio non è disinteressata; è sintomatica dell'indigenza iniziale, motore di ogni costruzione, nell'istante stesso in cui la maschera. Questa indigenza spiega il carattere indaffarato del lavoro, la sua necessità. Nello stesso modo in cui l'ape per sopravvivere costruisce le celle e le riempie con il miele che ha raccolto all'esterno, la scienza costruisce un'architettura formale vuota e vi fa entrare la totalità del mondo. Il paragone fra l'edificio scientifico, pieno di magnificenza, e quello di un miserabile insetto, dalle celle tanto piccole, è fatto per mettere in luce il tratto ridicolo della scienza, che pretende di ridurre il mondo alla sua misura. Presunzione della scienza che prende delle metafore

[10] F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, tr. it. di F. Masini, Milano 2007, pp. 89-90. Cfr. anche Nietzsche, *La gaia scienza*, tr. it. di F. Masini, Milano 1977, §280, §283, §290, §291.

[11] Per esempio in Marx: «Un'ape fa vergognare molti architetti con la costruzione delle sue cellette di cera. Ma ciò che fin da principio distingue il peggior architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera», K. Marx, *Il capitale*, a cura di D. Cantimori, Roma 1994, I, III, 5. p. 212.

per delle essenze[12]. La scienza non può mai spiegare il mondo, può soltanto descrivere, a partire da schemi metaforici, umani troppo umani. Essa è un puro «sistema di segni» (una semiologia), una mitologia (un mondo di finzione). È analoga al linguaggio ordinario, di cui non è che il proseguimento. La scienza procede dalla medesima attività metaforica e si edifica su concetti che moltiplica e rinnova soltanto, ma a partire dai medesimi materiali:

> Costruisce in quell'edificio piani nuovi e più alti, consolida, ripulisce, rinnova le antiche celle[13].
>
> "Interpretazione", *non* spiegazione (…).Conferire senso alle cose – nella maggior parte dei casi si tratta di una nuova interpretazione riguardo a una antica divenuta incomprensibile, che è ora soltanto un segno[14].

Il progresso della scienza rispetto al linguaggio ordinario consiste nel fatto che essa descrive "meglio" il "mondo", ovvero che essa ci descrive meglio, in un modo più sistematico, più raffinato, più mascherato. Essa elimina tutti gli antropomorfismi troppo apparenti per celare meglio la sua natura metaforica e far passare le sue interpretazioni per delle verità:

> L'immagine del mondo diventa dunque sempre più vera e più completa. Naturalmente si tratta soltanto di un *rispecchiamento*, che diventa sempre più nitido. Lo specchio come tale, peraltro, non è qualcosa di perfettamente estraneo, che non appartenga all'essenza delle cose, ma è anch'esso sorto lentamente come essenza delle cose. Noi vediamo un'aspirazione a rendere lo specchio sempre più adeguato: la scienza continua il processo della natura. Il tal modo le cose si rispecchiano in modo sempre più puro: graduale liberazione da ciò che è troppo antropomorfico. *Per la pianta, il mondo intero è pianta*, per noi, è uomo[15].

Il fatto che essa debba dissimulare il suo carattere metaforico è sintomatico della debolezza della scienza, che non può confessare la sua prospettiva come prospettiva, se non a patto di perirne. La sua sistematicità è per essa un mezzo di dominare il mondo, serrandolo nella ristrettezza dei suoi concetti, come esso gli permette di proteggersene dissimulandolo. Nello stesso modo in cui l'ape produce il miele dai fiori che essa raccoglie continuamente, la scienza sottrae

[12] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna*, cit., p. 232.
[13] *Ivi*, cit., p. 240.
[14] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, tr. it. S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche* (in seguito OFN) VIII/1, Milano 1975, 2[82], p. 88.
[15] F. Nietzsche, *Frammenti postumi III*, cit. 19[158], p. 74. I testi di Nietzsche sulla scienza come semiologia e sintomatologia sono innumerevoli. Citiamo i più importanti: *Frammenti postumi III. Estate 1872-Autunno 1873*, cit., 19 [48], 19[115], 19 [116], 19 [118], 19 [167], 19 [168], 19 [156]]; *La gaia scienza*, cit., §112, §121, §246, §373; *Al di là del bene e del male*, tr. it di F. Masini, Milano 2004, §21; *Il crepuscolo degli idoli*, cit. §4, §6; *L'anticristo*, tr. it. di F. Masini, Milano 1977, p.17; *La volonté de puissance*, tr. fr. di G. Bianquis, Paris 1995, I, §103, §145 (§488), §175 (§555), §178 (§558), §207 (§626); II, §4, §108 (§565), §236, §253 (§524), §287, §305, §307, §375 (§636); III, §597, §614 (tra parentesi ho indicato la concordanza con l'edizione italiana di F. Nietzsche, *Volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da P. Gast e E. Förster-Nietzsche*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Milano 1992).

l'uomo a se stesso, al suo proprio potere metaforico e lo costringe ad andare a raccogliere all'esterno, ad andare a cercare la verità nel suo alveare.

> Il nostro tesoro è là dove sono gli alveari della nostra conoscenza. A questo scopo siamo sempre in cammino, come animali alati per costituzione, come raccoglitori di miele dello spirito, e soltanto un'unica cosa ci sta veramente a cuore - «portare a casa» qualcosa[16].

Tuttavia se l'individuo agisce così è forse perché egli non è abbastanza «forte» per poter affermare le sue proprie prospettive. L'indigenza della scienza è correlata a quella dello scienziato, che è «obbiettivo» perché non ha in sé alcun istinto abbastanza potente per prevalere sugli altri e per imporre le proprie valutazioni. La povertà della sua architettura interna lo conduce a rintanarsi in un «rifugio», non lontano dalla Torre della scienza che lo protegge e lo nutre. La metafora dell'alveare ha quindi un senso sovra-determinato, più ricco e più sintomatico di quanto essa non sembri avere ad un primo approccio. Le implicazioni che custodisce si esplicitano nelle altre metafore che la completano e la modificano.

Così l'alveare si trasforma in una torre, in un bastione di protezione, in una roccaforte. (Le piccole dimensioni dell'alveare erano inadatte a mettere in luce la protezione che offre la scienza). La metafora tradizionale della protezione è più il bastione che la torre o la roccaforte. Questo leggero spostamento, non soltanto vivifica l'antica metafora più o meno stereotipata, ma indica il fatto che non si tratta unicamente di proteggersi contro nemici esterni; il pericolo supremo è la vita, e tutto ciò che in sé e fuori di sé afferma la vita. Si tratta di barricarsi, di isolarsi, di proteggere le proprie costruzioni dalle violenze che potrebbero dirigersi contro di esse da parte di altre potenze «munite dei più svariati stemmi». È necessario difendersi contro la menzogna, il mito, l'arte, contro tutti coloro che proclamano apertamente il proprio culto dell'apparenza, della superficie, della finzione, che osano confessare la propria prospettiva in quanto prospettiva, che rischiano perciò di rivelare che le verità scientifiche stesse sono soltanto l'espressione di una misura umana, troppo umana; che la «realtà», il «mondo vero» sono soltanto sogno e finzione. La torre, la roccaforte sono degli scudi contro il nemico, dei mezzi per contraddire la vita. Queste metafore rivelano che l'attività artistica, creatrice di forme, costruttrice di un mondo su immagine dell'uomo, è volontà di potenza. Esse esprimono un conflitto fra potenze avverse, che mirano le une ad affermare, le altre a negare la vita.

Così la «grandezza» della scienza è soltanto una grandezza miserabile e del miserabile, puramente fittizia, maschera destinata a spaventare e a ingannare. La roccaforte, la torre, il bastione, decostruiti dalla filologia rigorosa, si trasformano in un ammasso di assi, legni, travi, alle quali si aggrappano i deboli per poter sussistere. Che la scienza abbia una funzione vitale si legge anche nel suo «cattivo gusto», nella sua «mancanza di pudore»: in questa strana architettura che l'uomo edifica da se stesso, non vi dimora alcun vuoto, nessun luogo per la minima

[16] F. Nietzsche, *La genealogia della morale*, tr. it. F. Masini, Milano 1984, p. 3.

fantasia: «essa si sforza di riempire quella costruzione a scomparti, innalzata a un livello eccelso, e di ordinarvi l'intero mondo empirico, ossia il mondo antropomorfico»[17].

Questo riempimento fino al mostruoso rivela che la torre della scienza è più vicina alla torre di Babele che a una roccaforte: mentre il suo linguaggio ha la stessa genesi del linguaggio ordinario, si allontana sempre più dalla musica della vita, da un linguaggio naturale che nominerebbe propriamente le cose, come fece Dio il giorno della creazione. La scienza ha un linguaggio artificiale, fatto di segni e di cifre astratte, veri enigmi che raffigurano più le passioni degli uomini e i loro conflitti che l'essenza delle cose: «La vastità delle scienze - la torre che la scienza va costruendo – è smisuratamente aumentata»[18].

La conservazione dell'uomo si compie mediante l'edificazione di un «mondo nuovo, regolare e rigido» a prezzo di una divisione fra gli uomini, e di una separazione dal mondo e dalla vita, poiché la rigidità della costruzione imita quello di uno scheletro. Soltanto in quanto già sempre morto nella vita, l'uomo può sopravvivere. Così l'alveare, la torre, la roccaforte si trasformano in una costruzione piramidale geometrica, il cui ordine è analogo a quello della deduzione spinoziana. Questa nuova costruzione significa che si è potuto edificare, grazie al concetto, un modo gerarchizzato, classificare tutto in rubriche, assegnare un luogo determinato a ciascuna cosa, costituire un ordine legale, quello del razionale e del ragionevole. L'ordine piramidale si impone come ordine "vero" e si oppone al mondo fluttuante delle impressioni, al mondo menzognero delle apparenze. L'ordine piramidale è la metafora del mondo intelligibile delle essenze, che servono da modelli e da norme.

> Nel campo di quegli schemi è possibile cioè qualcosa che non potrebbe mai riuscire sotto il dominio delle prime impressioni intuitive: costruire un ordine piramidale, suddiviso secondo caste e gradi, creare un nuovo mondo di leggi, di privilegi, di subordinazioni, di delimitazioni, che si contrapponga ormai all'altro mondo intuitivo delle prime impressioni come qualcosa di più solido, di più generale, di più noto, di più umano, e quindi come l'elemento regolatore e imperativo[19].

L'ordine piramidale è l'ordine rigido di uno scheletro, ottagonale come un dado; è l'ordine della piramide egiziana che rinchiude in sé la mummificazione delle impressioni, di cui è la tomba. Ma da questa metafora, Nietzsche scivola verso quella del *colombario romano*, poiché la mummificazione implica che vi dimori la figura sensibile del morto: la piramide è una tomba ancora nobile; la vita, anche sotto questa forma impoverita, è ancora presente. Il colombario romano conserva soltanto le ceneri del defunto, come il concetto è soltanto il residuo della metafora. Le ceneri sono la cancellazione completa di ogni effigie, la volatilizzazione di ogni singolarità: conservare della vita soltanto le ceneri significa ridurre all'estremo le differenze: è qui l'uguaglianza suprema, la

[17] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 240.
[18] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., §205, p. 107.
[19] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 234.

suprema ingiustizia. Così la scienza è un «cimitero della intuizioni», ma anche la tomba dello scienziato e persino di tutte le potenze affermative della vita. Poiché questo rimedio contro l'indigenza è di fatto un veleno, essa dà ai forti una cattiva coscienza, li seduce con il miele delle astrazioni distillate nelle celle della conoscenza. L'idea divinizzata è una Circe pericolosa, castratrice, che opera con astuzia: vestita di vecchi orpelli, di stracci, spogliata di ogni abito sensibile, essa potrebbe suscitare repulsione. Ma l'uomo è giustamente attratto dalla «nudità», dalla purezza, dall'appello del grande vuoto, del nulla, di Dio, dell'Essere, i concetti più vuoti che l'uomo pone all'apice o alla base della sua architettura: perché, per un effetto di rovesciamento proprio dell'ottica dei deboli, l'alto diviene il basso, e il basso diviene l'alto; l'esito di un intero processo è posto alla fine come principio. Ponendo Dio al principio e alla fine, questi spiriti anti-artistici disprezzano la vita, rendendola più brutta: il mondo che creano è il riflesso della loro indigenza.

Anche il colombario finisce per seppellire il proprio costruttore e per distruggere se stesso: se Dio è il fondamento dell'edificio, questo è votato alla demolizione. La magnificenza della costruzione nasconde che essa riposa su delle metafore, sul divenire sensibile che scorre come l'acqua corrente:

> Come i Romani e gli Etruschi dividevano il cielo con rigide linee matematiche e in ciascuna di queste caselle, come in un *templum*, relegavano un dio, così ogni popolo trova sopra di sé un siffatto ciclo concettuale suddiviso matematicamente, e per esigenze della verità intende il ricercare ogni concettuale unicamente nella *sua* sfera. Senza dubbio si può a questo proposito ammirare l'uomo come un potente genio costruttivo, che riesce – su mobili fondamenta, e per così dire, sull'acqua corrente – a elevare una cupola concettuale infinitamente complicata[20].

La stabilità dell'edificio è dunque illusoria. Fluttua senza appoggio, secondo il caso [*hasard*]: le basi della piramide sono costituite da dadi. Prodotto per negare il divenire, il sistema concettuale riposa su di esso, e – come esso – è un gioco d'azzardo [*jeu de hasard*]. I pezzi della costruzione non sono inamovibili: è sufficiente mutare la prospettiva, lanciare un altro colpo di dadi, per trasformare le metafore iniziali e con esse l'aspetto dell'architettura. La norma concettuale che si impone come necessaria è una pura convenzione legata a una prospettiva singolare, quella di una vita che non può conservarsi se non celando il proprio prospettivismo:

> Mentre ogni metafora intuitiva è individuale e risulta senza pari, sapendo perciò sempre sfuggire a ogni registrazione, la grande costruzione dei concetti mostra invece la rigida regolarità di un colombario romano e manifesta nella logica quel rigore e quella freddezza che sono propri alla matematica. Chi è inspirato da questa freddezza difficilmente crederà che il concetto – osseo come un dado, spostabile e munito di otto vertici come questo – sussista unicamente come il *residuo di una metafora*, e che l'illusione del trasferimento artistico di uno stimolo nervoso in immagini, se non è la madre, sia tuttavia l'antenata di ogni concetto[21].

[20] Ivi, p. 235.
[21] Ivi, pp. 234-235.

L'insieme dell'edificio è dunque un «gioco», un «giocattolo», che tuttavia non si può rompere impunemente. La regola del gioco è che si deve prendere sul serio, pena l'esser messi fuori gioco[22].

Il gioco dei concetti come il gioco politico che esso rende possibile, maschera i rapporti di forza che lo costituiscono:

> In questo concettuale gioco di dadi si chiama peraltro "verità" il servirsi di ogni dado secondo la sua designazione, il contare con esattezza i punti segnati su ogni faccia, il costruire rubriche giuste e il non turbare mai l'ordinamento di caste e la serie gerarchica delle classi[23].

Poiché questa splendida e fredda architettura riposa su una base illusoria, poiché è costituita dallo stesso materiale di ciò che essa deve ospitare e proteggere e dato che essa dissimula la loro morte e quella di ogni vita, da colombario essa si trasforma in una ragnatela: l'ordine geometrico spinoziano è, in definitiva, un ordine aracnideo. (Nietzsche gioca qui sull'analogia fonetica fra *Spinne* e Spinoza)[24]. L'architettura dei concetti è assimilata alla rete di una ragnatela, perché è necessario che essa sia abbastanza tenue da poter essere trascinata con le onde su cui riposa e abbastanza solida da non essere dispersa al soffiare di ogni vento. L'analogia serve inoltre a mettere in luce che la costruzione si compie a partire dall'uomo stesso, come il ragno tesse la sua tela a partire dalla sua propria sostanza.

Passare dalla metafora dell'alveare a quella della ragnatela significa prendersi gioco della prima e rivelarne le insufficienze. Inoltre, la metafora del ragno è all'origine di tutta una serie di immagini che ne derivano: quella del testo, come tessuto, maschera, abito; essa è anche simbolo di castrazione: il ragno, un autentico vampiro, succhia il sangue dei moscerini che ha attirato nella sua tela, come il concetto sfigura la vita, la rende pallida, triste e brutta, perché, affamata, se ne nutre. Nutrirsi della vita non gli permette quindi di essere vivente egli stesso: egli è soltanto il simulacro e il fantasma della vita; gli stracci di cui si adorna, forati come la ragnatela, sono sintomatici della sua indigenza. Se il concetto non ha che l'apparenza della vita significa che esso si nutre di una vita già antropomorfizzata: l'uomo prende dal mondo soltanto ciò che gli ha già dato, e si nutre quindi della sua propria sostanza che egli sviluppa poi in concetti, come il ragno sviluppa la sua tela.

La gioia della conoscenza è quella che procura riconoscimento; è quella della sicurezza ritrovata attraverso un'assimilazione narcisistica del mondo a sé.

[22] Già Aristotele vide la società come un *trictrac* in cui ogni pedina deve spostarsi secondo le regole determinate, pena l'esser messo fuori gioco: la *polis* è un gioco in cui gli avversarsi prendono molte pedine: le caselle del gioco si chiamavano "città" e le pedine, "cani". Colui che non ha un ruolo definito nel gioco, il tiranno, è analogo agli dei o alla bestia. Cfr. Svetonio, testo sui giochi. Devo questo riferimento a J. P. Vernant, indicato durante un seminario all'École Pratique des Hautes Études.

[23] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 235.

[24] Cfr. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., §5, p. 11, in cui la costruzione geometrica dell'*Ethica* appariva come un scudo dietro il quale il malato Spinoza si protegge e si ripara.

Ma la regolarità della trama, che l'uomo ha intessuto, lo assicura illusoriamente dell'oggettività del mondo che egli si è creato:

> L'uomo desto trae una chiara convinzione di essere sveglio unicamente dalla rigida e regolare ragnatela dei concetti.
>
> Come genio costruttivo l'uomo si innalza a questo modo al di sopra delle api: queste costruiscono con la cera che raccolgono ricavandola dalla natura, mentre l'uomo costruisce con la materia assai più tenue dei concetti che egli deve fabbricare da sé[25].

La metafora del ragno permette anche di demistificare, mettendola in ridicolo, la prova teologica dell'esistenza di Dio: se Dio è architetto del mondo, allora non è che il ragno supremo. In effetti, l'uomo-ragno traspone metaforicamente la sua causalità artificiale nella natura e chiama solennemente "Dio" l'artigiano produttore del mondo. Dio, prodotto della ragnatela, si trasforma esso stesso in un ragno, che tesse dei modelli intelligibili, di cui il sensibile sarebbe una copia dipinta e mal dipinta.

> La "foglia", quasi una forma primordiale, sul modello della quale sarebbero tessute, disegnate, circoscritte, colorate, increspate, dipinte – ma da mani maldestre – tutte le foglie, in modo tale che nessun esemplare risulterebbe corretto e attendibile in quanto copia fedele della forma originale[26].

Rovesciamento dell'effetto con la causa, e della causa con l'effetto, della fine con inizio e dell'inizio con la fine – uno degli errori fondamentali dell'uomo:

> Essi pongono principio, *come* principio, quel che viene in ultimo (…) i "concetti sommi", cioè i concetti più generali e più vuoti, l'ultimo fumo della svaporante realtà. In tal modo essi hanno il loro portentoso concetto di "Dio"… L'ultima cosa, la più sottile, la più vuota viene posta come la prima, come causa in sé, come *ens realissimum*.[27]
>
> E lui stesso il più esangue, così pallido, così gracile, così *décadent*… Persino i più esangui tra gli esangui signoreggiano su di lui, i signori metafisici, gli albini del concetto. Tesserono le loro trame così a lungo intorno a lui che, ipnotizzato dai loro movimenti, divenne lui stesso un ragno, un metafisico. Tornò allora a tessere il mondo traendolo da se stesso – *sub specie Spinozae* – ormai si trasfigurava in qualcosa di sempre più sottile e esangue, divenne "ideale", divenne "puro spirito", divenne "*absolutum*", divenne "cosa in sé"… Decadimento di un Dio: Dio divenne "cosa in sé"… [28]

In generale, la metafora del ragno si trova associata a quella dello straccio, del fantasma, a quella del pallore patologico, per indicare che il concetto è odio della vita e morte del desiderio, per significare che la castrazione non ha per causa la "cattiva volontà" ma la necessità: la creazione di un "mondo ideale" è l'unica astuzia che praticano determinati viventi, la cui vita è impoverita all'estremo al fine di mantenersi in vita.

[25] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 235.
[26] Ivi, p. 232.
[27] F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, cit., §4, pp. 42-43.
[28] F. Nietzsche, *Anticristo*, cit., §17, p. 21.

Gli insetti pungono non per cattiveria, bensì perché vogliono vivere anch'essi.[29]

Con la *conoscenza* noi non facciamo *niente più* di quel che fanno i ragni con la loro rete, la loro caccia e il loro succhiare la preda: noi constatiamo i nostri bisogni e il loro appagamento; ciò vale anche per il sole, le stelle e gli atomi: essi non sono altro che vie traverse per giungere a noi stessi[30].

Trasformare il mondo in rigide metafore, significa rivelare – dietro la maschera degli orpelli metafisici – una volontà nichilistica, una vita che ha paura della vita, che ha timore di essere sedotta dalla sensualità, perché non sarebbe abbastanza forte da sopportare la sua ebbrezza; che predica la rinuncia ai sensi perché incapace di appagarli, malgrado il desiderio. La metafora innalzata a proprio significa la paura dei sensi interpretata come ideale. In suo nome, i filosofi – come i compagni di Ulisse – si tappano le orecchie per non ascoltare le sirene, perché ogni musica è per loro seduzione, deviazione dalla retta via. Ma una volta tappate le orecchie – sordi – essi non ascoltano neanche più la musicalità del mondo e la negano. Ma – ed è qui il suo carattere pericoloso – il mondo ideale è più seduttore di quello dei sensi. Il filosofo nuovo deve rivelare il veleno che vi si cela.

Le idee, con tutto il loro gelido, anemico aspetto, sarebbero seduttrici peggiori dei sensi, e non solo a onta di questo aspetto – esse vissero sempre del "sangue" del filosofo, corrosero sempre i suoi sensi, sì, se si vuol credere noi, perfino il suo stesso "cuore". Questi vecchi filosofi erano senza cuore: filosofare fu sempre una specie di vampirismo. In certe figure, come anche in quella di Spinoza, non sentite qualcosa di profondamente enigmatico e sinistro? Non vedete il dramma che qui si sta rappresentando, il costante, *progressivo impallidire* – la desensualizzazione interpretata sempre più idealisticamente? Non subodorate la presenza, nello sfondo, di una qualche occulta succhiatrice di sangue, che comincia con i sensi, e infine non le avanzano, e non si lascia avanzare, altro che ossa e scricchiolii? – voglio dire categorie, formule, *parole*. (Infatti […] quel che *restò* di Spinoza, *amor intellectualis dei*, è uno scricchiolio, niente più! Che cos'è *amor*, che cosa *deus*, se manca loro ogni goccia di sangue?) *In summa*: ogni idealismo filosofico è stato fino a oggi qualcosa come una malattia, quando non fu, come nel caso di Platone, l'accorgimento di una salute esuberante e pericolosa, il timore della *strapotenza* dei sensi, la saggezza di un saggio socratico. Forse è soltanto che noi moderni non siamo abbastanza sani *per sentire la necessità* dell'idealismo di Platone?[31]

Spinoza – esempio paradigmatico di filosofo-ragno – non fa altro che proseguire la linea inaugurata da Parmenide e che si è perpetuata a partire da Platone: quel Parmenide che aveva rigettato il variopinto mondo del divenire a vantaggio dell'Essere, l'idea più cava, la più vuota di tutte, metafora svuotata di ogni senso, di tutto il suo sangue.

[29] F. Nietzsche, *Umano troppo umano II*, cit., §164, p. 62.
[30] F. Nietzsche, *Aurora – Frammenti postumi 1879-1881*, tr. it di F. Masini e M. Montinari, in OFN V/1, Milano 1986, 6[439], p. 519. Cfr. anche il proseguimento del frammento.
[31] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., §372, pp. 306-307. Cfr. anche *Il crepuscolo degli idoli*, §2 pp. 32-33, §2, pp. 131-133; *La filosofia nell'epoca tragica*, cit., p. 189, in cui la verità abita a partire da Parmenide un castello di ragnatele, in compagnia di un filosofo esangue come un'astrazione.

Così la più sintomatica delle metafore della metafora che è il concetto è quella di un castello di ragnatele, architettura di "cattivo gusto", necessaria a un tipo di vivente incapace di edificarsi una dimora in "grande stile", che tuttavia non può fare a meno di un habitat in cui possa sentirsi al sicuro. È pertanto comprensibile che essi allontanino dal loro quartiere operaio, governato dallo spirito di serietà, ogni potenza che pretende di giocare con la loro architettura, di smontarla, di decostruirla, per sostituirvene un'altra dallo stile più originale, che disfa la misura dei concetti abituali. Nuove costruzioni, che si decostruiscono a loro volta, a vantaggio di un'altra, come Nietzsche cancella ognuna delle metafore che propone, affiancandole con altre metafore più o meno "inaudite", come lo Zeus eracliteo costruisce e decostruisce ogni cosa, nel suo gioco innocente, come ogni forza artistica.

L'istinto metaforico, rimosso nell'attività concettuale e scientifica in cui si manifesta soltanto sublimata e mascherata, si dà liberamente in altri domini, nella menzogna, nel sogno, nel mito, nell'arte: si presenta allora come tale, non ha paura di ammettere la propria prospettiva come prospettiva, di riconoscere la maschera come maschera, grazie a una sovrabbondanza di vita, che gli permette di *volere* l'illusione. L'istinto che spinge l'uomo a produrre metafore, rimosso da un campo, si sposta e si manifesta altrove: esso è indistruttibile perché inscindibile dalla vita stessa. A volte essa si dà per quello che è, valutante, menzognera, artista, a volte essa si cela perché non abbastanza forte per giungere sino al proprio estremo. Allora essa mira soltanto a domare la potenza, ad addomesticare il forte per ridurlo a un «sublime aborto». I viventi veramente viventi possono proclamare le loro verità su delle insegne più brillanti:

> Quell'impulso a formare metafore risulta in verità non già represso, ma a stento ammansito (…). Tale impulso si cerca allora un nuovo campo di azione, un altro alveo per la sua corrente, e trova tutto ciò nel *mito*, e in generale nell'*arte*[32].

Quei viventi *vogliono* allora la confusione, il ritorno alla vita arcaica del sogno e dell'infanzia, la liberazione dalla schiavitù alla quale li sottomette la trama rigida dei concetti, vogliono giocare con il serio:

> [L'uomo-artista] confonde continuamente le rubriche e gli scomparti dei concetti, presentando nuove trasposizioni, metafore, metonimie; continuamente svela il desiderio di dare al mondo sussistente dell'uomo desto una figura così variopinta, irregolare, priva di conseguenze, incoerente, eccitante ed eternamente nuova, quale è data dal mondo del sogno[33].

Una tale volontà mette in pericolo la scienza, perché essa rivela che senza le finzioni concettuali che ci imprigionano dietro rigide barriere, non potremmo

[32] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 241. Si può avvicinare questo altro alveo alla sublimazione freudiana, la cui metafora è anche quella di una via di svolta.
[33] *Ibid.* Per la scrittura metaforica del sogno e dell'arte come ritorno all'arcaico. Cfr. F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, cit., §12, §13, §3. Sarebbe interessante confrontare questo sviluppo con la concezione freudiana dell'arte e del sogno, e dei loro rapporti.

distinguere la veglia dal sogno: la "realtà" riposa su una coerenza regolare che passa illusoriamente per necessità.

Il pensiero di Pascal – «se un artigiano fosse sicuro di sognare ogni notte, per dodici ore filate, di essere re, io credo allora che egli sarebbe altrettanto felice quanto un re che sognasse tutte le notti, per dodici ore, di essere un artigiano»[34] – è un aforisma che, interpretato da Nietzsche, riassume metaforicamente e dice come *en abyme* il rapporto che Nietzsche stabilisce fra concetto e metafora nel *Libro del filosofo*. Questo pensiero cancella l'opposizione fra sogno e veglia: solo la continuità li distingue; essa è introdotta dai concetti, che trasformano l'abitudine in necessità. Il sogno realizza i desideri umani. La veglia, che è essa stessa sogno, è una finzione che risponde ai bisogni dell'uomo: l'artigiano che si crede un re nel sogno, corrisponde all'uomo desto che, grazie alla sua attività metaforica incosciente e attraverso il lavoro scientifico, diviene re dell'universo. Essere re è un bel sogno, nel quale si realizza l'uomo che cela a se stesso la natura metaforica del concetto. Il re che fa il brutto sogno di essere soltanto un artigiano corrisponde alla disillusione di quando l'uomo riconosce che il suo regno non è che uno dei suoi prodotti fantastici, ma – incapace di sopportare la verità – resta felice come se egli fosse l'effettivo re dell'universo: per lui la verità non è che un "brutto sogno".

Il sogno dell'artigiano è paragonabile al giorno di veglia di un popolo stimolato dal mito: sogna continuamente da sveglio, opera un prodigio incessante. Grazie ad esso, l'uomo è re del mondo; egli si rappresenta come divinità; il mondo è per lui una mascherata degli dei.

Il sogno del re è paragonabile al giorno del pensatore disincantato dalla scienza. Attraverso il sogno – ma anche attraverso il mito e l'arte – l'artigiano si trasforma in re, e il re in artigiano: la fine del regno dei concetti conduce a dei veri saturnali; fine dell'ordine delle caste e dei divieti, mescolamento delle rubriche; lo schiavo, per un certo tempo, prende il posto del padrone. Sono trasgrediti l'ordine naturale e quello "sociale". Sembra dunque che questi non siano necessari ma che riposino su delle semplici convenzioni e su metafore.

Quando un poeta fa parlare un albero come una ninfa, indica – trasgredendo l'ordine naturale – la possibilità di parlare secondo un ordine altro da quello forgiato dalle nostre abitudini. Dare la parola a un vegetale che non "dovrebbe" poter parlare significa qui che l'assenza di parola indica un altro sistema di metafore "proprie" della pianta e smaschera la nostra lingua, anch'essa metaforica.

Rappresentare un dio sotto la maschera di un toro che rapisce una mortale significa trasgredire l'ordine naturale, ossia volere una confusione illecita fra le specie. La maschera indica allo stesso tempo che la sessualità non può soddisfarsi se non mascherata e che la divinità è una maschera del toro, una semplice

[34] Citato in F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 241.

metafora[35]. Raffigurare una dea su un carro in compagnia di un uomo (Pisistrato) significa volontariamente confondere l'ordine umano e l'ordine divino[36].

Grazie all'arte e al mito che rimuovono i divieti, tutto diviene possibile: la natura, lungi dall'esser ridotta in cenere, è esaltata: essa è arte, che gioca con se stessa, costruendo e decostruendo mondi; operando con metafore incessanti, essa gioca ad ingannare l'uomo. Per condurre questo gioco, è necessario che essa sia abbastanza forte per volere l'illusione, la maschera, la superficie. Questo gusto per la mistificazione è legato all'istinto metaforico e si rivela quando l'uomo sia abbastanza sicuro di sé o quando non ha nulla da temere dalla trasgressione, come a teatro.

> L'intelletto, maestro di finzione, è libero e sottratto al suo normale servizio da schiavo, sin tanto che può ingannare senza recar *danno*, e celebra così i suoi saturnali.
>
> Quella enorme impalcatura e travatura di concetti, aggrappandosi alla quale il misero uomo riesce a salvarsi lungo la sua vita, costituisce, per l'intelletto divenuto libero, soltanto un'armatura e un trastullo perr suoi audaci artifici. E se manda in frantumi tutto ciò, se lo mescola, lo ricompone ironicamente, accoppiando le cose più estranee e separando le cose più affini, con ciò esso fa vedere di non aver bisogno di quei ripieghi della miseria e di essere ormai guidato, non già da concetti, bensì da intuizioni[37].

Più l'istinto sarà stato sottomesso, più grande sarà la dissoluzione. Il permesso autorizzato cela che la vita quotidiana stessa è sogno e fantasmagoria e come essa permette di sopportare il mondo falso abituale nella sua rigidità normativa. Ma se una strada conduce dalla vita desta al sogno, nessun ponte conduce dal sogno al mondo dei concetti: il concetto può servire da metafora dell'«intuizione», ma questa non potrebbe essere una metafora di quello; da cui sorge la necessità – se si vuole parlare – di moltiplicare le metafore:

> Non esiste una strada regolare, che partendo da queste intuizioni conduca nella terra degli schemi spettrali, delle astrazioni: la parola non è fatta per le intuizioni, e l'uomo ammutolisce quando si trova dinnanzi a esse, oppure parla unicamente con metafore proibite[38].

Così – sin dal *Libro del filosofo* – Nietzsche distingue e oppone due tipi di uomo:

1. L'uomo razionale, insensibile all'arte, che domina la vita attraverso la previsione, la prudenza, la regolarità; guidato dalle astrazioni che lo proteggono dalla sfortuna, egli aspira essenzialmente a essere liberato dalle sofferenze. Paradigma esemplare di questa idiosincrasia: Spinoza e lo Stoico. Questo, nella sventura, è il maestro della dissimulazione. La sua nobiltà non è che una commedia.

[35] Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, II, cap. 17.
[36] Cfr. Erodoto, *Storie*, I, §60.
[37] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 242.
[38] Ivi, p. 243.

2. L'uomo irrazionale, eroe gioioso, liberato dall'indigenza perché considera reale soltanto una vita mascherata dall'apparenza e dalla bellezza. Questa tipologia umana, che grazie all'arte accetta gioia e sofferenza per amore della vita, è felice molto più dell'altra. Soffre anche maggiormente, perché, carente di "memoria", non impara nulla dall'esperienza. Ne è prototipo il Greco presocratico, che dissimula la deformità del mondo grazie a una sovrabbondanza di vita, che proietta sulle cose, abbellendole.

> Quella finzione, quel rinnegamento della miseria, quello splendore delle intuizioni metaforiche, e in generale quell'immediatezza dell'inganno accompagnano tutte le manifestazioni di una siffatta vita. Né l'abitazione, né l'andatura, né l'abbigliamento, né l'orcio d'argilla lasciano scorgere di essere stati inventati da un bisogno impellente. Sembra quasi che attraverso tutte queste cose debba esprimersi una sublime felicità, una serenità olimpica, e per così dire un giocare con ciò che è serio[39].

Tuttavia la comprensione di queste due tipologie d'uomo non può essere completata se non grazie all'ipotesi della volontà di potenza. Allora, il primo tipo d'uomo, alla luce di una lettura genealogica, è decifrato come nichilista, il secondo come volontà affermativa della vita. Ma così, la volontà di potenza si sostituisce al concetto operativo e strategico di metafora, di cui essa è la significazione ultima: l'attività metaforica coincide con la volontà di potenza. La metafora si dà come testo prodotto da una prospettiva singolare, interpretazione che pone un senso, che afferma o nega. Se Nietzsche parla allora di "prospettiva" e non più di metafora, è perché il senso posto e trasposto nelle cose non è più riferito a un'essenza del mondo, a un proprio. Il "mondo", l'"essenza" sono essi stessi dei testi scritti da un tipo determinato di volontà. Non c'è un testo originale della natura, una musica originaria del mondo, in funzione della quale i testi umani non sarebbero che delle metafore. Ogni testo è relativo a un'interpretazione che costituisce un senso determinato, provvisorio, sintomatico del dominio da parte di un certo tipo di vita del mondo e degli altri tipi di vita. L'ipotesi della volontà di potenza, quella di una forza artistica che valuta, mira al dominio e alla posizione delle forme, rende conto della generalizzazione della metafora, o del testo, così come dell'illusione che le fa passare per "proprio": ogni desiderio tende a imporre le sue valutazioni come assolute, tende a dominare, è filosofo. In realtà, il "proprio" è tale soltanto nella misura in cui è frutto di una prospettiva singolare (perciò è legata all'"individualità" come gerarchizzazione di forze mediante un centro provvisorio di prospettiva, più che a un'uscita di sé, a una metamorfosi come nella *Nascita della tragedia*). Il proprio non è tale se non in quanto appropriazione del mondo, costitutiva delle "proprietà" dell'oggetto di cui si impadronisce una volontà determinata. che la rende sua "proprietà". Attribuire metaforicamente un proprio significa conferire con lo stesso gesto la proprietà della cosa[40].

[39] Ivi, p. 244.
[40] Cfr. il dizionario *Le Robert*, appropriare: 1) attribuire a qualcuno in proprio; 2) rendere proprio, adeguato a un uso, a una destinazione; 3) appropriarsi, fare proprio, attribuirsi la proprietà di qualcosa.

In realtà il pensiero, nel percepire una cosa, passa attraverso una serie di segni che la memoria gli presenta, e cerca somiglianze; mentre l'uomo con un segno simile determina, coglie, *afferra* la cosa come "conosciuta" – appunto per questo si credette a lungo di *comprenderla*. L'afferrare e toccare, l'appropriarsi significava per lui già un conoscere, un conoscere a fondo; per molto tempo le parole stesse del linguaggio umano sembravano – e ancora oggi sembrano al popolo – non segni, ma verità sulle cose da esse indicate[41].

Presentare il suo "proprio" come "proprio in sé", voler imporlo agli altri sotto forma di concetto, significa compiere un atto autoritario, usurpare il potere: significa essere tiranni. Si presenta infatti la volontà di prescrivere alla natura il canone delle proprie leggi, mentre si pretende di trovarle.[42] Denominare significa essere signore e rendersi signore di tutto e di tutti:

> Il diritto signorile di imporre nomi si estende così lontano che ci si potrebbe permettere di concepire l'origine stessa del linguaggio come un'estrinsecazione della potenza da parte di coloro che esercitano il dominio: costoro dicono «questo è questo e questo», costoro impongono con una parola il suggello definitivo a ogni cosa e ogni evento e in tal modo, per così dire, se ne appropriano[43].

Da ciò si comprende che è sufficiente imporre dei nomi per credere di possedere la cosa nella sua essenzialità o per mutarne il senso. Grazie a un nuovo battesimo, le cose detestate appariranno come benefici[44]. «Sono inscindibilmente più importati i nomi dati alle cose di quel che esse sono (…). Ma non dimentichiamo neppure questo: che basta creare nuovi nomi e valutazioni e somiglianze per creare, col tempo, nuove "cose"»[45].

L'originale è ciò nessuno ha ancora nominato, o può nominare, e che nomina: «Stando alle abitudini degli uomini, soltanto il nome rende loro visibile una cosa. – Gli originali sono stati il più delle volte anche quelli che hanno dato i nomi»[46].

Al contrario, anche se conservano lo stesso nome, le "cose" cambiano di senso con il cambiare dei "padroni". Nella terza dissertazione della *Genealogia*, Nietzsche mostra che l'ideale ascetico non ha un'essenza ma una molteplicità di sensi, variabile, a seconda che esso sia portato avanti da un artista, da uno scienziato, da un filosofo, o da un prete. Allo stesso modo, la punizione non ha un solo significato ma molti, purché ci siano delle forze che se ne impossessano. Così non si deve confondere l'origine e il fine di un'istituzione: significherebbe credere che il suo significato è immutabile e indipendente da coloro che ne sono padroni: ogni dominio equivale a una nuova interpretazione che imponendosi

[41] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, tr. it. di S. Giametta, in OFN VII/3, Milano 1975, 38 [14], pp. 296-297.
[42] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., §29, p. 37.
[43] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 235.
[44] Cfr. *Ivi*, III §18, pp. 129-131.
[45] F. Nietzsche, *La gaia scienza,* cit., p. 79.
[46] *Ivi*, §261, pp. 195-196.

cancella il senso precedente e finisce per farla cadere nell'oblio. Cogliere il fine di un'istituzione significa comprendere soltanto che una volontà di potenza è giunta a dominare qualcosa di meno potente di lei; non significa coglierne l'origine:

> Ogni sormontare e signoreggiare è un reinterpretare, un riassettare, in cui necessariamente il "senso" e lo "scopo" esistiti sino a quel momento devono offuscarsi o del tutto estinguersi. (…) L'intera storia di una "cosa", di un organo, di un uso può essere in tal modo un'ininterrotta catena di segni che accenna a sempre nuove interpretazioni e riassestamenti, le cui cause non hanno neppur bisogno di essere in connessione tra loro, anzi talvolta si susseguono e si alternano in guisa meramente casuale[47].

Non c'è dunque alcuna finalità nell'evoluzione del concetto, come in generale non si deve interpretare la storia dialetticamente. Il senso "evolve" secondo i mutamenti di dominio e secondo il caso della lotta per la potenza:

> "Evoluzione" di una "cosa", di un uso, di un organo, quindi, è tutt'altro che il suo *progresso* verso una meta, e ancor meno un *progressus* logico e di brevissima durata, raggiunto con il minimo dispendio di forza e di beni – bensì il susseguirsi di processi d'assoggettamento svolgentisi in tale cosa, più o meno spinti in profondità, più o meno indipendenti l'uno dall'altro, con l'aggiunta delle resistenze che continuamente si muovono contro, delle tentate metamorfosi di forma a scopo di difesa e reazione, nonché degli esiti di fortunate controazioni. La forma è fluida, ma il "senso" ancor di più…[48].

Impossibile dunque "definire" un termine. Ogni concetto è una sintesi di sensi non dialettizzabili. È definibile ciò che non ha storia, ovvero nulla, oppure i "concetti metafisici", pure finzioni, vuote di "senso". In questa sintesi, prevale ora un elemento ora un altro, predominio sintomatico del tipo di volontà che ha dominato in un momento e che ha imposto provvisoriamente alla storia la sua prospettiva.

Dal momento che ogni concetto ha una storia, la nuova filosofia che Nietzsche instaura è essenzialmente "storica". Essa mette in luce il "divenire" implicito in ogni concetto, smaschera dietro la sua astrazione, la sua generalità, la sua unità, la molteplicità delle metafore che esso rinchiude e la loro trasformazione nel corso della storia. Questo metodo storico è anche genealogico perché legge ogni metafora come un sintomo di un tipo di volontà, nobile o vile. Essa si dà anche come filologia, perché si tratta di decifrare ogni concetto come un testo al fine di leggere il senso e la direzione del senso, affermativo o negativo, imposti dalle volontà. Anche l'etimologia, dato che mostra chiaramente il divenire del concetto, è utilizzata da Nietzsche come un'arma contro il dogmatismo metafisico e gioca un ruolo essenziale nella lettura genealogica dei concetti:

> Ciò che ci separa nel modo più radicale da ogni modo di pensare platonico o leibniziano è questo: noi non crediamo ai concetti eterni, valori eterni, forme eterne,

[47] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 66.
[48] Ivi, p. 66-67.

anime eterne; e la filosofia, in quanto è scienza e non legislazione, significa per noi soltanto la più ampia estensione del concetto di *storia*. Partendo dall'etimologia e dalla storia del linguaggio, noi consideriamo tutti i concetti sono *divenuti* e molti come ancora in divenire; e precisamente in modo tale che i concetti generali, come i *più falsi*, devono essere anche i più antichi[49].

L'etimologia genealogica non mira a trovare il senso originario, vero ed esatto, ma a scoprire delle origini multiple e a gerarchizzarle: essa stabilisce «delle distinzione fra i tempi, i popoli, il grado degli individui». La genealogia rivela la preminenza delle forze dall'ordine spontaneo, aggressivo e conquistatore, forze usurpatrici che danno continuamente nuove esegesi e nuove direzioni. L'etimologia insegna che le volontà deboli non possono imporre il loro senso se non mediante reazione a quello dei forti, rovesciandolo, sfigurandolo, mutandolo.

Nietzsche, secondo cui le morali sono un «lungo testo geroglifico»[50], una semiotica e una sintomatologia[51], un linguaggio figurato delle passioni, «anch'esse linguaggio cifrato delle funzioni organiche»[52], fa una genealogia dei concetti morali: non si tratta di prenderli alla lettera, altrimenti si incappa in un «contro-senso»; non sono dei fatti ma delle interpretazioni relative a condizioni e ambienti che li hanno scaturiti; sotto il medesimo termine "morale" si nascondono le tendenze più differenti[53].

Leggere genealogicamente insegna che il linguaggio morale è un'interpretazione falsificatrice, una metafora del testo corporeo trasposto nel linguaggio superficiale della coscienza. Per farlo comprendere Nietzsche introduce il vero testo della morale rovesciando la metafora, ristabilendo la gerarchia naturale fra i differenti linguaggi simbolici:

> Sia l'addomesticamento di un animale che l'allevamento di un certo genere di uomo sono stati chiamati "miglioramento": solo questi termini zoologici esprimono realtà – realtà certo di cui il tipico "miglioratore", il sacerdote, non sa nulla – non vuole sapere nulla… Chiamare l'addomesticamento di un animale il suo "miglioramento" è per le nostre orecchie quasi una facezia[54].

L'etimologia dei concetti morali mostra che i concetti di "bene" e "male" non hanno il medesimo significato, qualora appartengano in origine alla sfera dei signori o a quella degli schiavi: i concetti morali derivano mediante trasformazione e spostamento dal senso aristocratico. La metamorfosi è il prodotto di un rovesciamento operato nella valutazione dei valori dalla casta sacerdotale. Il debole erige il suo "proprio" ad assoluto. Ma il debole non ha "proprio", non è "proprio", perché non ha alcun istinto abbastanza forte per imporsi: egli non è ciò che è se non in opposizione agli altri. Il senso originario di un concetto è

[49] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, cit., 38 [14], pp. 295-296.
[50] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 10.
[51] Cfr. F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, cit., p. 66.
[52] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1882-1884*, tr. it. di M. Montinari e L. Amoroso, in OFN VII/1, Milano 1982, 7 [58], p. 249.
[53] Cfr. F. Nietzsche, *Il crepuscolo degli idoli*, cit., p. 66.
[54] *Ibid.*

sempre un senso *forte*; quello posto dai deboli è nato dal risentimento. È il rifiuto del differente e delle differenze:

> La morale degli schiavi dice fin dal principio no a un «di fuori», a un «altro», a un «non io»: e *questo* no è la sua azione creatrice.
>
> A offrirmi l'indicazione della via *giusta* fu il problema di quel che devono propriamente significare, sotto il riguardo etimologico, le designazioni di "buono" coniate dalle diverse lingue: trovai allora che esse si riconducono tutte a una *identica metamorfosi concettuale* – che ovunque "nobile", "aristocratico", nel senso di ceto sociale, costituiscono il concetto fondamentale da cui ha tratto necessariamente origine e sviluppo l'idea di "buono" nel senso di "spiritualmente nobile", e "aristocratico", nel senso di "spiritualmente bennato", "spiritualmente privilegiato": uno sviluppo che corre sempre parallelo a quell'altro, il quale finisce per far trapassare il concetto di "volgare", "plebeo", "ignobile" in quello di "cattivo". (…) Pressappoco intorno all'epoca della Guerra dei trent'anni, abbastanza tardi, dunque, questo significato si modifica in quello oggi corrente (*verschiebt sich dieser Sinn in denjetzt Gebraüchlichen*)[55].

Il senso dato dai deboli viene proprio da quello imposto dai forti, idea madre: ne deriva ma se ne allontana anche. Il senso morale dice soltanto metaforicamente il senso dei forti come la figlia non può partorire la madre. Il senso "forte" o "proprio" esprime un sistema di forze il cui senso derivato è dovuto a un dislocamento, mediante rimozione, delle forze originarie e delle loro valutazioni, allo stesso modo in cui ne è una deformazione. La metafora è qui una caricatura, una smorfia, un'eco deformata, un appiattimento del senso originario, che si accompagna all'annientamento dei forti, al loro addomesticamento; i deboli non possono garantire la durata del rovesciamento che hanno operato se non mediante una messa in opera di tutto un sistema di sofferenze, di ipnosi, destinate ad occultare la genesi del concetto. Grazie all'influenza dominante del pregiudizio democratico dell'"animale gregario", essi ostacolano ogni ricerca che tocca la questione delle origini. L'etimologia rivela in effetti che attraverso le parole e le radici che significano "buono" traspare sempre una *nuance* principale, attraverso la quale i nobili si sentono uomini di rango superiore. Essi prendono a volte il loro nome dalla superiorità della loro potenza (i Potenti, i Padroni, i capi) o dai segni esteriori di questa superiorità o da un tratto tipico del loro carattere. Per esempio, i *veritieri*. Se si studiano le trasformazioni di senso della parola *estlos*, in Teognide, si vede che secondo la sua radice significa: «qualcuno che è, che è vero»; poi «veritiero»: è allora il segno di riconoscimento della nobiltà, permette di distinguere l'uomo menzognero dal comune. Infine, dopo il declino della nobiltà, questa parola designa la nobiltà d'animo e assume il senso di «qualcosa di maturato e addolcito». Il metodo comparativo permette di vedere che un medesimo spostamento di senso è all'opera nelle diverse lingue per la parola "buono", così come per il suo opposto, e di giungere a una legge generale della trasformazione di un concetto politico di "superiorità" in un concetto psicologico[56]. Il concetto psicologico è una metafora

[55] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 17.
[56] Ivi, pp. 18-21.

del concetto politico, esso stesso metafora di un pretesto scritto dagli istinti, metafora della superiorità di un istinto che esercita la sua tirannia sugli altri: la gerarchia politica è soltanto l'espressione metaforica di una gerarchia stabilita all'interno dell'"anima". La distanza sociale è voluta soltanto da colui che può prendere le distanze in rapporto a «se stesso», in rapporto alle sue valutazioni, che può mutare centro di prospettiva e, con esso, il "proprio".

> Senza questo *pathos* [della distanza] non potrebbe neppure nascere quel desiderio di un sempre nuovo accrescersi della distanza all'interno dell'anima stessa, l'elaborazione di condizioni sempre più elevate, più rare, più lontane, più cariche di tensione, più vaste, insomma l'innalzamento appunto del tipo "uomo", l'assiduo "auto-superamento dell'uomo", per prendere una formula morale in un senso sovra-morale[57].

La formulazione del pathos della distanza è una reinscrizione nel linguaggio metaforico della coscienza di un tempo già sempre scritto dalla valutazione istintiva, già sempre cancellato: è esso che mira a raggiungere la filologia rigorosa e l'etimologia, e non un senso proprio e "vero". Se è possibile passare dalla superficie al fondo, dietro ogni fondo si troverà – indefinitamente – un altro fondo. Per ogni testo si potrebbe dire ciò che Nietzsche dice a proposito del testo filosofico:

> Non si scrivono libri proprio per nascondere ciò che si alberga in sé? anzi l'eremita non dubiterà che un filosofo possa avere in genere opinioni "autentiche e ultime", che in lui non ci sia, non ci debba essere, dietro ogni caverna, una caverna ancora più profonda – un mondo più vasto più estraneo e più ricco sopra una superficie, un abisso sotto ogni fondo, sotto ogni "fondazione". Ogni filosofia è una filosofia di proscenio (…). Ogni filosofia *nasconde* anche una filosofia: ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera[58].

Il filosofo rigoroso non mira a ricostituire il senso "vero" della natura, poiché "natura", "verità", "significato" sono già delle interpretazioni di certi viventi:

> Il valore del mondo sta nella nostra interpretazione (e forse in qualche altro luogo sono possibili altre interpretazioni, diverse da quelle semplicemente umane); che le interpretazioni finora ammesse sono valutazioni prospettiche, in virtù delle quali noi ci conserviamo in vita, ovvero ci manteniamo nella volontà di potenza, di aumento della potenza (…) Il mondo che ci concerne è falso, cioè non è un fatto, ma un'immaginazione, l'arrotondamento di una magra somma di osservazioni; è "fluido", è qualcosa che diviene, come una falsità che continuamente si sposta, che non si avvicina mai alla verità: infatti, non c'è alcuna "verità"[59].

Quando Nietzsche scrive che è necessario ricostruire dietro ogni testo il testo originario "homo natura", ciò non significa che si tratta di giungere a un testo privo di ogni interpretazione, a un Essere in sé, a una verità ontologica.

[57] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., §257, pp. 175.
[58] *Ivi*, §289, pp. 262-263.
[59] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, cit., 2[108].

Si tratta al contrario di contestare una lettura metafisica che dissimula, dietro gli orpelli che essa tesse, il testo come interpretazione. Smascherare l'illusione metafisica non significa togliere al testo un mantello che velerebbe la verità, ma significa al contrario mostrare gli abiti che dissimulano un'apparente nudità, significa sopprimere gli orpelli per sostituirli con degli abiti di carne e sangue. Non si tratta più di leggere il testo alla "lettera" ma nel suo "spirito", ovvero nel suo "corpo", di vederlo come una reinscrizione falsificata e snaturata della scrittura istintiva della volontà di potenza. Significa far riapparire, dietro la s-figurazione, la figura. Per raggiungere il testo originale "homo natura", non ci si deve lasciar sedurre dalla purezza metafisica dal trucco della parole. Ci si deve tappare le orecchie al cospetto delle sue parole incantatrici. Si deve operare uno spostamento inverso rispetto a quello realizzato dalla storia, mutando di prospettiva in modo tale che una nuova lettura del testo, guidata da una nuova arte dell'interpretazione, faccia apparire la prospettiva come tale, e questa come ciò che produce delle valutazioni sintomatiche di un certo rapporto gerarchico fra le forze, di un certo dominio di sé e del mondo. Il testo istintivo stesso, testo naturale, coincide con l'interpretazione, con una valutazione che mira alla potenza; è questo il testo della vita che a volte presso i forti si dà come tale, a volte si trova ricoperta da un'interpretazione secondaria e ingannevole, che si cela in quanto interpretazione, come scrittura seconda di un testo preliminare di cui essa non è altro che l'espressione metaforica e mascherata, prodotta da uno spostamento di prospettiva che dissimula la genesi del testo. Raggiungere il testo "homo natura" significa osare la verità, inconfessabile per i deboli, per cui non c'è verità, significa ridar vita alle idee pallide e disincarnate, significa leggere ogni testo astratto, passato al vaglio della coscienza, come espressioni mascherate di desideri inconsci, come maschera che rimuove il senso metaforico che lo costituisce.

> Sono parole [morali] belle, luccicanti, tintinnanti, pompose: onestà, amore per la verità, amore per la saggezza, abnegazione per la conoscenza, eroismo del vero – c'è qualcosa, in esse, che fa gonfiare d'orgoglio. (…) Codesto venerabile sfarzo di parole appartiene del vecchio abbigliamento, ciarpame, e dorata polvere di menzogne dell'inconsapevole vanità umana e che anche sotto una siffatta lusinga di colori e di sovradipinture si deve essere ancora una volta riconosciuto il terribile testo originario *homo natura*[60].

Il testo originale è dunque il testo della volontà di potenza. Ma questa non è una verità ontologica afferrata mediante intuizione, o mediante deduzione, o induzione; essa è un'ipotesi anipotetica, posta in nome dell'«esigenza economica del metodo», principio ammesso dalla tradizione filosofica che – rivalutata genealogicamente – significa che è necessario spingere una prospettiva sino all'estremo, per vedere sin dove essa può condurre (interpretazione che presuppone dunque già l'ipotesi che essa vuole stabilire).

[60] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., §230, p. 141.

La volontà di potenza è dunque un puro "nome" che designa il "carattere intellegibile" dell'essere, l'unità fondamentale delle differenti forme della vita nella loro diversità. Questa è dovuta alla diversità dei rapporti di forza, alla loro più o meno grande differenziazione. Questa ipotesi permette di cancellare l'opposizione fra soggetto e oggetto, fra materia e spirito, fra vita e spirito.

Nel seguito dell'opera, mostriamo che l'ipotesi della volontà di potenza è correlata a un'arte dell'interpretazione, il cui privilegio è quello di poter rendere conto dell'interpretazione come tale. "Volontà di potenza", "volontà forte", "volontà debole" non sono che delle metafore; metafore politiche che, nel loro oblio, hanno procurato l'illusione metafisica del libero arbitrio. La figura mitica di Dioniso e le sue immagini dicono questa metaforicità. Dioniso, testo naturale della vita, è nudo; nudità che non è il simbolo della verità, ma dell'innocenza, della bellezza e della forza della vita. La filologia rigorosa deve ritornare alla "letteralità" del testo della natura, al di là dei suoi rivestimenti mistici e religiosi tessuti dall'esegesi metafisica, che corrompe doppiamente ogni testo, sia perché essa vi legge troppe metafore, sia perché essa non ne legge abbastanza. Il "ritorno al testo" esige una nuova scrittura filosofica: la moltiplicazione delle metafore che coincidono con la diversificazione delle prospettive e l'affermazione della vita in tutte le sue forme. Ogni metafora esprime un "proprio", un'appropriazione provvisoria, nessuna è privilegiata: con la "morte di Dio", tutti i concetti mutano di senso, perdono il loro senso, rendono lecita ogni follia, ogni assurdità. Soppresso il centro assoluto della referenza, non c'è più fondamento dell'ordine né dell'esclusivo, tutto diviene possibile. Da ciò derivano le metafore inaudite nietzscheane e la rivalutazione completa delle antiche metafore. Ma scrivere mutando il senso abituale delle metafore significa anche assumersi il rischio e la volontà di non essere compresi dal *senso comune*, significa volere il malinteso. Lo stile metaforico e la scrittura aforistica sono aristocratici. Parlare concettualmente, comunemente, significa essere volgari, significa contaminarsi con il gregge. La metafora, appropriazione singolare del mondo, è proprietà di coloro che sono "propri"[61].

[61] Alla fine di questo articolo, ci permettiamo di segnalare al lettore il nostro accordo completo con il testo di P. Lacoue-Labarthe, *Le detour rhetorique. Nietzsche et la rhétorique*, in *Poétique*, 2 1971, pp. 53-76 (*La svolta. Nietzsche e la retorica*, in "Il Verri", 39/40, 1972, pp. 165-196).

Articoli/4:

Lost in styles

Perché nel cognitivismo non c'è abbastanza intelligenza per capire l'intelligenza figurale

Giovanni Bottiroli

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 11/02/2015. Accettato il 20/03/2015

Abstract: In this essay I intend to examine Cognitive Metaphor Theory and show its errors and the narrowness of its horizons, especially from a philosophical point of view. To this end I outline an alternative theory, based on the following premises: (1) every investigation of figural mechanisms (metaphors, etc.) should acknowledge as its guiding principle the notion of 'styles of thought,' which I here illustrate; (2) notwithstanding their affinities, metaphors fundamentally can be distinguished into two typologies: familiarizing, i.e. oriented toward effectuality, or estranging, i.e. anti-effectual and prevalently dense – the latter being the metaphors we should consider as most eminent; (3) between literary and everyday languages there is a discontinuity which should not be thought of as a separation: rather, literature should be seen as a language which in a creative way relies on daily life to break stereotypes and offers new points of view on the objects of the world and on our existence; (4) figural mechanisms should be interpreted as mechanisms that preside over the construction of subjective identity.

***

«Se potessimo immaginarci la dissonanza che si fa uomo – e
che cos'è l'uomo se non questo ? …»

(Nietzsche, *La nascita della tragedia*)

1. Introduzione. In che senso le metafore 'creano' conoscenza?

Chiunque abbia interesse per lo statuto teorico della metafora non può fare a meno di constatare un dato piuttosto sconcertante: benché gli studi dedicati alla regina delle figure siano numerosissimi, il meccanismo della metafora non sembra essere stato chiarito adeguatamente; in effetti, tra le migliaia di titoli che potrebbero comporre una bibliografia sulla metafora negli ultimi decenni, sono pochissimi quelli che meritano di venir menzionati come rilevanti nell'ambito della teoria. Che cosa sia la metafora, come funzioni, quali siano i suoi tipi principali, tutto ciò rappresenta un territorio solo parzialmente esplorato. Nel 1975, Paul Ricoeur presentava una panoramica del dibattito, non senza

una volontà di sintesi tra due impostazioni, quella europea, in cui spiccava il fortunatissimo modello di Jakobson, e quella anglosassone, iniziata da Richards e proseguita da Black. Oggi sarebbe difficile attribuire la medesima importanza ai due orientamenti: il primo, legato in ampia misura allo strutturalismo, appare irrimediabilmente invecchiato, mentre il secondo ha conosciuto una straordinaria espansione grazie alla linguistica cognitiva. Il protagonista maggiore di quest'orientamento è George Lakoff, e il testo-chiave è senza dubbio quello firmato dallo stesso Lakoff insieme a Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (1980). Dunque, è soprattutto con la teoria cognitiva della metafora che oggi dobbiamo fare i conti[1].

I limiti di questa concezione sono già stati indicati da più parti, anche da altri cognitivisti; ad esempio Pinker osserva con garbata ironia che «la teoria della metafora concettuale di Lakoff è l'ottava meraviglia del mondo (*a lollapalooza*). Se è giusta, la metafora concettuale può fare di tutto, da mandare all'aria venticinque secoli di incauta fiducia del pensiero occidentale nella verità e nell'oggettività, a mandare un democratico alla Casa Bianca»[2]. Una considerazione per niente arbitraria, e che ha il merito di indicare, da un lato, le enormi ambizioni filosofiche della concezione di Lakoff, e dall'altro il nesso, rivendicato e auspicato, con la vita quotidiana e i rapporti sociali. Cercherò di mostrare che le ambizioni filosofiche di Lakoff sono spropositate e fragili, e che il nesso con la politica è destinato a sollevare grandi perplessità sulle valenze cognitive attribuite alla metafora. Inevitabilmente, avrò l'occasione di considerare le principali caratteristiche del cognitivismo in generale.

Prima di indicare i punti fondamentali della teoria di Lakoff, vorrei riprendere i risultati delle mie precedenti riflessioni sulla metafora. Poiché mi sembra che rimangano sostanzialmente valide, il mio unico rammarico potrebbe essere di non averle esposte in una forma più sistematica: ma l'assenza di sistematicità è dovuta a quelli che considero i progressi nella mia ricerca, il loro essere stati realizzati e perfezionati nel tempo[3]. In una serie di interventi successivi, ho cercato di chiarire tre problemi che restano fondamentali per un confronto con la teoria (o le teorie) di impostazione cognitivista:

(a) le figure retoriche sono molto numerose: ma quali sono i meccanismi principali? Si tratta insomma di proporre una *tipologia*. È curioso che alcuni studiosi (come Black e Goodman) abbiano concentrato il loro interesse sulla

[1] Senza ignorare gli sviluppi successivi, da Lakoff a Fauconnier e Turner, credo che ci si possa concentrare su questo saggio, una sorta di "manifesto" della *Cognitive Metaphor Theory*, e nel quale si incontrano i pregi ma anche tutti i difetti, e i limiti insormontabili, dell'orientamento cognitivista.

[2] S. Pinker, *Fatti di parole. La natura umana svelata dal linguaggio*, Milano 2009, p. 259.

[3] Per evitare la frequenza degli autoriferimenti, preferisco indicare in questa nota i contributi che ho tentato di dare a quella che ho chiamato, molti anni fa, intelligenza figurale: un libro, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino 1993, e due articoli: *Metafore simmetriche e regimi di senso*, Documenti di lavoro del Centro Internazionale di Semiotica e linguistica, Urbino 1995 e *Metaphors and modal mixtures* nel testo collettivo *Metaphors* (a cura di Stefano Arduini), Roma 2007. Quest'ultimo contributo è disponibile anche nel sito www.giovannibottiroli.it.

metafora senza sentire l'esigenza di distinguerla con precisione da altri meccanismi (o procedimenti) figurali. E per quanto riguarda le più note proposte tipologiche, possiamo ritenere che ve ne sia almeno una soddisfacente?

(b) la dimensione minima della metafora è l'*enunciato*, cioè una combinazione di concetti che può essere giudicata vera oppure falsa. *La metafora ha delle valenze cognitive*. Pertanto, la concezione di Max Black va considerata come un punto non ritorno: riproporre la concezione sostitutiva della metafora, e restringere la dimensione metaforica a "una parola al posto di un'altra" (sulla base di un nesso di somiglianza), sarebbe una posizione di retroguardia. Ma ciò implica che ogni metafora produce conoscenza oppure, più cautamente, che è in grado di produrre conoscenza? Dovremmo escludere l'esistenza di metafore meramente persuasive? In termini ancora più precisi: come giudicare il *carattere prospettico* della metafora?

(c) Non meno importante della tesi precedente è quella, anch'essa formulata da Black, secondo cui la metafora *crea somiglianze* più che rispecchiare quelle già date, cioè offerte dalla realtà empirica[4]. Ma la conoscenza non si esprime forse in enunciati che corrispondono a stati di cose? "Il gatto è sul tappeto" è vero se e soltanto se, nel momento in cui un soggetto enuncia questa frase, il gatto – quel particolare gatto a cui si sta facendo riferimento in quel contesto comunicativo – si trova effettivamente su un tappeto. Fino a quando la verità viene intesa come *adaequatio*, corrispondenza, non sembra possibile allontanarsi da una qualche versione del realismo, o dell'oggettivismo, per quanto riguarda il problema della conoscenza. E il realismo è una forma di pensiero 'rispecchiante', che concede ben pochi spazi alla creatività. Dunque, non sarà implausibile e contraddittorio affermare il valore cognitivo della metafora e attribuire al meccanismo metaforico la creazione di somiglianze? A meno di ritenere che l'analisi della metafora e il riconoscimento delle sue valenze cognitive non siano motivi sufficienti per riformulare la teoria della conoscenza, liberandola dai vincoli soffocanti del realismo.

L'articolo di Black si limitava a offrire uno spunto di grande suggestione. È sicuramente un merito di Lakoff e Johnson averlo ripreso, e averne sviluppato le implicazioni filosofiche. Dopo aver attribuito alla metafora il potere di «creare una realtà piuttosto che semplicemente concettualizzare una realtà preesistente»[5], i due autori possono muovere all'attacco della filosofia che chiamano *oggettivista*, e della teoria del significato che risulta fortemente solidale con questa filosofia. Si tratta allora di vedere se quest'attacco sia stato condotto con mezzi adeguati e se abbia condotto a una concezione filosofica effettivamente nuova.

2. Proposta di una tipologia – La retorica ha uno statuto logico

Per comprendere occorre categorizzare, affermano Lakoff e Johnson; e la metafora è un tipo di categorizzazione. Queste affermazioni risultano accettabili

[4] M. Black, *Metafora*, in *Modelli Archetipi Metafore*, Parma 1983, p. 55.
[5] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano 1982, p. 166.

solo parzialmente, e a condizione di restare consapevoli che in molti casi quella che si presenta come categorizzazione è in realtà un atto di interpretazione: e l'interpretazione è un'attività cognitiva con un peculiare statuto teorico. Su ciò torneremo.

Evidentemente il problema della categorizzazione si pone anche per quanto riguarda i meccanismi del linguaggio figurale. Lakoff e Johnson, ma anche altri autori sostanzialmente vicini alla loro posizione, sembrano accontentarsi di una tipologia semplice, imperniata sulla netta distinzione tra metafora e metonimia. La sineddoche (la parte per il tutto) sarebbe un caso particolare di metonimia[6]. Vengono totalmente ignorate altre figure, come l'ossimoro, cioè una figura basata sul legame paradossale tra gli opposti (ad esempio, "la dotta ignoranza", "lo splendore delle tenebre", ecc.). Io ritengo che la concezione di chi si accontenta di opporre metafora e metonimia sia sbagliata, e non solo dal punto di vista tipologico. Questi errori nella categorizzazione dei meccanismi figurali hanno delle importanti conseguenze sul piano filosofico. Vediamo perché.

La distinzione tra i casi di metonimia e la sineddoche risulta effettivamente difficile da sostenere fino a quando ci si ostina a considerare come casi di metonimia quelli sempre menzionati in una lunga tradizione: il produttore per il prodotto, l'oggetto usato per l'utente, il comandante per il comandato, l'istituzione per la persona responsabile, il luogo per l'evento e forse qualche altro caso ancora[7]. Ebbene, se la metonimia è una figura basata sulla *contiguità*, perché ci si limita a considerare un solo contesto? Perché si dimenticano gli elenchi fondati su elementi tratti da contesti differenti? Eppure sono questi i casi in cui l'effetto metonimico si dispiega in tutta la sua forza e la sua suggestione. Un esempio:

> Se qualcuno si fosse introdotto nella mia testa aperta a tutti i venti, vi avrebbe incontrato qualche busto, una tavola pitagorica aberrante e la regola del tre, trentadue dipartimenti con capoluoghi ma senza prefetture, una rosa chiamata rosarosaerosaerosamrosarosa, monumenti storici e letterari, alcune massime di educazione incise su stele e talvolta, sciarpa di nebbia errante su questo triste giardino, una fantasticheria sadica[8].

Credo che sia impossibile negare la differenza abissale tra questo caso di metonimia e quelli precedentemente menzionati come canonici. Ne segue una proposta: o riportiamo tutti i casi canonici (il produttore per il prodotto, ecc.) all'interno della sineddoche – in fin dei conti, è sempre una parte che si menziona, anche se non sempre la parte più ridotta di un contesto -, oppure decidiamo di chiamarli *metonimie deboli*, e ci rifiutiamo di confonderli con le *metonimie forti*. Solamente queste ultime verranno considerate come le *vere* metonimie: ciò che

[6] Ivi, pp. 53-54.
[7] Riprendo questo elenco da Lakoff & Johnson, cit., pp. 55-56. Riporto, seguendo l'ordine, un esempio per ogni tipo: "Ho comprato una Ford"; Il panino al prosciutto ha lasciato una lauta mancia"; "Nixon ha bombardato Hanoi"; "io non approvo le azioni del governo"; "Pearl Harbour pesa ancora sulla nostra politica estera".
[8] J.-P. Sartre, *Le parole*, Milano 1976, p. 198.

le rende riconoscibili è che sono costruite come serie eterogenee, dominate dalla relazione di *à côté*. Il che implica che nessuna metonimia può emergere in una frase predicativa semplice come "Ho comprato una Ford" oppure "Nixon ha bombardato Hanoi". La metonimia ha bisogno di una dimensione più ampia, così come un centometrista può essere ammirato per la sua velocità in un percorso di 100 metri, e non se il percorso termina dopo due o tre metri. Ecco perché Lakoff e Johnson non comprendono che cos'è la metonimia: si limitano a esempi troppo brevi. Vale la pena di aggiungere che, di conseguenza, la metonimia è un procedimento che potremo apprezzare soprattutto in un *testo*. Nella letteratura come nella pittura, questo procedimento sembra essersi affermato soprattutto nella modernità; Kafka, ad esempio, è uno dei grandi maestri della metonimia come stile di pensiero. A proposito del *Castello*, Maurice Blanchot ha osservato che:

> l'essenziale del racconto, cioè l'essenziale delle peregrinazioni di K., non consiste nell'andare da un luogo all'altro, ma da un'esegesi all'altra, da un commentatore a un altro, ascoltandoli tutti con attenzione appassionata (…)
>
> *Il Castello* non è costituito da una serie più o meno coerente di eventi e di peripezie, ma da una serie sempre più diffusa di versioni esegetiche che, in ultima analisi, si riferiscono solo alla possibilità stessa dell'esegesi – la possibilità di scrivere (e di interpretare) *Il Castello*. E il libro si interrompe, incompiuto, impossibile a compiersi, proprio perché si invischia nei commenti[9].

Ciò non significa che Kafka sia uno scrittore soltanto metonimico, ma che la sua opera è una delle maggiori conferme di come la metonimia – al pari di altre figure – può essere adeguatamente percepita e compresa solo in una dimensione *testuale*.

Nell'impero delle figure dobbiamo distinguere almeno tre grandi *province*: la sineddoche, la metafora, e la metonimia. Ma sembra indispensabile riconoscerne una quarta, che raccoglie le figure imperniate, sia pure in modi diversi, sull'opposizione: non una relazione separativa, però, bensì un'opposizione in cui i termini sono legati tra di loro (anche se non sempre con la medesima reciprocità); l'ossimoro e il paradosso sono le manifestazioni più palesi di questo legame.

Ipotizzando una quarta provincia, che indicheremo con *negazione*, la tipologia dei meccanismi figurali semantici trova un'articolazione più ricca: più raffinata e potente sul piano dell'analisi testuale, e più stimolante sul piano concettuale[10]. Considerando questa tipologia, ci si accorge che ciascuno dei quattro meccanismi ha il medesimo statuto logico: *un elemento viene definito nei termini di un altro* (*o in connessione con un altro*). E la relazione è costituiva della sua identità. Questa definizione non concerne solo la metafora, bensì ogni costruzione figurale.

[9] M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino 1977, p. 522.

[10] A queste quattro province, che riguardano in maniera eminente la dimensione semantica, se ne potrebbero aggiungere altre due: gli *enfatizzator*i (ad esempio l'iperbole) e gli *smorzatori* (ad esempio la litote). Restano poi le figure che riguardano la sintassi e la morfologia.

Le cosiddette "figure retoriche", o almeno alcune di esse, non sono semplicemente "retoriche": hanno uno statuto logico, che né l'impostazione strutturalista né quella cognitivista hanno saputo cogliere. L'intelligenza figurale deve essere compresa nella sua *logica*, cioè dal punto di vista degli *stili di pensiero*.

Ora, se gettiamo uno sguardo alla storia della filosofia occidentale, incontriamo la dominanza di uno stile logico che non si è mai pensato come "stile", cioè come una possibilità del pensiero accanto ad altre possibilità, ma ha preteso di essere l'unico modo di pensare. Questo atteggiamento che chiameremo *zerostilistico* è iniziato con la *diaresis* di Platone ed è proseguito con la logica di Aristotele; e, a dispetto di tutte le effettive novità introdotte a partire dalla svolta di Frege, ha mantenuto intatti i suoi presupposti meno visibili, cioè stilistici. La moderna logica simbolica è una logica disgiuntiva (o separativa) esattamente come quella di Aristotele. Il suo principio fondamentale è l'identità pensata come *coincidenza*: l'identità è la relazione che un elemento (quale che sia) ha unicamente con se stesso.

Le logiche che chiameremo *congiuntive* vengono generate dalla capacità di mettere in discussione il dogma dell'identità come coincidenza (o, se si preferisce, A = A). Ma questa capacità intellettuale, questo talento che permette di cogliere il legame tra gli opposti e di capire che, almeno relativamente al mondo degli esseri umani, *c'è più verità nel legame tra gli opposti che non nella loro rigida separazione*, non è stato mai accompagnato da adeguate risorse autodescrittive: insomma, i pensatori che si sono serviti, anche con risultati straordinari, della logica congiuntiva non hanno saputo rendere conto del loro operare con la necessaria lucidità. Questo "ritardo" della teoria rispetto alla pratica teorica si è ulteriormente accentuato presso i loro seguaci. Con quanta superficialità si è parlato di un 'superamento' del principio di non contraddizione! La via da seguire era un'altra: analizzare la polisemia degli opposti, e costruire una teoria delle relazioni che sapesse rendere conto sia delle relazioni disgiuntive sia di quelle congiuntive[11].

In questa sede concentrerò la mia attenzione sulle *relazioni congiuntive* a cui vengono dati i nomi di metafora, sineddoche, metonimia, ossimoro. Ritengo che i meccanismi retorici siano tutti 'congiuntivi', cioè imperniati su un legame *costitutivo per l'identità* di almeno uno dei due elementi della relazione stessa. Non è detto, si badi, che una relazione congiuntiva sia reciproca.

3. Gli stili: separativo, confusivo, distintivo – La costruzione dell'identità

Precisiamo alcuni punti. Anzitutto, la differenza tra i due modi fondamentali della logica deriva dall'autonomia o dalla non-autonomia degli elementi rispetto alla relazione. Una relazione è *separativa* quando ciascuno degli elementi che essa riunisce potrebbe esistere al di fuori del rapporto (identità ontologica) o potrebbe

[11] Mi permetto di rinviare a G. Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino 2013.

venir definito senza far riferimento all'altro (identità cognitiva). Dunque, non tutte le congiunzioni sono *congiuntive*, nell'accezione logica. Facciamo uso continuamente della "e" grammaticale, cioè separativa: ad esempio, quando diciamo "La bottiglia e il bicchiere sono sul tavolo", "Alessandra e Stefania hanno un appuntamento stasera", ecc. Per evitare ambiguità, cercherò di non servirmi del sostantivo "congiunzione" e utilizzerò "congiuntivo" sempre in riferimento a uno stile logico. In secondo luogo, sviluppando ciò che si è appena detto, occorre affermare il *primato* degli stili di pensiero rispetto ai meccanismi figurali. Questa è forse la tesi più importante che ispira la mia riflessione sul linguaggio figurale.

Ora, gli stili di pensiero (o meglio le famiglie di stili) non possono essere, almeno in prima istanza, più di tre. Uno di essi è il *separativo*, cioè il regime in cui ogni elemento dispone di confini in grado di differenziarlo dagli altri elementi, anche da quelli più vicini. Con questo non si esclude la possibilità che i confini siano vaghi: la vaghezza – una caratteristica che ha suscitato sempre maggiore attenzione negli ultimi decenni – non scuote il principio dell'identità come coincidenza. Non abbiamo alcuna difficoltà a far riferimento a oggetti dai confini vaghi: sappiamo che cos'è e dov'è il Monte Rosa, anche se potremmo avere dei dubbi sull'appartenenza di alcune zolle al monte o alla pianura. Sappiamo che cos'è e vediamo un banco di nebbia che in un dato momento sta velando la cima di una montagna, anche se i confini del banco di nebbia sono sfumati; e così via[12]. Per essere più precisi, lo stile separativo prevede due varianti per l'identità-coincidenza: il modello *proprietario* e quello *mereologico*.

Esclude invece il modello *relazionale*, che potremmo introdurre con affermazioni del tipo "Io sono Heathcliff"[13]. In questo esempio, nella maniera più esplicita, l'identità di *X* viene definita nei termini dell'identità di *Y*. L'identità relazionale – e dunque congiuntiva – è stata descritta per la prima volta in maniera sufficientemente sviluppata da Freud, in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921). Per la psicoanalisi, l'identità di un soggetto non si limita ai tratti proprietari e mereologici, ma è determinata in misura decisiva dai processi di identificazione: dunque da relazioni congiuntive. In situazioni come "La bottiglia e il bicchiere sono sul tavolo" e "Alessandra e Stefania hanno un appuntamento stasera" non si verifica alcun sconfinamento tra le entità indicate. Invece i processi di identificazione sono fondati su uno sconfinamento, che può essere completo o incompleto: avremo pertanto lo stile *confusivo* (sovrapposizione completa; Don Chisciotte che si identifica con gli eroi della cavalleria) e lo stile *distintivo* (Julien Sorel che si identica con Napoleone: la sovrapposizione qui è parziale, ed è oggetto di interrogazione).

[12] Il problema della vaghezza non appare futile quando si entra nei territori del diritto e dell'etica, e si constata la difficoltà di applicare predicati vaghi come 'nascere' e 'morire', 'cura' e 'accanimento terapeutico', ecc. Ma anche in questi casi va osservato che, comunque i confini vengano tracciati, la tesi dell'identità come coincidenza non viene messa in discussione.
[13] E. Brontë, *Cime tempestose*, Torino 1992, p. 93.

Riassumiamo:

(1) esistono tre famiglie di stili di pensiero: il separativo (che copre il territorio della logica disgiuntiva), il confusivo, e il distintivo (questi due sono modi della logica congiuntiva);

(2) bisogna riconoscere la "priorità", cioè il primato, degli stili rispetto ai meccanismi figurali. Se le figure semantiche (metafora, ecc.) sono imperniate su relazioni congiuntive, allora bisognerà distinguere tra metafore distintive e confusive; e così via. Resta da esaminare il caso delle figure morte o catacresizzate: sarebbe illegittimo collocarle nel separativo ?

(3) i meccanismi figurali sono caratterizzati dal dinamismo: propongono, e producono, identificazioni, e non solo tra oggetti, ma anche tra soggetti. E persino tra un soggetto umano e una cosa: «O that I were a glove upon that hand, / That I might touch that cheek» (potessi essere io il guanto di quella mano, e poter così toccare quella guancia)[14].

Sembra opportuno, in molti casi, parlare non di metafora ma piuttosto di *metaforizzazione*, per indicare il carattere processuale che la relazione metaforica assume; e analogamente per altre figure. La costruzione dell'identità in un soggetto può essere descritta – e Lacan è stato il primo a farlo – come una metaforizzazione. Con "metafora paterna", infatti, Lacan descrive la metaforizzazione subita dal bambino ad opera del padre. In realtà, il problema è più complesso e qui non possiamo esaminarlo adeguatamente. Il padre della metafora paterna va inteso anzitutto come la possibilità dell'ingresso al Simbolico, e allora la sua funzione 'strutturante' si estende evidentemente anche alla bambina: in ogni caso, risulta la necessità di lasciar cadere una certa zona di se stessi – così come nella metafora una certa zona semantica viene esclusa dall'intersezione metaforica e, dicono Lakoff e Johnson, non viene utilizzata[15]. La parte che viene abbandonata dal bambino, o dalla bambina, è il desiderio incestuoso, fusionale: il che rende possibile l'ingresso nella Legge. Ma la metaforizzazione viene innescata, in misura variabile, non soltanto dal genitore 'simbolico' (e il tal caso poco importa chi incarna la funzione, il padre o la madre), ma dal padre o dalla madre empirici: essi diventano allora modelli con cui ci si identifica, più o meno conflittualmente, e rappresentano la prima risposta alle domande "che cosa significa essere un uomo?", "che cosa significa essere una donna?".

(4) dunque, un meccanismo figurale può funzionare anche come un *meccanismo identitario*. Tutto ciò conferma la rilevanza della figuralità per la nostra vita quotidiana, ma in senso ben più ampio di quello attestato dai cognitivisti. Non si tratta solo di insistere sulla diffusione delle metafore, e di altre figure, nel linguaggio quotidiano, bensì di comprendere il ruolo strutturante (o modellizzante) che un individuo può svolgere nei confronti di un altro, se questi lo assume come oggetto del suo desiderio di essere. L'identità di ciascuno di noi si è costituita nel tempo attraverso numerose identificazioni.

[14] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, 2, v. 24.
[15] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit.

(5) la funzione strutturante della metafora per quanto riguarda la costruzione dell'identità può essere estesa agli altri meccanismi figurali che sono stati indicati come fondamentali, almeno nel campo della semantica? Sembra proprio di sì. Questo ci invita a correggere la tesi di Lacan, a renderla più ampia e flessibile. Riprendo qui, rapidamente, le argomentazioni che ho presentato in forma più sviluppata in altra sede.

L'identificazione di un soggetto *idem* con un soggetto *alter* (dunque, l'azione modellizzante esercitata da *alter* su *idem*) è stata descritta da Lacan nella sua forma più complessa: una metafora può essere densa e difficile da articolare. L'individuo-metafora che agisce con forza modellizzante può essere estremamente enigmatico. Niente vieta però che il processo di identificazione si svolga in forma molto più semplice, e corrisponda al meccanismo della sineddoche.

In tal caso un individuo si limiterà a introiettare un tratto o pochi tratti di *alter*. Ecco un esempio che mi sembra decisamente perspicuo: all'inizio del romanzo *I tre moschettieri*, D'Artagnan si congeda dal padre per recarsi a Parigi. E il padre gli indica l'*alter* che deve prendere a modello: più esattamente, qualcuno che conferma, riprende e perfeziona il modello paterno:

> Voi siete giovane, e dovete essere coraggioso per due ragioni: la prima perché siete guascone, la seconda perché siete mio figlio. Non fuggite le occasioni che vi si presenteranno e cercate le avventure.
>
> (...) è un esempio che vi propongo: non il mio, perché non sono mai stato a Corte (...) io voglio parlarvi del signor di Tréville, capitano dei moschettieri, vale a dire di una legione di Cesari, di cui il Re fa gran conto, e che è temuta perfino dal Cardinale ... Di più, il signor di Tréville guadagna diecimila scudi all'anno, ed è perciò un gran signore. Egli ha cominciato come voi; andate a fargli visita con questa lettera, prendetelo a modello per fare come ha fatto lui[16].

Qui l'identità del modello viene totalmente articolata: essere come il padre significa essere coraggioso; essere come il signor de Tréville significa vivere a Corte, comandare i moschettieri del Re, ecc. Non rimangono zone di opacità.

Vale la pena di riflettere sulla differenza tra i due meccanismi: un'introiezione sineddochica non produrrà mai una soggettività complessa, ma soltanto individui che *esemplificano* determinati tratti o proprietà. D'Artagnan esemplifica il coraggio, è l'incarnazione del coraggio. La sua è un'identità semplice, così come quella dei suoi compagni d'avventura. Se *I tre moschettieri* rimangono un romanzo che si legge con passione (soprattutto quando si è ragazzi), ciò dipende dalla costruzione narrativa. L'identità del protagonista (o dei protagonisti) è sostanzialmente rigida.

Arriviamo così a un punto di grande importanza. Si è detto che, in misura ampia e decisiva, l'identità di un soggetto viene costruita in modo relazionale: *idem* desidera essere *alter*, e a causa di questo desiderio si lascia modellizzare. Diventerà più o meno simile ad *alter*, a seconda dell'intensità, e dell'ampiezza con cui si realizza l'identificazione. In che cosa consiste precisamente questa somiglianza? La possiamo descrivere soltanto come una condivisione di proprietà

[16] A. Dumas, *I tre moschettieri*, Firenze 1972, pp. 6-7.

(D'Artagnan è coraggioso come suo padre, e come il Signor di Tréville)? Non dovremo ipotizzare anche una assimilazione della prospettiva esistenziale (i valori, gli interessi, ecc)? Sembra di sì. Ma perché l'identificazione può seguire la via della sineddoche anziché quella della metafora? Con quali conseguenze?

Come si è accennato, l'identificazione sineddochica appare più semplice e rigida di quella metaforica; e di questa differenza si potrà dare una spiegazione plausibile man mano che si riuscirà a chiarire il meccanismo della metafora.

(6) infine, se si osserva il ruolo svolto dai meccanismi figurali nella costruzione dell'identità soggettiva, si avrà un'ulteriore conferma dell'enorme differenza che esiste tra una sineddoche e una *vera* metonimia. Come va pensata un'identità metonimica? In base alla contiguità, ma ad una contiguità che non si esaurisce in un contesto limitato: dunque, come un'identità *seriale*. A rigore, un soggetto metonimico non può che fallire l'ingresso nel Simbolico (è la posizione di Lacan). Metonimico potrebbe essere un individuo dalla personalità multipla, in cui molti Io sussistono gli uni accanto agli altri; le sue rispettive autobiografie si accumulano in una serie in cui nessuno degli elementi riesce a comunicare (a inserirsi, a sovrapporsi) con un altro. L'arte può avvicinarsi a questo modo di soggettività, eventualmente mescolandolo con altri modi. Rimane enigmatica l'affermazione di Kafka: «Che cosa ho in comune con gli ebrei? A malapena ho qualcosa in comune con me stesso»[17]. Qui si dice che il soggetto esiste *accanto* a se stesso.

4. Le tesi principali di Lakoff e Johnson – La critica allo stile separativo

In quest'articolo cercherò di indicare – anzitutto dal punto di vista filosofico – gli errori più gravi e i limiti maggiori che vanno individuati nella concezione cognitivista della metafora. Alcuni di essi sono già diventati visibili. Per rendere più precisa e completa la critica al cognitivismo, sembra utile ricordare i tratti fondamentali della concezione di Lakoff e Johnson.

Anzitutto: i cognitivisti non comprendono che il problema della metafora (e delle altre figure) va posto nell'orizzonte degli stili di pensiero (e dunque in una dimensione logica). Non c'è da stupirsi di questa incomprensione, che caratterizza forse l'intera storia del dibattito sui meccanismi figurali. Tuttavia, la mancanza di lucidità a questo riguardo non implica che il problema degli stili non affiori in alcuni punti.

E che non sia affiorato con maggior forza in altri autori, come Vico e Nietzsche[18]. Il problema assume tipicamente la forma del "più originario": le metafore sarebbero più originarie dei concetti. Questa tesi può venire esposta con maggiore o minore radicalità: si può sostenere che tutti i concetti emergono

[17] F. Kafka, *Diari*, 8 gennaio 1914.
[18] Lo ricorda Stefania Sini, menzionando anche Bachtin, in *Cercarsi fra gli sciami: considerazioni sparse sulle attuali teorie della metafora*, in "Il verri", 50, 2012, pp. 68-95.

dalle metafore (o da altre figure) oppure che almeno alcuni concetti nascono direttamente dalla nostra esperienza, senza una mediazione figurale.

È quest'ultima la posizione di Lakoff e Johnson: essi affermano che "il nostro sistema concettuale è in larga misura metaforico (*largely metaphorical*)"[19], ma ammettono che alcuni concetti emergono direttamente. Tra di essi, i concetti spaziali (su – giù, davanti – dietro, dentro – fuori, ecc.), concetti ontologici come "oggetto, sostanza e contenitore", e alcune gestalt: più precisamente, sarebbero le dimensioni di queste gestalt (partecipanti, parti, stadi, sequenza lineare, causa, scopo) ad affiorare in modo diretto[20]. L'emersione diretta di questi concetti si spiegherebbe in base alla nostra continua interazione con l'ambiente fisico.

È vero che gli autori non intendono tracciare un confine troppo netto tra 'fisico' e 'culturale'. Si affettano ad aggiungere che «tutta la nostra esperienza è completamente culturale», e che «può essere fuorviante parlare di diretta esperienza fisica come se vi fosse un nucleo di esperienza immediata che noi successivamente "interpretiamo" in termini del nostro sistema concettuale». Resta però valida «l'importante distinzione tra esperienze che sono "più" fisiche, come il fatto di tenersi eretti, e altre "più" culturali, come partecipare a una cerimonia di nozze»[21].

Ebbene, se questa distinzione resta valida, perché non svilupparne le conseguenze tramite un'elaborazione rigorosa? La distinzione tra diretto e indiretto andrebbe pensata piuttosto come distinzione tra separativo e congiuntivo. In effetti, la funzione dei concetti che emergono direttamente (secondo Lakoff e Johnson) è quella di tracciare confini sufficientemente precisi: grazie a questi confini, non sarà possibile alcuna confusione tra su e giù, tra dentro e fuori, tra un oggetto e un altro oggetto; anche i partecipanti a una gestalt avranno un'identità inconfondibile, e un obiettivo chiaramente definito. Tutto ciò non corrisponde forse al concetto di *stile separativo* ? L'identità di ogni oggetto, e di ogni segmento dell'esperienza, viene definita tramite l'identità-coincidenza.

Non solo: senza esserne consapevoli, Lakoff e Johnson offrono un contributo alla comprensione della *semantica separativa*. Questa espressione non si adatta forse, e con assoluta pertinenza, al modello della comunicazione che viene indicato con la metafora del canale[22]? Si tratta di un modello ampiamente diffuso, da Jakobson a Chomsky, in base al quale comunicare equivale a veicolare un contenuto. I significati vengono intesi come oggetti, e questi vengono inviati da un mittente a un destinatario: il possesso di un codice comune consente le

[19] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 19.
[20] Si rinvia alle seguenti affermazioni: «I concetti che più probabilmente sono compresi in modo immediato (*understood directly*) sono quelli spaziali, come SU», Ivi, p. 75. «Per esempio, i concetti OGGETTO, SOSTANZA e contenitore emergono direttamente (*emerge directly*)», Ivi, p. 77. «Come abbiamo detto precedentemente, le gestalt basate sull'esperienza sono un tutto strutturato su più dimensioni; tali dimensioni, a loro volta, sono definite in termini di concetti direttamente emergenti. Cioè le varie dimensioni (partecipanti, parti, stadi, ecc.) sono categorie che emergono direttamente dalla nostra esperienza (*categories that emerge naturally from our experience*)» (Ivi, p. 101).
[21] Ivi, p. 76.
[22] Ivi, pp. 27-28.

operazioni di codifica del messaggio e la successiva decodifica. Stiamo descrivendo il cosiddetto *modello del codice*, che la pragmatica ha criticato con la più grande severità. Ebbene, quello del codice è senza dubbio un modello separativo.

Così come separativa è la concezione della semantica basata sui blocchi da costruzione (*building blocks*). Criticando la teoria standard del significato, Lakoff e Johnson ne mettono in luce le assunzioni più condivise, che potremmo sintetizzare ulteriormente così:

(a) ci sarebbe un legame essenziale tra significato e condizioni di verità: è solo nella possibilità di una corrispondenza al mondo, agli stati di cose, che una proposizione risulta sensata;

(b) le frasi sono oggetti astratti con strutture intrinseche; e il significato di una frase può essere ottenuto dal significato delle sue parti, oltre che dalla struttura della frase[23].

Non abbiamo forse il diritto di chiamare *separativa* questa concezione? Sia il mondo degli oggetti e degli eventi, sia quello dei significati, appaiono totalmente e rigidamente *articolati*: ogni elemento è ben separato dagli altri (dal punto di vista identitario: il che non esclude, lo si ricordi, connessioni separative). Che vi sia un nesso molto forte tra ontologia e teoria del significato, cioè tra oggettivismo e semantica componenziale (o composizionale), sono Lakoff e Johnson a sottolinearlo, e in maniera convincente:

> Questi aspetti del mito dell'oggettivismo danno origine a una teoria del significato a blocchi da costruzione (*a building-block theory of meaning*). Se il mondo è fatto di oggetti ben definiti, noi possiamo dar loro nomi in un linguaggio. Se gli oggetti hanno proprietà intrinseche ben definite, possiamo avere un linguaggio con predicati a un posto corrispondenti a ognuna di queste proprietà. E se gli oggetti sono in relazioni fisse gli uni con gli altri (almeno in un qualsiasi momento dato), possiamo avere un linguaggio con predicati a più posti corrispondenti ad ogni relazione.
>
> (…)
>
> Le teorie oggettiviste del significato sono tutte di natura componenziale (*compositional*) – cioè sono tutte teorie a blocchi da costruzione – e tali devono essere. La ragione è che, per l'oggettivista, il mondo *è* fatto a blocchi da costruzione (*the world* is *made up of building blocks*)[24].

Possiamo inferire da questo passo che Lakoff e Johnson dispongono di una teoria degli stili di pensiero? No, evidentemente osservazioni di questo genere non bastano. E d'altronde Lakoff e Johnson non sono certo i primi a criticare una concezione che descrive il mondo, e il significato, in quanto composti da porzioni atomiche.

Consideriamo ora il rimedio indicato da Lakoff e Johnson per svincolarsi dall'oggettivismo senza cadere inevitabilmente nel soggettivismo. Ebbene, la terapia consiste nel riferirsi al contesto, e nel riportare il significato all'uso. Schematicamente: (a) la verità non è mai indipendente dalla comprensione; b) la comprensione è sempre relativa a un contesto; c) dunque, «il significato è

[23] Ivi, p. 218.
[24] Ivi, p. 224. Cfr. anche p. 226.

sempre significato *per* qualcuno»[25]. Si tratta di tesi che erano state già avanzate dalla linguistica pragmatica: Lakoff e Johnson le orientano però in direzione della pervasività che andrebbe riconosciuta alla metafora, e della funzione che essa svolge nella costruzione della realtà.

Ritroviamo il problema che era stato lasciato in sospeso, e che è il più complesso dal punto di vista filosofico (ed epistemologico). La metafora *costruisce*: dunque non si limita a scoprire caratteristiche che sono già date. Sembra piuttosto che le inventi. Ma è lecito parlare di una 'invenzione della realtà'? Forse sì, ma soltanto in una certa misura.

Un realista potrebbe ammettere la legittimità dell'espressione *costruire la realtà* se essa viene riferita a numerosi aspetti della vita sociale: ad esempio, le istituzioni giuridiche e politiche sono indubbiamente costruite. Ma senza dubbio respingerebbe questa espressione se riferita ai fenomeni studiati dalla scienza naturale, e agli oggetti che ciascuno di noi incontra nella vita quotidiana. Insomma, dove si presentano articolazioni naturali, dove la realtà appare bene articolata, dove la percezione riconosce confini – sia pure parzialmente imprecisi e vaghi –, la funzione costruttiva del linguaggio-pensiero non appare plausibile. La mente scopre, eventualmente con le metafore e le analogie, ma non inventa. Questa è la posizione di Pinker, e di chiunque sia disposto ad accettare le proposte di Lakoff in una cornice realista. Se i meccanismi figurali di somiglianza (metafore e analogie) producono conoscenza, è per «la loro fedeltà alla struttura del mondo (*their fidelity to the structure of the world*)»: una fedeltà che può essere verificata[26].

Dal punto di vista di Lakoff, però, questa posizione sarebbe ancora troppo oggettivista, o meglio non sfuggirebbe all'alternativa rigida tra oggettivismo e soggettivismo, tra razionalità e immaginazione, mentre l'obiettivo fondamentale di *Metaphors we live by* è proprio quella di sottrarsi a questa alternativa, affermando l'unità di ragione e immaginazione: «La metafora è quindi razionalità immaginativa»[27]. La presunta rivoluzione di Lakoff e di altri cognitivisti sembra condensata in questa espressione. Possiamo prenderla sul serio? Si tratta di una sintesi feconda oppure di un'ibridazione velleitaria e sterile?

La metafora non si limita a scoprire: essa va intesa piuttosto come una capacità mentale di cui dispongono dei soggetti che vivono in un mondo solo parzialmente articolato. Lakoff e Johnson non negano infatti che le nostre interazioni fisiche con l'ambiente ci costringano a registrare confini che nella nostra terminologia chiamiamo *separativi*. «Noi ci viviamo come entità, separate (*separate*) dal resto del mondo – come contenitori con una parte esterna e una interna. Facciamo anche esperienza delle cose esterne a noi come entità … (…) Attraverso la vista e il tatto percepiamo numerose cose come dotate di confini precisi (*as having distinct boundaries*)»[28]. Tuttavia vi sono vaste zone della realtà psichica (tutta la sfera delle emozioni, dei sentimenti, ecc.), che si presentano in

[25] Ivi, p. 204.
[26] S. Pinker, *Fatti di parole*, cit., p. 274.
[27] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 214.
[28] Ivi, p. 77.

maniera diffusa se non amorfa: in relazione a questa sfera, l'azione strutturante della metafora risulta fondamentale e facilmente visibile.

In ogni caso, la metafora consisterebbe nel *proiettare*: proiettare un'entità su un'altra, o un dominio su un altro dominio, proiettare confini là dove non è possibile scorgere confini già dati. «Attraverso la vista e il tatto percepiamo numerose cose come dotate di confini precisi, e quando le cose non hanno tali confini precisi noi spesso proiettiamo confini su di esse (*we often project boundaries upon them*), concettualizzandole come entità e spesso come contenitori (ad esempio foreste, radure, nubi, ecc.)». Oltre a dirigersi su entità fisiche dai confini vaghi, la proiezione si volge verso la sfera emotiva, e con più forte legittimità perché questa sfera esige una strutturazione metaforica. Mentre alcune gestalt sono piuttosto semplici, e in ogni caso emergono direttamente dall'esperienza (si pensi alla conversazione), altre sono più complesse in quanto parzialmente strutturate in termini di altre gestalt:

> Queste sono quelle che abbiamo chiamato *concetti strutturati metaforicamente*. Alcuni concetti sono strutturati quasi interamente in modo metaforico. Ad esempio il concetto AMORE è strutturato prevalentemente in termini metaforici: L'AMORE È UN VIAGGIO, L'AMORE È UN MALATO, L'AMORE È UNA FORZA FISICA, L'AMORE È FOLLIA, L'AMORE È GUERRA, ecc (…)
>
> Ciò è tipico dei concetti emotivi, che non sono chiaramente delineati nella nostra esperienza in alcun modo diretto, e devono quindi essere compresi principalmente in modo indiretto, attraverso una metafora[29].

> Dunque, l'attività di proiezione si esplica in varie maniere: come categorizzazione, come messa in forma (dell'amorfo), come personificazione. Queste azioni forse non sono sempre distinguibili nettamente, il che ha scarsa importanza. Da ciascuna di esse derivano delle implicazioni, che possono essere a loro volta letterali o metaforiche. Ad esempio, L'AMORE È UN'OPERA d'ARTE FATTA IN COLLABORAZIONE genera una lunga serie di implicazioni, dunque una vera e propria rete. Ne deriva una gestalt coerente, che può rievocare passate esperienze di amore e servire da possibile guida per quelle future[30].

Le tesi sin qui indicate convergono verso una teoria *esperienzialista* della metafora: non oggettivista né soggettivista, e che deriva piuttosto dalle continue interazioni di un soggetto con il proprio ambiente. La dominanza delle proprietà interazionali su quelle intrinseche spiega il carattere ampiamente fluido dell'esperienza. L'oggettivista vorrebbe ritrovare nella propria mente una coerenza che sarebbe già nel mondo. L'esperienzialista sa che il mondo non è già strutturato (se non in parte), e che i significati vanno *negoziati*, dunque costruiti interattivamente.

E le interazioni non possono venire comprese mediante regole generali, ma solo e sempre in un *contesto*. Solamente in un contesto il soggetto può scegliere (o inventare) la metafora appropriata.

[29] Ivi, pp. 104-105.
[30] Ivi, pp. 161-162.

5. Rifiutare il contestualismo. Dai contesti agli stili

Considerando il dibattito sul linguaggio negli ultimi decenni – non soltanto nell'ambito della linguistica, ma anche in riferimento all'ermeneutica, e all'estetica –, potrebbe apparire legittimo parlare di un declino della rigidità a favore di concezioni più flessibili. Nel campo della linguistica, il modello del codice è stato criticato e in ogni caso ridimensionato: a partire da Grice, comprendere non è più decodificare bensì fare delle inferenze. Nel campo dell'estetica, alle descrizioni testuali di carattere 'oggettivista' del periodo strutturalista è seguita un'attenzione sempre più accentuata per la ricezione e le operazioni compiute dal lettore. E a ciò si potrebbe aggiungere l'opposizione alle teorie della mente disincarnata, a favore di una mente *embodied*.

Nell'ultima parte del XX secolo, la "svolta linguistica" si sarebbe dunque evoluta in direzione di una *svolta contestuale*? Relativamente a una descrizione di questo genere, e senza volerne negare la parziale legittimità, vanno formulate alcune osservazioni:

(i) pur riconoscendo l'importanza del contesto, le scienze cognitive hanno seguito prevalentemente la via di una mente 'disincarnata', e hanno rilanciato la ricerca sugli universali, cioè sulla natura umana, pensata al di là delle variabili culturali. Il relativismo culturale – che è senza dubbio un'enfatizzazione dei contesti – è stato sottoposto a severe critiche.

(ii) l'attenzione al contesto induce a diffidare dei modelli rigidi, e dunque, in una certa misura, contribuisce a valorizzare la flessibilità. Ma sarebbe incauto, e sbagliato, credere che la linguistica pragmatica e la teoria esperienziale della metafora siano in grado di rendere conto della flessibilità in maniera adeguata.

(iii) resta da chiedersi, infine, se l'attenzione al contesto produca sempre tendenzialmente risultati positivi, correzioni auspicabili, integrazioni utili; oppure se, in alcuni casi, produca danni anche assai gravi. Non dovremmo dare per scontato che l'analisi di una situazione di vita quotidiana e quella di un testo letterario si collochino lungo una linea continua, sia pure con un grado diverso di complessità. Forse tra i due casi potrebbe emergere una forte eterogeneità, tale da richiedere modi diversi di analisi. Forse – ma certamente è così, per alcuni autori, da Heidegger a Bachtin – l'analisi di un testo letterario che privilegi i fattori contestuali è una cattiva analisi, deriva da una fallacia che potremmo chiamare *contestualismo*. Si tratta di una fallacia che per lungo tempo ha dominato in maniera incontrastata gli studi letterari, e che induceva a cercare il significato di un testo nelle intenzioni dell'autore, e nelle pressioni esercitate dal contesto storico. Con quale esito? Imprigionare un testo nel contesto di origine, chiuderlo nel tempo empirico, negargli quella vita che un'opera è in grado di condurre in quello che Bachtin ha chiamato *il tempo grande*. Vale a dire il tempo dell'interpretazione, o meglio delle buone interpretazioni. Non tutte le ricezioni aiutano un'opera a crescere.

A questo punto iniziano a delinearsi i motivi per cui la linguistica pragmatica e la concezione esperienzialista (o *embodied*) della metafora sono molto lontane

da una teoria del linguaggio che non si accontenti di essere meno rigida di altre teorie, e che intenda pensare la flessibilità anche da un punto di vista logico. È questa, infatti, la grande ambizione: spezzare l'alleanza tra logica e rigidità, che caratterizza la tradizione dominante, da Aristotele a Frege, sino alle logiche dette 'post-classiche' (che si limitano a estendere e a variare il principio di rigidità).

Il punto di partenza per comprendere i limiti della svolta pragmatica e della mente *embodied* dovrebbe essere la critica del contestualismo (o *fallacia contestuale*). Questa fallacia può venir riassunta nella formula: *il contesto arricchisce sempre*. Ebbene, non è vero che il contesto arricchisce sempre: chi decide di privilegiare, nell'analisi di un testo letterario (e in generale di un'opera d'arte), i fattori che compongono il contesto di origine, dovrà valorizzare ad esempio i pregiudizi ideologici dell'autore (relativi alla propria nazione, alla propria cultura, alla propria razza, al proprio sesso). Enfatizzando questi pregiudizi, si arriva a disconoscere la ricchezza di testi straordinari: è accaduto così, per esempio, nei confronti della *Tempesta* di Shakespeare e di *Cuore di tenebra* di Conrad.

Bisogna evitare però di fraintendere il problema, proponendo (o riproponendo) una opposizione rigida tra testo e contesto, il che potrebbe venire inteso come un ritorno a una forma esasperata di *testualismo*: il testo completamente svincolato dall'autore, dal lettore, dal contesto di origine. C'è da chiedersi se questa versione esasperata del testualismo sia stata mai effettivamente teorizzata: probabilmente no, anche la concezione di Derrida mirava a liberare il testo dalla prigione contestuale, e non intendeva negare la necessità di conoscere, per esempio, lo stato della lingua in cui un'opera letteraria viene scritta. È evidente che senza una competenza filologica si finirà con il cadere in errori grossolani.[31]

Come evitare la doppia fallacia del contestualismo e del testualismo (cioè del testo completamente 'disincarnato')? Nelle elaborazioni più avanzate, la teoria della letteratura e l'estetica del XX secolo sono approdate, con terminologie e percorsi differenti, a questa distinzione: un testo letterario è una *grandezza dinamica*, e non statica (come lo era per gli studi tradizionali, e come è tornato ad essere per i *cultural studies*). Vale a dire che un testo letterario è la combinazione tra un artefatto e un oggetto virtuale: per analizzarlo occorre una duplice competenza. La competenza storico-filologica si rivolgerà alla dimensione dell'artefatto: il testo in quanto 'è fatto così e così', e in quanto la sua dimensione semantica corrisponde in prima istanza ai vincoli di una lingua in un determinato momento storico. La competenza ermeneutica esalta invece le potenzialità del testo in quanto insieme di relazioni: un "labirinto di nessi" (Tolstoj) che un autore ha costruito ma di cui non può prevedere né dominare i molti percorsi possibili. Una volta che un testo è stato costruito, il significato non si limiterà a scorrere in esso secondo un unico percorso lineare – analogamente all'acqua in una tubatura: come i visitatori di Venezia non sono obbligati a recarsi dalla stazione ferroviaria a Piazza San Marco seguendo il percorso turistico indicato dalle frecce, così i lettori di un testo possono scegliere percorsi diversi da quello

[31] Così è avvenuto di fatto nell'ambito del decostruzionismo e di molti discorsi etichettabili come postmoderni.

suggerito dalla trama narrativa in senso stretto. Emerge così la molteplicità delle isotopie che compongono il testo come un tessuto, come una superficie e non come una linea; vengono scoperte nuove prospettive. Il testo si espande, grazie alle (buone) interpretazioni. Funziona come una grandezza dinamica.

Bisogna dunque distinguere tra contesti che arricchiscono e contesti che impoveriscono, e comunque bloccano le potenzialità di un testo. Un'ulteriore distinzione va fatta relativamente al primo tipo: ci sono contesti che arricchiscono, ma solo in quanto completano una frase, o una conversazione, il cui senso è indeterminato per la presenza di deittici: allora sarà necessario apprendere chi sono gli individui indicati dai pronomi personali, e qual è la situazione spazio temporale a cui si fa riferimento. Parleremo di *contesti referenziali*, ed tendenzialmente *esauribili*. Per contro, ci sono *contesti ermeneutici*, in cui il senso si espande tramite l'interpretazione, e che sono almeno in linea di principio inesauribili (il che non esclude la possibilità di interpretazioni sbagliate). *Inesauribili* vuol dire aperte a nuove interpretazioni: bisognerebbe evitare una nozione troppo enfatica come quella di 'infinità'.

Non basta però mettere l'accento sull'interprete, e affermare la discontinuità tra discorsi quotidiani e testi artistici. Se l'interpretazione viene ridotta a ricezione, se il lettore utilizza le medesime operazioni mentali di chi analizza contesti referenziali, accentuare il ruolo dell'interprete porterà facilmente, e banalmente, a qualche forma di soggettivismo.

Occorre invece sviluppare in maniera adeguata una teoria dell'interpretazione. Schematicamente, proverò a indicarne i tratti fondamentali:

(a) l'interpretazione non è riducibile ad una iniezione di senso. E non è riducibile neppure al concetto di 'prospettiva': anche un fondamentalista ha una prospettiva; saremmo disposti a concedergli capacità interpretative, o ci limitiamo ad attribuirgli una ideologia?

(b) l'interpretazione non consiste nell'afferrare globalmente il senso di un testo. L'afferramento globale si ridurrebbe a coglierne il presunto 'messaggio': sulla povertà di questa operazione non sembra necessario insistere.

Dunque, un'interpretazione non è mai veramente tale se non è articolazione, se non implica un esercizio lungo e paziente di analisi: occorre entrare nei testi, o nella psiche, urtare contro resistenze, essere attenti ai dettagli, cercare una coerenza possibile, in conflitto con altri tentativi. Insomma: *niente interpretazione senza articolazione*;

(c) l'oggetto dell'interpretazione può essere un testo oppure un individuo, o una situazione storica. In ogni caso, non c'è interpretazione là dove si constata il primato della realtà effettuale (*Wirklichkeit*), o il dominio del senso solidificato (che può essere semplicemente *compreso*). Si interpreta dal momento in cui si registra il *primato del possibile*: solamente là dove vengono a delinearsi diverse possibilità di senso, e dove emergono possibilità di azioni diverse. Dal punto di vista modale, l'interpretazione si colloca nella prospettiva indicata da Heidegger:

«Più in alto della realtà (*Wirklichkeit*) sta la possibilità»[32]. Su ciò torneremo, a proposito della metafora;

(d) intesa in senso eminente, l'interpretazione conduce al pluralismo logico: *a rigore, si può interpretare soltanto ciò che non coincide con se stesso*. L'identità di un ente che coincide con se stesso potrà essere analizzata in maniera soddisfacente tramite un modello proprietario oppure mereologico. Per contro: quando un testo, o un individuo, sono imperniati sull'andare oltre se stessi, sull'espansione e sullo sconfinamento, allora l'interpretazione diventa necessaria, anzi indispensabile.

Ma entrare nello spazio del pluralismo logico equivale a riconoscere la pluralità degli stili di pensiero.

6. Vita quotidiana e letteratura: equivoci da dissolvere

A partire dall'articolo di Black, gli studi cognitivisti hanno avuto il merito di sviluppare la tesi secondo cui la metafora non è un mero esercizio verbale, bensì un meccanismo di pensiero. Ma questa tesi va incontro a gravi difficoltà, e finisce col perdere la propria forza, se la nozione di 'pensiero' non viene articolata nei suoi modi fondamentali, cioè negli stili. A causa di questa mancata elaborazione, la concezione di Lakoff e quella di altri cognitivisti finisce con il ritrovarsi involontariamente in un alveo tradizionale. In parte, lo si è appena mostrato: Lakoff e Johnson offrono solo una variante del contestualismo. Nelle sue ricerche successive, Lakoff insisterà sulla mente *embodied*, come se la critica alla mente disincarnata fosse sufficiente a garantire che ci si trova sulla via giusta. Come se il contesto non potesse agire sulla mente come una prigione, come una causa di rigidità, e anche di stupidità. E come se sapersi svincolare dalla rigidità di un contesto non fosse importante almeno quanto sapersi adattare ad esso.

Probabilmente, la difficoltà a mettere a fuoco la fallacia contestuale dipende anche dagli usi equivoci del termine *cognitivo*. Con questo termine si indicano tutti i processi da cui consegue una conoscenza, dando per scontato che la conoscenza si riferisca alla realtà effettuale. Non ci si interessa alle differenze di complessità, alla differenza tra stereotipato e creativo: o meglio, si ritiene di poter replicare ad ogni obiezione di questo genere asserendo la continuità graduale tra semplice e complesso. È in base a questa impostazione che viene negata una differenza netta e irriducibile tra metafore quotidiane e letterarie. Secondo Lakoff e Turner, solo l'ipotesi della continuità rende plausibile la nostra capacità di comprendere anche le metafore letterarie più raffinate: «Poets may compose or elaborate or express them in new ways, but they still use the same basic conceptual resources available to us all. If they did not, we would not understand them»[33].

Per giudicare questa argomentazione, dobbiamo anzitutto assegnare un significato preciso alla 'discontinuità'. Sembra che esistano almeno due modi di

[32] M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Milano 2005, p. 54.
[33] G. Lakoff – M. Turner, *More than Cool Reason*, Chicago 1989, p. 26.

intenderla: in una prima accezione, *discontinuità* vuol dire separazione radicale, e implica una frontiera netta tra due regioni diverse. Linguaggio della vita quotidiana e linguaggio letterario – poiché è di questo che stiamo parlando – sarebbero riconoscibili in base a proprietà differenti: la letteratura avrebbe una sua specificità. Ebbene, se viene intesa come una proprietà, la specificità finirà con l'apparire come qualcosa di misterioso e di inafferrabile: perché enunciati come «How long is Haines going to stay in this tower?»[34], dovrebbero essere riconoscibili nella loro provenienza da un testo letterario? Un altro esempio: si rimane stupefatti leggendo che, secondo Pinker, «Giulietta è il sole» sarebbe una metafora letteraria[35]. Perché mai? Quale misteriosa fragranza sarebbe percepibile in questo enunciato? Evidentemente qui Pinker si esprime in maniera affrettata, e l'unico senso che possiamo attribuire alla sua affermazione è che Shakespeare è un creatore di molte metafore, meravigliose e in ogni caso non confondibili con le variazioni di "L'AMORE È UN VIAGGIO: ("il nostro rapporto è in un vicolo cieco" … "È un rapporto che non va da nessuna parte", ecc.).

C'è un altro modo per intendere la discontinuità: non come l'instaurarsi di una barriera separativa, ma come l'emergere di qualcosa di imprevisto dalla base di partenza. Fenomeni di questo tipo sono stati indicati da Freud con il termine *appoggio*: per esempio, l'erotizzazione delle labbra, della zona orale, che originariamente era destinata soltanto all'assunzione del cibo. Una pulsione sessuale si appoggia a una pulsione autoconservativa, e ne modifica profondamente il destino. Perché non dovrebbe essere legittimo parlare di 'discontinuità' in casi di questo genere? Alimentazione ed erotismo hanno qualcosa di *basic* in comune: ma potremmo analizzare il campo dell'alimentazione e la dimensione erotica valorizzando meccanismi comuni[36]?

Abbiamo eliminato un primo equivoco. Ma ne restano altri, e soprattutto non appare chiaramente qual è la posta in gioco nel dibattito sulle differenze tra vita quotidiana e letteratura. Si noti che non è la stessa cosa dire 'vita' oppure 'vita quotidiana': nel secondo caso si mette l'accento sulle abitudini, sulla regolarità dei ritmi e degli eventi, e anche sulla frequenza degli stereotipi. Ma la vita è molto di più della vita quotidiana: comprende la rottura delle abitudini, la capacità di rinnovarle, cioè di vivere, secondo l'auspicio di Nietzsche, con brevi abitudini, e tutte le situazioni in cui siamo chiamati a decidere senza affidarci a schemi prefissati. Il vivente, nel senso più alto, non è soltanto un'entità biologica, bensì *chi decide nello stato di eccezione*: e ciascuno di noi è chiamato, in alcuni momenti, a prendere decisioni non banali, decisioni 'singolari' (la scelta di un lavoro, mettere al mondo un figlio, ecc.).

Non solo: se è vero che esistono professioni 'impossibili', come ha detto Freud riguardo a educare, governare, e psicoanalizzare, l'ambito della *vita non standardizzabile* aumenta notevolmente: e, ancora una volta, riguarda ciascuno

[34] «Quanto tempo starà ancora Haines in questa torre?», J. Joyce, *Ulisse*, Milano 1970, p. 10.
[35] S. Pinker, *Fatti di parole*, cit., p. 252.
[36] Chi non apprezza la tesi di Freud può far riferimento ad altri modelli, che si collocano sul terreno dell'*emergentismo*, cioè di quell'insieme di teorie che cercano di spiegare la complessità in maniera non riduzionista.

di noi. Perché l'impossibile – inteso come il non-standardizzabile, il non-dominabile – è un aspetto fondamentale della nostra vita emotiva.

Dunque: il fortissimo contrasto tra vita quotidiana e letteratura si riduce se la distinzione riguarda la *vita extraletteraria* nel suo complesso e nelle sue dissonanze, e non la quotidianità stereotipata. Quale conclusione possiamo trarne? Dobbiamo dar ragione a chi teorizza la continuità?

Forse no. L'unico punto da tener fermo è che non sembra plausibile cercare la differenza tra vita extraletteraria ed esperienza letteraria focalizzandosi su un singolo tratto. La differenza è certamente più complessa, e va indagata con maggior pazienza. Forse il problema va reimpostato: anziché pensare la vita quotidiana e la letteratura come le estremità opposte di un *continuum*, che ospita a metà strada esperienze esistenziali che per il loro dinamismo e per la loro complessità sono molto vicine alle esperienze descritte dalla letteratura, anziché cercare una zona intermedia tra quotidianità e letteratura da un punto di osservazione esterno a entrambe, dovremmo dedicare la nostra attenzione alla differenza tra due prospettive. La distinzione principale infatti riguarda la possibilità di comprendere la letteratura *a partire dalla vita quotidiana* e la possibilità opposta, comprendere la vita *a partire dalla letteratura*. Due punti di vista in conflitto, e non un elemento o una zona comune.

Sto riprendendo qui l'impostazione iniziale di *Essere e tempo*. Heidegger non si chiede quale sia la proprietà che tutti gli enti hanno in comune, e non si limita alla differenza tra enti più semplici e altri più complessi (perché dotati di coscienza, razionalità, ecc.). Afferma una differenza tra due 'tipi' di ente, in una prospettiva *modale* – prospettiva che non è affatto evidente, e che è rimasta per lo più opaca anche per gli specialisti: la differenza decisiva tra ente intramondano e *Dasein* riguarda infatti il loro modo d'essere. E da ciò deriva il conflitto irriducibile tra pensare l'Esserci a partire dall'ente intramondano e pensare l'ente intramondano a partire dall'Esserci. Non si dà un punto di vista neutro, esterno ai due che sono stati indicati: o meglio, un presunto punto di vista neutro sarebbe surrettiziamente intramondano.

Analogamente, un punto di vista neutro tra vita quotidiana e letteratura risulterebbe implicitamente favorevole alla vita quotidiana, e ostacolerebbe la comprensione dell'esperienza letteraria. Bisogna chiedersi a questo punto che cosa andrebbe perduto scegliendo il punto di vista della quotidianità, cioè dei contesti referenziali. Ebbene, andrebbero perduti sia la dimensione modale sia quella logica della letteratura.

7. *Lost in styles (and in modalities)*

Le due dimensioni sono strettamente connesse, non lo si dimentichi. E comunque: *noi siamo gettati* – per usare la celebre nozione heideggeriana – sia negli stili di pensiero che nei modi d'essere. Sono questi i concetti che non bisognerebbe mai perdere di vista. L'opposizione tra vita quotidiana e letteratura

è destinata a equivoci permanenti finche non la si riscrive in una concettualità rigorosa.

Dunque, la vera opposizione è tra due prospettive: una di esse privilegia la miscela modale dell'effettualità (della *Wirklichkeit*), i contesti referenziali, e le logiche di coincidenza; l'altra privilegia la dimensione del possibile (o meglio le possibilità necessarie), i contesti ermeneutici, e le logiche di non-coincidenza.

Se parliamo di *vita* in generale – una vita che include, evidentemente, anche la letteratura! –, allora emerge il conflitto tra la tendenza a coincidere e quella a oltrepassare (se stessi). Un conflitto che non caratterizza soltanto i personaggi della letteratura, e che la letteratura però sa esprimere in modo eminente: a condizione di non vedere la letteratura come un mero esercizio di finzione, bensì come la messa in scena di possibilità esistenziali, e del conflitto tra possibilità inferiori e superiori (un esempio: si pensi alle scelte contrastanti di Antigone e di Ismene).

I mondi della letteratura non sono semplicemente mondi possibili, nel senso in cui vengono intesi e discussi dalla filosofia analitica e da un tipo di logica che viene chiamata "modale", ma che bisognerebbe indicare come una logica che *de-modalizza* le modalità, in quanto ne privilegia una soltanto, cioè la realtà effettuale. Le possibilità prese in considerazione sono solamente possibilità 'fattuali' (comprese quelle 'controfattuali': l'orientamento modale non cambia). Per questi autori, più in alto della possibilità rimane l'effettualità

Invece i mondi della letteratura sono mondi a cui si accede inizialmente con l'immaginazione, ma che saranno penetrati adeguatamente soltanto con i mezzi dell'interpretazione: soltanto l'interpretazione infatti può afferrare e chiarire le possibilità 'non effettuali', 'non intramondane'.

8. Dissonanze nelle metafore e differenze tra metafore. Il conflitto tra miscele modali. La ribellione all'effettualità nelle metafore eminenti

Per un'esposizione più ampia di questi problemi sono costretto a rinviare alle mie ricerche precedenti: era comunque necessario ampliare l'orizzonte, prima di tornare alla distinzione tra metafora quotidiana e letteraria.

Nella prospettiva degli stili e delle modalità, questa distinzione va ripensata radicalmente. E va ribadito anzitutto un punto fondamentale: difendere la creatività letteraria è senza dubbio un obiettivo importante, ma non per ragioni 'feticistiche'; non mi interessa rivendicare per la letteratura uno spazio incontaminato dalle banalità della vita quotidiana. Ciò equivarrebbe a riproporre una forma di estetismo. Sono convinto invece che la letteratura offre possibilità inestimabili per comprendere la condizione umana e il funzionamento della nostra mente. Il linguaggio è una finestra sulla natura umana, come afferma Pinker[37]? Ebbene, occorre anzitutto approdare alla consapevolezza che 'il' linguaggio non esiste: non esiste se non nei suoi modi, negli stili. L'uomo è

[37] S. Pinker, *Fatti parole*, cit., p. 4.

un soggetto diviso, è la concezione proposta dalla psicoanalisi. *Il linguaggio è linguaggio diviso* (ancora una volta: nei suoi modi, negli stili).

Di conseguenza, non sembra corretto attribuire a tutte le metafore la medesima funzione: lo statuto e il funzionamento di una metafora vanno messi in relazione con lo stile di pensiero che essa esprime e con il suo orientamento modale[38].

Contro la concezione di Lakoff, e di altri cognitivisti, sono state sollevate diverse obiezioni. La prima riguarda il carattere stereotipato delle metafore di cui essi si occupano. Quanto più una metafora è diffusa, tanto meno viene percepita come tale: essa circola come una figura *morta*, catacresizzata, letteralizzata. L'argomentazione difensiva di Lakoff e Jonhson, secondo cui le metafore concettuali, e i tropi da esse generati (espressioni come *perdere tempo, attaccare le posizioni, separare le proprie strade,* ecc.) «sono "vive" nel senso più fondamentale del termine (*in the most fundamental sense*): sono metafore con cui noi viviamo»[39], appare piuttosto debole, se non ingenua. Nessuno intende negare che noi viviamo di stereotipi, linguistici e comportamentali: anzi, un po' malinconicamente, dobbiamo ammettere che la nostra vita è in larga misura dominata dalla rigidità. Ma la rigidità è *vita* «*in the most fundamental sense*»?

L'approccio cognitivista risulta dunque fallimentare nei confronti delle "living metaphors": così afferma per esempio Michele Prandi, rivolgendo le proprie critiche a un altro aspetto della concezione di Lakoff, vale a dire la presunta coerenza delle metafore. In effetti, sarebbe il radicamento della metafora nell'esperienza corporea a far sì che questo meccanismo non possa generare conflitti. Secondo Prandi, invece, la metafora nasce nell'incoerenza, in spazi semantici conflittuali[40]. Una tesi sostenuta anche da Jackendoff e Aaron, per i quali è l'*incongruity* di alcune metafore a differenziarle dalle asserzioni letterali come dalle metafore quotidiane[41].

Io preferisco parlare di 'dissonanze' anziché di 'conflitto', nozione che mi sembra più pertinente per la quarta provincia figurale (ossimori, paradossi, rovesciamenti ironici, ecc). Ma senza dubbio mi trovo su una posizione affine a quella degli autori appena citati: anche per altre ragioni, però. Ciò che impedisce ai cognitivisti di cogliere le dissonanze nelle metafore, o in alcune metafore (le più creative), è il radicamento corporeo che essi pongono alla base della generatività metaforica: se la metafora è proiezione, e poiché il corpo non contiene conflitti, la mente metaforizzante non potrà proiettare sulla realtà nessun conflitto e nessuna incoerenza.

[38] Le distinzione tra stili e tra orientamenti modali sono di gran lunga più importanti delle distinzioni tra metafore espresse da un sostantivo, da un verbo, ecc. Ciò non esclude che, successivamente, ci sia debba occupare anche di queste differenze.
[39] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit. p. 74.
[40] M. Prandi, *A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms*, in "Metaphor and Symbol", 27, 2012. Cfr. anche B. Biebuyk e G. Martens, *Literary Metaphor between Cognition and Narration* in Beyond Cogntive Metaphor Theory, a cura di M. Fludernik, New York 2001 (particolarmente le pp. 60-61).
[41] R. Jackendoff – D. Aaron, recensione a Lakoff e Turner, *More than Cool Reason*, in "Language" 67, 1991.

Quali sono però i postulati (i dogmi) impliciti nella concezione nella mente *embodied*? Il primo è che le metafore avrebbero un orientamento privilegiato verso l'effettualità. D'altronde, la funzione assegnata alla metafora è quella di 'accrescere la realtà': addomesticare l'ignoto, conferendo a ciò che è sconosciuto, informe e difficile da padroneggiare, una forma nota. Che molte, e probabilmente la maggior parte delle metafore, siano figure rivolte alla realtà effettuale, sembra incontestabile. Sappiamo che molte metafore sono state (e vengono) inventate per colmare le lacune del dizionario, quando occorre trovare un nome per un elemento della realtà che ancora non lo possiede. Per quanto riguarda il ruolo della metafora nella ricerca scientifica, l'impulso a organizzare un campo sconosciuto sembra manifestarsi prevalentemente nell'analogia, che non consiste nell'evidenziare una somiglianza tra entità o parti di entità quanto i *rapporti*, anche se le parti sono molto diverse. Si noti che l'analogia concede poco o nulla al fenomeno della densità semantica: occorre che l'insieme dei rapporti sia chiaramente articolato. Dunque, nell'analogia l'indicazione (o la ricerca) delle somiglianze tende a scivolare verso il separativo.

Ma anche in letteratura ci si può imbattere in metafore con orientamento effettuale. Ciò accade quando la volontà di "definire qualcosa in termini di un'altra cosa" conduce a scegliere due entità empiriche in un medesimo contesto. Ad esempio: «O., now in his seventies, his memory failing, his face as wrinkled as a half-closed palm»[42]. La somiglianza tra un volto e una mano è più trovata che inventata, e non sembra produrre un effetto di dissonanza: per quale motivo? Probabilmente, perché i due termini appartengono a un medesimo contesto, e manca quella 'infrazione' contestuale che caratterizza le metafore più creative.

La dissonanza risulta scarsamente percepibile anche nelle metafore didascaliche, ad esempio la colomba di Kant. Affinché si produca conoscenza, l'intelletto umano ha bisogno di attriti, di dati empirici, e non di muoversi nel vuoto: analogamente, il volo della colomba richiede il sostegno dell'atmosfera. Le metafore didascaliche sono 'veicolari', cioè trasmettono un contenuto intelligibile per mezzo di una veste sensibile. Perciò Heidegger – con una generalizzazione errata, e pensando principalmente a questo tipo di metafore -, ha sostenuto che la metafora è una nozione metafisica[43]. Senza dubbio, la loro funzione è quella di riportare la mente su un terreno più familiare, al prezzo di una certa banalizzazione.

Tornando a Lakoff, è assai difficile cogliere dissonanze nelle metafore concettuali, in quanto la loro funzione è *addomesticare* – e non produrre inquietudine; strutturare, producendo stereotipi – e non destrutturare, smontando gli stereotipi. Produciamo metafore, secondo i cognitivisti, perché siamo guidati da un'esigenza di forma, da una 'pulsione di forma'. Si potrebbe essere d'accordo su questo, a condizione però di non ridurre le forme a manifestazioni dell'effettualità, e a ciò che già sappiamo della realtà effettuale; senza dimenticare

[42] «O. ha passato i 70 anni, la sua memoria si è affievolita, il suo volto è rugoso come un palmo di mano semiaperto» (P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, Milano 1982, p. 158).
[43] M. Heidegger, *Il principio di ragione*, Milano 1991, pp. 89-90.

inoltre che la pulsione di forma si manifesta anche come dinamismo continuo, cioè non si appaga necessariamente di una singola metafora: basti pensare alle metafore 'seriali' di Proust, grazie a cui vengono generate metamorfosi audaci (un campanile può venir trasformato in una focaccia e in un cuscino)[44].

Che cosa rende creativa una metafora? In che consiste la discontinuità tra una metafora viva (in senso eminente) e una metafora quotidiana – che fa parte della nostra vita, ma come qualcosa di irrigidito e morto? Abbiamo già iniziato a rispondere a queste domande, ma adesso la risposta va approfondita e completata, almeno nelle linee essenziali.

Una metafora è viva non semplicemente per la sua resistenza all'usura: resistenza che può dipendere dalla sua complessità (per contro, le metafore quotidiane devono essere rapide e facilmente maneggevoli). Una metafora è viva quando appartiene alla miscela del possibile, e non a quella dell'effettuale. Parlo di *miscela*, perché nessuna modalità è pensabile isolatamente. Dunque nella miscela dell'effettualità (cioè dominata dall'effettualità), la possibilità non è per nulla assente: tuttavia assume il modo della possibilità *fattuale* (intramondana, direbbe Heidegger), ad esempio: "Domani a Berlino potrebbe piovere", "Obama avrebbe potuto non essere eletto Presidente degli Stati Uniti", e così via. Invece nella miscela del possibile (o meglio delle possibilità esistenziali), la possibilità assume la forma di interrogativi sulla propria identità e sul proprio destino: Antigone potrebbe rinunciare a seppellire Polinice, ma ritiene "più alta", *più necessaria*, la possibilità di legarsi alla propria famiglia. Antigone sceglie di somigliare a sua madre, nel destino atroce, e nella morte: si lascia *metaforizzare* da Giocasta. Ismene, invece, respinge la tentazione e l'attrazione della metafora materna. Dunque, nella miscela del possibile (necessario), non ci chiediamo se domani potrebbe piovere, ecc., bensì se il desiderio di essere metaforizzati da un modello (come Emma Bovary dalle eroine romantiche, per fare un altro esempio canonico) sia il nostro desiderio più autentico.

In base a questa prospettiva *gli esseri umani appartengono a due miscele modali, e scivolano continuamente dall'una all'altra*. Alle due miscele corrispondono i due tipi di contesto: posso decidere di adattarmi a un contesto referenziale, in cui coinciderò con me stesso, ma posso anche decidere di spezzare il contesto referenziale, oltrepassare me stesso, sperimentare possibilità sconosciute. In tal caso mi collocherò in un contesto ermeneutico.

Le metafore sono diverse a seconda della miscela modale a cui appartengono. Una metafora è *dissonante*, e viene percepita così, soprattutto quando spezza le rigidità della *Wirklichkeit*, e i vincoli del regime separativo. Nelle metafore creative prevale un *orientamento anti-effettuale*: non perché esse possano liberarsi di ogni tratto empirico (sarebbe assurdo pensarlo), ma perché gli elementi dell'esperienza vengono rielaborati e sfociano in qualcosa di non percepibile nell'effettualità. In questo senso, le somiglianze proposte dalle metafore creative non sono trovate, ma inventate. E ciò che a cui esse mirano non è l'addomesticamento dell'ignoto, ma la rottura degli stereotipi. Non è vero che intendono tradurre l'astratto nel

[44] M. Proust, *La strada di Swann*, Torino 1968, pp. 68-71.

concreto: al contrario! Come aveva osservato acutamente Richards, ci sono metafore che scivolano lungo un versante astratto[45]. Consideriamo qualche esempio:

> It seems she hangs upon the cheek of night
> As a rich jewel in an Ethiop's ear[46].

> The newspapers diagnosed the still young summer as being exceptionally hot, and indeed there was a long dotted line of beautiful days, from time to time by the interjection of a thunderstorm[47].

Per quanto riguarda la metafora di Shakespeare, potremmo sostenere che è un tentativo di dare forma a una sensazione, la cui intensità è difficilmente traducibile in parole. Senza dubbio è così. Tuttavia ciò che colpisce è che questa strutturazione dell'esperienza non sfocia in immagini concrete; o meglio, che nelle immagini concrete vi è un contromovimento che le riporta verso l'astratto: perché se un ricco gioiello all'orecchio di una donna etiope è qualcosa che potremmo incontrare nell'esperienza sensibile, come potremmo incontrare nel mondo empirico una fanciulla appesa alle guance della notte? E non è forse questa l'immagine – ammesso che si possa chiamarla ancora un'immagine – più potente, e più coinvolgente? Dopo aver letto questi due versi constatiamo che la seconda immagine (quella dell'orecchino) non ha prodotto alcuna smorzatura, e torniamo a ciò che nella prima resta enigmatico. Consideriamo adesso l'esempio tratto da Nabokov: in che consisterebbe il passaggio da un'esperienza parzialmente informe a un'esperienza strutturata? Una successione di calde giornate estive non è forse totalmente afferrabile dai nostri sensi, nella vita quotidiana? In che cosa consisterebbe la mancanza di strutturazione? Ciò che colpisce in metafore come queste è invece la loro 'superfluità' – beninteso, rispetto, a una concezione standardizzata dell'esperienza. Non c'è alcun bisogno di metaforizzare qualcosa di perfettamente comprensibile. Ma l'effetto a cui mira Nabokov non è la familiarizzazione, bensì il suo opposto: lo *straniamento*. Egli ci mostra una successione di calde giornate estive attraverso «una fila di puntini sospensivi, non di rado interrotti dall'interiezione di un temporale». Come ha sostenuto Viktor Šklovskij in un articolo fondamentale, la letteratura ci mostra il mondo come non l'avevamo mai visto prima[48], e come non saremmo capace di vederlo, se continuassimo a utilizzare le risorse mentali, e linguistiche, del regime separativo.

[45] «Il linguaggio della grande poesia è spesso astratto in modo estremo e il suo scopo è precisamente quello di farci "scivolare per una china astratta (*gliding through an abstract process*)», I. A. Richards, *Filosofia della retorica*, Milano 1967, p. 120. Naturalmente, nel caso della poesia l'astrazione non è rarefazione.
[46] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, 5, vv. 226-227.
[47] «I giornali definirono eccezionalmente calda l'ancor giovane estate, e veramente era una lunga teoria di splendide giornate: puntini sospensivi di rado interrotti dall'interiezione di un temporale», V. Nabokov, *Il dono*, Milano 1991, p. 405.
[48] V. Šklovskij, *L'arte come procedimento* in *Teoria della prosa*, Torino 1976.

La letteratura scioglie le rigidità dell'esperienza che è stata codificata mediante il linguaggio letterale e mediante le metafore concettuali.

9. Miscele modali e pluralismo logico

Bisogna riflettere ancora sul rapporto tra la dimensione modale e quella logica. Si è affermata la loro connessione: non è detto però che le alleanze migliori prevalgano sempre.

La solidarietà tra miscela effettuale e regime separativo appare decisamente plausibile: e infatti esistono concezioni secondo cui il mondo è fatto a blocchi da costruzione (*building blocks*), e i significati vanno intesi come una composizione di tratti atomici. Qui il separativo domina incontrastato. Ogni entità coincide con se stessa; ogni enunciato dice quello che dice. Il mondo è governato da leggi, e il linguaggio dalle regole di uno o più codici.

All'estremo opposto, va rilevata l'alleanza tra miscela delle possibilità necessarie e logica della non-coincidenza. L'individuo che vuole "diventare ciò che è" (Nietzsche), cioè realizzare le proprie possibilità superiori, deve oltrepassare se stesso. La sua identità verrà definita conflittualmente, nelle relazioni con modelli che lo attraggono ma con i quali non deve confondersi – altrimenti ricadrà nella coincidenza, sia pure con *alter*: i modelli vanno *interpretati*. Dove domina il principio di non-coincidenza, insomma la flessibilità, il regime distintivo non collassa nel confusivo. Qui un testo non dice semplicemente quello che dice: parliamo di *testi*, e non di enunciati, perché lo spazio dell'enunciato è quasi sempre troppo limitato per consentire l'espansione semantica. Quasi sempre: esistono infatti enunciati densi, gli aforismi, che sono destinati all'interpretazione.

Tra le due alleanze che sono state indicate il conflitto è aspro. Ma conflitti meno forti possono sorgere anche tra le varianti di una stessa miscela: si presentano allora delle ibridazioni, di cui bisogna saper riconoscere i limiti.

La miscela dell'effettualità può essere elaborata in versioni meno rigide: succede allora che il modello del codice venga abbandonato a favore delle inferenze, e che si valorizzi il contesto. Ma le inferenze alla Grice, per intenderci, non appartengono al campo dell'interpretazione, nel senso in cui lo stiamo definendo: si tratta di operazioni che si esauriscono in un ambito referenziale. Lungo una via diversa dalla pragmatica, anche Lakoff prende le distanze dal mondo, e dal significato, composti da blocchi di costruzione. Come è stato ricordato, la realtà per Lakoff è solo parzialmente separativa: la nostra esperienza è in larga misura costituita da *interazioni*, e molte delle proprietà con cui veniamo a contatto sono interazionali. Una realtà in cui prevalgono le interazioni è notevolmente fluida.

Dovremmo concedere a Lakoff di avere operato una rottura radicale con la tradizione filosofica che privilegia l'effettualità e le logiche di coincidenza? Sembra proprio di no. È vero che le metafore sono figure "congiuntive", e che definire qualcosa nei termini di un'altra cosa equivale a valorizzare il legame, e non la separazione. Ma restano i limiti già indicati: il primato dell'effettualità

e dei contesti referenziali. La mente *embodied* nell'accezione di Lakoff e dei cognitivisti è una mente contestuale, e capace di inferenze, ma non interpretativa. Anche quando valorizza i legami, non sa cogliere le potenzialità delle logiche anti-separative.

10. La somiglianza si dice in molti modi

Abbiamo messo tra parentesi distinzioni che forse non potranno mai essere abbandonate del tutto, ma che consentono alla ricerca di compiere solo pochi passi, incerti e incespicanti: metafore vive e morte, metafore quotidiane e letterarie. Noi riconosciamo invece un ruolo strategico a queste distinzioni:

metafore familiarizzanti - metafore stranianti

metafore orientate verso l'effettualità - metafore non-effettuali

metafore articolate - metafore dense

Troveremo ulteriori conferme della fecondità di questa impostazione spostandoci sul versante della comprensione e dell'interpretazione. Non si può fare a meno di notare, peraltro, che lo spazio delle metafore è diventato conflittuale; tanto che ci si potrebbe chiedere se l'individuazione di un meccanismo comune sia ancora perseguibile. Che cosa riunisce metafore così diverse tra di loro? perché le consideriamo in ogni caso metafore?

Ebbene, perché non si può trascurare la loro affinità in quanto figure della *somiglianza*. Il loro obiettivo – diversamente da una sineddoche, da una metonimia, da un ossimoro – è affermare una similarità: non importa, in prima istanza, se essa sia trovata o inventata, disponibile (e comunque connessa) alla percezione oppure astratta, e accessibile solo in parte con i mezzi dell'immaginazione concreta[49].

La somiglianza asserita da una metafora evoca, in ogni caso, una mancanza di omogeneità: perciò diversi autori enfatizzano l'incoerenza di cui la metafora si farebbe comunque portatrice. Cogliere una somiglianza tra entità omogenee è il punto di partenza per una tassonomia: i gatti e le tigri sono sufficientemente simili per poter essere categorizzati come felini. Ma anche quel tipo di sineddoche che chiamiamo *antonomasia*, e che potrebbe venir considerata un'anticipazione del concetto di prototipo, lavora sulle somiglianze: poiché tutti gli oratori si somigliano, ciascuno di essi potrà venir designato mediante il nome di qualcuno che era dotato di particolare talento oratorio (Cicerone). Tuttavia la sineddoche si muove su un terreno omogeneo. Una metafora, invece, afferma una somiglianza tra sfere eterogenee, rispetto alle quali il pensiero separativo (tassonomico) aveva introdotto confini sufficientemente netti:

[49] Non sembra arbitrario paragonare la differenza tra metafore concrete e astratte a quella tra pittura figurativa e non figurativa.

a me, che lo guardavo dal tetto, sembrava incredibile che una macchina così delicata riuscisse a sopportare il peso di Abu Ali su quello sterrato pieno di buche. Ma con mia grande meraviglia ci riusciva sempre: si lanciava giù per la strada, con la jallabeyya che gli svolazzava intorno mentre il motorino, a distanza, si riduceva a una linea sempre più sottile – sembrava di vedere un gigantesco leccalecca allontanarsi in groppa al suo stecchino[50].

Un individuo corpulento non è un leccalecca, e un motorino non è lo stecchino di un leccalecca. Ma la metafora infrange le rigide barriere categoriali, e sovrappone due immagini. Si può optare per terminologie diverse – intersezione, sovrapposizione, miscelazione: e l'analisi di questa zona di mescolanza meriterebbe più attenzione di quanto possiamo dedicarle adesso. Per il momento, ci concentreremo sul rapporto tra densità e articolazione.

Vale la pena di ripeterlo ancora una volta, per apprezzare pienamente una metafora creativa non bisognerebbe prescindere dal testo a cui essa appartiene: si deve dunque passare dallo spazio degli enunciati, di cui ci si accontenta troppo spesso, a quello dei testi (e anche dei contesti conversazionali, quando uno scambio verbale cerca di mettere a fuoco problemi rilevanti sul piano esistenziale). Ma anche limitandosi alla dimensione dell'enunciato si possono cogliere differenze non trascurabili.

Consideriamo anzitutto metafore semplici e stereotipate, cioè rigidamente articolate: ad esempio, "il dente della montagna", oppure "Paolo è una volpe". Il motore della metafora è la somiglianza: cerchiamo allora di individuarla nella zona di intersezione. Un dente e il picco di una montagna si somigliano per la forma aguzza. Paolo, una persona scaltra, somiglia alla volpe, animale a cui convenzionalmente si attribuisce l'astuzia. In entrambi i casi, è stata proiettata una proprietà, e il risultato è un'intersezione. Ma non sarebbe possibile una descrizione diversa? Anziché dire che "x è stato definito nei termini di y", non si potrebbe sostenere che è stata creata una classe, quella delle forme aguzze oppure quella degli animali astuti, e che gli oggetti nominati nelle metafore vanno intesi come sottocategorie di categorie più ampie[51]? Nel primo caso, la classe delle forme aguzze verrebbe suddivisa tra forme che appartengono al mondo animale e quelle che appartengono al mondo minerale, nel secondo caso tra mondo umano e mondo animale.

È difficile negare una certa plausibilità a questa proposta: il suo limite, però, sta nel riferirsi solo a metafore semplici e stereotipate. In casi più complessi, la miscelazione (il *blending*) appare innegabile. Senza intersezione, o miscelazione, non c'è metafora: se si riporta la metafora a un procedimento di (sotto)categorizzazione, la peculiarità della metafora scompare. Individui umani astuti e animali astuti sarebbero sottocategorie degli esseri astuti, così come gatti e tigri sono sottocategorie dei felini. Ma forse la riduzione della metafora alla sottocategorizzazione non appare inaccettabile fino a quando si

[50] A. Gosh, *Lo schiavo del manoscritto*, Torino 2001, p. 15.
[51] È la posizione di Glucksberg e Keysar in *Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity* in "Psychological review", 97, 1991.

considerano esempi troppo semplici. Proviamo allora con casi più complessi: non ci sembrerebbe assurdo considerare (riprendendo la metafora di Nabokov) una serie di belle giornate estive e una fila di puntini sospensivi come due tipi di una medesima categoria superiore? Dovrebbe essere evidente, in questo caso, che tutta la dimensione modale e logica della metafora verrebbe cancellata: nella riduzione della metafora a sottocategorizzazione a venire misconosciute sarebbero soprattutto le metafore con orientamento anti-effettuale.

Appare confortante, allora, che Lakoff e altri cognitivisti non rinuncino alla somiglianza (comunque si voglia descriverne il meccanismo) per caratterizzare le metafore. Ma la posizione di Lakoff e Johnson non è priva di ambiguità. In un primo tempo distinguono la strutturazione metaforica e la sottocategorizzazione: ad esempio, "una discussione è una conversazione" viene considerata un esempio di sottocategorizzazione, perché una discussione è un *tipo* di conversazione. I criteri per la sottocategorizzazione sono: a) lo stesso genere di attività; b) sufficienti tratti strutturali in comune. Invece "la discussione è una guerra" va considerata una metafora, perché una discussione e una guerra sono fondamentalmente due tipi diversi di attività, e la discussione viene parzialmente strutturata in termini di guerra. I criteri per la metafora sono: a) differenza nel tipo di attività e b) strutturazione parziale (uso di certe parti selezionate)[52]. Nella mia terminologia, in un caso prevale l'omogeneità, nell'altro l'eterogeneità.

Tuttavia, osservano Lakoff e Johnson, «non sempre è possibile distinguere sottocategorizzazione e metafora sulla base di questi criteri. La ragione è che non sempre è chiaro quando due attività sono dello stesso tipo o di tipo diverso. Consideriamo ad esempio LA DISCUSSIONE È UNA LOTTA: è questa una sottocategorizzazione o una metafora? La questione è se lottare e discutere appartengono allo stesso tipo di attività, e non è una questione semplice»[53]. La conclusione è che «sottocategorizzazione e metafora sono i due estremi di un continuum»[54].

Una conclusione molto ambigua: Lakoff e Johnson intendono dire che il confine tra sottocategorizzazione e metafora è vago? In tal caso, non ci sarebbe più differenza netta tra queste due operazioni, e tutto si ridurrebbe a una questione di grado. O forse, più cautamente, essi intendono dire che la distinzione è pienamente valida, ma che non è sempre facile applicarla? In tal caso, sarebbe la diversità tra i contesti a farci optare per una denominazione o per l'altra: dove prevale l'aggressività, la volontà di dominio, e la tendenza a infliggere ferite psicologiche a un'altra persona, una discussione si avvicina decisamente allo spazio metaforico della lotta e della guerra.

Dunque, in presenza di un legame metaforico tra due termini, non si tratta di negare in maniera assoluta la possibilità di cercare un nucleo comune: in linea di principio, questo è possibile e non lo si può impedire. Ad esempio, le metaforizzazioni dell'amore come viaggio, malattia, forza fisica, follia, guerra,

[52] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 103.
[53] *Ibid.*
[54] Ivi, p. 104.

ecc., potrebbero venir riportate a un nucleo comune minimo: L'AMORE È UN'EMOZIONE[55]. Si tratta allora di chiedersi se l'individuazione del nucleo comune, o della proprietà comune, offra suggestioni euristiche migliori di quelle offerte dalle metafore. Senza dubbio, anche la costruzione di una tassonomia rigorosa può essere stimolante; sembra però che la via della metafora sia irrinunciabile, se non al prezzo di un impoverimento della conoscenza.

11. La metafora tra categorizzazione e interpretazione

Nella mia prospettiva, una categorizzazione mediante genere/specie (o tipo/sottotipo) e una definizione metaforica sono operazioni molto diverse. La prima è una manifestazione dello stile disgiuntivo (o separativo): a partire da un genere (o da un tipo) si procede per divaricazioni. Ogni nuova articolazione consiste nello scendere di un gradino (o di un livello). Invece la metafora, cioè la metaforizzazione, appartiene alla famiglia degli stili congiuntivi: è un procedimento orizzontale.

E tuttavia, si dirà, la metafora non è un tipo di categorizzazione? Ecco, questo è un punto di grande importanza e va chiarito con molta attenzione. Come si è detto più volte, la distinzione che sta "più in alto" è quella tra modi di pensare: dunque tra modi della logica, o stili di pensiero. Ebbene, distinguere tra logica disgiuntiva e congiuntiva oppure tra stile separativo, distintivo e confusivo, equivale indubbiamente a proporre una tipologia: ma non tutte le tipologie – un termine generale, di cui non si riesce a fare a meno – sono separative. Propongo allora di riservare il termine *tassonomia* alle tipologie separative: ad esempio, gli Europei si suddividono in Italiani, Francesi, Inglesi, ecc. Le tassonomie sono *ireniche*. Altre tipologie, invece, quella degli stili di pensiero, così come quella nietzscheana tra apollineo e dionisiaco, sono *conflittuali*. Tra gli stili c'è interdipendenza, intensificazione reciproca, lotta, ecc. Dovremmo minimizzare la differenza tra tipologie ireniche e conflittuali dicendo che si tratta pur sempre di tipologie? Dovremmo far prevalere il nucleo comune rispetto alle differenze?

Ma non basta. Oltre a caratterizzare alcune tipologie, la relazione di conflitto emerge almeno potenzialmente anche nella rivalità tra tipologie ireniche e non-ireniche. Cominciamo con l'osservare che ogni categorizzazione ha una componente selettiva e prospettica: una medesima persona, può essere descritta in maniere diverse, con predicati diversi. Riprendiamo, non per pigrizia ma perché si trova nel testo che stiamo continuando a criticare, un esempio di Lakoff e Johnson:

> Nelle nostre descrizioni quotidiane usiamo categorizzazioni per focalizzare certe proprietà che si adattano ai nostri scopi. Ogni descrizione mette in rilievo, trascura e nasconde – ad esempio:
>
> Ho invitato una bionda sexy alla nostra cena.
> Ho invitato una famosa violoncellista alla nostra cena.

[55] Ivi, p. 105.

Ho invitato una marxista alla nostra cena.
Ho invitato una lesbica alla nostra cena.

Sebbene la stessa persona possa corrispondere a tutte queste descrizioni, ogni descrizione illumina aspetti diversi di quella persona[56].

Troviamo qui una molteplicità di punti di vista in relazione a un medesimo individuo. Innegabilmente, si tratta di una molteplicità irenica: non c'è nessun conflitto tra i diversi aspetti della persona evocata nei quattro enunciati. Ma se qualcuno sostenesse che la concezione filosofica chiamata *prospettivismo*, e che viene attribuita tra gli altri a Nietzsche, è illustrata adeguatamente da questa serie di esempi, non potremmo assolutamente essere d'accordo. Il prospettivismo è tutt'altra cosa.

Il prospettivismo è una concezione radicalmente in conflitto con le concezioni oggettiviste, e realiste (compreso il realismo 'esperienziale' di Lakoff *et alii*). Se volessimo offrirne una definizione rapida, come è inevitabile in questo momento, non potremmo non attribuire al prospettivismo il primato dell'interpretazione nell'ambito della conoscenza (Nietzsche, «Non esistono fatti ma solo interpretazioni»): ma per evitare che il prospettivismo venga equivocato e ridotto a una forma di soggettivismo, potremmo attribuirgli *il primato degli stili di pensiero*; in tal modo, si potrebbe tranquillamente ammettere la legittimità di uno stile, il separativo, nel cui orizzonte vengono generate proposizioni come "la neve è bianca" ecc. Ma la pluralità degli stili è conflittuale. Ciò non implica che il conflitto sia pervasivo: abbiamo appena considerato un esempio di molteplicità irenica ("Ho invitato a cena una bionda sexy, una famosa violoncellista, ecc."). Va aggiunto che il regime separativo è quello in cui i conflitti sono più rari, il che non dovrebbe sorprendere: per definizione, il separativo tende a chiudere ogni entità in se stessa, a creare distanze – in senso ontologico (o meglio ontico). Distanze che riguardano non lo spazio e il tempo, bensì l'identità. Dove prevale il 'ben separato', il conflitto sorge più raramente. Si immagini un mondo in cui tutti gli individui sono definiti esclusivamente dalle loro *proprietà*: non potrebbero coesistere irenicamente, come la serie dei numeri?

Immaginiamo invece un mondo dove l'identità dipenda in maniera essenziale da *relazioni congiuntive*: dal 'desiderio di essere l'altro', cioè da processi di sconfinamento che la psicoanalisi chiama *identificazioni*. Qui il conflitto sarebbe assai più diffuso.

E se ora consideriamo il nostro mondo, potremmo negare l'intreccio tra modi dell'identità? Ciascuno di noi è definito da proprietà (ad esempio quelle registrate sui nostri documenti) ma anche da relazioni. In alcuni contesti, ad esempio il check-in all'aeroporto, la descrizione dei tratti identitari-proprietari risulterà adeguata. Ma chi volesse descrivere non banalmente se stesso, abbozzare un'autobiografia, non potrebbe evitare – poco importa la sua consapevolezza – di intrecciare conflittualmente modelli di identità. Non è quello che fanno tutti i romanzieri?

[56] Ivi, p. 185.

Non proprio tutti, e non in eguale misura. Alcuni scrittori privilegiano il modello proprietario e quello mereologico, dunque il principio di coincidenza; altri quello relazionale, dunque la non-coincidenza: soltanto questi ultimi creano personaggi complessi. Sembra che, in letteratura come nella vita, il conflitto sia più fecondo, e produca effetti superiori, rispetto all'irenismo.

Questa superiorità non equivale alla pervasività. Ma nel momento in cui cerchiamo di costruire una teoria, ad esempio una teoria della metafora, ecco che le rivalità tra programmi di ricerca e il conflitto tra ipotesi differenti si manifestano con grande forza. Riconsideriamone alcune: c'è discontinuità tra metafore stereotipate e metafore vive? Le metafore obbediscono alla stessa logica del linguaggio letterale, o sono imperniate su una logica diversa (congiuntiva)? Tutte le metafore sono orientate verso l'effettualità? Una metafora può venir riportata al procedimento di sottocategorizzazione? Le possibili risposte a questi interrogativi non potrebbero coesistere pacificamente.

Una metafora categorizza? Nel senso più diffuso, *categorizzare* vuol dire includere in una generalità più ampia (un insieme, una classe). Ciò non esclude, lo si è visto, un atteggiamento selettivo, guidato dalle opportunità e dagli interessi della situazione. Comunque sia, collocare una persona nell'insieme delle bionde sexy, oppure delle violoncelliste, ecc. è sicuramente categorizzare. Ma, utilizzando una metafora (eminente), mettiamo in atto un procedimento di generalizzazione? Sembra proprio di no. Non intendiamo collocare una persona corpulenta su un motorino e un leccalecca nella medesima categoria superiore, né aggiungere il sottoinsieme delle ragazze appese alle guance della notte a quello delle ragazze dalla bellezza radiosa, ecc. La metafora non generalizza (e comunque non sfocia in una generalizzazione), è piuttosto un procedimento *individualizzante*.

Perciò una teoria della metafora deve emanciparsi dal pregiudizio per cui la conoscenza mette in risalto i tratti universali. Conoscere non significa solamente costruire tassonomie e scoprire leggi. Di nuovo, si presentano due possibilità in conflitto: generalizzare mediante concetti oppure individualizzare mediante metafore.

Abbiamo dovuto prendere atto, peraltro, che la dimensione delle metafore è a sua volta divisa e conflittuale. Una metafora può svolge una funzione familiarizzante, essere orientata verso l'effettualità, e tendere all'articolazione rigida; all'estremo opposto, potrebbe svolgere una funzione straniante, essere orientata in modo anti-effettuale, e manifestarsi come densa.

Chi rinuncia a queste distinzioni finisce con l'assumere un punto di vista unilaterale, riduttivo, e complessivamente sbagliato. Si può concedere che un certo tipo di metafore (familiarizzanti, effettuali, quasi rigide) si avvicini alla dimensione dei concetti, e della categorizzazione. D'altronde, non è casuale che Lakoff e Johnson abbiano privilegiato metafore che chiamano *concettuali*. Dire che L'AMORE È UN VIAGGIO non è così clamorosamente diverso da "i gatti sono felini" o "X è una famosa violoncellista": ci si serve di operazioni categorizzanti e inclusive.

Resta una differenza, però: le categorie dei felini e delle violoncelliste non strutturano parzialmente i gatti o la persona X, come il concetto di viaggio dà una forma all'amore. Senza dubbio è così: e per questo motivo non si potrà negare che L'AMORE È UN VIAGGIO sia una metafora.

La conclusione a cui ci stiamo avviando non è che le metafore familiarizzanti, effettuali e quasi rigide non siano metafore. La tesi qui sostenuta è che le metafore in senso eminente, o prototipiche (per chi è affezionato a questo termine), sono quelle stranianti, anti-effettuali e dense.

12. Anche la letteratura si serve di stereotipi (e dello stile separativo)

Somiglianza e dissonanza contraddistinguono (sia pure con grandi variazioni di intensità) tutte le metafore. Tanto più forte è la dissonanza, e tanto più astratto risulterà l'effetto metaforico. Se però ci limitiamo a valorizzare quello che le metafore hanno in comune, non saremo più di grado di cogliere ciò che contraddistingue quelle più eminenti; ancora una volta, va rilevato che la ricerca di tratti comuni mortifica i casi più complessi.

Il conflitto che percorre il campo delle metafore riguarda anche i destinatari. Una metafora può essere straniante e densa, ma colui che l'analizza può mostrarsi incapace di cogliere queste caratteristiche, anche quando sono le più salienti; può banalizzarla, ridurne la forza cognitiva, avvicinandola alla categorizzazione e perdendo di vista la tensione individualizzante. L'atteggiamento riduttivo sarà tanto più spontaneo nel momento in cui a venir considerate sono le metafore familiarizzanti e più articolate, che rappresentano una sorta di 'formazione di compromesso' tra il procedimento concettuale e quello metaforico vero e proprio.

Ma l'atteggiamento riduttivo risulterà plausibile anche se verranno prese in esame metafore letterarie non eminenti: perché - come dovrebbe essere ovvio – anche in letteratura, soprattutto quando i testi sono di grandi dimensioni, compaiono metafore stereotipate. Lakoff sceglie un esempio troppo comodo, quando si sofferma sull'inizio della *Divina Commedia*:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura
> ché la diritta via era smarrita.

Non c'è dubbio che qui Dante evochi la metafora concettuale LA VITA È UN VIAGGIO, e anche, con l'oscurità dell'ambiente in cui si trova, CONOSCERE È VEDERE[57]. Troppo semplice è anche l'altro esempio tratto da Robert Frost:

> Two roads diverged in a wood, and I –
> I took the one less traveled by,

[57] G. Lakoff, *Teoria della metafora* in G. Lakoff e M. Johnson, *Elementi di linguistica cognitiva*, a cura di M. Casonato e M. Cervi, Urbino 1999, p. 96. I versi di Dante sono utilizzati anche in *More than Cool Reason,* cit., p. 9.

And that made all the difference [58]

Anche qui, indiscutibilmente, viene evocata LA VITA È UN VIAGGIO. Da esempi di questo genere Lakoff e Johnson ritengono di poter inferire che non c'è discontinuità tra metafore letterarie e metafore convenzionali, in quanto senza il riferimento a queste ultime le metafore letterarie risulterebbero incomprensibili. Alla loro tesi va replicato così:

a) la discontinuità non è separazione assoluta, ma va intesa come la possibilità di appoggiarsi (non separativamente !) per far emergere novità autentiche. L'esempio paradigmatico per illustrare il *principio di appoggio* è quello che troviamo in Freud, cioè l'erotizzazione della bocca. È vero che pulsioni autoconservative e pulsioni orali sono pur sempre pulsioni: ma è plausibile collocare il nutrimento e l'erotismo come due sottocategorie in una categoria superiore, che potremmo chiamare *attività orali*? Non si cade nel ridicolo a volere enfatizzare i tratti strutturali comuni, come avviene quando si sottocategorizza?

b) Bisogna evitare l'uso equivoco del termine *letterario* per riferirsi alle metafore. Più importante della distinzione tra quotidianità e letteratura è quella tra metafore eminenti (stranianti, antieffettuali, dense) e non eminenti (familiarizzanti, effettuali, articolate).

Molte metafore letterarie sono prevalentemente convenzionali: la loro convenzionalità non ci disturba, e non ci delude, se esse si trovano all'interno di un testo creativo e svolgono un ruolo non altisonante in un progetto originale. Ma in un testo creativo non tutto è creativo: quasi tutti i testi creativi (escludendo i casi di sperimentazione più audace) si servono delle regole grammaticali della lingua in cui sono state scritte. Dunque si servono anche dello stile separativo e di molte rigidità – e che cosa c'è di più rigido delle regole grammaticali? Per esempio, le metafore di Shakespeare di Nabokov che sono state indicate come casi di metafora eminente utilizzano le regole della grammatica inglese. Ma ciò che conta è l'intreccio tra stili, e la dominanza. È l'intreccio a conferire ai testi creativi quella flessibilità per cui essi sono grandezze dinamiche, che esigono l'interpretazione.

La distinzione tra letteratura e linguaggio quotidiano rimane valida in quanto la letteratura perviene a elaborazioni, il cui grado di complessità e di raffinatezza è impensabile nella quotidianità (anche in quella meno stereotipata). Dunque, voler negare la complessità delle metafore eminenti privilegiando casi di metafore 'deboli' non è corretto. Nei versi di Robert Frost, per esempio, la metaforicità è così debole che, come lo stesso Lakoff non può fare a meno di osservare, diventa possibile addirittura una comprensione letteralizzante[59].

c) nei versi prima menzionati di Dante e di Frost incontriamo metafore, e non sottocategorizzazioni; tuttavia esse scivolano inesorabilmente sul versante della sottocategorizzazione, proprio perché sono familiarizzanti, orientate verso

[58] R. Frost, T*he Road Not Taken*, in Lakoff, cit., e in *More than Cool Reason*, cit., p. 3.
[59] «L'espressione poetica di Frost potrebbe essere effettivamente letta in senso non metaforico, come se fosse un viaggio vero e proprio, nel quale egli incontra a un certo punto un bivio» (G. Lakoff, *Teoria della metafora*, cit. p. 98).

l'effettualità, e prevalentemente articolate. Sembra perciò opportuno considerarle *formazioni di compromesso*, a metà strada, se si vuole, tra metafore eminenti e concetti.

13. Una metafora è 'viva' grazie ai processi di interpretazione (e non perché veicola stereotipi di lunga durata)

Negli ultimi decenni gli spazi dell'argomentazione sono stati dapprima riabilitati (si pensi al *Trattato* di Perelman e alle ricerche di Grice) e poi progressivamente valorizzati: il campo della razionalità è stato notevolmente ampliato. Ci si è resi conto che le inferenze logico-formali corrispondono solo a una parte delle nostre capacità inferenziali. La mente *embodied* compie numerosissime operazioni e inferenze non strettamente logico-formali, o grammaticali. Ci si è avviati verso una concezione meno rigida della mente.

Pur approvando questo allargamento, molti studiosi, che si riconoscono nella filosofia analitica e nelle scienze cognitive, hanno ignorato – se non esplicitamente escluso – un allargamento ulteriore: è rimasta una diffidenza, non del tutto ingiustificata, bisogna riconoscerlo, verso le teorie dell'interpretazione, a cui è stato attribuito il vizio del soggettivismo. In questa sede non posso affrontare questa problematica se non tangenzialmente: la mia tesi è che senza l'interpretazione una metafora creativa non può essere compresa adeguatamente.

Vorrei mostrare ora come i cognitivisti, essendo privi del concetto di *interpretazione* (in senso eminente, come lo si può elaborare a partire da Nietzsche, Heidegger, Freud, Lacan) finiscono sempre con l'assumere un atteggiamento riduzionista e banalizzante nei confronti delle metafore complesse.

Il lettore non si stupirà se attingiamo ancora a *Metaphors We Live By*, e se consideriamo ancora una volta il tentativo di mostrare che non ci sarebbe discontinuità tra i due modi della metafora. Consideriamo due metafore, una convenzionale e una non convenzionale:

> Dimmi la *storia della tua vita* (convenzionale).
>
> «La vita è una favola raccontata da un idiota, piena di urla e furore, che non significa nulla (*Life's … a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*)» (non convenzionale)[60].

In entrambi i casi viene evocata la metafora convenzionale LA VITA È UNA STORIA. Una metafora profondamente radicata nella nostra cultura – osservano Lakoff e Johnson –, in base alla quale la vita viene pensata in termini di *stadi*, *nessi causali* tra le parti e *piani* per raggiungere certi *scopi*: dunque, come suscettibile di una narrazione coerente[61]. Nella metafora shakespeariana, però, è proprio la coerenza che tende a mancare: sia perché la vita contiene momenti (o periodi) "pieni di urla e furore", dunque di delirio e di conflitti tormentosi, forse di violenza, sia perché il narratore (*an idiot*) risulta privo di capacità razionali,

[60] W. Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, vv.
[61] G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, cit., p. 195.

che gli permetterebbero di cercare un filo, per quanto esile, che possa ridurre il disordine della propria vita, e conferire un qualche significato alla propria esistenza. Una storia che non ha alcun significato (*signifying nothing*) è ancora una storia?

Secondo Lakoff e Johnson può esserlo, così come può essere vera. La metafora convenzionale risulterà vera se la coerenza fornita dalla narrazione corrisponde alla coerenza di una determinata vita; ma anche la metafora non convenzionale aspira legittimamente alla verità, nella misura in cui si riferisce «alle vite di quelle persone le cui circostanze di vita cambiano così radicalmente, rapidamente e inaspettatamente che nessuna storia coerente sembra mai possibile per esse». E la funzione di questa metafora sarebbe quella di farci guardare in una maniera nuova alle nostre vite, di ricordarci che molte delle nostre attese possono venire frustrate; essa ci invita a non eliminare esperienze "piene di rumore e di furia" perché non si inseriscono, o faticano a inserirsi, in un tutto coerente[62].

È soltanto questo il significato della metafora shakespeariana? Se così fosse, sarebbe difficile distinguere il procedimento della metafora da quello della sottocategorizzazione. L'insieme delle storie viene articolato in storie coerenti e storie incoerenti: due sottocategorie. Si osservi però che, nella versione di Shakespeare, la funzione strutturante della metafora non sembra manifestarsi: al contrario, la metafora invita a *de-strutturare*. Essa ci riporta verso l'informe, l'insensato. E ciò accade proprio perché questa metafora intende distruggere uno stereotipo, la vita come coerenza.

La metafora di Shakespeare ci ricorda che la funzione delle metafore eminenti è *straniante*, e non familiarizzante. Non ci ricorda semplicemente, come credono Lakoff e Johnson, che l'aspettativa di dare coerenza alla nostra vita può essere «costantemente frustrata (*constantly frustrated*)»: questa è un'inferenza piuttosto banale. La metafora del *Macbeth* suggerisce inferenze meno scontate, anche sul piano logico. Senza dubbio, per trovare una piena conferma a quanto sto per dire, bisognerebbe considerare l'intero testo: ma se proviamo a *interpretare* questa metafora, dunque ad *articolarne la densità*, se proviamo a considerarla come un micro-universo semantico virtualmente in espansione, scorgeremo in essa il conflitto a cui la nostra vita non può sottrarsi. Siamo obbligati a tentare di attribuirle un significato: ma questa necessità deriva – ecco un'inferenza interpretativa – dal fatto che siamo *esseri che non-coincidono con se stessi*. Siamo sempre parzialmente indeterminati[63], perciò ci troviamo a lottare costantemente contro l'informe *che noi stessi siamo*. Siamo esseri dissonanti, e usiamo metafore dissonanti, la cui rarità dal punto di vista statistico non impedisce che esse siano superiori alle metafore addomesticate (o addomesticanti). Infine, rifiutando lo stereotipo della coerenza, l'enunciato di Shakespeare ci suggerisce che il territorio delle metafore è abitato dal conflitto tra due modi di metaforizzare[64].

[62] Ivi, pp. 196-97.
[63] «l'uomo è l'animale non ancora stabilmente determinato», F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano 1976, p. 68.
[64] Vorrei indicare un'altra inferenza interpretativa, che diventa tanto più plausibile se dal singolo enunciato metaforico si torna all'intero testo: perché il narratore viene presentato come un

14. Cognitivo e persuasivo: altri equivoci

Il pregiudizio secondo cui le metafore (e in genere le figure retoriche) svolgono una funzione meramente persuasiva è tra i più diffusi. Respingere questo pregiudizio non implica un rovesciamento meccanico: rivendicare una potenzialità conoscitiva per le metafore non equivale a sostenere che *tutte* le metafore offrono qualche conoscenza. Sembra però che la concezione di Lakoff e di altri cognitivisti si fondi su un rovesciamento. In effetti, la metafora non si accontenta di fare irruzione nel territorio della conoscenza: essa dilaga, va a intridere gran parte del linguaggio, si installa nei meccanismi originari della mente.

Per valutare le ambizioni cognitive della metafora, occorre approfondire ulteriormente il suo carattere prospettico. Anzitutto, occorre ricordare che la metafora non si limita a proporre un punto di vista anziché un altro. Ciò avviene, lo si è già osservato, anche nel linguaggio letterale: ogni categorizzazione mette in risalto un aspetto, lasciando gli altri sullo sfondo. Ad esempio io sono italiano, professore, padre di un figlio, juventino, ecc. Questi tratti coesistono pacificamente, e possono venire menzionati senza causare alcun conflitto tra di loro. Questa è la differenza essenziale tra la selettività (irenica) dello stile separativo e il prospettivismo, che implica rivalità e lotta tra prospettive.

Valeva la pena di tornare su questo punto. Ma procediamo oltre: nel momento stesso in cui sceglie un punto di vista, la metafora esprime un'azione enfatizzante o smorzante. Di ciò era consapevole Aristotele, quando osservava, ad esempio, che alcuni pirati designavano se stessi come "approvvigionatori". Utilizzando la terminologia cognitivista, diremo che tutto ciò fa parte della metafora come attività di *framing*.

Ma il *framing* è sempre cognitivo? E per quanto riguarda i suoi effetti persuasivi, sono davvero così irresistibili? Non sono il primo a sollevare quest'ordine di problemi. L'affermazione di Lakoff, secondo cui nella mente dei cittadini «quando i fatti non corrispondono ai *frames*, sono questi ultimi a prevalere»[65], è considerata da Pinker sbagliata e inaccettabile: non è vero che «il cittadino medio sia infinitamente credulone, e che il dibattito politico non possa e non debba riguardare gli effettivi meriti di programmi e persone»[66]. Perciò, di fronte a espressioni in conflitto come *invadere l'Iraq/liberare l'Iraq*, *porre termine a una gravidanza/uccidere un nascituro*, siamo in grado di assumere un atteggiamento razionale, e di discutere le generalizzazioni implicate dalle metafore soggiacenti. Possiamo valutare «i meriti di *framings* rivali chiedendoci quali somiglianze vadano prese sul serio e quali no»[67]. Ad esempio, un feto (che

idiota, se non per indicare la nostra tendenza a commettere terribili errori, a ostinarci in essi, dunque il rischio della *bêtise*?

[65] G. Lakoff, *Non pensare all'elefante*, Roma 2004, p. 110.

[66] S. Pinker, *Fatti di parole*, cit., p. 272.

[67] Ivi, p. 274.

inizialmente è, per aspetti cruciali, un embrione) è sufficientemente simile a un neonato perché possa venir accettata la metafora dell'aborto come omicidio[68]?

Tutto ciò invita a riflettere sul significato preciso che viene conferito al termine *persuasivo*. Un discorso (o semplicemente un enunciato) persuasivo può venir inteso in due modi: a) come totalmente estraneo alla conoscenza: è questo il senso che gli conferisce Platone nella sua battaglia contro i Sofisti: la retorica è un insieme di tecniche che non mirano mai alla conoscenza; b) come un discorso (o un enunciato) che ha pretese di conoscenza, ma che può rivelarsi ampiamente o completamente falso. In alcuni casi, l'effetto di distorsione è parziale, nel senso che contiene una qualche percentuale di verità. In questa seconda accezione, ogni enunciato assertorio sarebbe 'cognitivo' ('persuasivi' sarebbero solamente gli enunciati che esprimono un'esortazione, una preghiera, ecc.).

Io ritengo che la distinzione tra cognitivo e persuasivo vada applicata anche all'ambito delle asserzioni. Bisogna chiamare *persuasive* quelle metafore in cui l'intento di distorcere i fatti a favore della volontà, degli interessi, dell'ideologia di qualcuno risulti prevaricante. Si pensi, per esempio, all'enunciato "Stiamo eseguendo operazioni di pulizia etnica" utilizzato per giustificare un genocidio. *Pulizia etnica* è una metafora: ci sentiremmo di collocarla nel campo delle metafore cognitive?

Dunque: il meccanismo della metafora è potenzialmente cognitivo (questa era la tesi di Black, e che troviamo anche in alcuni passi di Aristotele), ma ciò non implica che tutte le metafore producano conoscenza; e, anche quando non sono volgarmente persuasive e manipolatorie, anche quando non vengono proposte per veicolare intolleranza, razzismo, violenza, ecc., non è detto che producano conoscenze nell'accezione forte di questo termine. Dobbiamo fare i conti con le ambiguità del 'cognitivo'.

Cognitiva può essere un'attività di strutturazione che genera alcuni stereotipi, indubbiamente utili e non del tutto estranei alla conoscenza. Le metafore concettuali L'AMORE È UN VIAGGIO, l'AMORE È FOLLIA, ecc., ci offrono la possibilità di una mappatura, di una strutturazione nei riguardi di un fenomeno psichico molto difficile da definire. Esse sono alla base di molte espressioni metaforiche correnti, in diverse lingue. Ma che tipo di conoscenza ci offrono? Tutt'al più, una conoscenza stereotipata. Sono vere *in quanto* sono vaghe. Ebbene, possiamo concedere ad esse di risiedere negli spazi della conoscenza, ma certamente non negli spazi eminenti.

Se vogliamo acquisire delle conoscenze a proposito dell'amore, ci rivolgeremo ai *testi*: a quelli dei filosofi, dal *Simposio* e dal *Fedro* di Platone al saggio di Kierkegaard in *Enten – Eller* sulla seduzione e sulla musica di Mozart, sino a quelli di Bataille, di Girard, ecc., senza dimenticare la psicoanalisi; e ai testi della letteratura. Non soltanto alle versioni tragiche (Tristano e Isotta, Romeo e Giulietta), ma anche a quelle comiche. Tra le metafore concettuali come L'AMORE È UN VIAGGIO e un testo letterario, o una teoria filosofica, dedicata all'amore, c'è una differenza certamente non inferiore a quella che

[68] *Ivi*, 273.

una categorizzazione prototipica affermerebbe, relativamente agli uccelli, tra le galline e le aquile.

15. Ci sono state vere novità dopo "Metaphors We Live By"?

Aver concentrato l'attenzione soprattutto sul saggio del 1980 di Lakoff e Johnson non è stata una mera scelta 'retorica'. Senza dubbio, era mia intenzione mostrare che il 'manifesto' della *Cognitive Metaphor Theory* è un vero e proprio 'contenitore' di errori e di fallacie. Dunque, gli errori e le fallacie del cognitivismo non sono sparsi qua e là: sono legati da connessioni sistematiche. Pensare di correggere alcuni difetti, senza ridiscutere da cima a fondo l'intero programma di ricerca, sarebbe ingenuo.

Quasi subito, e negli ultimi anni con argomentazioni sempre più precise, gli studiosi di letteratura hanno indicato alcuni limiti di questa concezione, anche nelle sue varianti (Fauconnier e Turner). Tra i contributi più importanti, l'articolo già citato di Michele Prandi e quelli raccolti nel volume a cura di Monika Fludernik, *Beyond Cognitive Metaphor Theory*[69]. A venire criticata è in particolare la mancata distinzione tra le metafore morte (come sono quelle concettuali) e le metafore vive; nel complesso, queste critiche sono convincenti e mettono in evidenza l'inadeguatezza della concezione cognitivista nei confronti del linguaggio letterario. Ma è sufficiente? Sembra di no. Non si tratta soltanto di rivendicare una maggiore complessità e raffinatezza del linguaggio letterario: nessuno dei cognitivisti lo nega. E non basta neppure rivendicare la discontinuità tra letteratura e altri linguaggi, se questa tesi conduce, di fatto, a una posizione prevalentemente difensiva, cioè a enfatizzare una sorta di residuo ineffabile che costituirebbe lo 'specifico' della letteratura.

La tesi (o l'ipotesi) di discontinuità deve essere il punto di partenza per una teoria che sia in grado di indagare il funzionamento del linguaggio letterario. Ebbene, la teoria della letteratura è uno spazio di dialogo e di ibridazione tra diverse competenze, e tra esse quella filosofica. Criticare la *Cognitive Metaphor Theory* senza una prospettiva filosofica, e dunque senza mettere in discussione le nozioni di conoscenza, verità, identità, razionalità, intelligenza, di cui si servono i cognitivisti, non può condurre a una alternativa adeguata.

Nel momento in cui si assume una prospettiva filosofica, è possibile cogliere le linee di continuità del programma cognitivista, da *Metaphors We Live By* sino ai contributi più recenti (testimoniati, per esempio dal volume collettivo *Metaphor and Thought*)[70]. Non intendo negare sviluppi e differenze (ad esempio la teoria del *blending*); tuttavia le tesi di fondo sono state mantenute, ed è lo stesso Lakoff ad averlo sottolineato: una delle tesi che ripropone è che «Complex metaphors are made up of simpler metaphors and commonplace frame»[71]. E

[69] Il testo a cura di Monika Fludernik è stato pubblicato presso Routledge nel 2011.
[70] A cura di W.R. Gibbs, *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thoug*ht, Cambridge 2008.
[71] Cfr. G. Lakoff, T*he Neural Theory of Metaphor* in R. W. Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, cit., pp. 24-25. La frase citata è a p. 25.

non mi sembra che nessuna autentica novità concettuale emerga dalla cosiddetta 'terza rivoluzione cognitiva', quella neurale[72].

In questa sede ho dedicato la mia attenzione soprattutto all'impianto concettuale degli studi cognitivi; l'obiettivo era smascherare il semplicismo filosofico in cui questi studi restano circoscritti. Spero di aver mostrato che la prospettiva degli stili di pensiero consente una maggior precisione anche nell'analisi delle metafore; è una linea di ricerca che dovrà essere sviluppata.

16. Breve sintesi

Credo sia utile riassumere le tesi principali che ho illustrato in quest'articolo:

(a) le metafore sono imperniate su un meccanismo che mira a produrre somiglianze. Insieme ad altre figure, come il paragone o l'analogia, le metafore costituiscono una 'provincia' che va distinta da quelle della sineddoche, della metonimia e della negazione (ossimoro, paradosso, ecc.);

(b) Le cosiddette 'figure retoriche', o almeno alcune di esse, non sono semplicemente 'retoriche': hanno uno statuto logico, che né l'impostazione strutturalista né quella cognitivista hanno saputo cogliere. L'intelligenza figurale deve essere compresa nella sua *logica*, cioè dal punto di vista degli stili di pensiero;

(c) esistono tre famiglie di *stili di pensiero*: il separativo (che copre il territorio della logica disgiuntiva), il confusivo, e il distintivo (che sono i due modi della logica congiuntiva);

(d) i meccanismi figurali sono anche meccanismi identitari. Un soggetto *idem* può identificarsi in un soggetto *alter* (e venirne modificato) lungo la via della metafora, oppure della sineddoche, ecc.

(e) senza esserne consapevoli, Lakoff e Johnson (così come altri cognitivisti) hanno criticato lo stile *separativo* sia dal punto di vista ontologico sia da quello semantico: né il mondo né il significato sono fatti a *building blocks*. La concezione della metafora come "definire x per mezzo di y" conferma la legittimità (e l'esistenza) di uno stile di pensiero *congiuntivo*;

(f) la critica della mente disincarnata induce Lakoff (e altri) a valorizzare il contesto. Ma l'enfasi sul contesto (la tesi "il contesto arricchisce sempre") genera una fallacia, il *contestualismo*. Nessuno dei cognitivisti se ne rende conto.

Le opere d'arte spezzano le frontiere del contesto di origine, ed esigono di venir interpretate.

(g) Tra linguaggio quotidiano e letterario esiste una *discontinuità*, che però non va intesa come separazione tra due territori: piuttosto, il linguaggio letterario si appoggia a quello della vita quotidiana, e ne fa scaturire possibilità inedite (con 'principio di appoggio' si generalizza un fenomeno descritto da Freud)

(h) siamo sempre 'gettati' (per usare il termine di Heidegger) negli stili di pensiero, e non possiamo arrivare a dominarli se non parzialmente: e, soprattutto,

[72] Cfr. S. Calabrese, *La metafora e i neuroni: stato dell'arte* in Enthymema, VII, 2012. In quest'articolo vengono comunque indicati i risultati più interessanti che sono finora derivati da questo tipo di ricerche.

non possiamo mai uscire dalla dimensione stilistica. Ogni pensiero appartiene ad almeno uno stile. Lo 'zerostilismo' è un'illusione e una mistificazione. In questo senso siamo *lost in styles*.

(i) le metafore sono imperniate su somiglianze eterogenee, dunque su *dissonanze* (alcuni studiosi parlano di 'incoerenze'). Il fatto che in molti casi la dissonanza sia difficilmente percepibile dovrebbe indurci a osservare la differenza tra metafore orientate verso l'effettualità e metafore che si ribellano alla realtà effettuale. Soltanto queste ultime sono 'dissonanti' in senso forte.

(l) Dunque, la teoria della metafora deve saper cogliere ciò che accomuna tutte le metafore, ma deve anche saper riconoscere le profonde differenze tra due modi di funzionamento. Bisogna distinguere tra metafore *familiarizzanti, orientate verso l'effettualità, articolanti* e metafore *stranianti, anti-effettuali e prevalentemente dense*. Sono queste ultime le metafore che dovremmo considerare *eminenti*[73].

(m) Le metafore eminenti non possono venir ricondotte al meccanismo di categorizzazione. Il che non vuol dire che non siano analizzabili: a condizione però di non limitarsi agli strumenti offerti dalla linguistica. Una metafora è 'viva' grazie ai processi di *interpretazione*, e non perché veicola stereotipi di lunga durata e di ampia diffusione. Negli stereotipi prevale la rigidità; e la rigidità non è 'vita' se non in senso inferiore.

(n) Non tutte le metafore sono cognitive: ci sono metafore soltanto persuasive.

(o) Per oltrepassare la povertà e la rigidità del cognitivismo è necessaria un'alleanza tra teoria della metafora, filosofia e teoria della letteratura. Se non avranno la volontà e la capacità di entrare, almeno in una certa misura, sul terreno della teoria, gli studiosi di letteratura si troveranno disarmati di fronte a concezioni semplicistiche come quelle di Lakoff (*et alii*).

[73] Potremmo anche dire che ci sono due famiglie di metafore, caratterizzate da due diversi modi di funzionamento: e che le differenze di famiglia non vanno sacrificate alle somiglianze di famiglia.

Articoli/5:

Sobre la imaginación metafórica y ciertas variaciones retóricas de la literalidad

Lisa Block de Behar

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 20/02/2015. Accettato il 10/03/2015

Abstract: Is it possible at this stage to rethink metaphor, to restore a sort of literality to its rhetorical condition and, by means of writing, to make visible the figure? In order to try to achieve these goals it seems pertinent to observe similarities, taking as a point of departure, on this occasion, proper names (themselves a linguistic category of controversial meaning) and imagine the possibilities of a different transfer, attempting to establish the coincidences between two languages so as to verify translation in the metaphor.Thanks to a novel by Henry James, or more than one, in this paper I intend to follow a road where different languages run into each other and to emphasize the gaze, *lo sguardo* in literary fiction, to recover vision in the mysteries of an ancient symbol and to discover in that enigmatic, emblematic old object the convergence of legends of diverse origin and in the criss-crossing of their differences to reveal that there is a mystery. The acknowledgment of similarities between words, between languages, between myths, between cultures, is the means to actualize the passage between one and another, offering a glimpse of the similarities that metaphors foster and that idiomatic particularities do not avoid.

***

Entre la lettre et le sens, entre ce que le poète *a écrit* et ce qu'il a *pensé*,
se creuse un écart, un espace, et comme tout espace,
celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure.*

(Gérard Genette, *Figures*)

Par le mot *par* commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité.

(Francis Ponge, *Fable*)

Parece improbable abarcar el enorme caudal bibliográfico que se ha producido y se sigue produciendo sobre la metáfora, desde Aristóteles hasta hoy, de ahí que trate de reducir el planteo solo a entablar una posible relación entre la *visibilidad* de esa figura retórica y los recursos de cierta onomástica literaria con

el fin de proponer, a partir de tal posibilidad, la interpretación de una obra en particular: *The Golden Bowl* de Henry James[1].

Al finalizar su estudio sobre la metáfora, en el capítulo «In Praise of Metaphor», su autor citaba a Yehuda Amichai diciendo que «*[Metaphor] is the great human revolution, at least on a par with the invention of the wheel*»[2]. Dada la enormidad teórica y crítica con que se ha venerado a «la reina de los tropos» y los elogios desmesurados que se le han atribuido, no debería sorprender que, cuando Borges insiste sobre la existencia de unas «pocas metáforas esenciales»[3], solo haya añadido una ironía más a las argumentaciones paradójicas que le son habituales.

Si se sabe que la metáfora consiste en el uso de una palabra *por* otra, en un *desplazamiento* poético que sustituye y multiplica el sentido en una misma instancia, habría que reconocer asimismo que esa sustitución léxica, tanto como la multiplicación semántica que geniera, basada en una o más semejanzas, produce una *transformación* a la que las realizaciones de la imaginación artística, desde la remota antigüedad hasta nuestros días, no han sido ajenas.

Gracias a ese *juego de palabras* se observa un *traslado* que, semejante a la *traducción* o al cruce de sentidos al que apuesta cualquier buen dragomán, se crea un *espacio*, una «figura» que lo diseña y distingue. A pesar de la vigencia del planteo y de las innumerables disquisiciones de que ha sido objeto, en esta oportunidad interesa atender las dualidades de esa figuración a partir del espacio que se forma *entre dos lenguas*, y las ambigüedades que esa condición lingüística dual implica, ya no tanto del que se bosqueja entre dos palabras.

1. Una figura entre lenguas

Ahora bien, si Borges, como tantos poetas y pensadores que le precedieron, entiende que la metáfora es una relación que se establece entre dos cosas distintas[4], en este caso sugeriría, dos cosas, dos palabras que, aparentemente iguales, solo se diferencian por proceder de dos idiomas distintos. Homónimas (aunque entre dos lenguas), esas palabras parecen una sola voz que se desdobla en dos significados que, simultáneos, se comprenden a la vez. Se emprende así una especie de diálogo tácito entre dos lenguas, una especie de *con-figuración* que se forma y define entre lenguas diferentes, una fusión o *con-fusión* de voces que se dan al unísono, fundidas en una misma *com-prensión* lingüística, intelectual y estética. Aunque se constate algún aspecto en común, no debería asociarse con el tópico de los frecuentes *faux-amis*, ya que esa es otra historia.

En efecto, se trata de un acontecimiento retórico dual, plural y actual que, sin ignorar los estremecimientos de Babel, intenta superar las particularidades

[1] H. James, *The Golden Bowl*, New York – London – Toronto, 1992.
[2] Y. Amijai, *In Praise of Metaphor*, en T. Cohen (ed. by), *Thinking of Others. On the Talent for Metaphor*, Princeton 2008.
[3] J.L. Borges, *La metáfora*, in Id., *Arte poética. Seis conferencias,* Barcelona 2001.
[4] *Ibid*.

idiomáticas de manera que puedan ceder, aun fugazmente, a cierta universalidad. Se insinúa así una unidad a la que aspira la poesía desde los orígenes y a veces procura también la ficción literaria, pretendiendo atravesar las fronteras idiomáticas por medio de una clave incógnita, secreta, accesible solo a quien se decida a descifrarla pero que, elusiva, se sustrae a la fluidez de la lectura corriente. «*Les poètes sont là pour ça*» abreviaba Heinz Wismann refiriéndose a una interpretación que surge de manera espontánea, sin reflexionar[5], desde el *idiomaterno* (el feliz neologismo es de Haroldo de Campos)[6], un vínculo natural, atemporal, casi silencioso, un telón de fondo musical y discreto acompaña la escucha sin hacerse oír.

Si bien son numerosas las figuras que las sucesivas retóricas han catalogado, me permitiré agregar otra más a esa vasta lista, que pudo haber previsto Pierre Fontanier[7] o quienes no se resistieron a similares tentaciones taxonómicas en el pasado. Me pareció adecuado llamarla *intraducción,* una figura que acuñé hace un tiempo y que me ha facilitado un instrumento hermenéutico apto para acceder a algunos de esos enigmas poéticos sin atenuar su misterio. Adelantaré brevemente que, tal como se lee, la *intraducción* es una variación de la acción de traducir y, como toda traducción, compromete dos lenguas, indagando en la profundidad de la palabra y, desde esa interioridad, vela y revela un sentido oculto. Los prefijos *intra-* e *in-*, que modifican el término al cual se incorporan, aluden a esos recursos de la composición léxica procurando así realizar una traducción honda (*intra-*) pero que, difícil o imposible, no se llega a consumar (*in-*).

2. Dualidades de un don discutible

Anticiparé, a modo de ejemplo, el dilema que suscita un don, un *gift* que, semejante al *pharmakon* del *Fedro* de Platón, ofrece los beneficios de un «regalo» (en inglés) así como los perjuicios de un «veneno» (en alemán). Las palabras tienen su vida propia, en efecto, y los fantasmas del significado vagan y se divierten entre las lenguas, celebrando sus coincidencias. Para rescatar esas duplicidades o las coincidencias que se dan entre lenguas, intentaré recorrer ciertos derroteros míticos, literarios, históricos, verbales, senderos del pasado que habilitan las etimologías, esas aventuras de la inteligencia que rescatan el origen de las palabras o la verdad del sentido a la que las doctrinas acceden.

Con tal objetivo habría que realizar, contradictoriamente, una indagación de la Verdad por medio de la fantasía de las palabras. Entre mitos y leyendas, brumas y neblinas esa búsqueda replicaría las recurrentes aventuras del Santo Grial (*la Quête du Graal, the Quest of the Saint Grail*) que podrían remitir a la *matière du Bretagne* o a sus tópicos más conocidos. Mito de mitos, esa búsqueda

[5] H. Wismann, *Entre les langues*, Paris 2012, p. 99.
[6] H. De Campos, *Lectura de Novalis/1977*, en *Transdterações/Transideraciones*, recopilación y traducción de Manuel Ulacia y Eduardo Milán, México 1987.
[7] P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968.

alienta las epopeyas del Ciclo del Rey Arturo y reanima a sus épicos personajes, involucrados en insólitas situaciones literarias sostenidas por una trama pretérita pero que las transformaciones narrativas actualizan. Solapadas o explícitas, se intercambian contraseñas más o menos claras, complicidades que el lector aprecia y advierte como huellas en su memoria literaria, guiños y ritos de lectura, pactos tácitos de una escritura críptica, que la interpretación prefiere no omitir o *ne pas passer sous silence*.

3. Misterios narrativos

Sin dejar de lado esos pactos poético-mítico-teológicos, en esta oportunidad me restringiré a abordar la obra de Henry James, *The Golden Bowl,* para examinar los rastros de una imaginación ancestral que concilia esas aventuras legendarias, animadas por la narración, y los misterios de una onomástica curiosa, que trama una red secreta casi clandestina. No es raro que los nombres propios reivindiquen un estatuto lingüístico aparte y que, por la ficción, superen los límites idiomáticos atravesando sus bordes. Afirmaba Gershom Scholem en una carta del 26/XII/1926 dirigida a Franz Rosenzweig, que aparece publicada como Introducción en *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan* de Jacques Derrida: «Le langage est nom. C'est dans le nom qu'est enfouie la puissance du langage, c'est en lui qu'est scellé l'abîme qu'il renferme»[8].

Semejantes a las estrategias transidiomáticas de las que se valen los poetas que aspiran a superar los límites lingüísticos, según distintos grados de misterio o de evidencia, son tendencias de la imaginación verbal que procuran encender en el poema chispas de una universalidad disimulada. Pienso en Jules Laforgue, en Stéphane Mallarmé, en Jorge Luis Borges, en casi todos los poetas que se rebelan contra la severidad de aduanas que las lenguas imponen a sus hablantes.

Parece necesario sintonizar esa disposición etimológica multilingüística para escuchar y *entender* (privilegio semántico del francés *entendre*) la música del principio, un acuerdo entre lenguas, un concierto de voces, tanto en el sentido de las cuerdas musicales, *The Poetry of Thought*[9]*,* como en el del consentimiento intelectual y homonímico que implican las coincidencias de *acuerdos, recuerdos, acordeón*, *concordia* y otras muchas cuerdas que vibran, vitales, como en el arco y la lira. Era Heráclito quien las hacía temblar en la discordia o en la armonía y, ya en el siglo XX, Octavio Paz las tensaba o tañía con sus argumentos teóricos y prácticas poéticas[10].

Más allá de un recurso que concilia literaturas, lenguas y culturas diferentes, existe una razón más, o más actual, para recordar esta novela ambientada en Londres, aunque, como observaba Borges respecto a la extraterritorialidad (aunque no mencionaba ni el término ni la noción) de los escenarios literarios de James que, indistintos, bien podrían radicarse en Boston o en Buenos Aires. De

[8] J. Derrida, *Les yeux de la langue*, Paris 2012.
[9] G. Steiner, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Paul Celan,* New York 2012.
[10] O. Paz, *El arco y la lira*, México 1957.

los cuatro protagonistas de la novela, tres son americanos, norteamericanos, más un príncipe italiano, y actúan en un círculo de cuadratura difícil. Ahora bien, al recordar la fuertemente contextualizada recepción francesa de la obra de James, como señala Jean Bessière[11], recogería la precisión que registra Peter Brooks al comenzar su libro *Henry James Goes to Paris*[12]. Brooks se basa en el *Notebook sketch* de James, de 1892, donde el escritor anota los diferentes elementos que elaboraría posteriormente en su narración. Allí, en sus anotaciones se descubre que James había situado inicialmente el lugar donde trascurre la novela en París y el príncipe no era italiano sino francés.

4. Ambivalencias de la literalidad

Sin embargo es necesario reconocer que esas precisiones solo son circunstancias geográficas, accidentes accesorios y, como tales, varían sin transformar sustancialmente el acontecimiento literario. No obstante, considerando otra razón circunstancial que abona la *francité* de la novela, no se debería pasar por alto que Woody Allen en su *Midnight in Paris* (2011), sin nombrar nunca a James, lo alude con suficiente claridad. El autor de *The Europeans* se perfila entre los americanos más famosos que visitaron o se instalaron en esa ciudad no solo durante los años de una *Generación* tan perdida como el tiempo que se busca recuperar. Siguiendo los pasos de escritores y artistas que le precedieron, el personaje del film, un americano nostálgico, llega a París en busca de acontecimientos de entonces que no cree ni quiere desaparecidos.

Son tan elocuentes las coincidencias entre el protagonista de *The Sense of the Past*[13], la novela póstuma de Henry James, y el protagonista del film, que ni habría que mencionar las audaces aventuras que perpetran ambos a través de distintas épocas. Así es que, tanto las estructuras narrativas que habilitan un ir y venir desde y hacia tiempos pasados, como el nombre propio del protagonista (ya habíamos adelantado el interés por la significación literaria de una onomástica en clave), son metáforas que cruzan las diversas diégesis asociando a los personajes en una escritura común.

Decía Derrida en *Mal d'archive*: «*On sait bien que, de façons diverses et compliquées, les noms propres et les signatures comptent*»[14]. Parecido, el apellido del personaje americano del film de Allen, Gil *Pender*, interpretado por Owen Wilson, reverencia el apellido del personaje homólogo de la novela de James, Ralph *Pendler*. No está de más observar que ambos nombres empiezan asimismo por *pen*, porque en los dos casos de escritores se trata. Además, en inglés, *nom de plume* se dice *pen name,* una expresión que habrían tenido presente el escritor y el cineasta. *Pendler*, *Pender*, en efecto, son apellidos que se prestan

[11] J. Bessière, *L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre*, en «Revue électronique d'études sur le monde anglophone», 3.2, 2005.
[12] P. Brooks, *Henry James Goes to Paris*, New Jersey 2007, p. 181.
[13] H. James, *The Sense of the Past*, New York 1917.
[14] J. Derrida, *Mal d'archive*, Paris 1995, p. 73.

emblemáticamente para nombrar a un escritor, a más de uno, a dos escritores o a todo un club de escritores.

En el film de Allen, Gertrude Stein lee en voz alta las primeras líneas de la novela de Gil Pender, interesada en el hombre que trabaja en una tienda de antigüedades, similar al pequeño comercio de Bloomsbury donde por primera vez el narrador de *The Golden Bowl* hace referencia a la copa dorada, a *the golden bowl,* en la novela de James. «*Out of the Past (Fuera del pasado*)» era el emblemático nombre de un comercio donde los objetos, verdaderos trofeos de gestas del pasado, celebraban en su deterioro las huellas del tiempo: lo que fue prosaico y hasta vulgar para una generación anterior ha sido transmutado, con el paso de los años, adquiriendo un estatuto a la vez mágico y previsible. Un nombre propio por otro, un nombre semejante o repetido solo en parte, realza la semejanza de situaciones muy literarias donde circula el sonido de rimas arcanas. Casi homónimos, los personajes de la novela de James y del film de Allen, se identifican por analogías que las palabras no callan.

En la voluminosa novela de James no solo los personajes son escasos; tampoco abundan los acontecimientos y los pocos que ocurren no son demasiado relevantes. A pesar de los requisitos del género, en *The Golden Bowl* no se narran aventuras extraordinarias ni siquiera triviales, ni episodios históricos ni cotidianos relevantes, ni vicisitudes de esas que suelen justificar la curiosidad que suscita y mantiene una novela. Los personajes observan, piensan, suponen, sospechan, mienten, aman, cautivan, recuerdan, se inquietan a lo largo de más de quinientas páginas distribuidas en dos libros o partes. Como si se tratara de una novela de caballería o de un cuento de hadas, o un tratado de doctrina política renacentista, la primera parte se titula *El príncipe*. La segunda parte: *La princesa.*

Si bien los personajes, sus costumbres y los ambientes que habitan corresponden a esas elevadas calidades sociales, los ríspidos diálogos dan cuenta de una agitación interior en la que el narrador también se debate, preocupado por esa exigua población que cuenta apenas con 1) un príncipe italiano, llamado Américo o Amerigo, como su ilustre antepasado autor de cartografías que denominaron todo un continente; 2) su esposa, Maggie Verver, norteamericana, hija de un acaudalado norteamericano, 3) el Sr. Adam Verver ese opulento y visionario empresario, que se casa con 4) una amiga de Maggie, la deslumbrante Charlotte Stant que, de amiga (y oculta rival), deviene su madrastra. Charlotte, doblemente adúltera, mantiene todavía íntimos lazos sentimentales con el Príncipe, prolongando una relación anterior al inminente matrimonio con el padre de Maggie, que no tiene intenciones de abandonar.

Con atribuciones narrativas secundarias, también Fanny Assingham y su esposo, amigos de todos ellos, no son más que testigos de las tribulaciones de los demás personajes aunque se reconocen responsables de gran parte de ellas. Como en otras novelas de James, como en otras novelas en general, la acción se reduce a dicción, a pura palabra, y no puede ser de otro modo.Verbales, los episodios se limitan a confesiones, a mentiras o menciones, conjeturas y silencios. ¿Saber o no saber? ¿Cómo saber? Similar a la incógnita de los orígenes, más que formular

una pregunta, se replantea en la novela el viejo dilema de la *verdad* o de sus *versiones*. Al pasar por la palabra la verdad se arriesga a ser *otra cosa*, una *alegoría*, literal o figurada, o las dos a la vez, como *no* explica Raymond Queneau en su poema *L'explication de métaphores*: «*Jetant dans le néant leur multitude active et composant un double à toute vérité*»[15].

Un título el suyo que no resume ni anticipa el tema del poema donde, sin embargo, se condensa la naturaleza apofática del lenguaje, los procedimientos discursivos del desplazamiento y la negación. Es significativo que también Borges en la conferencia sobre la metáfora, que ya se había citado, se refiera a esta misma tendencia de la palabra que los desplazamientos propios de la metáfora propician: «Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones», dice, y su obra entera, entre paradojas, ironías, oxímoron y contradicciones varias, ilustra esa negación.

5. Los nombres propios y las prioridades de la visión

Fascinado por las obras maestras de las tradiciones artísticas europeas, el Sr. Verver, como el propio Henry James confiesa a su hermano William, no disimula su fervor. Hablaría, en efecto, del fervor del Sr. Verver o, mejor, *Mr. Ververs' fervor*, trabando una secuencia entre palabras contiguas que empiezan a parecerse entre sí por la proximidad del nombre propio de un personaje y la pasión que lo identifica. Nombre y hombre coinciden en un mismo *entusiasmo*, también en el sentido divino del término y, gracias a la luz interior de su origen supremo, la palabra deviene transparente. El texto consiente un entrecruzamiento de voces, de lenguas, de sentidos, una afinidad que *desplaza* las cosas dispares y dispersas hacia una unidad que la metáfora convoca y concentra. Decía Benedetto Croce:

> Il ritmo e il metro, le rispondenze e le rime, le metafore che si abbracciano con le cose metaforizzate, gli accordi di colori e di toni, le simmetrie, le armonie, tutti questi procedimenti che i retori hanno il torto di studiare in modo astratto, e di rendere cosí estrinseci, accidentali e falsi, sono altretanti sinonimi della forma artística che, individualizzando, armonizza l'individualità con l'universalità, e perciò nell'atto stesso universalizza[16].

La lucidez de las convicciones estéticas de Mr. Verver, sus búsquedas históricas, el júbilo de su emoción lo animan a realizar los que considera son sus buenos propósitos. Apasionado admirador de las obras de arte, las elige, las adquiere, las traslada, las instala, las exhibe. Visita los tesoros artísticos del Viejo Mundo, los reúne y los *transporta* al museo de la ciudad que funda, *American City*, en el Nuevo continente. Su fe, su fervor inaugural están presentes en sus nombres como en sus iniciativas que concretan un ademán metafórico original: el *transporte*, el traslado, un desplazamiento material y artístico, una *metáfora* literal sustenta la ficción. La coincidencia de recursos se cruza en una figura que

[15] R. Queneau, *L'explication des métaphores*, en Id., *Les Ziaux*, Paris 1943.
[16] B. Croce, *Breviario di estetica*, Bari 1952, p. 137.

confirma el transporte, que es eso metáfora o *μεταφορά* en su griego original: un *desplazamiento, una transferencia, un transporte, un tránsito, un traslado*, *a translation*, esa variante de la traducción de la que se había hablado al principio.

En *Le temps retrouvé* de Marcel Proust el narrador asimila su quehacer de escritor al afán del traductor cuando asegura que:

> Je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur[17].

No es Proust el único autor dispuesto a identificar ambas tareas en una misma escritura. Debatiéndose contra la violencia que limita al poeta a las fronteras nacionales, sabiéndolo obligado a escribir en una lengua particular, en una sola, Marina Tsvetayeva, dirige una carta a Rainer Maria Rilke, en la que reclama el reconocimiento de la condición universal del poeta:

> Writing poetry is in itself translating, from the mother tongue into another, whether French or German should make no difference. No language is the mother tongue. Writing poetry is rewriting it. That's why I am puzzled when people talk of French or Russian, etc., poets. A poet may write in French, he cannot be a French poet[18].

En esa conferencia más de una vez aludida, Borges, a la par de Lugones, de Emerson, de Cratilo, en el *Cratilo* de Platón, de tantos poetas, entiende la motivación metafórica original de la creación verbal y no duda en sentenciar que «toda palabra es una metáfora muerta», constatando que «Esta afirmación es, desde luego, una metáfora». En su escrito sobre el mismo tema Umberto Eco no se aparta demasiado de la circularidad tautológica de esa certeza y así lo afirma cuando redunda diciendo que: «*If it is metaphor that founds language, it is impossible to speak about metaphors unless metaphorically. Every definition of metaphor cannot but be circular, then*»[19].

En la novela James juega con los nombres propios sugiriendo, por medio del gesto de denominar, el regreso a una instancia inicial, cuando el recurso de la motivación, la analogía, la mimesis prevalecía sobre la arbitrariedad. Además, Mr. Verver se llama Adam; junto con él los protagonistas son el príncipe y la princesa. Nombre de pila (*prénom,* en francés) y títulos nobiliarios sugieren una atmósfera primordial, de *principio*, de creación, de Génesis.

Ávido de pinturas, de obras maestras, de belleza, James exalta *la visión* en la escritura y por ella, defendiendo una obsesiva insistencia en los privilegios de la vista, de la visión, de la revisión: *ver, ver, ver, ve*r… El fervor de ver y la necesidad de nombrar en la inauguración de todas las cosas. A propósito de James, precisamente, pero refiriéndose a otra de sus novelas, decía Emir Rodríguez Monegal: «solo una fervorosa lectura permite descubrir: *the figure in*

[17] M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris 1980, p. 890.
[18] Pasternak, Tsvetayeva, Rilke, *Letters: Summer 1926*, San Diego 1983, pp. 178-179.
[19] U. Eco, *The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics*, en «POETICS TODAY», Vol. 4:2 (1983), pp. 217-257.

the carpet». La figura siempre está ahí pero, inadvertida, no se muestra hasta que la mirada penetrante de un lector perspicaz o de un crítico avezado logran verla y revelarla, «*suddenly almost familiar in this visionary fervour*»[20].

Ni redundante ni contradictorio, es cierto que «*on ne parle jamais une seule langue*» así como «*on ne parle jamais qu'une seule langue*»[21], una doble negación que podría involucrar también a los nombres propios. Dos veces consecutivas aparece *ver* en español en el extraño apellido inglés de Adam Verver. El apellido no es ajeno a la repetición ni tampoco su nombre, Adam, es ajeno al origen ancestral, a la creación de un mundo, de un mundo nuevo, más bien, donde se inscribe el nombre del Príncipe, homónimo del cartógrafo que suscribió el mapa dando su nombre, su propio nombre, Amerigo, a una tierra nueva y, sobre todo, el topónimo que designa el lugar en el que el mecenas americano fundaría un museo como quien funda un mundo. La repetición exalta la pasión de ver o *la folie de voir,* el tema de un libro que[22], refiriéndose a las derivaciones visuales del fenómeno virtual, visual, vigente, no descarta la visión fantasmal que la fantasía de James promueve.

Para mejor, en *The Figure in the Carpet* (1896), el apellido del apreciado escritor también empieza por *Ver*: Vereker, Verver (el personaje de *The Golden Bowl*), Veronese, un pintor mayor, Vermeer, otro igual o aún mejor, primera sílaba del nombre del pintor italiano y del pintor holandés, un posible antecedente del que James no habla y que la crítica tampoco ha mencionado. Personajes artísticos, literarios o históricos, tanto en la ficción verbal o en la estética visual que les es propia, todos concentrados en el *vértigo de ver, la verdad de ver*, *the veracity*, la evidencia a la vista, la revelación del secreto por la mirada, el don sagsrado concedido al profeta, al poeta: «*the signs has been made to the seer only*». La experiencia sigue siendo verbal, visual, anafórica, pictórica, estética: la razón de ser como razón de ver, y la inversa igual vale. Son artísticos y también literarios lo descubrimientos de *lo sguardo*.

Como en las leyendas (la escritura que debe ser leída), la mirada *se fija* en la copa dorada. El lector observa la copa, fija la mirada, que ya no se aparta de ese regalo frustrado, del objeto que precipita la verdad. Tal vez, por demasiado expuesta, la visibilidad pierda su atributo y por eso, si bien lo dice muy claramente en los ensayos anexos a la novela, James no se extiende en el tema del don, de la copa dorada que, sin embargo, ostenta y se hace ver en la formulación del título. Como advierte Jacques Rancière: «en faisant trop voir – ce qui devrait seulement être dit et trop tôt savoir ce qui devrait rester ignoré»[23].

En el prólogo James declara su preferencia por la visión, por los recursos visuales, aspirando a que su novela sea vista, que el lector sea capaz de estimar estéticamente su obra y no tenga reparos en «*seeing my story*», dice. Habría

[20] H. James, *The Madonna of the Future,* 1887. http://www.gutenberg.org/files/2460/2460-h/2460-h.htm#startoftext.
[21] J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris 1996, p. 23.
[22] C. Buci-Glucksman, *La folie du voir*: *une esthétique du virtuel*, Paris 2002.
[23] J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris 2011, p. 18.

que recordar, una vez más, que Arthur Danto[24] había destacado el «espíritu ververiano» que irradian los grandes museos erigidos en América en la época en que se publicó *The Golden Bowl.* El museo, el arte, la exposición de las obras adquieren, desde su perspectiva, una función humana plena de espiritualidad, que va más allá de la colección, de la acumulación de objetos, del acopio y riqueza que exhiben. Es su visión, la de Verver, la de James. Los primeros párrafos de *The Madonna of the Future* (1887) despliegan ese espléndido ejercicio de ékfrasis con que el narrador presenta la Piazza della Signoria, sus edificios, monumentos y alrededores «*overflowing with opinions, theories, and sympathies, with disquisition and gossip and anecdote*».

Si las repeticiones abundan, las consonancias entre títulos de libros también las hacen oír. Por ejemplo el título *The Golden Bowl* (1904) hace eco a *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890), el muy conocido tratado de Sir James Frazer que pudo haber inspirado a James, si no el tema, la denominación de su novela y del secreto animista que, a mi entender, reserva. Las nostalgias del imperio que siente Amerigo se desvanecen ante sus entusiasta opción por Londres y las riquezas insulares, una declaración de principios de un romano que encuentra, cerca del Támesis, en la City, una imagen más convincente del antiguo esplendor imperial y augusto que en las inmediaciones del Tíber:

> The Prince had always liked his London, when it had come to him; he was one of the modern Romans who find by the Thames a more convincing image of the truth of the ancient state than any they have left by the Tiber.

6. Los espectros de la imaginación

Interesa aproximarse a la verdad por la visión o por la ficción o, en el otro caso, por el estudio de mitos, leyendas, creencias. Acercando teorías y fantasías, los títulos producen un acorde, un acuerdo, un sincero y sonoro diálogo cuyos ecos se encuentran en la atenta escucha del lector.

¿Quiso Henry James convocar a sus fantasmas, reunirlos en oficios sagrados, deslizar pases de magia verbal desde escenarios novelescos hacia otro régimen, recuperar por las semejanzas de títulos, por una nostalgia épica distraída por amores y traiciones, entre sombras y nieblas londinenses, el ambiente de misterios donde se inicia y culmina la novela? ¿Se propuso rescatar la magia de las palabras, de su potencialidad figurada, de la imaginación literal de la metáfora?

Originados en las fantasías que prolongaron la «materia de Bretaña», sobreviven todavía heroicos episodios de una épica que aún no concluyó su ciclo. Entre magos buenos y sabios sortilegios se perfila un objeto de radiante belleza, una copa de raro poder, la comunión del cáliz, el Saint Grial capaz de descubrir nuevos secretos, de conjurar viejos hechizos, de contener y revelar la verdad por el vino y la sangre, aunque en la novela de James aparece la copa con una falla, una falta simbólica que la pureza del cristal revela.

[24] A. Danto, *Les musées et les multitudes assoiffées*, en Id., *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris 2000, pp. 257-258.

Símbolo de una búsqueda mística, del afán de pureza, más de un personaje intenta rescatar la copa, respetar la nobleza, descubrir qué hay de honor y decencia, de virtud y dignidad en un mundo de engaños, de falsedad, de traiciones donde, como en el real, todos mienten, ocultan, ignoran o quieren ignorar, no saben o no quieren saber o fingen saber, según. Entre magos y brujas que pululan en el ciclo arturiano, la materia céltica o de Bretaña, de Gran Bretaña, aparece como por parte o arte de magia en las iniciales emblemáticas: *Great Britain*, GB, las mismas del *Golden Bowl* o de *The Golden Bough.*

¿Por qué la novela comienza en Londres? ¿Solo porque allí se había radicado Henry James? ¿Qué velada veneración religiosa se insinúa? ¿Qué importancia tiene la copa dorada como para dar título a la novela? ¿Es un objeto místico? ¿El propio cáliz, tal vez? ¿Un vaso sagrado, una vasija rota? ¿Qué función cumple la fisura que advierten el príncipe y el anticuario judío en el cristal de la copa, una fisura simbólica que es suma y cifra del argumento narrativo? Una fisura, una fractura, una rotura que anuncia otra ruptura; una falta, una doble quiebra en todos los casos. ¿Por qué la copa y la fisura devienen cifra y clave a la vez? ¿Por qué la copa se asocia a la verdad, tanto en la intriga novelesca como en otra dimensión? ¿Por qué otro personaje, Fanny Assingham, arroja la copa al piso y de inmediato se lamenta sobre los fragmentos dispersos por su ira? ¿A qué otro mito o doctrina alude esa copa rota?

¿Qué hace un judío en la novela? ¿Por qué es judío el anticuario, un personaje muy secundario que – sin proponérselo – se vuelve, de algún modo, el protagonista, provocando el descubrimiento de la verdad, precipitando enfrentamientos y revelaciones? ¿Alude tal vez al judío Joseph de Arimatea, que en el siglo I D.C. se trasladó desde Jerusalén a las Islas Británicas, llevando consigo el Grial para ponerlo a salvo? ¿Qué relación entre los destrozos del cristal y el culto cristiano? Charlotte y el príncipe quisieron ofrecer *The Golden Bowl* como regalo de casamiento al Príncipe Amerigo y a Maggie Verver pero, al advertir la falla, cambian de opinión. Esa misma falla precipita un enfrentamiento entre ambos y deviene un motivo narrativo más.

¿Es por temor a que se descubra la verdad que ambos desisten y renuncian a la adquisición de la copa? ¿Es por la falla del cristal que la verdad estalla, o al revés? Volví a leer algunas páginas de *Le roman du Saint Graal* de Robert de Boron, autor de *Merlin* y de *Joseph d'Arimathie* donde se narra cómo este, uno de los discípulos de Jesucristo, recoge en el cáliz algunas gotas de la sangre de sus heridas. Como uno de los primeros misioneros que llegaron a Inglaterra se llamaba Joseph, se le identificó con Joseph d'Arimathie, de manera que, pasado el tiempo, Joseph d'Arimathie se convirtió en el ancestro de Arturo y de los caballeros de la mesa redonda. Lealtades e infidelidades varias inquietan las relaciones, las ponen en jaque, forjan los mitos, arriesgan la fe.

La copa dorada, quebrada, testimonio y símbolo de la verdad, revela la autenticidad y tal vez esa revelación logre redimir ciertas culpas. La fatalidad se cierne y, si por una fisura del cristal se filtra la verdad, la copa se termina de romper, de modo que suspende la verdad o la verdad queda en suspenso.

Como las vasijas en la Cábala, *Shevirat Hakelim,* «*the breaking of the vessels*», los recipientes se quiebran porque no pueden contener, por excesiva, la luz divina y la irradian en belleza o verdad o bien.

Anselm Kiefer denomina así, *Shevirat Hakelim*, en hebreo, sus monumentales bibliotecas de plomo quemado. Su título parte de la imaginación poética que reivindica la teoría de la traducción de Walter Benjamin, esa *misión-dimisión* de su reflexión cabalística y el crimen brutal que perpetran los estudiantes nacional-socialistas en la Bebelplatz. El castigo de Babel, la quiebra de los idiomas y, por la traducción, la restitución de las piezas dispersas en una unidad que es metáfora de la redención. El plomo de la imprenta y el plomo de las balas reconciliados en la visión-división-revisión del artista.

La novela de James termina en Londres, donde había empezado, donde las brumas confunden cuentos paganos, creencias judías y ritos cristianos. ¿Podría ser *the golden bowl* una réplica del Santo Grial, el segundo grado de un símbolo que los caballeros de la Mesa Redonda buscan con afán? El cáliz milagroso, la copa dorada que el anticuario judío guardaba en la pequeña tienda de Londres, una pieza que estaba por vender pero que no vendió para que (sin saberlo) la Princesa se enterara al final de la verdad. O, simplemente, para que guiara narrativamente a quien quisiera descubrir, entretejida, *a figure in the carpet*. Una figura misteriosa y varios enigmas revelan la importancia de asociar *la búsqueda de la verdad* con las numerosas preguntas del lector, que son cuestiones (*questions)* y búsquedas (*quests*) a la vez. No solo el lector sino el proceso de leer y probar, como dice el propio James, pues «*The novel is in essence about decipherment, discovery, learning to read the signs*».

Los fantasmas rondan, desde siempre, la imaginación literaria de este novelista, acosan a sus personajes como si habitaran los rincones de una ficción radicada en una casa embrujada. En un principio creí que *The Golden Bowl* sería una novela que, ambientada entre los refinamientos mundanos del Continente y la consabida mundanidad de Londres, estaría a salvo de esos asedios espectrales. Sin embargo, tarde o temprano los espectros terminan por aparecer en la obra de este escritor, en el discurrir de sus narradores, en las desventuras de los personajes o, tal vez, son los propios fantasmas del lector, quien los ve surgir desde los entresijos textuales, entre las fisuras de un texto, o de un tiesto, semejante a la copa o vasija dorada, *the precious vessel*, como la denomina el narrador, porque entre líneas ya estaban allí, urdidos en el texto para que un lector logre descubrir o inventar la verdad en la ficción, la metáfora en el traslado, su figura en la literalidad, la verdad en el cruce de palabras que se dicen y palabras que se callan, uniendo los pedazos sueltos de una lengua *anterior, interior, profunda, impronunciable, intraducible.* «*Thoughts all too deep for words*», como diría de sus pensamientos y vocablos un poeta de otro poeta.

Articoli/6:

La pragmática productividad conceptual de la metáfora

El «giro diafórico» en Blumenberg y Rorty

José A. Marín-Casanova

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 18/01/2015. Accettato il 07/02/2015

Abstract: Metaphor is very much more than just a linguistic or basically literary phenomenon. It is an interactive and interpersonal process that fundamentally shapes our ways of reasoning and of experiencing the world. The metaphoric process is the process of a pragmatic concept production. Therefore the philosophical thought cannot get rid of metaphor: metaphor is to be interpreted in its literalness. Metaphorology presupposes a pragmatic model according to which concepts (and philosophical discourses) emerge as effects of the on-going work of metaphor. The understanding of metaphor as a pragmatic tool is a crucial presupposition for Blumenberg's work and is the very method of Rorty's neopragmatism. Their eventual methodological antagonism nevertheless does not hinder to consider both thinkers as protagonists of a same «diaphoric turn».

***

1. Una actividad explosiva

La metáfora es una figura literaria que se refiere al uso del lenguaje por el que nombramos una cosa para designar otra a la que se le transfieren – eso significa en griego metáfora: transferencia, traslado, tránsito – los caracteres de la primera. Un término que se considera «real» es figurado por otro. El término real es elidido, toda vez que de su expresión se encarga el término «figurado». Nos tomamos entonces la licencia de imaginar lo real mediante una figura. Eso es la metáfora: la realidad en imágenes. Las imágenes son esas realidades frontón que hacen que nuestra mirada rebote sobre ellas, pues resultan autotrascendentes, tienen la extraña suerte de parecer referirse nunca a ellas mismas, sino siempre a otras realidades. Es ésta la condición de las imágenes, las desprendidas realidades cuya condición se manifiesta presentándonos en todo momento otra realidad distinta de sí.

Podemos tomar como ejemplo de imagen esta metáfora de Ortega: «La metáfora viene a ser la bomba atómica mental»[1]. La realidad de esta imagen, en tanto que imagen, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por la realidad que representa. La imagen de la metáfora como bomba atómica mental se niega a sí misma para afirmar el término «real», que es aquí la metáfora. La bomba atómica no se presenta a sí misma, sino que representa a la metáfora. La imagen tiene la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real, la metáfora, para en su prestidigitación hacer aparecer lo irreal, la bomba atómica mental. En este mundo imaginario queda así transfigurada la metáfora. El ser bomba atómica de la metáfora es sólo metafórico, no se trata, en principio, de un ser en el sentido de real, sino de un ser en el sentido de irreal. Eso dio pie ya a Aristóteles para concebir la metáfora como comparación condensada. Estaríamos implícitamente estableciendo un símil entre la metáfora y la bomba, indicando que la metáfora es como la bomba atómica mental. Y el «ser como» no es la realidad, no es el ser, sino un como ser, un cuasi ser. Es la irrealidad.

Irreal no es ni la metáfora ni la bomba atómica. Metáfora y bomba son, en principio, realidades y realidades distintas, son dos realidades. Pero la metáfora de Ortega transforma una realidad en la otra, la metáfora se transforma en bomba. Sin embargo, la transformación no parece ser «real». La metáfora orteguiana para valer como imagen sólo puede sustentarse si la transformación es virtual. Sólo cuando la metáfora deja de ser metáfora para ser virtualmente bomba atómica y sólo cuando la bomba atómica deja de ser bomba atómica para ser virtualmente metáfora, sólo entonces parece real la metáfora orteguiana. Es decir, que para que la metáfora orteguiana tenga visos de realidad han de desrealizarse los dos términos implicados: ha de dejar de ser realmente metáfora la metáfora y ha de dejar de ser realmente bomba la bomba. Las dos realidades que se identifican mediante el dispositivo metafórico en el mismo momento de la identificación chocan la una con la otra, y se anulan recíprocamente: la metáfora se activa como tal cuando la bomba se desactiva y viceversa. El producto manifiesto de la mutua aniquilación es la irrealidad, algo nuevo y maravilloso no aparente antes en mundo ninguno, un mundo de fantasmagoría virtual.

Tan fuerte es la aniquilación de las realidades para que la irrealidad se realice que en el mundo literario más antiguo, el védico, la metáfora antes que comparación latente era, al parecer, negación patente. De manera que la metáfora se expresaba viniendo a decir no que una cosa era como otra, sino que una cosa no era otra, se expresaba por medio de la negación. Un adorador de Varuna, para decir que la metáfora es como una bomba atómica mental – valga el anacronismo –, habría dicho que la metáfora es mentalmente explosiva, pero no una bomba atómica. En cualquier caso, la alta tensión procedente de la resistencia de los términos a identificarse, mayor cuanto más potentes sean éstos, es inevitable; de la descomunal diferencia de potencial entre el «es (como)» y el «pero no es»

[1] J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Madrid 1977, pp. 41-42.

resulta la metáfora. En ella se elide el «como» para conseguir su pretensión: aunar lo desemejante para así formar, como explica Ortega, un nuevo objeto[2].

Ahora bien, aunque una comprensión hermenéutica de la metáfora ve en ella el núcleo atómico que permite explotar mundos posibles, siendo la actividad metafórica – como apunta Chantal Maillard[3] – condición de posibilidad de toda producción creadora a la vez que de la comprensión de tal producción, sin embargo, tradicionalmente no se le ha reconocido su función expansiva de la realidad, ya que se la ha visto como epífora, figura del lenguaje – según Wheelwright[4] – dedicada tan solo a la «superación y extensión del significado» mediante la comparación, como si su intención fuese nada más que la de fijar la similitud de términos a partir de la indicación de una semejanza entre ellos, y no como una diáfora, como creación de nuevos sentidos («mediante la yuxtaposición y la síntesis» –otra vez Wheelwright). Y es que por negación o por sustitución, a la metáfora siempre se le ha atribuido un significado más allá del literal por ella expresado. Es decir, no había que tomar las metáforas como algo de suyo significativo, en *intentio recta*, sino como algo que – de acuerdo con el ideal del estilo plano – significa en *intentio oblicua*, algo sólo por otra cosa significativo.

La metáfora queda entonces como decir impropio, recurso literario de poetas y escritores, que gracias a lógicos y científicos alcanza su traducción propia. Lo llamativo de esta comprensión de la metáfora es que la propia Retórica clásica – fiel a su laya *restreinte*[5], por usar el conocido epíteto de Gérard Genette – ha participado de esta misma devaluación de la metáfora. La concepción clásica de la metáfora se rendía al intelectualismo ortodoxo otorgándole un papel meramente ancillar. Desde Aristóteles hasta César Dumarsais y Pierre Fontanier pasando por Ludovico Castelvetro y Dominique Bouhours, y con la relativa excepción de la tradición humanista de la que Giambattista Vico es epígono y más alto exponente, la metáfora ha sido entendida al modo intelectualista. Incluso en el «diafórico» Ortega hay residuos de ello al relegar el «nuevo objeto» creado por la metáfora a un «lugar sentimental», como si no tuviese en cuenta que no ya utiliza una metáfora para explicar lo que es la metáfora, sino que en la metáfora que emplea incluye, a su vez, otra metáfora («bomba atómica *mental*»), algo demasiado «sentimental» para adentrarse aquí, pero que explica por qué deliberadamente para rizar el rizo se ha escogido como modelo de metáfora una metáfora que habla de la metáfora metafóricamente.

De hecho, muy lejos de proclamar el carácter esclarecedor y cardinal de la palabra metafórica, el valor de la metáfora como *prius* de la *scientia*, la metáfora imperante a lo largo de los siglos era una metáfora racionalista, que acataba su papel subordinado respecto de la Ciencia, como simple dispositivo estilístico destinado al adorno, en tanto que embellecimiento extrínseco, de la expresión. El radicalismo antimetafórico del modelo «matemático» (en el sentido

[2] Ivi, p. 42, e J. Ortega y Gasset, *La metáfora*, en Id., *La deshumanización del arte*, Madrid 1983, pp. 166-168.
[3] C. Maillard, *La creación por la metáfora*, Barcelona 1992.
[4] P. Wheelwright, *Metaphor and reality*, Bloomington 1962.
[5] G. Genette, *Figures 3*, París 1972.

heideggeriano del vocablo) del conocimiento imperaba en el seno de la propia Retórica. De modo que la Tropología consentía e interiorizaba la división entre lo auténtico y lo trópico. La metáfora venía a tener un estatuto relativo y negativo: su campo de atención se extendía allí donde la expresión se hacía *literaria*, allí donde el pensamiento no se expresaba con la rectitud *literal* propia de lo científico ora para regar la aridez de la ciencia complementándola estéticamente, estilizándola, ora para contener –también en su acepción de «reprimir» – esa facultad no intelectual caracterizada por el gusto o el ingenio[6].

Esta noción hipotecada de la metáfora no llega a cuestionarse nunca si lo «propio», en última instancia, no será acaso a su vez algo derivado, si la distinción entre recto y trópico, en vez de ser natural o genuina o evidente, no será fruto ella misma de una interpretación, si la noción de significado literal no será una noción híbrida, si un significado, de entrada, no será ni literal ni no literal. Se ha hecho caso omiso de que –digámoslo con Michele Prandi – el concepto de literalidad supone la relación entre un significado y un mensaje[7]; por lo tanto, no se aplica más que a una interpretación. Se ha preterido que – digámoslo ahora con Paul Ricoeur – la distinción entre lo literal y lo metafórico no existe más que por el conflicto de dos interpretaciones[8]. Y es que se ha ignorado que la autenticidad es auténticamente artificial, un artefacto, una obra de «arte», que, como tal, pertenece naturalmente no a la naturaleza, sino a la cultura, a un ámbito específicamente humano, a la especie humana.

Este soslayo es el habitual en la teoría pragmática al uso – pensemos, por ejemplo en Searle – que nos dice que los significados literales siempre se computan primero y sólo secundariamente los significados metafóricos[9]. Éstos, los significados alternativos, sólo se derivan cuando un significado literal carece de sentido en un contexto determinado. De modo que sólo por defecto habría que atender al significado metafórico de una expresión cualquiera, toda vez que ha de prevalecer el literal. Siempre que haya un significado literal con sentido, el significado que hay que entender es el literal. Pero este soslayo es el habitual porque se ha entendido por literal el significado subyacente al literario o metafórico, es decir y valga la paradoja, porque se ha entendido metafóricamente el significado literal.

[6] J.A. Marín-Casanova, *El final de la filosofía desde la nueva retórica*, en «Contextos», XIV/27-28, 1996; Id., *Il contenuto della forma*, en F. Ratto & G. Patella (eds.), *Simbolo, Metafora e Linguaggio*, Ripatransone 1998; J.A. Marín-Casanova, *The Rhetorical Centrality of Philosophy*, en «Philosophy and Rhetoric», XXXII/2, 1999; Id., *El obstáculo de la transparencia: filosofía y metáfora*, en VV.AA., *Que piensen ellos. Microensayos*, Madrid 2001; J.A. Marín-Casanova, *La filosofía en forma: el fondo metafórico*, en «Logos: An. Seminar. Metaf.», XXXIV/2, 2001; Id., *Retórica y cultura democrática*, en «Intersticios. Filosofía/Arte/Religión», XVII, 2002; Id., *La metáfora expandida: dispositivo metafórico, virtualidad y realidad*, en «Serta. Revista Iberorrománica de Poesía y Pensamiento Poético», VII, 2002-2003; Id., *Elogio dell'artificio (ovvero della metafora)*, en «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estética», IV, 2003.
[7] M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris 1992.
[8] P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1997; Id., Le *conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris 1969.
[9] J. Searle, *Metaphor*, en A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge 1979.

Pero ya hace tiempo, más de medio siglo, que Max Black propuso, como alternativa al parafraseo de las metáforas, su «teoría de la interacción»[10]. Las metáforas interactúan con nuestras creencias. Para la tradicional teoría de la sustitución, cuando leemos «Aquiles es un león» estamos diciendo que «Aquiles es como un león por presentar las siguientes características comunes[...]». Pero es el caso que diferentes lectores escogen diferentes características comunes entre los términos de una metáfora. Las metáforas son interpretadas de modos diferentes por diferentes intérpretes. Con lo que es difícil mantener la idea de que puede parafrasearse literalmente una metáfora, pues la paráfrasis exigiría un acuerdo común que expresase lo que la metáfora significa. Semejante acuerdo parece imposible. Y es que Black constata el hecho de que con frecuencia no existen siquiera expresiones literales equivalentes, especialmente cuando las metáforas se emplean de forma sistemática para describir una parcela de realidad en términos de otra.

La cuestión, yendo más lejos aún, es si no habrá que interpretar literalmente lo que dice la pragmática estándar y empezar a tomar literalmente lo que dicen las metáforas, atender a, como dice el epígrafe de una obra clave de D. Davidson, *what metaphors mean*[11]. Ahí se rechaza la idea de que haya un tipo especial de significado que las metáforas poseen y que se superpone al significado literal. Las metáforas hay que tomarlas en su sentido literal expreso, aunque nos parezcan triviales, absurdas o falsas. Y es que lo que distingue a una metáfora no es el significado, sino el uso. Por cierto, también Ricoeur ha insistido, por otro lado, en que la literalidad no hace referencia a lo original, sino a lo usual, de modo que el empleo en el discurso, y no la fascinación de lo primitivo o de lo original, es lo que especifica la diferencia entre lo literal y lo metafórico. Es el uso de las metáforas la clave del descubrimiento de semejanzas y no al contrario: son las metáforas las que instituyen las semejanzas. Así, lo falso puede terminar considerándose literalmente verdadero y admitimos, por ejemplo, que los ríos y las botellas tengan bocas. Las metáforas son entonces el punto de crecimiento del lenguaje.

Ese aspecto productivo de la metáfora lo trabajaron con fructífero desenlace Blumenberg y Rorty[12]. Pero antes de analizarlo en cada uno conviene

[10] M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, N.Y. 1962; Id., *More about metaphor,* en «Dialectica», XXXI/3-4, 1977.

[11] D. Davidson, *What metaphors mean*, en Id., *Inquiries into Truth and Interpretation*, New York 1984.

[12] Reynolds ha comentado el entusiasmo recensor de Rorty viendo en la metaforología de Blumenberg una opción pragmática. Según este autor, el neopragmatismo rortiano porta trazas indudables del proyecto metaforológico de Blumenberg, procedentes de la participación del norteamericano en los coloquios «Poetik und Hermeneutik» de Constanza, donde el alemán, que los frecuentaba, tenía un gran protagonismo (A. Reynolds, *Unfamiliar Methods*: *Blumenberg and Rorty on Metaphor*, en «Qui parle», XII/1, 2000, p. 78). Sin embargo, Reynolds, pese a ponerlos en relación común con Vico, dedica preferentemente su estudio a enfatizar la diferencia metodológica específica entre ambos pensadores. Aquí, por el contrario, tendrá más relevancia su género próximo. Fuera de la particular cuestión de la metáfora, F. Wetz, *Hans Blumenberg. La modernidad y sus metáforas*, Valencia 1996, p. 174, también ha visto una «gran coincidencia» entre Rorty y Blumenberg (y Foucault).

recordar, para abundar en lo planteado por Davidson, que lo que Grassi perfiló como «humanismo retórico»[13] reparó ya en que las similitudes entre las cosas no se aprecian sin más de forma natural o espontánea, sino que son fruto de un artificio ahora diríamos cultural: las semejanzas son producto del *ingenium*, del ingenio, facultad eminente de lo barroco – por emplear la categoría de D'Ors[14] – que es capaz de aparejar lo más dispar, de acercar lo máximamente alejado. Y la antonomasia de lo ingenioso, que declara una similitud que de lo contrario jamás apreciáramos, es la metáfora. La metáfora matricialmente ofrece un entramado que reúne originalmente, esto es, por vez primera, elementos antes absolutamente dispersos. C.M. Turbayne destacó precisamente que sin la simulación de que la dualidad de sentido de la expresión metafórica no existe, no se da la metáfora[15]. Así pues, no nos extrañe que ya Vico viese en la metáfora un ejemplar de «imposible creíble», y la declarara *picciola favoletta*, o sea, la bomba atómica narrativa[16].

2. No sin rodeos

Algo muy parecido mienta asimismo la noción propuesta por Hans Blumenberg, diferente de la homónima del romanista H. Friedrich, de «metáfora absoluta». Este autor se negaba a aceptar que las metáforas fuesen meros ornamentos, pues no sólo ni la Ciencia ni la Filosofía pueden prescindir de las metáforas, sino que hay metáforas que gozan de un significado propio irreductible. Precisamente las imágenes lingüísticas con sentido propio no conceptualizable son las «metáforas absolutas». Estas metáforas abarcan contenidos semánticos que trascienden las posibilidades expresivas de los conceptos científicos o filosóficos. Con lo que resulta que, aparte de la dimensión lógico-conceptual, cabe hablar de otra dimensión que escapa a toda objetivación previa: la dimensión de lo metafórico inconceptualizable.

En su primer texto publicado cuando llegó a ser titular de una cátedra, el opúsculo *Paradigmen zu einer Metaphorologie*[17], hace de la metáfora paradigma hermenéutico — comenta Haverkamp[18] —, haciendo así de la metaforología el instrumento metódico de una historia del concepto (la famosa *Begriffsgeschichte*[19],

[13] E. Grassi, *Vico y el Humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Barcelona 1999.
[14] E. d'Ors, *Lo barroco*, Madrid 2002.
[15] C.M. Turbayne, *The myth of Metaphor*, New Haven and London 1962.
[16] J.A. Marín-Casanova, *Nada existe donde faltan las palabras: la quidditas retórica de Vico y la metafísica de la evidencia*, en «Cuadernos sobre Vico», VII, 1997; Id., *Un sentir metafórico común: Vico y Blumenberg*, en «Cuadernos sobre Vico», IX/X, 1998; Id., *Rumbo al mito*, Sevilla 2004; Id., *Las razones de la metáfora o el cancerbero de Vico*, Sevilla 2007, y M. Danesi, *Metáfora, pensamiento y lenguaje. Una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de interconexión*, Sevilla 2004.
[17] H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, en «Archiv für Begriffsgeschichte», VI, 1960.
[18] A. Haverkamp (hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, p. 20.
[19] Para su propia ubicación respecto de la *Geistesgeschichte*, véase H. Blumenberg, *Epochenschwelle und Rezeption*, en «Philosophische Rundschau», VI, 1958, pp. 94-120.

promovida por Rothacker y Ritter, y a la que se fueron adhiriendo Gründer, Gadamer, y Lübbe, la cual parte de que un concepto no se agota en su lógica, sino que, antes al contrario, siempre comporta un momento extralógico, que hay que rastrear en la praxis discursiva) que ya no persigue ni fuerza, llegado el caso, el progreso lineal de la conceptualidad filosófica lineal que va del mito al logos, sino que se dirige a esa «subestructura del pensamiento» que subyace a la lógica de los conceptos y se hace sintomática en la metáfora. Como Kuhn tras él, Blumenberg estructura la historia del pensamiento en paradigmas, caracterizados por una metafórica común, una metafórica implícita que silenciosamente comporta una praxis teórica. Y once años después, en su ensayo *Beobachtungen an Metaphern* (1971), en actitud crítica con Ritter por su indiferencia para con la metáfora, dada la busca de univocidad, en su *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, confirma que

> la metaforología presta a la historia conceptual el servicio auxiliar de conducir hasta la estructura genética de la formación de conceptos [*Begriffsbildung*] en la que ciertamente no se satisface la exigencia de univocidad, pero que permite reconocer la univocidad del resultado como empobrecimiento del trasfondo imaginativo y de los hilos conductores del mundo de la vida[20].

En esta experiencia precategorial de la *Lebenswelt* insistirá precisamente ocho años más tarde cuando eleve su metaforología a «teoría de la inconceptuabilidad» en *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, opúsculo que aparece como anexo a *Schiffbruch mit Zuschauer* (original de 1979). Creo que es precisamente la creciente atención al mundo de la vida (recuérdese la importancia de éste en el alejamiento del «absolutismo de la realidad») la que amplía la extensión de la metaforología, haciendo que si no cambia nada en su función, sí cambie algo en su referente:

> Podría decirse que la dirección de la mirada se ha invertido: ya no se refiere, sobre todo, a la constitución de la conceptuabilidad, sino también a las retroconexiones con el mundo de la vida en tanto que constante —aunque no se mantenga constante su presencia — sostén motivacional de toda teoría. Si debemos considerar que de la ciencia no podemos esperar *la* verdad, queremos saber por lo menos por qué quisiéramos saber algo cuyo saber va ligado al desengaño. Las metáforas son, en este sentido, fósiles guía de un estrato arcaico del proceso de la curiosidad teórica que, porque no haya camino de retorno a la totalidad de sus estimulaciones y de sus expectativas de verdad, no por ello tiene por qué ser anacrónico[21].

La piedra angular sobre la que descansa esta investigación metaforológica blumenbergiana, que nos desengaña del sueño racionalista de la transparencia, exhibiendo la opacidad originaria del *instrumentarium* de nuestra historia conceptual, la cual es, así pues, irreconductible al telos de un logos total, es la noción de metáfora absoluta. Esta noción se expone ya en el primero

[20] H. Blumenberg, *Beobachtungen an Metaphern*, cit., p. 163.
[21] H. Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, en Id., *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/M 1988, p. 77.

de los opúsculos citados, en el de 1960, el cual, de acuerdo con Villacañas y Oncina, alberga *in nuce* todos los desarrollos posteriores del prolífico trabajo de Blumenberg «hasta construir una obra fascinante por su riqueza, sutileza y estilo»[22]. Y la metáfora absoluta es precisamente la válvula cordial de la obra que, a su vez, es la válvula cordial de toda la obra de Blumenberg.

En efecto, con la intención de indagar «bajo qué presuposiciones las metáforas pueden tener legitimidad dentro del lenguaje filosófico», Blumenberg invoca la lógica viquiana de la fantasía frente al ideal cartesiano de claridad y distinción. Así es: Blumenberg comienza su voluminoso artículo proponiendo que imaginemos el triunfo de la propuesta de Descartes: la consecuencia sería que la filosofía habría alcanzado su hipotético final, habría logrado el propósito de plena objetivación, esto es, de presencia y precisión, la complección de su terminología. En ese estado final, el lenguaje filosófico sería conceptual en sentido estricto: como todo puede ser definido, todo debe ser definido, sin resto de provisionalidad alguna. Así como la *morale provisoire* queda superada, toda forma translaticia de discurso (*übertragene Redeweise*) quedaría también superada, habiéndose mostrado como provisional y lógicamente rebasable. El fruto de la *précipitation* y de la *prévention* sólo puede tener un significado funcional de tránsito (*Übergangsbedeutung*) con el que acaba la terminología definitiva. Desde este ideal de definición y definitividad, la historia conceptual sólo puede tener un valor crítico-destructivo. Y eso lo supo detectar Vico:

> Que la lógica de la primera regla desesencializa la historia, lo vio por vez primera *Giambattista Vico* y a ella le contrapuso la idea de una 'lógica de la fantasía'. Él partió de la presuposición de que la claridad y la determinabilidad exigidas por Descartes estaban reservadas en exclusiva a la relación introspectiva [*Einsichtsverhältnis*, proporción en el discernimiento] del creador respecto de su obra: *verum ipsum factum*. ¿Qué le queda entonces al ser humano? No la 'claridad' de lo dado, sino la de lo creado por él mismo: el mundo de sus imágenes [*Bilder*] y producciones [*Gebilde*], de sus conjeturas y proyecciones, de su 'fantasía' en el nuevo sentido productivo que la antigüedad no había conocido[23].

Y desde esta oposición entre Descartes y Vico, creo que se pueden exponer los dos grandes tipos de comprensión de la metáfora que indica Blumenberg, aunque Blumenberg no lo haga así (pues entiende, como enseguida se verá, que hay lo que podemos llamar una, para mí nada evidente, «recaída» viquiana en Descartes). En efecto, Blumenberg distingue una doble función de las metáforas, pues éstas pueden ser un reservorio bien de restos de existencias (*Restbestände*, residuos) bien de existencias básicas (*Grundbestände*, elementos básicos). La primera función que una metáfora puede cumplir es la que la tradición, de la que Descartes en esto es conspicuo representante, le ha adjudicado, la de ser adornos de la expresión o bien rudimentos en el camino del mito al logos. Así, el poeta y el orador metafóricamente no dirían nada que no pudiera exponerse

[22] J.L. Villacañas y F. Oncina, *Introducción*, en R. Koselleck, H.-G. Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona 1997, p. 2.
[23] H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit., p. 8.

de modo teórico-conceptual, de ellos lo específico no es el qué, sino el cómo. La metáfora es entonces algo que habría que, si se puede decir así, mirar al trasluz para, una vez traducida al logos, aprehender su significado, su significado conceptual inmanente. De suyo carecería de valor propio, no aportaría nada al conocimiento y sólo serviría para embellecerlo o presentarlo decorativamente y, por tanto, dado su carácter superfluo, en último término, se podría prescindir de ella. Ésa sería justamente la labor de una metaforología desde esta óptica: depurar las metáforas de su condición residual. Se trataría de transformar esos preconceptos[24] que sólo aportan un conocimiento confuso, de decantarlos de su «provisionalidad» cartesiana, con el fin de apurar la transición de la metáfora al concepto: la metaforología sería aquí reflexión crítica que descubre lo impropio de la expresión translaticia y lo reconduce a su sentido propio. La metaforología, entonces, habría de vencer la inercia que oponen las metáforas a su expresión recta, la resistencia a su traducción en conceptos claramente definidos.

Y es ésta una inteligencia de la metaforología que supongo que en principio el mismo Blumenberg aceptaría en la medida en que no sólo no niega que las metáforas puedan ser imprecisos preconceptos, ornamentos o rudimentos perfectibles conceptualmente, sino que — lo que nos evoca la imposibilidad kantiana de utilizar el juicio reflexionante, sino donde el determinante ya haya agotado su posibilidad — hasta llega a exhortar, en lo que pareciera un sorprendente alarde de profesión de fe en la teleología de la conceptualización, que no se recurra a la metáfora allí donde se pueda emplear una fórmula[25]. La metaforología sólo consistiría en una labor de depuración si todas las metáforas fueran así, meros restos preconceptuales y perfectibles. Pero — y esto es lo que conviene enfatizar con la mayor intensidad — Blumenberg rechaza tal metaforología devaluadora de la metáfora, en la medida en que no considera que todas las metáforas sean así, sino que, antes al contrario, distingue un segundo tipo de metáforas, las verdaderas metáforas, las metáforas por antonomasia, las «metáforas absolutas», que, lejos de ser una expresión minusválida del pensamiento, disfrutan de un sentido propio irreductible, de un significado originario no conceptualizable y, por consiguiente, no hay que remitirlas al concepto, sino que, muy a la inversa, el concepto ha de ser remitido a ellas, dado que serían «translaciones [*Übertragungen*] que no se pueden ir a buscar en lo propio, en la logicidad [*Logizität*]», constituyéndose, entonces, como verdaderos «elementos básicos [*Grundbestände*] del lenguaje filosófico»[26]. Tales metáforas absolutas obligan a ver bajo otra luz la misma noción de metáforas residuales y a cambiar la comprensión de la historia conceptual. Y como autoridad ofrece Blumenberg ni más ni menos que la de Vico:

> Aquí se hace cuestionable la equiparación de forma de hablar translaticia y forma de hablar impropia: ya Vico declaró tan 'propio' al lenguaje metafórico como el lenguaje tenido comúnmente por propio, sólo que volvió a caer dentro del esquema cartesiano

[24] H. Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, cit., p. 77.
[25] Ivi, p. 89.
[26] H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit., p. 9.

en tanto en cuanto reservó el lenguaje de la fantasía para la época temprana de la historia. La mostración de metáforas absolutas, en definitiva, nos debería llevar a pensar de nuevo la relación entre fantasía y logos, y ciertamente en el sentido de tomar el dominio de la fantasía no sólo como substrato de transformaciones en lo conceptual — en las que se podría, por así decir, reelaborar y transformar elemento a elemento hasta el agotamiento del depósito de imágenes —, sino como esfera catalizadora, en la que ciertamente se enriquece constantemente el mundo conceptual, sin empero modificar ni consumir esta sólida provisión de existencias [*fundierenden Bestand*][27].

Y es que, sin entrar a discutir el reproche que Blumenberg le hace a Vico, el alemán defiende, como el italiano, la existencia de una esfera inconceptualizable del pensamiento, de la que los conceptos se nutren sin poderla agotar o reducir jamás. Hans Blumenberg sabe, como ya supo Giambattista Vico, que las metáforas originarias hay que tomarlas al pie de la letra, que tienen un significado originario o auténtico, que su literalidad no es mera literatura, por situarse en un nivel previo a la distinción conceptual, así pues, no originaria, entre lo literal y lo literario, porque son las metáforas absolutas las que precisamente abren horizontes de sentido «dentro de los que los conceptos experimentan sus modificaciones»[28]. Para Blumenberg las metáforas son imprescindibles tanto si queremos hacernos con un marco de comprensión general (función *teórica* de *representación*, de apertura de horizontes de totalidad) que nos ofrezca una imagen de la totalidad de la realidad, como si queremos disponer de un marco de expectativas y modelos de comportamiento (*función pragmática* de *orientación*, de apertura de horizontes de conducta[29]). Es decir, los conceptos científicos, con los que nos representamos el mundo como totalidad, y los éticos, con los que valoramos nuestro comportamiento en el mundo, remiten a la postre a un ámbito previo a toda teoría y moral, a un ámbito de inconceptuabilidad, al ámbito de la metáfora:

Las metáforas absolutas dan respuesta a esas preguntas pretendidamente ingenuas y, de entrada, sin contestación posible, cuya importancia yace lisa y llanamente en que, porque nosotros no las planteamos, no son eliminables, sino que las encontramos como ya planteadas de antemano en el fondo de la existencia misma[30].

El problema, por decirlo con Vico, es que en los tiempos de la razón desplegada ya no hay tiempo para las metáforas, para tomarlas literalmente, por eso, por decirlo con Blumenberg, ha pasado el tiempo en que aún era posible la metafísica. Por eso Blumenberg dedica toda su vida intelectual, como si hubiera hecho suyo el recordatorio borgiano de que la historia universal consiste en la entonación de ciertas metáforas, al estudio con pasmosa erudición de las grandes metáforas, el elemento irrenunciable e ineludible en la relación del ser humano con el mundo. Y es que «la metafísica se nos ha presentado muchas veces como una metafórica tomada en sentido literal [*beim Wort*]; la desaparición de la

[27] Ivi, p. 10.
[28] Ivi, p. 11.
[29] Ivi, p. 62.
[30] Ivi, p. 19.

metafísica vuelve a llamar a la metafórica en su lugar»[31]. Como Vico, y por motivos similares, también ofrece Blumenberg una *riprensione* de la metafísica[32].

La filosofía tiene que hacerse, entonces, como en Vico, retórica. Aunque el papel blumenbergiano de la retórica debiera ser acreedor de un amplio estudio, hay que hacer breve referencia a ese otro elemento vertebrador del pensamiento de Blumenberg, que es el principio de razón insuficiente [*Prinzip des unzureichenden Grundes*], *principium rationis insufficientis*[33]. Que la misión del pensamiento no pueda ser «mathética», demostrativa, va de suyo cuando uno piensa, como Blumenberg, en *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik* (1981, traducción alemana del original italiano de 1971), que «la referencia humana a la realidad es indirecta, prolija [*umständlich*], diferida [*verzögert*], selectiva y, por encima de todo, metafórica»[34]. Pues cuando se piensa de esta guisa no se admite una forma separada del contenido y no cabe, por consiguiente, un espacio lógico anterior a la expresión en él, un orden natural de conceptos dado de antemano, una lógica previa a todo uso. Luego no puede tener cabida el considerar la demostración como paradigma del razonamiento filosófico.

Si, en efecto, se reconoce que hay un umbral de inconceptuabilidad anterior a la misma formación de los conceptos, a lo máximo que se puede aspirar es a la argumentación sobre la base de lo probable, de lo verosímil[35], atendiendo además al sentido común[36]. La misma confianza en la existencia legítima de metáforas absolutas sólo se puede dar en virtud de una razón insuficiente, de una razón retórica. Las metáforas nada más que pueden reconocerse si se las hace convincentes mediante la persuasión, no mediante la demostración. Se precisa un tipo de argumentación a través de razonamientos que no se amparan en la evidencia de lo demostrado irrefutablemente (por remisión, según la necesidad lógica, a una evidencia primera), en la razón suficiente, sino en el principio de razón insuficiente, que se limita a indagar qué grado de satisfacción somos capaces de conseguir[37]. No hay argumentos «claros» a los que agregar en su presentación lógica el adorno trópico de la metáfora, porque la metáfora es substancialmente el argumento.

[31] Ivi, p. 142.
[32] En su breve *Riprensione delle metafisiche di Renato Delle Carte, di Benedetto Spinosa e di Giovanni Locke* [véase nuestra traducción española en «Cuadernos sobre Vico», V/VI, 1995/96, pp. 449-450], Vico reprende (en su doble acepción de amonestar y de retomar) la metafísica, como Blumenberg, *servata distantia*, ha hecho, porque ella no puede proveerse de su propio punto de partida, dado que ella, en vez de presumir sus propios *archai*, sólo puede comenzar su andadura de la mano del mito.
[33] H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1996, pp. 124-125; Id., *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, cit., p. 89.
[34] H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, cit., p. 115.
[35] Todo un amplísimo epígrafe de H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit., el capítulo VIII (pp. 88-105), lleva por título *Terminologisierung einer Metapher: 'Wahrscheinlichkeit'* .
[36] Un breve epígrafe de H. Blumenberg, *Beobachtungen an Metaphern*, cit., el capítulo VIII (pp. 211-212), se denomina *Sensus communis, metaphorisch*.
[37] H. Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, cit., pp. 88-89.

Ahora bien, esto no significa abogar por ningún tipo de irracionalismo, no hay que «confundirlo con un postulado de renuncia a razones [*Gründe*], lo mismo que tampoco "opinión" designa lo injustificado [*unbegründete*], sino el proceder justificado de modo difuso y metódicamente no reglado»[38]. Lejos del cinismo partidario de un *liberum arbitrium indifferentiae* y de la autoposición existencialista, Blumenberg considera que la falta de evidencia no lleva necesariamente al absurdo electivo, sino que *tertium datur* entre la «objetividad» de la demostración científica y el decisionismo irracional[39]. Y es que es razonable que a las afirmaciones de totalidad y de orientación no se les pueda otorgar credibilidad mediante aquello a lo que ellas otorgan credibilidad, mediante conceptos. Si, como lo vemos, la metáfora viene a ser el «transcendental» del discurso racional, lo que lo constituye quedando fuera de él, la metáfora permanece, por así decir, «exmanente» al concepto, no se deja agotar por él. Pero eso no es sinónimo de protesta de irracionalidad, lo irracional es el *chorismos* entre verdad y opinión, entre conocimiento racional y opinión razonable, entre filosofía y retórica, un abismo ciertamente «retórico», una contraposición superficial. Efectivamente, la opinión razonable, «la influencia retórica [*rhetorische Wirkung*] no es la opción alternativa a un conocimiento [*Einsicht*] que *también* se pudiera tener, sino a una evidencia que *no* se puede tener, o aún no, o en cualquier caso no aquí y ahora»[40]. En efecto,

> el hombre no tiene consigo ninguna relación inmediata, puramente 'interior'. Su autocomprensión tiene la estructura de la 'autoexterioridad' […]. La antropología sólo tiene como tema una 'naturaleza humana' que nunca ha sido ni será 'naturaleza'. Que ella se presente con vestiduras metafóricas […] no confiere derecho a la expectativa de que al final de todas las confesiones y de toda moralística yazga desnuda [*enthüllt*] ante nosotros. El hombre sólo se concibe por encima de aquello que él no es. No ya su situación, sino justo su constitución es potencialmente metafórica[41].

[38] H. Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben,* cit., p. 125.
[39] Sin embargo, Ripalda no parece entenderlo así cuando afirma exponiendo la posición de Blumenberg que «En toda formación conceptual hay un irracionalismo constitutivo, cuya forma característica, nada ocasional ni meramente estilística, es la metáfora» (J.M. Ripalda, *Derrida, Foucault y la Historia de la filosofía*, en «Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura», VIIC, 1989, p. 60). Y es que desde el punto de vista del concepto ya formado la metáfora es irracional, pero omite Ripalda que justo en el proceso de formación conceptual, es decir, antes de que el concepto esté ya formado, la distinción entre racional e irracional no puede tener lugar, sería una distinción «irracional». Así, dice Blumenberg recordando la definición wittgensteiniana de la filosofía como elección privilegiada de símiles sin fundamento o razón suficiente que: «Es de suponer la objeción de que la metaforología, y más precisamente una teoría de la inconceptuabilidad, teniendo que ver con decisiones irracionales, hace del hombre un asno de Buridán. Pero incluso, si así fuera, no sería ella la que genera, sino la que describe, esta situación» (H. Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, cit., p. 88). Y ya en 1970 había advertido que: «con el reproche de la irracionalidad uno debe ser cauto cuando deberían excluirse modos de proceder inmensos, indefinidos y amplios; en el campo de fundamentación de la praxis vital puede ser más racional lo insuficiente que el insistir en un procedimiento 'científico', y *es* más racional que la disimulación de decisiones ya acaecidas mediante fundamentaciones tipificadamente científicas» (Id., *Wirklichkeiten in denen wir leben,* cit., p. 125).
[40] Ivi, pp. 111-112.
[41] Ivi, pp. 134-135.

Y ante esa «dificultad» constitutiva, testimonio de pobreza [*Armutszeugnis*[42]], ante la original anteposición de la metáfora sobre la evidencia, surge la retórica con una propuesta de racionalidad cuya modalidad no es ni apodíctica ni asertórica, sino problemática[43], por lo que su credibilidad se gana mediante la ponderación de argumentos: la razón de lo plausible. La plausibilidad no ofrece la univocidad, la perentoriedad, la contundencia de las demostraciones «mathéticas», pero no por ello carece de apoyo, sólo que es el apoyo de la apreciación merecedora de aceptación, de lo que es libre propuesta de interpretación, de lo que se propone sin imposición, sin urgencia[44] ni violencia[45]: de la hermenéutica. El apoyo de lo que es similar a la verdad, de lo verosímil[46].

3. Ruidos nada familiares

Esta última nota nos permite que ahora entronquemos mejor con la anunciada perspectiva davidsoniana desarrollada por R. Rorty de la metáfora como expansión del lenguaje. El más controvertido e interesante quizá de los últimos filósofos americanos se ayuda de su maestro Davidson para pensar la metáfora en pie de igualdad con la percepción y la inferencia, en vez de pensarla como dotada de una función meramente heurística u ornamental, lo que a su vez corre en paralelo a pensar la verdad como algo que ya no está en nosotros. En efecto, una creencia se adquiere normalmente bien por medio de una nueva percepción o de una inferencia que nos hace ver que nuestras anteriores creencias nos comprometen con una creencia que no teníamos con antelación. Nuestro conocimiento normal se modifica así. Pero cuando nuestro conocimiento normal se modifica no se modifica el lenguaje en que se expresa. Tanto la percepción como la inferencia dejan intacto el lenguaje, nuestra forma de descomponer el ámbito de la posibilidad. Se altera entonces el valor de verdad de las oraciones, pero no el repertorio de oraciones. Claro que los partidarios de «matematizar» el mundo se dirán que por qué hay que cambiar ese repertorio, cosa por demás absurda en cuanto imposible.

Ciertamente así piensan los que participan de la devaluación tradicional de la metáfora, pues el espacio lógico estaría dado de antemano, el lenguaje que

[42] Ivi, p. 130.
[43] Ivi, p. 125. Más adelante se lee: «La retórica no tiene que ver con hechos [*Fakten*], sino con expectativas [*Erwartungen*]. Lo que en su entera tradición ha llamado 'digno de crédito' [*glaubwürdig*] y 'verosímil' [*dem Wahren ähnlich*], debe ser distinguido claramente en su valencia práctica de lo que se puede llamar teoréticamente 'verosímil' [*wahrscheinlich*]» (Ivi, pp. 128-129).
[44] Cfr. Ivi, pp. 121-122: «El poliédrico fenómeno de la tecnificación puede reducirse a la intención de ganar tiempo. Por el contrario, la retórica en lo que respecta a la estructura temporal de las acciones es la demora quintaesenciada. Prolijidad, fantasía procedimental, y ritualización comportan la duda de que la conexión más corta entre dos puntos sea también la más humana entre ellos».
[45] Cfr. Ivi, p. 113: «La retórica lleva implícita la prescindencia de la fuerza».
[46] J.A. Marín-Casanova, *Un sentir metafórico común: Vico y Blumenberg*, en «*Cuadernos sobre Vico*», IX/X, 1998; Id., *Las razones de la metáfora o el cancerbero de Vico*, cit., pp. 117-181.

hablamos actualmente sería todo el lenguaje existente y no podría cambiar. Esta concepción es solidaria de la concepción de la Filosofía como contemplación o *theoria*, visión de la verdad que nos está *vorhanden*. Pero cuando no se cree que la Filosofía tenga como misión alcanzar lo que Putnam llama la *God's eye view*, que deba hacer explícito un núcleo de posibilidades permanente y neutro, implícito *a priori*, entonces ya se torna posible cambiar lo que antes parecía imposible: el lenguaje. No tenemos de antemano todo el lenguaje que podemos necesitar, el lenguaje no es un medio de representación de la verdad del mundo, ni de expresión de la verdad del yo, el lenguaje es un instrumento, una herramienta susceptible de transformación, reforma e innovación. Cuando la adquisición de la verdad no es siempre cuestión de encajar datos perceptivos o inferenciales en un esquema preestablecido, aparece la metáfora como «tercera» fuente de verdad, como aquello que aporta un nuevo lenguaje. Y así la metáfora es una voz desde fuera del espacio lógico, un «ruido poco conocido»[47] de llamada a cambiar de lenguaje y vida.

Este planteamiento de Rorty es transgresor. Ya no consiente la concepción tradicional de la metáfora como «metáfora restringida», como un elemento de ornato, algo decorativo, nunca substantivo, mera cuestión de palabras, nunca de pensamiento. Esto era algo que implícita o incluso explícitamente asumían las poéticas clásicas. Lo metafórico se sobreponía a lo conceptual para restarle sequedad y dureza, pero sin penetrar jamás en su núcleo. Toda metáfora, en último término, podía ser traducida a concepto. Es más, pasada la eventual emoción estética, lo valioso de lo literario era su filtrado racional, su destilado literal. Cuando la noción de metáfora giraba efectivamente en torno a la noción de «**s**ustitución» se la tenía por mera figura (forma sin contenido), algo o no significativo o de significación vicaria que alcanza su pleno significado cuando es reemplazado por su concepto propio, cuando se decanta su referente real. Esta interpretación clásica de la metáfora era posible al concebir la semántica como aparte de la sintaxis y de la pragmática, si presuponemos el espejo metafísico, esto es, si se parte impremeditadamente de que los significados son objetivos, de que son objetos recibidos en las expresiones lingüísticas, las cuales son así pasivos recipientes, recipientes para los activos significados. Pero éstas son las presuposiciones de la filosofía-espejo que Rorty rechaza fehacientemente.

El planteamiento rortiano hace borrosa la distinción entre lo literal y lo metafórico, porque nos viene a decir que vivimos mediante metáforas, es decir, que nuestro pensamiento está estructurado metafóricamente, que no hay experiencia humana al margen de las metáforas. Y que, por tanto, las metáforas están a la base de cualquier operación de significado, de toda comprensión. Creer que hay un referente (realidad, naturaleza, unidad, literalidad, concepto, lógica) independiente de nuestras experiencias al que podemos acceder en

[47] *Unfamiliar noises* es el título de un capítulo de R. Rorty, *Objectivity, Relativism and Truth. Philosophical Papers 1*, Cambridge 1991 (pp. 162-172) dedicado a la metáfora en M. Hesse y D. Davidson. Por cierto, es aquí donde Rorty llega a su famosa conclusión pragmática de que «preguntar "cómo funciona la metáfora" sería como preguntar cómo funciona el genio. Si supiéramos eso, el genio sería superfluo» (Ivi, p. 172).

toda su pureza es justo una creencia, no algo demostrable conceptualmente, aceptable universalmente, natural, real, lógico. De nuevo, hay que recalcar que esto no significa negar una «realidad» exterior, sino, antes al contrario, negar que nosotros seamos exteriores a la realidad: suponemos que hay cosas y que las cosas *causan* la experiencia[48]. En esto hay que ser «objetivista», lo que ocurre es que los objetos por sí solos no conforman «hechos»: «No hay forma de identificar un objeto más que hablando de él»[49]. Una cosa es la «realidad» bruta y otra los hechos brutos. Con éstos no podemos contar, pues no hay experiencia de hechos extralingüísticamente, toda vez que «hay tantos *hechos* que se incorporan al mundo como lenguajes para describir esa transacción causal»[50]. Y a la base de los lenguajes están las metáforas: no hay lenguaje que no dependa de metáforas, de semejanzas ya no objetivas, inherentes a las cosas, sino interaccionales, esto es, basadas en otras metáforas o conceptos metafóricos. Y esto no se puede argumentar demostrativa o lógicamente. Rorty se justifica metafóricamente. Ahora bien, no sin destacar que la perspectiva que separa lo metafórico de lo literal no es menos metafórica:

> La tradición filosófica ha ansiado encontrar una forma de aproximarse a la total pasividad de la hoja en blanco. Ha concebido el lenguaje como un cosa interpuesta, como un cojín entre nosotros y el mundo. Ha lamentado que la diversidad de los juegos del lenguaje, de las comunidades interpretativas, nos permita tanta variación en la manera de responder a las presiones causales. Le gustaría que fuésemos máquinas productoras de enunciados verdaderos en respuesta 'directa' a la presión de la realidad sobre nuestros órganos. Por el contrario, los pragmatistas consideran que la metáfora del lenguaje como cojín del efecto de las fuerzas causales ya no puede explotarse con provecho. […] Las metáforas que, según el pragmatista, ponemos en lugar de toda esa referencia masoquista al carácter duro y directo son las de la conducta lingüística como uso de herramientas, las del lenguaje como una manera de asir las fuerzas causales y conseguir que hagamos lo que deseamos, modificarnos a nosotros y a nuestro entorno según nuestras aspiraciones. El pragmatista exalta así la espontaneidad al precio de la receptividad. Igual que su adversario realista hizo lo contrario. […] Pero el pragmatista no intenta justificar sus metáforas con un argumento filosófico […], cuenta relatos sobre cómo se ha idiotizado el decurso del pensamiento occidental por obra de las metáforas que detesta[51].

En efecto, la metáfora representa un rol central, para comprender tanto lo que el lenguaje no es como, sobre todo, para acercarnos a lo que el lenguaje «es», a saber, una «herramienta conveniente». El lenguaje no es representación, entenderlo así ha sido hacerlo dependiente de la metáfora del espejo, una metáfora invisible que Rorty nos ha hecho ver. Es la metáfora llave con la que la

[48] Téngase en cuenta que las metáforas no surgen por generación espontánea, sino a partir de la interacción de nuestro cuerpo con los otros cuerpos, es decir, con el ambiente o medio físico, tienen que ver con la realidad, no puede ser menos si son «reales», sólo quien las interprete como meramente virtuales, en términos dualistas, creerá que proponemos su superposición obliteradora de lo «real».
[49] R. Rorty, *Objectivity, Relativism and Truth*, cit., p. 88.
[50] Ivi, p. 81.
[51] Ivi, pp. 81-82.

filosofía rortiana abre la puerta de acceso a la cuestión del significado y a la de la producción de significados. Y es que, así se puede entender al estadounidense, el valor de la metáfora reside en su ampliación del campo de la posibilidad: las posibilidades no están todas dadas a la mano con eterna antelación desde la noche de los tiempos, sino que las posibilidades hay que crearlas, siendo la metáfora el vehículo privilegiado de esa creación, «el punto de crecimiento del lenguaje».

Así es, Rorty parte del sedicente «dogma», acabado de exponer, a saber, que el tejido o red de nuestras creencias y deseos se reteje añadiendo una nueva creencia a las previas, y ello se lleva a cabo mediante dos medios que, por analogía con otros usos rortianos de la denominación «normal», podemos llamar «normales», normales porque son tanto los habituales como los que tienen valor de norma, según prescribe la tradición, o conservadores del lenguaje y del mundo lingüísticamente constituido, conservadores porque los dejan intactos. Ahora bien, hay otro medio que, por la misma analogía, podemos llamar «anormal». Los dos medios normales son la percepción y la inferencia. El medio no normal es la metáfora. La percepción añade una nueva creencia en la red de las anteriores. La inferencia cambia nuestras creencias haciéndonos ver que hemos de modificar las viejas o revisar las consecuencias de la nueva, pues nos hace ver que nuestras anteriores creencias nos comprometen con una creencia que no habíamos tenido anteriormente. La tradición antirretórica sólo venía a admitir a la percepción y la inferencia como únicos medios de hacer cambiar nuestras creencias, con lo cual sólo podía admitirse el cambio del valor de verdad de las oraciones, pero no del repertorio conjunto de las oraciones, esto es, el lenguaje, el modo de descomponer el campo de la posibilidad quedaba intacto. Y eso era «suponer que el lenguaje que hablamos actualmente, por así decirlo, todo el lenguaje existente, es todo el lenguaje que podemos necesitar». O dicho de otra manera, era suponer que, como ha hecho esa tradición, que la lógica no tiene historia, que cambian los contenidos mas la forma lógica permanece, que conocer es reconocer, que adquirir la verdad es cuestión de encajar datos en un esquema preestablecido, de hacer explícito un núcleo de posibilidades permanente y neutro.

> En cambio, considerar la metáfora como una tercera fuente de creencias, y por consiguiente como un tercer motivo para rehacer nuestra red de creencias y deseos, es considerar el lenguaje, el espacio lógico y el ámbito de la posibilidad como algo abierto[52].

Resuena aquí la centralidad retórica del pensamiento rortiano, la oposición de Rorty a la pretensión filosófica de lograr el grado cero de retórica, el desenmascaramiento de su rostro retórico como esa retórica que se presenta exenta de retórica. Nuestro autor retuerce esa posición antirretórica y presenta como sueño nuclear de la filosofía el aislar la metáfora central al corazón del lenguaje:

[52] R. Rorty, *Essais on Heidegger and Others. Philosophical Papers 2*, Cambridge 1991, p. 12.

Decir que los filósofos sueñan con que sólo existe una verdadera metáfora es decir que sueñan con erradicar no sólo la distinción entre lo literal y lo metafórico sino la distinción entre el lenguaje del error y el lenguaje de la verdad, el lenguaje de la apariencia y el lenguaje de la realidad –esto es, el lenguaje de sus oponentes y su propio lenguaje. Les gustaría mostrar que en realidad sólo existe un lenguaje y que todos los demás (pseudo)lenguajes carecen de alguna propiedad para ser 'significativo', 'inteligible', 'completo' o 'adecuado' [53].

Frente al sueño del lenguaje único, lenguaje perfecto, que nos transparenta la cosa, considera Rorty el hablar varios lenguajes como seña distintiva o divisa de los pensadores importantes, revolucionarios y originales, por lo que se ganan la acusación «de introducir extraños sentidos nuevos a expresiones conocidas, de juguetear frívolamente, de no seguir las reglas, de utilizar la retórica en vez de la lógica, la imaginación en lugar de la argumentación»[54]. He ahí la centralidad de la retórica, más en particular, de la trópica en la Filosofía de Rorty. Desechado el único lenguaje «natural», el lenguaje, la lógica, se hace plural y a la base inaugural de esa pluralidad se encuentran las metáforas.

En efecto, si sólo hubiese un lenguaje, éste sería fijo y estable, estaría dado del todo, con un orden transcendental, su malla *a priori* se rellenaría mediante la intuición empírica o racional, con lo que la metáfora quedaría devaluada a ornamentación; por el contrario, todo el valor racional residiría en el argumento. Pero Rorty está haciendo funcional la racionalidad a la metáfora, pues ella escapa al argumento. El argumento extiende su validez a partir de la intangibilidad del lenguaje. Y justo la metáfora acaba con esa intangibilidad como son ampliador de la posibilidad y con ello extiende los límites del mundo, en tanto que precursora de nuevos juegos del lenguaje que eclipsan a los antiguos. Su rol es radical:

> la metáfora es, por así decir, una voz desde fuera del espacio lógico, en vez de un rellenado empírico de una parte de ese espacio, o de una clarificación lógico-filosófica de la estructura de ese espacio. Es una llamada a cambiar el propio lenguaje y la propia vida, en vez de una propuesta de sistematización de ambos[55].

Así lo que Nietzsche denominara *die längste Lüge* aparece, a su vez, como metáfora. El discurso de la tradición[56] no es menos metafórico que los discursos retóricos repudiados por «metafóricos». «No sólo no existe un consenso universal sobre las condiciones de inteligibilidad o los criterios de racionalidad, sino que ninguno pretende siquiera que los haya, salvo como recurso retórico ocasional y bastante poco eficaz»[57]. Y es que «nuestra cultura no sólo se ha elevado merced a un manantial burbujeante de juegos de palabras y metáforas; ha sido cada vez más consciente de no descansar sobre nada más sólido que semejante géiser»[58]. La

[53] Ivi, p. 89.
[54] Ivi, p. 98.
[55] Ivi, p. 13.
[56] J.A. Marín-Casanova, *Arreglándoselas con la tradición. Rorty y los usos del legado filosófico*, en «Contrastes. Revista internacional de Filosofía», XVI, 2011.
[57] R. Rorty, *Essais on Heidegger and Others*, cit. p. 100.
[58] Ivi, p. 103.

opción ya no es, como comprobamos, entre filosofía y retórica, sino entre tipos de retórica filosófica, toda vez que los problemas filosóficos quedan reducidos a tropos, «sólo como algunos tropos más»[59], los argumentos «parasitan» los tropos[60]: la invención de argumentos requiere antes de la invención, siempre trópica, de nuevos lenguajes. La filosofía es un tipo de retórica. Al menos, la de Rorty[61].

4. Mis músculos son ratoncillos

Este «giro diafórico», cuya consumación comprobamos en Rorty, que termina viendo el «proceso metafórico»[62] como una actividad explosiva que afecta a los dos términos en él intervinientes y no como mero resultado de uno en otro, del real «tenor» literal en el virtual «vehículo» literario, que hace de la metáfora lugar de dilatación de la misma lógica y que afirma que el lenguaje de la mente es metafórico en su origen, no es algo privativo de filósofos osados, más o menos embelesados bajo la sugestión del Nietzsche que veía en las verdades puras catacresis, ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas, sino que también se va manifestando con aval empírico dentro de destacados cultivadores de las ciencias cognitivas.

En efecto, en el campo de la psicolingüística A.T. Johnson hace tambalearse la comprensión de la metáfora como comparación *contracta et astricta* al descubrir que se tarda menos tiempo en entender las metáforas de inclusión en clases como «Mi abogado es un tiburón» que los símiles como «Mi abogado es *como* un tiburón»[63]. Así, Sam Glucksberg argumenta que este hecho de la más fácil comprensión de la metáfora que el símil demuestra que las metáforas son justo lo que parecen ser: «aserciones de inclusión en clases»[64]. El que las metáforas *prima facie* novedosas luego se fosilicen y se conviertan en entradas del diccionario indica que, aun cuando puedan incluir una comparación implícita, las metáforas son aserciones inclusivas y no simples símiles. Otros investigadores,

[59] Ivi, p. 105.
[60] R. Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity,* Cambridge 1988, p. 9, p. 41, p. 86, p. 154, pp. 167-168.
[61] J.A. Marín-Casanova, *La filosofía de Rorty y el 'espejo' de la retórica*, en «*Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica*», LXX/262, 2014.
[62] G. Corradi Fiumara, *The Metaphoric Process*, Londres 1995.
[63] A.T. Johnson, *Comprehension of metaphor and similes: A reaction time study*, en «Journal of Psycholinguistic Research», XI, 1996.
[64] S. Glucksberg y B. Keysar, *Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity*, en «Psychological Review», IIIC/1, 1989 y S. Glucksberg, P. Gildea, H.A. Bookin, *On understanding non literal speech: Can people ignore metaphors?*, en «Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour», XXI/1, 1982.

como McGlone[65], Manfredi[66], Ortony[67], Murphy[68] o Miller[69], sin olvidar a los ya clásicos G. Lakoff y M. Johnson[70], también se encaminan en sus trabajos más allá de la similitud literal. Incluso hay estudios de Psicología infantil, como los de Starkey, Spelke y Gelman, que muestran lo pronto que aparecen el pensamiento y el lenguaje metafórico en los niños[71]. Ya a los dos meses los bebés pueden detectar correspondencias intermodales que, para Marks, representan una forma rudimentaria de «conceptualización metafórica»[72].

Estos resultados empíricos en favor de la metáfora expandida no nos sorprenden. Lo harían tal vez si siguiésemos engolfados en la tradición platónico-cartesiana, que siempre ha juzgado al cuerpo en oposición al pensamiento, haciendo de lo somático el límite negativo de lo consciente. Pero no cuando se concibe nietzscheanamente al humano como «el animal aun no estabilizado», como un ser que vive dramáticamente su heterogeneidad respecto del mundo, para el que la técnica es constitutivo pacto entre su cuerpo y el mundo, «gigantesca ortopedia», como decía Ortega y Gasset. Cuando se concibe que la realidad humana siempre es virtual, no se ve en el cuerpo el límite negativo, sino lugar de la intencionalidad de la conciencia, un continuo tender hacia lo otro, constante ir más allá de uno mismo por carencia de lo propio. Para un cuerpo que es «plexo perceptivo-fantástico-simbólico»[73], un ser que a la vez está en sí y fuera de sí, que es espacio de apertura al mundo y espacio en el que el mundo se abre, el pensar no está prisionero solipsistamente dentro del cuerpo de uno, sino abierto a todo lo que se ofrece a la mirada del cuerpo.

Y para un pensar que nunca está completamente dentro de sí, sino expuesto al ofrecimiento del mundo (de un mundo no recortado por un sentido dado de antemano) al que corresponde la originaria exposición del cuerpo, la metáfora es justo la membrana intelectual, la «interficie» con que la inteligencia, que es el éxtasis de la memoria de las operaciones técnicas ejecutadas por el cuerpo, media con el mundo. La metáfora es así trámite, la mediación que nos permite hacer experiencia de lo otro del lenguaje mostrándonos que lo otro desde siempre está conectado con lo mismo. Con la metáfora se suspende la lógica de la identidad (la identidad siempre es llegada nunca origen) y se les confiere a las diferencias el protagonismo. Con la metáfora se evita que el pensamiento se pare en la letra, se

[65] M.S. McGlone, *Conceptual metaphors and figurative language interpretation: Food for thought*, en «Journal of Memory and Language», XXXV/4, 1996.
[66] S. Glucksberg, M.S. McGlone, D.A. Manfredi, *Property attribution in metaphor comprehension*, en «Journal of Memory and Language», XXXVI, 1997.
[67] A. Ortony, *Beyond literal similarity*, en «Psychological Review», LXXXVI/3, 1979.
[68] G.L. Murphy, *On metaphoric representation*, en «Cognition», LX, 1996.
[69] G.A. Miller, *Images and models: Similes and metaphors*, en A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge 1979.
[70] G. Lakoff y M. Johnson. *Metaphors we live by,* Chicago 1980.
[71] P. Starkey, E. Spelke, R. Gelman, *Detection of intermodal correspondences by human infants*, en «Science», CCXXII, 1988.
[72] L.E. Marks, *Bright sneezes and dark coughs, loud sunlight and soft moonlight*, en «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», VIII/2, 1982.
[73] G. Patella, *Dell'Altro. Il frammezzo. Il corpo,* en «Anterem. Rivista di Ricerca Letteraria», XXIII/56, 1988.

quede en la palabra, permitiendo que ésta muestre su aspecto oculto, su misma alteridad (la palabra no puede ser menos que polisémica y la comunicación – con Bajtin y Serna – no puede ser menos que polifónica[74]). Con la metáfora el otro (sin)sentido contamina al mismo sentido. Con la metáfora el exterior obra en el interior. Con la metáfora lo virtual excede a lo real.

Tal vez sea por eso por lo que en el fondo lleven razón los que no ven en la metáfora una forma «propia» del decir.

[74] J. Serna Arango, *Finitud y sentido,* Pereira 2002.

Articoli/7:

Metafora e trascendenza. Su Levinas

Marco Carassai

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 25/01/2015. Accettato il 07/03/2015

Abstract: To what extent the movement of metaphor coincides, on the one hand with the movement of linguistic signification in general and, on the other hand, with the relationship to others, i.e. with the exodus from Being to the Other? The paper will focus on the original reflection of Emmanuel Levinas about the problem of metaphor, considering it as a crucial point of his phenomenology of ethical signification.

***

La metafora in Levinas potrebbe essere analizzata anzitutto come un dispositivo privilegiato della sua scrittura filosofica. Già Derrida, per esempio, ha sottolineato l'importanza dell'uso della metafora in *Totalità e infinito*: «l'uso della metafora, proprio perché è stupendo e molto spesso, se non sempre, va al di là dell'abuso retorico, accoglie nel suo pathos i movimenti determinanti del discorso»[1]. Impossibile disgiungere il "gesto stilistico" dall'"intenzione". Impossibile disincarnare il discorso levinassiano, il discorso che annuncia l'irruzione dell'Infinito dell'Altro capace di infrangere la totalità dell'essere e del Medesimo, dalla metafora[2]. Questa figura, nota Wybrands, «acquisisce nella strategia levinassiana uno statuto particolare»[3]. All'interno della sua opera, tale strategia forzerebbe il linguaggio a dire ciò che non potrebbe, ciò di cui non sarebbe capace, disarticolando e sgambettando l'ordine stesso che sembra mettere in atto. Si tratta di una "significanza" in grado di eccedere il senso di ciò che è detto. La scrittura levinassiana produrrebbe un varco, uno scarto metaforico in cui s'insinua il trauma di un'alterità, capace di eccedere quell'economia del discorso che riconduce incessantemente l'altro al medesimo. Proprio il "*meta*" inscritto nella "meta-fora", questa la felice intuizione di Wybrands, indicherebbe il movimento di oltrepassamento, a cui corrisponde il "trans" della nozione di *trascendenza*.

[1] Cfr. J. Derrida, *Violenza e metafisica*, in Id. *La scrittura e la differenza*, tr. it. di G. Pozzi, Torino 2002, p. 105 (nota 1).
[2] Cfr. P. A. Rovatti, *L'insonnia. Passività e metafora nella "fenomenologia" di Levinas*, in *aut aut* 1985, nn. 209-210, p. 76.
[3] F. Wybrands, *Vers une signifiance hors contexte*, in *Exercises de la patience*, 1, 1980.

Accanto a questo impiego "strategico", a partire dalla pubblicazione di quaderni di appunti fino a poco tempo fa inediti, emerge un'originale riflessione sulla metafora, che testimonia il lavoro di Levinas intorno al 1962[4]. In questo esemplare laboratorio filosofico, che non cela le incertezze teoriche di un pensiero sempre in divenire, emergono passaggi sorprendenti e intuizioni suggestive sul problema della metafora, che confluiranno poi nella conferenza *Métaphore* pronunciata al Collège philosophique nel febbraio 1962[5].

Non deve sorprendere che l'espressione «altrimenti che essere» compaia la prima volta negli scritti di Levinas proprio nella raccolta di questi appunti inediti, dal titolo «Note varie di filosofia in elaborazione, in particolare metafora»[6]. La metafora come questione irrompe dunque nella riflessione filosofica di Levinas nel periodo immediatamente successivo alla stesura di *Totalità e infinito*, chiamata inevitabilmente in causa dall'esigenza di pensare un altrimenti che l'essere.

In *Totalità e infinito* si legge: «l'essere si produce come multiplo e come scisso in Medesimo e Altro. Questa è la sua struttura ultima. È società e, quindi, tempo. Così usciamo dalla filosofia dell'essere parmenideo»[7]. La sfida di Levinas tuttavia – seguendo Derrida – svanirebbe «sin dall'alba del suo linguaggio»[8]. Si può pensare la trascendenza al di là delle categorie dell'essere, e uscire così dalle strettoie dell'ontologia, «fingendo di parlarne la lingua»? Levinas stesso è consapevole del fatto che «il linguaggio ontologico impiegato in *Totalità e infinito* non è assolutamente un linguaggio definitivo»[9]. Ma già nelle *Note filosofiche varie* Levinas scrive:

> È in lui – in greco – che si producono ancora tutti gli appelli allo Straniero. Non si può parlare di rottura che in un discorso di tipo filosofico che al limite non può mettersi in questione che affermandosi, confermando se stesso. Per dirgli l'Altro, bisogna parlare greco ai Greci, il che è già dargli ragione[10].

[4] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, in *Quaderni di prigionia e altri inediti*, tr. it. a cura di S. Facioni, Milano 2011, pp. 227-482. Cfr. *Levinas: au-delá du visible. Études sur les inédits de Levinas, des Carnets de captivité à Totalité et Infini*, *Cahier de philosophie de l'Université de Caen*, n. 49/2012, a cura di E. Housset e R. Calin; C. Del Mastro, *La métaphore chez Levinas. Une philosophie de la vulnérabilité*, Bruxelles 2012.

[5] E. Levinas, *La metafora*, in *La parola e il silenzio e altre conferenze inedite*, tr. di S. Facioni, Milano 2012, pp. 305-333.

[6] Cfr. R. Calin – C. Chalier, *Prefazione*, in E. Levinas, *La parola e il silenzio e altre conferenze inedite*, cit. p. 31, in riferimento a questi due passaggi: «Il pensato non è un *minus* dell'Essere, ma questo Altro che l'essere, il quale non è semplicemente un superlativo dell'Essere, nemmeno un altro essere»; «Dio non è un essere perfettamente essere, nemmeno un essente che esiste altrimenti che l'essere. Dire che è pensato, è dire che è altrimenti che l'essere e non soltanto che è altrimenti», E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 241.

[7] E. Levinas, *Totalità e infinito*, tr. it. di A. Dell'Asta, Milano 1995, p. 277.

[8] Cfr. J. Derrida, *Violenza e metafisica*, cit., p. 194. «Levinas finisce quindi col tradire la propria intenzione nel suo discorso filosofico. Quest'ultimo non si intende e non insegna se non lasciando prima di tutto circolare in sé lo stesso e l'essere» (*Ibid.*). Sul confronto di Derrida con Levinas si veda S. Petrosino, *L'umanità dell'umano o dell'essenza della coscienza. Derrida lettore di Levinas*, in J. Derrida, *Addio a Emmanuel Levinas*, Milano 1998 e J. Llwelyn, *Appositions of Jacques Derrida and Emmanuel Levinas*, Bloomington 2002.

[9] E. Levinas, *Di Dio che viene all'idea*, tr. it. di G. Zennaro, Milano 1999, p. 106.

[10] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 343.

Di fronte a questa *empasse* allora non si tratta tanto di elaborare una nuova lingua o una nuova grammatica, che tenti di eludere l'istanza ontologica che domina il linguaggio. Si tratta piuttosto di proseguire e di insistere, in modo sempre più ostinato, nel tentativo di *sorprendere* alle spalle questo *inevitabile* dominio, facendo riaffiorare il primato della *significazione etica*. Lo strano luogo di questa *sorpresa*, di questo *miracolo* è sperimentato da Levinas in un corpo a corpo con un'altra parola greca, la *metafora*, che acquisisce nella sua riflessione uno statuto essenziale.

Una costellazione di questioni torna insistentemente nelle *Note filosofiche varie*: la metafora si comprende, come propone Aristotele, a partire dal concetto di somiglianza, o piuttosto a partire dal piano *inverosimile* della *trascendenza*[11]? In che misura il movimento della metafora coincide, da un lato, con il movimento della significazione linguistica in generale e, dall'altro, con il rapporto ad altri, con l'esodo dall'essere verso l'altro? In particolare, nelle sue annotazioni si legge:

> Non sono sicuro che la metafora – e il movimento del significato – venga dal fatto che l'evento essenziale del linguaggio è di-fronte-all'Altro. Come conciliare la mia tesi: la parola spossessa colui che la parla e la tesi che la metafora è oltrepassamento del significato? Come mostrare che il potere di oltrepassamento verbale si pone nella relazione con l'altro?[12]

Si assiste qui all'elaborazione di una questione filosofica decisiva nel suo stato nascente, insicura nell'esito ma estremamente precisa nell'enunciazione che ne illumina l'estensione problematica. Non si sbaglia se si afferma che queste domande si interrogano in generale sull'aver luogo del linguaggio, sull'istanza essenziale che decide lo statuto ultimo del discorso: non soltanto l'interrogazione di Levinas avvicina l'evento del linguaggio alla metafora, ma insinua, in forza di questa approssimazione, un intreccio fra l'*improprietà* della metafora e un movimento di *espropriazione*. Già nel 1949 Levinas, in un breve saggio intitolato *La trascendenza delle parole*, aveva messo in luce questo movimento. L'espressione come tale già «implica un'impossibilità di essere in sé, di conservare il proprio pensiero "per sé"»[13]. La parola vivente decreta inevitabilmente l'insufficienza della posizione del soggetto, di un io che dispone per sé di un mondo dato: «parlare significa interrompere la mia esistenza di soggetto e di padrone»[14]. Il movimento della metafora, che oltrepassa la presunta letteralità o proprietà, sembra analogo a questo spossamento. Si tratta di pensare un "oltrepassamento verbale" dei significati, che ecceda la relazione con l'essere, ovvero la "comprensione", e che si ponga nella relazione etica con l'altro.

Il primo passo teorico di Levinas è quello di mostrare in che senso il linguaggio è il luogo eminente della metafora e quale ruolo ha in generale questa "figura" per il pensiero. Nelle *Note filosofiche*, Levinas si confronta con diverse posizioni

[11] Cfr. E. Levinas, *Di Dio che viene all'idea*, cit., p. 99.
[12] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 246.
[13] E. Levinas, *La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures*, in Id. *Fuori dal soggetto*, tr. it. di F. P. Ciglia, Genova 1992, p. 159.
[14] *Ibid.*

filosofiche sul rapporto fra pensiero e linguaggio, che attraversano la storia della filosofia. Prende le mosse anzitutto dalla concezione platonica, secondo cui il mondo dei significati precede il linguaggio che lo esprime. Il pensiero sarebbe perciò "pura intellezione", indipendente dal sistema di segni[15]. In Platone si assisterebbe alla scena di un'intenzionalità rigida, che costringerebbe il pensiero immediatamente sull'oggetto mirato. Il linguaggio resta perciò un inefficace supplemento, che si aggiunge successivamente dall'esterno. È W. von Humboldt, secondo Levinas, che infrange questa rigida intenzionalità, turbandola attraverso la lingua. Ogni lingua custodisce una «visione originaria del mondo», e la parola diviene allora una potenza autenticamente capace di mettere in prospettiva gli oggetti e di fornircene l'accesso, per cui la messa in significato appare come la funzione originaria della lingua[16]. Da qui tuttavia sorge la questione se parlare è semplicemente comunicare un pensiero del tutto formato, oppure significa *andare più lontano del pensiero*, che fissa semplicemente l'oggetto. Lo sforzo di Merleau-Ponty, afferma Levinas, è di perseguire la seconda direzione, dischiudendo un nuovo spazio per la riflessione filosofica sul carattere metaforico del linguaggio. L'intenzionalità specifica del linguaggio non si limita a riferire oggetti e neanche a conservare soltanto un nodo di riferimenti, ma costituisce «un modo nuovo di riferirsi – non come segno, ma come espressione»[17].

Questo passaggio all'espressione è per Levinas decisivo, anzitutto perché contesta quel falso pregiudizio per cui la parola avrebbe la funzione di *nominare*. Il parlare non è nominare. E il linguaggio non è un sistema di nomi che designano un insieme di oggetti già presenti al pensiero. Parlare è piuttosto «dare un senso figurato, designare al di là di ciò che è designato» e non semplicemente associare un segno a cose, qualità, azioni e relazioni. «La metafora», afferma in modo significativo Levinas, «è ciò che sostituisco all'idea di nome»[18].

Proprio attraverso questa sostituzione si mostra che non c'è alcun *significato in sé*, ma che un segno significa sempre rinviando lateralmente a un altro. Levinas ricorda che persino Platone, nonostante la diffidenza nei confronti del linguaggio, insegna nel *Cratilo* che i nomi degli dèi – che appaiono come "nome propri" di enti individuali – rinviano "lateralmente" ad altre parole. Il segno linguistico perciò significa grazie alla sua differenza rispetto ad un altro segno a cui rinvia, per cui queste «differenze tra segni riguardano il pensiero prima dell'identità di questi segni, la quale si costituisce solo nel gioco di queste differenze»[19]. Il senso non riposa in sé, non risiede in se stesso ma nel suo trasferimento, nel suo movimento, nel suo rinvio: non nella sua quiete ma nella sua inquietudine.

[15] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 233.
[16] Cfr. *ibid.*
[17] *Ivi*, p 234.
[18] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 237.
[19] E. Levinas, *Il significato*, in Id. *Parola e silenzio*, cit., p. 359. In questo scritto Levinas rinvia Saussure e a Merleau-Ponty per descrivere il carattere "diacritico" del segno linguistico, facendo affiorare un parallelismo fra il carattere differenziale del segno linguistico e lo statuto metaforico del linguaggio.

La presunta identità di un significato "letterale" si determina soltanto entro un contesto significativo, per cui in verità la parola non nomina alcun significato unico, ma articola tutto un gioco di significati *possibili*. Ogni possibilità, cristallizzandosi sempre nuovamente in funzione di un contesto, resta a sua volta metaforica. La trasposizione metaforica – osserva Levinas – può celarsi dietro l'illusione di un significato letterale, tanto che la parola sembra aver infranto ogni legame con la metafora. Sebbene appaiano prese in un senso letterale, «tutte le parole della nostra lingua sono l'effetto di innumerevoli mutazioni metaforiche della storia»[20]. L'oblio della metafora, ad opera del presunto "senso letterale", resta un'illusione, perché nessun detto si potrebbe intendere e articolare se non fosse già «enfatico», quindi ancora metaforico. "Trascendenza", "sostanza", "accidente", la stessa parola "metafora" sono metafore. «Ogni oggetto», afferma Levinas, «anche nella semplicità del suo senso elementare, è dunque già significante a partire da un significato, che non è limitato a tale oggetto e il suo significato, dunque, è già metaforico»[21].

Affiora così nella riflessione di Levinas una concezione del linguaggio ormai inscindibile dal movimento metaforico della significazione: «lungi dall'apparire come un fenomeno eccezionale del linguaggio, come una figura di stile fra le altre – la metafora – spostamento di ogni senso verso un altro, coincide con il fenomeno stesso del linguaggio o del significato».[22] Eccedendo continuamente la fissità di un significato verso un altro, il linguaggio diviene un orizzonte "nuovo" in rapporto alla struttura intenzionale del pensiero, in cui ciascun pensiero è pensiero di qualcosa. «Intenzionalità originaria», in cui il pensiero è costretto ad uscire da se stesso, ad uscire in un senso eminente, più radicalmente che nell'intenzionalità della noesi al noema di Husserl: intenzionalità turbata e potenziata da rimandi e scarti differenziali, da movimenti e trasporti che la coscienza non può più mettere tra parentesi[23].

Come indica anche l'etimologia, la metafora è un trasferimento, un trasporto del senso, un «saltare da un termine ad un altro grazie alla somiglianza fra questi termini». Il senso di una parola, che si offre come tema al pensiero, «scivolerebbe da un termine all'altro».[24] «Un significato ha potuto trasformarsi in un altro, come se tutto fosse in tutto, non che formi sistema con tutto, ma come se tutto fosse germe di tutto (…). È questa germinazione che è il significato»[25]. La significazione tenderebbe alla metafora, poiché essa «è la partecipazione stessa dell'oggetto ad altro da sé»[26], «l'oggetto che si sbuccia», il suo «scintillio».

Ma se la metafora si riducesse a un mero richiamo del simile al simile, questo approssimarsi dei termini non sarebbe mai capace di esibire qualcosa di nuovo. In tal senso, per Levinas, la metafora deve potersi liberare dall'economia

[20] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 242.
[21] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 320.
[22] Ivi, p. 324.
[23] Cfr. Ivi, p. 315.
[24] Ivi, p. 323.
[25] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 236.
[26] *Ibid.*

del Medesimo, in cui da Aristotele la filosofia occidentale l'ha rinchiusa. L'erranza della metafora deve poter forzare il circolo che stringe assieme, entro un'unica economia ontologica e gnoseologica, *logos*, *mimesis* e *aletheia*. Questa "figura" deve poter esibire uno spazio in cui si disloca al di là della messa in scena di somiglianze[27], al di là del lavoro in cui gli enti si approssimano attraverso l'analogia, al di là del piacere di un sé confermato nella percezione della somiglianza, in un sapere.

Disobbedendo all'etimologia, Levinas riconosce nella metafora una «elevazione semantica», un «*surplus* miracoloso»[28]. Tema del pensiero nell'evento metaforico non è tanto la somiglianza, quanto questa *inverosimile elevazione*. La metafora così, invece che lavorare o giocare fra due sensi, si pone come superlativo, dislocandosi al di là di ogni limite: «trascendenza, al di sopra dell'essere, forse Dio», scrive Levinas in modo significativo, «queste sono metafore per eccellenza»[29].

La significazione è dunque metaforica poiché si produce come un movimento che conduce al di là del dato della coscienza o della percezione, *meta-pherein*, rinvio alla non-presenza. Nella metafora, nel *meta* custodito in ogni *meta-pherein*, s'insinua perciò un "sospetto di trascendenza", di cui Levinas interroga in modo originale l'effettiva portata. Al di là della denominazione, «la meraviglia delle meraviglie della metafora», che accade nel parlare, «è la possibilità di uscire dall'esperienza, di pensare più lontano dei dati del nostro mondo»[30].

La *meraviglia* che suscita la metafora non deve risolversi soltanto nella deviazione laterale del senso dalle cose verso altre parole. Si tratta piuttosto del tentativo paradossale di strappare la metafora al lavoro dell'ontologia, e persino al disimpegno impegnato dell'arte poetica o retorica, di ripensarne la provenienza, o meglio la *promessa*, al di qua di ogni sorgente e di ogni luogo, al di qua di ogni origine (greca), forse al di qua di ogni significazione verbale. Soltanto così si può scorgere nella metafora il movimento della *significazione etica*, la trascendenza della relazione con altri. Il miracolo della metafora, che ha luogo nel linguaggio, è veramente capace di rompere con il paesaggio dell'essere che non può mai stupire, con la nomenclatura chiusa della sua sfera di immanenza, per definizione senza miracolo e senza volto? Se la metafora è *quanto la parola significa al di là di ciò che designa*, questo "al di là" è *già* l'infinito dell'Altro? Questo sospetto di trascendenza che la metafora custodisce nel linguaggio è già trascendenza? Nella significazione metaforica, lo "scintillio dell'oggetto" nel suo "sbucciarsi" è già uno spogliarsi per altri?

Nella conferenza *La metafora*, Levinas accompagna al riconoscimento del carattere metaforico di ogni significazione linguistica una dura critica della metafora. Scoprire che ogni significazione si muove in un contesto, o come vuole Heidegger in un mondo, testimonia che la "significatività", sinonimo di metaforicità, è la struttura stessa del "disvelamento" dei fenomeni. Ma proprio

[27] Cfr. su questo punto R. Calin, *La métaphore absolue. Un faux départ vers l'autrement qu'être*, in *Levinas: au delá du visible*, cit., p. 132.
[28] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 236.
[29] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 314.
[30] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 237.

per questo, i significati verbali e culturali non rilucono che *nel* mondo, non trovano se non ciò che (già) c'è. Eccedono, si spostano, trascendono, ma sempre nell'*immanenza*. La significazione verbale sembra inscritta nella concezione socratica dell'intelletto, per cui l'interlocutore, ostetrico dell'anima, non può attingervi se non ciò che già vi si trova: «L'anima non può ricevere che quanto già possiede, ciò di cui, in fin dei conti, è capace»[31]. «Niente potrà mai stupire il pensiero»[32], poiché esso è incapace di debordarsi, di eccedersi del tutto, ridotto a rammemorazione, interiorizzazione, ritorno a sé. Il pensiero così avrebbe sempre tempo per riflettere, per flettersi su di sé e non voltarsi verso l'altro.

Segnato da una trascendenza 'addomesticata' – che torna troppo spesso a toccare il suolo e la terra – il linguaggio, proprio attraverso la metafora, *dice l'essere* altrimenti, ma non *dice l'altrimenti* che essere. «È per questo», afferma in modo radicale Levinas, «che si è potuto dire che il linguaggio dice essenzialmente l'essere. A motivo della copula, il linguaggio dice sempre ciò che ne é»[33]. Appare impossibile una metafora slegata dal senso dell'essere, dall'istanza ontologica che domina il linguaggio[34]. L'essere, che il linguaggio non fa che dire e confermare nella comprensione, è «la nozione immanente per eccellenza, quella che l'anima ritrova sempre in se stessa, come se ne fosse l'autore»[35].

Mediante i suoi tropi e i suoi movimenti, le sue deviazioni e i suoi rivolgimenti, «l'al di là che si annuncia nella metafora non rappresenta, per il linguaggio, una *alterità interamente altra*»[36]. Il passaggio all'assolutamente altro, al contrario, suonerebbe come un *non senso*: un'uscita dal contesto, un'uscita dal mondo, una mera astrazione. Scrive Levinas: «L'universalizzazione della metafora è una condanna della trascendenza. Dunque la metafora non può mai divenire una parola con un Dio»[37]. L'alterità che si annuncia nella metafora riabilita soltanto l'*arte* ma non l'etica, «una trascendenza del gioco, non una trascendenza reale»: «(…) la vita artistica non distrugge il radicamento dell'esistenza nel quaggiù

[31] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 325.
[32] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 336.
[33] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 326.
[34] Proprio intorno a questo punto – l'intreccio inevitabile di ontologia, linguaggio e metafora – si articola uno dei passaggi decisivi della lettura decostruttiva di Derrida di *Totalità e infinito*, in particolare a partire dal sottotitolo dell'opera levinassiana, *Saggio sull'esteriorità*. Se Levinas, intende mostrare che la vera esteriorità non è spaziale, che c'è un'esteriorità assoluta, infinita, quella dell'Altro, non-spaziale perché lo spazio è il luogo dello Stesso, tuttavia egli deve far uso dell'espressione "esteriorità" per dire questo rapporto non-spaziale. L'opera di Levinas mostrerebbe, suo malgrado, la necessità del pensiero di «abitare la metafora in rovina», l'inevitabilità della metafora, che implica anche l'inevitabilità dell'ontologia: «Prima ancora di essere procedimento retorico nel linguaggio, la metafora sarebbe l'insorgenza del linguaggio stesso. E la filosofia non è altro che questo linguaggio; nel migliore dei casi e in un senso strano del termine, non può che *parlarlo*, dire la metafora *stessa*, il che significa *pensarla* nell'orizzonte silenzioso della non-metafora: l'Essere» (J. Derrida, *Violenza e metafisica*, cit., p. 143). Tuttavia questa complicità fra metafora e ontologia sarà messa in questione successivamente da Derrida in *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico* (in Id. *Margini della filosofia*, tr. it di M. Iofrida, Torino 1997).
[35] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 326.
[36] Ivi, p. 324.
[37] *Ibid.*

dell'economia e della tecnica». L'arte, trascendenza giocata, *non impedisce il ritorno*, il ritorno a sé e all'essere: non è né *obbligo*, né *comandamento*. Questo al di là, soltanto "relativo", finisce per legittimare il radicamento nell'essere, cancellando ogni speranza di una concreta evasione. La sentenza appare dunque senza appello: «Ogni metafora resta nell'immanenza»[38].

Tuttavia con questa critica Levinas non è intenzionato a lasciare la metafora, e con essa il linguaggio, al lavoro o al gioco dell'ontologia. Egli tenta di rilanciarne il senso, sottraendolo al senso dell'essere. Si tratta di far emergere questo gesto filosofico decisivo, per cui la "metafora" stessa è sottoposta da Levinas ad una *nuova torsione tropica*, ad una nuova elevazione, ad un'inedita enfasi.

Levinas s'interroga così sulla possibilità di un'altra forma di significazione, diversa dal linguaggio e dalla cultura. Possibilità di una metafora differente dalla metafora che attraversa la significazione linguistico-verbale, irriducibile a questa, sebbene forse *in segreto* mai separabile. Una significazione capace di aprire una trascendenza non solo giocata ma effettiva, una trascendenza al di là delle significazioni verbali, che non fanno che dire l'essere, sviluppando la comprensione e il sapere.

Il linguaggio stesso non custodisce un'intenzionalità ulteriore rispetto a quella del comprendere? Non trattiene in sé anche la sua utopia? Non riserva un'intenzionalità al di là di ogni intenzionalità, «un'intenzione *etica*, nella misura in cui è sollevata da un trasporto che oltre il mondo conduce verso Altri?»[39]. Si tratta, per Levinas, di «tutt'altro ordine di significato che quello del linguaggio che dice l'essere», tutt'altra cosa dal monologo dell'essere, mormorio senza volti, che si rivela attraverso il gioco, o il lavorio, di metafore verbali. Così la metafora, intesa come trasporto che permette di apprendere un senso che sorpassa la capacità del pensiero, già *presuppone un altro ordine di significazione* rispetto a quello che si traduce in parole. Afferma Levinas:

> L'ordine dei significati che si traducono in parole – lo abbiamo descritto. È l'ordine della cultura, ordine dell'essere adeguato al pensiero e di conseguenza ricordo in questo pensiero, sempre capace di rivolgersi al suo passato, ordine del mondo in quanto gioco di significati che fa rilucere il significato da comprendere, significato compreso sempre attraverso il suo concreto anche nel contesto del significato. L'altro ordine di significazione – capace di *metafora assoluta*, che oltrepassa la capacità del pensatore è l'ordine che rende possibile soltanto il linguaggio delle parole – che è quello in cui riluce il volto stesso su cui si regge il linguaggio[40].

Cos'è questa *metafora assoluta*, questa metafora al di là della metafora verbale, che regge – al di là dell'essere – il linguaggio? Questa domanda illumina una soglia che forse si disloca al di qua della domanda che chiede *ti esti?*, al di qua della domanda onto-fenomenologica dell'essenza. Questa metafora assoluta è il trasporto verso il volto dell'altro, il cui senso è inaccoglibile dal senso dell'essere e irriducibile a ogni *Sinngebung*. La significazione dell'«interlocutore» è la *ferita*

[38] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 336.
[39] E. Levinas, *Metafora*, cit., p. 326.
[40] Ivi, pp. 328-329 (corsivo mio).

di ogni significazione mondana. Questa significazione significa soltanto a partire da questa emorragia: «è nella misura in cui vi si oppone, nella misura della sua astrazione che io gli parlo»[41]. Significazione come rapporto ad altri che non si traduce in parole e non è metaforica come lo è la significatività che costituisce il mondo. È nella relazione con altri che il mondo si lacera e si articola una semantica originaria della prossimità; è nella trasposizione verso il volto, che la trascendenza metaforica si produce *in modo assoluto*.

«Trasporto», afferma Levinas, «è qui tutt'altra cosa che comprensione», in cui l'Io si conferma nel sapere: *meta-pherein* il cui statuto si scorge al di là di ogni sapere della *lexis*, della retorica o della poetica, della linguistica o dell'ermeneutica, trasformandosi in promessa, in parola profetica, parola ispirata. La metafora assoluta «conduce verso l'alto», secondo un movimento «che non ha termine», anzi in cui «ogni termine è già in partenza»[42]. Verso l'alto: l'altezza è il non-luogo del volto[43], ma indica anche la direzione dell'esodo del popolo ebraico dall'Egitto, dalla terra della schiavitù, chiamata in ebraico *Mitzráyim*, "luogo angusto". Al movimento verso altri, analoga all'uscita dalle "strettoie" dell'essere e del suo senso, che «conviene riservare il *senso assoluto della parola metafora*»[44]. Condurre verso l'alto è «il movimento irriducibile della spiritualità umana, dell'essere che parla», è *esodo* verso l'altro, significazione etica: «Io la chiamo religione»[45]. Levinas ne sottolinea persino la tensione messianica quando scrive: «Il linguaggio è linguaggio da uomo a uomo, nell'astratto che rompe la storia»[46]. La rottura inscritta in questa elevazione sembra rinviare alla salita del tempo verso l'infinito, al «volgersi verso la sua altezza, che è il tempo nella sua *diacronia*»[47], il tempo immemorabile e irrecuperabile della responsabilità per altri.

La metafora è assoluta perché è indice di un movimento di spossessamento e di trasporto che nel suo esodo non trova più alcun principio su cui riposare: metafora anarchica, movimento che non si arresta – come esige l'*ananke stenai* aristotelico – presso un termine: significazione che si avventura in un lunghissimo intrigo umano, senza che più nulla assicuri il ritorno al proprio. La metafora assoluta è dunque l'insonnia del linguaggio, che non può riposare suoi significati e sulle sue parole, che non si muove più nella comprensione e nel ricordo.

Pensare a Dio, quello che Descartes chiama l'idea di infinito in noi, è esempio paradigmatico di metafora assoluta. Per Levinas, metafora per eccellenza. Si tratta di un pensiero che pensa al di là di ciò che è in grado di contenere nella sua finitezza. Diversamente dalle idee che fanno sempre presa sulla propria mira intenzionale, sul proprio *ideatum*, estendendo così il sapere e la comprensione del mondo, l'idea di infinito conterrebbe più della propria capacità di *cogito*. Quanto designato da questa parola, non è un contenuto *qualsiasi*, né un *contenuto*.

[41] Ivi, p. 329.
[42] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 243.
[43] Cfr. M. Faessler, *Métaphore et hauteur*, in *Lèvinas: au-delá du visible*, cit., pp. 143-160.
[44] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 329.
[45] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 238.
[46] E. Levinas, *La metafora*, cit., p. 329.
[47] E. Levinas, *Dio, la morte e il tempo*, tr. it. di S. Petrosino e M. Odorici, Milano 2003, p. 274.

Quanto è mirato dal pensiero, mediante questa parola, non è tanto l'al di là come *termine*, quanto il *movimento* stesso verso l'al di là, un trasporto assoluto. Nella relazione al suo *ideatum*, questa idea è trasportata, trascinata senza termine e senza fine, deviata in un dis-inter-essamento, «senza influsso su un essere, né anticipazione d'essere, ma pura *pazienza*»[48]. La *potenza* della metafora assoluta, il potere d'oltrepassamento o di trasporto, non è una capacità di elevazione nelle mani di un soggetto sovrano per i suoi giochi di destrezza. Semmai è la sua impotenza, la sua pazienza in questa elevazione, nell'esodo verso un Alt(r)o, che non è mai termine.

Metafora assoluta è dunque essere Io di fronte all'«interlocutore». Ma questo non implica per Levinas la possibilità di mantenersi presso sé, in forza della reciprocità di un Io e un Tu che dialogano. Si tratta piuttosto dell'impossibilità di sottrarsi all'ordine di questa significazione, al quale Io, soggetto-assoggettato, risponde: «eccomi» (*hinéni*). «La relazione con l'interlocutore non consiste nel mantenersi come un io che domina il suo interlocutore, e lo ritrova in sé a titolo di ricordo»[49]. Questa non-ritenzione, questo non ritrovare altri in sé, dice la *novità* di un nuovo ordine di significazione: l'essere soggetto a una messa in questione, da parte dall'Altro. La metafora è assoluta proprio perché «il trasferimento consiste in sottomissione etica», alla responsabilità. Questa *trasposizione* verso altri «mantiene il suo senso solo se senza ritorno», come radicale «atto incapace di ritorno»[50], di ripiegamento su di sé, di riflessione.

Il termine "*metafora assoluta*" scompare dalla riflessione di Levinas, tanto da poter essere definita da Calin una "falsa partenza" verso l'altrimenti che essere[51]. Tuttavia bisogna ricordare, come scrive Levinas a proposito della metafora, che «ogni termine è già in partenza» verso questo altrimenti e la metafora, una volta ascoltata al di là del suo trasporto, nomina proprio questa partenza.

Nell'opera edita di Levinas, la metafora riappare, oltre che ne *Il significato e il senso*[52], nel saggio intitolato *Ermeneutica e al di là* (1977) proprio in relazione alla differenza fra *Dire* e *Detto* – che attraversa le pagine di *Altrimenti che essere* – con cui Levinas riarticola la questione della significazione etica. Si legge:

> Nel discorso sull'al di là si sospetta una metafora enfatica della distanza intenzionale. Ma in questo sospetto si rischia di aver dimenticato che il "movimento" al di là è la metafora e l'enfasi stessa, che la metafora è il linguaggio, che l'espressione di un pensiero in un discorso non equivale ad un riflesso nel mezzo indifferente di uno specchio, né ad una qualsiasi peripezia adeguatamente chiamata verbale, e che il dire presuppone, nel vissuto della significanza, relazioni diverse da quelle dell'intenzionalità, le quali appunto, in modo non re-cuperabile, riguardano l'alterità d'altri: si rischia di

[48] E. Levinas, *Di Dio che viene all'idea*, cit., p. 11.
[49] E. Levinas, *La metafora*, cit., 329.
[50] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit., p. 301.
[51] Cfr. R. Calin, *La métaphore absolue. Un faux départ vers l'autrement qu'être*, in *Levinas: au-delá du visible*, cit., pp. 125-142.
[52] E. Levinas, *Il significato e il senso*, in Id., *Umanesimo dell'altro uomo*, tr. it. di A. Moscato, Genova 1998.

aver dimenticato che l'elevazione del senso attraverso la metafora nel *detto* è debitrice della sua altezza alla *trascendenza* del *dire* ad altri[53].

La metafora resta così come una modalità del Detto che nella sua eccedenza e nella sua enfasi, significa al di là della sua propria capacità e insinua così un Dire "per l'altro"[54].

Il trasporto della metafora, questo esodo verso l'alto, è anche orientamento assoluto, capace di tracciare una strada, in senso etimologico, un *metodo*. Infatti l'enfasi e l'iperbole descrivono il movimento stesso del pensiero, una volta che l'etica è divenuta *filosofia prima*. Attraverso di esse infatti si opera, secondo Levinas, la *trasmutazione* delle categorie ontologiche in quelle etiche. «Descrivere questa mutazione è fare fenomenologia. L'esasperazione come metodo della filosofia!»[55]. Se il metodo trascendentale procede alla ricerca del *fondamento* – termine *archi*-tettonico, «fatto per un mondo che si abita», un «mondo immobile» – «nella mia maniera di procedere (…) c'è un altro modo di giustificazione di un'idea per mezzo di un'altra: passare da un'idea al suo superlativo; fino alla sua enfasi»[56]. Un rilancio provoca un *surplus* inverosimile, disobbediente a ogni proprietà, a ogni mera implicazione. In *Altrimenti che essere* si legge: «è nell'iperbole, nel superlativo, nell'*eccellenza* di significazione a cui esse risalgono – nella trascendenza che accade o si supera e che non è un modo d'essere che si mostra in un tema – che le nozioni e l'essenza che esse articolano, esplodono e si annodano in intrigo umano»[57]. In tal senso, la "metafora" è forse già una delle nozioni "*esplose*" (nel loro statuto ontologico) e "*riannodate*" (in un intrigo etico). Inoltre essa sembra avere il privilegio di esibire le esplosioni e gli annodamenti di tutte le altre nozioni, il loro trasporto e la loro partenza verso l'altrimenti che essere, verso l'etica.

Si può dire perciò che il venir meno della centralità della nozione di metafora dalla superficie dei testi di Levinas sarà possibile soltanto perché essa ne resterà al fondo, assimilata fra le sue pieghe e incorporata persino come dispositivo fenomenologico del suo pensiero. Cosa dice l'espressione «passività *più passiva di ogni passività*», se non una passività trasportata al di là di ogni radicamento nella gnoseologia e nell'ontologia, messa in cammino nella sua enfasi, elevata nella sua iperbole etica? Cosa significa poi *hinéni* ("eccomi"), se non proprio *Da-sein* disdetto an-archeologicamente, sbucciato d'essere e spogliato per gli altri?

In conclusione, appare significativo osservare che la questione della metafora venga rilanciata da Levinas proprio dove sembrava che Heidegger l'avesse bruscamente interrotta. È famosa la frase che sancisce questo divieto per il pensiero: «con la cognizione dei limiti della metafisica viene a cadere l'idea

[53] E. Levinas, *Ermeneutica e al di là*, in Id, *Di Dio che viene all'idea*, cit., pp. 130-131.
[54] Cfr. E. Feron, *De l'idée de transcendence è la question du langage. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas*, Grenoble 1992, p. 316 e ss.
[55] E. Levinas, *Di Dio che viene all'idea*, cit., 113.
[56] Ivi, p. 112. Cfr. R. Calin, *Passer d'une idée à l'autre,* in *Emmanuel Levinas et les territoires de la pensée*, a cura di D. Cohen-Levinas e B. Clément, Paris 2007, pp. 175-192.
[57] E. Levinas, *Altrimenti che essere, o al di là dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M. T. Aiello, Milano 2002, p. 227.

determinante di metafora»[58]. Levinas sembra rispondere a questa affermazione quando scrive: «Rapporto fra parola e metafisica. La parola è essenzialmente metafora – porta l'essere al di là di se stesso»[59]. La segreta complicità fra linguaggio e metafisica, fatta emergere dalla *Sprachkritik* nietzscheana, è qui rivendicata da Levinas come massimo *privilegio* del pensiero. La metafora, sebbene sia criticata da Levinas, non è per questo interdetta, ma *dis-detta*, ovvero trasportata al di là del suo trasporto. Si tratta di una metafora trasposta nella sua enfasi, trasmutata nella sua iperbole, esasperata nella sua speranza e nella sua promessa metafisica, che l'ontologia di Heidegger sembrava aver vietato. Questa metafora inaudita si presenta come la sua sfida più decisiva: l'irruzione di una significazione altra capace di eccedere il senso dell'essere.

[58] M. Heidegger, *Il principio di ragione*, tr. it. di F. Volpi, Milano 1991, p. 90.
[59] E. Levinas, *Note filosofiche varie*, cit. p. 418.

¶ Sezione Terza

Retorica e psicoanalisi

Testi/5:

*La presenza del sofista nella nostra epoca**

Barbara Cassin

Abstract: In this extract, Barbara Cassin underlines the connection between sophistic, philosophy and the psychoanalysis of Lacan. Rejecting the platonic idea according to which the sophist is the figure of anti-philosopher, the autor attempts to rethink sophistically the history of philosophy. In order to clarify the affinity and the difference, Cassin describes the statutes of sophistic and psychoanalysis. The performativity and the rhetorical effects of the language play an important role.

***

Alla fine de *L'analisi finita e infinita*, Freud parla de «l'amore per la verità», definizione classica della filosofia, come del fondamento stesso della relazione analitica che «esclude ogni apparenza o menzogna» e raccomanda, dopo un punto e a capo, di fermarci un istante, lui e noi lettori, per «esprimere la nostra sincera partecipazione all'analista»[1]. Analizzare è la terza «professione impossibile», insieme ad educare e governare: dopo tutto, tre professioni del filosofo-re. Una notazione in *Mosè e il monoteismo* conferma la difficoltà o la sfiducia: «a nessuno è mai riuscito di accertare che l'intelletto umano possegga un fiuto particolarmente fine per la verità e che la vita psichica umana mostri una particolare inclinazione a riconoscere la verità»[2].

«Lo psicoanalista», puntualizza Lacan dal suo lato, «è la presenza del sofista nella nostra epoca, ma con un altro statuto»[3]. Jacques il sofista è una glossa di questa frase. Bisognerà vedere cosa Lacan intenda sotto il nome di "sofista", sotto quello di "psicoanalista" (che cos'è "lo psicoanalista"), cosa contraddistingua la nostra epoca e quale sia la differenza tra i due statuti. Diciamo provvisoriamente che il campo condiviso dalla sofistica e dalla psicanalisi lacaniana è il discorso nel

* Prima traduzione italiana di B. Cassin, *La présence du sophiste à notre époque*, tratto da Ead., *Jacques le sophiste. Lacan, logos et psychanalyse*, pp. 51-78, Paris 2012. Traduzione a cura di Libera Pisano. Oltre alle Èditions Epel, si ringrazia in particolare Barbara Cassin per aver concesso l'autorizzazione per la traduzione del suo saggio.

[1] S. Freud, *L'analisi finita e infinita*, tr. it. di A. Sciacchitano e R. Angelini, in occasione delle Giornate nazionali di studio dall'*Apli* su Analisi finita e infinita, Milano, 23 novembre 1997, http://www.lacan-con-freud.it/FreudAnalisifinita.html#sthash.a0NVqO7J.dpuf, p. 34.

[2] S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, tr. it. di P.C. Bori, Torino 1977, p. 142.

[3] J. Lacan, *Le séminare. Livre XII. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 12 maggio 1965. [Non esiste in italiano una versione completa di questo seminario, N.d.T.].

suo rapporto ribelle al senso – che passa attraverso il significante e la performance – e la sua presa di distanza dalla verità filosofica. La nostra epoca è quella del soggetto dell'inconscio legato al rapporto sessuale che non c'è stato, non è quella dell'animale politico greco, ma sia l'uno che l'altro sono due viventi che parlano. Per quanto riguarda la diversità degli statuti che ne deriva, può essere dicibile in termini di discorsi così come di legami sociali, da negoziare tra medicina e politica, tra godimento e padronanza. Ad ogni modo si affronterà la questione pian piano.

Filosofo/sofista? Si sa bene che «per i filosofi, la questione è sempre stata molto più flessibile e patetica, […] vogliono salvare la verità»[4]. Cerchiamo di essere sensibili alle sfumature: Freud ha molta simpatia per quel filosofo che lui (non) è e che per lui è «impossibile» essere. Lacan legge, nel colloquio tra Socrate e il sofista nel *Sofista*, «la palpitazione attuale, presente, nella storia dello stesso psicanalista»[5]. Freud ha ironizzato la maieutica e Jacques il sofista l'ha filosofata.

Dico Jacques il sofista per evocare certamente Jacques il fatalista:

> Se dimentichiamo il rapporto che c'è tra l'analisi e quello che chiamiamo destino – quella specie di cosa che è dell'ordine della figura, nel senso in cui questa parola viene usata nell'espressione *figura del destino* o anche in *figura retorica* –, vuol dire che stiamo semplicemente dimenticando le origini dell'analisi, dato che questa non avrebbe potuto fare un solo passo senza tale rapporto[6].

Jacques lo psicoanalista è dunque fatalista, con un gioco retorico, che è anche la posta in gioco tra sofistica e filosofia. Ma egli è, fin dall'inizio. Jacques il sofista della presenza diretta, che porta al suo numeroso seguito una corte, un balletto di giovani e meno giovani rallegrati per l'epideissi. È Jacques dei seminari-performance, improvvisati e non, che ho conosciuto a rue d'Ulm nell'aula Dussane traboccante, rumorosa e poi d'improvviso più che silenziosa[7]. Effetto della moda, amore folle, odioinnamoramento (*hainamorations*)[8]. La voce ronzante, che si dà e si ritrae, che si percepisce e non si percepisce come quella di Delphine Seyrg, è stata descritta da Socrate all'inizio del *Protagora* e, meglio ancora, da Filostrato nella *Vita dei Sofisti*.

Lacan filosofeggia insegnando la psicoanalisi: è un Gorgia che vede se stesso in Socrate, nella dialettica prearistotelica del due a due, perché vede Socrate nell'analista – Socrate, «perfetto isterico […] una sorta di prefigurazione dell'analista. Avesse chiesto del denaro in cambio […] sarebbe stato un analista,

[4] J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi*, tr. it. di C. Viganò e R.E. Manzetti, Torino 2001, p. 73.
[5] J. Lacan, *Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, cit., 12 maggio 1965.
[6] J. Lacan, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert*, tr. it. di A. Di Caccia, Torino 2008, p. 348.
[7] Come a Sainte-Anne, dove pare «vi fosse sentore di un non so che di tossicomania e di omosessualità» (J. Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi*, cit., p. 22).
[8] Da una nota di A. Di Ciaccia alla traduzione del Seminario XX: «Traduciamo così (con odioinnamoramento) *hainamoration*, termine che inizia con *haine*, "odio", ed è omofono di *énamoration*, "innamoramento"», cfr. J. Lacan, *Il Seminario, Libro XX, Ancora (1972-1973)*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino 2011, p. 85. [N.d.T.]

ante litteram freudiana. Un genio, che diamine!»[9]. Analista, che è andato vicino al compenso, che – come vedremo – non ha nulla a che vedere con il *logos-farmakon*, ma con la didattica che assicura il legame tra l'epideissi e la caccia ai giovani ricchi. Dal momento che siamo alle considerazioni esteriori, aggiungiamo le due differenze specifiche sempre sottolineate da Platone fino a Hegel: Socrate un ateniese/ Gorgia uno straniero, Socrate morto per quello che ha detto/ Gorgia vive con quello che dice. Allora Lacan è una volta Socrate, una volta Gorgia: *recto* e *verso* dello stesso foglio di carta, dove ritroviamo la questione posta nel *Prologo* in merito al rapporto tra il discorso di Lacan, insegnante dell'École, e la parola o il silenzio di Lacan analista. Proprio il legame «logico» tra i due, tra la performance dei seminari o della tv («fare il clown» dice Lacan della sua prestazione) e i due vettori della coppia analitica, è ciò che si suppone debba sapere il maestro/l'analista. Questa supposizione che costituisce il nervo della somiglianza, somiglianza che è il nervo del discorso, tiene insieme i due lati: Gorgia, di cui Socrate è l'inverso, che presuppone ed è presupposto.

Da Freud a Lacan si passerà decisamente dall'amore per la verità al discorso sulla verità («Io, la Verità, parlo»), la verità *mi* dice sé, ma in ogni caso dice, fissata dal dire che la produce come un effetto laterale. Nello stesso seminario del 12 maggio 1965, dopo aver parlato della «presenza del sofista», Lacan lancia due pseudopodi, l'uno contro il «positivismo logico» che va a «cercare *the meaning of the meaning*» per «tutelarsi dalla congiunzione significante»; l'altro per indicare la differenza principale con il mondo greco: «Ad un tratto mi sono rotto la testa dicendo: "ma non esiste una parola greca per designare il sesso"»[10]. La differenza tra lo «statuto» del sofista e quello dello psicoanalista e il «punto di impatto» della nostra epoca vanno cercati proprio qui: «Sappiamo perché i sofisti alla fine operavano con così tanta forza e anche senza sapere perché. Tale forza consiste in ciò che l'analisi ci fa apprendere, ciò che è alla radice di ogni diade, la diade sessuale, il maschile e il femminile». Dunque ciò che è in causa, molto precisamente, è il rapporto tra significato e sesso e il modo migliore per affrontarlo è la sorpresa del significante.

Ci arriveremo. Ma permettetemi di procedere in modo concentrico-deduttivo, facendo dei cerchi nell'acqua. Andrò da un effetto del logos ad un altro, partendo dal bordo esterno, assai poco lacaniano, per progredire verso il punto d'impatto: come (ci, si) cura, come (ci, si) significa, come (*hi*, *han*) gode, non sempre vi salverò dalle digressioni turistiche di una visita guidata nella Grecia che poche persone conoscono.

1. Che cosa designa la sofistica? Che cosa significa?

Lacan dunque, a differenza di Freud, parla frontalmente del sofista e della

[9] J. Lacan, *Joyce il sintomo*, in Id., *Altri scritti*, a cura di A. Di Caccia, Torino 2013, p. 561.
[10] Una domanda che lo ha colpito davvero poiché la ripete anche l'11 febbraio 1970: «Mi sono domandato tutt'a un tratto: "come si dice *sesso* in greco?"» (J. Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi*, cit., p. 88).

sofistica in relazione alla psicanalisi. Ma senza dubbio egli utilizza, come noi, questi termini senza essere per nulla sicuro di quello che vogliano dire, come pappagalli delle idee platoniche. Poiché per quanto ne so non cita quasi mai da Platone e dal *Sofista* di Platone, ma neanche dal *Gorgia,* dal *Protagora* e dal *Teeteto*, Lacan ha una conoscenza non di prima, ma si dovrebbe dire all'occorrenza, di seconda mano.

Durante queste pseudovacanze, mi sono rotto la schiena sul *Sofista*. Devo essere troppo sofista, probabilmente, perchè mi interessi, ci sarà forse qualcosa rispetto a cui sono ottuso. Non riesco ad apprezzarlo. Ci mancano certe cose per poterlo apprezzare. Ci manca il sapere cos'era il sofista a quell'epoca, ci manca il peso della cosa[11].

Così mi pare indispensabile riiniettare qui, per comprendere la presenza dei sofisti nella nostra epoca, alcuni testi degli stessi sofisti (mi limiterò a Gorgia, un po' del trattato *Sul non essere* e un po' dell'*Encomio di Elena*, che avrei dovuto far leggere a Lacan). Mi sembra non meno indispensabile considerare un altro autore oltre a Platone, ovvero Aristotele. Platone è l'alter ego ufficiale di Lacan, con *transfert*, *eidos* e *mathèma*: Platone, secondo Lacan, è stato lacaniano[12]. Ma Aristotele, certamente no. Quale sia l'interesse dei suoi marchingegni logici e quale sia l'affetto che Lacan gli rivolge (*Ancora* può essere letto come un lungo omaggio molto diversificato), Aristotele rimane ad ogni modo, lo vedremo, un avversario. Diremo che Freud, che flirta con l'amore per la verità e si ferma a compatire l'analista-re, è aristotelico, più aristotelico di Lacan, e che Lacan, che supporta il discorso della verità e non smette di accettare di essere un sapere supposto, è platonico, più platonico di Freud. Ma il modo in cui Platone/Lacan, dopo Aristotele, dopo Nietzsche e non riducibile a Badiou, si mostra è decisamente sofista.

Dal momento che, al giorno d'oggi, noi siamo aristotelici, per aver succhiato la *decisione di significare* con il latte di nostra madre, la «sofistica» ha bisogno di essere definita. Partiamo dalla definizione data dal *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* di Lalande, che rimane la Bibbia degli apprendisti-filosofi francesi. La sua attendibilità è da verificare:

Sofistica, sostantivo.

A. Insieme delle dottrine, o più esattamente dell'attitudine intellettuale comune ai principali sofisti greci (Protagora, Gorgia, Prodico, Ippia, etc.).

[11] J. Lacan, *La terza*, tr. it. di R. Cavasola, in «La Psicoanalisi», n. 12, Milano 1992, pp. 11-38, p. 13.

[12] Cfr. J. Lacan, *…ou pire* [1972], Paris 2011, p. 131: «*Eidos*, qu'on traduit improprement par *la forme,* est quelque chose qui déjà nous promet le cernage de ce qui fait béance dans le dire. En d'autres termes, pour tout dire, Platon était lacanien. Naturellement , il ne pouvait pas le savoir. En plus, il était un peu débile, ce qui ne facilite pas les choses, mais l'a sûrement aidé. J'appelle débilité mentale le fait d'être un être parlant qui ne soit pas solidement installé dans un discours. C'est ce qui fait le prix du débile».

B. (Nome comune) Si dice di una filosofia di ragionamento verbale, senza solidità e senza serietà[13].

Significato A/ Significato B. Ecco la sofistica smembrata in due definizioni. La singolarità della sofistica è di essere sia un fatto di storia che un effetto di struttura: «sofistica» è un concetto filosofico il cui modello è senza dubbio fornito dalla pratica reale di coloro i quali si sono chiamati o che noi abbiamo chiamato sofisti, ma che serve a designare in filosofia una delle modalità possibili del non filosofo. La definizione B è magistrale e misteriosa proprio perché designa in modo atemporale la sofistica, nome comune, come una «filosofia di ragionamento verbale, senza solidità e senza serietà». Seguite la pista del libro nero!

Il punto di sutura platonico consiste nel fondere la sofistica come realtà storica con l'artefatto antifilosofico prodotto dalla filosofia. Il sofista è l'*alter ego* negativo del filosofo, il suo altro malvagio. Si assomigliano, a partire dalla frase dello Straniero nel *Sofista*, come «il lupo assomiglia al cane, l'animale più selvaggio a quello più domestico»[14] (231 A 6). Ma non è chiaro, nel testo stesso, chi sia il lupo e chi sia il cane: questo è il punto d'ironia sofistico-platonica che dimostra come *l'identità-misirizzi* non appena assegnata si frantumi. Misurando la sofistica sul metro dell'essere, della verità e del bene, bisogna condannarla come pseudo-filosofia: filosofia delle apparenze e apparenza della filosofia, «apparenza e menzogna» dirà Freud. Al meno che, e questo affiora certamente nel *Sofista*, per far vacillare l'organizzazione rigorosa, l'artefatto non sia, a sua volta, produttore di filosofia.

2. Un ascolto sofistico-analitico della storia della filosofia: *performance* e omonimia

Il sofista ha questo di singolare (e Socrate ha questo del sofista) che intende: «le orecchie come gli occhi»[15] («ti apparirà come uno che ha gli occhi chiusi o addirittura del tutto privo degli occhi», dice Platone nel *Sofista*). Non smette di prendere l'altro in parola, letteralmente, e così costringe il filosofo a prestare l'orecchio a se stesso.

La filosofia è figlia della meraviglia e, dopo la prima frase, della *Metafisica* – «tutti gli uomini desiderano per natura sapere» – , pertanto «coloro che si pongono il problema di sapere se onorare gli dei o amare i genitori hanno soltanto bisogno di una buona correzione e coloro che si chiedono se la neve è o non è bianca non devono fare altro che guardare»[16]. Il sofista esagera: dal momento che niente è dato per acquisito se non il dire dell'altro, egli pone sempre, come Protagora o Antifonte, una domanda di troppo, trae sempre una

[13] A. Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris 1926, 2010; tr. it. *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI, Milano 1971[17].
[14] Platone, *Sofista*, 231 a 6.
[15] Imero, *Discorso X*, «Che le orecchie vi servano come occhi».
[16] Aristotele, *Topici*, I, 105 a 5-7.

conseguenza di troppo. Questa insolenza o questa indecenza riesce a mettere la filosofia fuori di sé, costringe l'amore della saggezza a trasgredire i limiti che esso si assegna e a compiere un certo numero di gesti – è arrivato il momento del bastone! – che non si confanno al suo approccio: la sofistica è in effetti un operatore della delimitazione della filosofia. Trarre tutte le conseguenze, quelle che sono lampanti, e prendere alla lettera sono un solo e medesimo gesto: «la lettera rubata», tutto Lacan e, dirò di più, tutta l'analisi, lo dimostrano. La psicanalisi opera una delimitazione, potremmo dire così sia di quella di Freud, in quanto rivoluzione soggettiva dell'amor proprio alla Copernico e Darwin a cui Freud si paragona, sia di quella di Lacan in quanto genere di discorso in linea con l'antifilosofia.

Permettetemi questa apparente digressione. Io sono convinta che tutta la storia della filosofia, dottrinale, meriti di essere ascoltata-interpretata con quest'orecchio ostinato e senza compromessi, una filologia *stricto sensu* non senza un legame con l'attenzione fluttuante. Questo metodo del «prendere alla lettera» non è solamente formale: io credo volentieri invece che, prendendo questo alla lettera, ci tuffiamo in ciò che Lacan chiama il «*soffio vuoto*»[17]. L'orecchio vago insistente – e se è quello di un sofista, insolente – permette di comprendere contro-corrente e contro-pelo, dunque precisamente in tutta giustizia e secondo buon senso. Ciò che io ho chiamato altrove la «storia sofistica della filosofia» è forse, nella misura in cui è una storia raccontata dal punto di vista della prostituta (Benjamin), una storia intesa dal lato dell'analista. Questo vale particolarmente per la filosofia greca che, per essenza e devozione, è tutta palinsestica, intorpidita da citazioni invisibili e da risemantizzazioni omonime.

L'esempio della parola «dialettica» è chiaro: bisogna repentinamente viaggiare dal dolce dialogo socratico, che distrugge e silura più di ogni altro, alla contemplazione suprema dell'idea di Bene – l'(in)articolazione di entrambe in Platone stesso non è che la traccia di quella violenta ironia –, al senso strettamente «peirastico» dell'*organon* aristotelico dove la dialettica serve a fare la distinzione tra i ragionamenti corretti e gli altri – qui ancora, quell'ironia e quella violenza platonica dell'(in)articolazione! –, senza parlare delle accezioni stoiche, neoplatoniche, tutto ciò con cui Hegel potrà, in modo performativo per la fenomenologia, nutrire il suo sistema. Ci si accorge allora che l'«inconscio» della filosofia o del pensiero non si confonde con l'impensato della differenza ontologica. Heidegger ha l'udito troppo fine per intendere la reinterpretazione delle parole-concetti-chiave e la traccia delle sue traiettorie nella storia semantica, per esempio dentro il *Nietzsche*, è abbagliante. Ma questa è la *dir-mensione* della performance che non smette, allora, di fallire. L'enunciazione, caso per caso, si ritrova compressa nella Lingua o nel Detto e comandata da lontano dall'Essere.

Il paradigma di un tale ascolto attento sia alla performance che all'omonimia è, a mio avviso, la maniera in cui Gorgia intende il *Poema* di Parmenide nel suo

[17] In un'intervista con gli studenti dell'università di Yale, Lacan parla de «l'inconscio del soggetto» (J. Lacan, *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*, 24 novembre 1975, «Scilicet», n° 6/7, Paris 1976, p. 32).

trattato *Sul non essere* e opera il ritorno al mittente. Questo è sufficiente a sgonfiare l'essere, facendo di Heidegger un sintomo tardivo di una sublime sordità. Due punti d'ancoraggio, dunque, molto concreti: individuare la performance (ciò che c'è da dire) e designare gli equivoci. Nel suo trattato Gorgia riproduce per il non essere l'insieme dei nodi semantici e sintattici che sono serviti per fare l'essere nel *Poema*. Egli mostra come e per quali operazioni intermediarie la lingua in atto, che io chiamerei volontariamente l'atto del linguaggio per eccellenza, consenta di passare dal famoso *è* (*esti*) inaugurale, verbo alla terza persona singolare presente, all'*essente* (*to eon*), soggetto-participio sostantivato secretato dal verbo e ormai soggetto dell'ontologia[18]. Possiamo tradurre correttamente *esti* in francese anche con «è» o con «esso è», «c'è», «esiste», «è possibile», «è vero che»: l'utilizzo di tutti questi equivoci fa parte, molto precisamente, delle operazioni richieste. Questo accade anche nella stessa monolingua (una caratteristica dei Greci, «fieramente monolingui» secondo Momigliano), poiché una storia del genere si tuffa nello spessore di ciò che una lingua è: nell'«integrale degli equivoci» che costituisce una lingua tra le altre. Volutamente ho già evocato qui *Lo stordito* perché questo ascolto sofistico della storia della filosofia è necessariamente – un ascolto delle filosofie nelle lingue, di come esse vengono dette, ovvero di come si tuffano nella *lalangue* di ciascuna lingua[19]. Questo è l'ascolto di Gorgia che rende manifesto l'essere come un effetto del dire e l'onto-logia, il dire greco dell'essere, come la stessa che fa dell'essere un significante. Ma Gorgia non parla di significante. È inutile, giustamente, sapere chi abbia inteso l'ontologia per primo, Lacan o Gorgia, dal momento che ci sarà sempre un sofista che avrà letto Lacan e un dispositivo lacaniano per la sofistica. Ad ogni modo,

> l'ontologia è quella che ha valorizzato nel linguaggio l'uso della copula, isolandola come significante. Fermarsi al verbo essere – un verbo che, considerato l'intero ambito delle diverse lingue, non ha nemmeno un uso che possa essere qualificato come universale –, produrlo come tale, quindi è un'accentuazione piena di rischi[20].

Aggiungiamo che, per quanto infeltrite, le sequenze della storia così raccontate sono di una ferocia assoluta, non meno dell'evirazione nella *Teogonia* di Esiodo. Un solo esempio: lo Straniero del *Sofista* propone un *remake* del trattato *Sul non essere* di Gorgia, tutto a favore di Platone a tal punto che, alla fine, riuccide il padre Parmenide, già morto, e se ne attribuisce la gloria; in questo modo, egli smorza la critica radicale dell'ontologia come discorso produttore dell'essere a vantaggio di un nuovo discorso ontologico, quello di Platone stesso evidentemente, in cui il non essere può essere ammesso come «altro», ovvero come uno dei generi dell'essere: circolare, non c'è niente da vedere! La forclusione è

[18] Mi permetto di rinviare al mio, *Parménide, Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'Être?*, Paris 1998.
[19] Cfr. J. Lacan, *Lo stordito*, in Id., *Altri Scritti*, cit., p. 488: «Una lingua fra le tante non è niente di più che l'integrale degli equivoci, che la sua storia vi ha lasciato persistere». Questa è divenuta per me una frase feticcio, rapportata al *Vocabulaire Européen des philosophies, dictionnaire des intraduisibles* (Paris 2004).
[20] J. Lacan, *Ancora*, cit., p. 29.

tutta a beneficio dell'ontologia. Platone grazie allo Straniero è ancora più sofista di Gorgia.

Nei «solchi dell'aletosfera»[21], Lacan non rifiuta di prendere il posto di

> Gorgia, di cui per così dire qui opererei una certa ripetizione. Perché no? Ma l'inconveniente è che, in bocca alla persona che evocava questo personaggio di cui possiamo a stento ai giorni nostri misurare l'efficacia, si trattava di qualcuno appartenente alla storia del pensiero. È proprio questo l'arretramento che mi pare increscioso[22].

Bisogna ripensare sofisticamente la «storia del pensiero» per situarvi Lacan, nell'idea forse, come dice Lacan stesso, che il pensiero non sia una categoria, ma un affetto, un *pathos* del logos.

3. Logologia: parlare per il piacere di parlare/ parlare in pura perdita

«In generale – scrive Lacan – il linguaggio mostra di essere un campo ben più ricco di risorse che non l'essere semplicemente il campo in cui si è iscritto, nel corso dei tempi, il discorso filosofico»[23]. Per una volta, egli agisce per «rifilare qualcosa alla metafisica» invece di «attingere alla sua mangiatoia»[24] . Che cos'è questo di più? Possiamo ripartire dalla meraviglia di Benveniste riguardo alla singolarità della psicoanalisi, accolta favorevolmente da Lacan come una buona diagnosi: «Qual è dunque questo linguaggio che agisce nella misura in cui esprime?»[25]. Questa meraviglia ha per punto di partenza l'articolo che Freud pubblica nel 1910 *Sul significato opposto delle parole primordiali*: la coscienza dell'atto del linguaggio e del linguaggio come atto («L'enunciazione si identifica con l'atto stesso»[26], è così che Benveniste denifisce il performativo) si trova così legato subito a l'omonimia motivata o ai due punti d'ancoraggio della discorsività sofistico-analitica.

Non soltanto il linguaggio «esprime qualcosa», ovvero «parla di», dice ciò che voglio, dice ciò che è – fenomenologia, ontologia. Non soltanto esso «parla a», e così facendo allo stesso tempo persuade e ne ha cura: questa è la retorica e la farmacia, forse prima azione, come vedremo, extra-territoriale in rapporto all'analisi. Ma esso «agisce» *tout court*, in quanto performance e non principalmente come descrizione o informazione o destinatario, esso è capace di produrre un effetto-mondo: ciò che io chiamo, dopo Novalis, «logologia»[27].

> Nel parlare e nello scrivere accade in realtà qualcosa di folle; il vero dialogo, è un semplice gioco di parole. L'errore ridicolo sta però nel meravigliarsi che la gente creda di parlare per le cose. Proprio il carattere peculiare del linguaggio, il fatto che esso si cura solo di sé, nessuno lo conosce. Perciò, esso è un mistero così portentoso e fecondo,

[21] J. Lacan, *Il rovescio della psicoanalisi*, cit., p. 187 [20 maggio 1970].
[22] *Ibid.*
[23] J. Lacan, *Ancora*, cit., pp. 30-31.
[24] Ivi, p. 60.
[25] É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, tr. it. di M.V. Giuliani, Milano 1971, p. 95.
[26] Ivi, p. 319.
[27] Novalis, *Opere*, 2 voll., tr. it. di G. Moretti, Torino 1993, I, p. 619.

– se infatti si parla soltanto per parlare allora si pronunciano le verità più splendide e originali. Se invece si vuole parlare di qualche cosa di determinato, allora il linguaggio, questo spiritoso, ci fa dire le cose più ridicole e insensate. Da qui discende anche l'odio che alcune persone serie provano nei confronti del linguaggio. Ne riconoscono la vivacità, ma non invece che il disprezzabile ciarlare rappresenta l'aspetto infinitamente serio della lingua[28].

Questo testo, archiviato come frammento 1941 dei *Frammenti Logologici*, mi serve da trampolino. Inanzitutto perché c'è un gioco di parole, di battute, di ciarle, in breve della differenza tra la serietà dei filosofi e la serietà della lingua, che la sofistica e la psicanalisi incitano a pensare. La logologia nomina il momento in cui il discorso è pensato innanzitutto in rapporto a se stesso e, in termini più lacaniani, la lingua in rapporto a la *lalangue*. Essa mi sembra possa designare alla fine la discorsività sofistica e psicoanalitica, comunque lacanoide. I sofisti, dice Aristotele, che vedremo da vicino, «parlano per parlare», *logou kharin legousin*, per non dire niente, proprio niente, ma anche solo per parlare, «per il piacere di parlare». Lacan definisce la psicanalisi allo stesso modo in cui Aristotele parla della sofistica, con un'inversione rivelatrice dei secoli aristotelici, della reticenza cristiana verso il dionisiaco, della modernità dell'efficienza e della comunicazione, ma anche del corso del desiderio, del piacere della perdita e della struttura del *transfert*: «la psicoanalisi, o l'oggettivazione del fatto, che l'essere parlante passa ancora del tempo per parlare in pura perdita»[29]. «Parlare per il piacere di parlare»/ «parlare in pura perdita» è il primo modo per designare il cambiamento d'epoca e la differenza dello statuto.

4. Sofistica, psicanalisi, antifilosofia

Come la sofistica, Lacan articola questa riflessione sull'azione del linguaggio in due momenti: un momento critico in rapporto alla filosofia e un momento dichiarativo, entrambi illuminano le formule-chiave che costituiscono la *logia*. Nei due testi che mi sembrano i più espliciti da questo punto di vista, *Ancora* (1972-1973) e la conferenza al secondo Congresso di Roma (1-11-1974), Lacan si occupa innanzitutto di Parmenide e, più precisamente, delle due tesi che fondano l'ontologia e donano al discorso filosofico la fisionomia dei secoli a venire. La prima è che «l'essere è e il non essere non è».

È proprio perché era poeta che Parmenide dice quello che ha da dirci in modo meno stupido. Altrimenti, che l'essere sia e che il non essere non sia, non so cosa dice a voi, ma quanto a me, lo trovo stupido. E non si deve credere che mi diverta a dirlo[30].

La seconda è l'identità o la co-appartenenza dell'essere e del pensato: «*Je pense donc je suis.* È comunque meglio di quello che dice Parmenide. L'opacità della congiunzione del *noein* e dell'*einai,* del pensiero e dell'essere, il povero

[28] *Ivi*, I, fr. 43, p. 474.
[29] Cfr. Aristotele, *Metafisica*, IV, 5, 1009 a 20-21; J. Lacan, *Ancora*, cit., p. 85.
[30] Ivi, p. 23.

Platone non sa uscirne»[31], dice Lacan, rinviando alla maniera in cui lo Straniero interpreta Parmenide nel *Sofista*. E, a proposito di Aristotele: «La sua pecca è d'implicare che il pensato è a immagine del pensiero, ciò che l'essere pensa»[32]. L'ontologia antica e moderna, dal lato della sostanza come dal lato del soggetto, appare dunque semplicemente come una petizione di principio: «Il discorso sull'essere suppone che l'essere sia ed è ciò che lo sostiene»[33]. Questa è esattamente, esclusa la denegazione del divertimento nel dirlo, l'operazione del trattato *Sul non essere*: Gorgia lì mostra che l'ontologia non mantiene la sua posizione e non occupa tutta la scena perché essa dimentica, non tanto l'essere, ma di essere essa stessa un discorso.

Di fronte all'ontologia la tesi sofistica e la tesi lacaniana sono tutt'uno: l'essere è un effetto del dire, «un fatto di detto»[34]. È su questo punto, per questa posizione, che Lacan non può non essere detto sofista – anche se, l'abbiamo già visto, è sempre a malincuore che Lacan constata di non essere parmenideo, platonico, aristotelico, heideggeriano, filosofo. Per esplicitare la posizione logologica di Lacan, possiamo senza indugio mettere fianco a fianco citazioni lacaniane e quelle della sofistica. L'essere è un fatto di detto: questo significa semplicemente che «non c'è nessuna realtà pre-discorsiva. Ogni realtà si fonda e si definisce secondo un discorso»[35]. Bisogna invertire il senso del senso, che non va dall'essere al dire ma dal dire all'essere, se nei termini del trattato *Sul non essere* di Gorgia riportato da Sesto: «il discorso non è il segno commemorativo dell'esterno, ma è l'esterno che diviene il segno indicativo del discorso»[36]. Questa frase rende esplicita l'enunciazione emblematica della discorsività sofistica e il suo principio d'identità: «colui che dice dice un dire»[37]. «Il discorso non è il segno commemorativo dell'esterno»: il discorso non può rappresentare il reale e non deve farlo, non sta al posto di, non si riferisce a, una cosa o un'idea esteriore, a lui estranea. Brevemente, noi non siamo nel regime parmenideo-aristotelico della comunicabilitià, che va dalla co-appartenenza e dalla esibizione simultanea all'adeguazione. «Ma è l'esterno che diviene il segno indicativo del discorso»: se la relazione di significazione esiste, occorre invertirla.

Il discorso fa essere e questo avviene perché il suo senso non può essere appreso se non nell'*àpres-coup*, alla luce del mondo che l'ha prodotto. Comprendiamo che

[31] J. Lacan, *La terza*, cit., p. 16.
[32] J. Lacan, *Ancora*, cit., p. 105.
[33] Ivi, p. 119.
[34] Ivi, p. 118.
[35] Ivi, p. 31.
[36] Sesto Empirico, *Adversus Mathematicos*, VII, 85 (Gorgia, *Sul non essere o sulla natura*, DK 82 B 3, 85). Per le citazioni tratte dal DK cfr. *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, 2 voll., Roma – Bari 1969 (in questo caso p. 920); qui Sesto dossografo utilizza la differenza stoica e scettica tra segno «commemorativo», che riporta alla memoria (*parastatikos*) e segno «indicativo», che rivela (*mênutikon*).
[37] *Kai legei ho legôn ... logon*, *Traité du non-être*, da MXG (è l'altra versione del Trattato trasmessa anonimamente in coda al *corpus* aristotelico), G, §10, 980b (pubblicato e tradotto in B. Cassin, *Si Parménide*, Lille 1980, pp. 540-541) = DK 82 B 3a, 21-22; tr. it. in *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, cit., p. 923). Ritroviamo in Lacan un «chi parla, parli», in Id., *Un discours qui ne serait pas du semblant* [1971], Paris 2006, p. 146.

un effetto-mondo possa essere l'effetto retorico sul comportamento dell'uditore, ma non è che uno dei suoi possibili effetti. Se noi ritorniamo di nuovo all'idea di seduzione, con un accento ontologico in più che fa la differenza, essa può servire a definire la logologia: «occorrerebbe estendere l'idea di seduzione,– scrive Jean-François Lyotard – non è il destinatario ad essere sedotto dal destinatore. Quest'ultimo, il referente, il senso non subiscono meno del destinatario la seduzione esercitata»[38]. Il discorso sofistico non è solamente una performance nel senso epidittico del termine, ma è da parte a parte un performativo nel senso austiniano del termine – *How to do things with words*: esso è demiurgico, fabbrica il mondo, lo fa accadere, lo comprende (vi torneremo per proseguire con la spiegazione dell'«altro statuto») come *polis* e politica. Dal momento che l'esterno non è – come l'essere di Parmenide inteso da Gorgia – afferrabile, strutturato, esistente se non come sua creazione discorsiva, allora l'esterno fornisce necessariamente le indicazioni sul dire che l'ha costruito. L'esterno è il «rivelatore» del discorso, nel senso che ciò che avviene completa il discorso, colma la predizione che esso costituisce. Quello che avviene, qualunque cosa accada; perché qualunque cosa avvenga, una cosa o il suo contrario, l'oracolo e il sogno avranno sempre ragione. Qui non si tratta di destino, ma semplicemente di *logos*: che il figlio ammazzi suo padre, questo accade che lui lo uccida o meno, Freud ce l'ha insegnato attraverso la storia di Edipo. Questo è il motivo per cui i sofisti non sono indovini, se si immagina che un indovino deduca da certi segni il sapere di ciò che è già scritto; ma sono indovini, se si ammette che gli indovini o i terapeuti, facciano giocare la forza del dire per indurre un nuovo stato o una nuova percezione del mondo, leggibile nella chiarezza dell'*après-coup*. Quando ritroviamo il fatto come un dato fissato, sottovalutiamo a ragione la verità: non ci sono che interpretazioni e interpretazioni delle interpretazioni.

Scompare l'oggetto sussistente e sostanziale, a favore dell'effetto e dell'efficacia di questo effetto: l'oggetto *ha*, questo è «l'oggetto di cui non si ha idea» – «questo giustifica le mie riserve […] di poc'anzi rispetto al presocratismo di Platone». Nello stesso modo

> il simbolico, l'immaginario e il reale sono l'enunciato di ciò che opera effettivamente nella parola quando vi situate a partire dal discorso analitico, quando – analisti – lo siete. Ma tali termini emergono solo per e attraverso questo discorso[39].

Anzi la «realtà», «l'esterno», l'essere in una parola, lontano dall'essere anteriore, si conforma, sempre *nell'àpres-coup*, al discorso che ne ha effettuato la predizione e serba la sua esistenza, come l'essente di Parmenide o come l'Elena di Gorgia e di Euripide: questa concrezione feticista del soffio solamente per essere stato fatto discorso.

[38] J.-F. Lyotard, *Il dissidio*, tr. it. di A. Serra, Milano 1985, § 148. Io considero questa frase magnifica, fuori dal genere del discorso da cui essa è tolta; in effetti, ciò che avviene nel contesto è solamente la maniera in cui un genere di discorso e la sua posta in gioco determinano la concatenazione all'interno di una frase: «Un genere di discorso esercita una seduzione su un universo di frasi».
[39] J. Lacan, *La terza*, cit., p. 17.

Segue una serie di proposizioni negative, che tacciano di ingenuità i discorsi scientifici tradizionali. Per esempio, la «cosmologia»: «c'è o no, nel discorso analitico, di che introdurci al fatto che debba essere abbandonata qualsiasi sussistenza, qualsiasi persistenza del mondo in quanto tale?»[40], la «fisica»: «in che cosa questa nuova scienza concerne il reale?», e, nello stesso calderone aristotelico, il «behaviourismo»[41]; infine, «la storia» che si può estrapolare dalla «storia del cristianesimo», dove «non c'è un solo fatto che non possa essere contestato», e dove tutta la verità è di essere «*dir-mensione*, la dimensione del detto»[42]. Questa serie di negazioni culmina nella formula: «non c'è linguaggio dell'essere». Lacan può alla fine disinnescare la proposizione ontologica fondamentale assegnadole un indice d'enunciazione, che caratterizza, come sappiamo, la procedura dossografica: «l'essere, come si dice, è e il non essere non è». Concluderà sulla potenza della logologia stessa: «io mi distinguo dal linguaggio dell'essere. Il che implica che possa esserci finzione di parole – voglio dire, a partire dalle parole»[43].

Che l'essere sia un fatto di detto invita a prendere alcune cautele che riguardano la significazione. La cautela elementare è di «distinguere la dimensione del significante». «Distinguere la dimensione del significante assume rilievo solo per il fatto di porre che quel che voi sentite, nel senso uditivo del termine, non ha alcun rapporto con quello che ciò significa»[44]. E come la logologia che non procede dall'essere al dire ma dal dire all'essere, non andremo dal significato al significante, ma all'inverso: «Il significato non è ciò che si intende. Ciò che si intende è il significante. Il significato è l'effetto del significante». La finzione della parola segna la rottura con la filosofia («Come farvi uscire dalla testa l'uso filosofico dei miei termini, cioè l'uso sconcio?»[45], dunque la nuova situazione del discorso (nei suoni e nella scrittura omonimica dell'omonimia) e del pensiero («muscoli pellicciai della fronte», come nel riccio). La psicanalisi, appoggiandosi sull'autonomia di un discorso definito come proprio, fa frusciare il significante – questo perché Lacan lacanizza come Gorgia, i suoi contemporanei dicevano: «con non meno *odioinnamoramento* gorgiano»[46]. Qui tutto precipita, o piuttosto tutto si tiene, e noi lo riprenderemo a poco a poco.

Ne concludo provvisoriamente che psicanalisi e sofistica occupano la stessa posizione in rapporto alla filosofia. Alain Badiou nomina questa posizione «antifilosofica», ma egli contesta l'equivalenza tra l'antifilosofia del sofista e quella di Lacan, almeno in uno dei suoi primi grandi testi su *Lacan et Platon*[47]. Mi piacerebbe fermarmi un istante su questo.

«Si tratta di sapere, una buona volta per tutte – domanda Badiou – se l'antifilosofia che Lacan rivendica, sia ai nostri occhi, necessariamente, una

[40] J. Lacan, *Ancora,* cit., p. 43.
[41] Ivi, p. 105.
[42] Ivi, pp. 106-107.
[43] Ivi, p. 118.
[44] Ivi, p. 29.
[45] J. Lacan, *La terza*, cit., p. 15.
[46] Philostrate, *Epistulae* 73 (= 82 À 35 DK).
[47] A. Badiou, *Lacan et Platon: le mathème est-il une idée?*, in AA.VV., *Lacan avec les philosophes*, dir. J. Derrida, Paris 1991, pp. 135-154.

figura sofistica[48]». Tutto si gioca per me (il *tour* filosofico è gioco) nell'istante prima del momento in cui Badiou definisce la sofistica come organizzata intorno all'enunciato: «non esiste alcuna verità».

> L'avversario immemoriale del filosofo si chiama sofista; e si riconosce poiché è in tutto e per tutto simile al filosofo, armato della stessa retorica, attinge alle stesse referenze e non fa altro che organizzare la sua proposta intorno all'enunciato:«non esiste alcuna verità».

Io contesto che questo sia l'enunciato *princeps* della sofistica. La sofistica sa che un cacciatorpediniere è fin dall'inizio e prima di ogni cosa un torpediniere. I filosofi, da Sesto Empirico a Heidegger, l'hanno fatta passare per uno scetticismo incoerente, sostenendo contro lo scetticismo l'impossibile «verità scettica» che non ha verità. La posizione del sofista non riguarda la verità, ma il discorso: l'essere, la verità se si vuole, è un effetto del dire. È intorno a «colui che dice dice un dire» che egli organizza la sua proposta, non più affermativa ma per sé nulla, tautologica salvo a dispiegarsi nella sintassi o nella grammatica, molto vicina a un gesto sottrattivo come il *den* che segna l'invenzione del significante, poiché – come con il *den* – ciò che è in questione in questa frase-chiave è l'ordine del tempo, inscrizione del tempo nel *logos* che viene, nella catena del *dì-scorso*.

A partire da qui, le tre tesi capitali di Lacan sulla verità sono importanti per il filosofo e segnano il suo punto di vista, ma non marcano alcuna differenza di fondo con la sofistica. Ricordiamole così come le formula Alain Badiou:

> 1. «Esiste la verità, tesi per cui Lacan respinge l'assioma della sofistica».
> 2. «Una verità è sempre in parte in ciò che si è detto, non può che […] essere una verità *mi-dite*. Per cui Lacan, quale sia l'importanza accordata al linguaggio, rifiuta ogni equivalenza tra il pensiero e la risorsa linguistica come tale».
> 3. «Non ci sono criteri di verità. Poiché la verità non è tanto un giudizio, quanto un'operazione».

Non c'è qui dal mio punto di vista alcuna contro-indicazione in riferimento alla sofistica o a quella che io ritengo tale. Ammettiamo pure che esista la verità, la più vera, e che siamo in grado di produrne abbastanza … la verità è una parola di cui un sofista come uno psicanalista si serve e ciò che di essa resta *mi-dit* fa toccare il reale della *lalangue*, ciò che essa è, a contatto con qualche *soffio vuoto*. È peraltro così che si può arrivare nel modo migliore al *mathèma*, che si trova sulla stessa barca.

Non è dunque questione di imbarcare, di lasciarsi imbarcare: «Questo perché la verità marca la sua eccedenza sulle risorse del dire, nulla si oppone a quello che noi chiamiamo essere, essere in quanto essere, che Lacan distingue coerentemente dal reale». E lo è ancora meno imbarcarsi da un buon porto: «Come non riconoscere, in questo essere che fa sopresa, ciò che io chiamo evento, da dove ha origine ogni verità sull'essere singolare, o essere situazionale?»[49].

[48] Aspettando *La Repubblica*: «Il sintomo Platone vale universalmente per ciò che concerne la posizione di noi contemporanei nei riguardi della filosofia» (Ivi, p. 136).
[49] Ivi, p. 137.

Mi piacerebbe tentare una definizione comune riorganizzando gli elementi proposti da Alain Badiou, più adatti all'antifilosofia di Lacan e della sofistica: più della verità, il senso (le sue negazioni e privazioni multiple, non-senso e ab-senso), e più del senso, il discorso, ovvero gli effetti del discorso. Verità, senso, effetto, troviamo una citazione che ben si adatta:

> Non è perché il senso della loro interpretazione ha avuto degli effetti che gli analisti sono nel vero, perché quand'anche l'interpretazione fosse giusta, i suoi effetti sono incalcolabili. Essa non testimonia di alcun sapere, poiché secondo la sua definizione classica il sapere è assicurato da una previsione possibile. Quello che devono sapere gli analisti è che c'è un sapere che non calcola, ma che nondimeno lavora per il godimento[50].

Riassumerei, dunque, le cose in questo modo: i due punti di coesione riguardo la tecnica discorsiva tra sofistica e psicanalisi lacaniana sono la performance e l'omonimia. Da una parte: «ciò che c'è da dire», l'insistenza sull'atto del linguaggio e ciò che segue come effetto-mondo. Dall'altra parte: la forza del significante, legato all'equivoco, all'ambiguità, all'omonimia. Queste sono annodate l'una all'altra come *dir-mensioni* inseparabili. Da queste due, che si mostrano verdi e premature, *play Old Harry*, ai due feticci che Austin ha designato alla fine del suo saggio: il feticcio verità/falsità e il feticcio valore/fatto. Sia nel caso della performance che in quello dell'omonimia, è Aristotele che opera la rimozione, la lunga deviazione aristotelica.

[50] J. Lacan, *Introduzione all'edizione tedesca di un primo volume degli* Scritti, in Id., *Altri scritti*, cit., p. 550.

Articoli/8:

La retorica che cura

Per un approccio retorico alla psicoanalisi*

Salvatore Di Piazza e Francesca Piazza

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 14/12/2014 Accettato il 10/02/2015

Abstract: The aim of this article is to look at *talking cure* as a typically rhetorical action. We refer in particular to the word's ability to relieve pain or even heal, a capacity already recognized in Greek thought, where the comparison of word and *pharmakon* was widespread. We intend to use the case of the healing word as an emblematic example of the continuity between natural dimension and institutional-cultural dimension. We believe that an investigation aiming to bring these aspects together can find a fruitful reference point in ancient Greek culture. The main advantage lies in our opinion in the fact that a series of dualisms, now so ingrained in modern culture as to be difficult to get over, had less weight in Greek culture. These include the ones between soul and body and between cognition and emotion. We will reefer to the whole classical rhetoric and not, as more usually, only to *elocutio*'s components. Indeed, recovering all the conceptual richness of classical rhetoric allows us to consider it as an anthropological reflection and this approach makes the comparison between rhetoric and psychoanalysis more stimulating and productive.

***

Oceano: «Non lo sai che per il male dell'ira si hanno parole che curano?»
Prometeo: «Se è l'ora giusta per placare il cuore, senza fargli violenza quando è turgido»

(Eschilo, *Prometeo*: 376-379).

1. Quale retorica?

Obiettivo di questo articolo è guardare alla cura attraverso le parole (*talking cure*) come ad un'attività retorica nella quale è possibile rintracciare una forte continuità tra dimensione naturale e dimensione culturale-istituzionale. Da un lato, infatti, il curare può essere visto come un aspetto particolare del consolare, un atto linguistico proprio di tutti gli uomini in quanto parlanti; dall'altro, invece, la capacità di curare e guarire è legata anche a specifiche pratiche culturali più o meno istituzionalizzate, da cui può dipendere la stessa efficacia delle parole.

* Entrambi gli Autori hanno collaborato all'elaborazione generale dell'articolo. Salvatore Di Piazza ha curato in particolare i paragrafi 1 e 3, Francesca Piazza i paragrafi 2 e 4, il paragrafo 5 è stato redatto in comune.

Per fare questo è necessario chiarire a quale idea di retorica facciamo riferimento e per quali ragioni un approccio retorico a tali questioni può risultare proficuo. Va detto innanzitutto che faremo riferimento alla retorica classica nella sua interezza e non, come è più usuale, ai soli aspetti tropici del linguaggio. La diffusa tendenza a circoscrivere il rapporto tra retorica e psicoanalisi (o più in generale *talking cure*) alla teoria delle figure resta vittima di un approccio riduttivo alla retorica che impoverisce di fatto anche la stessa psicoanalisi. Per ragioni che non è possibile qui approfondire, la retorica ha subito nei secoli un processo di restrizione fino all'identificazione con una sola delle sue parti, quella che i latini chiamavano *elocutio*, quasi esclusivamente concentrata sulla nozione di figura o tropo[1]. Tale restrizione ha avuto come principale conseguenza un generale impoverimento teorico della retorica con l'esclusione dal suo dominio della nozione di verità. Recuperare tutta la ricchezza concettuale della retorica classica consente invece di guardare ad essa come ad un luogo di riflessione antropologica rendendo più stimolante e produttivo il confronto con la psicoanalisi[2].

In questa ottica più ampia, che non circoscrive la retorica al solo contesto della persuasione, la cura realizzata attraverso la parola può essere considerata come una delle molteplici attività retoriche[3]. D'altra parte, ancora prima che la retorica prendesse la forma istituzionale di un sapere relativamente stabile, nella cultura greca la capacità della parola di alleviare il dolore o addirittura guarire, era già riconosciuta come emerge dal diffuso accostamento tra parola e *pharmakon*.

2. Parole che curano

Prendiamo le mosse proprio da questo accostamento. La scena del ferimento di Euripilo nel XV canto dell'*Iliade* mostra che esso era già presente nel mondo omerico:

> Patroclo intanto, finché Troiani ed Achei
> Combatterono sotto il muro, lontano dalle navi veloci,
> Restò nella tenda del prode Euripilo,
> *Lo confortava con le sue parole (logois), e sulla grave ferita*
> *Spalmava farmaci lenitivi dei tremendi dolori*
> (Iliade, XV, vv. 390-394)[4].

Ai discorsi è qui chiaramente attribuita la capacità di confortare o, più esattamente, quella di procurare piacere, affiancando il potere lenitivo del *pharmakon* in senso stretto. Oltre a questa capacità di affiancare i farmaci, la parola può agire essa stessa come un *pharmakon* in un senso che non è puramente metaforico.

[1] Cfr. F. Piazza, *Linguaggio, persuasione, verità*, Roma 2004.
[2] Cfr. F. Piazza, *Più che una lontana analogia. Psicoanalisi, techne e retorica greca*, in «Rivista di Psicoanalisi», LVI, 1, 2010, pp. 123-144.
[3] Un interessante approccio alla retorica considerata dal punto di vista della molteplicità delle sue funzioni si trova in E. Danblon, *L'uomo retorico. Cultura, ragione, azione*, Milano 2014.
[4] Cfr. anche Il. XI, v. 643.

È probabilmente a questo potere che pensa Gorgia quando, nel celeberrimo passo dell›*Encomio di Elena*, fa della parola

> un grande sovrano, che con un corpo (*soma*) piccolissimo e invisibile compie imprese massimamente divine: sa calmare la paura, *eliminare il dolore*, suscitare la gioia, sollevare la pietà (Gorgia, *Encomio di Elena*, 11, 8).

Il termine *soma* non è qui usato in senso metaforico: la parola proferita è un corpo, per quanto piccolissimo, ma un corpo reale. È su questa corporeità che si fonda la sua capacità di agire su altri corpi, e in particolare sulla loro tonalità emotiva.

Si tratta di una capacità spontanea, radicata nella linguisticità della natura umana, che potremmo ricondurre alla capacità di parlare per persuadere che Aristotele considera come la base naturale della *techne* retorica. Nell'esordio della sua *Retorica* Aristotele sostiene che retorica e dialettica

> si riferiscono ad oggetti che, in qualche modo, è proprio di tutti gli uomini conoscere e non di una scienza determinata. Per questo *tutti partecipano in certo modo ad entrambe; tutti, infatti, fino ad un certo punto, si occupano di esaminare e sostenere un discorso, di difendersi e di accusare*. La maggior parte lo fa spontaneamente, alcuni, invece, per una pratica che proviene da una disposizione. Poiché sono possibili entrambe le cose, è evidente che si può, anche in questa materia, delineare un metodo; è possibile, infatti, ricercare la causa per cui riescono sia coloro che lo fanno per pratica, sia coloro che lo fanno spontaneamente, *e tutti concorderanno che questo è il compito di una techne* (1354a 1-11).

Tra capacità naturale e istituzionalizzazione tecnica vi è dunque una continuità tale per cui da un lato la prima rende possibile la seconda e dall'altro quest'ultima retroagisce sulla prima[5]. Questa possibilità di istituzionalizzazione tecnica era presente già nella cultura greca come mostra il caso dell'oratore e sofista Antifonte di Ramnunte, una figura interessante e controversa, impegnata nella vita politica ateniese della seconda metà del V secolo[6]. Secondo una testimonianza di Plutarco, infatti,

> [… Antifonte] mentre si dedicava alla poesia, compose anche una *Arte del non soffrire (Techne alypias)*, una terapia (*therapeia*) come quelle che i medici prescrivono ai malati. Allestito un locale nei pressi dell'agorà di Corinto, proclamò pubblicamente di poter curare con i discorsi (*dia logon therapeuein*) chi provava dolore e, apprese le cause, consolava chi soffriva [Plutarco, Vit. X orat. 1 p. 833 c 6 (Antifonte di Ramnute)].

[5] Sulla continuità tra *techne* e natura in Aristotele si veda anche Lo Piparo 2003, pp. 83-85 e pp. 120-122.

[6] Cfr. M. Gagarin, Antiphon the Athenian. *Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin 2002; L. Canfora, Il mondo di Atene, Roma-Bari 2012, pp. 308-324; F. Roscalla, *L'eikos in azione. L'oratoria giudiziaria attica,* in F. Piazza e S. Di Piazza (a cura di), *Verità verosimili. L'eikos nel pensiero greco*, Milano, 2012, pp. 73-102.

Pur consapevoli delle profonde differenze, si potrebbe vedere qui la prima intuizione di quella *talking cure* che sarà il cuore della psicoanalisi moderna[7].

Per quanto azzardato possa apparire questo accostamento non va dimenticato che lo stesso Freud — profondo conoscitore della cultura greca — fa esplicito riferimento al potere curativo della parola in un passo de *Il problema dell'analisi condotta da non medici* che sembra quasi parafrasare il luogo gorgiano:

> del resto non dobbiamo neppure disprezzare la parola. Essa è uno strumento potente, il mezzo col quale ci comunichiamo i nostri sentimenti, la via attraverso la quale possiamo influire sul nostro prossimo. *Le parole possono fare un bene indicibile e ferire nel modo più sanguinoso*[8].

La forza terapeutica della parola, una forza che Freud non esita a definire "magica", era già ben presente nel saggio del 1890 *Trattamento Psichico (trattamento dell'anima*):

> le parole sono anche lo strumento essenziale del trattamento psichico. Il profano troverà certo difficile comprendere come disturbi patologici del corpo e della psiche possano venir eliminati attraverso le "sole" parole del medico. Egli penserà che si pretende da lui la fede nella magia. Non ha tutti i torti; *le parole dei nostri discorsi quotidiani non sono altro che magia sbiadita*. Ma sarà necessario prendere una via indiretta, più ampia, per far capire come la scienza riesca a restituire alla parola almeno una parte della sua *primitiva forza magica*[9].

Che la scienza sia in grado di restituire alle parole quella forza magica che esse possiedono già in parte spontaneamente, mostra bene, crediamo, quella peculiare dialettica tra spontaneità e istituzionalizzazione tecnica cui accennavamo in precedenza.

---

[7] Acute e interessanti osservazioni sul ruolo della parola nella psicoanalisi sono ampiamente presenti anche nelle opere di Lacan, di cui non possiamo occuparci in questa occasione. Ci limitiamo a citare il passo seguente particolarmente interessante per l'insistenza di Lacan non tanto sulla parola del medico quanto su quella del paziente: «qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium: la parole du patient. L'évidence du fait n'excuse pas qu'on le néglige. Or toute parole appelle réponse. Nous montrerons qu'il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur, et que c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse», J. Lacan, 1956, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in «La psychanalyse», n. 1, pp. 81-166, p. 93.

[8] S. Freud, *Il problema dell'analisi condotta da non medici*, O.S.F., 10, Torino 1926, p. 355, corsivo nostro.

[9] S. Freud, *Trattamento psichico, trattamento dell'anima*, O.S.F., 1, Torino 1890, p. 93, corsivo nostro. Un aspetto che distingue il trattamento psicoanalitico dalle pratiche magiche è quello temporale: la psicoanalisi per Freud sarebbe davvero magia «se potesse agire più rapidamente. Condizione essenziale della magia è la rapidità, si potrebbe dire la istantaneità del successo. E invece i trattamenti analitici richiedono mesi e anni: una magia così lenta perde ogni carattere meraviglioso» (S. Freud, *Il problema dell'analisi*, cit. p. 355).

3. La *techne* retorica

Occorre a questo punto chiarire meglio per quale motivo abbiamo utilizzato l'espressione "istituzionalizzazione tecnica". Il passaggio dalla spontaneità alla tecnica prevede, da una parte, una componente che potremmo chiamare "istituzionale", dall'altra, lo sviluppo di competenze teoriche e abilità pratiche (la *techne* in senso più stretto).

Per componente istituzionale intendiamo un complesso di pratiche sociali che includono sia l'insieme delle procedure che conducono al riconoscimento pubblico dei "professionisti della cura" (esami, ordini professionali, legislazione in materia, codici deontologici) sia le specifiche condizioni (più o meno codificate) in cui concretamente si realizza la relazione di cura. Un caso emblematico di quest'ultimo aspetto è, naturalmente, il *setting* psicoanalitico.

Ci sembra interessante osservare che questi processi di istituzionalizzazione modificano, spesso agevolandolo, il potere terapeutico della parola.

Per quanto riguarda l'altro aspetto dell'istituzionalizzazione, quello della *techne* in senso stretto, è opportuno precisare che ci riferiamo alla nozione greca di *techne*. Solo questa prospettiva consente di evitare che il passaggio dalla spontaneità alla *techne* si trasformi in un dualismo. Per i greci, infatti, tra *physis* e *techne* non ci sono fratture ma un rapporto di continuità, al punto che secondo Aristotele la *techne* è un'imitazione della *physis*[10]. Non è casuale che venissero ritenute *technai* sia la medicina sia la retorica, aspetto che rafforza la possibilità di pensare al potere terapeutico della parola.

Soffermiamoci, dunque, seppure brevemente, proprio sulla nozione di *techne*. È ancora una volta Aristotele a fornirci le linee guida. In modo necessariamente schematico, possiamo individuare cinque tratti fondamentali della nozione aristotelica di *techne* da cui emerge anche l'affinità epistemologica tra medicina e retorica[11].

a) *Sapere per fare*: la *techne* è una forma di sapere intrinsecamente orientato al fare e basato su un *corpus* relativamente stabile di conoscenze. Si tratta di conoscenze non infallibili e tuttavia in possesso di una loro attendibilità (variabile a seconda del tipo di *techne*) e pertanto suscettibili di diventare oggetto di insegnamento. Per queste sue caratteristiche, essa si differenzia tanto dalla *empeiria* (esperienza) — il solo fare non basato su conoscenze stabili — quanto dalla *episteme* (scienza) — il *corpus* di conoscenze stabili non finalizzato ad un fare.

b) *Dominio di azione*: l'ambito di applicazione specifico della *techne* non è ciò che è genericamente possibile (al cui interno si colloca anche il puramente casuale, che sfugge, invece, al dominio della *techne*) ma ciò che Aristotele chiama *per lo più* (*hos epi to polu*). Questa espressione si riferisce ad un insieme, variegato e complesso, di realtà non necessarie e tuttavia dotate di una specifica (anch'essa

[10] Si veda per esempio *Fisica*, 199a 33-b 4.

[11] Sul rapporto tra medicina e retorica nel mondo greco si rimanda a S. Di Piazza e F. Piazza, *The words of conjecture. Semiotics and epistemology in medicine and rhetoric*, in «Rhetoric. The Journal of History of Rhetoric» (in corso di stampa).

variabile) regolarità e, pertanto, in grado di divenire oggetto di una conoscenza relativamente stabile e trasmissibile[12].

c) *La dialettica particolare/generale*: l'intreccio, tipico della *techne*, tra conoscenza teorica e finalità produttiva, costringe il *technites*, da un lato, a cercare di ottenere «un'unica concezione generale che includa i casi simili» (*Met.* 981a 5) e, dall'altro, a non perdere mai di vista i casi singoli, cui, in ultima analisi, la sua azione è rivolta. Particolare e generale rappresentano così due poli, entrambi necessari e imprescindibili, entro cui deve muoversi la *techne*. Ad essere in gioco qui non è (come accade invece nella nozione moderna di *tecnica*) unicamente la questione dell'applicazione di una conoscenza generale ad un caso specifico. Il compito del *technites* non consiste unicamente nel riconoscimento di un caso particolare come occorrenza di una certa regola generale. È possibile che egli sia tenuto anche a riconsiderare, fino a metterla in discussione, la stessa la regola in base alle specificità del caso particolare. Dal punto di vista aristotelico, infatti, nel dominio della *techne*, per quanto importante e necessario sia il bagaglio di conoscenze generali è, in ultima analisi, il particolare a condurre il gioco (*Met.* 981a 13-24). È in questa necessità di guardare allo stesso tempo al generale e al particolare che consiste quello che potremmo chiamare lo "strabismo" della *techne*[13].

d) *Fallibilità e adeguatezza*: una delle caratteristiche peculiari di una conoscenza che deve tenere insieme particolare e universale è la sua intrinseca fallibilità, una fallibilità che tuttavia non impedisce che *per lo più* la *techne* sia in grado di raggiungere i suoi scopi. Tale fallibilità non dipende soltanto da errori o limiti cognitivi ed empirici del *technites* ma anche (ed è l'aspetto più interessante) dalla natura stessa delle questioni in gioco. Ciò che rende affidabile una *techne*, nonostante la sua fallibilità, è proprio la capacità di adeguarsi ai suoi oggetti che non si prestano ad un trattamento rigoroso di tipo algoritmico[14]. Si tratta di una forma di sapere che procede per congetture e approssimazioni, un sapere basato su quello che i greci chiamavano *stochazesthai*, verbo il cui significato originario era, significativamente, "prendere la mira e puntare il bersaglio"[15].

e) *Il momento opportuno*: Quando questa attività coglie nel segno diventa *eustochia*, ovvero la capacità di portare a buon (*eu*) fine l'attività di *stochazesthai.* Si tratta di un'abilità particolare, in parte innata e in parte affinata dalla pratica e dall'esperienza, che si intreccia con la capacità di cogliere il *kairos*, (momento/circostanza opportuna)[16]. Sapere cogliere il *kairos* significa sostanzialmente sapersi adattare alle circostanze, ed è un'abilità essenziale sia al retore sia al medico, e in più in generale al *technites*. La necessità di ricorrere al *kairos* è la conseguenza diretta del fatto che la conoscenza del caso particolare, che pure è essenziale per

[12] Cfr. S. Di Piazza, *Congetture e approssimazioni. Forme del sapere in Aristotele*, Milano 2011.
[13] Cfr. S. Di Piazza, *Congetture e approssimazioni. Forme del sapere in Aristotele*, Milano 2011.
[14] Sulla necessità di adeguare il metodo all'oggetto si veda, per citare solo uno dei passi più celebri, *EN* 1094b 11-28.
[15] Cfr. S. Di Piazza, *Congetture e approssimazioni,* cit.
[16] Cfr. F. Piazza, *Prendere la mira e cogliere nel segno. L'*eustochia *nella filosofia aristotelica*, in «Forme di vita», n.2/3, 2004, pp. 95-103.

il *technites,* non rientra a rigore nella *techne,* nel senso che, come detto, non è gestibile né prevedibile a priori attraverso la teoria.

4. Parole giuste al momento giusto

Anche l'importanza del *kairos* nella *techne* greca può essere visto come un elemento di forte analogia con la psicoanalisi. In alcuni passi, infatti, Freud insiste sulla necessità, da parte dell'analista, di trovare il *momento propizio* per comunicare al paziente le sue costruzioni, pena il possibile fallimento dell'analisi. È il caso, per esempio, di un passo del *Compendio di psicoanalisi*, dove si legge:

> Ci asteniamo dal comunicargli subito ciò che abbiamo indovinato [*erraten*], spesso assai per tempo, come pure non gli diciamo tutto quello che crediamo di aver scoperto. Valutiamo con attenzione quando dobbiamo renderlo partecipe di una delle nostre costruzioni, *aspettiamo il momento che ci sembra più propizio (la scelta non è sempre facile*). Di norma procrastiniamo la comunicazione e il chiarimento di una costruzione a quando egli stesso ci si sia avvicinato a tal punto che non gli resti che un passo, sia pure il passo risolutivo della sintesi. Se ci comportassimo diversamente e lo *assalissimo con le nostre interpretazioni*, prima che egli sia pronto ad accoglierle, *la comunicazione o resterebbe senza esito alcuno o provocherebbe da parte sua una violentissima resistenza,* che potrebbe creare difficoltà alla prosecuzione del lavoro o addirittura comprometterlo[17].

Non è soltanto l'espressione "momento propizio" che sembra richiamare la nozione retorica di *kairos*, ma anche la descrizione dell'attività dell'analista come un "indovinare" (*erraten*) sembra quasi coincidere con l'attività dello *stochazesthai* di cui si è detto prima. Il verbo *erraten*, come quello inglese *to guess*, indica infatti il processo cognitivo tipico della conoscenza in condizioni di incertezza, quando ci si affida a tracce da seguire e indizi da decifrare[18] .

Trovare il *kairos* nel caso della parola che cura significa trovare la parola giusta al momento giusto. Come lo stesso Freud chiarisce, fallire nel cogliere il momento propizio sarebbe come assalire il paziente con le nostre interpretazioni e potrebbe provocare una "violentissima resistenza" compromettendo il processo di cura.

La parola giusta nella cura non è, però, quella che si limita a *spiegare* come stanno le cose, ma quella che è capace di innescare un cambiamento e la parola

[17] S. Freud, *Compendio di Psicoanalisi,* O.S.F. 11, Torino 1938, p. 605, corsivi nostri.

[18] Sul significato di *erraten* e sul ruolo che questa peculiare attività cognitiva svolge nel metodo freudiano, si rimanda a A. Luchetti, *Fantasticare, tradurre, indovinare. Su evoluzione e rivoluzione della metapsicologia*, in «Rivista di Psicoanalisi», 48, 1, 2002, pp. 41-68; M. Gibrinsky, *Indovinare pressappoco*, in «Rivista di Psicoanalisi», 50, 1, 2004, pp. 53-73; G. Vassalli, *La Psicoanalisi nasce dallo spirito della «tecnica» greca*, in «Rivista di Psicoanalisi», 50, 4, 2004, pp. 961-991 e G. Vassalli, *Il punto di vista epistemologico della nozione psicoanalitica di costruzione*, in «Rivista di Psicoanalisi», 54, 3, 2008, pp. 763-769. Per quanto riguarda invece il verbo inglese *to guess* si veda S. Vecchio, *Provarci e riuscirci. Aspetti del conoscere in Peirce,* in «Segno», XXIX, n. 247-248, 2003, pp. 93-108.

che è capace di innescare un cambiamento è quella che sa toccare le corde del desiderio[19].

In altre parole, quella che Freud chiama la *costruzione* dell'analista, ovvero l'insieme delle ipotesi interpretative che andranno comunicate a tempo debito al paziente[20], non mira semplicemente né ad una verità astratta né ad una persuasione di tipo puramente seduttivo ma, se vuole davvero curare, deve essere capace di suscitare nel paziente azioni e reazioni[21]. Dal punto di vista di Freud, infatti, la veridicità della costruzione non è indipendente dalla sua capacità di provocare queste azioni e reazioni ed è proprio questa interdipendenza una delle caratteristiche peculiari della nozione freudiana di *verità storica*[22].

Soltanto le reazioni del paziente possono rappresentare quelle verifiche indirette in grado di confermare l'eventuale correttezza della costruzione proposta. Una costruzione inesatta lascia *come impassibile* il paziente, quella che invece è riuscita a cogliere la sua verità storica genera in lui un *sicuro convincimento* (*sichere Überzeugung*) che è qualcosa di ben diverso dal semplice assenso o rifiuto puramente intellettuale.

Un esempio di reazione che la costruzione è in grado di suscitare nel paziente è la formazione di *nuovi ricordi* come lo stesso Freud chiarisce nel saggio *Costruzioni nell'analisi:*

> la via che parte dalla costruzione dell'analista dovrebbe terminare nel ricordo dell'analizzato; non sempre essa giunge tanto innanzi. Ci capita abbastanza frequentemente di non riuscire a suscitare nel paziente il ricordo del rimosso. In sua vece, se l'analisi è stata svolta correttamente, otteniamo in lui *un sicuro convincimento circa l'esattezza della costruzione*; ebbene tale convincimento, sotto il profilo terapeutico, svolge la stessa funzione di un ricordo recuperato. Rimane da vedere (le indagini future daranno una risposta) in quali circostanze ciò accada e come sia possibile che un sostituto all'apparenza incompleto agisca cionondimeno con piena efficacia[23].

La parola che può curare, dunque, è la parola che, senza abbandonare la pretesa di veridicità, si rivela in grado di agire sulla sfera del desiderio.

[19] Sulla logica del cambiamento in psicoanalisi si veda F. Cimatti, *Quanto fa 25×20? Per una logica del cambiamento psichico*, in «L'ordinarietà dell'inatteso. Atque, materiali filosofia e psicoterapia», Nuova serie, n. 10, 2012, pp. 41-62.

[20] Per il Freud di *Costruzioni nell'analisi* il compito dell'analista consiste essenzialmente nello «*scoprire* (*erraten*), o per essere più esatti *costruire* (*konstruiren*) il materiale dimenticato a partire dalle tracce che di esso sono rimaste. Come e quando lo fa, e il tipo di dilucidazioni con cui comunica all'analizzato le proprie costruzioni è ciò che stabilisce il collegamento tra i due elementi del lavoro analitico, tra la parte che spetta a lui e quella che spetta all'analizzato» (S. Freud, *Costruzioni nell'analisi,* O.S.F., 11, Torino 1937, p. 543).

[21] S. Freud, *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*, O.S.F., 6, Torino 1912, p. 536.

[22] Cfr. F. Piazza, *Costruzioni* eikota. *Verità ed efficacia nella cura psicoanalitica*, in «Rivista di Psicoanalisi», LVII, 4, 2011, pp. 1021-1035.

[23] S. Freud, *Costruzioni nell'analisi,* O.S.F. ,11, Torino 1937, p. 549, corsivo nostro.

5. Le parole del desiderio

È un'idea, quest'ultima, profondamente vicina alla prospettiva di Aristotele, per il quale il *logos* da solo non ha il potere di muovere l'animale umano; perché ciò accada è necessario che sia un *logos* capace di intercettare la *orexis*, il desiderio inteso come fuga dal dolore e ricerca del piacere. Nell'antropologia aristotelica, infatti, il *logos*, se considerato indipendentemente da ogni spinta pulsionale, non può rappresentare il movente di nessuna azione. Le facoltà cognitive in senso stretto possono diventare movente dell'azione solo a patto di entrare in relazione con la *orexis*[24]. Più esattamente, esse possono svolgere un ruolo concreto nella prassi umana solo in quanto hanno come punto di partenza l'oggetto del desiderio (*orekton*) dal momento che «di per sé il pensiero discorsivo (*dianoia*) non muove nulla se non in quanto ha un fine ed è pratico» (EN 1139a 36-b 1). È per questa ragione che – conclude Aristotele – «uno solo è il motore: ciò che è capace di desiderare» (DA 433a 22)[25]. Non può esserci, dunque, verità in grado di svolgere un ruolo effettivo nella prassi dell'animale umano, se essa non cerca di entrare in relazione con il desiderio. Che tale relazione sia pacifica o, come più spesso accade, conflittuale, ciò che conta, è che essa si realizzi.

Questa verità in grado di toccare le corde del desiderio è, nella prospettiva aristotelica, la verità specifica del dominio retorico. Non a caso, è proprio nella *Retorica* che Aristotele parla di desideri che si formano *col concorso del linguaggio*:

> dei desideri (*epithymiai*) alcuni sono a-linguistici (*alogoi*), altri si formano *col concorso del linguaggio* (*meta logou*). Chiamo a-linguistici i desideri che non desiderano a partire da un atto riflessivo. Sono quelli che sono detti naturali (*physei*), come quelli che hanno origine mediante il corpo: ad esempio il desiderio di nutrimento, la sete e la fame, ciascun tipo di desiderio corrispondente a ciascun tipo di nutrimento, i desideri relativi al gusto, all'amore e, in generale, al tatto, i desideri relativi all'odorato, all'udito, alla vista. *Nascono invece col concorso del linguaggio i desideri che desiderano a partire dall'essere stati persuasi*, molte cose infatti noi desideriamo vederle o possederle o perché ne *abbiamo sentito parlare o perché ce ne hanno persuaso* (Arist. *Rhet.* 1370a 18-27)[26].

Occorre aggiungere, a scanso di equivoci, che l'operazione aristotelica non va intesa come l'istituzione di un rigido dualismo tra una sfera del tutto impermeabile alle parole ed una esclusivamente linguistica. Crediamo, infatti, che abbia ragione Lo Piparo quando osserva — a commento del passo appena citato — che «nell'universo umano nemmeno quei desideri che non sono direttamente generati col concorso di strategie verbali rimangono estranei al potere del linguaggio: nascono o possono nascere come desideri a-linguistici (la sete, la fame, l'impulso sessuale, la paura, ad esempio) ma non sfuggono al filtro delle strategie discorsive»[27]. Sono proprio queste strategie discorsive l'oggetto

[24] Cfr. DA 427b 10-27, 432b 15- 433a 22; DMA 700b 15-30.
[25] Sul rapporto tra *orexis* e *logos* in Aristotele si veda F. Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari 2003, pp. 6-14.
[26] Tr. in Lo Piparo, cit., p. 10.
[27] Ivi, p. 11.

privilegiato della riflessione retorica che si conferma così come una riflessione eminentemente antropologica.

Articoli/9:

Retorica del simbolo non verbale e del segno verbale

Un approccio psicodinamico

Gian Luca Barbieri

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 04/12/2014 Accettato il 15/02/2014

Abstract: The author studies the rhetoric in a psycho-dynamic point of view. In the first section of the text, he presents the main theories of symbolism in the psycho-analysis, and shows that this kind of symbol can be precisely a part of the rhetoric. In the second section he analyzes the figures of speech in the autobiographical tales as expressions of mechanisms of defence. In conclusion he exposes some neuroscientific theories about rhetoric to confirm his previous observations.

***

Premessa

Nel presente contributo ci si accosta alla retorica da una prospettiva psicodinamica, centrando l'attenzione su due diversi ambiti: il primo riguarda il concetto di simbolo psicoanalitico, riferito a manifestazioni quali il sintomo, il sogno, il lapsus e gli atti mancati in generale, ritenuti fondamentali per poter accedere alla sfera inconscia della mente; il secondo è focalizzato sul linguaggio verbale e sui modi in cui viene utilizzato non solo nella stanza di analisi, ma anche nei contesti extra-analitici.

In riferimento al simbolo psicoanalitico si indagheranno dapprima i suoi rapporti con la retorica e a seguire si presenteranno i contributi teorici più significativi in ambito clinico. Per quanto riguarda la retorica si centrerò l'attenzione sull'*elocutio* e in particolare su quelle che già Gorgia definiva *figure*[1].

In conclusione si farà un breve *excursus* su alcuni risultati della ricerca neuroscientifica applicata alla retorica.

1. Il simbolo psicoanalitico

La prima questione che vogliamo affrontare riguarda la possibilità di ricondurre il simbolo psicoanalitico nella sfera di pertinenza della retorica. Cerchiamo quindi di individuare alcuni aspetti comuni ai due ambiti.

[1] R. Barthes, *La retorica antica*, Milano 1972.

- Platone[2] riteneva che una delle due retoriche da lui individuate, quella dei retori e dei sofisti, riguardasse l'*illusione*, mentre l'altra, dei filosofi, fosse centrata sulla *verità*. Il sintomo, il sogno e le altre manifestazioni dell'Inconscio studiate dalla psicoanalisi riguardano mascheramenti e deformazioni (l'*illusone* platonica) di una *verità* che viene rimossa per la sua portata destabilizzante.

- L'*elocutio* retorica è 'ornamento', quindi riguarda in primo luogo la superficie della comunicazione. Anche i fenomeni indagati dallo psicoanalista si collocano in superficie; e come gli effetti della retorica si realizzano al di là dell'epidermide della parola, così nei sintomi, negli atti mancati e nelle altre espressioni dell'Inconscio, per accedere al livello profondo della significazione bisogna spingere lo sguardo al di sotto delle manifestazioni simboliche visibili.

- Sia per le figure retoriche del linguaggio che per il simbolo psicoanalitico, il livello superficiale ('significante') e quello profondo ('significato') sono separati da uno spazio psichico. Questo è attraversato da un vettore orientato in una direzione nel momento dell'elaborazione della figura retorica e del simbolo e nella direzione opposta quando al tropo e al simbolo si attribuisce un significato.

- In entrambi gli ambiti (tropo, simbolo psicoanalitico), tale significato non è arbitrario, come nel caso del *segno* (Saussure[3]), ma è legato a precisi codici e processi mentali.

- I *modistae*, retori e grammatici del XII secolo, collegavano la retorica dei *modi significandi* (il senso delle parole) ai *modi essendi* (le proprietà dell'essere) e ai *modi intelligendi* (la comprensione dell'essere). In modo analogo lo sguardo dell'analista decodifica il senso del simbolo (*modus significandi*) connettendolo da un lato ai *modi essendi* (le dinamiche psichiche prevalentemente inconsce del soggetto) e dall'altro ai *modi intelligendi* (la comprensione profonda dei possibili significati)[4].

- Secondo Aristotele[5] la retorica è una *techne*, la cui origine si trova nel soggetto, non nell'oggetto creato; la medesima caratteristica si riscontra nel simbolo psicoanalitico.

Tutti gli aspetti elencati evidenziano tangenze e sovrapposizioni tra i meccanismi di significazione della retorica classica e del simbolo psicoanalitico. Riteniamo però importante soffermarci anche sulle specificità di ciascuno dei due ambiti, iniziando dal secondo.

Il processo di simbolizzazione studiato dalla psicoanalisi parte solitamente da un evento doloroso o da un desiderio inammissibile che generano angoscia e quindi vengono rimossi, diventando inconsci. Se la censura che separa l'Inconscio dal Preconscio si allenta (durante il sonno, per una malattia o per qualsiasi altro motivo), il contenuto rimosso passa attraverso le maglie della censura, viene da essa deformato e può dare origine a un sintomo, a un atto mancato,

[2] Platone, *Gorgia*, a cura di G. Zanetto, Milano 1994.
[3] F. de Saussure, *Corso di linguistica generale,* a cura di T. De Mauro, Roma-Bari 1967.
[4] R. Barthes, *La retorica antica*, cit.
[5] Aristotele, *Retorica*, a cura di M. Dorati, Mondadori 1996.

a un'immagine onirica o ad altri fenomeni psichici. Possiamo schematizzare il processo in questo modo:

Esperienza dolorosa > rimozione > deformazione > simbolo (sintomo, atto mancato ecc.)

L'interpretazione psicoanalitica parte dal simbolo e gli attribuisce un significato. Per raggiungere questo obiettivo si ripercorre a ritroso il processo di simbolizzazione, risalendo dalla componente fenomenica del simbolo all'esperienza dolorosa rimossa.

Va ricordato che nella psicoanalisi freudiana si parla di interpretazione come 'costruzione', poiché essa consiste non solo nel recuperare il contenuto rimosso, ma anche nell'attribuirgli un significato in relazione ad alcuni snodi della vita del paziente.

La 'chiave' per interpretare il simbolo varia a seconda del modello teorico psicoanalitico di riferimento. In ogni caso, l'aspetto condiviso dalle diverse scuole è che il simbolo viene generato esclusivamente dal meccanismo difensivo della rimozione. Le altre difese (formazione reattiva, idealizzazione, razionalizzazione ecc.) non producono simboli. La rimozione occulta completamente il contenuto doloroso, mentre le altre difese si limitano a deformarlo o attenuarlo. Il simbolo psicoanalitico rimanda dunque a un contenuto inconscio.

Osserviamo ora il processo di pensiero che si attiva nella *elocutio* retorica. Se prendiamo come riferimento una qualsiasi metafora, per decodificarla è necessario accostarsi ad essa non in modo referenziale ma in una prospettiva figurata. Il codice per attribuirle un significato, a meno che la figura non sia entrata nell'uso comune, non è prefissato ma va costruito. Dal livello letterale dell'espressione si possono ricavare suggestioni per diverse possibili amplificazioni semantiche sulla base dei tratti soprattutto morfologici e funzionali dell'immagine. Alla metafora 'Mario è un pallone gonfiato' si potrebbero attribuire due possibili significati: 'persona presuntuosa' e 'uomo obeso', poi l'uso ha conservato il primo e ha escluso il secondo.

I processi mentali che si attivano in presenza di un simbolo psicoanalitico sono simili: in primo luogo bisogna identificarlo come simbolo e quindi disporsi ad attribuirgli un significato che ne travalichi la lettera; l'attribuzione di significato implica che si individui la *res* a cui il simbolo rimanda (evento traumatico, desiderio inaccettabile ecc.); l'interpretazione anche in questo caso non segue un percorso predeterminato a meno che non si tratti di un'immagine ricorrente; il simbolo viene decodificato soprattutto in relazione alla sua forma e alla sua funzione.

Fin qui i percorsi si assomigliano. Differiscono però in modo significativo per la natura della *res*, per la sua raggiungibilità e per le emozioni coinvolte. La *res* del simbolo psicoanalitico si trova nel mondo interno della persona, è sconosciuta non solo all'analista, ma anche al paziente, in quanto è stata occultata dalla rimozione e quest'ultima è stata attivata a causa dell'angoscia e degli effetti traumatici connessi alla stessa *res*. La *res* della figura retorica (la persona piena di

sé dell'esempio riportato) è invece reale, appartiene al mondo esterno. Inoltre, nell'ambito della retorica, il tropo esiste indipendentemente da quella specifica *res*, mentre nella psicoanalisi il simbolo si forma esclusivamente in riferimento a quella *res* particolare. Infine, sia la figura retorica che il simbolo psicoanalitico sono nati a seguito di una deformazione, ma mentre nel primo caso il processo che la caratterizza è di solito facilmente percorribile e comprensibile, nel secondo è più difficile perché la deformazione è stata prodotta dal processo primario (inconscio), non dal processo secondario (conscio) come nel caso della retorica.

In conclusione, soppesate le somiglianze e le differenze, riteniamo del tutto lecito ricondurre il simbolo psicoanalitico nell'ambito di pertinenza della retorica, con la consapevolezza che mentre le figure retoriche del discorso si collocano nel dominio della coscienza e al massimo attingono al Preconscio, il simbolo psicoanalitico deve fare i conti con l'Inconscio, quindi richiede un percorso ermeneutico ben più complesso e ispirato a grande cautela.

1.1 Il simbolo e l'assenza

Il simbolo ha la sua ragion d'essere in relazione a un'assenza.

Piaget[6] ha evidenziato come nel bambino l'attività simbolica abbia inizio a partire dal diciottesimo mese, quando acquisisce la permanenza mentale dell'oggetto; condizione che rende possibile lo sviluppo del pensiero vero e proprio. La rappresentazione psichica di un oggetto ha la funzione di conservarne l'immagine interna quando l'oggetto stesso è assente. Quell'immagine è considerata un simbolo, cioè un significante che rinvia a un referente non disponibile.

Anche il simbolo psicoanalitico rimanda a un'assenza, ma si differenzia da quello trattato in altri ambiti della psicologia perché, come si è detto, rinvia a un contenuto che non è assente dal mondo reale, ma è latente in quanto è stato occultato attraverso la rimozione, quindi reso inconscio.

1.2 Sigmund Freud. Le basi del simbolismo psicoanalitico

Freud ha fissato i riferimenti teorici fondamentali del simbolismo psicoanalitico. Prendiamo come testo di riferimento un caso clinico, quello del piccolo Hans[7]. Il giovane paziente soffre di una fobia centrata sulla paura di uscire di casa per il timore di essere morso da un cavallo. Il cavallo immaginato da Hans, come emerge dall'analisi, rinvia al padre poiché ha dei tratti neri attorno agli occhi e sopra la bocca (il padre porta gli occhiali e ha i baffi); il fatto che il cavallo morda rimanda agli aspetti castranti del padre; alcuni cavalli che compaiono nelle fantasie di Hans trascinano grossi contenitori (omnibus pieni di gente, carri per traslochi e per il trasporto del carbone): il contenitore

[6] J. Piaget, *La formazione del simbolo nel bambino*, Firenze 1972.
[7] S. Freud, *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni (caso clinico del piccolo Hans)*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. 5, Torino 1972, pp. 481-592.

simboleggia, secondo Freud, la gravidanza; Hans teme anche che il cavallo cada: l'immagine si collega da un lato al parto e dall'altro all'eventualità inconsciamente desiderata che il padre possa morire. Nello stesso caso clinico compare la fantasia di uno stagnaio che aggredisce Hans mentre fa il bagno nella vasca e gli trapassa il ventre con un grosso trivello: il trivello sta per il pene del padre, il gesto dello stagnaio rimanda all'atto sessuale con la madre e l'acqua in cui è immerso il bambino simboleggia l'alvo materno.

La decodificazione dei simboli, che sono gli stessi nella normalità e nella psicopatologia, nel bambino e nell'adulto, nel gioco, nel comportamento quotidiano, nelle fantasie, nell'arte, nei riti, nei miti, nel folklore, nelle leggende e in ogni ambito del pensiero, segue in qualunque caso le 'regole' esposte nell'*Interpretazione dei sogni*[8]. Se il sogno è la via regia all'Inconscio, il codice onirico diviene la chiave interpretativa generale del simbolismo psicoanalitico.

Gli ambiti a cui far riferimento per attribuire significato ai simboli, nella prospettiva freudiana, sono piuttosto ristretti e attingono a un'eredità filogenetica centrata su rimandi semantici quali i genitori, la nascita, la morte, il corpo, la nudità, i fratelli e soprattutto la sessualità. L'ambito analogico per la decodifica dei simboli si articola prevalentemente sulla forma, sulla funzione e sull'azione degli oggetti (il trivello rimanda al pene sia per la sua forma allungata sia perché produce una penetrazione) e sui ruoli delle persone (Hans che viene trapassato dal trivello rinvia al femminile e quindi alla figura materna).

Qualche precisazione. Come si nota dai pochi esempi riportati, *tutto* confluisce in un ambito simbolico e l'interpretazione può sembrare allo stesso tempo meccanica e automatica, oltre che poco rigorosa (il cavallo rimanda al padre per la sua aggressività e anche alla madre-contenitore; la caduta simboleggia il parto e anche la morte). Il motivo di quest'ultima impressione dipende dal fatto che i simboli, nonostante rimandino a pochi campi semantici fissi, non possono essere soggetti a una decodificazione rigida e univoca perché, come evidenzia Freud, sono per loro natura polisemici, ambigui e sovradeterminati[9]. Solo il contesto di significazione che si delinea attraverso le associazioni libere, il transfert e la rete di rinvii interni al discorso del paziente consentono di attribuire ai simboli un significato ritenuto pertinente. L'interpretazione freudiana dunque è 'combinata', nel senso che da un lato ha un riferimento soggettivo, ancorato alle associazioni e alla storia personale del paziente, mentre dall'altro ha un rimando diverso, esterno, almeno in parte oggettivo, dato che i simboli esistono indipendentemente dal soggetto e appartengono a una dimensione mentale (e culturale) condivisa, trasversale agli individui. Spetta all'analista far incontrare i due poli della significazione attraverso il suo pensiero. Compito molto delicato, evidentemente: non è un caso che lo stesso Freud sottolinei spesso la necessità di essere cauti nell'attribuzione di un significato ai simboli.

In relazione alla portata simbolica del sintomo, la patologia forse più interessante è l'*isteria di conversione*, in cui il conflitto psichico è trasferito su

[8] S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. 3, Torino 1966.
[9] *Ibid.*

sintomi somatici quali tremori, paresi, afonia, anestesia o iperestesia, cecità, allucinazioni, attacchi convulsivi. Questi sintomi sono la manifestazione in forma simbolica di un conflitto inconscio, che nella maggior parte dei casi rinvia a dinamiche edipiche. Il caso di Dora[10] è esemplare al proposito. Tra il sintomo e il suo significato latente non esiste una relazione diretta e immediata, ma per risalire al secondo è necessaria un'indagine approfondita.

Un ulteriore elemento di complessità: il sintomo è spesso influenzato anche dai condizionamenti culturali dell'epoca in cui vivono sia il paziente che l'analista.

1.3 Sandor Ferenczi. Il simbolo e il corpo

Una caratteristica peculiare del pensiero psicoanalitico è la connessione intima tra corpo e mente: la psiche è radicata fin dalla nascita nel soma individuale e le due dimensioni si implicano reciprocamente. L'importanza di questo legame per la formazione dei simboli è stata evidenziata da Ferenczi il quale, osservando quelle che definisce «fasi evolutive del senso di realtà»[11], ipotizza che il bambino attribuisca al mondo esterno delle qualità che appartengono a sé. Infatti, ad un certo punto del suo sviluppo (non viene indicato un riferimento cronologico preciso), tende a percepire la realtà secondo una prospettiva animistica: da un lato ogni oggetto gli appare vivo e dall'altro egli ritrova in ciascun oggetto i propri organi e le proprie funzioni. Tra il corpo del bambino e il mondo esterno si crea una rete di corrispondenze morfologiche e funzionali che sono alla base del simbolismo. I simboli, non solo quelli onirici, hanno origine da questa fase di sviluppo ontogenetico. La capacità di creare relazioni simboliche rappresenta il primo vero contatto funzionale del bambino con la realtà.

1.4 Melanie Klein, Hanna Segal e Wilfred Bion. Simbolo e pensiero

Melanie Klein approfondisce la concezione freudiana affermando che «il simbolismo … non è solo la base di tutte le fantasie e le sublimazioni, ma qualcosa di più: è su di esso che si edifica il rapporto del soggetto con il mondo esterno e con la realtà nel suo complesso»[12]. Il simbolo è dunque il mediatore tra l'individuo e la realtà, ed è attraverso il simbolo che sono possibili la conoscenza, il linguaggio, la fantasia, le relazioni con gli oggetti, il sogno, il pensiero, la sublimazione. Non esiste attività psichica che non sia basata su simbolizzazioni.

[10] S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (caso clinico di Dora)*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. 4, Torino 1970, pp. 305-406.
[11] S. Ferenczi, *Fasi evolutive del senso di realtà*, in Id., *Fondamenti di psicoanalisi. Parte prima: Teoria. Volume I. Le parole oscene e altri saggi,* a cura di G. Carloni ed E. Molinari, Rimini 1972, pp. 41-57. Id., *Sull'ontogenesi dei simboli*, Ivi, pp. 71-75.
[12] M. Klein, *L'importanza della formazione dei simboli nello sviluppo dell'Io*, in Id., *Scritti (1921-1958)*, Torino 1978, p. 251.

Fin dall'inizio della vita, e poi in modo esemplare con il gioco, il bambino rappresenta attraverso simboli la propria relazione con l'oggetto, la propria angoscia e le difese che attiva di volta in volta.

La simbolizzazione è resa possibile dai meccanismi di proiezione, a seguito dei quali gli oggetti interni vengono espulsi nella realtà esterna. In questo modo si instaura una connessione e una relazione di possibile equivalenza tra il dentro e il fuori e in particolare tra il proprio corpo e gli oggetti del mondo esterno. È un concetto già studiato da Ferenczi, che Melanie Klein riprende e approfondisce. L'oggetto esterno *sta per* una parte del proprio corpo o per un oggetto interno. In questo snodo si colloca la chiave interpretativa dei simboli, che in Melanie Klein hanno rimandi di natura corporea e prevalentemente genitale, dato che si saldano alle dinamiche mentali connesse alle fantasie inconsce, che sono orientate in quella direzione.

La simbolizzazione nasce quindi dalla necessità di liberarsi degli oggetti interni persecutori e dall'aggressività ed è resa possibile grazie allo sviluppo dell'Io che affronta l'angoscia già in età molto precoce.

Nella formazione del simbolo ha un ruolo primario la fantasia di aggredire il corpo materno con i suoi contenuti. La madre dispone nel suo interno di una ricchezza di oggetti di cui il bambino si vuole inconsciamente appropriare. Questo attacco sadico, che risponde a un istinto definito dalla Klein 'epistemofilico', è il modello della conoscenza e della simbolizzazione.

Il sadismo del bambino e le conseguenti possibili ritorsioni in fantasia da parte degli oggetti aggrediti sono fondamentali per lo sviluppo del simbolismo infantile. Una prematura e troppo rigida difesa dell'Io del bambino contro il proprio sadismo determina l'arresto del rapporto con la realtà e inibisce lo sviluppo della capacità di simbolizzazione. A questo proposito si possono distinguere l'equazione simbolica e la rappresentazione simbolica (o simbolo vero e proprio). L'*equazione simbolica* (concetto elaborato da Hanna Segal[13], che sviluppa alcune premesse di Melanie Klein) consiste in una perfetta coincidenza e sovrapponibilità tra il simbolo e la cosa simbolizzata: il simbolo *è* la cosa simbolizzata. Non esiste alcuna distanza tra oggetti e funzioni del mondo esterno da un lato e contenuti del mondo interno dall'altro. La *rappresentazione simbolica* invece è il risultato di un'elaborazione più complessa per cui il simbolo *sta per* la cosa simbolizzata; in questo modo si forma uno spazio mentale che consente di tenere distinti i due poli della simbolizzazione. Nella rappresentazione simbolica, lo strumento musicale che la paziente suona rappresenta, *sta per* il suo genitale; nell'equazione simbolica lo stesso strumento *è* il suo genitale.

L'equazione simbolica è usata per negare la distinzione tra il soggetto e l'oggetto e la perdita dell'oggetto; il simbolo autentico invece segnala l'accettazione della separazione tra il soggetto e l'oggetto e rende pensabile il lutto connesso alla perdita dell'oggetto, che il soggetto ha accettato.

[13] H. Segal, *Note sulla formazione del simbolo*, in Id., *Scritti psicoanalitici. Un approccio kleiniano alla pratica clinica*, Roma 1984, pp. 60-76. Id., *Il simbolismo*, in id., *Sogno, fantasia e arte*, Milano 1991, pp. 37-58. Id., *Spazio mentale ed elementi del simbolismo*, Ivi, pp. 59-77 .

In sostanza, l'elaborazione del simbolo dipende: 1) dalla rinuncia a forme onnipotenti di identificazione che neghino la separazione dall'oggetto; 2) dalla capacità di tollerare il lutto per la scomparsa dell'oggetto e quindi di accettarne la perdita e la rappresentazione *in absentia*; 3) dalla consapevolezza della distinzione tra realtà esterna e mondo interno[14].

Il concetto di equazione simbolica è il riferimento utilizzato da Bion[15] per spiegare il funzionamento mentale del soggetto psicotico, caratterizzato da una mancanza di confini tra il sé e l'oggetto esterno e dall'alterazione della capacità di simbolizzazione. In lui non è di fatto assente la funzione simbolica, ma il suo rapporto con la realtà è intriso di una simbolicità scontata, evidente e ovvia, basata su presupposti magici e onnipotenti. Il simbolo è direttamente connesso a un fatto o a un oggetto esterno. Mentre il simbolo consiste normalmente in un'entità (ad es. una bandiera) che *simboleggia* un'altra entità (la nazione), nello psicotico non esiste la distanza che rende possibile la simbolizzazione, così la prima entità non simboleggia, ma *è* l'entità a cui rinvia.

1.5 Otto Rank e Anna Freud. Rigidità e duttilità del simbolo

Due autori, Otto Rank e Anna Freud, hanno proposto due modalità di decodificazione dei simboli psicoanalitici che risultano radicalmente diverse, non solo per i contenuti, ma soprattutto per le strategie psichiche che stanno alla base dell'interpretazione e che sono ispirate in un caso alla rigidità e all'uniformità, nell'altro alla duttilità e alla molteplicità.

Rispetto al modello freudiano e a quello kleiniano, l'interpretazione dei simboli di Rank[16] è molto più rigida e univoca, in quanto ha un unico rimando semantico, rappresentato dall'evento della nascita. La realtà creata dalla mente dell'uomo è una catena ininterrotta di simboli che rievocano la realtà originaria perduta, la nascita appunto, ma che allo stesso tempo la tengono lontana dalla coscienza. Qualche esempio: i sogni di appagamento del desiderio e di comodità rinviano alla situazione di beatitudine dell'esistenza intrauterina; quelli d'angoscia esprimono il trauma della nascita (situazione analoga alla cacciata dal Paradiso); quelli imperniati sull'imbarazzo e sull'ansia per il superamento di un ostacolo e quelli centrati sulla sensazione fisica del freddo alludono alle sensazioni, alle difficoltà e agli impedimenti provati al momento dell'uscita dal corpo della madre.

La centralità della nascita si espande anche al di fuori della psicoanalisi: l'eroe invulnerabile della mitologia, sempre secondo Rank, è come avvolto simbolicamente da un utero permanente che lo protegge. Il trovatello abbandonato e poi adottato da un'altra famiglia che lo alleva, presente nelle fiabe e nei miti, ripropone il tema della prima e della seconda separazione (rispettivamente la nascita e lo svezzamento). Anche la religione viene spiegata da questo autore come creazione da parte della mente umana di un essere originario protettivo nel

[14] R. D. Hinshelwood, *Dizionario di psicoanalisi kleiniana*. Milano 1990.
[15] W. R. Bion, *Attenzione e interpretazione*, Roma 1973.
[16] O. Rank, *Il trauma della nascita e il suo significato psicoanalitico*, Rimini 1972.

cui seno ogni individuo possa trovare rifugio dai pericoli. Così la vita ultraterrena altro non è che la riproposizione del paradiso che è stato perduto con la nascita.

Anna Freud[17], al contrario, usa molta cautela nell'interpretare i simboli che emergono nel materiale analitico. Ritiene che la componente simbolica non possa mai venire decodificata in maniera diretta e meccanica e che il processo richieda grande attenzione. Evidenzia anche come il dubbio sia una componente indispensabile del pensiero dell'analista quando deve accostarsi ai simboli, per evitare semplificazioni ed errori.

1.6 Jacques Lacan. Il Simbolico e il linguaggio

Lacan[18] parla di simbolo esplicitamente in riferimento al linguaggio verbale. Dalle teorie linguistiche di Jakobson[19] ricava alcune suggestioni che lo orientano verso la cosiddetta svolta dall'*Immaginario* (che ha la sua espressione più nota nello 'stadio dello specchio') al *Simbolico*, passaggio che risulta parallelo a quello dall'immagine al significante linguistico.

Dalla linguistica strutturale Lacan riprende il concetto secondo cui il linguaggio non è un semplice strumento espressivo usato dall'uomo per le proprie necessità comunicative, ma è un sistema autonomo dal soggetto; questo non vi si accosta dall'esterno per utilizzarlo, ma al contrario vi è immerso e ne viene determinato. L'uomo non parla usando il linguaggio, ma viene parlato dal linguaggio stesso. L'individuo è soggetto al sistema linguistico e la sua mente ne viene plasmata. Le regole della lingua diventano regole della mente individuale.

Il linguaggio si identifica con l'ordine Simbolico che controlla il soggetto. L'alienazione individuale non è più pensata come conseguenza della scissione dalla propria immagine che emergeva nella fase dello specchio, ma è originata dal linguaggio, indicato come *Altro* con la maiuscola per segnalare la differenza con l'*altro* inteso sia come immagine speculare sia come individuo diverso da sé (ordine immaginario). L'Altro coincide con le leggi del linguaggio e, di riflesso, della cultura, che plasmano la mente dell'uomo.

Il passo successivo di Lacan consiste nel considerare l'Inconscio non più come l'irrazionale e il primitivo, ma come un linguaggio. Concetto che a rigore esiste anche in Freud in riferimento al sogno, agli atti mancati, al motto di spirito e ai sintomi. Con la differenza che Freud usa l'espressione 'linguaggio' nella sua accezione più ampia, come insieme di regole ricostruibili attraverso l'osservazione delle manifestazioni dell'Inconscio, mentre Lacan si riferisce espressamente al linguaggio verbale, al punto che le manifestazioni dell'Inconscio sono assimilate alle figure retoriche, in particolare alla metonimia e alla metafora. Per Lacan, metonimia e metafora sono effetti di senso che eccedono l'ambito del significato

[17] A. Freud, *L'Io e i meccanismi di difesa*, Firenze 1967. Id., *Normalità e patologia nel bambino*. Milano 1969.
[18] J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, in Id., *Scritti*, Volume I, a cura di G. B. Contri, Torino 1974, pp. 232-316. Id., *I Seminari. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud*, Torino 1978. Id., *I Seminari. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi 2006.
[19] R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966.

e vanno al di là di ciò che il soggetto vuol dire; non sono solo due artifici linguistici, ma costituiscono le modalità di funzionamento simbolico dell'Inconscio: in particolare la metonimia corrisponde allo *spostamento* (un'immagine sta al posto di un'altra), la metafora alla *condensazione* (un'immagine nasce dalla fusione di due o più immagini), meccanismi teorizzati da Freud in riferimento al lavoro onirico, all'Inconscio e al processo primario. Dunque in Lacan il linguaggio e l'Inconscio, attraverso la metonimia e la metafora, vengono assimilati reciprocamente.

1.7 Ignacio Matte Blanco. Il simbolo tra logica simmetrica e asimmetrica

Indispensabile, per accostarsi alla teoria del simbolo di Ignazio Matte Blanco, è fornire qualche indicazione preliminare sulle due logiche che, nella sua teoria, sono alla base della costruzione del pensiero[20].

La prima è la *logica bivalente* o *asimmetrica*, ossia la logica aristotelica: caratterizza la coscienza (il processo secondario di Freud) e il suo modo di funzionamento. Nel pensiero occidentale coincide con la logica *tout court*. In termini di tempo comprende le idee di passato, presente e futuro; in termini di spazio il qui e il là, l'interno e l'esterno, il sopra e il sotto, il dentro e il fuori; si basa sulla distinzione tra il sé e il non sé, tra il tutto e le sue parti, tra l'individuo e il gruppo di cui fa parte.

La seconda è la *logica simmetrica*, caratteristica dell'inconscio, che si basa sulle leggi del processo primario di Freud. Comprende due principi: il principio di simmetria e quello di generalizzazione.

Il *principio di simmetria* è quello in base al quale l'inconscio tratta le relazioni come se fossero uguali al loro inverso. Un esempio di relazione simmetrica è costituito dalla frase 'Giovanni è il fratello di Franco', che può essere capovolta senza modificarne il senso. Una relazione asimmetrica è invece quella espressa nella frase 'Giovanni è il padre di Franco', che non può essere capovolta senza stravolgerne il significato. Franco infatti nella prima frase è fratello di Giovanni, mentre nella seconda Franco non è il padre di Giovanni. Quest'ultima argomentazione però è stata effettuata secondo i parametri della logica asimmetrica, in base alla quale se Giovanni è il padre di Franco, Franco non è il padre di Giovanni. Secondo il principio di simmetria invece le due proposizioni sono perfettamente compatibili.

Il *principio di generalizzazione* consiste nel fatto che l'inconscio non conosce individui, ma solo classi. Nella logica simmetrica dell'inconscio c'è identità tra l'elemento e la classe, la quale è concepita come sottoclasse di una classe più ampia, che è a sua volta sottoclasse di un'altra classe ancor più ampia e così via all'infinito.

Nella logica simmetrica scompaiono i concetti di successione, di spazio e di tempo; la parte e il tutto si identificano; il principio di non contraddizione svanisce.

[20] I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla Bi-logica*, Torino 1981.

Perché esista un normale processo di pensiero è necessaria la presenza simultanea di tratti asimmetrici e di tratti simmetrici tanto nella coscienza quanto nell'inconscio.

A questo punto possiamo capire meglio il concetto di simbolo elaborato da Matte Blanco. La *significazione simbolica*, secondo questo autore, si colloca all'interno di una *classe di equivalenza*, cioè di una classe costituita da elementi equivalenti tra di loro, che si rinviano reciprocamente sulla base di connessioni di natura, appunto, simbolica. Una classe di equivalenza collega due elementi sulla base di analogie di forma e/o di funzione.

Esistono alcuni simboli fondamentali, come il pene e la vagina, la cui portata simbolica rinvia alla prospettiva freudiana e kleiniana. La preminenza del pene e della vagina sugli altri elementi che appartengono alle loro stesse classi di equivalenza deriva dal fatto che sono i primi ad essere sperimentati dal bambino nella loro portata biologica, che precede quella simbolica.

Tra il simbolo e la cosa simboleggiata esiste un legame particolare di significazione che costituisce la *classe di equivalenza*. Ad esempio l'analista e il padre sono due elementi che stanno tra di loro in una relazione simbolica all'interno della stessa classe di equivalenza, che si può definire quella delle 'persone autoritarie e minacciose' e che può comprendere anche altre figure simboliche quali l'insegnante, l'autorità politica, il poliziotto, il giudice.

Gli elementi della classe sono equivalenti, ma non identici, altrimenti si slitterebbe dalla logica asimmetrica a quella simmetrica, in cui l'identità prende il posto dell'equivalenza, della somiglianza e di altre relazioni basate sulla distinzione. Il simbolo si pone dunque a cavallo tra la logica simmetrica e quella asimmetrica.

Matte Blanco sostiene che la conoscenza e il pensiero sono processi simbolici. Entrambi si sviluppano attraverso rapporti di equivalenza tra elementi e tra esperienze. La conoscenza e il pensiero sono possibili solo attraverso relazioni simboliche. Tra le nuove conoscenze e quelle pregresse devono esistere rapporti di equivalenza che rendono possibile l'apprendimento. Le classi di equivalenza del pensiero sono i *concetti*, strutture astratte derivate dalla realtà fenomenica.

L'individuo viene pensato da Matte Blanco come il punto di intersezione di infinite classi di equivalenza. La mente è considerata come costituita a sua volta da infiniti livelli di significazione: a un'estremità di questa gerarchia di livelli si trova la logica asimmetrica, quindi il modo di essere eterogeneo e dividente che rende possibile il pensiero grazie alla distanza tra gli elementi posti in relazione di equivalenza; all'altra estremità si colloca la logica simmetrica, quindi il modo di essere omogeneo e indivisibile, in cui regna l'identità e non è più possibile distinguere tra la cosa simbolizzata e il simbolo (si tratta di un concetto per alcuni aspetti analogo a quello di 'equazione simbolica' di Hanna Segal). Il pensiero è per sua natura dividente ed eterogeneizzante, ma al suo interno esistono aree misteriose e sfuggenti a cui sono riconducibili gli aspetti simmetrici e omogeneizzanti del nostro essere che, pur non essendo pensabili né esprimibili, sono sempre presenti e si materializzano nei simboli.

1.8 Charles Rycroft ed Ernst Jones. Polisemia e ambivalenza del simbolo

Molti altri psicoanalisti hanno centrato la loro attenzione sul simbolo. Riportiamo solo due punti di vista che riteniamo interessanti.

Rycroft[21] sostiene che senza simbolizzazione non può esistere il pensiero. Il motivo è che il processo simbolico è il risultato del bisogno del soggetto di fronteggiare e mantenere la distanza tra sé e l'oggetto: distanza fondamentale, perché consente di uscire da una possibile logica confusiva e simbiotica e quindi di attivare un autentico processo di mentalizzazione. Un altro aspetto importante teorizzato da Rycroft è la varianza polisemica del simbolo psicoanalitico: concezione che implica un distacco da ogni automatismo nella connessione tra un simbolo e il suo significato.

Sempre questo autore introduce una distinzione di grande rilevanza tra il 'simbolo vero', creativo, che favorisce il pensiero, e il 'simbolo falso', confusivo, che invece boicotta il pensiero. È una differenza che si aggancia a ciò che in passato aveva evidenziato Jones[22]. Secondo quest'ultimo il simbolismo si basa sull'identificazione, processo attraverso cui la mente del bambino istituisce connessioni tra 'oggetti di realtà' e 'idee primarie della vita' quali il Sé corporeo, la famiglia, la nascita, la sessualità, la morte. I simboli però non hanno tutti la stessa funzione a livello psichico: alcuni possono avere un *ruolo progressivo ed espansivo* e quindi favorire l'attivazione del pensiero; altri invece hanno un *ruolo difensivo e regressivo* e sono usati per proteggere il soggetto dal contatto con aspetti inconsci troppo dolorosi e destabilizzanti.

Ricordiamo che per Freud il simbolo risponde di fatto a una logica difensiva, mentre Melanie Klein, come si è visto, distingue a sua volta il simbolo autentico (la 'rappresentazione simbolica') dal simbolo che boicotta il pensiero (definito 'equazione simbolica').

2. La retorica e le zone d'ombra del testo

Spostiamo ora l'obiettivo della nostra analisi sul linguaggio verbale e sulla narrazione autobiografica. Ci poniamo quindi in un ambito che si colloca da un lato all'interno della psicoanalisi in senso stretto, e dall'altro nella cosiddetta 'psicoanalisi applicata', che consiste nell'estensione del punto di vista e dei concetti psicoanalitici a contesti diversi da quello clinico, con lo scopo di indagare i processi mentali che si celano al di sotto di fenomeni di varia natura, quali l'arte, la letteratura, la narrazione, le dinamiche sociali, le relazioni interpersonali ecc.

Esistono alcune differenze fondamentali riguardanti il tipo di osservazione praticata nei due settori indicati. Nella clinica psicoanalitica si cerca di penetrare al di sotto del livello superficiale di significazione delle parole del paziente per

[21] Ch. Rycroft, *Dizionario critico di psicoanalisi*, Roma 1970.
[22] E. Jones, *La teoria del simbolismo*, in Id., *Teoria del simbolismo. Scritti sulla sessualità femminile e altri saggi*, Roma 1972, pp. 94-150.

accedere all'Inconscio. Il processo è reso possibile dall'analisi delle resistenze e delle difese attivate dal soggetto, dalla considerazione degli aspetti 'analogici'[23] della sua comunicazione (i gesti, gli sguardi, le azioni sintomatiche e casuali, il tono di voce, la postura…) e soprattutto dal transfert del paziente (e, negli orientamenti relazionali della psicoanalisi, del controtransfert dell'analista). Al di fuori della stanza di analisi questi strumenti non sono disponibili. Se un ricercatore sta ascoltando la registrazione di un'intervista oppure sta leggendo una narrazione autobiografica o le risposte a un questionario, può intercettare le difese che sono state attivate a livello linguistico dall'autore. Ma nei confronti degli eventuali contenuti psichici oscurati attraverso le sue strategie narrative, siano essi inconsci o preconsci, può solo avanzare caute ipotesi. Il suo sguardo non può travalicare quello del linguaggio verbale, è vincolato ad esso. Quello che la semiotica definisce 'autore reale'[24] rimane necessariamente confinato al di fuori del testo con cui il ricercatore si confronta. Egli può risalire all' 'autore implicito'[25], cioè all'immagine di sé che l'autore reale ha messo in campo. Poi, approfondendo lo sguardo sugli aspetti non tanto contenutistici quanto formali del testo quali la struttura, lo stile, le funzioni dei personaggi, la focalizzazione, la distanza e i tipi di discorso, le figure retoriche, il non-detto e così via, può intercettare alcuni aspetti della comunicazione che lo possono far penetrare al di sotto della superficie del testo e cogliere alcuni scarti nei confronti dell'immagine di sé che l'autore reale ha affidato al testo più o meno consapevolmente e in funzione spesso difensiva. Questi segnali che 'bucano' la superficie del testo hanno una funzione analoga a quella dei lapsus e degli atti mancati. Segnalano uno scarto tra la superficie del testo e la significazione latente, ma non sono supportati dalle componenti analogiche della comunicazione orale e soprattutto dal transfert. La conseguenza è che quando si analizza un testo da un punto di vista psicodinamico, si intercettano gli aspetti riconducibili a meccanismi difensivi dell'autore, si coglie il mascheramento, la falsificazione, la deformazione e altre strategie che può notare chi ha una certa pratica con questo tipo di approccio al testo, si individua il disagio nei confronti di un contenuto psichico sgradevole, il desiderio di occultare un dolore mentale, un ricordo destabilizzante, ma non si può interpretare al modo dello psicoanalista, non si deve avere la presunzione di poter risalire a una presunta verità inconscia. Si possono evidenziare le difese e le falsificazioni dell'autore, ma per avere credibilità il processo non deve spingersi oltre. Chi analizza un testo scritto da un punto di vista psicodinamico non deve scambiare il proprio ruolo con quello dell'analista.

Un ambito particolarmente significativo in questo tipo di analisi riguarda la componente retorica del testo.

Lo scopo per cui si ricorre normalmente a determinate strategie retoriche, com'è noto, è la volontà da parte dell'emittente di ottenere determinati effetti nel

[23] P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma 1971.
[24] M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976.
[25] S. Chatman, *La struttura della comunicazione letteraria*, in «Strumenti critici», XXIII, 1974, pp. 1-40. M. Corti, cit.

destinatario: convincerlo, commuoverlo, blandirlo, provocarlo. Sono processi che si collocano nell' ambito della coscienza.

In riferimento a testi autobiografici prodotti ad esempio all'interno di una ricerca (interviste, questionari, testi di varia dimensione e forma in cui l'autore parla di sé), si può notare però anche un uso della retorica che sfugge in qualche modo al suo statuto 'classico'. Infatti la figura retorica, in ottica psicodinamica, si rivela essere la manifestazione di un'attività difensiva inconscia nei confronti di affetti dolorosi connessi a contenuti mentali che si stanno per esprimere (o sono stati espressi) nel testo. Attraverso le figure retoriche generate dai meccanismi difensivi, gli affetti e i contenuti dolorosi da un lato si oscurano sotto il livello di superficie della parola e dall'altro traspaiono in modo per alcuni aspetti analogo a quanto accade nel sintomo o nell'atto mancato.

Accade non di rado che 'ciò che si dice' ('significato') sia una maschera che viene infranta qua e là proprio dal 'modo in cui si dice' ('significante'). Una persona, ad esempio, può sostenere di essere soddisfatta della propria condizione, ma se questo concetto viene ripetuto con eccessiva frequenza (figura retorica dell'iterazione), si è in presenza di un fenomeno da considerare con attenzione.

C'è anche un altro aspetto da considerare. Se la retorica nella sua accezione classica è finalizzata alla persuasione dell'altro, nell'approccio psicodinamico si nota che chi usa figure retoriche nei testi autobiografici attiva più o meno consapevolmente alcune strategie per risultare persuasivo anche e forse soprattutto nei riguardi di se stesso. In questa prospettiva, le figure retoriche possono venire considerate da un lato come strumenti del processo di definizione del Sé, dall'altro come artifici difensivi nei confronti di affetti dolorosi che vengono nascosti, mascherati, repressi, ma che traspaiono comunque in filigrana nel testo.

Vediamo alcune figure retoriche e la loro funzione in prospettiva psicodinamica.

2.1.Rafforzamento della struttura del discorso

Attraverso un rafforzamento strutturale del discorso ottenuto con precise strategie retoriche si possono tenere sotto controllo gli affetti connessi ai propri contenuti psichici.

Prendiamo come esempio l'*isocolo* (parallelismo sintattico): l'architettura della frase viene rinforzata in base a una strutturazione su linee sintattiche parallele. Viene creato un isomorfismo tra i diversi segmenti del discorso, e in questo modo si costituisce una base più bilanciata, meno precaria, che nella sua ripetitività offre un efficace contenimento emotivo. Si veda questo esempio: 'L'anno scorso ho fatto un viaggio in Germania per distrarmi da un lutto che non riuscivo a elaborare. Anche due mesi fa sono andato in Marocco per cambiare aria e cercare di mettere tra parentesi un dolore. E già penso che quest'estate la trascorrerò in Normandia, con un obiettivo simile'. Troviamo tre periodi accostati e costruiti su uno schema sintattico analogo che comprende: un'indicazione temporale, un verbo di movimento, un luogo di destinazione e lo scopo del viaggio. Il fenomeno presenta qualche tratto in comune con la

coazione a ripetere freudiana. La differenza però è che nell'esempio riportato il rafforzamento della struttura sintattica consente di attenuare e contenere il dolore evocato. I meccanismi difensivi connessi all'isocolo sono da un lato un uso particolare della *formazione reattiva*, che contiene e riduce il senso di confusione e di sgretolamento dell'esperienza legata agli eventi attraverso il rafforzamento strutturale del periodo sintattico; dall'altro l'*intellettualizzazione*, infatti gli eventi sono diventati pensabili secondo una logica più astratta. In termini bioniani si può dire che l'irrobustimento del 'contenitore' (la struttura della frase) rende meno destabilizzanti i 'contenuti' (le esperienze rievocate).

Nella stessa prospettiva di rafforzamento strutturale si collocano i fenomeni retorici centrati sulla ripetizione, come le *iterazioni a contatto* o *a distanza*, le *anafore* e le *anadiplosi*. La ricorrenza di una stessa parola o di uno stesso sintagma in una o più frasi poste a breve distanza genera un effetto analogo a quello dell'isocolo. Il ritmo giocato su una cadenza ripetuta permette una riduzione dell'imprevedibilità e parallelamente una strutturazione e un rafforzamento dell'esperienza ricostruita attraverso la parola. Anche in questo caso la ripetizione è funzionale a un'attenuazione della forza destabilizzante della sofferenza psichica.

Rientra nella stessa logica il procedimento retorico dell'*accumulazione* (o *elencazione*) di sostantivi, aggettivi, avverbi, verbi. Con questo artificio si crea una cadenza che irrobustisce l'impianto della frase, soprattutto intorno a nuclei discorsivi che normalmente risultano delicati perché connessi ad affetti dolorosi. Questa tendenza si evidenzia particolarmente quando la serie sostantivale, aggettivale o di altra natura è disposta in forma di *climax* ascendente, in cui l'intensità delle singole espressioni disposte in sequenza è progressivamente crescente ('bello, bellissimo, meraviglioso, mitico!'; 'una frustrazione, un dispiacere, una tragedia').

Anche nelle forme dell'iterazione e in quelle dell'accumulazione si agisce sul contenitore, imponendogli una struttura e un ritmo che lo rafforzano in modo da proteggere le emozioni veicolate dai suoi contenuti.

2.2 Strategie di attenuazione

Alcune soluzioni retoriche comportano un'*attenuazione dell'intensità* dell'espressione e delle componenti emotive del testo. Esemplari a questo proposito sono la *perifrasi* e l'*eufemismo*, due figure che tendono a rendere meno destabilizzanti i contenuti psichici.

Un effetto simile può essere ottenuto attraverso l'uso retorico della negazione, come si nota nella *litote*, nella *preterizione* e nell'*antifrasi*.

In riferimento ai meccanismi di difesa attivati dall'Io, la preterizione (es. 'non dico di star male') è rapportabile all'*annullamento retroattivo*, in quanto nega una verità dolorosa nel momento in cui la esprime, quasi ponendo uno schermo opaco davanti a ciò che esiste ma si vorrebbe occultare; l'antifrasi (es. 'questa mattina mi sento proprio in forma!', detto da una persona che sta male) richiama le dinamiche psichiche della *formazione reattiva*, poiché l'ironia che

spesso l'accompagna tende a ribaltare la qualità dell'affetto presente; la litote (es. 'non sto tanto bene' per 'sto davvero male') ha l'aspetto di un *diniego,* però solo apparente.

Una difesa per alcuni aspetti rapportabile alle precedenti si nota nell'*antitesi*, figura che contrappone due concetti o situazioni di segno opposto, questa volta nominandole entrambe, ma rifiutando risolutamente quella considerata negativa e dolorosa (es. 'non amo la solitudine, amo invece la compagnia'). Alla base si trova il meccanismo difensivo della *scissione*.

Nel caso dell'antitesi e della preterizione si nota anche il *diniego* freudiano, secondo cui nell'inconscio il no è in realtà un sì, la negazione è un'affermazione.

2.3 Dilazione e anticipazione delle emozioni destabilizzanti

Altre difese che trovano espressione in strategie retoriche finalizzate a controllare le emozioni destabilizzanti nel testo sono la *dilazione* (riconducibile alle *strategie di evitamento*) e, simmetricamente, l'*anticipazione*. Queste modalità difensive si manifestano rispettivamente nell'uso di *frasi parentetiche e incidentali* (che qualche manuale considera fenomeni di pertinenza della retorica[26]) e nel ricorso all'*hysteron proteron*.

Le prime, soprattutto se dotate di una certa estensione, possono lasciar trasparire un desiderio inconscio di rendere meno lineare il tragitto che conduce verso un contenuto mentale disturbante.

L'*hysteron proteron* consiste nel 'mettere prima ciò che viene dopo', ossia nel capovolgere l'ordine di successione reale degli eventi quando questi vengono esposti nel testo. Si tratta anche in questo caso di una modalità di boicottaggio della linearità del discorso che conduce a un tema doloroso, però capovolta rispetto alla precedente: si assiste infatti non a un rinvio, ma a un'anticipazione del contenuto doloroso del discorso, quasi per abbreviare l'ansia generata dall'attesa.

2.4 Giochi di somiglianze

La *similitudine*, la *metafora*, la *metonimia* e, in parte, la *sineddoche* sono figure retoriche che presuppongono alcuni meccanismi psichici difensivi come la *proiezione,* la *condensazione* e lo *spostamento*.

La *similitudine* consiste nel *proiettare* una o più qualità (*tertium comparationis*) di un oggetto del pensiero (e del discorso) su un secondo oggetto, definito 'termine di paragone', con il quale si instaura una relazione di somiglianza espressa solitamente dalla congiunzione 'come'. In qualche caso può accadere che il secondo termine del paragone possa presentare aspetti in parte eterogenei o imprevisti a livello razionale. La similitudine 'mi sento gonfio come un pallone' ha un significato esplicito ('ho mangiato al punto d'avere la pelle del ventre tesa come la superficie di un pallone pieno d'aria'); a seconda del contesto o dello stato d'animo del soggetto possono emergere però sfumature latenti, collegate al fatto che il pallone in alcuni giochi viene preso a calci o a schiaffi; se è gonfiato con l'idrogeno può perdersi nel cielo; se la pressione interna è eccessiva

[26] B. Mortara Garavelli, *Le figure retoriche*, Milano 1993.

può esplodere. Alcuni contenuti inconsci possono voler rimanere nell'ombra, ma possono anche trovare una via imprevista di espressione, possono essere contemporaneamente celati e manifestati da questa figura. La *proiezione* di un contenuto mentale su un oggetto del discorso si può abbinare a uno *spostamento*, dato che un aspetto significativo può rimanere in ombra, celato da uno più evidente che funge da schermo.

Mentre nella similitudine prevalgono i meccanismi della proiezione e dello spostamento, nella *metafora* si attiva soprattutto la *condensazione*. Questa figura viene spesso descritta come una similitudine accorciata; notoriamente però il funzionamento mentale che la genera è ben più complesso, come evidenziato da alcuni testi 'classici' sull'argomento[27]. Dal punto di vista psicodinamico siamo in presenza di una *regressione* a una modalità di pensiero più arcaica, caratteristica della mente infantile, in cui i significati delle parole entrano reciprocamente in contatto secondo modalità intuitive, magiche e analogiche e non secondo percorsi razionali.

La *metonimia*, rispetto alla metafora, è meno creativa e pone in relazione concetti dotati di contiguità semantica. Si può ad esempio usare l'astratto per il concreto ('amicizie' al posto di 'amici), lo strumento per chi lo usa ('il primo violino), l'autore per l'opera ('leggere Manzoni') e così via. Rispetto alla similitudine, la metonimia è meno esplicita e più intuitiva, mentre rispetto alla metafora il termine espresso e quello a cui si rinvia sono meno distanti. Anche nella metonimia si assiste a una *condensazione*, i cui tratti sono però più vicini rispetto alla metafora, poiché appartengono alla stesso campo semantico.

Raffrontando similitudine, metonimia e metafora, si può ipotizzare che la distanza che l'autore della figura retorica cerca di porre inconsciamente tra i due termini del confronto (espliciti o impliciti) sia tanto maggiore quanto più disturbante è l'emozione sottesa al contenuto mentale.

Sempre in questo ambito retorico si può collocare la *sineddoche*, che corrisponde, nella sua manifestazione più ricorrente, ad una relazione tra la parte e il tutto ('le due ruote' stanno per la bicicletta o la motocicletta; 'il viso' sta per l'intera persona). Per questo artificio retorico vale quanto detto sopra a proposito della metonimia. Inoltre la sineddoche rappresenta una regressione provvisoria alla modalità di pensiero caratterizzata dalla relazione con gli *oggetti parziali*, come quando, nella primissima infanzia, il seno sta per la madre.

2.5 Altri fenomeni retorici con effetti difensivi

L'*iperbole* «consiste nell'usare parole esagerate per esprimere un concetto oltre i limiti della verosimiglianza»[28]. È una figura retorica riconducibile ai meccanismi difensivi dell'*idealizzazione* e della *svalutazione*. La prima, come

[27] U. Eco, *Le forme del contenuto*, Milano 1971. A. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino 1975. A. Fonzi, E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino 1975. F. Rella (a cura di), *La critica freudiana*, Milano 1977. G. Conte (a cura di), *Metafora*, Milano 1981. J. Lakoff, M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano 1998.
[28] A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano 1978, p. 130.

scrive Freud, «è un processo che ha a che fare con l'oggetto: in virtù di essa l'oggetto, pur non mutando la sua natura, viene amplificato e psichicamente elevato»[29]. Nella svalutazione il verso del vettore di questa amplificazione è capovolto.

L'idealizzazione e la svalutazione possono venire considerate, in prospettiva kleiniana, il risultato di una tendenza alla *scissione* dell'oggetto buono e idealizzato da quello cattivo e persecutorio. L'idealizzazione quindi appare come una difesa contro le pulsioni distruttive nei confronti dell'oggetto e la svalutazione come una difesa maniacale volta al non riconoscimento della dipendenza e alla creazione di una barriera contro la perdita e la colpa.

L'*ironia* è una figura retorica antifrastica che consiste nel dire un concetto significando il suo contrario. Lo iato tra il livello superficiale e il livello latente della comunicazione comprende a volte una tendenza aggressiva mascherata dal sorriso: per questo motivo il meccanismo difensivo attivato attraverso l'ironia presente nel testo è la *formazione reattiva*.

Anche l'uso del *luogo comune* è interessante. Questa figura consiste nell'assimilare un caso singolare a una classe generale; in questo modo lo si dota di una verità non discutibile. Di conseguenza il suo uso appare rassicurante e produce nell'autore una sensazione di relazione fusionale e di partecipazione indistinta a una sorta di Altro universale idealizzato. Il luogo comune è il segnale di un bisogno di rinunciare alla propria differenza mimetizzandosi con i concetti condivisi. Esprime un desiderio inconscio di rendersi invisibile e di perdersi nella massa. Corrisponde a una *strategia di evitamento* nei confronti di una presa di posizione individuale ansiogena e segnala anche il ricorso all'*affiliazione*, che consiste nell'affidarsi agli altri per riceverne sostegno psichico e per contenere la solitudine e l'isolamento.

3. Qualche annotazione dalle ricerche neuroscientifiche

Riportiamo in conclusione solo qualche informazione relativa alla ricerca neuroscientifica e in particolare alla neuroretorica, ambito in cui si studia il funzionamento del cervello quando vengono prodotte e fruite alcune figure retoriche, grazie alle moderne tecniche di neuro-imaging. I risultati sono utilizzati per capire il modo di attivazione cerebrale anche in relazione alle possibilità di successo delle tecniche di persuasione, soprattutto in ambito politico e pubblicitario.

Le aree del cervello che si attivano in presenza di figure retoriche sono:

- il *nucleo accumbens*, funzionale alla ricezione delle sensazioni di piacere e di paura e che ci costringe a connetterci empaticamente con il discorso di un'altra persona;

- l'*amigdala* e l'*ippocampo*, che hanno la funzione di presiedere alla memoria episodica o autobiografica;

[29] S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. 7, Torino 1975, p. 464.

- i *lobi frontali corticali e subcorticali*, che realizzano la distinzione tra eventi finzionali e reali.

Le osservazioni dei neuroscienziati hanno anche ampliato la *teoria della lateralizzazione*: la aree primarie delle funzioni linguistiche si collocano, com'è noto, nell'emisfero sinistro del cervello; in particolare nell'*area di Broca*, deputata alla produzione del linguaggio, e nell'*area di Wernicke* che riguarda la comprensione verbale. Le osservazioni con *neuro-imaging* mostrano però che anche l'emisfero destro viene coinvolto, soprattutto in presenza di figure retoriche quali l'ironia e la metafora.

Se ci soffermiamo brevemente su questi dati, notiamo che l'aspetto più caratterizzante delle figure retoriche studiate dalle neuroscienze consiste nel coinvolgimento delle aree cerebrali connesse ad alcune emozioni, all'empatia, alla relazione tra realtà e finzione e agli aspetti autobiografici della memoria. Ciò conferma le osservazioni psicodinamiche precedenti secondo cui le figure retoriche sono legate ad emozioni (spesso sgradevoli) e alle difese contro queste emozioni, che tendono a modificarle, attenuarle o capovolgerle. Importante poi, sempre nella prospettiva psicoanalitica, è la funzione dell'empatia, essenziale per la comprensione delle figure retoriche, ma anche per la percezione delle emozioni legate ad esse: ciò in riferimento alle figure prodotte da altri ma anche da noi stessi, come confermato dagli studi sui 'neuroni specchio', collocati nell'area F5 del cervello, che consentono al destinatario di sintonizzarsi con l'emittente, di 'incarnarsi' con lui, di provare ciò che egli prova, di simulare a livello neuronale ciò che egli dice. Nella comunicazione, i neuroni specchio consentono di «comprendere gli effetti empatici che scaturiscono dal rapporto instaurato tra autore, lettore e testo »[30]. Nella nostra prospettiva aiutano anche a far sì che lo stesso emittente, rispecchiandosi nella propria strategia retorica, attui una sorta di intersoggettività interna, e consentono al ricercatore di sintonizzarsi con le emozioni affidate dall'autore al testo, utilizzando un contatto che non sia solo razionale, ma riprenda il modello dell'attenzione fluttuante di Freud[31] e quello della *rêverie* di Bion[32].

[30] S. Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma 2013, p. 52.
[31] S. Freud, *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico*, in Id., *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. 6, Torino 1974, pp. 532-546.
[32] W. R. Bion, *Attenzione e interpretazione*, Roma 1973.

¶ Sezione Quarta

Retorica fra politica e performativo

Articoli/10:

*Soggettività sotto sorveglianza: retorica redux**

Philippe-Joseph Salazar

Abstract: At the foundation of rhetoric in the *Rhetoric*, the first step taken by Aristotle on the path of rhetoric, or rhetoric as a path into politics, was to discriminate between what he was going to perform, and what was done, that is, between rhetoric and "the rest." He founded rhetoric, and the political, by bringing a theory of subjectivity into a praxis of inter-subjectivity, or "politics," and by grounding political praxis in an intellectual praxis of subjectivity. The *primum mobile*, or the *dunamis*, of his initial move was a consideration of, and for subjectivity within, and as *politeia*. In this essay I return to the founding moment, as moment and movement, and ask of "rhetoric" how we can take into our stride, and take into consideration, the new shaping of political subjectivity inaugurated by surveillance society in the electronic age. And, by so doing, I wish to extend and to reconfigure the domain of rhetoric, Rhetoric *Redux*. I dedicate this essay to Michel Meyer who, along his own cross-paths, encounters the same *Holzweg* as I believe I do.

***

La mia visione sorveglianza è da filosofo della retorica[1]. Il mio gesto emula quello di Aristotele sia quando si misurò con l'assenza della pratica riflessiva nel discorso pubblico ad Atene durante il declino della democrazia imperiale, e sia quando censurò i professionisti della cosa pubblica che impiegavano «manuali tecnici limitati» per addrestrare dei politici che, a loro volta, riuscivano nel loro intento «spontaneamente» o grazie alla «pratica».[2] È questa l'apertura de la *Retorica*, l'inizio della retorica e, chiaramente, la fondazione di una critica della soggettività politica. Prima di essa non vi era nulla di paragonabile. La retorica e la soggettività politica sono inseparabili.

La storia recente delle fughe di notizie riguardanti stati, finanza e multinazionali, da Julian Assange a Edward Snowden, è una testimonianza di quella pratica condotta «spontaneamente» o per «prove ed errori» criticata da Aristotele. I corpi e le organizzazioni di sicurezza si sono trovati impreparati a rispondere pubblicamente alla sfida posta dalle fughe di notizie. E la loro risposta

* Saggio inedito. Traduzione dall'inglese a cura di Sergio Alloggio.

[1] *Surveillance/Rhetoric*, in «African Yearbook of Rhetoric», 3 (1), contributi di A. Negri, C. M. Ornatowski, A. Pottathil, E. Denécé, G. Arboit, A. Kirkpatrick, S-S. Maftei, D. de Courcelles, R. Ivekovic, S. Alloggio, R. Nethersole, K. Kotzé, open source: http://www.africanrhetoric.org/book5.asp; si veda anche Ph.-J. Salazar, *Strategic Communications: A New Field for Rhetoric*, «Journal of International Rhetoric Studies», 3, 2014, pp. 29-34.

[2] Aristotele, *Opere* (vol. II), *Retorica*, tr. it. di A. Plebe, Milano 2008, 1354 a11 e a9, p. 799.

impulsiva fa eco all'impreparazione delle istituzioni globali, come l'Unione Europea, nel rispondere sia pubblicamente che in modo razionale alle sfide poste della sorveglianza. Il più delle volte la loro reazione è dogmatica e consiste principalmente in appelli a una maggiore regolamentazione normativa[3]. Non viene fatto nessun tentativo per teorizzare il motivo per cui tutto ciò avvenga, come si possa evitare il suo ripetersi e sull'opportunità che accada in modo controllato. Le agenzie di *intelligence*, sia a monte (il livello statale) che a valle (media e *social network*), agiscono o spontaneamente oppure per prove ed errori; rimangono descrittive e prescrittive invece di porsi la seguente domanda: che cos'è la soggettività sotto sorveglianza[4]? La stessa domanda che Aristotele poneva nel dare forma al gesto fondativo della retorica: che cos'è la soggettivita sotto democrazia?

In materia di privacy esiste naturalmente tutta una letteratura alquanto tediosa sull'etica della sorveglianza statale, delle multinazionali o della raccolta dati e d'analisi[5]. A questo si aggiunge il dibattito sui diritti e doveri sovrani di uno stato democratico per proteggere i suoi cittadini contro tali rischi e minacce[6]. La questione viene sollevata anche da chi monitora i diritti umani al fine di ottenere un «resoconto completo» che, nei fatti, risulta essere l'equivalente di una contro-sorveglianza[7].

In entrambi i casi il tradizionale concetto kantiano democratico della natura pubblica dell'informazione, l'Öffentlichkeit, non è solo sotto attacco ma anche incapace di teorizzare la soggettività sotto sorveglianza. E la ragione è che questi opposti gruppi d'opinione, i pro e i contro la sorveglianza, risultano avere nella sostanza un approccio manageriale: il loro scopo è gestire il settore in modo manageriale senza aver la minima considerazione per la produzione teorica. Entrambi i gruppi agiscono da s-considerati.

---

[3] Parlamento Europeo, *Rapporto sul programma di sorveglianza dell'Agenzia per la sicurezza nazionale degli Stati uniti, sugli organi di sorveglianza in diversi stati membri e sul loro impatto sui diritti fondamentali dei cittadini dell'UE.* Ultimo accesso 22 settembre 2014: http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2014-0139+0+DOC+XML+V0//IT.

[4] C. M. Erwin & E. C. Liu, *NSA Surveillance Leaks: Background and Issues for Congress*, «Congressional Research Services», 2013. Ultimo accesso 10 luglio 2013: http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB436/docs/EBB-093.pdf

[5] J. Goldman (ed.), *Ethics of spying. A reader for the intelligence professional*, Lanham 2006. Su «deideintificazione» si veda P. Leonard, *Doing 'Big Data' business: evolving business models and privacy regulation*, in «*International Data Privacy Law*», 4 (1), 2014, pp. 53-68. DOI:10.1093/idpl/ipt032.

[6] ACLU & HRW (Human Rights Watch), *With Liberty to Monitor All. How Large-Scale US Surveillance is Harming Journalism, Law, and American Democracy*, Washington DC, 2014. Ultimo accesso: 6 agosto 2014, http://www.hrw.org/reports/2014/07/28/liberty-monitor-all-0. Chr. Kurner, F. H. Cate, Chr. Millard, & D. J. B. Svantesson, *Systematic government access to private-sector data redux*, in «International Data Privacy Law», 4 (1), 2014, pp. 1-3. DOI: 10.1093/idpl/ipt039.

[7] P. Alston & C. Gillespie, *Global human rights monitoring, new technologies and the politics of information*, in «The European Journal of International Law», 23 (4), 2012, pp. 1089-123. DOI: 10.1093/ejil/chs073.

In questo saggio faccio un passo indietro rispetto a tutto ciò per rielaborare la sorveglianza come oggetto sia per la retorica che per una teoria della soggettività.

1. Sulla segretezza

In una società altamente tecnologica la sorveglianza è ormai parte integrante della vita – come il Parlamento Europeo ha ammesso ingenuamente in un suo recente verbale[8]. La sorveglianza risulata essere sia onnipresente (dalle telecamere a circuito chiuso ai *cookies*) che *non presente* o, per così dire, la sua presenza si dà sotto copertura: in primo luogo attraverso procedimenti e tecnologie come l'*upstreaming*[9], di cui i cittadini di solito ne sono all'oscuro (si veda la terminologia nel suddetto verbale del Parlamento Europeo); ma anche attraverso la conservazione dei dati e dei contenuti delle comunicazioni[10].

La parte irritante della *non presenza* della sorveglianza, che nel dibattito pubblico favorisce tutta una serie di reazioni irrazionali e risposte emotive, è chiaramente la sua segretezza. La maggior parte delle persone ammette che la sorveglianza sia in qualche modo necessaria per *proteggerli*, ciò che però li turba è la sua segretezza. La prima questione è quindi quella della segretezza.

Mentre la «segretezza» come «dissimulazione» risulata essere a un primo studio la norma nella storia culturale europea e specialmente rinascimentale, gli odierni lavori sulla segretezza all'interno degli *intelligence studies* rimangono ampiamente descrittivi[11]. Se sin dal Rinascimento, e si pensi a Torquato Accetto[12] o alla convinzione di Descartes nella virtù del «ritiro» o *labor intus*, la filosofia continentale europea ha elaborato un ethos della soggettività intellettuale che avalla la segretezza come metodo di autonomia, i moderni concetti manageriali di segretezza, se comparati, risultano deboli e perfino stupidi.

Si può considerare Benveniste come un nuovo punto di partenza: per lui la segretezza è il risultato di un processo che mette in movimento un certo numero di strumenti legali, politici, religiosi ed economici[13]. In senso antropologico la

[8] Parlamento Europeo, *National programmes for mass surveillance of personal data in EU Member States and their compatibility with EU law*. Ultimo accesso 13 novembre 2013: http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2013/493032/IPOL-LIBE_ET(2013)493032_EN.pdf

[9] L'*upstreaming* è l'intercettazione e raccolta di tutto il traffico telefonico e internet che avviene direttamente dai cavi e dai commutatori di rete (*switch*). [N.d.T.]

[10] Intelligence and Security Committee, *Access to communications data by the intelligence and security Agencies*, Her Majesty's Stationery Office, 2013. Ultimo accesso: 13 febbraio 2013, https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/225120/isc-access-communications.pdf

[11] C. Moran, *Classified. Secrecy and the State in Modern Britain.* Cambridge 2013; R. Cormac, *Secret intelligence and economic security*, in «Intelligence and National Security», 29 (1), 2014, pp. 99-121.

[12] Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), a cura di S. Silvano Nigro, Torino 1997; si veda anche J. Snyder, *Dissimulation and the culture of secrecy in Early Modern Europe*. Oakland 2009.

[13] E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzione indo-europee* (2 voll.), ed. it. a cura di M. Liborio, Milano 2001.

segretezza non fa la sua comparsa perché qualcuno desidera nascondere qualcosa – questa è la "dissimulazione", nozione chiave degli studi rinascimentali al riguardo. La segretezza fa la sua comparsa all'interno di una serie di atti sociali e Benveniste nota come il *secretum* sia legato al risultato di un atto agricolo (*cernere*), nel quale un setaccio separa il grano dalla pula. Nella terminolgia di Benveniste questo gesto pratico fornisce una «rappresentazione», vale a dire un atto tradotto in una struttura mentale che dà forma a ulteriori atti sociali slegati dalla loro origine agricola: ciò che si conserva per l'uso pubblico viene dichiarato tale attraverso un *decretum* (l'origine antropologica della Legge); ciò che viene respinto in quanto inutile viene chiamato *excretum* (l'origine dell'escludere e del discriminare); e ciò che si conserva, ma tolto dalla circolazione e celato dal suo uso pubblico (cioè messo da parte per un suo uso differente da quello pubblico e immediato), diviene il *secretum* (l'origine del governare).

La segretezza è il risualtato di un *triage* e può esser compresa solo all'interno della seguente struttura retorica: ciò che viene dichiarato legittimo, ciò che viene escluso, ciò che viene matenuto riservato. Tale *triage* rivela il modo in cui funziona la governamentalità: le organizzazioni di sicurezza classificano le informazioni e da ciò che viene messo da parte decidono quello che va reso pubblico, quello che va tenuto segreto e quello che va ritenuto ridondante o da escludere. Questo *triage* rappresenta anche il funzionamento generale dell'*intelligence*[14]: raccogliere, organizzare, rilasciare e archiviare (l'archiviare è una forma di escrezione in quanto la distruzione è rara a meno che non sia accidentale), in breve, la funzione generale dell'intelligence è «classificare»[15].

La sorveglianza rappresenta al giorno d'oggi una forma ipertecnologica di questo *triage*. Quando il dibattito pubblico sulla sorveglianza verte principalmente sulla questione "lo stato/le multinazionali/i network ficcano il naso nella nostra privacy", cioè la nostra segretezza, il pubblico rifiuta di confrontarsi con l'effettiva natura della sorveglianza – un *triage* di informazioni sul quale la vita politica prende forma e che la delimita fornendo ciò che va ritenuto « governamentale in sé».[16] Uno dei principi della retorica delle strategie di sorveglianza è invece quello di propagare la credenza politica che le società, sia quelle democratiche che tecnologiche, siano più "aperte" e quindi più "a rischio" di quelle tradizionali, e per questo motivo intrinsecamente soggette a una maggiore sorveglianza. Naturalmente tale argomentazione difficilmente verrà articolata in modo così esplicito poiché uno degli effetto retorici del *triage* è proprio quello di secretare, in modo definitivo, un'argomentazione talmente esplicita. Questo genere di argomentazioni ostacolerebbe lo stesso *triage* rendendo manifesta la

[14] Ph.-J. Salazar, *De l'éthique du renseignement*, in G. Arboit (ed.), *Pour une école française du renseignement*, Paris 2014, pp. 115-22.
[15] Moran, Classified, op. cit.
[16] S. Chesterman, *'We can't spy… If we can't buy!': The privatization of intelligence and the limits of outsourcing 'inherently governmental functions'*, in «The European Journal of International Law», 19 (5), 2008, pp. 1055-74.

sua retorica e svelando il paradosso della biopolitica nella società postmoderna della sorveglianza.

Il procedimento del *triage* è una costruzione retorica e ogni studio sul campo dovrebbe iniziare analizzandolo e analizzando il modo in cui le specifiche serie di *decretum/excretum/secretum* siano state articolate nelle argomentazioni pubbliche. Risulta controproducente affrontare un determinato fenomeno della sorveglianza in maniera diretta; smontare il *triage* e la sua costruzione retorica dovrebbe essere al contrario la prima manovra analitica da compiere.

2. Un ritorno all'arcaico

Il pubblico comunque percepisce quanto sia paradossale la difesa della sorveglianza democratica: maggiore è il progresso in termini di libertà e maggiore diventa l'obbligo di esser protetti o, detto in altri termini, più si diviene politicamente adulti e più si diventa allo stesso tempo infantili. Il pubblico, nel momento in cui percepisce questo paradosso, reagisce con rabbia o indignazione, tranquillizato com'è dalla cupa accettazione di un *triage* che nel quotidiano fornisce non pochi risvolti positivi. Un esempio è l'ingenuo *quid pro quo* di chi crede di possedere un accesso personale a un archivio facile e illimitato, come anche quello delle ricerche on line in cambio di raccolte di dati commerciali, tacite o no che siano, effettuate dai *provider*. Il passaggio dal percepire il paradosso all'elaborarlo richiede però qualcosa di più di una semplice risposta emotiva o un mero ritorno pratico. È qui che il concetto di biopolitica elaborato da Foucault entra in gioco, è qui che ritorna l'arcaico[17].

Le società democratiche postmoderne dovrebbero essersi allontanate dall'arcaismo. Il cambio sarebbe dovuto avvenire con lo sviluppo dell'idea e della pratica dello stato inteso come «governamentalità», uno stato che presenta le seguenti caratteristiche[18]: stato dotato di razionalità; invenzione della società secolare; invenzione dell'economia per misurare e gestire le proprie risorse; invenzione della sicurezza pubblica (una delle condizioni necessarie all'emergere dei rapporti secolari una volta rimosso il legame religioso, ovvero una delle condizioni necessarie per il commercio stabile e dei flussi finanziari); infine, l'invenzione delle libertà che assicurano l'identificazione con lo stato, con i valori comuni e con i flussi liberi del lavoro (sotto le mentite spoglie dei flussi liberi dei popoli, come probabilmente affermerebbero i marxisti). *È qui che n*asce una nuova natura politica che va a sostituire il «potere pastorale». Nella archeologia della governamentalità di Foucault la fase precedente a quella dello Stato e al suo apparato di sicurezza era, infatti, quella «pastorale», nel senso cattolico-episcopale del termine. Questa fase presenta tre caratteristiche principali o «economie»: i governanti sono i dei pastori per i propri sudditi, e impongono il loro potere non con l'attuale «politica del potere» ma con l'idea di aiutarli ad assicurarsi la propria

[17] M. Foucault, *Cours de 1977-1978 Sécurité, territoire, population*, 1978. Ultimo accesso: 4 settembre 2014, http://michel-foucault-archives.org/?Sujet-securite-territoire-et
[18] Ivi, nona lezione.

salvezza dopo la morte. In questo mondo il vivere insieme diviene una necessità lapalissiana e il vivere politico non possiede nessun significato se preso per sé. Il vivere insieme sotto la guida di un pastore signfica rispondere a un'«economia della salvezza». In secondo luogo, dai governanti e dai governati ci si aspetta di decifrare i segni del divino e di rispondere ad essi attraverso rituali culturali. Gli eventi naturali fuori dall'ordinario (terremoti, pestilenze) sono segni da interpretare da cui ricavare lezioni alle quali obbedire. Ancora, il vivere insieme non possiede nessun significato «politico» all'infuori dell'osservanza comune di riti il cui vero significato è la vita dopo la morte e al di là di questo mondo. In terzo luogo, collegato a questo obbligo a interpretare, il mondo viene considerato simile a un libro aperto e chiuso allo stesso tempo – aperto all'interpretazione ma chiuso a meno che non si padroneggino le tecniche interpretative. Foucault la chiama un'«economia della verità» i cui funzionari assicurarono e controllano la coerenza dell'intero sistema attraverso le tecnologie dell'interpretazione. Questo non è un mondo politico ma un mondo «sotto il sole di Satana», un mondo che rifiuta la politica in modo strutturale. In breve, la soggetività è vincolata dal rifiutare sé stessa, dalla vita dopo la morte. Era questo, prima dell'avvento dello Stato, lo stato naturale del vivere insieme e non poteva esser definito *politica* come noi la intendiamo oggi. È questo l'arcaismo.

Qual è allora il paradosso postmoderno della sorveglianza? Con la sorveglianza assistiamo, al di là della fase biopolitica dello Stato, a un ritorno del «potere pastorale» arcaico. I tre aspetti della biopolitica pastorale operano infatti con forza nella società della sorveglianza, ma a ognuno di loro viene data una *declinazione* particolare a causa della presenza massiccia della biopolitica statale.

Un esempio è la declinazione che subisce l'economia della salvezza: si tratta di sottrarre i cittadini delle democrazie occidentali al rischio di esser «radicalizzati», come se i cittadini liberi, i cittadini sovrani non potessero esercitare un potere di scelta e fossero semplicemente inerti, dei soggetti di plastica. Questa formula, «radicalizzati», è stata diffusa dalle agenzie di sicurezza e trasmessa in modo servile dai media a partire dal massacro di Boston nel 2013[19]. Tale formula suggerisce che la sorveglianza sottrarrà i normali cittadini dall'esser preda della «radicalizzazione», in uno scenario perverso nel quale ogni potenziale spia è anche una vittima da «salvare». La sorveglianza, in breve, instaura un rapporto pastorale: il mondo al di fuori dei confini della democrazia è malvagio e chiunque deve esser salvato contro la propria volontà. La questione della radicalizzazione è una forma di idealismo o, come ho già suggerito, l'«eroismo»[20] non viene mai menzionato dato che metterebbe a dura prova sia la funzione salvifica dell'intero processo che i poteri statali dediti all'interpretazione e alla decodifica degli eventi sconcertanti e violenti – eventi, questi, che frantumerebbero l'ordine naturale delle cose.

[19] Ph.-J. Salazar, *L'héroïsme de Djokhar Tsarnaev?*, in «Les Influences», 22 Aprile 2013. Ultimo accesso 22 settembre 2014: http://www.lesinfluences.fr/L-heroisme-de-Djokhar-Tsarnaev.html
[20] Id, *L'héroïsme*, art. cit.

Nell'aggiornare la seconda caratteristica della biopolitica pastorale, la politica del mondo postmoderno ha acquisito per la verità un'aura di costante eccezionalità, nel senso che eventi quasi magici vengono presentati come episodi «critici» o crisi che, per tale ragione, richiedono l'intervento di esperti, specialisti e professionisti le cui funzioni sono interpretative. Gli istituti dediti ai *future*, le agenzie di *rating* e le consulenze finanziarie su scala internazionale è vero che possiedono tutte queste funzioni interpretative ma, in realtà, sono agenzie di sorveglianza con i relativi scopi[21]. La seconda e la terza economia della pastorale biopolitica trovano le loro declinazioni negli allarmi per la pubblica sicurezza e per il controllo del lavoro, delle persone e dei flussi finanziari, e tutto in nome del ripristino della normalità nel mondo – un sofisma che prende spesso la formula del "rendere il mondo un posto migliore per i nostri figli".

La società della sorveglianza risulta essere in questo senso sia pastorale che statale, sia arcaica che moderna. È questo il paradosso e richiederebbe troppo spazio spiegare qui la retorica impiegata dai governi, nonché interiorizzata dai cittadini, per restringere le libertà al fine di vivere *normalmente*.

Il pubblico percepisce questo collasso della biopolitica moderna combinata a quella arcaica nel momento in cui la sorveglianza sospende la presunta privacy individuale, quando cioè la sorveglianza entra nello spazio interiore e sacro del soggetto. La tipica risposta a questo fenomeno è doppia: una risposta dialettica (di solito in nome dei diritti umani o della *libertà*), oppure una di carattere affettivo (indignazione o sdegno). Per quanto riguarda la risposta dialettica, la questione della sorveglianza risulta limitata se posta in termini morali che non analizzino la *non presenza* della sorveglianza o, per meglio dire, senza avere un concetto che vada al di là della sua tecnologia o legalità. Che cos'è questa limitazione? La migliore definizione di tale limitazione ci viene dalla descrizione che Lyotard dà della nozione di «dissidio»[22]. In breve, chi critica la sorveglianza e si ribella alla sua apparente immoralità in nome della democrazia e della della privacy, è la stessa persona che parla e applica il linguaggio della sorveglianza sviluppato dalle agenzie di sorveglianza. Chi contesta nomina il «torto» (per esempio che la sua privacy sia trattata come merce), e i più si impegnano in una «lite» contro l'invadenza delle agenzie (statali o private) o, più semplicemente, esprimono la propria indignazione su forum on-line. Ma questi soggetti rimangono intrappolate all'interno della retorica della sorveglianza e della protezione che essa dichiara di offrire. Il dissidio non viene dichiarato. Ciò che colpisce è che molte persone che affermano pubblicamente di accettare le restrizione delle libertà trovino poi intollerabile che le agenzie continuino a monitorare i dati delle comunicazioni. Tale mancato riconoscimento del dissidio, e del suo sostrato arcaico, è nelle società democratiche un aspetto non secondario della retorica della protesta contro la sorveglianza.

[21] Id., *Considérations inactuelles sur la rhétorique de la prospective stratégique*, in «AGIR», 52, 2013, pp. 69-82; Id., *La vigilancia y la retórica del control: El caso de las agencias de calificación*, in «Rétor», 4 (1), 2014, pp. 84-91.
[22] J.-F. Lyotard, *Il dissidio*, tr. it. di A. Serra, Milano 1985.

3. Idiozia di massa

Questa sconnessione conduce, o spiega, un'ulteriore e importante sconnesione fra la realtà della sorveglianza postmoderna e le sue rappresentazioni più celebri. Le tecnologie della sorveglianza sono naturalmente tecnologie professionali e avanzate – mirano, elaborano traiettorie, usano algoritmi, compiono riferimenti incrociati, classificano, memorizzano, svolgono contro-indagini servendosi dell'attivismo informatico[23] e, volendo impiegare due categorie logiche aristoteliche, trasformano la quantità nella qualità. Molto spesso, inoltre, gli operatori dell'*intelligence* risultano essere fra le menti migliori delle agenzie (in gergo statunitense «*leverage people/talent*»)[24]. L'opinione comune che si ha della sorveglianza è che sia un *panopticon*, il modello benthamiano, nel quale ogni persona e azione siano osservabili e osservati da un unico punto di osservazione nel sistema[25]. Questo modello è stato sostitutito da una molteplicità di punti di osservazione, multipli sia nello spazio che nel tempo. A differenza del guardiano nella sua torre benthamiana, l'osservatore del *panopticon* diviene oggi polivalente e spersonalizzato.

I film di successo continuano a diffondere lo scenario arcaico del "grande fratello" alimentando in questo senso la credenza arcaica del modello benthamiano: che ci sia qualcuno dietro lo schermo, una telecamera, un sistema, *matrix* – qualunque sia il dispositivo scelto dal regista – che osserva la vittima trasformarmarsi poco dopo in eroe. Nei film con a tema la sorveglianza il modo in cui l'azione viene articolata rende necessario che l'orizzonte d'attesa di uno specifico pubblico venga alla fine soddisfatto: il pubblico desidera essere ri-assicurato che chi stanno guardano, cioè i personaggi con cui si identificano, che incolpano e con cui si relazionano, siano sì dediti all'osservazione e alla sorveglianza ma poi, alla fine, siano tutti sconfitti. Le storie diffuse dai media sui campioni dell'anti-sorveglianza come Assange, Manning o Snowden rinforzano la seguente argomentazione subliminale: se una sola persona può svelare una sorveglianza talmente imponente, il passo successivo è responsabilizzare l'azione di ogni singolo individuo. O, detto in altri termini, basta una sola persona coraggiosa per compiere quello che dovremmo fare tutti noi. Tale iper-individualizzazione è una fallacia retorica.

La sorveglianza postmoderna è essenzialmente spersonalizzata ma la cultura di massa non può pensare secondo i termini della de-individualizzazione. La cultura massa richiede l'individualizzazione degli eventi, l'identificazione e l'individuazione. Le agenzie di sorveglianza vengono ampiamente favorite dalla rappresentazione arcaica e di massa di una sorveglianza intesa come *panopticon* benthamiano, favorite anche da come i media diffondono in modo sofistico

[23] Tealium, *The rise of data activism*, 2013. Ultima accesso: 10 gennaio 2014: http //offers.tealium.com/data-activism.html

[24] National Commission for the Review of the research and development programs of the United States Intelligence community. *Report*, 2013. Ultmio accesso 20 dicembre 2013: http://www.intelligence.senate.gov/107149.pdf

[25] M. Foucault, *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione,* tr. it. di A. Tarchetti, Milano 1976.

tale rappresentazione. Questa tensione è uno dei fulcri della «cultura retorica» postmoderna, una cultura ampiamente sottovalutata e che al contrario richiede un'attenzione e una elaborazione meticolosa da parte degli studiosi[26]. Un intero campo di ricerca antropologico e retorico risulta ancora ampiamente inesplorato – nello stesso modo in cui la produzione scientifica rimase bloccata nelle famose rappresentazioni della "grande scoperta" (la visione personalizzata della scienza), fino alla comparsa del lavoro svolto da Latour[27], con un'unica meritevole eccezione[28].

La sorveglianza postmoderna è multifocale, disseminata e spersonalizzata, e ciò la rende ancora più autonoma e, letteralmente, *in-concepibile* per un pubblico rimasto attaccato alle nozioni romantiche dell'individualismo eroico – una visione della società, questa, nella quale il soggetto è la misura di tutte le cose e parte di un sistema di governo fatto esso stesso di misure e regole il cui caso emblematico è la "Rule of Law". Il pubblico è, letteralmente, *idiotico*, attaccato a idiomi o narrazioni di singoli eroi e imprese eroiche in grado di cambiare la storia e la *vita*, mentre invece la sorveglianza ha dato vita a una soggettività spersonalizzata e multifocale. La cultura di massa rinforza l'idiozia e ulteriore alienazione.

4. La patologia

La tensione dialettica fra la multifocalità della sorveglianza spersonalizzata e le fallaci rappresentazioni di massa sulla sorveglianza mette in rilievo la presenza imponente del pubblico, imponente proprio quanto la *non presenza* della sorveglianza. Questo ci porta a considerare ora la risposta affettiva alla sorveglianza. Gli affetti sono una forma non mediata di risposta morale, non formano una prassi ma danno comunque vita a un «rumore» di sottofondo potente e irreprimibile.

Il «rumore» è una delle nozioni chiave proposte da Michel Serres nella sua radicale filosofia della comunicazione, *Hermès*, e ci aiuta a concettualizzare la presenza del pubblico[29]. Secondo Serres la comunicazione è un gioco/recita fra due interlocutori che insieme fanno squadra contro l'interferenza e il rumore, oppure contro delle figure terze che cercano di interferire. La nozione chiave è quella di «rumore», del pubblico inteso come rumore. Quando per esempio i commenti postati dai lettori su un qualsiasi forum, di solito sotto una storia pubblicata da un media della rete, si allontanano dal contenuto del singolo post e interagiscono in conversazione fra loro, sono commenti il più delle volte scritti da commentatori compulsivi in lotta fra loro. I dialoganti scelgono di solito gli interlocutori che preferiscono – alla ricerca di quello che i media on-line non possono dare, una conversazione faccia a faccia. In altre parole gli scambi on-line desiderano eliminare il pubblico inteso come rumore, pretendendo da un lato

[26] I. Strecker & S. Tyler (eds.), *Culture and Rhetoric*, New York 2009.
[27] B. Latour & S. Woolgar, *Laboratory life. The Construction of scientific facts*, Princeton 1986.
[28] F. A. Furtado & G. Ercolani (eds.), *Anthropology and Security Studies*. Murcia 2013.
[29] M. Serres, *Hermès*, V voll., Paris 1969-1980.

che i commenti non siano pubblicati a discrezione dei moderatori (al punto da ignorarne le regole e fare esperienza della loro presenza invisibile e censoria), e, in relazione agli interlocutori, selezionando quelli prescelti. Questa pratica è la struttura portante dei forum on-line, un simulacro *pathetico* di dialogo contro un gigantesco rumore di fondo generato dal pubblico, un simulacro che non fa altro che autoriprodursi.

A livello istituzionale, un ulteriore esempio è il dibattito senza fine sul «rilascio» delle informazioni da parte di WikiLeaks al settore giornalistico e la conseguente questione del flusso libero delle informazioni. La posizione più sagace ma anche la più controproducente è quella di Slavoj Žižek: «[i]l fine delle rivilazioni di WikiLeaks non era solo quello di imbarazzare i potenti ma di spingerci verso una mobilitazione che causasse un cambio nei meccanismi dei poteri al di là dei limiti della democrazia rappresentativa»[30]. Sagace finché si dà ai lettori la possibilità di avere accesso a documenti riservati, autodistruttiva perché per leggere per esempio i dispacci della diplomazia statunitense è necessaria una conoscenza approfondita dei codici di protocollo del Dipartimento di Stato. Le fughe di notizia causate da singoli individui e il *crowdsourcing*[31] non hanno alterato le nostre relazioni con il potere, ma si aggiungono al rumore contro cui cerchiamo di avere scambi dialogici e producono, al contrario, un simulacro di comunicazione diventato potenzialmente senza limiti.[32] Le fughe di notizia hanno intensificato il nostro desiderio di eliminare ciò che Serres chiama «il terzo uomo».

Serres prende in prestito l'espressione dal famoso film *noir* omonimo[33], nel quale un terzo uomo è visto rimuovere un cadavere che in realtà non è morto poiché sono entrambi la stessa persona e la cui morte, alla fine del film, viene lasciata all'immaginazione del pubblico. Il *terzo uomo* simbolizza il nostro rapporto soggettivo con la sorveglianza, un rapporto allo stesso tempo pervasivo, invasivo e incredibilmente attraente dato che ci permette di prendere parte a un gioco di relazioni illimitato. In questo processo vogliamo che allo stesso tempo il rumore (il terzo uomo) sopravviva e muoia – e di una morte che rimanga ipotetica perché il processo garantisce la nostra esistenza comunicazionale.

La cultura di massa dipinge la sorveglianza statale o privata come *malvagia*, ovvero demonica. E per la verità i comunicatori per Serres sono impegnati in un dialogo e allo stesso tempo combattono insieme contro un *demone*. Inoltre,

[30] S. Žižek, *Good Manners in the Age of WikiLeaks*, in «London Review of Books», 33 (2), 2011, pp. 9-10. Ultimo accesso 10 febbraio 2011: http://www.lrb.co.uk/v33/n02/slavoj-zizek/good-manners-in-the-age-of-wikileaks

[31] Il *crowdsourcing* è una forma di finanziamento libero, dal basso e attuata su Internet che prevede di solito l'uso di finanziamenti per singoli obiettivi e progetti senza che chi finanzi si conosca o abbia avuto rapporti lavorativi pregressi. [N.d.T.]

[32] C. Schilis-Gallego, *People power: Lone wolves turn to citizen masses for data help*, in «The International Consortium of Investigative Journalists», 2014. Ultimo accesso 25 settembre 2014: http://www.icij.org/blog/2014/09/people-power-lone-wolves-turn-citizen-masses-data-help.

[33] *Il terzo uomo,* ed. or. *The Third Man*, Inghilterra 1949. Regia di Carol Reed, sceneggiatura di Graham Greene.

gli esperti della sorveglianza presentano spesso una tale percezione diffusa della malvagità come una «patologia»[34]. Entrambi i tentativi, la percezione diffusa e il concetto degli esperti, sono validi ma limitano la nostra abilità a comprendere il male e la patologia.

Per quanto riguarda il *male*, la cultura di massa in realtà percepisce ciò che non riesce a concepire: il senso filosofico del *daímōn*. Un *daímōn è un intermediario fra gli* umani che li spinge a interagire fra loro – quello di Socrate ne è un celebre esempio. Ciò che infatti la maggior parte degli interlocutori on-line dimenticano, bloccati come sono nel diventare il simulacro di un dialogo personale e dall'illimitato piacere di prendere parte al gioco, ciò che dimenticano *è il fatto di usare* sempre un intermediario e che questo intermediario sia il gioco stesso, il network e, infine, connessa a questo, la rete. Il «rumore», coperto o scoperto che sia, è il sistema. Il pubblico riproduce la sorveglianza nel momento in cui entra nel grande gioco di Internet e viene giocato dal terzo uomo, la sorveglianza vera e propria che non è mai morta – per rimanere nell'analogia del film. Una pagina facebook è una forma di sorveglianza per quanto amichevole, gentile o superficiale possa apparire. In altre parole, la sorveglianza è l'altro faccia della comunicazione digitale.

Per quanto riguarda la *patologia*, uno dei modi per rompere l'incantesimo lanciato da Internet sul pubblico è fare riferimento alla nozione heideggeriana di *Stimmung*: «[l]a comprensione è sempre emotivamente tonalizzata» (*Verstehen ist immer gestimmtes*)[35]. *Stimmung* risulta essere una nozione importante per il soggetto sotto sorveglianza. I soggetti postmoderni che giocano al gioco di Internet e che sono sempre alla ricerca di qualcun altro con cui misurarsi, creano il rumore da eliminare quando accettano la presenza silenziosa della sorveglianza e, inoltre, «comprendono» la propria situazione nell'ecologia di Internet, vi si «accordano». I soggetti si *mettono sotto* sorveglianza nello stesso momento in cui la *comprendono* e si accordano al suo tono[36].

Per questo motivo il *Verstehen immer gestimmtes* che dà forma al modo in cui il pubblico *comprende* e si *sottomette* alla sorveglianza *è allo ste*sso tempo: a) la comprensione, da parte dei comunicatori, del loro *mettersi sotto* processi digitali che gli permettono di scambiare informazioni; b) l'accordo implicito (o comprensione reciproca) dei comunicatori sul fatto di essersi *messi sotto* sorveglianza; e c) il loro comprendere, infine, di essere in lotta con il rumore. Tuttavia, questo accordarsi alla sorveglianza permette al soggetto di progettare ciò che Heidegger definisce «l'esser-gettato di questo ente nel suo 'Ci'»[37], una definizione appropriata dei nostri comportamenti nella comunicazione in Internet. Ed è grazie a questo che il soggetto mette in scena «la fatticità» di tale

[34] Dedefensa.org., *Notes sur les pathologies de la modernité*, 10 ottobre 2013. Ultimo accesso 1 novembre 2013: http://www.dedefensa.org/article-notes_sur_les_pathologies_de_la_modernit__28_10_2013.html.
[35] M. Heidegger, *Essere e Tempo*. tr. it. di P. Chiodi, Milano 1976, §31, p. 182.
[36] Nella resa italiana si perde il doppio senso e gioco di parole che l'autore dà a *under-stand*, inteso sia come sotto-mettersi che comprendere e quindi *Verstehen*. [N.d.T.]
[37] Ivi, § 21, p. 173

progetto»[38]. Nella comunicazione in Internet i soggetti rilanciano se stessi in quanto fatti e progettano l'Essere per non guardare in faccia l'essenza di tale gesto: il timore, l'angoscia del loro nulla. Ed è qui che la nozione di *Stimmung* entra in gioco.

È lo stesso Heidegger a sottolineare il fatto che la *Stimmung* sia un posizionare, una dis-posizione governata dal «pathos» che permette una «situazione affettiva» (*Befindlichkeit*)[39]. Se è vero che l'«accordatura» del soggetto all'Essere ha la propria origine nell'«angoscia» (*Angst*) del nulla, quello che risulta patologico nella comunicazione digitale non è solo la dipendenza del pubblico alla fatticità della progetto, e di come questa venga sfruttata dalle agenzie di *intelligence*, ma ciò che risulta patologico è soprattutto la relazione affettiva e irrazionale che lega il pubblico alla comunicazione digitale. Questa «situazione affettiva» basa la propria forza nel permettere a ogni comunicatore di replicare la sorveglianza e comportarsi come un'agenzia di sorveglianza in piccolo. Il pubblico è ormai «accordato» alle pratiche di sorveglianza e allo stesso tempo tutti ne hanno paura. L'«accordatura» posiziona in modo immediato il soggetto nel mondo, lo fa vivere nella fatticità e gli fa trarre beneficio dalla *doxa*, dallo scambio illimitato delle informazioni.

In una tale prospettiva essere un soggetto/oggetto di sorveglianza significa fissare con gioia lo sguardo sul nulla – probabilmente la migliore definizione ontica dei *social network*. E questo solleva un'ulteriore e ultima questione: con che tipo di comunità di soggetti fa i conti la sorveglianza? E che genere di comunità di lettori e autori sono questi soggetti?

5. Potere di massa

Il primo passo è quello di riflettere su una semplice osservazione: le tecnologie di sorveglianza vengono viste o considerate totalmente scientifiche, mentre le comunicazioni digitali delle persone accadono all'interno del rumore delle azioni empiriche (foto, immagini, sms, post e e-mail), comunicazioni che assumono anche una posizione dialettica o affettiva contro il rumore e, in conclusione, provano a silenziarlo o a rapportarcisi dialogicamente.

Ancora una volta è Serres a proporci una soluzione. Discutendo dell'invenzione della comunicazione dialogica nell'antica Grecia al tempo della nascita della retorica e della disputa, Serres stabilisce una correlazione fra l'invezione del dialogo e l'invenzione della geometria: vi è per lui una relazione isomorfica fra silenziare il rumore creando il dialogo e silenziare il rumore empirico che i matematici attuarono con l'invenzione delle figure astratte (una linea o un circolo sulla sabbia). In questo modo il dialogo non cade dal lato dell'empirico ma risulta essere isomorfo alla geometria. Le procedure dialogiche sono un tentativo di creare astrazioni e al contempo di strutturare uno scambio empirico secondo uno schema astratto e riproducibile – vale a dire l'invezione dell'argomentare sistematico, entimematico e topico de la *Retorica*.

[38] Ivi, §21.
[39] M. Heidegger, *Che cos'è la metafisica?*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2001.

Una volta trasposto l'argomento di Serres alla questione del pubblico nell'era della sorveglianza digitale e del «monitoraggio generalizzato» dei dati personali[40], il concetto serresiano ci suggerisce che malgrado tutti i suoi apparati scientifici, tutti i suoi processi e tecnologie materiali ed immateriali, la sorveglianza fa sempre più i conti con l'innata e naturale pulsione umana verso l'astrazione. È un fenomeno interessante il fatto che le persone imitino la sorveglianza usando strumenti analoghi alle quelli delle agenzie di sorveglianza. Gli individui e le agenzie sono gli uni il rumore degli altri – le agenzie devono sviluppare complessi sistemi di *triage* per isolare gli indicatori chiave di minacce o per acquisire elaborate schemi comportamentali, come nel caso dell'organizzazione del rumore creato dalle comunicazioni individuali. All'inverso, gli indiviui possiedono l'abilità, essendo umani e non macchine né animali, di inventare scorciatoie, di scoprire sempre nuove modalità per scombinare la sorveglianza, in breve, di tenersi fuori da quel disordine empirico continuamente rovistato e passato al setaccio dalle agenzie e per il quale, comunque, esse hanno sviluppato modelli matematici al fine di ricavare le informazione cercate.

In questo senso, le fughe di notizie sulla tema della sorveglianza di Julian Assange, Bradley Manning e Edward Snowden risultano essere delle mere astrazioni morali dato che rappresentano un tentativo consapevole di correlare serie di valori con serie di azioni; in altre parole, sono dei processi astratti con l'obiettivo di creare un dialogo fra i cittadini e fra i cittadini e i governi rappresentativi che sia il più lontano possibile dall'interferenza e dal rumore. In breve, un dialogo separato dal rumore empirico, separato da ciò di cui le agenzie di sorveglianza decidono di liberarsi e di espellere.

Le agenzie governative rispondono a questa forma di separazione compiuta dalle persone in due modi: da una parte cercano e riducono gli agenti a «individui con problemi personali, con interessi di parte e problemi sul posto di lavoro», quale che sia il caso specifico; oppure danno in pasto ai media, direttamente o indirettamente, tutta una serie di intercalari («radicalizzazione, *escalation*»)[41]. In questo senso il discorso dei media rimane scontato e banale[42] anche quando i giornalisti non siano stati comprati o resi complici[43], una posizione questa più che prevedibile dato che gli apparati biopolitici hanno difficoltà a concepire le politiche individuali se non come forme disordinate dell'empirico. Gli apparati biopolitici non immaginano che gli individui posseggano un potere d'astrazione. E questo fallimento dei professionisti della sorveglianza e dei loro osservatori nei media ci riporta alla mia tesi iniziale, la mancanza di teoria nella loro pratica. I manuali e le guide non sono teoria, sono convinzioni empiriche trasformate in procedimenti. La sorveglianza è per così dire l'empirico.

[40] Kurner et alii, art. cit.
[41] Ph.-J. Salazar, *Poutine ou le maître de la parole*, in «*Les Influences*», 2014. Ultimo accesso 6 settembre 2014: http://www.lesinfluences.fr/Poutine-ou-le-Maitre-de-la-Parole.html
[42] S. Reinke de Buitrago, Media *discourse on Jihadist terrorism in Europe*, in «*Journal of Terrorism Research*», 4 (2), 2013, pp. 3-13.
[43] U. Ulfkotte, *Gekaufte Journalisten,* Rottenburg am Neckar 2014.

Per questo motivo e in virtù di tale disprezzo per la capicità astraente degli individui, la comunità dei «soggetti sorvegliati» intesi come lettori e autori è una comunità piuttosto strana – e questo è il secondo aspetto della questione da me sollevata sulla comunità.

6. Comunità

Quando nel Giugno 2013 viene rivelata l'esistenza dell'operazione PRISM, l'opinione pubblica nelle democrazie occidentale risponde alquanto piccata all'offesa: "Come 'si' permettono di leggere le mie e-mail?" Questa reazione emotiva e anedottica solleva una questione più grande – qual è il comportamento corretto da tenere per i soggetti di una comunità di lettori e autori digitali? E come considerano tale questione le agenzie di sicurezza?

Le agenzie di sicurezza, di governo o private che siano, hanno una visione arcaica dei lettori e degli autori[44]. Sembra che la rivoluzione epistemologica di Internet abbia avuto un impatto sulle agenzie di sicurezza solo in termini di tecnologia e, recentemente, solo per quanto riguarda gli aspetti legali o costituzionali della sorveglianza; sembra che le agenzie abbiano trascurato del tutto le conseguenze più generali che condizionano invece nel profondo il loro pubblico.

Foucault nella sua memorabile conferenza *Che cos'è un autore? Ci* fornisce il contesto appropriato[45]. Anche se precedono l'età di Internet, le quattro brevi istruzioni fornite da Foucualt, di solito assenti nelle traduzioni, rimangono il miglior approccio alla natura dei lettori e degli autori in quella che Lyotard avrebbe definito dieci anni dopo la condizione postmoderna[46.]

- Uno: è impossibile nominare l'autore di un qualsiasi testo.
- Due: un autore non possiede e non è responsabile dei testi prodotti.
- Tre: l'attribuzione sociale dei testi a un autore implica processi complessi.
- Quattro: un autore è più della somma dei testi prodotti.

In altre parole Foucault descrive la tipica situazione dell'età della sorveglianza digitale di massa – pochi mesi prima di quelle sollevazioni del '68 che accompagnarono l'avvento di una nuova epoca delle democrazie occidentali e che, in realtà, spinsero il capitalismo verso la sua successiva fase trionfale in cambio di un certo numero di *passi avanti* sociali, uno dei quali era 'comunicazione per tutti'. Foucault ci ha fornito un'analisi che va oltre il proprio tempo, e questo grazie a quel genere di prudenza intellettuale sugli eventi futuri che alcuni filosofi possiedono quando dirigono la pratica verso la teoria. Foucault non conosceva Internet ma comprese come e in quale direzione le pratiche della comunicazione di massa si stessero sviluppando.

[44] A. Amicelle, *Towards a 'new' political anatomy of financial surveillance*, in «Security Dialogue», 42 (2), 2011, pp. 161–78.
[45] M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, ed. it. a cura di C. Milane, Milano 1971, pp. 1-21.
[46] J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, tr. it. di C. Formenti, Milano 1981.

Scrivere e leggere on-line formano infatti un complesso di manipolazioni private che include (dalle quelle meno importanti a quelle più serie), il pubblicare o rubare identità, pubblicare falsità o commenti anonimi, creare numerosi *blog*, usare una molteplicità di pseudonimi, manipolare l'indirizzo IP, predisporre filtri per la privacy o ricorrere a connessioni criptate o anonime per evitare l'analisi del proprio traffico come avviene nel progetto Tor. La gamma di ciò che ho chiamato *astrazione*, oltre all'uso onesto di Internet se mai esistesse, è senza limiti – e questo in ambiente democratico ovviamente. Da una semplice comparazione della suddetta gamma di operazioni svincolanti alle istruzioni in quattro punti di Foucualt, diviene chiaro come egli ci abbia fornito una descrizione appropriata dei lettori postmoderni e degli autori dell'età elettronica. Lettori e autori sono diventati, per citare Foucault, delle «funzioni», non hanno più una personalità – il narcisismo dilagante di Facebook è una cortina fumogena che nasconde la spersonalizzazione.

Tuttavia, le agenzie di sorveglianza credono fermamente nella tracciabilità proprio mentre inscenano il loro antico sogno del "miglior mondo possibile", detto in termini leibniziani, un mondo in cui autori e lettori sono esseri fissi, evocabili, stabili e identificabili secondo caratteristiche verificabili. Le funzioni descritte da Fouault hanno avuto come risultato quello di indebolire le fonti autoriali e *lettoriali*.

Nella definizione dello storico del libro Chartier, una «comunità» di lettori, opposta ai lettori singoli dell'età premoderna, si aspetta determinati comportamenti autoriali dagli autori e li rinforza attraverso il mercato[47]. Internet ha semplicemente esasperato in modo esponenziale quello che era vero per il libro nell'età del consumatore. I numerosi pubblici di Internet hanno manifestato nel tempo stati d'animo e comportamenti che hanno iniziato ad alterare il modo in cui eravamo abituati a valutare un autore, un testo e un *corpus* di opere. Al contrario, le agenzie di sorveglianza, composte da avidi lettori e segugi di autori/lettori, rimangono subordinate a convinzioni borghesi legate sia all'età del libro che dell'autorialità.

La nuova condizione della lettura e dell'autorialità non è passata comunque inosservata a *provider* come Google che, capitalizzando l'analisi in quattro punti di Foucault, hanno assalito i diritti d'autore e, in definitiva, l'autorialità individuale. Un assalto, questo, compiuto in nome di una «comunità di lettori» postmoderna.

***

In conclusione, le agenzie di sorveglianza lavorano avendo una visione arcaica o confusa di quello che è oggi una comunità di soggetti comunicanti: le agenzie non hanno compreso a pieno che sia i lettori che i produttori dei testi non hanno più una forma individuale, ma sono diventati punti di applicazione di un

[47] R. Chartier, *L'ordine dei libri*, tr. it. di M. Botto, Milano 1994.

sistema o funzioni che modificano le loro stesse fonti. Le agenzie di sorveglianza agiscono in modo sconnesso dato che, in epoca postmoderna, devono tener testa sia agli immensi progressi tecnologici e informazionali che alle (in)comprensioni arcaiche ed istintuali della comunicazione umana. Le agenzie comprendono il mondo della comunicazione digitale postmoderna da un angolo tecnologico o legale, un mondo diventato però sempre più complesso a ogni sua svolta, a ogni sua fuga di notizie grazie all'aggiunta di ulteriori procedure e metodologie. Le agenzie di sorveglianza e i loro critici non comprendono il proprio arcaismo e la complessità di ciò che ho tentato di descrivere qui con la formula "soggetti sorvegliati"; dei soggetti che giocano con il rumore attraverso sotterfugi, evasioni, vari livelli di legalità e che hanno guadagnato improvvisamente l'abilità di rivendicare un dissidio nei confronti di un idioma datato della sorveglianza. E di resistere.

La mia tesi è che il compito della retorica sia di accettare questa sfida e di fare oggi quello che Aristotele fece a suo tempo: interrogarsi su come la soggettività operi retoricamente, in un democrazia in declino sovvertita dall'imperialismo allora, in una democrazia corrotta dalla sorveglianza oggi.

Questo articolo è il risulato di un lavoro di ricerca supportato dal National Research Foundation of South Africa (grant 8165). Ogni opinione, idea, raccomandazione o parere espressi in questo scritto appartengono all'autore e pertanto la NRF non ne è in alcun modo responsabile.

Testi/6:

Retorica come tecnologia del sé

Figure postmoderne del soggetto tra «dire» e «fare»*

Sylvia Pritsch

Abstract: The article examines different strategies of figuralizing the subject in postmodern theory. Against close concepts of the modern subject that are qualified as oppressive and violent, the poststrucural philosophers Derrida and Foucault strengthened the rhetorical and performative dimensions of language to open up these schemata. Furthermore, positive and negative strategies developed in the context of postmodern gender theory (Butler, Haraway) show new approaches concerning the embodiement of meaning and the body as performative signifier which lead not only to an ethical understanding of technologies of the self that includes gender and cultural differences, but also to new justifications of the important role of rhetorics for the cultural memory.

***

1. Introduzione

Tra gli anni '70 e gli anni '90 la questione del soggetto conteneva una grande forza esplosiva. In letteratura e nelle scienze culturali, in filosofia o in sociologia, si è dibattuto sulla vita e la morte del soggetto nel segno di un (talvolta controverso) postmoderno. Nei discorsi sull'identità femminista, queer e postcoloniale si è posta la questione sulle forme d'accesso e d'esclusione del soggetto che, culminando in vere e proprie crisi d'identità, hanno generato una serie di nuovi progetti[1].

La questione, sul modo in cui il soggetto debba essere descritto, conduce direttamente nel campo della retorica: determinato come «sostanza» (Aristotele), «ciò che sta sotto» (*subjectum*), «specchio» (Konersmann), «soggiogato» (Foucault) etc., sono molteplici le immagini linguistiche impiegate per cogliere l'essenza

* Prima traduzione italiana di S. Pritsch, *Rhetorik als Selbsttechnologie: Postmoderne Figuren des Subjekts zwischen ›Sagen‹ und ›Tun‹*, in «Rhetorik», *Vol. 30*, *Rhetorik und Subjektivität*, ed. by M. Beetz, J. Dyck, W. Neuber, P.L. Oesterreich, G. Ueding, Berlin/Boston 2011, pp. 96-107. Traduzione a cura di Libera Pisano. Oltre all'editore De Gruyter, si ringrazia in particolare Sylvia Pritsch per aver concesso l'autorizzazione per la traduzione del suo saggio.

[1] Cfr. S. Pritsch, *Rhetorik des Subjekts. Zur textuellen Konstitution des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen*, Bielefeld 2008.

del soggetto moderno[2]. Per quanto si trattasse della ricerca della verità del soggetto, l'impressione era che, in realtà, si avesse a che fare molto più, in senso nietzschiano, con il prodotto di un *pathos*:«una figura coinvolta affettivamente, che non può rivendicare alcuna legittimità al di fuori dell'urgenza, con cui essa si afferma»[3]. Letto come una figura, il soggetto appariva come un atto di una espressione linguistica (*sprachliche Setzung*). La critica postmoderna si collegava a questo, quando metteva in questione il soggetto in quanto concetto, dunque uno schema linguistico, a cui era subordinato, non solo per la sua restrizione contenutistica, ma anche per la sua forma d'identità logica in connessione alla pretesa universale d'esercitare il potere sui singoli. Al contrario il soggetto è stato progettato come tropo, metafora o allegoria (in senso lato). Queste figure si presentavano, a seconda dello sfondo teorico, in diverse forme: in una concezione ermeneutica si sono propagate come un modello di soggetto aperto. Le virtù della metafora – nel modo in cui già Aristotele[4], tra l'altro, la descriveva con la sua forza di intuizione sensibile ed efficacia, e la sua qualità di agire sulla formazione di analogie come ingegno o inganno così come *medium* della conoscenza – sono state attribuite anche al soggetto.

Nel segno del post-strutturalismo la metafora e gli altri tropi apparivano in forma più ampia come modello non solo per il soggetto, ma anche semplicemente per il linguaggio e la realtà (testualità). Entrambi i momenti rimandano allo slittamento, constatato da Bender/Wellbery della retorica classica da dottrina uniformata e prassi (centrata sul soggetto) alla *retoricità* come postmoderna «condizione fondamentale della nostra esistenza»[5]. Questa si basa, dunque, sulla rinuncia alle moderne linee-guida del discorso come la neutralità, l'oggettività, l'omogeneità, in modo tale che la costitutività linguistico-retorica possa venire alla luce come condizione dell'esperienza soggettiva e dell'azione. In particolare nella decostruzione, che ha posto in risalto sia il momento aporetico che quello autoriflessivo del linguaggio, il concetto di retorica è stato al contempo ampliato e invertito, dal momento che essa era intesa, come da Paul de Man, come un «processo non di figurazione, ma di defigurazione, che attraversa complessivamente il linguaggio e in modo più esplicito il linguaggio della letteratura»[6]. Non solo significato ed effetto, ma anche il «fare», dunque il carattere d'azione dei tropi e delle figure, che consiste classicamente nella funzione persuasiva, sono in questione nella loro chiarezza e coerenza logica, se

[2] Sulla storia del concetto cfr. AA.VV., *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, a cura di H.J. Sandkühler, in collaborazione con Istituto Italiano per gli studi filosofici e A. Regenbogen, Hamburg 1990; R. Konersmann, *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg 1988; M. Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, tr. it. di A. Tarchetti, Torino 1993.

[3] J. Bender – D.E. Wellbery, *Die Entschränkung der Rhetorik*, in A. Assmann (a cura di), *Text und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1996, pp. 79–104, p. 88; F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, tr. it. di F. Masini, Milano 1984.

[4] Cfr. Aristotele, *Retorica*, 1411 b-c, 1412 a-b. Per un'argomentazione corrispondente relativa alla metafora dello specchio, cfr. R. Konersmann, *Spiegel und Bild*, cit.

[5] J. Bender – D.E. Wellbery, *Die Entschränkung der Rhetorik*, cit., p. 87.

[6] W. Hamacher, *Unlesbarkeit (Introduzione)*, in P. de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, pp. 7-26, p. 17.

come punto di partenza non c'è più l'intenzione linguistica, quanto piuttosto un complesso processo e una produzione semantica inconscia. Ma tuttavia, non vengono sospese – anche se sganciate dalla verità e dalla sostanzialità – né la funzione di istituzione del significato, né la modalità performativa degli effetti. Viene alla luce la «violenza performativa del linguaggio», che consiste in questo: stabilire dei dati di fatto (*Fakten*), e «con ciò produrre un'immagine della realtà, che non debba poter resistere in nessun punto al suo esame critico»[7].

La questione etica di mostrare la forma che assume la violenza, o meglio il potere delle posizioni discorsive del soggetto, e di sviluppare un'opposta strategia metaforica si trova in numerosi discorsi dallo spettro queer-femminista e post-coloniale. In ciò che segue vorrei, in base ai testi molto discussi di Judith Butler, presentare una strategia negativa, che si serve dei teoremi decostruttivi di Derrida così come delle pratiche di Foucault, e opporla, infine, ad una forma positiva di tecnologie del sé di Donna Haraway. In discussione qui c'è il rapporto precario tra il «dire» e il «fare» del discorso figurativo da un punto di vista etico. Per prima cosa vorrei, tuttavia, mettere in luce, sulla base del *pathos* (discorso patetico) della vita e della morte, i differenti presupposti del discorso.

2. Sulla vita e sulla morte

> Il postmoderno svuota l'io tradizionale, mette in scena un'eliminazione di sé – una piattezza apparente senza una dimensione interna/esterna – oppure simula il suo contrario, la riproduzione di sé, l'autorispecchiamento dell'io. […] L'io, perdendosi nel gioco del linguaggio, nelle differenze, nella realtà insieme a cui si costituisce, giunge alla rappresentazione della sua propria assenza e la morte si nasconde sullo sfondo di tutti questi giochi. L'io si dissolve in una superficie di gesti stilistici, rifiuta, si sottrae a qualsiasi interpretazione[8].

Negli anni '80 e '90 il discorso sulla «morte del soggetto» ha costituito il presupposto per la discussione intorno al soggetto stesso. Ciò che era iniziato come critica al superamento delle intenzioni dell'autore (Foucault) o ai diritti d'autore (Barthes), nel corso della discussione è stato sempre più preso alla lettera, fino a comprendere le discipline letterarie, la filosofia, dove si legava tra l'altro all'appello di Lyotard sulla fine delle grandi narrazioni metafisiche, e le scienze sociali, provocando acerrime dispute[9].

Come antagonisti del soggetto passavano in primo piano «il testo» o «il gioco del linguaggio». Con ragione Hassan ha tracciato qui la connessione con Nietzsche, che con la proclamazione della «morte di dio» non ha stabilito solo una formula, ma ha descritto il soggetto già come finzione. Attraverso

[7] Ivi, p. 19.
[8] I. Hassan, *Postmoderne heute*, in W. Welsch (a cura di), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, pp. 47-56, p. 50.
[9] Cfr. R. Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Torino 1988, pp. 51-56; M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, tr. it. di C. Milanese, Milano 1971, pp. 1-21; per la discussione cfr. W. Welsch, *Wege aus der Moderne*, cit.

un'inversione retorica del rapporto tra essere e illusione, Nietzsche mirava al rifiuto del concetto metafisico di verità, riconducendo il carattere ontologico delle cose all'espressione del concetto. Con ciò, si rivolgeva contro la pretesa di superare, proprio attraverso questi concetti, la rottura, sperimentata da Descartes e più tardi suggellata da Kant, tra linguaggio e mondo, soggetto e oggetto. Contro l'idealismo hegeliano, Nietzsche determina l'illusione come «realtà, che si contrappone alla trasformazione di un "mondo di verità" immaginario»[10]. Al posto della verità e dell'essere entrano in scena il gioco e la convenzione. Così recita una famosa citazione dallo scritto *Su verità e menzogna in senso extramorale*:

> Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile[11].

Nel corso della ricezione post-strutturalista e sulla scia della prospettiva retorica nietzschiana, il soggetto viene alla luce come concetto e come metafora, e rimane allo stesso tempo ciò che – come l'illusione per Nietzsche – supera la rappresentazione concettuale. Questa doppia determinazione non lascia apparire chiaramente, *quale* perdita venga effettivamente lamentata: che l'Io non si lasci cogliere concettualmente e quindi ecceda la propria rappresentazione, o che esso sia fatto «scomparire» dietro un linguaggio potentissimo. Da un punto di vista psicoanalitico si tratta del fenomeno fondamentale, per cui la rappresentazione e il referente della rappresentazione non riescono a coprire il piano della realtà e quello del simbolico e proprio per questo suscitano il desiderio di colmare questa lacuna. Il soggetto nella modernità occupava il luogo di un centro simbolico e dunque funzionava come quell'istanza che avrebbe dovuto togliere e superare la rottura tra io e mondo, tra rappresentazione e essere. Al contempo era considerato l'«impossibile», analogo alla determinazione del reale di Žižek come «puro vuoto»[12], che funziona come oggetto-causa del desiderio e perciò rappresenta la mera «apparenza di un segreto da spiegare, da interpretare»[13].

Proprio a tal fine serve anche la rappresentazione della femminilità e della morte, così come è stata elaborata dalla critica della rappresentazione semiotica e femminista degli anni '80. Elisabeth Bronfen ha mostrato come la rappresentazione estetica della morte, che nella cultura occidentale è avvenuta di preferenza sulla base del corpo femminile, abbia creato una forma di superamento

[10] F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1884-1885*, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, 8 voll., a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano 1964 ss., VII, 3, tr. it. di S. Giammetta, 1975, fr. 40 [53], p. 342.
[11] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in Id., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, tr. it. di G. Colli, Milano 2000, pp. 225-244, p. 233.
[12] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin 1991, p. 130. [Il libro non è tradotto in italiano e abbiamo preferito lasciare il riferimento in tedesco, così come si trova nell'articolo originale. N.d.T.]
[13] Ivi, p. 158.

di questa rottura. A causa della doppia funzione metaforica del femminile – come metafora del maschile e come altro dal maschile – questo superamento resta tuttavia ambivalente.

> In quanto luogo, proiettato sulla mancanza e negato nello stesso tempo, la donna è un sintomo per l'uomo, il suo costitutivo oggetto di fantasia. L'immagine della donna come differenza/mancanza/perdita è inquietante e pericolosa, mentre l'immagine della donna come autoritratto snaturato dell'uomo, come cristallizzazione della sua fantasia è soddisfacente e rassicurante[14].

La femminilità appare, in questa prospettiva, impegnata in una funzione culturale, che è analoga a quella della morte e del carattere immaginifico: come «origine e *telos* della rappresentazione» mostrava il presupposto del «gioco» dall'auto-rispecchiamento e dalla riproduzione del soggetto, il cui stato di donna era stato negato[15]. La questione sulla vita e sulla morte del soggetto, un messaggio così centrale nella discussione sul soggetto femminista, non sorge nel rapporto del soggetto a sé o al linguaggio come a un universale Altro, ma piuttosto essa è già strutturata attraverso la differenza di genere, la cui femminilità è da sempre fissata e localizzata dal lato dell'altro, del non-soggettivato. La «morte» non appariva qui come una conseguenza possibile, che incombeva sul soggetto nella sua decostruzione, ma piuttosto come presupposto della sua costituzione attraverso l'esclusione, con concrete ripercussioni sullo stato sociale delle donne. Questo cambiamento è stato la meta prioritaria della politica della rappresentazione femminista.

La violenza della rappresentazione è stata anche tematizzata nei discorsi anti- e post-coloniali. In quanto struttura che fissa i significati, anche qui era esibita la costruzione binaria del sé e degli altri: «La rappresentazione violenta dell'Altro come differenza immutabile è stato un elemento necessario per la costruzione di un sé sovrano, superiore, europeo»[16]. Questo è stato il risultato della strategia di fondazione del sé del soggetto moderno nel contesto coloniale. Che il potenziale di violenza della strategia dell'esclusione sia stato ancora rafforzato attraverso il legame di *race* e *gender*, è stato provato abbondantemente[17].

Come contromossa, differenti figure sono state progettate e messe in funzione per il processo di costituzione del sé[18]. Basi importanti erano messe a disposizione dalla concezione del performativo di Derrida e dai concetti delle «pratiche» e delle «tecnologie del sé» di Foucault.

[14] E. Bronfen, *Nur* über *ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und* Ästhetik, München 1996, p. 180.
[15] Cfr. T. De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1987, p. 8.
[16] M. do Mar Castro Varela–N. Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2005, p. 16.
[17] Cfr. A. McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York/London 2005.
[18] Qui si trattava sia del rifiuto della funzione metaforica attribuita all'altro, sia delle metafore e allegorie, che avrebbero dovuto rappresentare il proprio, così come anche dell'esposizione delle condizioni costitutive del tropo in questione (cfr. S. Pritsch, *Rhetorik des Subjekts*, cap. 5).

3. Metafora e tecnologia del sé

Jacques Derrida ha preso posizione contro ogni «nostalgia dell'origine»[19], nostalgia che si intreccia alla tematica dell'immediatezza spezzata, alla rottura tra l'io e il mondo nella modernità, e che egli vedeva all'opera non solo nella filosofia dell'essere, ma ancora nello strutturalismo. Contro il privilegio di una lingua parlata, dotata di una pretesa di verità assoluta («la presenza»), Derrida sostiene l'intreccio dei concetti dell'ordine binario come discorso e scrittura, significato e significante, essere e assenza attraverso il movimento proprio del testo, la *différence*: «il movimento, secondo il quale la lingua ovvero ogni codice, ogni sistema di rinvii in generale, si costituisce "storicamente" come tessuto di differenze»[20].

Costitutivamente connessi al groviglio dei rimandi testuali, tanto il soggetto, quanto il concetto e la metafora perdono la loro posizione centrale istitutiva del significato. Dalla posizione privilegiata del soggetto come punto di partenza di un'azione linguistica – come ha mostrato Derrida nella sua contrapposizione alla teoria linguistica di Austin, una posizione in una rete linguistica costituita – si rimanda alle tracce (come la *signature*). A causa del suo carattere performativo, descritto da Derrida come atto della ripetizione che consiste nella rottura con un dato contesto e nell'«innesto» su un altro (*Iteration*), lo scritto rompeva l'orizzonte della comunicazione diretta[21].

Il «fare» del linguaggio, nel modo in cui esso verteva nella retorica classica sulla forza persuasiva – mentre secondo Austin sull'agire di ogni singolo atto linguistico così come sulla promessa – viene qui esteso ad una forza universale fondamentale del linguaggio, per istituire e improntare rapporti convenzionali su tutti i piani. Gli attributi, che erano assegnati classicamente alla metafora, come l'instabilità del significato, la polivocità o la non-univocità, diventano attributi di ogni segno. A tal proposito Derrida fa valere una metaforicità universale, con cui la medialità della lingua, o meglio la testualità, viene messa in risalto: la produzione del significato e della realtà, attraverso la pura possibilità del rapporto di qualcosa *come qualcosa*, nel passaggio dal darsi al ritrarsi del significato[22]. Con ciò anche la funzione figurale, il «*Sagen*» del linguaggio, nel senso della retorica postmoderna, arriva ad assumere una funzione costitutiva fondamentale.

---

[19] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, tr. it. di G. Pozzi, intr. di G. Vattimo, Torino 1990, p. 375.

[20] J. Derrida, *La différance*, in Id., *Margini della filosofia*, tr. it. di M. Iofrida, Torino 1997, pp. 27-58, p. 39.

[21] Cfr. J. Derrida, *Firma evento contesto*, in Id., *Margini della filosofia*, cit., pp. 395-420. Con la sua interpretazione del performativo Derrida ha dato un nuovo orientamento al concetto di comunicazione. Essa non è più intesa come «il veicolo, il trasporto o il luogo di passaggio di un *senso* e di un senso *uno*» (p. 395), ma «la comunicazione di un movimento originale (da definire in una *teoria generale dell'azione*), un'operazione, la produzione di un effetto» (p. 412). Questo movimento è, in quanto comunicazione (*Mit-teilung*), da pensare sia come ciò che, grazie alla struttura di ripetizione dei segni, appare già sempre raddoppiato e per questo diviso, sia come un movimento doppio del darsi e del ritrarsi.

[22] Cfr. J. Derrida, *Della Grammatologia*, tr. it. di R. Balzarotti *et alii*, Milano 1969; Id., *Il ritrarsi della metafora*, tr. it. di M. Ferraris, in «aut aut», 220-221, 1987, pp. 9-34.

Dal momento che anche il soggetto subisce il movimento della differenza e della metaforicità, esso non può più presentarsi ora contrapposto al Soggetto-Cogito come un'immediata istanza di mediazione tra essere e significato[23]. Allo stesso tempo, attraverso il movimento del darsi e ritrarsi si evita il fissaggio, all'opera – come si vede per Derrida – in ogni processo di identificazione: non appena avviene un'identificazione, un Dire Io, considerata la discrepanza tra questa specifica attribuzione e la pretesa di un'identità di sé, si mobilita un momento di resistenza e si provoca un «*disengagement*»: «*identification is a difference to itself, a difference with/of itself*» e più avanti «*the I constitutes the very form of resistance*»[24]. Contro la rivendicazione dell'identità del sé, che come rovescio provoca mancanza o perdita, Derrida stabilisce una concezione dell'identificazione, che non solo tiene conto della costitutiva dipendenza del proprio dall'altro, ma anche – nel gesto etico di un rispetto incondizionato – rende il cambiamento del proprio attraverso l'altro un presupposto[25].

Sotto altre premesse teoriche-metodologiche anche M. Foucault ha descritto il soggetto come uno schema storico, al servizio di un processo sociale di manipolazione, di isolamento individuale, di disciplinamento. Come istanze di mediazione, egli ha descritto diverse pratiche o tecnologie del sé, sulle quali il/la singolo/a si forma o si è formato, in riferimento ad un codice dominante, ma anche considerando un *ethos* autoregolamentato. Foucault descriveva tale *ethos* come un atteggiamento limite (*Grenzhaltung*): «un *ethos*, una vita filosofica, in cui la critica di quello che siamo è, al tempo stesso, analisi storica dei limiti che ci vengono posti e prova del loro superamento possibile»[26].

Tra tali tecnologie del sé Foucault annovera, di certo, diverse tecniche di scrittura, tipo scrivere taccuini o lettere, come era pratica nell'antichità. In primo piano ci sono le azioni linguistiche esercitate dai singoli: la formazione o la costituzione di forme linguistiche è per Foucault di minore interesse. Così non bisogna meravigliarsi se Foucault non tratti molto la retorica come arte del discorso costituito, sebbene essa possa essere compresa come una tecnica della *Selbstbildung*[27].

[23] Per evitare il pericolo di una ri-sostanzializzazione, secondo Derrida il soggetto non dovrebbe essere concepito né come concetto, né come metafora, ma è usato solo come *indice*: «*provisoirement le nom comme Index dans la discussion*». Cfr. J. Derrida, *Il faut bien manger ou le calcul du sujet (Entretien avec J.-L. Nancy)*, in «Confrontations», 20, 1989, pp. 91-114, p. 93. L'indice non deve essere inteso come una sostituzione del concetto o della metafora, ma come un rinvio alla struttura del rinvio. Cfr. S. Pritsch, *Rhetorik des Subjekts*, cit., pp. 89-99. [L'autrice fa riferimento all'edizione inglese dell'intervista di Derrida, che risulta inedita in italiano ad eccezione di una parte – che tuttavia non contiene la frase citata dall'autrice – tradotta da T. Ariemma, cfr. J. Derrida, «Bisogna ben mangiare» *o il calcolo del soggetto*, Kainos, 7, 2007, N.d.T.]

[24] J. Derrida, *Points … Interviews 1974–1994*, a cura di E. Weber, Stanford 1995, pp. 339-340.

[25] Cfr. J. Derrida, *Il faut bien manger*, cit., p. 112.

[26] M. Foucault, *Che cos'è l'Illuminismo*, in Id., *Archivio Foucault 3*, 1978-1985, a cura di A. Pandolfi, pp. 217-232, p. 231.

[27] In una lezione pubblicata postuma, Foucault distingue esplicitamente la *parresia* filosofica dalla retorica, poiché la prima è al servizio della relazione che il soggetto parlante ha con se stesso, la seconda al contrario si contraddistingue per una relazione manipolativa al soggetto a cui si rivolge. Cfr. M. Foucault, *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, tr. it. M. Galzigna, Milano 2009, pp. 188-221.

Tuttavia il concetto delle tecnologie del sé si adatta in modo eccellente per leggere, con esso, le figurazioni del soggetto, nel modo in cui sono state impiegate per le politiche d'identità a partire dalla fine del 20° secolo. Per questo motivo, qui non bisognerebbe prendere in considerazione le «pratiche ragionate e volontarie» che fanno «della loro vita un'opera», come dice Foucault, ma piuttosto la maniera in cui dalle pratiche estetico-retoriche, disposte intorno al soggetto post-moderno, in modo negativo o positivo, possa essere tratto un profitto etico[28].

4. Corpi performativi

Con il suo progetto – che ha fatto scalpore – di un soggetto costruito, Judith Butler si è rivolta contro un soggetto "Donna/e" concepito in modo omogeneo e naturale. Come si è visto negli anni '80, perfino una politica d'identità femminista ha prodotto un "Altro" e ha condotto a numerose esclusioni, di tutti coloro che non corrispondevano allo standard del ceto medio bianco e occidentale. Nuovi impulsi non sorgevano allora dall'accettazione delle costruzioni linguistiche della femminilità e del solo corpo, ma piuttosto da un legame teorico-metodologico: così Butler ha decostruito (con Derrida) la «verità» dell'identità di genere sulla base dell'opposizione della differenza sessuale e allo stesso tempo ha indagato (con Foucault) l'effetto coercitivo del genere binario eterosessuale come norma sociale. Questo procedimento si lascia anche intendere come un risvolto pragmatico del teorema decostruttivo, in cui il rapporto tra il «dire» e il «fare» delle dichiarazioni linguistiche stava diventando problematico, come verrà accennato successivamente sulla base dei primi testi di Butler.

In *Gender Trouble* (1990) Butler ha concepito l'identità di genere come un'attività convenzionale – analoga all'atto linguistico, come un atto performativo, il quale produce innanzitutto l'identità di genere in connessione alle norme di genere e alle pratiche del corpo.

> Non si può dire che i corpi abbiano un'esistenza dotata di significato prima che siano marcati dal punto di vista del genere; e allora sorge un problema: fino a che punto il genere *viene alla luce* nella (nelle) e attraverso la (le) marcatura/e di genere?[29]

Il *Gender-Akt* acquista la sua forza letteralmente come un atto di rappresentazione (*Darstellung*), come performance di genere secondo il modello del travestimento e della parodia, che viene descritta come una prassi culturale dell'imitazione (corporea), la quale funziona come un tropo retorico. Nel processo di ironizzazione la costituzione fantasmatica diventa visibile: «imitando

[28] M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, tr. it. di L. Guarino, Milano 2004, pp. 15-16.

[29] J. Butler, *Questioni di genere*, tr. it. di S. Adamo, Roma – Bari 2013, p. 15. Così come il corpo individualizzato per Foucault (cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit.), anche per Butler il corpo genderdizzato appare come effetto di un discorso di potere. Questo è ancorato al corpo stesso, o meglio alla rappresentazione, l'identità del soggetto ha le radici in un nocciolo più vero. Questo compito, che ha l'«anima» per Foucault, per la Butler lo assume l'identità di genere (cfr. J. Butler, *Questioni di genere*, cit., pp. 172 ss.).

un genere, la drag implicitamente rivela la struttura imitativa del genere stesso – e anche il suo essere contingente»[30].

Il motivo del genere come parodia e performance si connette al dibattito sulla femminilità come metafora e «*maskerade*». In questi progetti post-strutturalisti «donna» e «femminilità» erano collocate nella stessa nuova determinazione retorica come una funzione del linguaggio, come figura del rinvio (Derrida), della metonimia (Cixous), dell'indecisione (Felman)[31]. Dal momento che qui era in questione il fenomeno di una strutturale falsa denominazione o dell'innominabilità di un autentico femminile, dunque di nuovo di una mancanza di rappresentabilità, Butler ha creato, con l'aiuto dell'inversione tropica di una parodia senza originale, una variante più ottimista e chiaramente orientata all'azione: poiché la figura della parodia si opponeva all'unità di genere, corpo e desiderio, mostrava – secondo Butler – la contingenza delle norme ideali e contestava la pretesa di valore universale. La dimostrazione del modo in cui funziona l'imitazione attraverso la parodia è stato, a partire dall'età moderna, un segno distintivo della parodia ed è stato utilizzato spesso come critica dell'ideologia[32]. Ma fino a che punto il parodiato si attesti nella ripetizione e si consolidi o si vanifichi insieme al «mito dell'origine», come ha argomentato Butler, rimane controverso[33].

Controverso rimane anche in che modo il postulato – «i corpi agiscono come segni» – debba essere esattamente inteso. Contro le letture, che hanno interpretato l'acquisizione dell'identità di genere come un libero gioco, Butler ha sviluppato in *Bodies that matter* (1993) la performatività come concetto centrale di un potere costitutivo ineludibile di soggetto, corpo e genere. Butler ha descritto l'atto performativo dell'istituzione (materializzazione) di corpi e di identità in relazione, tra l'altro, a Lacan come «nominazione» ripetuta, che dovrebbe essere fornita di un potere imperativo, tale da far rispettare l'acquisizione di questa attribuzione[34]. La performatività qui diventa una forza normativa del discorso, che consiste nel «suo potere di stabilire ciò che si qualifica come "essere"»[35].

[30] Ivi, p. 175.
[31] Per quanto riguarda la discussione e la critica, cfr. il volume collettaneo a cura di B. Vinken, *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt am Main 1992 e anche S. Pritsch, *Rhetorik des Subjekts*, cit., pp. 207-212.
[32] Cfr. M.A. Rose, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge 1993.
[33] Cfr. J. Butler, *Questioni di genere*, cit., p. 195: «I significati di genere assunti in questi stili parodici, anche se sono chiaramente parte di una cultura egemonica e misogina, sono comunque denaturalizzati e mobilitati attraverso la loro ricontestualizzazione parodica. In quanto imitazioni che effettivamente dislocano il significato dell'originale, imitano il mito dell'originalità stessa».
[34] Cfr. J. Butler, *Corpi che contano*, tr. it. di S. Capelli, Milano 1996, p. 66: «Ciò che costituisce il corpo integrale non è un confine naturale o un *telos* organico, ma la legge di parentela che opera attraverso il nome. In tal senso, la legge paterna produce varie versioni di integrità corporea. Il nome, che istituisce il genere e la parentela, opera come un'espressione performativa investita e che investe. Essere nominati, dunque, significa essere impressi in quella legge ed essere formati, dal punto di vista corporeo, in conformità alla legge».
[35] Ivi, p. 130.

Possibilità di cambiamento si danno in questo angusto intreccio di potere unicamente attraverso delle fratture all'interno del discorso. Per accelerare questo processo, Butler si è servita della *catacresi*, intesa come «nominazione scorretta», per esibire il carattere di espressione proprio e per mettere in questione il rapporto tra discorso proprio e improprio, in modo tale che, ad esempio, «donna» non sia da intendersi in modo prescrittivo-normativo, ma tenga aperta la possibilità della riscrittura[36].

Il testo di Butler si avvicina così alla concezione di Derrida della produzione di significato su un piano strutturale (a differenza delle pratiche di Foucault). Egli ha rischiato, tuttavia, l'appiattimento del concetto di potere performativo, affermando un effetto incondizionato delle invocazioni linguistiche. Come questo possa avere delle conseguenze problematiche nella politica quotidiana, lo dimostra Butler in *Excitable Speech* (1997) in base alla discussione sulla punibilità dei discorsi razzisti, sessisti e omofobi (*hate speech*) negli USA. Quando effettivamente ciascuna esternazione viene pronunciata, accade questo: ciò che essa nomina, appare una ri-messa in scena critica impossibile, poiché ogni esternazione rimane connessa al proprio contesto e per questo si trasforma in un effetto totalizzante. Inoltre, è chiaro che le sentenze del tribunale, che hanno seguito l'argomentazione per cui gli *hate speech* non rappresentavano un reato di opinione ma un'azione penale, mostravano una serie di conseguenze inattese: liste di parole vietate e censure di mostre e canzoni rap si rivelavano provvedimenti, opposti all'intenzione degli autori, i quali avrebbero voluto proteggersi dalle discriminazioni sessiste e razziste[37].

Dalla comprensione dei limiti del modello di performativo delle forme precedenti, Butler ha spostato la questione dell'effetto all'aspetto perlocutivo degli atti linguistici[38]. Le esternazioni degli *hate speech* dovrebbero, perciò, intendersi come strumenti di un'azione offensiva e non come l'azione stessa. L'agire del linguaggio, piuttosto, si determina come una figura linguistica, un'espressione che potrebbe rendere comprensibili le azioni sociali, ma non dovrebbe essere presa alla lettera[39]. Solo quando pensare, dire e fare non coincidono più immediatamente, sorge nella loro non contemporaneità lo spazio per i rinvii, così gli effetti inaspettati o non intenzionali, come la produzione della contraddizione performativa, potrebbero essere riconosciuti come importanti[40]. Il *clou* consiste alla fine in questo: concepire il corpo come

[36] Cfr. Ivi, p. 159: «Se la referenzialità è essa stessa l'effetto di un mantenimento dei limiti linguistici dell'uso proprio, allora la possibilità di referenzialità è contestata dall'uso catacrestico del linguaggio che insiste nell'usare i nomi propri in maniera impropria, che allarga o contamina l'ambito stesso del proprio».

[37] Cfr. J. Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, tr. it. di S. Adamo, Milano 2010, pp. 61-100.

[38] Il perlocutivo come un effetto, che viene suscitato da un'esternazione (ad esempio spaventarsi o rallegrarsi) appartiene secondo Austin al modello di atto linguistico, insieme alla locuzione (dichiarazione) o illocuzione (l'esercizio di un ruolo convenzionale e forza, per esempio promettere o mettere all'erta). Cfr. J. Austin, *Come fare cose con le parole,* a cura di C. Penco e M. Sbisà, Genova 1987.

[39] Cfr. J. Butler, *Parole che provocano*, cit., p. 68.

[40] Cfr. Ivi, p. 78.

destinatario e mittente dell'esternazione performativa. Come messa in scena e deposito di una molteplicità di pratiche sociali ritualizzate, diventa luogo della mediazione tra l'istituzione e la conservazione dei significati al di là dell'autorità dell'intenzionalità del parlante o di una struttura linguistica superiore.

5. *Ethos* della rappresentazione

L'intervento di Butler ha scandagliato, così infine si è potuto constatare, la portata di un progetto negativo di soggetto sulla base di una retoricità universale. Per non limitare dall'inizio possibili forme discorsive del soggetto, Butler evita progetti positivi. Partendo da un intreccio fondamentale tra soggetto corporeo e linguaggio, il riferimento alle figure e alle procedure linguistiche soddisfa queste due condizioni, che l'*ethos* di Foucault contiene: da un lato servono ad una ridefinizione della genesi e del modo di funzionamento dell'identità di genere e dei corpi, come atto linguistico, significante performativo o tropo; dall'altro lato appaiono come pratiche che dovrebbero essere impiegate nel senso della strategia di risemantizzazione della Butler, per far sì che altri costrutti possano essere pensati (parodia, catacresi). Con l'impiego della catacresi Butler ha seguito la strategia di Derrida, per risolvere il dilemma, da un lato di parlare delle donne per poter partecipare al discorso politico, dall'altro con questo di non operare alcuna determinazione. Nella forma del discorso scorretto è per lo meno possibile ancora un'articolazione, che si mostra sempre con il suo carattere espressivo. Butler non fa per questo dichiarazioni sostanzialmente positive, la sua concezione di un soggetto corporeo genderizzato rimane formalmente orientata alla possibilità di riscrittura (risignificazione). Qui sta il gesto etico della responsabilità, che lascia aperta la riscrittura permanente, ma tuttavia – diversamente dalla decostruzione di Derrida – si rivolge alla prassi queer-femminista.

Per concludere, vorrei gettare una rapida occhiata ad un modello opposto alla strategia minima della Butler. La storica della scienza Donna Haraway ha tracciato un'intera serie di figure metaforiche, con cui ha perseguito la sua strategia di capovolgimento dei concetti di identità. Ha preso in prestito le sue figure da diverse aree, come la biologia, la science-fiction o le culture indigene del Nordamerica, per riprodurre le rappresentazioni di diverse esistenze, siano esse pluri- o a-sessuate, mono- o poli-etnicizzate, etc. Similmente ad altre pensatrici del campo queer-femminista e post-coloniale (sulla base, tra l'altro, di Teresa de Lauretis, Gloria Anzaldùa, Chela Sandoval), Haraway mirava con le sue pratiche figurative all'auto-formazione del soggetto (collettivo) parlante con l'aiuto di forme d'espressione figurate. A differenza della Butler, Haraway ammette il concetto positivo di «soggetto situato», che viene modificato per la rappresentazione di un intreccio costitutivo di linguaggio e del sé[41]. Anche per la Haraway le figure sono pensate in modo performativo, in quanto configurano

[41] Per una concezione della figura critico-ideologica del soggetto situato, cfr. D. Haraway, *Situiertes Wissen*, in Ead., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, a cura di C. Hammer e I. Stießl, Frankfurt am Main 1995, pp. 73-97.

le posizioni, sotto le quali il soggetto e l'oggetto vengono all'esistenza in modo appellativo[42]. Intorno all'utilizzo di figurazioni come metafore letterarie, vengono creati letteralmente dei mondi:

Figurations are performative images that can be inhabited. Verbal or visual, figurations are condensed maps of whole worlds. In art, literature, and science, my subject is the technology that turns body into story, and vice versa, producting both what can count as real and the witness to that reality[43].

La figura più nota, con cui la Haraway ha trasformato il suo programma etico, è stata il/la «(femminista) cyborg». Essa da un lato funzionava come un'allegoria per l'ibridazione di identità e la ricostruzione del corpo, sulla scia della diffusione delle informazioni e delle biotecnologie; dall'altro doveva offrire uno spazio semiotico, che rendeva possibile l'inversione dell'immagine del corpo, del genere e di altre identità in un senso «femminista, anti-razzista, socialista»[44]. Diversamente dalla Butler, Haraway sosteneva la costruzione attiva del sé e della sua linea-guida etica e dava così un impulso efficace agli altri movimenti cyber-femministi[45].

L'impiego delle figure linguistiche, in modo che possa essere riassunto per il contesto femminista descritto, non consiste solo nella nominazione dell'identità, ma piuttosto funziona in un senso più ampio come tecnologia del sé che con un programma etico-politico si connette alla genealogia e al superamento di modelli di soggetto già dati – in primo luogo il soggetto moderno mancante. A seconda della strategia viene presupposto un diverso potere effettivo delle azioni linguistiche: mentre la strategia negativa della Butler ricorre ad una serie di rinvii, la strategia positiva della Haraway segue una riproduzione di significato sotto una linea-guida etica. La strutturale incontrollabilità del rapporto tra il «dire» e il «fare» rappresenta in entrambe la possibilità della riuscita come quella di un rischio permanente. Una nuova dimensione del retorico viene introdotta attraverso un momento corporeo-materiale come ciò che produce e conserva il significato: il corpo come significante performativo, o meglio, come narrativo incorporato procura un nuovo fondamento al significato della retoricità, intesa come base dell'esistenza post-moderna, così come alla funzione classica della retorica, in quanto memoria culturale.

[42] Cfr. D. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millenium.FemaleManMeets OncoMouse*, New York 1997, pp. 50 ss.
[43] Ivi, p. 179.
[44] Cfr. D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di L. Borghi, intr. di R. Braidotti, Milano 1995.
[45] Al contrario l'evidenza delle personificazioni risulta problematica, tipo la determinazione di cyborg femministe come *Women of colors* generalizzate.

Articoli/11:

Façonner une mémoire commune

Figures de la présence et de la communion au fondement de la dynamique utopique

Emmanuelle Danblon e Ingrid Mayeur

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 02/12/2015. Accettato il 15/02/2015

Abstract: In this paper, we try to elucidate the differences between ekphrasis and enigma in the narration of distopy in the preambles of charters with the criterion of the presence of absence of oral memory of a given society. To do so, we propose to explore a possible utopic genre in rhetoric.

***

1. Introduction

Le présent travail s'inscrit dans un chantier mené depuis 2008 au sein du GRAL[1], consacré à la rhétorique des démocraties européennes. À partir d'une réflexion sur la fonction des chartes et déclarations dans les sociétés modernes[2], s'est progressivement dessinée l'hypothèse d'un genre rhétorique *utopique* dont elles constitueraient une manifestation[3]. De Jonge a bien montré leur fonction matricielle pour la prise de décision au sein de nos sociétés[4]. Nous voudrions ici interroger plus immédiatement la manière dont ces textes génèrent chez

[1] Groupe de recherche en Rhétorique et en Argumentation Linguistique, Université Libre de Bruxelles (http://gral.ulb.ac.be/).
[2] Cfr. E. Danblon, *À quelles conditions une charte est-elle efficace?*, in *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 4 (avril, 2010) http://aad.revues.org/769; Id., *L'homme rhétorique: culture, raison, action*, Paris 2013. E. De Jonge, *Le préambule des déclarations des droits de l'homme: entre narration et argumentation*, in *Argumentation et narration*, édité par E. Danblon, E. De Jonge, E. Kissina, et L. Nicolas, Bruxelles 2008, pp. 99-111; Id., *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme comme l'expression d'une vision du monde: une approche topique et génétique*, in *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 4 (avril 2010), http://aad.revues.org/956 (Dernière consultation le 4 février 2015).
[3] E. Danblon - I. Mayeur, *L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines. Enquête sur une (possible) fonction rhétorique de la Modernité*, in *Rhétoriques de la concorde*, édité par V. Ferry et S. di Piazza, *RIFL*, 2015 (à paraître).
[4] E. De Jonge, *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme comme l'expression d'une vision du monde: une approche topique et génétique*, cit.

l'auditoire la décision d'adhérer à la «vision du monde» qu'ils édictent[5], et de la mettre en œuvre par l'exercice d'une pratique citoyenne active[6].

Ce questionnement sera abordé sous l'angle des *figures*, étant donné la place particulière qui leur est laissée dans le *Traité de l'argumentation*: *La nouvelle rhétorique* de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca[7]. Les figures y sont en effet présentées comme des outils propres à générer des effets persuasifs, jouant de ce fait un rôle à part entière dans l'argumentation. Perelman les lie par ailleurs à la manifestation de valeurs, centrales dans la dynamique des chartes et déclarations[8]. En outre, il semble établi que les figures travaillent comme moteur de la dynamique utopique dans sa globalité, comme en attestent par exemple les travaux portant sur leur rôle dans le texte fondateur de More[9].

Cet article n'aura d'autre ambition que de jeter quelques balises à partir d'un premier repérage de deux figures, *l'hypotypose* et *l'allusion*, au sein des préambules de trois déclarations de l'après-guerre: la Chartes des Nations Unies[10], l'Acte constitutif de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture[11] et la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme[12]. Nous tenterons de montrer en quoi ces figures participent bien d'un processus argumentatif invitant à la mise en œuvre des valeurs convoquées. Nous espérons signaler par la même occasion la pertinence d'une étude des figures, dans ce que nous tentons de circonscrire comme étant l'expression rhétorique de l'utopie.

2. Valeurs et figures dans le *Traité de l'argumentation*

La décision d'engager une société sur la voie d'un monde possible, souhaitable et vraisemblable, peut se repérer dans la promulgation des chartes et déclarations modernes, à vocation universalisante, inspirées de l'esprit des droits de l'homme. Sur le plan rhétorique, nous avons attribué à ces textes[13] une fonction utopique. Leur contenu est étroitement lié à un choix de valeurs que l'on propose comme principes à suivre pour se diriger vers l'état du monde désiré, au regard d'une situation néfaste: une crise ayant eu lieu ou perdurant encore,

[5] *Ivi*, §8.
[6] E. Danblon, *L'homme rhétorique: culture, raison, action*, cit., p. 168.
[7] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Édité par Michel Meyer. 6e edition, Bruxelles 2008.
[8] E. De Jonge, *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme comme l'expression d'une vision du monde: une approche topique et génétique*, cit.
[9] Par exemple, L. Marin, *La fiction poétique de l'utopie*, *Utopies, Cinéma et littérature* (7), pp. 13-20. T. More, et A. Prévost, *L'Utopie de Thomas More. Présentation, texte original, apparat critique, exégèse, traduction et notes ([by] André Prévost). (Reproduction du texte original paru à Bâle en novembre 1518.),* Paris 1978.
[10] Nations Unies, « Charte des Nations Unies», 1945. Consultable sous le lien: http://www.un.org/fr/documents/charter/
[11] UNESCO « *Acte constitutif* », 1945. Consultable sous le lien: http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
[12] Nations Unies, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, 1948. Consultable sous le lien: http://www.un.org/fr/documents/udhr/
[13] E. Danblon, *À quelles conditions une charte est-elle efficace?*, cit.; Id. *L'homme rhétorique: culture, raison, action*, cit., pp. 124-125.

avec laquelle la société se doit de rompre[14]. Nous avons, pour l'instant, nommé cette partie du diptyque «dystopie», point d'ancrage nécessaire au lancement de la dynamique utopique vers un avenir meilleur[15].

Au sein de l'École de Bruxelles, Eugène Dupréel a longuement étudié les valeurs[16] et leur rôle sociologique, soulignant leur fonction persuasive et leur utilité dans le maintien de la cohésion d'un groupe[17]. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca ont, pour leur part, intégré les apports de leur maître dans le *Traité de l'argumentation*, en les situant au sein du raisonnement argumentatif. Pour Perelman et Olbrechts-Tyteca, les valeurs jouent un rôle dans le processus d'argumentation, en tant qu'objet d'accord soumis à l'adhésion d'auditoires particuliers[18]:

> Être d'accord à propos d'une valeur, c'est admettre qu'un objet, un être ou un idéal, doit exercer sur l'action et les dispositions à l'action une influence déterminée, dont on peut faire état dans une argumentation, sans que l'on considère cependant que ce point de vue s'impose à tout le monde. L'existence de valeurs, comme objet d'accord permettant une communion sur des façons particulières d'agir, est liée à l'idée de multiplicité des groupes[19].

On constate d'ores et déjà de quelle manière le choix des valeurs se voit corrélé aux actions effectives tout comme à l'entretien d'une disposition à l'action. Les valeurs constituent par ailleurs le soubassement du développement argumentatif, convoquées tant pour enjoindre l'interlocuteur à effectuer tel ou tel choix que pour justifier une option[20].

Dans une lettre adressée au R. P. Étienne Gareau, Perelman établit explicitement un lien entre valeurs et figures:

> [...], notre *Traité* étant un traité de l'argumentation, il s'intéresse beaucoup moins à l'action oratoire mais néanmoins, il attache quelque importance à la présentation des valeurs qui, d'une certaine façon, correspondent au pathos et qui se manifestent par la

[14] E. De Jonge, *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme comme l'expression d'une vision du monde: une approche topique et génétique*, cit.; E. Danblon - I. Mayeur, «*L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines*, cit.
[15] E. Danblon - I. Mayeur, «*L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines*, cit.
[16] E. Dupréel, *Esquisse d'une philosophie des valeurs*, Paris 1939.
[17] E. Dupréel, *Sociologie générale*, Paris 1948.
[18] Les auteurs notent toutefois que des valeurs «absolues» comme le Beau, le Bien, le Vrai peuvent prétendre à l'adhésion de l'auditoire universel tant que l'on n'en précise pas le contenu, en raison de leur caractère *vague*; dès lors que l'on cherche à les définir, seule l'adhésion d'auditoires particuliers reste possible (C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit. p. 102). Ils ajoutent par ailleurs: « Les valeurs, même si elles sont admises par maints auditoires particuliers, le sont avec plus ou moins de force. L'intensité d'adhésion à une valeur par rapport à l'intensité avec laquelle on adhère à une autre, détermine entre ces valeurs une hiérarchie dont il faut tenir compte » (Ivi, p. 109).
[19] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit., p. 99
[20] Ivi, p. 100.

présence d'un certain nombre de figures telles que l'énallage des personnes et d'autres figures de rhétorique visant à créer une communion de l'auteur avec l'auditoire[21].

Sur le plan de la *technè* rhétorique, les valeurs seraient ainsi susceptibles de se *manifester* sous cette forme. Le *Traité* ne réserve cependant que deux paragraphes à la question des figures et de leur rôle dans la présentation des données d'une argumentation[22]. Pour brève qu'elle soit, cette section est essentielle à notre propos en ce qu'elle esquisse une classification des figures de rhétoriques, non pas en termes sémantiques, mais en termes de fonctions, par le rôle persuasif qu'elles remplissent au sein d'une argumentation[23]. Perelman et Olbrechts-Tyteca dégagent par ailleurs deux caractéristiques minimales de la figure: «une structure discernable, indépendante du contenu, c'est-à-dire une forme (qu'elle soit, selon la distinction des logiciens modernes, syntaxique, sémantique ou pragmatique) et un emploi qui s'éloigne de la façon normale de s'exprimer et, par là, attire l'attention»[24].

Dans un article consacré aux figures du discours, Christian Plantin[25] avait déjà mis en évidence cette position particulière que leur attribuent les auteurs du *Traité*. Il retrace à cette occasion l'historique d'un débat qui oppose, depuis l'Antiquité, une conception de la figure comme ornement esthétique du discours (et, de ce fait, potentiellement fallacieuse), à celle de la figure en tant qu'outil persuasif[26]. Plantin observe en outre de quelle manière le *Traité de l'argumentation* «réintègre les figures dans le cadre du discours argumentatif»[27], puisque les auteurs prennent soin de les corréler systématiquement à l'effet persuasif souhaité par l'orateur – en particulier, les «figures du choix, de la présence et de la communion»[28]: soit des figures favorisant une appréhension «orientée» – et non pas neutre – des données, leur mise en exergue, et le sentiment de communion d'un groupe autour de valeurs partagées. Plantin conclut ainsi: «[au sein du *Traité*] des groupes de figures sont redéfinies comme des stratégies de discours,

[21] Lettre de Chaïm Perelman à Étienne Gareau du 5 juillet 1968, Archives de l'Université Libre de Bruxelles, Fonds Chaïm Perelman, BE.ULB-ARCH/89PP 022.5. Le R. P. Etienne Gareau est un classiciste, professeur à l'Université d'Ottawa.
[22] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit. §41-42, pp. 225-241. Les figures de rhétorique illustreront par la suite divers paragraphes de l'ouvrage, à titre de moyens complémentaires dans le processus argumentatif - consulter ainsi les diverses entrées dans l'index, comme y invite d'ailleurs Plantin (*Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, in *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 2 (avril 2009) §22, http://aad.revues.org/215 (Dernière consultation le 4 février 2015).
[23] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit. p. 232.
[24] Ivi, p. 227.
[25] C. Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, cit.
[26] Nous traitons également cette question dans *La fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique: origines et actualité*, Paris 2005, pp. 97-114.
[27] C. Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, cit., §24-25
[28] Ivi, §37 *sqq*; Cfr. C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit., pp. 232-241.

qui ont tout à voir avec le mode de construction argumentatif des objets et rien à voir avec du décoratif»[29].

3. Rôle persuasif des figures dans les préambules des chartes et déclarations de l'après-guerre

Dans nos travaux précédents, nous avons analysé l'expression rhétorique de l'utopie à partir des chartes et déclarations de la modernité[30]. Au sortir de la seconde guerre mondiale, Perelman avait également proposé une lecture utopique de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, qui ne pourrait de fait prétendre à une application en droit positif au niveau mondial[31]. En outre, nous avions posé que l'*utopique*[32] assumait, d'un point de vue rhétorique, une double fonction – comme d'ailleurs, d'un point de vue plus particulier, les préambules qui ouvrent les chartes (analysés en détail par De Jonge[33]). En effet, son rôle est à la fois délibératif, en ce qu'il justifie un choix de valeurs plutôt qu'un autre, et épidictique, en ce qu'il rassemble la communauté autour de ce choix de valeurs comme principe directeur.

Voyons à présent de quelle manière on peut – dans un premier aperçu -, au sein des chartes et déclarations de la modernité, repérer l'une ou l'autre figure saillante, les corréler à une fonction rhétorique (à l'instar de la conception des auteurs du *Traité*), et voir en quoi ce lien entre la figure et sa fonction persuasive présumée est susceptible de jouer un rôle décisionnel chez l'auditoire. Perelman et Olbrechts reprennent dans leur *Traité* la nomenclature traditionnelle des figures de rhétorique[34] pour les injecter dans leur théorie de l'argumentation. Il faut toutefois garder à l'esprit que pour les auteurs, une même figure peut remplir une fonction différente selon le contexte. Si l'on s'en tient aux chartes et déclarations envisagées dans notre corpus, et en particulier leur préambule (comme lieu narrativo-argumentatif propice à l'émergence de ces figures, car présentant la donnée et justifiant la nécessité de la déclaration[35]), on repère à première vue deux figures: l'hypotypose et l'allusion.

[29] C. Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, cit., §47.
[30] E. Danblon, *À quelles conditions une charte est-elle efficace?* cit.; Id., *L'homme rhétorique: culture, raison, action*, cit.; E. Danblon – I. Mayeur, *L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines,* cit.
[31] C. Perelman, *Éthique et droit*, Bruxelles 1990, p. 482.
[32] E. Danblon - I. Mayeur, *L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines,* cit.
[33] E. De Jonge, *Le préambule des déclarations des droits de l'homme: entre narration et argumentation*, cit.; Id., *La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme comme l'expression d'une vision du monde: une approche topique et génétique*, cit.
[34] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit., p. 232.
[35] Cfr. E. De Jonge, *Pertinence de l'utilisation du modèle de Toulmin dans l'analyse de corpus*, in *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 1 (octobre 2008). http://aad.revues.org/251. Dernière consultation le 27 février 2015.

4. Hypotypose

Ainsi que l'a bien montré De Jonge[36], le préambule de la charte remplit une fonction narrative présentant les données propres à justifier sa promulgation. Les chartes et déclarations de la seconde moitié du 20e siècle prennent pour ancrage les événements de la guerre 1940-1945, et rappellent dans le préambule leur caractère néfaste pour mieux justifier la nécessité de s'en distancier. Il serait alors logique d'y retrouver l'*hypotypose*, une «façon de décrire les événements qui les rend présents à notre conscience»[37].

Dans le *Traité,* l'hypotypose est proposée comme une figure de la *présence*, rappelant à l'esprit les données nécessaires à la délibération. Il s'agit ici, au sein des déclarations produites à l'issue de la seconde guerre mondiale, de présenter à la conscience de l'auditoire les éléments nécessaires à la justification des principes de la chartes, pour en accroître (vraisemblablement) le potentiel d'adhésion. Nous avons déjà indiqué que ces parties narratives nous semblaient revêtir, dans le dispositif de l'utopie rhétorique, une fonction «dystopique», rappelant (par description ou par évocation, nous y reviendrons) la «mauvaise société» dont il est nécessaire de se démarquer[38].

Si l'on observe la convention créatrice de l'UNESCO (1), la DUDH (2) ou encore la Charte des Nations Unies (3), on discerne aisément le rappel des méfaits causés par la guerre:

(1)
[…] [*Considérant*] Que l'incompréhension mutuelle des peuples a toujours été, au cours de l'histoire, à l'origine de la suspicion et de la méfiance entre nations, par où leurs désaccords ont trop souvent dégénéré en guerre;
Que la grande et terrible guerre qui vient de finir a été rendue possible par le reniement de l'idéal démocratique de dignité, d'égalité et de respect de la personne humaine et par la volonté de lui substituer, en exploitant l'ignorance et le préjugé, le dogme de l'inégalité des races et des hommes;
(2)
[…] Considérant que la méconnaissance et le mépris des droits de l'homme ont conduit à des actes de barbarie qui révoltent la conscience de l'humanité et que l'avènement d'un monde où les êtres humains seront libres de parler et de croire, libérés de la terreur et de la misère, a été proclamé comme la plus haute aspiration de l'homme.
(3)
Nous, peuples des Nations Unies,
Résolus
à préserver les générations futures du fléau de la guerre qui deux fois en l'espace d'une vie humaine a infligé à l'humanité d'indicibles souffrances, […]

S'agit-il pour autant d'une hypotypose? De prime abord, la réponse serait plutôt négative. De nombreux manuels généraux consacrés aux figures de rhétorique signalent que la figure se caractérise par l'accumulation de détails

[36] Cfr. E. De Jonge, *Pertinence de l'utilisation du modèle de Toulmin dans l'analyse de corpus*, cit.
[37] C. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit., p. 226.
[38] E. Danblon - I. Mayeur, *L'utopique comme gouvernail des sociétés humaines,* cit.

concrets. Bacry la renseigne ainsi comme une «description précise et riche qui est censée mettre sous les yeux du lecteur, de l'auditeur, la scène ou l'objet décrits»[39]. Le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier met également l'accent sur la qualité descriptive de l'hypotypose, de telle sorte qu'elle «s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité»[40]. Il ajoute toutefois qu'elle peut se réduire à «un trait rapide»[41], observation qu'avait également fait Pierre Fontanier[42]. Dans tous les cas, il faut rapprocher cette discussion sur les figures, de l'amplification rhétorique propre au genre épidictique[43].

Le ressort principal de l'hypotypose semble en effet résider non tant dans les moyens mis en œuvres que dans l'effet produit; soit dans sa capacité d'évocation, de sollicitation des capacités imaginatives de l'auditoire. En témoigne notamment la définition proposée par H. Suhamy, précisant que cette figure «s'efforce […] de toucher l'imagination du récepteur et d'évoquer la scène décrite par des stratagèmes imitatifs et associatifs»[44]. L'hypotypose est créatrice d'images; elle peut ainsi être photographique ou picturale[45].

Nous reprendrons une mise au point de Benoît De Baere, qui nous a semblée éclairante:

Commençons par préciser le sens des notions *enargeia* et hypotypose. Comme le signale Perrine Galand-Hallyn, le terme grec *enargeia* (ou encore hypotypose, *evidentia* et *illustratio*) «relève de la rhétorique des affects»: il désigne un «effet descriptif très particulier qui consiste à imposer à l'auditeur ou au lecteur l'image d'un objet ou d'un être absent»; cette image est pour ainsi dire placée «devant les yeux» *(ante occulos*) du public. Quant au statut de l'*enargeia* ou de l'hypotypose, pour Quintilien elle est une vertu de la narration, au même titre que la clarté *(narratio apera ac dilucida,* 4, 2, § 36 *sqq.),* la brièveté *(brevitas,* 4, 2, § 40 *sqq.)* et la vraisemblance *(credibilitas,* 4, 2, §52 *sqq*). Et puisque la narration est soit «un exposé utile à la persuasion», soit «un discours qui instruit l'auditeur des enjeux de la controverse», l'hypotypose est tantôt au service du *persuadere,* tantôt au service du *docere.*

À ce point, toutefois, les choses se compliquent. Car si Quintilien considère encore l'*enargeia* comme «une qualité de la *narratio*» et estime, qu'en tant que telle, elle relève de *l'ornatus*, [d'] après lui elle est «systématiquement associée à la technique de *l'ekphrasis*, c'est-à-dire, à « l'art de la description détaillée». Qu'est-ce à dire? Que, d'une qualité stylistique dont le «dosage» peut varier à l'intérieur d'un discours (l'argumentation, par exemple, peut ne pas être aussi «vivace» que l'exorde ou que la narration), l'*enargeia* ou

[39] P. Bacry, *Les figures de style: et autres procédés stylistiques*, Paris 2010, p. 408.
[40] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1998, p. 408.
[41] *Ibid.*
[42] P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1997, p. 390.
[43] Cfr. E. Danblon, *La rationalité du discours épidictique*, in *La mise en scène des valeurs: la rhétorique de l'éloge et du blâme*, édité par M. Dominicy, J.-M. Adam, et M. Frédéric, Paris 2001, pp. 19-43.
[44] H. Suhamy, *Les figures de style*, Paris 2013, p. 84.
[45] Voir par exemple M. Caraion, *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Paris 2003, p. 161.

hypotypose se transforme, à travers son assimilation à *l'ckphrasis*, en une «figure» qui ne concerne plus qu'un passage particulier du texte[46].

La clé de compréhension du cas pratique envisagé ici pourrait se trouver dans une dissociation entre l'*enargeia* comme effet et l'*ekhphrasis* comme technique systématiquement associée. Autrement dit, faut-il nécessairement une *epkphrasis* pour que se produise l'*enargeia* ?

Dans un article consacré à l'*enargeia*, Ruth Webb insiste sur un point commun à toutes les définitions de ce procédé: il s'agit bien de rendre «vivant» le discours et, de cette manière, d'agir directement sur les émotions[47]. Elle précise également le lien entre *enargeia* et mémoire: «Plutôt que de représenter une réalité concrète et précise, l'*enargeia* fait appel aux images conservées dans la mémoire de l'auditeur»[48]. Ces représentations sont liées aux «conventions et valeurs culturelles»[49] qui leur octroient leur force d'évocation[50]. Le rôle de l'*ekphrasis* est donc de remplacer la perception visuelle; elle ne serait pas nécessaire pour qui a vu la réalité que l'on cherche à dépeindre. Prenant un exemple chez Ménandre le Rhéteur à propos de la description d'une ville, Webb indique que pour l'auteur «[…] l'*ekphrasis* n'est nécessaire que si le destinataire n'a pas vu la ville en question. S'il l'a vue de ses propres yeux, il en garde le souvenir gravé dans son esprit et il suffira, selon Ménandre, de lui rappeler ce qu'il a vu […]»[51]. La seule mention d'un lieu permet ainsi le jaillissement d'une émotion par la représentation mentale de celui-ci chez l'auditoire[52].

Ainsi, le rappel lapidaire des événements de la guerre suffirait-il pour générer, tant chez les auteurs que chez les lecteurs de ces chartes de la seconde moitié du 20e siècle, une émotion à même de promouvoir leur mise en œuvre. Il y a bien là, à notre estime, création d'images sources d'émotions agentives, ce qui est la visée de *l'enargeia* – à laquelle est étroitement associée la figure de l'hypotypose. Toutefois, au lendemain de la guerre, les témoins directs de cet épisode n'ont pas jugé nécessaire de le traduire par une *ekphrasis,* description à même de recréer l'émotion dans l'hypotypose au moyen d'autres figures (p. ex., comparaisons et métaphores dans l'*enargeia* antique[53]; ou «des moyens extrêmement variés qui

[46] B. De Baere, *Écriture scientifique, imagination et peinture: l'hypotypose dans les Époques de la nature de Buffon*, in *L'écriture du texte scientifique: des origines de la langue française au XVIIIe siècle*, édité par C. Thomasset, Paris 2006, pp. 279-95.
[47] R. Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in *Dire l'évidence: (philosophie et rhétorique antiques): actes du colloque de Créteil et de Paris (24-25 mars 1995)*, édité par C. Lévy et L. Pernot, Paris 1997, pp. 230-231.
[48] Ivi, p.236.
[49] Ivi, p. 238.
[50] Ivi, p. 241.
[51] Ivi, p. 243.
[52] Cette représentation est fictionnelle, et fonctionne sur le mode du « comme-si » « Webb 1997: 244-247). À ce stade, nous tenons néanmoins à souligner le lien entre témoignage oculaire et preuve extra-technique chez Aristote (*Rhet.*, I, 1375b-1376a), dans l'idée d'une « institution naturelle » du témoignage au sens de Renaud Dulong (*Le témoin oculaire: Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris 1998).
[53] R. Webb, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in *Dire l'évidence: (philosophie et rhétorique antiques): actes du colloque de Créteil et de Paris (24-25 mars 1995)*, édité par C. Lévy et L. Pernot, Paris 1997, p. 242.

concourent tous à donner un effet unique, celui de mettre une scène, une chose, sous les yeux du lecteur»[54]:). Au vu de ce qui précède, l'*ekphrasis* n'est peut-être pas une condition *sine qua non* de l'hypotypose, mais un moyen technique parmi d'autres pour obtenir un même effet.

Ainsi, il nous semble que l'évocation de la guerre dans les chartes de notre corpus relève bien, sur le plan rhétorique, de l'hypotypose. Elle assume en effet, par le rappel à la conscience de l'auditoire d'une donnée à forte charge émotive, sa fonction de «figure de la présence» au sens de Perelman et Olbrechts-Tyteca. Cependant, cet effet persuasif n'est susceptible de «jouer» pleinement que chez les seuls témoins oculaires des événements. Sans *ekphrasis*, la charge émotive disparaît avec ces derniers. En l'absence d'un tel procédé, la figure-relai pour la création de l'hypotypose est ici l'*allusion*.

5. Allusion

La convocation de ces éléments «dystopiques» du passé dont il faut, par la pratique de la charte, se démarquer, est ainsi traitée sur le mode de *l'allusion*. Bacry la définit comme une «référence implicite mais claire à une œuvre antérieure ou à des éléments culturels notoires»[55]. Pour Morier, qui la lie à l'énigme, l'allusion consiste à «dire une chose avec l'intention d'en faire entendre une autre»[56] ; il s'agit alors de «solliciter l'intelligence intuitive»[57]. Il n'est pas évident de voir en quoi il s'agit là d'une figure. Pour Marc Dominicy[58], le mécanisme de l'évocation résume d'ailleurs la démarche poétique en tant que telle. L'allusion se conçoit difficilement comme figure sous un autre angle que celui de sa fonction. Dans cette optique, les auteurs du *Traité* la définissent comme suit:

> Il y a allusion, lorsque l'interprétation d'un texte, si l'on négligeait la référence volontaire de l'auteur à quelque chose qu'il évoque sans le désigner, serait incomplète; ce quelque chose pouvant constituer en un événement du passé, en un usage ou un fait de culture, dont la connaissance est propre aux membres du groupe avec lesquels l'orateur cherche à établir cette communion[59].

Les extraits précités condensent, sans y faire toutefois référence de manière explicite, les atrocités du régime nazi. On peut également signaler la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, qui évoque quant à elle les «malheurs publics et […] la corruption des Gouvernements», allusion directe aux conditions de vie sous l'Ancien Régime.

Comme le soulignent Perelman et Olbrechts-Tyteca, la fonction de l'allusion est de renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté; c'est une figure de la communion. En ce sens, elle est liée au genre épidictique, ainsi que le

[54] P. Bacry, *Les figures de style: et autres procédés stylistiques*, cit., p. 28.
[55] Ivi, p. 398.
[56] H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, cit., p. 86.
[57] Ivi, p. 96.
[58] M. Dominicy, *Poétique de l'évocation*, Paris 2011.
[59] Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, cit., p. 239.

rappelle Plantin[60], qui travaille au renforcement de la cohésion communautaire autour de valeurs communes. Les figures de la communion participent de cette manière à l'entretien d'une disposition à l'action, indépendante d'un contexte où l'action sera provoquée par le discours lui-même.

Nous pourrions étoffer notre propos en présentant, *a contrario*, l'effet provoqué par une *enargeia* reposant sur l'*ekphrasis* dans une visée mémorielle comparable. L'exposé des motifs de la loi Taubira, visant à faire reconnaître les traites négrières comme un crime contre l'humanité[61], place littéralement devant les yeux de l'auditoire une série de scènes représentatives:

> [...] Les cahiers des navigateurs, trafiqués, ne témoignent pas de l'ampleur des razzias, de la souffrance des enfants épuisés et effarés, du désarroi désespéré des femmes, du bouleversement accablé des hommes. Ils font silence sur la commotion qui les étourdit dans la maison des esclaves à Gorée. Ils ignorent l'effroi de l'entassement à fond de cale. Ils gomment les râles d'esclaves jetés, lestés, par-dessus bord. Ils renient les viols d'adolescentes affolées. Ils biffent les marchandages sur les marchés aux bestiaux. Ils dissimulent les assassinats protégés par le Code noir [...][62].

Comme figure de la présence, cette hypotypose, reposant sur une somme de *topoï* sous forme de récits rendus vivants par la description, rappelle à l'esprit du public les horreurs de la traite négrière. La scène est bien plus puissante, à nos yeux, que celle du préambule de la DUDH – pour ce qui est de cette fonction présentielle, du moins. En effet, n'étant pas contemporains des événements décrits, les législateurs ont dû recréer à destination de l'auditoire, par des moyens rhétoriques élaborés, la charge émotionnelle à même de justifier la promulgation d'une loi requalifiant l'esclavage en crime contre l'humanité. Toutefois, la figure ne repose pas sur une allusion productrice de connivence, mais regagne en efficacité par l'appel à un sens commun d'humanité que l'on suppose universel.

6. Conclusion

On retrouve ainsi, dans le préambule des chartes et déclarations de l'après-guerre, ce que Perelman et Olbrechts-Tyteca nomment les figures de la *présence* et de la *communion*. D'un côté, par l'hypotypose, la donnée est rappelée à la conscience de l'auditoire; sa charge négative est à même d'orienter le processus décisionnel qui en découlera. De l'autre côté, l'allusion crée un effet de connivence entre les membres de l'auditoire, susceptible de renforcer l'adhésion à une décision commune.

[60] C. Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, cit., §45 sqq.
[61] Nous tenons à remercier Victor Ferry, qui nous a signalé cet exemple. Le texte est consultable sur http://www.assemblee-nationale.fr/11/propositions/pion1297.asp; voir également bibliographie.
[62] C. Taubira, N° 1297 - Proposition de loi de Mme Christiane Taubira tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crimes contre l'humanité, *Assemblée nationale*. http://www.assemblee-nationale.fr/11/propositions/pion1297.asp, 1998 (Dernière consultation le 11 février 2015).

Dans sa lettre à E. Gareau, Perelman liait expression des valeurs, figures de la communion et émergence du pathos. Comme le rappelle Plantin[63], la «communion» autour de valeurs est étroitement liée, dans le *Traité*, à l'épidictique, qui a pour vocation le renforcement de la cohésion du groupe social. Dans la rhétorique aristotélicienne, le *pathos* correspond d'ailleurs au «levier» du genre épidictique: l'émotion suscitée chez l'auditoire entretiendrait une disposition à l'action conforme aux valeurs partagées par le groupe[64].

Toutefois, dans le corpus envisagé ici, l'effet visé sur l'auditoire ne saurait résider dans la seule création d'une disposition. La charte invite à une pratique concrète[65], et ce dès sa promulgation: c'est en ce sens qu'elle agit dès lors comme source d'inspiration législative, par exemple, ou, plus localement d'action citoyenne. Dans les cas cités, l'hypotypose est porteuse d'une forte charge émotionnelle négative, potentiellement vectrice d'un passage à l'action. Les figures repérées permettent ainsi, par les moyens que nous venons de décrire, la préparation du «terreau émotionnel» devant servir de catalyseur à la mise en œuvre des valeurs convoquées par la charte. On retrouve de la sorte les deux rôles agentifs attribués par Perelman et Olbrechts-Tyteca aux valeurs: fondement de l'action et de la disposition à l'action.

Se voit ainsi confortée, par cette première réflexion sur les figures, sous l'angle de leur fonction persuasive, notre hypothèse de la double nature épidictique et délibérative des textes utopiques sur le plan rhétorique[66]. Le rappel des événements de la seconde guerre mondiale, pris en charge par l'allusion, fonctionne ainsi comme une hypotypose pour les contemporains de la création de la charte. Nous pensons même qu'à ce moment de proximité avec l'événement, une description de détail aurait produit l'effet inverse émotionnellement, à la limite de la vulgarité. Ces bénéfices s'estompent toutefois sur le long terme, dès lors que l'absence d'*ekphrasis* rend impossible toute image mentale des événements pour les nouvelles générations.

Dans notre corpus, les figures sur lesquelles nous nous sommes arrêtées sont liées aux prémisses du raisonnement argumentatif présent dans la charte, et non à sa conclusion (contenue dans la proclamation et des articles). C'est donc bien de prime abord au sein de la «dystopie» que les figures du «moteur de l'action» s'exercent dans le dispositif utopique. D'une réflexion sur le rôle agentif des figures dans l'*utopique*, nous avons ainsi abouti à des observations sur le passage d'une mémoire visuelle à une mémoire historique, et son traitement rhétorique.

[63] C. Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, cit., §25 sqq.
[64] Cfr. E. Danblon, *La rationalité du discours épidictique*, cit.
[65] E. Danblon, *L'homme rhétorique: culture, raison, action*, cit., p. 168.
[66] De Jonge avait déjà, pour sa part, identifié ces composantes par son analyse des préambules (E. De Jonge, *Le préambule des déclarations des droits de l'homme: entre narration et argumentation*, cit.).

Articoli/12:

Entre situation et preuve: le nœud performatif

Eléments pour une étude des conditions de l'efficacité des actes de langage

Thibaut Rioult

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 15/01/2015. Accettato il 13/03/2015

Abstract: Repositioning speech, whether it is rhetorical speech or performative utterance, in its context, its space and its dynamics help us determine its scope and limitations and identify related elements. Through the prism of American interactionism or French anthropology, the study of the effectiveness of «speech acts» in their actuality (and not as pure linguistic category) brings out two major elements. Firstly, the necessity of speech to inscribe itself (in dual mode) in a situation or *milieu*, and secondly, the importance of proof in establishing and maintaining the efficiency of the language. Complementing speech, the physical dimension must also be fairly reconsidered, because it plays a key role in the system, by overcoming the «impotences» of speech.

***

1. Introduction

Savoir comment fonctionne la parole? Comment peut-elle se muer en action? Ou être par elle-même acte, est une question passionnante et capitale dont les implications sont multiples. Ce problème touche en effet de nombreux domaines, que ce soit la vie quotidienne, les actes sociaux ou les actes thérapeutiques, voire magiques. L'emploi du verbe comme puissance active est immémorial. Les grandes traditions mentionnent toutes la capacité de modifier la réalité du monde par le langage.

Nous souhaitons, par ces quelques lignes, explorer la dimension active, effective, en un mot «performative» de la parole. Il ne s'agira ici que de proposer, en une esquisse rapide, quelques pistes de réflexion pour approfondir la notion de performativité. Nous ne penserons pas ici la catégorie du performatif comme une pure catégorie linguistique. Nous essayerons au contraire d'appréhender directement ce que cette notion recouvre, soit l'idée d'une parole-force agissante, et d'en étudier les conditions et le mécanisme. Ce n'est donc pas une étude linguistique mais plutôt anthropologique. Nous ne cherchons pas à bâtir une

typologie pour classer des énoncés, mais à saisir un concept opératif, à décrire ce que recouvre la performativité et à ébaucher un processus.

Nous nous attacherons à montrer comment l'on peut concevoir deux paroles agissantes sous les formes complémentaires du discours et de l'énoncé, la manière dont est produit l'acte de langage ainsi que les liens complexes qu'il entretient avec l'action physique.

2. La construction de l'efficacité

Commençons par fixer deux formes de paroles: l'énoncé et le discours, en considérant l'énoncé comme une unité signifiante fondamentale et le discours comme un ensemble d'énoncés. La rhétorique est, du point de vue classique, un art complexe où la parole prend place dans un cadre précis, sous des conditions et des règles préétablies[46]. Son but premier est de persuader l'auditoire ou de l'émouvoir[47], c'est-à-dire le mouvoir, en un mot *l'agir*. Une modification s'opère dans l'esprit du spectateur. Si la rhétorique ne transforme pas à proprement parler la réalité, elle modifie la perception et change la manière dont l'auditoire voit le monde. Nous la penserons ici d'une manière plus large comme l'art du discours, sans se limiter nécessairement à sa définition canonique.

Ébauchons maintenant deux modalités du dire: le constatif et le performatif[48]. Un énoncé est appelé constatif, quand il dit quelque chose à propos de la réalité. Mais il existe aussi un type d'énoncé qui ne délivre aucun message sur le monde, mais qui *fait* cette réalité. On le qualifie donc de performatif. Dans son ouvrage *Quand dire c'est faire* (1962)[49], Austin définit l'énoncé performatif comme un «acte de langage», c'est-à-dire comme *la possibilité d'une action sur le réel par l'intermédiaire de la parole*. Cette parole échappe au critère de la véracité, étant donné qu'il ne se prononce pas sur le réel, il ne peut être vrai ou faux, contrairement au constatif. La question de la véracité se maintient pourtant sous une forme légèrement différente qui est celle de son efficacité constatée. En effet, l'ensemble des énoncés qui se veulent performatif ne se traduisent pas tous par une modification concrète de la réalité. On peut donc leur adjoindre une condition de succès ou de «félicité» (*felicitous*, au sens d'Austin).

Mais l'acte de langage ne peut apparaître *ex nihilo*. Un énoncé qui serait intrinsèquement agissant n'existe pas. Une parole agissante et instituante a besoin d'un *milieu* (nous reviendrons plus tard sur cette notion maussienne) pour émerger et disposer de sa pleine puissance. L'ensemble des auteurs qui

[46] *Cf.* M. Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris 1999; Id., *L'âge de l'éloquence: Rhétorique et «res literaria»* de la renaissance au seuil de l'époque classique, Paris 1994.
[47] Aristote, *Rhétorique*, I, 2, § 1: «La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader» (tr. E. Ruelle, Paris 1922).
[48] Ce couple constatif/performatif fut critiquée par Austin lui-même, qui le remplaça ensuite par la triade: actes locutoires (signification)/ illocutoires (valeur)/ perlocutoires (effet). Afin d'éviter des complexifications inutiles, on emploiera par commodité les qualificatifs constatif/performatif, sans les penser nécessairement en opposition.
[49] J. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962.

ont étudié la question de la performativité soulignent à raison la nécessité de l'inscription de cette parole dans une *situation* précise qui lui donne son sens et son effectivité.

La notion de «situation» est à comprendre dans le sens de l'école interactionniste ou pragmatiste. Elle se définit comme une structure temporelle orientée qui réunit les divers participants et organise l'expérience[50]. L'acte fondamental, la parole performative, qui y trouve place se situe à l'intersection de l'espace et du temps. Il n'y a nulle parole sans mémoire, ni sans amplitude. L'acte de langage constitue toujours un point d'orgue, une acmé. Il condense, résume et confirme la situation qui le précède et le produit.

Ce concept de situation va nous permettre de pointer la complémentarité du discours agissant (rhétorique au sens large) et de la parole performative. A partir du couple énoncé/discours, on peut mettre en regard ces deux notions. L'énoncé performatif se caractérise par son immédiateté, il est bref et direct: il ne *dit* pas le monde mais le *crée*. La rhétorique, quant à elle, parle du monde. Bien qu'elle semble appartenir en majeure partie au registre constatif, elle n'en exclue cependant pas pour autant une dimension performative. Suivie d'effets diffus, elle contribue à la mise en condition et à l'établissement d'une situation.

La rhétorique va donc servir à tisser préalablement la situation dans laquelle l'acte de langage pourra émerger. Elle déploie le milieu selon deux axes: l'espace (via l'*actio*[51], c'est-à-dire la manière de produire le discours et la gestuelle associée)

[50] L. Quéré, *La situation toujours négligée?*, in «Réseaux», vol. 15, n°85, 1997, pp. 163-192, p. 184. Cette manière de concevoir la situation est très proche de celle de Goffman [*The Neglected Situation* in «American Anthropologist», vol. 66, n°6, part. II, 1964, pp. 133-136. Traduction française: *La situation négligée*, in Y. Winkin (dir.), «*Les moments et leurs hommes*», Paris 1988, p. 143-148] qui y voit «l'organisation sociale d'une orientation momentanément conjuguée» (p. 148) et qui considère principalement la «situation sociale comme un environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle» (p. 146). Goffman l'envisage surtout comme la base de toute parole («Je veux suggérer par-là que la parole se produit – quand elle se produit – au sein d'une telle disposition sociale», p. 148). Il souligne également l'importance du geste comme complément de signification apporté à la parole (pp. 148-149). Il faut souligner que Goffman ne traite pas ici des énoncés performatifs ou ayant une efficacité symbolique. Les aspects gestuels des interactions sociales quotidiennes ont été abordées par les interactionnistes, pragmatistes et analystes de conversation (*cf.* les publications de Fornel, Goodwin, Heath, Streeck, etc.). Le concept de situation doit aussi beaucoup à William Thomas et à ses travaux sur la *définition des situations*, c'est-à-dire sur les mécanismes sociaux qui les construisent. Les situations apparaissent comme le résultat d'un consensus social, qui a pour conséquence de leur conférer une puissance réelle et de les rendre effectives («*If men define situations as real, they are real in their consequences*», W. Thomas I. & D. Thomas, *The Child in America* (2nd ed.), New York 1929, p. 572). Même si elle reste caractérisée par son aspect temporaire, la notion de situation pourrait aussi être envisagée comme une «structure structurante» (selon le concept bourdieusien). La bonne marche des situations présuppose en effet un certain «inconscient» social ou culturel. Il est d'ailleurs à noter que c'est Bourdieu, lui-même qui introduisit la pensée de Goffman en France via sa collection «le sens commun» aux Editions de Minuit.

[51] Nous utilisons ici les cinq piliers traditionnels de la rhétorique *inventio, dispositio, elocutio, memoria* et *actio*. Pour rappel, l'*inventio* (invention) établit le fond, elle consiste à cerner le sujet et à préparer des arguments; la *dispositio* (disposition) structure le discours, agence les différentes parties, s'assure de sa logique; l'*elocutio* (style) embellit le discours, s'attache au style et optimise le medium *i.e.* la forme pour maximiser son efficacité sur l'auditoire; la *memoria* (mémorisation) consiste en l'apprentissage par cœur du discours, généralement en s'appuyant

et le temps (via la *dispositio*, soit l'ordonnancement du discours, sa chronologie et sa logique). Les deux dimensions ne sont d'aucune manière dissociées, et cette double construction opère en vue d'une convergence finale.

L'*actio* fixe le cadre principal. Elle occupe l'espace, l'instant et l'esprit des spectateurs. Elle maintient la situation en empêchant la dispersion des attentions et des intentions. En garantissant la cohérence de l'ensemble des éléments constitutifs de la situation, elle assure sa pérennité et permet de progresser lentement mais sûrement vers l'acte de langage à venir. Il s'agit de déployer pour mieux circonscrire et circonvenir. Le discours joue dans cette phase préalable un rôle capital et prépare le moment crucial de l'acte de langage qui est simultanément le nœud et le dénouement, sorte de spasme central où la situation se comprime et se détend.

Il n'y a pas d'instantanéité de la parole, mais au contraire elle s'inscrit nécessairement dans une dynamique. Elle s'ancre dans un passé et se projette dans un futur qu'elle construit déjà en majeure partie. Pour penser ce double usage de la parole (énoncé/discours) ainsi que la performativité, on peut élargir le champ conceptuel initial de la pragmatique à celui de l'ethnologie, en complétant le concept de situation par celui de *milieu*[52]. La question de l'efficacité de la parole est très proche de celle de la magie (voire pour une grande partie identique, à condition de dénier à ce concept toute dimension occulte et de le concevoir à la suite de Mauss comme une notion socio-anthropologique rationalisable et exploitable). Il est donc bon de revenir à cette notion telle qu'elle fut définie par Mauss et Hubert dans l'*Esquisse d'une théorie générale de la magie*.

> Cette notion [la magie] comprend, en outre, l'idée d'un milieu où s'exercent les pouvoirs en question. Dans ce milieu mystérieux, les choses ne se passent pas comme dans le monde des sens. La distance n'y empêche pas le contact. […] Cette notion de force et cette notion de milieu sont inséparables; elles coïncident absolument et sont exprimées en même temps par les mêmes moyens. En effet, les formes rituelles, c'est-à-dire les dispositions qui ont pour objet de créer la force magique, sont aussi celles qui créent le milieu et le circonscrivent, avant, pendant et après la cérémonie. Donc, si notre analyse est exacte, nous retrouvons à la base de la magie une représentation singulièrement confuse et tout à fait étrangère à nos entendements d'adultes européens[53].

De même, nous trouvons à la base de la performativité la notion complexe d'une double modalité de la parole constative/performative couplée à une question de forme ou d'échelle de signification (discours/énoncé), similaire à l'union milieu-force. On retrouve ici cette double fonction de la parole dans

sur l'art mnémotechnique; l'a*ctio* (récitation, déclamation) est l'étape du réel, elle consiste à contrôler la voix et le geste lors du discours effectif.

[52] Une étude plus vaste serait d'ailleurs à mener à partir de la paire situation/milieu. Ce couple offre un court-circuit entre la vieille école française de sociologie et d'anthropologie et les courants pragmatistes ou interactionnistes américains proches de l'école de Chicago. Gageons que le nouvel éclairage apporté par cette lecture croisée pourrait se révéler fructueux pour les deux disciplines.

[53] M. Mauss & H. Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in «L'Année Sociologique», 7, 1902-1903 (reproduit dans M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris 1950), p. 100.

sa capacité à déployer un monde dans lequel elle agit ensuite. Le vocabulaire se heurte malheureusement *à la complexité du réel.* En important le concept de *mana,* les deux anthropologues mettent au point une notion complexe de «milieu-force» étrangère à nos catégories mentales. Le langage nous paraît ressembler au *mana*[54] en ce sens qu'il est discours instituant le milieu tout en étant aussi la parole-force agissante.

Cependant malgré l'importance accordée à la situation ou au milieu comme prérequis de l'efficacité de la parole performative, il nous semble que sa dimension physique est le plus souvent négligée. Car, contrairement aux gestes, le langage est capable d'apporter rapidement du sens et de l'intelligibilité. Il est à même de bâtir les réseaux de significations et de les communiquer effacement aux interlocuteurs. Cependant par ses propres limitations, il s'avère impuissant à achever et à accomplir le milieu qu'il veut instituer. C'est alors que d'autres modes de communications doivent prendre le relai (langage corporel, production-manipulation d'objet, action physique réelle, etc.).

C'est ainsi que par la conjonction du langage et de l'action se crée un milieu, un environnement, qui n'est pas à strictement parler «performatif» mais qui va constituer le fondement nécessaire à l'acte de langage. A ce moment, l'énoncé performatif peut agir efficacement. Dans un premier temps, il ne fait que condenser et résumer en une parole l'essence de la situation. L'énoncé vient alors confirmer et justifier l'état de fait qui l'a engendré. Il concentre et libère en une parole la tension accumulée, modifiant alors la réalité.

Cependant, il serait un peu hâtif de considérer qu'une fois les mots prononcés, leur action est effective, quand bien même les prérequis de succès seraient-ils remplis. Il y a nécessité d'une confirmation *a posteriori*, qui permet de valider l'acte de langage. Cet énoncé est donc quasi-performatif car il reste un léger – mais capital – écart entre la signification du verbe et sa traduction effective. La parole ne devient performative qu'effectivement réalisée par l'acte qu'elle rend possible, prépare et introduit. L'acte physique fait alors office de *preuve* matérielle et irréfutable. Cette preuve finale, apportée par l'expérience du réel, donne de surcroit toute sa valeur et sa validité au performatif, et, par là même, lui permet d'assurer sa pérennité. Il parait en effet évident qu'un acte qui ne serait jamais suivi d'effet se verrait bientôt dénier le statut d'efficace.

On peut procéder comme précédemment à l'extension de ces idées au domaine magique et nuancer la position maussienne qui ne voit dans le jugement magique qu'une pensée de l'*a priori*. Finalement l'*a priori* de la croyance magique n'existerait que parce qu'il existerait aussi un *a posteriori* de la confirmation du magique et des croyances liées. C'est un cercle qui s'auto-entretient. Il est peu probable qu'un opérateur magique qui ne marcherait jamais soit considéré en tant que tel et conservé. Mais il existe bien sûr de nombreux procédés complexes qui permettent de garantir la pérennité du magique malgré ses échecs répétés. Simplement le succès y a plus de poids que l'échec.

[54] Ivi, p. 105: «Le *mana* est en outre un milieu ou, plus exactement, fonctionne dans un milieu qui est *mana*».

On peut donc postuler l'existence de deux boucles causales nouées autour de l'acte de langage qui concourent à sa réalisation: d'abord la création d'un milieu autorisant la parole performative et se trouvant à son tour confirmé par elle, ensuite l'action justifiée par la parole et qu'elle valide en retour. Il ne s'agit donc pas de récuser la notion de performativité du langage, mais d'en pointer la limite et par conséquent le besoin d'une preuve tangible qui ne peut être fournie que par le recours à une dimension physique, située en *dehors* du langage. L'étude de l'efficacité symbolique se doit donc d'être tout autant une réflexion sur le pouvoir de la parole que des actes qui la doublent, la confortent et lui assurent un ancrage dans le réel.

3. Etudes de cas

Appliquons maintenant ces réflexions à quelques cas concrets.

Deux exemples canoniques

Austin propose notamment deux exemples: la cérémonie de mariage et celle du baptême maritime[55]. Le point d'apogée de la cérémonie de mariage réside dans l'échange des serments des mariés et dans la déclaration de l'officiant: «*Je vous déclare mari et femme*». Cependant il est évident que cet acte de langage ne prend place qu'à la suite d'un long processus de construction personnelle et sociale tant sur le plan du langage que sur celui de l'acte pur. Le rituel qu'il soit religieux ou laïc a d'abord créé un milieu où la parole prend tout son sens et impose sa réalité. Mais il apparait clairement que cette consécration n'est pas suffisante. En effet, depuis le Moyen Âge, le mariage chrétien n'est reconnu comme valide qu'une fois celui-ci consommé (entre autres conditions). Dans le cas contraire, il est considéré comme nul. L'Eglise ne fait alors que constater purement et simplement son inexistence (et ne l'annule en aucun cas, puisque cela impliquerait qu'il a été).

La parole performative se trouve donc tributaire d'actes qui en garantissent l'efficacité. Le rituel clairement intelligible est sous-tendu et complété par un ensemble d'éléments plus complexes et obscurs qui agissent à un niveau symbolique inférieur (par exemple, l'échange des anneaux, i.e. l'attachement-emboitement réciproque, ou bien l'acte sexuel – *copula carnalis* – i.e. l'union des chairs).

De même le second exemple austinien du baptême d'un bateau présente des caractéristiques similaires. En effet, si l'acte principal est bien l'assignation d'un nom au bateau qui va être baptisé avant de pouvoir prendre la mer, le fait de briser une bouteille n'est pas négligeable. En présentant cet exemple Austin met bien les deux actes en parallèles en précisant la simultanéité parole/geste[56]. Et de même que l'onction est nécessaire au baptême humain, cette aspersion

[55] J. Austin, *How to do things with words*, cit., p. 5.
[56] *Ibid.*: «E. b) "I name this ship the *Queen Elizabeth*" as uttered when smashing the bottle against the stem».

rituelle est tout autant importante. Tous les marins le savent: une bouteille qui ne se brise pas est très mauvais signe. La cérémonie n'a pu parvenir à son terme. Cet échec marque alors l'inachèvement du baptême et octroie au navire un statut ambigu, marginal et maudit. L'avortement du rituel est alors signe d'insuffisance et de danger pour le bateau, malgré qu'il ait été nommé par l'officiante. Les légendes marines vont bon train sur l'absence de baptême du Titanic…

Performativité thérapeutique

La performativité prend toute sa valeur et sa profondeur dans un domaine autre: celui de la thérapeutique. Les travaux de Marguerite Sechehaye (1947)[57], dans le domaine clinique, et de Claude Lévi-Strauss (1949)[58], en anthropologie, ont permis de mettre à jour la notion d'efficacité (ou réalisation) symbolique ainsi que son importance thérapeutique.

L'étude de Lévi-Strauss (redevable de Sechehaye) s'attache à décrire comment, par le biais d'une longue incantation le chaman peut faciliter un accouchement difficile. Elle permet d'éclairer la constitution du milieu par un discours doublé d'actions physiques. L'essentiel de la thérapie repose sur l'utilisation d'un chant mythologique qui offre à la parturiente un cadre lui permettant d'interpréter ses douleurs et ses difficultés pour finalement les résoudre. Cependant, il ne s'agit pas pour autant d'une pure *talking cure*, puisque le chaman manipule les «figurines qu'il a sculptées»[59] et met en place un véritable théâtre, en plus de son propre engagement physique et psychologique[60] (puisqu'il incarne le héros libérateur) qui va bien au-delà de la simple notion de parole performative. L'efficacité symbolique requiert donc un dispositif complexe, où la parole et l'action tissent ensemble un écheveau de sens pour diriger et canaliser les puissances.

De même, dans le lien entre Sechehaye et Renée[61] sa patiente schizophrène (tel qu'il est relaté par la malade elle-même dans son *Journal*[62]), le langage apparait bien comme le complément essentiel de l'action physique. Il sert à structurer le monde de la schizophrène, pour qui les frontières du moi ont été abolies. La communication directe étant devenue impossible (disparition de l'usage des pronoms personnels), l'échange ne peut avoir lieu que via la manipulation d'objet ou le contact corporel, au niveau des couches basses de la conscience. Le langage joue alors un rôle de structure d'intelligibilité. Il résulte d'une co-construction subtile entre médecin et patiente. En réutilisant en partie le langage

[57] M. Sechehaye, *La Réalisation symbolisation*, supplément n°12 de la «Revue Suisse de Psychologie et de Psychologie appliquée», Berne 1947.
[58] C. Lévi-Strauss, *L'efficacité symbolique*, in «Revue de l'histoire des religions», tome 135, n°1, 1949, pp. 5-27.
[59] Ivi, p. 7.
[60] Engagement opposé à la conception freudienne classique préconisant un retrait de l'analyste et une position impassible se rapprochant de celle du chirurgien, mais qui trouve des échos chez d'autres analystes comme Ferenczi ou Winnicot (qui assumaient un engagement physique auprès du patient) avec des résultats thérapeutiques variés.
[61] En réalité, la patiente s'appelait Louisa Duess. Une fois guérie de sa schizophrénie, Sechehaye finira par l'adopter. La jeune fille deviendra plus tard psychanalyste à son tour.
[62] M. Sechehaye, *Journal d'une Schizophrène,* Paris 1950.

de la schizophrène, l'analyste lui propose verbalement des significations qu'elle associe aux actes[63]. Elle peut ainsi réintégrer dans le monde de la patiente des actes en les assimilant à ses propres concepts. Face au délitement du monde et à la perte de sens perçus par la malade, l'enjeu est de reconstruire progressivement, sur la base des actes les plus concrets, une intelligibilité.

Au-delà de la question de la mise en signification, d'une manière beaucoup plus profonde et fondamentale, se pose l'obsédante question de la preuve. Preuve d'autant plus importante quand elle touche aux tréfonds de l'être et de la relation entre les êtres: «Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour» disait Jean Cocteau[64]. Ce qui importe à Renée, au-delà (ou en-deçà) de tout langage articulé, c'est la sensation physique[65] (que la parole ne fait que redoubler). Il y a donc une impuissance du langage à être preuve, due dans ce cas à l'insuffisance de sa représentativité de l'être profond[66]. Il s'agit, certes, d'un cas extrême. Mais il nous semble que cet exemple permet de bien appréhender la complémentarité parole/action.

Les trois types majeurs de cures chamanistiques listées par Lévi-Strauss (1949a) sont l'extraction du mal, le combat simulé contre les esprits nuisibles et l'incantation doublée d'opérations (celui-là même qu'il décrit en détail). D'une manière générale, l'action physique (et symbolique) occupe donc une place de choix dans les thérapies chamaniques qui sont devenues emblématiques de la notion d'efficacité symbolique. Contrairement aux lectures rapides de cet article sur *L'efficacité symbolique*, qui ne mettent généralement l'accent que sur la capacité du chaman à chanter la guérison de la femme enceinte, cette technique ne peut être réduite à une verbalisation du mal et du processus de libération. Le symbolique ce n'est donc pas que du verbe, mais du concret et du matériel (le plus bas) doublé de spiritualité (la plus haute). C'est également ce que nous apprend la lecture du *Sorcier et sa magie.* Autre texte, malheureusement trop méconnu, de

[63] L'acte prend le pas sur la parole. C'est Renée qui parle: «Quand je racontai mes craintes à "Maman" [l'analyste], elle fit une chose merveilleuse: elle prit les deux bras du singe, les baissa et les fit entourer ses petits genoux en lui disant: "Petit Singe à la maman, Maman te demande de garder toujours tes petits bras en bas pour rassurer Renée […]." Le petit singe dit oui, je le vis dans ses yeux. […] En tout cas, dès ce moment les impulsions à me faire du mal cessèrent subitement». (M. Sechehaye, *Journal*, cit., p. 69).

[64] Ou G. Leroux, ou P. Reverdy… L'attribution de la primauté de cette citation reste discutée…. et de peu d'intérêt.

[65] M. Sechehaye, *Journal*, cit., p. 30. C'est Renée qui écrit: «Parfois sous ses dénégations, et grâce à son affection – *surtout lorsqu'elle me tenait fort, près d'elle*, - et qu'elle me disait: "Mais Maman est toujours la même. Elle est plus forte que l'Eclairement, regarde comme elle peut te tenir fortement". Alors je la reconnaissais, c'était de nouveau elle, mon refuge, ma vie […]». (c'est nous qui soulignons).

[66] Ce fut d'ailleurs l'une des principales tâche de la rhétorique que de réussir à faire directement parler l'âme (ou à en donner l'impression). Sur ce sujet, on pourra se reporter à l'ouvrage de L. Desjardins, *Le corps parlant: savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle (*Paris 2000) qui explicite notamment le rôle crucial de l'*actio* dans cette traduction des passions par l'intermédiaire du corps. Elle met notamment en lumière la spécificité de «L'*actio* [qui] ne fait donc pas que redoubler le discours: elle est chargée de "porter au dehors", de rendre visible les moindres mouvements de l'âme. Aussi exclut-elle tout recours au mime, perçu comme simple redondance du contenu verbal» (p. 113).

Lévi-Strauss (1949)[67], publié la même année et éclipsé par *L'efficacité symbolique*, le *Sorcier* présente un chaman utilisant des techniques d'illusionnistes pour soigner ses patients[68]. La guérison constitue alors un phénomène visible pour le patient, qui peut constater effectivement (et symboliquement) l'extraction de la cause de son mal. L'acte est donc prédominant et la symbolisation a lieu en dehors même du langage.

4. Conclusion

Cette exploration à grands pas de la question du performatif appuyée sur des textes théoriques ainsi que sur des exemples tirés du quotidien ou appartenant à des contextes particuliers, nous a permis de dégager quelques idées. La parole doit être envisagée comme une entité complexe et duale qui combine capacité à créer et à maintenir une situation ou un milieu avec une puissance d'action ponctuelle pouvant modifier en profondeur la réalité. Il apparaît aussi que l'acte de langage ne peut être envisagé correctement que replacé dans un contexte plus large où serait pris en compte sérieusement les aspects physiques qui le sous-tendent et le prouvent. Il ne s'agit pas de dénier à la parole une place déterminante dans la création performative et symbolique ou de chercher à vouloir donner *à l'une ou l'autre des actions* la priorité, mais bien d'en montrer la nécessaire complémentarité. La parole et l'acte fonctionnent de concert et tissent continuellement ensemble la réalité du monde.

[67] C. Lévi-Strauss, *Le sorcier et sa magie*, in «Les Temps modernes», n° 41, 1949, pp. 3-24.
[68] L'étude de Lévi-Strauss est surtout basée sur les récits indigènes Kwakiutl rapportés par Boas, ainsi que sur le travail de Cannon à propos de l'efficacité radicale et surtout fatale des pratiques vaudou.

¶ Sezione Quinta

Retorica dell'immagine

Articoli/13:

The Big Picture

Philosophy After the Apollo Missions

Kelly Oliver

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 05/11/2014. Accettato il 10/02/2014

Abstract: In "The Big Picture," Kelly Oliver analyzes the rhetoric surrounding the first images of the Earth from space. She demonstrates that mainstream media in the United States, along with testimony from the astronauts who took the photographs, is filled with ambivalent desires. The first photographs of Earth triggered rhetoric about saving and protecting the planet, rhetoric about technological unification of the global, and fantasies of escaping Earth to colonize other planets. These images made us want to love it and want to leave it. Kelly Oliver shows how these reactions to Earth are still with us today.

***

Men's conception of themselves and of each
other has always depended on their notion of the earth.

(Archibald MacLeish, 1968)[1]

The spectacular images from the 1968 and 1972 Apollo missions to the moon, "Earthrise" and "Blue Marble," are the most disseminated photographs in history[2]. Indeed, "Blue Marble," the most requested photograph from NASA, is the last photograph of the planet taken from outside of Earth's atmosphere[3]. Whereas "Earthrise" shows the earth rising over the moon, with elliptical fragments of each (the moon is in the foreground, a stark contrast from the blue and white earth in the background), the later image "Blue Marble" is the first photograph of the "whole" earth, round with intense blues and swirling

[1] A. MacLeish, *Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold*, *New York Times,* December 25, 1968.
[2] See B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, *American Historical Review* 116 (3) 2011, p. 606. I am fortunate to have found Lazier's article "Earthrise" while working on this project (2011). His analysis is insightful and provocative. This chapter is indebted to his work there. I am also grateful for conversations with Jennifer Fay, which helped me immensely in formulating this project.
[3] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit. p. 620; D. Cosgrove, "Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs", in *Annals of the Association of American Geographers* 84 (2), 1994.

white clouds so textured and rich that it conjures the three dimensional sphere. Even more than previous photographs of Earth, the high definition of "Blue Marble" and the quality of the photograph make it spellbinding. Set against the pitch-black darkness of space that surrounds it, the earth takes up almost the entire frame. Unlike in Earthrise, in Blue Marble the earth does not look tiny or partial, but whole and grand. Both of these photos from Apollo missions (8 and 17) were immediately met by surprise, along with excited exclamations about the unity of mankind on this "blue marble," this "pale blue dot," this "island earth"[4].

In the frozen depths of the Cold War, and over a decade after the Soviets launched the first satellite to orbit Earth, Sputnik, these images were framed by rhetoric about the unity of mankind floating together on a lonely planet. At the same time as vowing to win the space race with the Soviet Union, the United States wrapped the Apollo missions in transnational discourse of representing all of mankind. While aimed at the moon, these missions brought the Earth into focus as never before. The photographs sparked movements aimed at "conquering" our home planet just as we had now "conquered" space. Indeed, the criticisms of these early ventures of the space program asked why we were concentrating so many resources on the moon when we had plenty of problems here on Earth, not the least of which was the threat of nuclear war [5]. The Apollo missions were a direct outgrowth of this threat, in terms not only of the significance of the race to space, but also their technologies, which originated with military developments in World War II. The atom bombs dropped in Japan in 1945 heralded the nuclear age with the threat of total annihilation. And the development of rockets by both the United States and Germany as part of military strategies in WWII, gave rise to rockets launched into space by the U.S.S.R. and U.S.A in decades that followed. Indeed, the U.S. recruited German scientists to work with N.A.S.A..

Within a decade, we had gone from *World* War and the threat of genocide of an entire race of people, to the possibility of nuclear war and the threat of annihilation of the entire human race. And, within another decade or two, with Sputnik and then the Lunar Orbiter and Apollo missions and photographs of Earth from space, the *World* gave way to the *Planetary* and the *Global*. Following the 20th Century German philosopher Martin Heidegger, we might call this "the globalization of the world picture"[6]. Within a few short decades, the rocket science used by the military in WWII had given rise to the globalism that we have inherited today. From global telecommunications such as cell phones and Internet, to global environmental movements, the Apollo missions moved us from thinking about a world at war to thinking about both the annihilation and the unification of the entire globe.

[4] Cf. C. Sagan, *Chapter 1: You Are Here*, in *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space,* 1-8, New York 1994.
[5] *Men of the Year*, *Time*, January 3, 1969.
[6] See B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., p. 606.

The real nuclear destruction in WWII and the threat of nuclear war during the Cold War sparked fantasies of nuclear devastation in popular culture. Films such as Roger Corman's *The Day the World Ended* (1956), Stanley Kramer's *On the Beach* (1959), Stanley Kubrick's *Dr. Strangelove* (1964), and the James Bond film *You Only Live Twice* (1967), along with lesser known films such as *The Final War* (1960), *The Day the Earth Caught Fire* (1961), *This is Not a Test* (1962), *Atomic Rulers of the World* (1964), *Fail Safe* (1964), *The End of August at the Hotel Ozone* (1967), all revolved around the threat of nuclear destruction, many of them imagining what would happen if the U.S.A. or U.S.S.R. "pushed the button." The mushroom cloud became the iconic image of nuclear destruction. After the Apollo photographs of "whole" earth, the mushroom cloud and fear of nuclear destruction was joined, if not replaced, by images of other types of annihilation of the entire planet through our own pollution and climate change or at the "hands" of aliens. Some in the environmental movement spurred on by the Apollo photographs imagined the Earth itself as our enemy, taking its revenge on us by trying to eradicate us from its surface[7]. The mushroom cloud and the iconic Blue Marble became intertwined in popular investment in the fantasy of *whole* earth. It was as if we could think the whole earth only by imaging its destruction, that all attempts to "save" the planet require first imagining destroying it.

In order to take the world as a whole, we imagine it gone. In order to see the whole earth, we fantasize its obliteration. In this regard, fantasies of Whole Earth and One World are nostalgic in that they begin with imaginary scenarios of annihilation followed by the longing for wholeness. In this retroactive temporality, we embrace the earth and the world by first imagining them gone and then reconstructing them whole. In the words of the tagline of the 2013 film *Oblivion*, in which aliens have rendered the earth a barren desert and convinced the few remaining inhabitants, whom they have cloned, that habitable earth was irradiated through our own nuclear war, "Earth is a memory worth fighting for."

Is it a stretch to say that before the World Wars, we had no sense of the World as a whole? And is it just coincidence that the images of the "whole" Earth appear only through the threat of nuclear annihilation of the entire planet? Are the mushroom cloud and Blue Marble two sides of the same coin, namely the technological mediation of our relationship to both Earth and World?[8] Did the threat of nuclear destruction change the *World* into a *Globe*? Finally, does imagining the earth as a whole necessarily mean imagining its demolition? In this case, the Whole Earth and One World in the photos from space are phantasms created by the fallout of the fantasies of World being gone and Earth being obliterated. This was the fear that inspired men to reach for the stars, the fear that life as we know it on Earth might disappear one day. And on "the day the world ended" and "the day the earth caught fire," these men wanted to be ready to abandon ship and make a new start someplace else in the universe. Yet,

[7] See B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., p. 619.
[8] Cfr. Ivi, p. 619.

what they discovered with their first ventures off world rocketing to the moon is that looking back and seeing the Earth was the most profound moment of their mission. Certainly, the most enduring legacy of the Apollo missions are the images of earth from space.

Immediately after the Earthrise photograph was transmitted back to Earth from Apollo 8 on Christmas day 1968, poet Archibald MacLeish's wrote an article in *The New York Times* entitled *Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold*, in which he proclaimed the significance of the moon mission as changing our very conception of earth: «The medieval notion of the earth put man at the center of everything. The nuclear notion of the earth put him nowhere—beyond the range of reason even—lost in absurdity and war…. To see the earth as it truly is, small and blue and beautiful in that eternal silence where it floats, is to see ourselves as riders on the earth together, brothers on that bright loveliness in the eternal cold—brothers who know now they are truly brothers»[9] MacLeish speculates that seeing the earth «as it truly is» will «remake our image of mankind» such that «man may at last become himself»[10]. Seeing the earth «whole» for the first time unites all of mankind, together on «that little, lonely, floating planet». Realizing that we are all in this together on the precarious lovely earth alone in the «enormous empty night» of space is seen as a catalyst for our finally coming into our own as a species united as «brothers». When MacLeish calls the astronauts «heroic voyagers who were also men», however, we cannot hear the universal mankind but rather the masculine heroic space cowboys, riders in the sky, who have the power and vision to unite all men as «brothers» against the eternal cold of space[11]. MacLeish's assessment is consistent with NASA's press releases after both Apollo missions, which included panhuman themes of uniting mankind and representing all of mankind in space outside of any national borders[12]. For example, then NASA chief Thomas Paine told *Look* magazine that photographs of Earth from space «emphasize the unity

[9] A. MacLeish, *Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold*, *New York Times,* December 25 1968.
[10] *Ibid.*
[11] Denis Cosgrove analyzes the masculinist and imperialist rhetoric surrounding the early Apollo missions (*Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, *Annals of the Association of American Geographers* 84 (2), 1994, pp. 270–294). Cosgrove argues that the within this discourse «the airman unveils the true face of the earth» (Ivi, p. 279). He also argues that the very use of the word "mission" conjures both Christian missionaries and military missions, both of which inform the rhetoric of the early space program (Ivi, pp. 280-182). For a discussion of the rhetoric of the missions in terms of gender, see also Y. J. Garb, *The Use and Misuse of the Whole Earth Image*, *Whole Earth Review* (March 1985), pp. 18–25.
[12] Denis Cosgrove describes the way in which this pan human rhetoric aligns Christian universalism and the American vision of global harmony imagined because imperialism can be taken into space where there is enough to go around: «The dominant rhetoric of Apollo spoke of an incorporative vision of global human mission rather than of dominion or territorial control; and as such, that rhetoric was unremarkably consonant with much of post-war American foreign policy. Imperial expansion, henceforth, was to be directed peacefully beyond the Earth for the benefit of 'all mankind' rather than into the territories of other human cultures» (*Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 281). See also R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, New Haven 2008.

of the Earth and the artificialities of political boundaries»[13]. NASA presented the Apollo 8 mission as one of peace and goodwill to all mankind[14].

In 1969 *Time Magazine* named the Apollo 8 astronauts, Broman, Lovell and Anders, "Men of the Year." The accompanying article described a New World born from their mission, one in which the human race could come together with one unified peaceful purpose as a result of the «escape from the planet that was no longer the world»[15]. The world had expanded to include the universe, while the earth had shrunk into a tiny fragile ball. *Time* describes the Earth as a troubled place full of war and strife and space as the great hope to «escape the troubled planet». Again, the astronauts are seen as heroic figures conquering space: «It seemed a cruel paradox of the times that man could conquer alien space but could not master his native planet»[16]. The goal is clearly to conquer; and the Apollo missions signal a great victory in escaping a troubled planet and moving beyond what appear from space as the petty disagreements between peoples. In the words of astronaut Frank Borman, «when you're finally up at the moon looking back at the Earth, all those differences and nationalistic traits are pretty well going to blend and you're going to get a concept that this is really one world and why the hell can't we learn to live together like decent people»[17]. The irony is that Borman claims that he only accepted the mission because as a military officer he wanted to "win" the Cold War[18]. The *Time* magazine article concludes that man will not turn into «a passive contemplative being" because he knows how to challenge nature and in reaching for the moon he now conquered not only the seas, the air, and natural obstacles, but also space and the moon, which brings with it the "hope and promise of his latest conquest»[19]. Like Borman, the American media seemed to think of the Apollo mission as a triumph for freedom and hope, paradoxically both for all of mankind and as an American victory in the Cold War[20].

Ideals of "One World" and "Whole Earth" manifest this tension in rhetoric around the moon missions. And, the Earthrise and Blue Marble photographs became emblems of both ideals. "One World" is the idea that techno-science can unite all of the nations of the world, while "Whole Earth" is the idea that concern for the shared environment can unite all peoples on the fragile planet Earth. Geographer Denis Cosgrove describes these two reactions to seeing the Earth from space: «High-technology industries, largely concerned with communication… have dominated global economic trends over the past decade, and for them 22727 [Blue Marble] serves as an appropriate successor to the global corporate symbols of the post-war years. They persist in the *One-world* reading in which the

[13] Quoted in R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 134
[14] Cfr. D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 282.
[15] *Men of the Year*, *Time*, January 3, 1969.
[16] *Ibid.*
[17] Quoted in R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 133-134.
[18] See also R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 17.
[19] *Men of the Year*, *Time*, January 3, 17, 1969.
[20] Cfr. R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 133.

Apollo image signifies secular mastery of the world through spatial control. By contrast, for *green* environmental organizations…Earthrise and 22727 represent a quasi-spiritual interconnectedness and the vulnerability of terrestrial life. For them the *Whole-earth* reading signifies the necessity of planetary stewardship, best practiced from an insider's localist position»[21]. Whereas One-World is the image of the entire planet connected through technology, Whole-Earth is the image of the entire planet interconnected organically through the uniqueness of life in the universe.

The sentiments of Buckminster Fuller epitomize the One-World view of the earth as a technological wonder that unites mankind: «our space-vehicle Earth and its life-energy-giving Sun and tide-pumping Moon can provide ample sustenance and power for all humanity's needs»[22]. While this utopian vision is far from realized on Spaceship Earth, the technological goal of uniting the planet through telecommunications is increasing its reach, if not across the entire globe, then certainly across a sector of the earth determined by access to technology through wealth. Yet, even telecommunications with outgrowths of social media originate in military operations. The first satellites were Cold War technologies developed to spy on the enemy. The One-World reaction with its ideal of global technology comes out of the conquering model voiced by astronauts and media alike in response to the Cold War. For even more than most, the Cold War was about technology; and the race to the moon was a battle over the future of techno-scientific progress. According to *Time* magazine, if we could conquer alien space, then we should be able to master our native planet.

The Whole-Earth reaction with its notions of organic interconnectedness and the vulnerability of our native planet comes from the "loneliness" of Earth seen floating in the "vast night" of space. Perhaps more surprising than reveling in the technocratic triumph of the moon missions was the solemnity of realizing that Earth is the only thing that looks even remotely living from that vantage point. While it is not so surprising that astronauts may have felt alone floating in their space capsule thousands of miles from any other living soul, it is remarkable that their sense of isolation was contagious. Each one of them expressed the loneliness of space in which Earth appears as an oasis. For example, on a later mission, Apollo 11 astronaut Michael Collins voiced the loneliness and vulnerability of Earth when circling the dark side of the moon alone in the Command Module: «I am alone now, truly alone, and absolutely isolated from any known life….Then, as the Earth rose over the lunar horizon: so small I could blot it out of the universe simply by holding up my thumb…. It suddenly struck me that that tiny pea, pretty and blue, was the earth…I didn't feel like a giant. I felt very, very small»[23]. Collin's remarks express the contradictory reactions to seeing Earth from that distance. On the one hand, he

[21] D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 287.
[22] Quoted in B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., p. 284.
[23] Quoted in D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 286.

imagines blotting out the Earth with his thumb and on the other he imagines himself as very small and insignificant. The power and mastery of technological prowess is counterbalanced by the vastness of the universe that makes our entire planet look like a "tiny pea."

The first astronauts to circle the moon all expressed similar sentiments, emphasizing the loneliness, uniqueness, and fragility of Earth. Apollo 8 Mission commander Frank Borman called Earth «a grand oasis in the big vastness of space»[24]. Astronaut James Lovell described the loneliness of space, «The vast loneliness up here is awe-inspiring, and it makes you realize just what you have back there on earth. The earth form here is a grand ovation to the big vastness of space»[25]. Astronaut William Anders stressed the fragility of the tiny planet: «The Earth looked so tiny in the heavens that there were times during the Apollo 8 mission when I had trouble finding it…..I think that all of us subconsciously think that the Earth is flat or at least almost infinite. Let me assure you that, rather than a massive giant, it should be thought of as the fragile Christmas-tree ball which we should handle with care»[26]. To these astronauts, and subsequently the media, along with One World and Whole Earth proponents, the Earth is alone in the universe, «a planet so eccentric, so exceptional» that the mission to the moon brought the Earth into focus[27]. Through the lens of the Apollo cameras, the lovely planet Earth appears as lonely as it is unique set against the absolute blackness of space.

Seeing the Earth from space, so tiny and yet the only visible color, prompted ambivalent feelings of vast loneliness and eerie insignificance along with immense awe and singular significance. News anchor Walter Cronkite described the Earth as «*floating* in space»[28]. And, speaking of the Apollo 8 astronauts in a NASA publication entitled *This Island Earth*, administrator Oran Nicks concludes, «Their eyewitness accounts impressed millions of men with the true reality of our situations: the oneness of mankind on this *island Earth*, as it *floats* eternally in the silent sea of space»[29]. While, echoing the astronauts along with writers like MacLeish, another NASA administrator, George Low hopes that «By heeding the lessons learned in the last decade, and attacking our man made problems with the same spirit, determination, and skill with which we have ventured into space, we can make 'this *island earth*' a better planet on which to live»[30]. Like an island, the Earth is alone, floating in the infinite sea of space. And like so many fantasy islands, some see it as paradise while others can't wait to escape from their exile here. Seeing Earth from space made some appreciate Earth anew, while others imagined moving further away from Earth and traveling other planets.

[24] Ivi, p. 282.
[25] J. Lovell, quoted in *Men of the Year*, *Time*, January 3, 1969.
[26] Quoted in D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 284.
[27] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., 623.
[28] R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 146 (my emphasis).
[29] O. W. Nicks, (ed.), *This Island Earth (NASA SP-250),* Washington, DC 1970, p. vi.
[30] Ivi, p. iv (my emphasis).

For some, seeing the loveliness of Earth «is to wish also to return» to it[31]; while for others, seeing the insignificance of Earth compared to the vastness of space is to wish to leave it.

Indeed, mission chief Frank Borman recounts feeling nostalgia and homesick when he saw the "picture" of Earth from the moon: «It was the most beautiful, heart-catching sight of my life, one that sent a torrent of nostalgia, of sheer homesickness, surging through me»[32]. Certainly, the photographs of Earth from the moon still provoke feelings of uncanniness when we realize that we are there somewhere, miniscule specks on that tiny "pale blue dot" floating in space[33]. Yet, whereas fellow astronaut James Lovell, saw the Earth as fragile and in need of care, astronaut Buzz Aldrin continues to urge us to colonize Mars and become a "two-planet species": «Our earth isn't the only world for us anymore. It's time to seek out new frontiers»[34]. While some, like Lovell, saw the Earth from space and want to protect it, others, like Aldrin, imagine escaping from Earth to find our way in the galaxy, perhaps even the universe. With environmental disaster looming large on the horizon, in recent years there is a sense among some that the Earth has betrayed us or is taking it revenge on us; and rather than a safe haven, it has become a death trap and a threat to human survival[35]. The urge to colonize Mars or find another habitable home is getting stronger, evidenced by the *Mars One* project, which plans to start colonizing Mars in 2023, less than a decade from now, and to continue bringing people on a one way trip to Mars every two years from then on, for a permanent self-sustaining Mars settlement.

Imagining the Earth as an island, isolated and alone, conjures the ambivalent reactions to all desert islands, as either places to escape from or to escape to. Earth as an island, beautiful and blue, floating alone in the darkness of space, is both threatening and reassuring. This image leads us to see the Earth both as our amazingly singular home and at the same time a tiny pea barely visible from space. The view of Earth from space makes us want both to protect our vulnerable planet and to escape from this insignificant speck in the universe. It makes us feel simultaneously special and inconsequential. This is the double sense of the loneliness of Earth; it is all alone in the universe and yet unique.

The media reports immediately following the Apollo images of Earth are full of rhetoric of returning home, returning to self, of man's finding himself, of man becoming his true self, and so on. The iconic images of Earth from space became metaphors for man's homecoming, united on one planet as "brothers in eternal cold," and overcoming his own worst tendencies in order to master himself. In the words of *Time Magazine*, the hope of Apollo 8's missions is that «as man has conquered the seas, the air, and other natural obstacles, he has also

[31] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., 620.
[32] Quoted in R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit,. p. 2.
[33] C. Sagan, *Chapter 1: You Are Here*, cit.
[34] B. Aldrin, *The Call of Mars*, *The New York Times*, June 13, 2013, sec. Opinion / Global Opinion, http://www.nytimes.com/2013/06/14/opinion/global/buzz-aldrin-the-call-of-mars.html
[35] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., p. 619.

at each stage, in a small way, conquered part of himself. Therein lies the hope and the ultimate promise of his latest conquest»[36]. Or, in the more optimistic tones of Archibald MacLeish, «man may at last become himself»[37].

Yet, this mythical return to self contains within it a threat to self, the threat of self-annihilation. Certainly, in the case of contradictory reactions to the *Earthrise* and *Blue Marble* photographs, this paradoxical logic is apparent as we recommit to saving our planet, which is our only home, and at the same time to escaping it to find another home. This paradoxical logic is intrinsic to the photographs themselves. For, in order to shoot those images, astronauts were propelled into inhospitable space in an unsustainable and precarious artificial environment where their very survival was uncertain. In other words, those images could only be taken from a vantage point where the survival of man is impossible. This extraterrestrial vista is from an impossible viewpoint, where no one could live. In this way, both photographs signal the danger inherent in the viewpoints of the people taking them. On the one hand, these two photographs, taken by human beings rather than unmanned satellites have more rhetorical force because they are tokens of a human eyewitness standpoint. On the other, they also signal the perilous position of these space travelers who risk their lives while taking them.

Furthermore, the only way to get what even NASA officials called this "God's eye view" was from this impossible point so far away from Earth[38]. The view of the "whole" Earth could not be seen from Earth, but only at a distance born out of rocket science and compared to the viewpoint of God. As creatures of and on the Earth, we cannot see the Earth; it is never a whole or total object presented to our perception. Apart from photographs, the view of the Earth as a whole has been reserved for the rare astronaut who left the Earth's atmosphere. Speaking of their view out the window of "the whole globe," as «the first humans to see the world in its majestic totality», astronaut Frank Borman exclaimed, «This must be what God sees»[39]. And many of the astronauts talked of traveling to the heavens[40]. To see the Earth whole, as it really is, human beings must travel to the heavens to get a God's eye view of the planet. Since this is not possible for most, luckily, they had cameras with which to document the first sight of the whole Earth by human eyes. Some earthlings even asked the astronauts whether they had seen God in space[41]. The view of the whole Earth is the view of God. It is no wonder, then, that the Apollo missions sparked as much discussion of conquering and mastery as they did vulnerability and fragility.

[36] *Men of the Year*, 1969, *Time*, January 3, 1, 17.
[37] A. MacLeish, *Riders on Earth Together, Brothers in Eternal Cold*, *New York Times,* December 25 1968.
[38] Y. J. Garb, *The Use and Misuse of the Whole Earth Image*, *Whole Earth Review* (March 1985) cit.
[39] Quoted in R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 20.
[40] R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 135.
[41] Ivi, p. 129.

What the astronauts, the media, and the One World and Whole Earth proponents assumed they saw in the photographs, particularly Blue Marble, namely the whole Earth, however, was an illusion. For, both images show only part of Earth, indeed, a fraction of the Earth. Earthrise shows an elongated piece of the top of a sphere, while Blue Marble shows one side of the Earth; and both are rendered in the two dimensional space of the photographic medium. In other words, we did not see what we thought that we saw. The impact of seeing the Earth whole, seeing it as it *really* is, was based on the fantasy of the whole Earth, which not only was never visible in these photographs, but also, at least with current technology, never will be. The Whole Earth cannot be captured from any human vantage point, even one floating in a space capsule orbiting the moon, or any other point in space. For, as phenomenologists teach us, the human perspective is always only partial; there is always something that is occluded and missing from our viewpoint.

It is noteworthy that while some of the geographers and historians who have discussed the Whole Earth photos have quoted 20th Century German philosopher and father of phenomenology Edmund Husserl on pre-Copernican Earth or pointed out that Blue Marble only shows Africa and Asia, none linger on the fact that these photographs are actually not of the *Whole* Earth. For example, Geographer Denis Cosgrove points out that Blue Marble only shows Africa and Asia, but does not analyze the illusion of seeing the Whole Earth[42]. And historian Benjamin Lazier quotes Husserl arguing that our everyday experience is pre-Copernican in that for us the earth does not move, and even he yet treats the photographs as if they reveal the whole Earth for the first time[43]. And in one of the only book length studies of reactions to the photographs of Earth from space, Robert Poole concludes, the idea of managing the Earth «only really took off when *the sight of the whole Earth* gave humanity a picture to think with. Hannah Arendt need not have worried so much. The space programme changed thinking about Earth….Earthrise was followed by Earth Day. As men journeyed from the Earth to the Moon, the human race made the philosophical leap from Spaceship Earth to Mother Earth»[44]. Poole not only accepts that the photos are of the whole Earth, but also equates the environmental movement with the idea of managing the Earth.

German philosopher Hannah Arendt was 51 years old when Sputnik sent photographs back to Earth; and she died three years after Apollo 17 sent back the now famous Blue Marble photograph. Hannah Arendt criticized privileging this view of earth from space, the Archimedean vantage point from which we can supposedly see our world and ourselves as they truly are. She argues that the Archimedean point in space will necessarily keep shifting ever more distant from earth in order to continue with the fantasy that if we get enough distance on our home planet, then we will see it as it really is and unlock its secrets. For

[42] D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 287.
[43] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., pp. 610-611.
[44] R. Poole, *Earthrise: How Man First Saw the Earth*, cit., p. 142 (my emphasis).

once man finds a point from which to view the earth, he will need to move onto another one from which to view that point and the whole, ad infinitum until the «only true Archimedean point would be the absolute void behind the universe»[45]. Arendt is critical of «our modern longing to escape what some call our imprisonment on earth»[46]. From the distance of space, human activities, she warns, will not be recognizable as such; rather, we will look like rats and our cars will look like snail shells or turtle shells attached to our backs[47]. She contends that we are earthbound creatures who mistakenly see ourselves as dwellers of the universe[48]. We imagine that we could live in that Archimedean point, off world, apart from earth. Moreover, this race to escape the earth is also an attempt to escape the human condition, which she claims is essentially terrestrial. She maintains that our thinking itself is earthbound no matter where we are in space because «the human brain which supposedly does our thinking is as terrestrial, earthbound, as any other part of the human body»[49].

Commenting on Sputnik, she wrote to Karl Jaspers: «Most honored friend—What do you think of our two new moons? And what would the moon likely think? If I were the moon, I would take offense»[50]. And the very first words of *The Human Condition* refer to Sputnik as the most important and the most dangerous event in human history. Arendt is deeply critical of what she saw as an the impulse to create an artificial world to replace the natural one, in large part because she saw it as an attempt to master the earth and the world by claiming the power to create even a second moon, and perhaps even a second earth and second world[51]. Resonant with Heidegger's criticisms of technology, Arendt claims that the desire to escape the earth and create a new one someplace else is the result of not only denying the human condition at our own peril but also evidence of a dangerous hubris. The illusion that we can master the earth, our world, and space leads to unchecked development and deployment of dangerous technologies that threaten all life of earth. Arendt sees this hubris in fantasies of space colonization and creating self-sustaining atmospheres for us elsewhere.

We might wonder what Arendt would make of *Biosphere 2*, the self-enclosed artificial environment set in the Arizona desert where in 1991 eight people were locked in to see if they could survive for two years independently (they couldn't), or current projects like the Netherlands based *Mars One* which plans to colonize Mars by 2023 with funding from a global reality TV show

[45] H. Arendt, *Between Past and Future*, New York 1954, p. 278.
[46] H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958, p. 1.
[47] Cfr. H. Arendt, *The Human Condition*, cit., p. 323; Id., *Between Past and Future*, cit., p. 278.
[48] H. Arendt, *The Human Condition*, cit,. p. 3.
[49] H. Arendt, *Conquest of Space*, in Id. *Between Past and Future*, cit., p. 271.
[50] H. Arendt – K. Jaspers, *Briefwechsel Arendt / Jaspers 1926 – 1969*, ed. L. Köhler and H. Saner, *Sonderausgabe,* München 1993, p. 363.
[51] Commenting on Sputnik, she wrote to Karl Jaspers: «Most honored friend—What do you think of our two new moons? And what would the moon likely think? If I were the moon, I would take offense», [H. Arendt and K. Jaspers, *Briefwechsel, 1926–1969*, cit., p. 363.] And the very first words of *The Human Condition* refer to Sputnik as the most important and the most dangerous event in human history.

documenting the astronaut selection process. Will the *Mars One* project fulfill Buzz Aldrin's dream of making human beings a two planet species? Or, like *Biosphere 2*, will it show that human beings have only one habitable home, *Biosphere 1*, the Earth? Whatever happens, Arendt would presumably share the belief that at least until human beings are born and raised on Mars, they will still be earthlings measuring everything according to Earth standards and using their terrestrial brains and bodies to understand their Martian environment. Furthermore, they will still have originated on Earth, which gave them life and sustained them so that they could explore space. And if they can make a life on Mars, and even if they find other life on Mars, insofar as they have a history and a past, a given from which they cannot escape, they will still be of earth.

Given that for Arendt Sputnik shares the same desire to control the natural world as totalitarianism, it is likely the she would be appalled at both *Biosphere 2* and *Mars One*. In the words of Benjamin Lazier, «Arendt appealed to the same vocabulary to make sense of them both. For all their differences, Sputnik and totalitarianism, modern science and modern politics shared a common pathology. Each testified to the modern displacement of the grown by the made, of living organisms by technical artifacts»[52]. Perhaps even more threatening than the replacement of the natural with the artificial is the globalism inherent in both Sputnik and totalitarianism. Both manifest a desire take over the entire globe, the same desire evident in the One-World and Whole-Earth movements. Arendt is more than skeptical about such movements that claim to unite the entire world or the whole earth.

Martin Heidegger, too, forcefully delineates the dangers of globalism. On his account, globalism is inherent in the technological way of framing the world with its desire for world domination. Martin Heidegger was 68 when Sputnik circled the Earth and he died one year after Arendt in 1976. News of Sputnik and photographs of Earth from space profoundly affected both Arendt and Heidegger. And both warned of the dangers of severing our connection to earth in favor of interplanetary thinking. After seeing images of earth from *Lunar Orbiter I* in 1966, Heidegger warns, «…I at any rate was frightened when I saw the pictures coming from the moon to the earth. We don't need any atom bomb. The *uprooting* of man has already taken place. The only thing we have left is purely technological relationships. This is no longer *the earth* on which man lives»[53]. Heidegger suggests that global technology (symbolized by images of the earth from the moon) is threatening to *uproot* man from the earth. Furthermore, the planetary impetus of technology threatens to uproot even the earth itself. Heidegger is opposing the planet and the earth. Technology aims its sites at ordering the entire planet through global communications and global markets. And, with the advent of colonies of settlers on Mars in the near future, if ventures such as *Mars One* succeed, the earth becomes just one planet amongst

[52] B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit., p. 603.
[53] *Only a God Can Save Us*: *Der Spiegel's Interview with Martin Heidegger (1996)*, in R. Wolin, *The Heidegger Controversy: A Critical Reader*, Cambridge 1991, pp. 105-106 (my emphasis).

others rather than uniquely our home. This planetary way of thinking about our relationship to the earth is the result of the technological way of framing our experience. Planetary determined technics are not just any form of technology. Nor are they merely technologies that attempt to "go global."

The technological way of approaching our relationship to both earth and world presupposes globalism, which threatens to destroy both[54]. Contemporary technology threatens the earth literally in terms of climate change, nuclear accidents or warfare, along with various forms of pollution and waste, and conceptually in terms of embracing the idea that man can master the earth through technology, disavowing the ways in which earth resists or refuses to reveal itself to us, and positioning the technological relationship to the earth as the best, if not only, one possible. Contemporary technology threatens the world by turning the world into a world-view or world picture and thereby reducing our relationship to the world to one of subjects representing objects, again presupposing that we are the creators and masters of the world rather than participants in it.

Both the One-World and the Whole-Earth movements that resulted from the Apollo images from space are part and parcel of the technological world-view as totalizing and defining our relationship to the earth as creators and masters. Both are totalizing and global ideologies that promote managing the earth or mastering it, for the sake of global technology in the case of One-World and for the sake of the global environment in the case of Whole-Earth. Both of these totalizing movements depended on seeing the earth whole, or more to the point, imagining seeing the earth whole[55].

But, we have not seen the Earth whole. And we have not seen the Earth as it truly is isolated from everything around it. Indeed, without its atmosphere, the Earth would not look like the beautiful blue marble of the photographs. Furthermore, the Earth looks beautiful and unique relative to the black space around it and the gray surface of the moon and the reflection of light from the sun. This is to say, that the photographs are not just images of the Earth alone, but the Earth in relation to the elements that surround it. To take the Earth as an object apart from its relationships is the ultimate illusion of our own subjectivity, a subject so powerful and grand that it can take the whole Earth as its object. Yet, the Earth, even as seen from space, only appears in relationship to other elements, whatever those elements may be atmosphere, the finite limited human perspective of the astronaut's holding the cameras, and even what the astronauts refer to as the heavens. To see Earth as an object floating alone in nothingness is to interpret the photographs within the technological framework

[54] Mikko Joronen argues that the global and globalization are instantiations of technological enframing that turns the entire globe into standing reserve (M. Jonoren, *The Technological Metaphysics of Planetary Space: Being in the Age of Globalization*, *Environment and Planning D: Society and Space* 26 (4), pp. 596–610). See also B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit.

[55] D. Cosgrove, *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs*, cit., p. 271.

that renders everything, even Earth itself, as an object for us, an object that can be grasp, managed and controlled, an object ripped from its contextual home.

We haven't seen the earth whole and (unless something drastically changes in the constitution of human perception) we will never will. Thus, we must question our investments in the whole earth fantasy. Given the turbulence of the late 1960's and early 1970's in the U.S., the Apollo photographs along with the fantasies of the unity of mankind, One-World and Whole-Earth that they fuel, act to quell anxieties about the possibility of nuclear war and civil unrest. On the other hand, the environmental movement, hatched in the wake of these photographs, signals an investment in saving the earth from the devastation caused by humans. Certainly, many are invested in "saving the planet" by correcting or compensating for environmental damage that humans have caused that may destroy our atmosphere, dramatically change our climate, and perhaps even render the earth uninhabitable for us. The fantasy of the whole earth allows us to continue with illusions of mastery and globalism, but now in the service of saving rather than destroying the planet. Yet, the notion that we can control and master our environment and our globe are part and parcel of the technological worldview that got us in the environmental mess in the first place. The mastering gaze that imagines itself taking the whole earth as its object, through the Apollo photographs, perpetuates and emboldens a notion of human subjectivity as standing apart from its objects--in this case the earth--and over against them as the agents controlling the destiny of those objects. Imagining the earth as a body amongst others, as an object of our perception like others, is to imagine seizing it, controlling, and making it our own. Yet, as the most rudimentary foray into phenomenology reveals, we never see the whole of any object, but rather arrive at our sense of wholeness through processes of induction and deduction that are in themselves born out of our embodied experience as earthlings.

Why then the fantasy of wholeness surrounding the photographs of Earth from space? Psychoanalysis might suggest that the fantasy of wholeness is a defensive reaction against the sense of fragmentation that we experience[56]. In the context of the Cold War, and in the face of the threat of nuclear and environmental disaster, the photographs of Earth from space fuel a defensive reaction against such dangers through a fantasy of wholeness. Perhaps this is why *Blue Marble* is the most reproduced photograph in history, and why the image of the whole Earth has become the symbol for globalization[57]. The danger of globalism and planetary thinking is the homogenization of the world into a globe, and more perilous, into a "world picture." A globe connotes something that we can control and manage like the manufactured globes that we can hold in our hands, globes that we produce and possess. The photographs of earth

[56] For one psychoanalytic approach to analyzing the fantasy of wholeness inspired by the photographs of earth, see Peter Bishop, *The Shadows of the Holistic Earth*, in *Spring Journal*: 59–71, 1986.

[57] Benjamin Lazier gives an illuminating account of reactions to the photographs of Earth from space, which includes some discussion of logos and icons based on the photographs (B. Lazier, *Earthrise; or, the Globalization of the World Picture*, cit.).

from space turn earth into a globe that we imagine we can control and possess. Global thinking emerges after these first images of Earth from space. And with it comes totalizing discourses of uniting the entire planet through technology or through environmental management. More recently, global economy and global markets attempt to unite all of humankind through consumerism, which not only incorporates and assimilates differences but also makes everything fungible. Everything has a price tag. Even saving Earth is reduced to offsetting one's "carbon footprint" by paying for it. Indeed, the planetary or the global operates in opposition to both Earth and World by fixing them into one and only one possible worldview.

French philosopher Jacques Derrida rejects even the words *globalism* and *globalization*. He too warns of the totalizing nature of globalism, which seeks control of the whole world without remainder. Jacques Derrida, who died in 2004, was only 27 when Sputnik made its appearance. He gave his last seminars in Paris in 2002 just as the United States went after Al Qaeda in Afghanistan and waged war against Saddam Hussein for a second time, using the most technologically advanced military arsenal on the planet. And one of Derrida's last texts published before his death was *Philosophy in a Time of Terror*, his response to the attacks on the World Trade Center on September 11, 2001, in which he criticizes globalization for widening the gap between the rich and the poor while embracing the rhetoric of unification and equality[58]. He argues that globalism reaches a certain zenith with terrorism insofar as terrorism is not tied to nation-states or citizenship, but rather is global in the sense of being able to strike almost anywhere and in the sense of threatening to destroy the entire world, no longer necessarily from a state sanctioned military strike but «from anonymous forces that are absolutely unforeseeable» that threaten «nothing less than the existence of the world, of the worldwide itself»[59].

Just as Arendt worries about the totalitarian tendencies of globalism, and Heidegger warns of the totalizing discourse of technology as globalism, Derrida suggests that terrorism is an outgrowth of what he calls "the logic of autoimmunity" operating within techno-science that makes the destruction of the whole world possible. But now, in addition to the threat of nuclear war between nation-states, we have the threat of a terrorist atomic bomb or nuclear attack that, thanks to the proliferation of technology, could strike at any time and in almost any place on earth. Techno-science has changed our relationship to both Earth and World. Now, thanks to technology, we not only can see our planet from space but also can destroy our planet. Technology equalizes even access to weapons of mass destruction. And yet, even as technology seems to give equal access to all, it simultaneously increases inequities between peoples and nations. This is why Derrida rejects the term *globalization*, because it implies that the entire globe has access to communication technologies or military

[58] J. Derrida, *Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides*, in *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, ed. G. Borradoni, Chigago 2003, pp. 85–136.
[59] Ivi, pp. 98-99.

technologies or so-called global markets[60]. But, this is far from true. At the same time that globalization appears to be equalizing access to global technologies or global markets, it is also increasing the divide between "haves" and "have nots"[61].

Just as we interpreted the photographs of Earth from space as pictures of the Whole Earth, what we call *global* or *globalization* are merely fantasies of planetary wholeness. And, as Heidegger argues, the fantasy of planetary totality is dangerous in that it positions itself as the only way to relate to the world[62]. The danger of this totalizing discourse is that it does not allow for differences or even history, but rather insists on dominating everything that is. When we imagine ourselves masters of the entire globe, and we imagine other creatures as resources to be exploited, we disavow not only the singularity of each but also its singular bond to the earth, a bond that we share. Moreover, we ignore, at our own peril, the ecosystems that sustain us through bio and cultural diversity. If global technologies and market-based forces threaten our earthly existence, attention to the tensions between worldly politics and an earth-bound ethics helps recover our earthly belonging and thereby care for other creatures and our shared earthly home.

The possibility of ethics begins at the end of this totalizing worldview. Ethics is not a system of moral rules or universal principles that we can know through reason and exercise through an autonomous will. Rather, ethics is responsiveness to others and the environment by virtue of which we not only survive but also thrive. This responsiveness is based on our earthly existence as embodied creatures sharing a planet even when we do not share a world. In my forthcoming book, Earth and World, I suggest that, rooted in the earth's unearthly strangeness, which can never been known or mastered, this ethics necessarily takes us beyond reason and beyond recognition and towards poetic dwelling and ultimately towards the responsibility of love.

With hope, we embark on this voyage in order to navigate sharing the Earth even if we do not share a world. Inspired by Arendt when she says, «education is the point at which we decide whether or not we love the world enough to assume responsibility for it and by the same token save it from that ruin which, except for renewal, except for the coming of the new and young, would be inevitable», we ask, can we love the earth enough to assume responsibility for it?[63]

[60] Ivi, p. 121.
[61] For a philosophical discussion of globalization in relation to global economies see B. Schroeder, *The Inoperative Earth*, *Studies in Practical Philosophy* 4 (1), pp. 126–145, 2004. There, Brian Schroeder argues for an alternative way of viewing the earth as the starting point of cosmopolitan community.
[62] Cfr. M. Heidegger, *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*. Trans. A. J. Mitchell, Bloomington 2012 [1949], p. 121.
[63] H. Arendt, *Between Past and Future*, cit., p. 196.

Articoli/14:

La métaphore (,) entre les silences du langage et l'intervalle cinématographique

Thomas Lansoud-Soukate

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 08/12/2014. Accettato il 12/02/2015

Abstract: Metaphor is language, but not only. Other mediums can use it as well, although without employing so many tools for the transposition of events, the expression of ideas and the art of telling stories. Moreover, from the figure of speech settled in its semantic forms, to the figure of thoughts, prevailing by its formal structures, the invitation to besiege other fertile lands turns out to be for the metaphor a temptation to exile. It is certainly through its expressive, artistic and cross-disciplinary aspect that, that metaphor spreads out the best. This text will contemplate them on the meeting point between literature and cinema, between the presumed origins of metaphor and an art that, as Jacques Rancière said «has not only revived the old tradition of telling stories but has also embodied the role of its most faithful guardian»,… but not only.

***

1. Introduction

La métaphore est langagière, mais pas seulement. D'autres médiums peuvent s'y prêter, sans toutefois concentrer autant d'outils à la transposition des événements et des idées en expression, à l'art de raconter des histoires.

Mais de la figure de style, saisie en ses tournures sémantiques, à la figure de la pensée, prévalant par ses structures formelles, l'invitation à investir d'autres terres fertiles devient pour la métaphore une poussée à l'exil. C'est peut-être dans ses transversalités expressives et artistiques que cette métaphore là se déploie le mieux. Ce texte voudra envisager celles-ci aux convergences du littéraire et du cinéma, du foyer présumé de la métaphore et d'un art qui, comme l'a dit Jacques Rancière, «n'a pas seulement renoué avec le vieil art des histoires. Il en est devenu le gardien le plus fidèle »[1], … mais pas seulement.

2. L'écart primordial

La métaphore n'est pas qu'une figure de style, un ornement du langage, un vecteur de son éloquence, elle annonce aussi d'une certaine manière son exact contraire, que le langage est inapte à dire.

[1] J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris 2000, pp. 9-10.

Procédant à des équivalences de termes sémantiquement fausses, elle suspend le rapport des mots à leurs référents. La métaphore dit ainsi que le langage n'est jamais à ce qu'il décrit, elle insiste sur le fait que le langage vise un monde qui ne cesse de lui échapper. Ce qui est de cette façon mis en exergue c'est le fondement apophatique du langage ; l'objet en soi visé par ce dernier c'est en réalité tout ce qu'il ne figure pas. Le mot ne traduit pas une présence différée du monde mais l'épreuve même de son imprésentabilité. Le monde ne se donne jamais à nous, la possibilité même d'exprimer le monde, comme le disait déjà métaphoriquement Maurice Merleau-Ponty, «suppose que le monde soit et reste horizon»[2]. Le langage est l'expression même de cette distance au monde, le langage n'est possible que du fait de notre écart à celui-ci, si nous y coïncidions nous n'aurions point besoin de le dire.

Il n'y a pas lieu de voir là un appel au nihilisme du sens, un pur jeu de la textualité, car en effet, pour prolonger la citation de Merleau-Ponty, toute expression du monde, et plus généralement toute «ouverture au monde suppose que le monde soit et reste horizon, non parce que ma vision le repousse au-delà d'elle-même, mais parce que, de quelque manière, celui qui voit en est et y est»[3]. Le mot demeure empreint du surgissement du monde dans le vécu de l'être, de la présence d'un monde qui l'affecte, mais irréductible à ce dernier.

Ainsi, la métaphore n'engage pas à l'inanité du langage par la négation du monde, mais plutôt à sa reconquête, son réinvestissement. Elle peut s'envisager comme le moyen de redonner vivacité au langage. Elle brise simplement le carcan de l'objectivité prétendue des signes. Ici les signes n'ont pas la valeur forte de l'institution des systèmes linguistiques, de celle par laquelle la parole et les mots qui la composent sont assurés de leur définition et de leur syntaxe. La métaphore instigue un autre rapport au monde, moins assuré, moins péremptoire. Le langage ne s'y donne plus le monde, il en conçoit des propositions.

Le cinéma aussi souffre particulièrement de cette injonction à conquérir le réel, instruisant là la problématique de l'impression de réalité qu'est censé lui assurer son dispositif automatique d'enregistrement audiovisuel.

Pourtant ce que nous montre l'image cinématographique n'est pas un fragment, une portion du réel, ce que le cinéma capte du réel, «la prise, l'empreinte, est perpétuellement mouvante (mise en mouvement), changeante (elle est syntaxique et s'inscrit, par conséquent, dans un travail ou un réseau discursif) […] la feuille indicielle de l'image photo-cinématographique porte au compte du récit les tracés référentiels qui en émanent»[4]. Le cadre de la prise vue, la durée des plans, le montage, et toutes les figures esthétiques qui y prennent place, ne laissent pas augurer d'une véritable neutralité cinématographique.

En quelque manière le cinéma cristallise même la genèse par le biais de laquelle notre perception du monde se fait écriture, et l'écriture articulation

[2] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible,* Paris 1979, p. 134.
[3] Ivi, p.134.
[4] L. Roy, «Essai pour une phénoménologie de la référence: l'image au cinéma», *AS/SA*, Toronto, n°2, 1996, p. 154.

construite du monde. Ainsi engagé, le cinéma fait valoir sa portée iconique et symbolique, sa nature de représentation, plutôt que son caractère indiciel.

3. Une structure de l'écart

Nous avons jusqu'ici laissé quelque peu à la marge la manière particulière dont la métaphore réveille le langage de sa léthargie déterministe, à savoir ce travail des assemblages incongrus de termes.

Opposant sémantiquement deux termes, la métaphore conduit chacun d'eux à remettre en question sa définition instituée. Les normes qui les instruisent respectivement sont alors en passe de vaciller, elles sont elles-mêmes et déjà autre. Elles circonscrivent des champs sémantiques, mais portées les unes vers les autres, elles tendent dans le même mouvement à subvertir ceux-là. La métaphore, comme le dit Paul Ricœur, s'érige «sur les ruines de la référence littérale»[5].

Mais c'est en fait là le principe même de toute expression. Comme le dit encore Ricœur, «tant qu'on perçoit la non convenance des mots l'un avec l'autre, il y a métaphore»[6]. Ce qui est ainsi souligné c'est le caractère contingent de toute expression déterminée. La littéralité d'une proposition n'opère que sous le régime du consensus, on passe alors sous silence l'antagonisme des différents termes qui la composent. Pour que soit pleinement perçue l'hétérogénéité de toute proposition il faut que soit considéré ce qui lie, ponctuellement, ses termes, et par voie de fait ce qui les sépare essentiellement.

Au cinéma celui-ci se donne plus explicitement à voir, c'est le lieu de l'intervalle, de l'intervalle entre les plans.

Toute une esthétique du cinéma s'est obstinée à façonner une invisibilité du montage. Malgré cela, cette saute de l'image, cette rupture de son flux, ce faux-raccord, cette suspension dans la transition lors de montages enchainés ou par surimpression, n'a de cesse de se rappeler à nous. Au cinéma, les articulations de l'expression, si l'on s'accorde notamment à apprécier élémentairement les plans comme des unités signifiantes, dévoilent promptement leurs charnières. Les écarts entre les termes y gagnent en matérialité. Il suffit prosaïquement d'insister sur leur visibilité pour que se lise l'incongruité de l'assemblage et se révèle l'inouï des propositions de monde soulevées.

Plus subtilement, plus essentiellement aussi, Jean-Luc Godard dans *Sauve qui peut (la* vie), inscrit des visibilités à même le plan, tient une position inconvenante, impertinente, à l'égard de la littéralité et de la linéarité cinématographique, les réfute. Pourquoi le film devrait-il se prévaloir de l'objet qu'il enregistre, ni même tenir l'articulation de ses signifiants pour celle de leurs signifiés ? Pourquoi le cinéma devrait-il prétendre à une correspondance terme à

[5] P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris 1975, p. 279.
[6] Extrait d'un entretien vidéo de Paul Ricoeur disponible à l'adresse électronique: http://www.ina.fr/audio/PHD99262845, consulté le 06.01.2015.

terme de ses exprimés, promettre un enchainement cohérent de son expression, de ses images, une homogénéité de son image ?

Le film de Godard est ainsi parcouru de multiples arrêts sur image. L'intervalle se situe là, dans cet arrêt, entre deux mouvements de l'image. L'une des séquences les plus révélatrices de cet usage de l'arrêt sur image comme intervalle du plan met en scène un triangle, que l'on suppose amoureux, composé d'une femme et de deux hommes. L'un des deux hommes demande à la femme de choisir, probablement entre ses deux partenaires ; elle s'y refuse, et reçoit alors plusieurs gifles. Entre deux gifles, elle répète à tue-tête : «je ne choisis pas». Cette courte séquence interpelle par son caractère abrupt qui n'autorise à faire que des conjectures quant à la véritable nature de la relation de ses protagonistes, nous ne les verrons qu'en cette occasion. Mais enfin cela participe de l'enjeu même de cette séquence. Son ambiguïté dessine celle du rapport amour-haine, cette exaltation de deux incompossibles.

«Je ne choisis pas», dit-elle à propos de ses partenaires. «Je ne choisis pas», lui fait écho la thématique du sentiment amoureux ici abordé. Entre l'amour et la haine «je ne choisis pas», semble lui dire à son tour l'un de ses partenaires par la gifle qu'il lui assène.

Commentant cette séquence, Gilles Deleuze s'interroge : «où finit la caresse, où commence la gifle»[7]?, et Godard avec lui, multipliant les arrêts sur image qui viennent décomposer plus que de raison le mouvement de cette main s'abattant sur le visage d'une femme. Par l'arrêt sur image celui-ci paraît par endroit venir simplement effleurer ledit visage. En d'autres endroits il laisse à penser qu'il tente de camper le geste dans toute sa brutalité. Ces arrêts sur images demeurent indécis, à la recherche d'un seuil entre la gifle et la caresse. Ils n'y trouvent qu'un intervalle. Il manque toujours ce moment décisif qui soulignerait avec certitude cette transition, et par voie de conséquence, la distinction de la gifle et de la caresse.

Ce mouvement décrit par l'image d'un bras tendu vers un visage ne trouvera jamais ici sa conclusion. De part et d'autre de l'intervalle, les ensembles composés par l'image ne s'uniformisent plus, et l'intervalle «ne fait partie ni de l'un ni de l'autre des ensembles, dont l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début»[8]. En amont l'ensemble n'est pas encore une caresse; en aval il n'est déjà plus une gifle. L'intervalle marque cet espace d'indétermination de toute expression, celui où tout se lie, et se délie. Le montage de Godard fait ainsi d'un geste ordinaire, d'une expression conventionnelle, une métaphore. Sous l'effet du montage, une gifle est une caresse.

Le cinéma a cette faculté d'assigner son expression à la mise à nu de cet espace. L'intervalle cinématographique n'a pas d'équivalent dans le littéraire. Lorsqu'un film monte côte à côte deux plans aux contenus sémantiquement disparates, lorsque son montage se construit sur l'incongruité de cette association,

[7] Disponible à l'adresse électronique :http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=374, consulté le 04.01.
[8] G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris 1985, p. 236.

alors on peut dire qu'il embrasse la perspective d'une métaphore littéraire. Mais lorsqu'il instigue cette incongruité par l'effet seul de son intervalle, sa pratique lui est effectivement plus propre.

Le procédé du faux-raccord est symptomatique de cette singularité du cinéma. Cette discontinuité visuelle instruit l'intervalle comme incongruité formelle, structurelle. Elle se réalise hors de toute sémantique, elle agit plus certainement, bien qu'imparfaitement, comme une manière de syntaxe se montrant pour elle-même.

Mentionnant Maurice Blanchot[9], Deleuze se proposait plutôt de puiser un analogue à cet espace de l'intervalle cinématographique dans le silence du discours : « ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale)»[10]. Plus qu'une identité nous pouvons voir dans ce rapprochement du cinéma et du littéraire, du silence et de l'intervalle, l'opportunité d'un dialogue.

Le silence encore trop annexé à la sémantique, et le cinéma souscrivant plus expressément à l'écart comme forme, c'est ce dernier qui pourrait bien se montrer le plus à même d'instruire un tel dialogue.

4. L'écart, le silence et l'intervalle

C'est à travers le film *India Song* de Marguerite Duras, adapté de son roman éponyme, que nous nous proposons d'appréhender les silences et les intervalles de l'expression.

La bande-son du film reprend partiellement le texte original du roman. La bande-image ne peut quant à elle être considérée comme un simple récit imagé illustrant le texte, plutôt une sorte de variation sur le même thème.

Image et son sont aussi détachés l'un de l'autre par des déclinaisons thématiques, par des procédés de désynchronisation, voire par une stricte dissociation de la source sonore et de l'mage, et par des recherches et des investigations formelles propres à chacun des médiums.

Cette disruption de la bande-image et de la bande-son, crée un écart entre la narration orale et le récit imagé d'un même objet, et rapporte leur expression commune aux virtualités de la métaphore. Mais plus encore dans le film de Duras, cet écart entre l'image et le son se conjugue aux écarts respectifs de ceux-là.

India Song est un récit choral qui se prête aux dialogismes. Il en est ainsi de ces dialogues entre voix discordantes, extérieures au récit mais qui tentent péniblement de le restituer. Ces voix se reprennent les unes les autres, s'interrogent

[9] Cfr. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris 1969.
[10] G. Deleuze, *L'image-temps,* cit., p. 235.

parfois, se contredisent souvent, se complètent rarement, bribes d'une histoire qui se réalise dans son inachèvement.

Duras joue des tournures poétiques, des altérations de la syntaxe, de l'oblitération de ses articulations ordinaires, des figures de styles reprises sous le régime de la métaphore : «À Bangkok / On la trouve à Bangkok / On la trouve à Calcutta / Calcutta / Elle meurt». L'aposiopèse suspend alors le sens entre deux propositions, pour ne jamais le compléter.

De même, l'image est ramenée à son indéfinition, en l'occurrence par la surdétermination de son cadre. Pour exemple, des plans résolument fixes dont les entrées et les sorties sont soulignés par un jeu de miroir dans lequel l'image se dédouble et l'espace euclidien de la représentation diégétique se décompose : la sortie à gauche du cadre de l'un des personnages conduit paradoxalement à son entrée à gauche dans le cadre suivant de l'espace déréalisé de l'image spéculaire. Ce faux-raccord révèle les modalités par lesquelles se réalise la prétendue transparence du montage cinématographique.

Que constate-t-on alors en aval de ces silences et de ces intervalles ? Qu'ils ne conduisent pas tant respectivement à un ailleurs radical et originaire, à un possible ontologique, qu'ils n'investissent l'écart qu'ils entretiennent l'un vis-à-vis de l'autre. L'écart participe de son auto-engendrement, nait dans son accomplissement même. Par ce langage *ex situ*, l'intervalle, ce hors champ l'image, cette image dont la présence est devenue énigmatique, apprécie ses écarts de sens dans un texte inachevé, un discours lacunaire, une voix inaccomplie.

Et, par cette image résolument réfractaire à l'illustration, le silence, cet espace et cette attente entre les mots, ce dire dont le sens est devenu énigmatique, fait entendre ses échos dans une image fragmentaire, une vision altérée, une représentation disloquée.

L'œuvre durassienne c'est ce personnage de mendiante omniprésente mais jamais visible dans le film, et qui «demande une indication pour se perdre» ; elle ouvre au paradoxe dialectique d'une présence indicible portée à un dire inassignable ; une métaphore donnée dans ses écarts irréductibles et ses termes à la «polyphonie non-finie, indécidable»[11].

5. Conclusion

La métaphore peut se comprendre comme l'affirmation de l'autre par l'autre. L'expression est comme on le présentait ici, l'autre de l'objet qu'elle désigne. La métaphore s'érige sur deux figures impropres à être saisies en elles-mêmes ; c'est par leur différence constitutive qu'elles vont tenter de s'évaluer l'une par l'autre.

Les transversalités artistiques et entre médiums peuvent exacerber cet acentrement de l'expression, et consolider cet entre-deux du sens et des modalités qui le réalisent. La métaphore pourrait alors être le fait d'arme d'une

[11] J. Kristeva, *Introduction à la poétique de Dostoïevski de Mikhaïl Bakhtine*, Paris 1970, p.15.

pensée qui se plairait à prospecter indéfiniment son expression pour ne jamais en valider les termes, qui chercherait dans l'indétermination de ses propositions l'indétermination même du monde, qui prendrait la mesure de ce dernier dans ses propres écarts.

Articoli/15:

Introduction à une cartographie théorique du concept de figural

Luc Vancheri

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 14/02/2015. Accettato il 27/02/2015

Abstract: The concept of the figural, directly inspired by Freudian analysis, is today linked to a notional apparatus understood as borrowing from rhetoric, visual semiotics, iconology, philosophy and film theory. This article takes up of revisiting some of the theoretical premises at the origin of its foundation.

***

C'est à partir des concepts de la métapsychologie freudienne et des travaux de Jacques Lacan sur la métaphore et la métonymie que Christian Metz a construit le projet d'une réflexion sur le signifiant filmique qui s'adosse au travail déjà mené sur les relations entre psychanalyse et dispositif cinématographique. L'originalité de l'essai publié en 1977, *Le signifiant imaginaire*, tient pour l'essentiel au redéploiement de la théorie sémiologique, désormais considérée du point de vue des processus primaires qui signent l'activité du travail du rêve autant que les itinéraires de l'inconscient. Ce retour à Freud a été préparé quelques années plus tôt par Jean-François Lyotard dans un livre, *Discours, figure,* conçu comme une vaste entreprise de déconstruction de la poétique inspirée des modèles linguistiques. Ce dernier y soutient l'hypothèse que l'art et le langage n'ont de rapport à la vérité et à la signification que de manière latérale, non unitaire, déliée, l'un et l'autre étant travaillés par un même «principe de dessaisissement» que Lyotard identifie au désir, compris dans l'espace d'une économie libidinale.

C'est ainsi que discours et figure, loin de désigner deux économies textuelles rivales, renvoient plutôt à des positions structuralement différenciées sur la signification du texte. «Que croyez-vous qu'est le discours?» demande Lyotard dans son introduction, sinon cette orientation du langage qui se laisse traverser par une extériorité étrangère à tout essai d'intériorisation en signification: «la position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours»[12]. Le parti pris de cette orientation théorique est profondément marqué par un retour à Freud qui va

[12] J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1971, p. 13.

rendre possible une compréhension énergétique du texte en reprenant l'idée plusieurs fois rappelée dans *L'interprétation des rêves* que la pensée, même dans ses formes secondaires, est définitivement soumise à des déplacements d'énergie qui impriment leur mouvement à l'ensemble de ses productions. *Figure* est ici le nom d'une réhabilitation énergétique du discours, de l'art, du langage, un débordement de l'égalisation poétique du texte dans l'ordre linguistique. C'est qu'il est deux manières de penser la figure, l'une qui suppose un dehors, un référent, un objet assignable au discours dont ce dernier serait l'expression, l'autre qui, au contraire, se résout dans le discours comme une force qui lui donne son expression. On en retrouve l'idée dès les premières pages de *Discours, figure*: «la force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme»[13]. La figure existe donc sur deux plans, l'un figuratif qui nous restitue la forme des choses, qui nous donne la forme bien formée des choses, l'autre qui institue l'ensemble des possibles de cette forme comme autant de dimensions des choses. On retrouve l'impulsion phénoménologique qui guidait Maurice Merleau-Ponty dans sa compréhension du visible, dans sa tentative de revenir au phénoménal, au monde perçu. Souvenons-nous que c'est dans une de ses notes de travail datée du mois de mai 1960, alors qu'il travaille au manuscrit du *Visible et de l'Invisible* et à ce qu'il nomme une «réhabilitation du monde perçu» que Maurice Merleau-Ponty introduit le nom de *figural*.

> Quand je dis que tout visible 1/ comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure, 2/ même en ce qu'il a de figural ou de figuratif, n'est pas un *quale* objectif, un en Soi survolé, mais glisse sous le regard ou est balayé par le regard, naît en silence sous le regard […], quand je dis que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *ponctum caecum*, que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit – il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction – il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non visible (qui ne serait qu'absence objective, c'est-à-dire présence objective ailleurs, dans un ailleurs en soi) – il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non visibilité[14].

Le figural merleau-pontien n'est jamais que l'esquisse d'une division de la figure engagée dans le projet d'une révision de l'idée de visible, inséparablement doublé d'un invisible, lequel viendrait prendre en charge ses aspects inactuels, ses existentiaux, son expression sensible et, enfin, l'idée qui le rend pensable. Si Merleau-Ponty n'a pas eu le temps d'approfondir conceptuellement ce qui deviendra l'opérateur théorique d'une critique de la linguistique saussurienne, le figural n'en est pas moins déjà pris dans une pensée figurative dont nous connaissons les coordonnées philosophiques: le *chiasme*, l'*entrelacs*, la *chair*, telles sont les flèches théoriques qui vont tracer le destin de son analytique. On ne peut être que frappé par les similitudes qui marquent l'ouverture de *Discours,*

[13] Ivi, p. 14.
[14] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, p. 295.

figure et les dernières notes de travail du *Visible et de l'invisible*. Là où Lyotard écrit que

> regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre y a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie[15].

Merleau-Ponty soutient que «le monde perçu (comme la peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non une multitude d'individus spatio-temporels»[16]. On le voit, le problème que formule Merleau-Ponty ressortit bien à une *réhabilitation ontologique du sensible*, qui vient fonder une distinction phénoménologique entre une visibilité étendue aux formes de l'expression et une invisibilité qui est réserve d'être sans laquelle ce qui se présente ne serait jamais la chose elle-même, mais ce que nous objecte sa présence. Or une telle approche de la perception s'accomplit au nom d'une *chair du monde*, qui est philosophie de la chair, étendue à la matière, au visible, au monde et à l'expérience qu'il m'est donné d'en faire. Cette chair, on le sait, est une profondeur qui oblige de penser ensemble le voyant et le visible, le sentant et le sensible, le sujet et le monde.

Le visible et l'invisible sont ainsi enlacés, inséparablement, tandis que le voyant et le visible adhèrent l'un à l'autre. Voir c'est donc inévitablement définir un horizon commun dans lequel notre corps, celui d'autrui et les choses du monde s'entre-appartiennent. La première conséquence de cette prémisse c'est que l'invisible n'est pas l'autre du visible, il est bien plutôt sa membrure, cela même à partir de quoi du visible est possible pour celui qui en fait l'expérience. L'invisible est là sans être objet, sans présentation, mais non sans présence. La seconde conséquence l'amène à repenser les notions de *rayon du monde* et de *ligne d'univers* qu'il tient de Husserl. Ainsi les tableaux visuels que je compose dans ma perception, tableaux qui tiennent sous mon regard, ne sont-ils ni détachables ni décomposables: ils sont ensemble la somme de ce que je peux percevoir, l'actualité de certains d'entre eux et la virtualité de tous les autres.

L'intuition philosophique de Merleau-Ponty s'est prolongée au contact de la psychanalyse dont il a retrouvé des aspects qui précipitent le sujet du côté de l'être et le corps du côté de la chair. Ce que Merleau-Ponty découvre au contact de Freud, c'est en somme que toutes les composantes de l'appareil théorique de la psychanalyse – plaisir, désir, inconscient, etc. –, tout ce qu'il nomme son «bric-à-brac», ne sont jamais que des plans de différentiation de l'être. L'erreur serait de croire qu'elles sont le négatif ou l'envers des phénomènes conscients, parce qu'elles sont tout autrement des différences, «des différenciations d'une seule et massive adhésion à l'Etre qui est la chair (éventuellement comme des dentelles»[17]. L'inconscient est ainsi compris comme dimension et comme différence ontologiques. Ce que réalise Merleau-Ponty dans sa note de travail

[15] J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., p. 15.
[16] Ivi, p. 295.
[17] M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 318.

de décembre 1960, l'une des toutes dernières, c'est que la philosophie de Freud ne serait pas tant une philosophie du corps, de la personne ou du sujet, qu'une philosophie de la chair. C'est sans doute une position discutable, mais elle a pour elle d'être cohérente en regard du point de lecture que Merleau-Ponty s'est choisi.

Cette compréhension de la perception et du monde perçu est la clause phénoménologique que se donne Lyotard pour en prolonger la réflexion, mais en lui appliquant une distorsion de principe qui repose sur un parti pris et sur un risque. *Parti pris du figural* repris de Merleau-Ponty mais relancé à partir de l'analytique freudienne et *risque* épistémologique de détruire toute possibilité de vérité en engageant l'hypothèse d'un discours aux prises avec une énergie dont les effets de surface brouillent la signification et la raison du texte, le tordent et le déforment en y laissant deviner le jeu des affects et de l'expression. Tel est le point de départ d'un vaste travail de déconstruction des modèles linguistiques qui gouvernent les lois de la poétique, telle est l'origine d'une reconstruction du discours par la *figure*, mais une figure ouverte au travail de la figurabilité freudienne, qui est à bien des égards cette force figurante qui oblige, d'une part, de penser le travail de l'image et du texte, et, d'autre part, de considérer l'image et le texte comme travail. En empruntant à Freud les lois générales qui rendent possible la formation des images du rêve, conquises comme nous savons sur cette idée fondamentale que «le travail du rêve ne pense ni ne calcule; d'une façon plus générale, il ne juge pas; il se contente de transformer»[18], Lyotard n'a pas seulement ouvert la voie d'une prise en compte de la figurabilité freudienne pour analyser les images de l'art, il a rendu possible une nouvelle analytique de l'image qui possède ses lois, sa logique et son architecture, ainsi qu'un nouveau modèle d'image qui ressortit à cette réévaluation du visible que nous appelons visuel[19].

La percée lyotardienne dans l'ordre du discours tient à sa faculté de pourvoir l'image, pour ne considérer que la dimension strictement visuelle de l'expressivité figurale, de significations qui, pour troubler l'ordre de la représentation – la synthèse fonctionnelle qui prête une unité à la signification –, ne lui sont pas moins liées. Déliée de son rendement narratif, mais néanmoins attachée à sa vie d'image, la figure n'est plus strictement tenue par ses fonctions rhétoriques, elle est bien plutôt autrement centrée, recentrée en somme sur le mouvement du texte, de l'image qui passe bien par tel mot, tel motif, telle syntaxe figurative, mais qui plonge aussi dans la figure qui contient le principe de leur mouvement. Souvenons-nous de la manière dont Lyotard comprend la figure en retenant les trois niveaux qui organisent l'image. Il y a tout d'abord le tracé révélateur de la *figure-image* qui garantit ce que je vois: il me donne le tableau, le film comme autant de solutions visibles. Il y a ensuite le tracé régulateur de la *figure-forme* qui se laissera surprendre ou deviner dans l'image: ce sera la scénographie d'un tableau, la composition, le cadrage d'une photographie, bref le schème qui organise l'image. Il y a enfin la *figure-matrice* qui ne conserve plus aucun lien

[18] S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris 1996, p. 432.
[19] Sur ce point voir G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990.

avec le visible, qui consigne plutôt la charge énergétique de la représentation sans laquelle la mise en forme n'est tout simplement pas possible:

> Les grandes figures linguistiques, de discours, de style, sont l'expression, en plein milieu du langage, d'une disposition générale de l'expérience, et le fantasme est la matrice de ce découpage, de cette rythmique imposée désormais à tout ce qui arrivera dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre de l'expression[20].

Lyotard retire donc à la figure-matrice toute condition unifiante par laquelle elle pourrait être soumise dans le langage ou le discours. Elle n'est en somme figure que de loin, voire que de nom, inassimilable dans l'ordre des figures – plastiques et rhétoriques –, et cependant encore liée à elles par son caractère originel. C'est d'elle que se laisse reconnaître l'opacité du texte qui jamais ne recouvre sa transparence, qui toujours déjoue l'analyse qui cherche l'épuisement du texte dans la signification. D'elle encore que se laisse surprendre la manière d'événement qui déplace la vérité dans les marges inattendues du texte. La vérité n'est jamais là où on l'attend comme le savait très bien Freud[21], elle est insituable et incalculable, indistinctement prise dans les rets du texte. Lyotard utilise une belle métaphore pour décrire cette utopie de la vérité qui résiste à la folie d'un vrai saisi une fois pour toute. Il en va de la vérité et du leurre qui en brouille l'accès comme de la fleur et des mauvaises herbes qui l'entourent: il faut renoncer à pouvoir séparer la fleur des mauvaises herbes, il faut accepter de les cueillir ensemble, indistinctement. Tel est le projet de Lyotard qui recoupe celui d'une époque, attachée à déconstruire la signification dans le seul but de construire le sens: avec lui c'est la *beauté* elle-même qu'il s'agit de surprendre, dans ce qu'elle a de figurale, c'est-à-dire de non liée et de rythmique.

«Prenez garde à la figure – dira Lyotard – *Rücksicht auf Darstellbarkeit*»[22], manière de souligner qu'elle ne saurait se limiter à ses manifestations plastiques ou rhétoriques, qu'elle n'est pas seulement contour ou figure du discours, mais de manière plus essentielle force et rythme immanents qui donnent forme. On retrouve le feuilleté d'invisible dont nous parlait Merleau-Ponty: tout est déjà dans l'image, mais disposé selon des fins qui, pour ne pas s'accorder avec l'immédiate lisibilité de la fable, n'est pas nécessairement visible. Tout le visible est dans l'image, mais tout le visible n'est pas toujours disponible. Si ce dernier est affaire de phénomène et de signe, de phénoménologie autant que de sémiologique, il n'en demeure pas moins soumis à des latences qui tout à la fois déplacent et déforment ce qui s'y montre, si bien que dans tout donné il faut comprendre ce qui procède d'une théorie de la signification et ce qui ressortit à une théorie du sens. Comme le rappelle Lyotard, «c'est du même coup la doctrine de l'indissociabilité du signifiant et du signifié, c'est-à-dire de la transparence du signe qu'il faut rééquilibrer par une justification de l'épaisseur du discours»[23].

[20] J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., pp. 249-251.
[21] J.-B. Pontalis, *L'utopie freudienne*, in «L'Arc», n°34, *Freud*, 1968, pp. 5-14.
[22] J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, cit., p. 248.
[23] Ivi, p. 260.

Le figural nous met devant une distinction de principe entre la figurativité de l'image qui fonde son privilège sur le marquage référentiel de l'image et la figurabilité qui suppose d'accommoder sur un modèle différentiel. De là cette disposition du figural à décrire la tension qui, dans la figure, oblige de penser ensemble le secondaire et le primaire, les effets d'enlacement et d'échange qui se font entre le propre et le figuré, ce que Gérard Genette appelait le *tourniquet du figuré* (*Figures III*, 1972).

En s'intéressant au signifiant imaginaire, Christian Metz n'a pas seulement déplacé les grandes opérations de la rhétorique classique dans le champ de la sémiologie du film, il a encore et surtout renouvelé son approche sémiologique du cinéma au contact de la psychanalyse et envisagé le signifiant sous les espèces singulières d'une rhétorique primaire propre au texte filmique, dégagée des procédés de figuration à l'œuvre dans les images du rêve. De Freud à Metz se dessinent deux formes d'aventure théorique qui ont l'image pour objet. Freud invente la psychanalyse en découvrant dans les images du rêve la voie royale qui mène à l'inconscient, tandis que Metz élargit le champ de la sémiologie en ouvrant ses présupposés linguistiques aux leçons de l'économie libidinale. Souvenons-nous que dans la psychanalyse naissante, le problème est pour Freud de rendre compte d'une «motion de désir»[24] sans représentation consciente, mais qui se voit dans le rêve «figurée comme accomplie dans le présent»[25].

Là où Freud dit que le rêve ne pense ni ne juge, mais travaille, tout en posant que le rêve est accomplissement du désir, Lyotard admet que si le rêve peut être lu comme le désir au travail, il faut encore comprendre que le travail du rêve n'est pas un langage, mais plutôt l'effet d'une force exercée sur le langage. Cette force est essentiellement transgression des formes qui œuvrent en vue d'une lisibilité déplacée. En d'autres termes, là où l'un fait d'une méthode – la conduite analytique – la raison d'un changement d'échelle dans le savoir clinique, l'autre fait d'une raison théorique – l'analyse sémiologique – une méthode de compréhension du signifiant cinématographique. De ce point de vue, l'effort théorique de Christian Metz est exemplaire. L'essentiel de son entreprise peut être lu comme la résultante des opérations menées à la croisée d'un champ artistique à définir, le cinéma, d'un espace théorique à construire, la sémiologie, et d'une discipline à réévaluer, la psychanalyse. En sollicitant la psychanalyse pour instruire la valeur *imaginaire* du fait cinématographique aussi bien qu'en cherchant les moyens de penser les grandes figures de la rhétorique du cinéma – métaphore et métonymie –, Christian Metz a ouvert la voie d'une pensée figurale de l'image et du film[26].

[24] S. Freud, *Résultats, idées, problèmes, II, 1921-1938*, Paris 1985, p. 106.
[25] *Ibid*.
[26] Ce fonds théorique est essentiel à toute mise en œuvre analytique du figural. C'est ce que ne semble pas comprendre Stéphane Delorme («Cahiers du cinéma», n° 698, mars 2014, p. 36) qui défend encore une mystique du figural soustraite à toute élaboration théorique. Or à limiter le figural à quelques illuminations critiques, Delorme manque la richesse et la complexité du concept autant que l'heuristique de son pouvoir analytique.

Le signifiant imaginaire contient très peu d'exemples analytiques. Parmi ceux qu'il convoque malgré tout on retiendra le fondu-enchaîné, cette solution de montage qui consiste à confondre progressivement la fin d'un plan avec le début du suivant tout en laissant glisser le passage de l'un à l'autre afin de produire un effet d'enchaînement narratif. Or c'est en mélangeant physiquement deux signifiants que le fondu quitte sa seule valeur de ponctuation filmique – sa fonction dans l'ordre de la rhétorique narrative – pour atteindre sa valeur figurale – son effet plastique dans l'ordre de la figuration. Contrairement au changement de plan *cut*, le fondu-enchaîné fait passer une image *dans* une autre. Mais contrairement à la surimpression le fondu-enchaîné donne à ce mouvement un caractère continu qui altère la première image qui tend à s'effacer au profit de la seconde qui apparaît. Le film donne lieu à une image hybride, mélangée, condensée en somme. Si la secondarité du phénomène filmique demeure pleinement intelligible – les images fondues et enchaînées font valoir leur fonction codique – la primarité n'y est pas moins remarquable comme il en va «dans la définition freudienne des "procédés de figuration" propres au rêve (= figuration: on voit par ce mot que Freud lui-même pensait à une sorte de rhétorique primaire)»[27].

L'efficacité narrative de l'enchaîné ne supprime donc pas l'efficience figurale du fondu, pas plus que ce qui se forme à l'échelle du film – l'enchaînement narratif – n'exclut pas la déformation – la condensation plastique. Le travail du film doit ainsi s'entendre en maintenant à égalité la logique narrative qui vise la conservation du signifié diégétique et les procédés de figuration qui investissent les plans affectifs de l'expression. Loin de distinguer métaphore et métonymie en réduisant la première à la condensation et la seconde au déplacement, Metz est parvenu à montrer que cette figure filmique est en définitive dotée d'une force métonymique par contiguïté et transitivité et d'un pouvoir métaphorisant par association d'images.

Penser l'image par montage ne pouvait que produire une réforme de la notion d'image dégagée des lois de la représentation classique. Que le cinéma ait dû restaurer la fonction unitaire et centrée de la représentation occidentale en soumettant l'image aux fonctions intégratrice de l'*historia* ne lève donc rien aux puissances libérées par le montage. A cet égard le montage est bien plus qu'une technique compositionnelle, qu'elle soit au service d'un récit ou d'un photomontage: il est bien plus à comprendre comme une *nouvelle image de la pensée* qui rend possible un vaste ensemble d'opérations poétiques non directement subordonnées à la fable cinématographique. Les études théoriques entreprises par Eisenstein sur l'idée de montage dans ses textes sur l'architecture ou sur Le Greco[28] ont depuis longtemps démontré que le nom de montage pouvait désigner des procédés poétiques non cinématographiques.

Tout dernièrement, dans son essai *L'invention du concept de montage*, Dominique Chateau en a souligné le paradoxe philosophique en distinguant la

[27] C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris 1977, p. 345.
[28] S.M. Eisenstein, *Cinématisme*, Dijon 2009.

notion (qui relève de la pratique) du concept (qui suppose une théorie, théorie qui vient avec le cinéma). Voilà qui devrait nous inviter à poursuivre en ce sens une enquête archéologique et à distinguer le *concept* qui soutient la très grande diversité des *formes poétiques* appliquées à un art particulier – c'est le problème de l'œuvre qui règle son activité poétique sur les conditions d'un mode de composition – de la *catégorie esthétique* qui vaut pour plusieurs arts – c'est le problème de l'art qui accorde à l'acte de création par montage des valeurs particulières. On peut ainsi penser à la valeur subversive du montage dans la création théâtrale des années 20 ou à ces cinéastes qui, comme Godard, Marker ou Farocki, ont fait du montage un *mode de connaissance* à part entière. Si Eisenstein est considéré comme l'un des plus importants théoriciens du montage, ce n'est pas tant pour ses calculs sur le nombre d'or ou pour ses typologies de montage, mais parce qu'il a rapidement compris que le montage impliquait un changement à l'échelle de toute notre culture visuelle présente et passée. Cette nouvelle pensée de l'image qui s'invente avec le cinéma s'accompagne de conséquences phénoménologiques considérables. Premièrement l'image ne se limite pas à ce qu'elle montre: ses titres visuels et documentaires recueillent une part non inscrite de visible, de sujet et de forme qui en modifie la valeur et le sens. Deuxièmement l'image est dépendante de ce qui se joue entre les images: ce qu'elle montre n'est jamais que le résultat de ce qu'elle monte. Troisièmement l'image, qui ne se confond pas avec le plan, concède la forme changeante des coupures et des bifurcations qu'elle opère dans la matière filmique.

Le mouvement oblige à dialectiser le permanent et le devenir, l'état et le processus, la forme et le mouvement qui donne forme. Cette compréhension élargie de l'image se retrouve chez Jean-Luc Godard, dans ses *Histoire(s) du cinéma*, qui ont su réactiver une ancienne conception de la figure portée par les pères de l'église dès les premiers siècles de l'herméneutique chrétienne. On doit au travail philologique conduit par Erich Auerbach sur le mot *figura* une exposition raisonnée de son spectre sémantique qui concerne des aspects aussi bien plastiques, rhétoriques qu'herméneutiques. C'est ce dernier aspect, en définitive méconnu en dehors de son champ de relevance, la patristique latine, que Godard a investi en déployant les possibilités signifiantes de l'interprétation figurative. Rappelons qu'elle consiste à établir un rapport entre deux événements ou deux personnes séparés dans le temps, en garantissant au premier un rôle de prophétie et au second un rôle d'accomplissement. Comme le résume fermement Auerbach:

> la prophétie figurative suppose l'interprétation d'un phénomène terrestre par l'entremise d'un autre; le premier désigne le second et le second accomplit le premier. L'un et l'autre demeurent des événements historiques[29].

Le procès fait aux *Histoire(s) du cinéma* repose pour l'essentiel sur un malentendu. Les défauts reprochés à Godard dans sa manière apparemment très libre de faire de l'histoire, de se faire historien-plasticien par remplois d'images

[29] E. Auerbach, *Figura* (1938, 1944), traduit et préfacé par M.A. Bernier, Paris 1993, p. 66.

soumises à de violentes déformations, ont tout simplement méconnu la vision figurative de l'histoire défendue par Godard. Jacques Rancière[30] est l'un des rares exégètes des *Histoire(s)* qui soit parvenu à mettre au jour la nature figurale de sa poétique et à distinguer la perspective figurative de l'histoire qui justifie ses montages d'images, qui, à première vue, semblent malmener les documents et les fictions mobilisés. Godard en effet n'envisage l'image que sous les espèces de la figure et cela à un triple niveau de figuralité. C'est premièrement le niveau figural du déroulé narratif qui fonctionne par ré-enchaînement métaphorique. Godard renverse les rôles du fondu et de l'enchaîné, il fait de la métaphore et de ses effets de condensation le moyen d'une progression narrative qui procède par déplacements et par glissements successifs. Puis à un deuxième niveau on trouve les intrications figurales qui se font entre les arts et les médiums différents que Godard convoque.

Les propriétés figuratives des tableaux, des photographies et des films sont ainsi soumises à des recombinaisons et des déformations plastiques qui leur assignent comme dans le rêve de nouvelles fonctions. Enfin, à un troisième niveau, Godard reconstruit un imaginaire cinématographique à partir d'un désir d'histoire déçu. Ce que le cinéma n'a pas su faire jusqu'au bout, maintenir «la fraternité des métaphores» contre le commerce des histoires, Godard le recherche et le trouve dans des montages d'image qui refont l'expérience de l'histoire: c'est ce tableau de Goya qui fraternise avec des images de prisonniers, ou bien encore ce photogramme de Renoir qui vient à la rencontre de ce tableau d'Uccello. En inventant une iconologie poétique qui engage l'efficacité travaillante de la figure, ici comprise dans ses puissances figurantes, Godard ne fait donc pas du cinéma une machine visionnaire qui projette l'histoire ou qui la prophétise, il compose un dispositif d'interprétation de l'histoire à partir du cinéma, capable de tracer des correspondances, d'établir des rapprochements, de consigner des survivances et des métamorphoses, des réminiscences et de l'oubli.

Des images du rêve aux images de l'art, c'est une même condition de figurabilité qui gouverne toute pensée qui prétend s'exposer dans l'art comme dans le rêve, ainsi que l'a souligné Hubert Damisch dans un essai, *Le jugement de Pâris* (1990), qui s'est attaché à rapprocher Sigmund Freud et Aby Warburg, la psychanalyse et l'iconologie et à promouvoir une iconologie devenue enfin analytique. Une leçon a fini par s'imposer qui veut que la pensée, fut-elle soumise aux lois de l'*historia* la plus contraignante, n'en demeure pas moins toujours libre d'en contourner la règle en lui opposant le travail de la figurabilité qui expose l'image à des transformations compatibles avec l'apparente lisibilité de sa représentation. Entre l'image et la représentation, entre le visible et les formes s'est fait jour un écart que le nom de *figure* est venue occuper théoriquement. C'est à cet espace que se consacre aujourd'hui la théorie du figural.

[30] J. Rancière, *L'image pensive*, in Id., *Le spectateur* émancipé, Paris 2008.

Articoli/16:

Insights from the metaphorical dimension of making

Clive Cazeaux

Articolo sottoposto a *peer-review.* Ricevuto il 10/04/2015. Accettato il 13/04/2015

Abstract: This paper argues that working with art materials can generate novelty through metaphor, and that these metaphors can provide new epistemological resources for visual arts research. In visual sociology, Gauntlett demonstrates that working with art materials enables a freedom of construction and formation that helps the makers to produce objects that embody novel, insightful metaphors about their lives. I go beyond the sociological study by (a) showing how the generative aspect of making can be attributed to the metaphorical nature of material, and (b) developing themes of 'collision' and 'demand' from Max Black's and Paul Ricoeur's theories of metaphor to illuminate the process whereby the manipulation of material in art produces novelty. Material can be metaphorical in four ways: (1) material cannot be described without reference to a perceiver; (2) material, as something that is manipulated in art, has to be considered in relation to the other materials that it will be acting upon or with; (3) in handling the material, the handler is also, if not equally, acted upon; and (4) in representational art, the manipulation of materials creates particular effects that call for description in terms drawn from the represented subject. These operate through collision and demand to suggest lines of enquiry for visual arts research, illustrated with reference to Vija Celmins's charcoal drawing *Night Sky #19* (1998). The benefit to visual arts research is that material is shown to be an independent source of epistemic enquiry, beyond the dominant conceptions of material as a vehicle for self-expression and the means to achieve certain kinds of effect.

***

In a recent study within visual sociology, individuals working with Lego bricks were encouraged to build forms that could act as metaphors for aspects of their lives, e.g. a dog as an expression of loyalty[1]. When describing the forms, the individuals made novel and insightful comments about their lives that, according to David Gauntlett, the sociologist leading the study, would not have been expressed in the absence of any Lego play[2]. A conclusion drawn by Gauntlett was that the making process enabled a freedom of construction and formation, where the metaphorical, playful aspect of the results called for descriptions, including further metaphors, that brought surprising and revealing perspectives to bear on the individuals' lives[3].

[1] D. Gauntlett, *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*, Abingdon 2007.
[2] Ivi, p. 115.
[3] Ivi, p. 37; p. 70.

What intrigues me about Gauntlett's study is the idea that working with materials, with one's hands, allows for the creation of forms and effects that, through description, bring new concepts to bear on the forms, their material and their context. Working with materials, it would seem, requires an attention to the recalcitrance of matter and process that throws up detail and particularity that, rather than resisting insight and conceptual reappraisal, actually stimulate it. My interest lies within the context of visual arts research. In the last fifteen years, there has been a rapid expansion of interest in the arts as forms of research: the creation of artworks that, in some way or other, address a problem or question that affects art, its history or theory, or its engagement with other subjects or social situations. The extent of the interest is evident in the number of books that have appeared on visual arts research since 2001[4]. Two factors are largely responsible for this new field: (1) universities' research funding has become dependent upon the volume and quality of their research output (in Europe, Australasia, and recently the USA), and this has *obliged* art in art departments *to become research* in order to attract funding; (2) the dialogic, administrative turn in the arts means artists are now adopting research methods from other disciplines, thereby creating an aesthetic from conventionally non-aesthetic means. The notion of visual arts research has many detractors, typically on the grounds that subjecting art to cognitive or epistemological examination amounts to the denial of art's autonomy and a dilution of its power[5]. I do not support this view, since I think it relies upon the notion of an essence of art as the source of art's autonomy and power, a notion that is deeply problematic after conceptual art. I shall not argue the point here. My view is that visual arts research is an exciting development because it is a new chapter in the millennia-old contest between aesthetics and epistemology.

In this paper, I want to explore the idea that working with materials can generate novelty through metaphor, and that these metaphors can provide new epistemological resources for visual arts research. At present within the visual arts, material is largely understood either as a vehicle for self-expression or as the means to achieve certain kinds of effect. Equally, there is the concern, held by many practitioners and opponents to visual arts research, that the significance of the research is located in the conceptual or theoretical framework that surrounds the making, rather than in the making itself. I hope this study will

[4] A.W. Balkema and H. Slager (eds.), *Artistic Research*, Amsterdam 2004; E. Barrett and B. Bolt (eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry*, London 2007; S. Beckstette, T. Holert, and J. Tischer (eds.), *Artisitic Research (Texte zur Kunst)*, Berlin 2011; M. Biggs and H. Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Abingdon 2011; P. Carter, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research,* Melbourne 2004; J. Elkins (ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, DC. 2009; C. Gray and J. Malins, *Visualizing Research*, Aldershot 2004; K. Macleod and L. Holdridge (eds), *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, Abingdon 2006; G. Sullivan, *Art Practice as Research*, Thousand Oaks, California 2005; J. Wesseling (ed.), *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam 2011.

[5] See, for example, J. Baldessari and M. Craig-Martin, *Conversation* , in S.H. Madoff (ed.), *Art School (Propositions for the 21st Century),* Cambridge, Massachusetts 2009, pp. 41-52.

be an initial step towards demonstrating that the manipulation of materials in art has a metaphorical nature that can be the basis for epistemic enquiry. I set out Gauntlett's sociological work on metaphor and making, but go beyond his study by (a) showing how the generative aspect of making can be attributed to the metaphorical nature of material, and (b) developing themes of 'collision' and 'demand' from Max Black's and Paul Ricoeur's theories of metaphor to illuminate the process whereby the manipulation of material in art produces novelty[6]. One piece of art will be discussed at length: the charcoal drawing *Night Sky #19* (1998) by the American artist Vija Celmins[7]. A reproduction is not included in this essay, but one is freely available on the website of the United Kingdom's Tate gallery.

1. Making as metaphor in visual sociology

The idea that making has a metaphorical dimension that can lead to insights is offered by David Gauntlett as part of his visual sociology[8]. First identified as a field in the 1990s, visual sociology uses visual materials, typically photographs and videos, often made by the researcher, as the basis for discussions or interviews with participants whose experience is the subject of the study. Gauntlett's interest is in «finding new ways of generating knowledge about the social world» and, in particular, to determine whether «new ways of capturing people's expressive reflections on their own lived existence […] can meaningfully contribute to social understanding»[9]. Recent studies in visual sociology on identity (by, among others, Bloustein, Horsley, and Hüttner) have invited the participants (in contrast to the researchers) to produce the visual materials, e.g. drawings, collages, and videos, and then to reflect upon what they had produced and how their materials expressed their identities and lives[10]. The pattern of activity-followed-by-reflection generates information which, according to the researchers (in Gauntlett's words), «would not have been revealed by other means»[11]. As far as Gauntlett is concerned, these studies display two important properties: (1) the use of visual materials gives the participants the opportunity to express thoughts that might not otherwise be expressed, and (2) the visual materials are able to stimulate novel expressions of participants' identities on the basis of the metaphorical meanings found when interpreting the drawings,

[6] M. Black, *'Metaphor', Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 55 (1954-1955), pp. 273-294; and Id., *More about metaphor*, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought,* 2nd edition, Cambridge 1993, pp. 19-41; P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, trans. R. Czerny, K. McLaughlin and J. Costello, London 1978; and Id., *The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling*, in S. Sacks (ed.), *On Metaphor*, Chicago 1978, pp. 141-157.
[7] V. Celmins, *Night Sky #19*, 1998, charcoal on paper, *Tate,* http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-19-ar00163 (accessed 25 March 2015).
[8] D. Gauntlett, *Creative Explorations*, cit.
[9] Ivi, p. 37; p. 70.
[10] *Ivi*,pp. 92-127.
[11] Ivi, p. 115.

collages, and videos, etc. This leads him to conduct a study in which participants are invited to build identities in metaphors using Lego bricks, yielding new expressions of identity along the following lines:

> On the left there is «a skeleton adrift next to my boat», which represents «a foreboding sense of time» passing in [Katie's] life. The goal posts ahead of her represent «striving to achieve happiness», but these are «beyond a line I have to cross». The archway of goals includes a dog, representing her partner (in a good way – loyal and reliable)[12].

The use of Lego bricks is significant. It is based on Lego Serious Play, a method developed in the late 1990s by the Danish construction-toy manufacturer initially «to unlock imagination and innovation within the company» but now offered as a consultancy and facilitation process «to enhance innovation and business performance»[13]. As Gauntlett notes, the method is based on the constructivism of Jean Piaget and the concept of «flow» coined by Mihaly Csikszentmihalyi[14]. Piaget's constructivism asserts that knowledge is neither a copy of its object nor the imposition of concepts on the world but instead is «a perpetual construction made by exchanges between the organism and the environment, from the biological point of view, and between thought and its object, from the cognitive point of view»[15]. Flow, for Csikszentmihalyi, is a state of immersion in an activity where the sense of self and world as opposites drops away to be replaced by «a sense of participation»; it is a state «in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it even at great cost, for the sheer sake of doing it»[16]. As far as Lego Serious Play is concerned, constructivism and flow work together through the «invitational» nature of Lego bricks, or what might be described as their affordance-rich nature – they invite being picked up and joined together to create something – and the state of immersion that results once one becomes lost in exploring the possibilities of what can be built, with the outcome that the player creates a form that would not have come about through pen and paper or imagination alone. Metaphors are created when the player begins to describe the form in conversation, to assign verbal meaning to it or to relate it to an area of their life[17]. Thus, there are two acts of meaning-creation: the constructivist flow of playing with Lego bricks to produce an object, and the ascription of meaning to the created object by locating in relation to a life story.

[12] Ivi, pp. 172-173.
[13] *Lego Serious Play marketing material*, 2015, http://www.lego.com/en-gb/seriousplay/ (accessed 10 April 2015).
[14] D. Gauntlett, *Creative Explorations*, cit., pp. 130-131.
[15] Ivi, p. 130 [Piaget, quoted in Gauntlett, *Creative Explorations*].
[16] M. Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York 1990, p. 4.
[17] K.-P. Schulz and S. Geithner, *The development of shared understandings and innovation through metaphorical methods such as LEGO Serious Play™,* in *International Conference on Organizational Learning, Knowledge and Capabilities*, University of Hull, UK 2011, p. 2. http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/wbs/conf/olkc/archive/olkc6/papers/id_127.pdf (accessed 17 March 2015).

What I think is valuable here as regards visual arts research is the idea that engagement with physical materials, e.g. collage, drawing tools, video equipment, Lego bricks, can be the occasion for the generation of new meaning. The sociological studies by Gauntlett and his predecessors show how interacting with materials creates a state of play in which connections or forms made possible by the materials, in their interactions with the participants, are allowed to come into being. The key phrase here is «made possible by the materials, in their interactions with the participants». The materials, together with the situation in which they are set, e.g. workshop, studio, seminar room, have qualities that invite hands-on interaction from participants in an immersive, playful, flow-like way that produces new, significant forms or configurations. The suggestion is that materials, when placed in a conducive environment, one that encourages play and interpretation, possess an articulacy, a capacity for being arranged, worked, transformed, to produce forms that are rich, determinate and complex, that invite or demand description. The «invite or demand» signals that the novel forms are produced in a context *that is looking for meaning,* as in the sociological studies that are exploring the meanings that the created objects might depict in the participants' lives. In other words, perception is sensitive to the signifying potential of the manipulated material. In this regard, the Lego brick is an exemplary material: not only does it encourage play and connection but also, with its studs that can plug into any and every other socket-bearing brick (or other Lego item), it exemplifies the articulacy whereby a material is able to flex, shift and change its state in the interest of generating forms with signifying potential.

Given that my focus is the capacity of artistic manipulation of materials to create new knowledge, it is important to clarify the role played by materials in the generation of meaning. In the visual sociology studies reported by Gauntlett, there are two acts of meaning-generation: (1) the constructivist flow of playing, for example, with Lego bricks, to produce an object, and (2) the ascription of meaning to the created object by locating in relation to a life story, for example, «there is "a skeleton adrift next to my boat", which represents "a foreboding sense of time" passing in [Katie's] life»[18]. Metaphor is only recognized to enter the process at the point when the created object is described, in keeping with the traditional view of metaphor as a verbal operation. It is possible to distinguish between the two acts of meaning, with metaphor occupying the second act, because the sociological research does not dwell on the properties of the materials; the materials are there simply because they have the potential to expand the narrative resources of the participants. But this is to be expected. As Gauntlett declares, his sociological interest lies less in what academics or experts do with visual materials (he is quite scathing of much academic work done under the heading of «visual culture») and more in «actual research regarding the use that people do, or can, make of images and the visual in everyday life»[19]. But in the

[18] D. Gauntlett, *Creative Explorations*, cit., pp. 172-173.
[19] Ivi, p. 119.

context of visual arts research, where I think expert knowledge is expected, more can be said about the capacity of materials to generate meaning (as it is known by the artist), and metaphor will be active in the process, both in *and prior to* the act of interpreting the created object.

2. Material as metaphor in visual art

How is metaphor present in a visual artist's manipulation of material prior to the act of interpreting the created object? Materials, technologies, found objects and situations have properties *of their own*, and a significant part of the pleasure in making is exploring *what these properties can do, where they can lead, what they can open onto, what they can evoke, and what they make possible.* The metaphorical dimension lies in the idea that materials, etc. have properties *of their own* and that manipulating the materials artistically can take their properties *somewhere else,* have them *evoke or become other properties.* Strictly speaking, this could be seen as metaphorical in two ways. (1) My descriptions are metaphorical. I attribute the idea of ownership to an inert substance, and present the effects of material manipulation as movement, an act of «giving voice to something», and a change of identity. The fact that I adopt – or that I cannot avoid adopting – metaphorical language is not the main point. The omnipresence or unavoidability of metaphor is well-documented in philosophy and cognitive linguistics[20]. Its omnipresence is in keeping with the epistemology and ontology I am presenting here but, for reasons of space, the point will not be developed. (2) It is the second way in which metaphor is active that is of greater interest. To claim that materials, etc. have properties *of their own* and that manipulating them artistically can take their properties *somewhere else,* is to assert that the action of moving properties from one domain to another, *normally attributed to metaphor,* functions here as an ontological structure, as something that affects our understanding of how properties are attached to objects in the world. This happens in virtue of the fact that the material has the capacity to become something else through being handled or transformed by the artist, and through coming into contact with other materials.

This is an initial characterization of how metaphor is present in an artist's manipulation of material. However, this will change once we look at an example, but it will change in a way that reinforces the relationship between metaphor and material. Let's take charcoal as an example. In terms of its own properties, it is black, dry to touch, brittle, and easy to crumble. But to describe these qualities as *charcoal's own* is arguably to run into difficulties straight away, because all of them involve perception and therefore determinations introduced by the perceiver, e.g. colour that is perceived as black, dry according to my sense of touch. It could be claimed that these qualities belong not to the material but are instead the results of interactions between the material and the perceiver.

[20] The omnipresence of metaphor thesis in philosophy and cognitive linguistics is explored in C. Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*, New York 2007.

This is the distinction between perception-independent, primary qualities, and the perception-dependent secondary qualities introduced by Democritus but formulated in modern philosophy in the seventeenth century by John Locke[21]. Primary qualities include solidity, extension and shape, and are held to belong to their objects, whereas secondary qualities, such as colours, smells and tastes, are the results of powers within objects to produce effects in us. The primary-secondary quality distinction is challenged by George Berkeley in the early eighteenth century on the grounds that any attempt to attribute qualities to an object that are independent of perception, and therefore supposedly primary, overlooks the fact that these qualities are still being perceived in the mind of the person who is maintaining the distinction, and so the requirement of perception-independence does not hold[22]. It just so happens that the qualities of charcoal I described – black, dry to touch, brittle, and easy to crumble – are secondary qualities. But then most of charcoal's qualities are secondary, qualities that will change dependent upon the conditions in which they are perceived, because it is a material that undergoes transformation into other forms very easily upon contact with handlers (artists) and other objects. It is possibly a characteristic of materials used in an art context that they will be ones with an abundance of qualities that can change upon contact and manipulation, i.e. ones that are rich in secondary qualities, since it is this abundance that the artist wants to explore in their practice.

This is not the place to tackle the primary-secondary qualities distinction in depth, but it does raise what could be said to be the first metaphorical aspect of material and its manipulation. The aspect I have in mind is not one that is commonly attributed to metaphor, but it is a feature noted by some authors nonetheless. It is the observation that metaphor occurs because all concepts have within themselves the potential to be applied beyond their customary domain. On this basis, metaphor is not a deviation from the correct, literal usage of a concept, as it has been theorized historically, but a function of the flexibility that is necessary *for terms to become concepts in the first place.* Thomas Kuhn makes this point as part of his discussion with Richard Boyd over the status of metaphor in the construction of scientific theories:

> Until the referents of 'game' and of other terms which might be juxtaposed with it in metaphor [e.g., 'war'] have been established, metaphor itself cannot begin ... [yet it is] the metaphorical juxtaposition of the terms 'game' and 'war' [e.g., in the metaphors

[21] The most famous fragment in which Democritus makes the primary-secondary quality distinction is: «By convention sweet and by convention bitter, by convention hot, by convention cold, by convention colour; but in reality atoms and void», frequently cited as Sextus Empiricus, *Against the Mathematicians,* VII.135. The fragment, with commentary, can be found at C.C.W. Taylor, *The Atomists, Leucippus and Democritus: Fragments,* Toronto 1999, D16, p. 9. The distinction is reasserted in J. Locke, *Essay Concerning Human Understanding,* ed. R. Woolhouse, London 1997, II, viii, §§ 9-10, p. 135. For further discussion of the primary-secondary quality distinction in Democritus, Locke, and the history of philosophy, see L. Nolan (ed.), *Primary and Secondary Qualities: The Historical and Ongoing Debate*, Oxford 2011.

[22] G. Berkeley, *Principles of Human Knowledge*, London 1988, §23. Original work published 1710.

«War is a game», «professional football is war»] [which] highlights other features, *ones whose salience had to be reached* in order that actual games and wars could constitute separate natural families[23].

Kuhn's observation amounts to the claim that it is only in contrast to the new, «quirky» salience suggested by a metaphor that its component expressions are general «family» terms. A similar view is offered by George Lakoff and Mark Johnson from the perspective of cognitive linguistics[24]. For Lakoff and Johnson, metaphor takes place in the body. Most metaphors, they argue, involve conceptualizing a subjective experience in terms of bodily, sensorimotor experience, e.g. understanding an idea (subjective experience) in terms of grasping an object (sensorimotor experience)[25]. This happens, Lakoff and Johnson affirm, when neural connections between parts of the brain dedicated to sensorimotor experience and parts dedicated to subjective experience are coactivated. From the point of view of the concepts involved, the inferences flow in one direction only, from the sensorimotor source domain (e.g. grasping an object) to the subjective target domain (understanding an idea) on the grounds that sensorimotor experience possesses a «greater inferential complexity»[26]. This complexity, they explain, comes from the fact that, as beings immersed in the sensory world, the relationships we perceive between everyday objects are the principal, if not the only, source of connections and orientations which can be applied to subjective, abstract, less phenomenal or tangible relationships.

What makes concepts – they assert – is their inferential capacity, their ability to be bound together in ways that yield inferences. *An embodied concept is a neural structure that is actually part of, or makes use of, the sensorimotor system of our brains*[27].

Thus, for Lakoff and Johnson, metaphor *is embodied* in the sense that metaphor is the «openness» or «inferential potential» (my phrases) of the neural structure that is part of the sensorimotor system of our brains; that is to say, the conceptual cross-domain mappings performed by metaphor are extensions of the neural processes employed by the body in coping with its environment.

From Kuhn and Lakoff and Johnson, we get the claim that the formation of concepts, ideas about what we take to belong to something, occurs hand-in-hand with the propensity for those concepts to be applied to things which they do not belong. In relation to the metaphorical nature of manipulated material, including charcoal, the difficulty of describing charcoal's «own» qualities without resorting to determinations introduced by the perceiver, e.g. colour that is perceived as black, dry according to my sense of touch, can now be presented

[23] T. Kuhn, *Metaphor in science*, in A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge, pp. 413-414.
[24] G. Lakoff and M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999.
[25] Ivi, p. 45.
[26] Ivi, p. 57.
[27] Ivi, p. 20, original emphasis.

as an instance of the belong–not-belong relationship identified by Kuhn and Lakoff and Johnson. I know what charcoal is, I have a sense of what it can do, and there will be different kinds that I can buy, e.g. different degrees of hardness. But as soon as I come into physical contact with it or apply it to a surface, an entirely new set of qualities becomes possible.

3. Articulating charcoal

Charcoal can demonstrate the metaphorical nature of manipulated material in other respects. There is the scope of mark-making itself, and the surface upon which the marks will be made. If the metaphorical aspect just noted acknowledges that any notion of ownership or belonging is merely a preface to application or transformation, then the next metaphorical aspect is the realization of the transformation. The behaviour of charcoal on smooth paper is different from its behaviour on textured paper. Smooth paper will encourage the charcoal to glide across the surface, enabling cleaner, continuous lines, sharper edges, and longer, finer smudges, whereas textured paper will try to grip the charcoal, slow it down, break it up, interrupt any attempt at fine, continuous lines, and seek to claim its dust for the pore-like surface. There is nothing to say that the paper has to remain as a flat surface. It might be scrunched into a ball with pieces of charcoal inside, and shaken or kicked or sat on or flattened by a steam-roller. Here is the second metaphor: charcoal and paper are intersecting domains, the properties of one made to interact with the properties of the other through the actions of the artist to create a range of different kinds of mark with various qualities that cannot be attributed to either the charcoal or the paper. An objection might be that I am assigning too much agency to the materials, and overlooking the intention of the artist; it is not the materials that achieve these qualities, it could be argued, but rather their careful application in order to realize specific qualities as planned in advance by the artist. It is true that an artist *familiar* with the mark-making possibilities of charcoal on paper might be able to exercise such knowledge in advance, but they *would have had to learn what was possible* from earlier interactions between charcoal and paper, so there would have been a time when they were equal partners, co-authors. But I offer the example in the context of a paper on the insights that might be gleaned from *working with* materials in the interests of generating novelty, so the model of the artist directing their materials in such a way that all outcome qualities are known in advance is arguably not applicable here. «Working with» is emphasized because I am pursuing the thesis that materials worked upon by the artist are active in introducing qualities and meanings to a work above and beyond any intention held by the artist.

Charcoal also leaves a mark on whatever surface it comes into contact with. Holding a stick of charcoal in your hand (a) dirties your hand, but also (b) leaves you in no doubt whatsoever that wherever your hand goes, a mark will be left. As a result, it can work back through your body and make you think about

the posture you want to adopt in preparation for making a mark. Charcoal is a substance that makes its holder aware that all points of contact from now on will leave a trace, that the holder's relationship to their environment is now one of «mark-maker». Here is the third metaphor: by holding a stick of charcoal in one's hand, a person is shifted from one set of possible responses to an environment to an entirely different set: I might hold my body in a different way, approach objects (to make a mark) that I wouldn't approach before, and carry out actions I wouldn't have otherwise conceived, e.g. stamping my feet, to crush the charcoal.

The metaphorical nature of material has been demonstrated so far just by talking about the materials themselves and what arises from their manipulation by the artist. This would be work that might be considered abstract (non-figurative or non-representational), performative (a work that displays its own production) or indexical (after Peirce, a sign that is a trace of its cause, e.g. smoke signifying a fire). But a further metaphorical nature of material can be found if we look at representational art. Here there will be the question of what the medium says about the represented object. It will not be a merely imitative process, in which a point-to-point correspondence between object and drawing is sought, and *cannot be one,* for, as we have seen, the material and its manipulations make their own demands and so cannot meekly adhere to every detail of the represented object. The drawing will instead be an entire series of negotiations whereby (to continue with the same example) the qualities of charcoal and paper address or «speak about» their subject matter. While the qualities of charcoal and paper are certain in some respects, e.g. certain enough to be identified, purchased, graded for quality, etc., they are far from certain in others because of the many interactions and forms that they permit through manipulation. So there will have to be a thinking and working through of how the many behaviours of charcoal and paper provide ways of addressing the subject matter. Again, «ways of addressing» does not refer to representation conceived as imitation or isomorphism, but to the ways in which the many interactions and forms that are possible via the manipulation of charcoal and paper might suggest a kind of notation or framework that refers to and stimulates our appreciation of the subject. How will tone – black, white, and shades of grey – be used? What kinds of marks will be made? Will a hard or soft, crumbly charcoal be selected? What stance will be taken with regard to erasure, for the removal of marks in the interest of … choose your interest: a «clean» image; an emphasis on chiaroscuro; an image that promotes the unity of the object over the expressiveness of line, where expressiveness might obscure the object; or where addition, subtraction or palimpsest are governing themes?

As an example, we might look at one of Vija Celmins's *Night Sky* drawings (Celmins 1998). Reproductions of many drawings in the series are freely available to view online, for example, on the UK Tate gallery's website[28]. These are depictions of night skies, based on photographs in astronomy books,

[28] V. Celmins, *Night Sky* series, *Tate,* http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-19-ar00163 (accessed 25 March 2015).

newspapers and magazines, and tonally very subtle. At first glance, given the resemblance between drawing and photograph, it might seem as if these works are in fact exemplars of mimetic art, which would surely run against my line of argumentation. But it is the behaviours of the charcoal, paper and erasure process that make the difference. In *Night Sky #19,* as critic Stephanie Strain notes, the charcoal is «rubbed deep into the paper in a slow, accumulative process»[29]. An electric eraser is then used to burrow «through these many layers of dusty charcoal to create starry pinpricks of light as a kind of negative drawing – a process that moves backwards towards the original colour and surface of the paper»[30]. The effect is the production of a range of fine greyscale variations between the black of the charcoal and the white of the paper that becomes the basis for a relationship between charcoal dust and the emission of light from distant galaxies. This might seem to be not the most inventive relationship. Doesn't it just amount to saying «more charcoal» equals «less light» which could easily be achieved through careful shading with a charcoal stick? No, because the slow, accumulative rubbing of the charcoal into the paper and the precise, delicate acts of erasure, to the point where Celmins is working with charcoal as specks of dust, create senses of the calibrated and the particulate that interact with ideas of the celestial and the astronomical more strongly than any simple, repeated act of shading. Here we can see how the articulacy of material and metaphor work in tandem: the manipulation of materials, carried out in response to a photograph of a night sky, creates particular effects – subtle shifts in tone, specks of charcoal dust, spots of intense white – that call for description, and concepts are drawn from the field of associations surrounding the night sky.

In summary, in relation to art, the articulacy of material can be shown to implicate or draw upon metaphor in four ways: (1) the difficulty of describing a material's own qualities without referring to the interaction with a perceiver or other object corresponds to the mutually defining nature of metaphor and the inferential openness of concepts; (2) the mutual-defining relationship between belonging and interaction from (1) is exercised artistically so that the properties of one material are made to interact with the properties of another to create a range of qualities that cannot be attributed to either; (3) in handling the material, the handler is also, if not equally, acted upon, so that their actions are moved from one kind of comportment to another; and (4) in representational art, the manipulation of materials creates particular effects that call for description in terms drawn from associations surrounding the subject. I shall refer to this four-fold articulacy as the «metaphoricity» of material.

[29] S. Strain, *Summary: Vija Celmins's* Night Sky #19, *Tate* 2010, http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-19-ar00163/text-summary (accessed 25 March 2015).
[30] *Ibid.*

4. Metaphor as the generator of knowledge

The relevance of these considerations to visual arts research is that metaphor is widely regarded to be a generator of knowledge. If the artistic manipulation of materials functions metaphorically, then maybe this manipulation can be understood as a contribution to knowledge. To underpin the cognitive, life-illuminating dimension of Lego Serious Play, Gauntlett draws upon epistemologies of metaphor from Paul Ricoeur and Lakoff and Johnson. The principles he takes from them are that metaphor is central to human experience, and operates not just linguistically but conceptually, «structur[ing] how we think about our experience of the world»[31]. I also want to draw upon Ricoeur and one of his influences, Max Black, for this reason, but more importantly because they emphasize the novelty of metaphor. Central to both Black's and Ricoeur's theories is the claim that, when two concepts meet in a metaphor, there is an interaction between them: a process that stimulates association between the two concepts and looks for previously unrecognized perspectives whereby one informs the other. Black terms this an implication complex[32]. The two subjects in a metaphor are complexes of implication: systems of association shared by the linguistic community that determine all the various ways in which their subjects might be perceived and understood. In a metaphor, the two complexes interact and mutually sieve the implications that they have for one another to create a third implicative complex, a new way of seeing the metaphor's primary subject, together with new implications for the secondary subject, neither of which were available prior to the metaphor[33].

Ricoeur also presents metaphor as an interaction, but one that occurs between poetic and speculative discourse[34]. Poetic discourse is the domain in which new expressions are created but not conceptualized or translated; it is where inventive metaphors receive their first outing. Speculative discourse is the domain of the concept and, furthermore, the domain in which the concept can be predicated of an object. It is this discourse which focuses the play of meanings thrown up by metaphor into a proposition which revivifies our perception of the world. As intersecting discourses, the poetic creates the utterance «*A* is *B*» together with all the «nonsensical» possibilities that it implies, and through its encounter with the speculative, the play of possibilities is resolved and *A's B*-like nature is conceptualized. Metaphor «is living – Ricoeur proclaims – by virtue of the fact that it introduces the spark of imagination into a "thinking more" at the conceptual [speculative] level»[35]. Although the interactions in Black's and Ricoeur's accounts are different – a mutual sieving between terms with Black, and the contrast between the poetic and the cognitive with Ricoeur – they nevertheless reinforce one another as contrasting accounts of the dual

[31] D. Gauntlett, *Creative Explorations*, cit., p. 149.
[32] M. Black, *More about metaphor*, cit., p. 28.
[33] *Ibid.*
[34] P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, cit.
[35] Ivi, p. 303.

aspects of metaphor's potency: an association-generating collision (first aspect) that illuminates and expands the concepts involved (second aspect). There is an impulse towards new meaning in metaphor that works its way through the possibilities thrown up by the unconventional pairing of concepts to arrive at forms that are simultaneously poetic and claim-making.

Thus, with Black and Ricoeur, I am interested in the emergence of something new: new perspectives on or expanded concepts of the metaphor's subject terms. The epistemological value is two-fold: (a) we witness how the collision between concepts turns the meanings that are said *to belong* to concepts into *associations,* so that they interact to produce a novel third term (a new implication complex or a state of tension); I shall refer to this as «novelty by collision»; and (b) the novelty of this new interaction or tension is defined by the fact that *it is sustained;* each concept makes a demand upon the other that isn't answered with a simple 'yes' or 'no', but rather involves the extended working through or sieving of possibilities. This is the element that Black emphasizes with notions of «implication» and «complex», and that Ricoeur promotes with his model of tension between discourses. I shall call this «novelty by demand», as I think, of all the words used so far, «demand» best conveys the notion of one concept drawing upon and seeking benefit or expansion from another. The process is epistemological in that the map of human concepts, and their carving up of the world, is revised. The tension and the implication are sustained by all the various ways in which one concept can be stretched, its predicates turning to associations, to become about the other and, in so doing, stretching what the other can be. It corresponds to what the cognitive theories, for example, from Lakoff and Johnson[36], and Gibbs[37], refer to as conceptual mapping between source and target domains, but with Black and Ricoeur, there is more emphasis on this being a creative process.

5. The manipulation of material as the basis of new meaning: Celmins's *Night Sky #19*

How might these epistemological aspects of metaphor apply to visual arts research? I think new ways of generating conceptual novelty from material practice might be found if the four metaphorical dimensions of material already noted are considered in relation to the «novelty by collision» and «novelty by demand» drawn from Black and Ricoeur. Multiplying the ideas of materiality and novelty, I propose, will demonstrate how the manipulation of material can be the basis of new meaning. This is to expand the epistemological tools available to visual arts research, a subject that is still in its infancy, and to address the worry held by practitioners that the source of significance is all-too-readily identified

[36] G. Lakoff and M. Johnson, *Philosophy in the Flesh*, cit.
[37] R.W. Gibbs, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding,* Cambridge 1994.

with the conceptual or theoretical framework that surrounds the making, rather than the making itself.

Let's work through the multiplication of materiality and novelty in relation to Celmins's *Night Sky* charcoal drawings, with *Night Sky #19* as a focus for attention. The drawings have not been produced as part of an academic research project. My ambition in this paper is to present the first steps towards an epistemology of material practice for visual arts research. It will be the job of a longer study to finalize the epistemology and to situate it in relation to «live» research projects. But the lack of formal research application at this point is not a problem as far as an initial setting out of the epistemology is concerned. The intention is to demonstrate how *the metaphors active in their production* can be sources of insight that could be recognized as contributions to knowledge within an academic research project. As we saw with Gauntlett and with the metaphorical nature of material manipulation, the understanding is that we are working in an environment that is interested in *and wants to describe* the changes brought about by transforming materials. The recognition of what material properties can *do*, where they can *lead*, what they can *open onto,* rests upon the changes being located in a context *that is looking for meaning*. The point is that Celmins's drawings will be the occasion for descriptions that could inform a research project, as I shall indicate. Furthermore, starting from them as drawings will show how research questions can arise from a body of artistic practice. The fact that the drawings depict recognizable scenes, i.e. night skies, means the concept of «night sky» and its associations will play a large role in directing the possibilities of the materials and their interactions. This will also apply to artworks produced within a research context where questions and key concepts provide the framework for the practice. This suggests that «metaphoricity of material» point (4), description in terms drawn from associations surrounding the subject, is likely to be the most relevant of the four points. It is not that the other «metaphoricity of material» points don't apply. It is just that (1) any uncertainties over a material's own qualities and (2) the qualities generated by material-upon-material interaction will immediately be set to work illuminating concepts of night sky, astronomy, telescopy, photography, etc. The governing role of the representational image also means that the drawings have not been produced with the intention of displaying (3) the effect of handling the material upon the artist, for example, through a series of gestural marks that stand as indices of bodily movement.

In terms of «novelty by collision», part of the delight of Celmins's night sky drawings is that they create the tensile state of charcoal-on-paper-as-night sky. Initially, these drawings might not seem the best examples to demonstrate the novelty of what can emerge through playing with materials, since their form appears to be governed, if not restricted, by original photographs. These seem to be works of representation rather than play. The works correspond immediately to the category of «drawing», and we can see straight away that they are drawings of night skies or photographs of night skies, as we are told by prominent gallery

and catalogue texts. The danger is the one that Plato calls attention to in the *Republic:* we mistake the drawings for being copies of photographs that just happen to be made out of charcoal – full stop; that's all[38]. The fact that charcoal, paper and eraser can be combined in this way is all too easily overlooked or dismissed because, with the drawings in front us, or represented on a page or screen, it seems to be just that: *a fact.* But it is an entirely different fact that is remarkable: namely, that charcoal on paper *can do this.* What is lost in the simple, factual interpretation are all the various material-on-material collisions that are sustaining the tensile state of charcoal-on-paper-as-night sky. It is in these collisions where the play happens.

In *Night Sky #19*, a black stick held in the fingers becomes an expanse. What is commonly and readily applied to make a line is instead, on this occasion, used to form a continuous field. Different surfaces are achieved: smooth where the charcoal has been applied uniformly, and bumpy, either from the paper or from layers of charcoal. It becomes the ground for a spectrum of intensity, from the deepest black to a brilliant, pin-prick white, with an array of greys in between with as many differentiations as can be achieved by adding or erasing layers. Then there are the white dots or circles or specks. I am not sure what to call them. Some are very close to being circular, others less so. Some are pure paper, others contain specks or layers of charcoal. I am struck by how charcoal-on-paper becomes the platform for several hundred unique, delicate acts of erasure.

Because the paper and the rubbing of charcoal allow an expanse to form, there is also the question of what to do with the edge of the drawing. The original photographs are not present in the exhibition or even locatable, so it is not clear what role they might have played in determining the charcoal edges in the drawings. Paintings in the *Night Sky* series, e.g. *Night Sky #17* (2000-01), do not include a border; the paint, signifying sky, continues up to the edge of the canvas[39]. In principle, it would have been possible to achieve the same to-the-edge effect on paper, possibly even cutting the edge of the paper if its edges from production were too ragged. So it is possible that the white border in the charcoal drawings is not the border of the photograph, and the edge of the charcoal is *simply* the point at which it ceases its representational duties. Although the edge is far from simple. Looking at the edges of *Night Sky #19,* one sees a different kind of transition from dark to light from those used with the stars. With the stars, there is the pin-prick precision of the white dot and the shades of grey carefully contained around them, whereas, with the edges, the fade-to-white is less contained, is more gradual and wavers. The action, removed from the certainty of the star-form, feels uncertain, but this might also be a decision. The difference in approach to the dark–light transition between star and drawing's edge in effect lets us see side-by-side charcoal-as-night-sky and … I was going to say «charcoal-as-itself», but it would be more precise to say

[38] Plato, *Republic*, trans. D. Lee, London 1987, book 10.
[39] V. Celmins, *Night Sky #17,* 2000-01, paint on canvas, *McKee Gallery*, http://mckeegallery.com/artists/vija-celmins/vija-celmins-new-painting-2001/?pid=773 (accessed 10 April 2015).

«charcoal as it comes to the end of its representational function on a sheet of paper». What would the drawings have looked like if the dark–light transition had been the same for both stars and the drawings' edges? The edges in the preceding drawing, *Night Sky #18* (1998), are different[40]. *Night Sky #18* is darker than its successor: the black is more solid throughout, and the edge is crisper. However, the edge still fades in a manner that is more gradual than the dark-to-light transitions of the stars, so the difference in approach persists. The fact that we see two approaches to dark-light transition side-by-side – edge and stars, the gradual and the contained or precise – means we get to see charcoal and paper colliding as materials, revealing how they begin to act upon one another (at the edge), and are reminded that the night sky before us is the result of a series of material-upon-material interactions or demands. The drawing in effect lets us see *in the same space* how «metaphoricity of material» point (2) – the meeting of charcoal and paper when it is worked out how they start and finish their representational roles – becomes the ground for «metaphoricity of material» point (4), the manipulation of materials to create particular effects that call for description in terms drawn from associations surrounding the subject.

This, then, is an example of the epistemology of novelty by collision. It's not the case that we only have two perceptions to choose from: one moment, we are focused on charcoal, the next on the night sky. Rather, any notion that charcoal, paper and night sky are simple, homogeneous objects is exploded through the different effects that are achieved when they are brought to bear upon one another. The problem is that everyday perception in terms of objects, and representational thinking which sees one thing as the representation of another, bundles properties into localized units, that we call objects, and so it is all too easy to resort to perceiving Celmins's drawings in the two-term form of charcoal depictions of night skies. It will be the job of another paper or book to explore how the tension between belonging and interaction within metaphor theory might become the basis for an ontology and an ethics that can avoid the binaries and isolationism of representational thought.

We must not forget what are arguably the two most prominent metaphors in Celmins's *Night Sky* drawings: the night sky is charcoal, and charcoal is the night sky. I say «charcoal» in both cases, when, to be more specific, I should say «charcoal-on-paper» or «charcoal-on-paper-rubbed-accumulatively» or … as is apparent, the metaphorical, collided nature of material means it can never be referred to in isolation. To write «charcoal» is to imply all the interactions and transformations it might undergo in its contact with handlers and surfaces. Also, I think we are free to find two metaphors in the drawings, to allow both terms (night sky and charcoal) to act as primary subjects (in Black's idiom) or tenors (in Richard's terminology): (a) because a drawing does not have the strict «A is B» predicative structure of a sentence; and (b) because it would grant representation too strong a role to insist upon the night sky being the primary subject of the

[40] V. Celmins, *Night Sky #18*, 1998, charcoal on paper, *Tate,* http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-night-sky-18-al00178 (accessed 25 March 2015).

drawings, and prevent material from receiving equal attention. Furthermore, on the model of metaphor adopted here from Black, the interaction in the implicative complex created between the two concepts works in both directions; both concepts are affected (something that is not acknowledged in Richard's tenor-vehicle terminology, where metaphor is a one-way process of ascription from vehicle to tenor)[41]. Forming two metaphors simply makes explicit the two-way interaction.

Before we begin to look closely at the drawing, there is the question of the appropriateness or inappropriateness of charcoal for the subject matter. Charcoal is the black amorphous form of carbon obtained as a residue when wood or other organic matter is heated in the absence of air. The abundance of carbon as an element in the universe, its importance for the generation of life (as in «carbon-based life»), and the creation of charcoal «in the absence of air» are three strong associations between astronomy and charcoal. As such, they suggest that charcoal is actually entirely appropriate to depicting the night sky, but at the expense of cancelling «the night sky is charcoal» and «charcoal is the night sky» as metaphors, since metaphor requires distance and dissonance between its concepts. But this would be to allow «carbon» and «absence of air» to dominate all that charcoal can be and can mean when, as I have argued, charcoal *as a material* entertains a wide range of forms and manipulations. These ensure that the differences and conceptual associated with metaphor remain.

As I have already suggested, Celmins's slow, accumulative rubbing of the charcoal into the paper and the precise, delicate acts of erasure, bring her to the point where she is working with charcoal as specks of dust, creating senses of the calibrated and the particulate that interact with ideas of the celestial and the astronomical. Let us examine these more closely. The actions of collision and demand performed by metaphor begin as soon as we start to think through what a photograph of the night sky and charcoal on paper become in relation to one another. In this relationship, there is no one, single thing as «a photograph of the night sky» because the photograph is now a series of aspects and possibilities that is going to be extended and transformed by the aspects and possibilities afforded by charcoal on paper. Here «charcoal on paper» exerts a demand upon the photograph on account of the fact that it cannot be the exact same photographic grey. Charcoal and paper will present properties based on their own interactions and the considerations that come from them, for example, the degree to which tone can be varied, the modes by which tone can be varied (stepped by marks and flecks or gradually through rubbing and smearing), and the shapes that emerge when one begins to create a fade from dark to light or vice versa around the stars and at the edges of the drawing. An expanse of dark grey on the photographic paper that denotes empty night sky becomes a region

[41] Ricoeur is less explicit on what happens to the concepts in a metaphor, but the fact that his account rests upon a worldview of things existing in a constant state of potentiality implies he might be open to the idea of all concepts being changed through metaphor. See P. Ricoeur, *Rule of Metaphor,* p. 302, for his statement on the «interplay of attractions and repulsions» within «the universe of discourse».

of dense, accumulated charcoal rubbing, but not so dense that the texture of the paper doesn't show through as extremely fine speckles. This is almost certainly a result of not every dimple in the paper's body receiving the same quantity of charcoal. An area of the night sky that is depicted as empty here becomes a matter of the particulate. And not just particles of charcoal, but also the surface of the paper that we begin to inspect for texture much in the same way that we might scan a photograph of a planet's surface, looking for salient markings.

Then there is the knowledge, from the category «charcoal drawing», that an expanse of dark grey with specks of light that was originally produced mechanically, by telescopic and chemical means, has been created by a substance that has been worked on physically. All the subtle shifts in tone and all the white dots with their various diameters and fade-outs that were created in the photograph causally, as a result of instrument design, process design and chemical sensitivity, are here the result of the articulacy of a substance or, what I have termed here, the «metaphoricity» of a substance, the idea that the nature of a substance inheres not in itself but its capacity to interact with and impact upon others, including human beings. The layering of tones, the layering that either obscures the paper's surface or allows it to remain visible, the subtlety in tone, the capacity for contrast (greater than with graphite), the specks of perfect white, and the various diameters of light-dark transition that surround them: through these interactions, astronomical distance, celestial bodies and the technological transformation of light are extracted from charcoal, paper and eraser. Working with charcoal becomes the construction of scientific, astronomic imaging.

6. The metaphoricity of material as «performative epistemology»

In setting out how metaphors can be found in the collisions and demands created by materials acting upon one another, it could be argued that all I have done is simply identify metaphors. How does this help visual arts research? It does so by showing how material has a fluency or articulacy – which I am calling a «metaphoricity» – that becomes the occasion for new themes or associations, for example (to recall three), (1) a black stick of charcoal held in the fingers becomes an expanse, (2) a drawing lets us see its own conditions of production (as a result of the fade-outs at the edge), and (3) an area of the night sky that is depicted as empty becomes a matter of the particulate. A key feature of the interactionist theory of metaphor is that the interaction generates a novel, middle term – an implication complex, in Black's idiom – that neither of the two terms in isolation could have signified and that is cognitively rich and significant. It is this epistemological dimension that I want to highlight as being available for visual arts research. The novelties in the three examples recounted here that could go on to be the basis of a visual arts research project are: (1) charcoal as an expression of space (in the sense of an area or interval); (2) drawing notation that displays its own logic or condition of production; and (3) how the particulate properties of artistic might address astronomical or scientific

imaging. The themes and questions have arisen from details revealed through the metaphoricity of material, the capacity of material-upon-material interaction to produce effects that, through description, summon concepts not immediately or obviously present and, in so doing, open up new ways of approaching the work at hand. These in turn will inform critical reflection on the artwork, and might suggest new lines of development. The playful suggestiveness of construction was identified by Gauntlett at the outset, but the idea that has been advanced here is that materials themselves possess an articulacy, a metaphoricity, that can generate new meanings and associations.

It is also worth addressing the value judgment implicit in the charge that «*all* I have done is simply identify metaphors». It assumes that metaphor is merely a rhetorical or poetic device, and that no epistemological work has been done in identifying individual instances. This overlooks the epistemological and ontological weight given to metaphor by, among others, Nietzsche, Black, Ricoeur, and Hausman[42]. In summary and at the risk of extreme generalization, metaphor is epistemological because it affects notions of essence and relevance, ideas of what belongs and does not belong to a concept, and the possibility that concepts should not be regarded as 'insides' or 'containers' at all. The benefit of this dimension of metaphor to visual arts research is that, with the metaphoricity of metaphor acknowledged (this would need to be defended in any thesis that took the view, since the concept is still new), the artistic manipulation of material, seeing what it can become and what concepts are introduced in the description of the manipulation, emerges as an exemplary form of metaphor generation and, therefore, movements between ideas that promise to revise or expand what belongs and does not belong to one or more concepts. The present, dominant frameworks for understanding material within the visual arts are as forms of self-expression and as the means to achieve certain kinds of effect. Emphasizing the metaphoricity of material would turn material practice into what could be described as «performative epistemology»: the transformation of material in the interests of revisions to concepts and their boundaries. The problem remains that everyday perception in terms of objects, and representational thinking which sees one thing as the representation of another, bundles properties into localized units, that we call objects, and so artworks are all too easily reduced to objects with properties, rather than being recognized as sites of materially-induced conceptual collision and demand. The shift in perception needed, from representational to relational or ecological, is the topic of further study, and one to which visual arts research might contribute.

[42] The epistemological and ontological weight given to metaphor by Nietzsche, Black, Ricoeur, and Hausman is discussed in Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy*, cit.

¶ Sezione Sesta

Retorica e ironia

Contributi/1:

Polipi, retori, dizionari

Diderot e l'ordine ironico dell'*Encyclopédie*

Matteo Marcheschi

Articolo sottoposto a *blind-review*. Ricevuto il 20/12/2014. Accettato il 19/02/2015

Abstract: This article tries to show how, in his philosophy, Diderot assumes the character of a rhetorician: each idea is inseparable from the imagination that has created it, constituting a thought that is based on analogical and metaphorical references. In this perspective, my article considers the *Encyclopédie* as the most specific product of the philosopher-rhetorician's thought: here the human knowledge organizes itself in a totality unfinished and ever-changing, where the articles are placed in a network of multiple references, never unambiguous and transparent. The result is a work in which each statement has an ambiguous and never final status: with this background, irony now appears as the constitutive factor of a human knowledge that always redefines its centres and its suburbs, creating unstable symmetries and balances.

***

1. Filosofi e oratori

Nel 1766, in una lettera indirizzata a Falconet, Diderot mette a confronto il modo argomentativo del filosofo e quello dell'oratore:

> Permettez mon ami, que je m'arrête un moment sur la différence des syllogismes de l'orateur et du philosophe; le syllogisme du philosophe n'est composé que de trois propositions sèches et nues, de l'une desquelles il se propose de prouver la liaison, ou la vérité par un autre syllogisme pareillement composé de trois propositions sèches et nues, et ainsi de suite pendant tout le cours de son argumentation. L'orateur au contraire, charge, orne, embelli, fortifie, anime, vivifie, chacun des proposition de son syllogisme d'une infinité d'idées accessoires qui leur servent d'appui[1].

I caratteri del sillogismo filosofico non si oppongono pertanto a quelli dell'argomentare retorico, impedendo così di tracciare la consueta dicotomia tra un pensiero che costringe all'assenso attraverso la sua struttura logica e un pensiero che persuade, suscitando timori e desideri[2]. Diderot rivela invece la

[1] D. Diderot, *Œuvres complètes*, XV, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Paris 1975 – in corso di pubblicazione, p. 145.
[2] Cfr. Aristotele, *Retorica*, Milano 1996.

natura comune dell'argomentare del filosofo e dell'oratore: entrambi utilizzano il sillogismo come forma propria di una ragione che connette razionalmente ciò che segue a ciò che precede. La differenza tra il procedere dei due sta allora tutta nel modo in cui quella connessione dell'antecedente e del conseguente si concreta: se il filosofo limita il nesso tra le proposizioni al loro rapporto logico, evitando ogni equivocità dei termini e delle relazioni che descrive, l'oratore pare moltiplicare invece consapevolmente i rimandi, gli echi, i richiami che generano nuovo pensiero a partire da se stesso. Il retore sembra allora portare a compimento l'argomentare del filosofo: innestandosi sulla struttura logica del sillogismo di quest'ultimo, lo anima, reinserendolo in una rete di nessi e relazioni. In effetti – si dice nei *Pensées détachées sur la peinture* – «l'éloquence n'est que l'art d'embellir la logique», mentre «l'esprit n'est que l'art d'embellir la raison»[3].

Si può allora giungere a una prima, provvisoria, conclusione: la differenza tra l'oratore e il filosofo, tra éloquence ed *esprit* da un lato e tra *logique* e *raison* dall'altro, sta interamente nella capacità del retore di *embellir* il pensiero. Occorre allora provare a definire cosa tutto ciò significhi e cosa esso comporti. A tal fine si può richiamare un passo dell'Éloge de Térence, nel quale Diderot ricorda quanto sia complesso tradurre Terenzio, quando si cerchi di renderne i tratti caratteristici dello stile e non solo il senso. Del resto, sostiene il *philosophe*, «dans les jugements divers qu'on entend porter tous les jours, rien de si commun que la distinction du style et des choses»[4]. Se una distinzione tanto diffusa non può che essere corretta, allo stesso tempo non si può comprendere, sostiene Diderot, come «on peut ôter au style, sans ôter a la chose»[5]. Segue allora un esempio, che occorre riportare nella sua interezza:

> Si un pédant s'empare d'un raisonnement de Cicéron ou de Démosthène, et qu'il le réduise en un syllogisme qui ait sa majeure, sa mineure et sa conclusion, sera-t-il en droit de prétendre qu'il n'ait fait que supprimer des mots, sans avoir altéré le fond? L'homme de goût lui répondra: Eh! qu'est devenue cette harmonie qui me séduisait? Où sont ces figures hardies, par lesquelles l'orateur s'adressait à moi, m'interpellait, me pressait, me mettait à la gêne? Comment se sont évanouies ces images qui m'assaillaient en foule, et qui me troublaient? Et ces expressions, tantôt délicates, tantôt énergiques, qui réveillaient dans mon esprit je ne sais combien d'idées accessoires[6].

Diderot affianca ancora, così come nella lettera a Falconet già citata, il sillogismo del filosofo e quello dell'oratore. Il primo rivela la sua natura, mostrandosi come il prodotto di un pedante che cerca di appropriarsi della forza persuasiva di Cicerone o di Demostene, riproducendo solo la struttura logica delle loro argomentazioni. Queste si sfaldano però nella secchezza di un pensiero che, incapace di *embellir* e *vivifier* se stesso, ha perso armonia, forza immaginifica e capacità di suscitare nuove idee accessorie. Anche in questo caso, a tracciare la

[3] D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in Id., Œuvres esthétiques, a cura di P. Venière, Paris 1987, p. 800.
[4] D. Diderot, Éloge de Térence, in Id., Œuvres esthétiques, cit., p. 64.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, pp. 64-65.

differenza tra l'argomento del filosofo e quello dell'oratore è pertanto il modo in cui si stabilisce il nesso tra le affermazioni che costituiscono l'argomentazione: mentre il primo organizza aristotelicamente il sillogismo in una proposizione maggiore, una minore e una conclusione, isolandole dal contesto di nessi e di rimandi che le ha generate e cercando di giustificare il loro rapporto reciproco a partire da loro stesse, il secondo moltiplica le *idées accessoires*, non preoccupandosi di definire i limiti tra le affermazioni che sono pertinenti al ragionamento e quelle che invece lo conducono altrove. L'Éloge de Térence giunge pertanto alla medesima conclusione della lettera a Falconet, offrendo però allo stesso tempo la possibilità di mostrare come avvenga che *embellir* e *vivifier* coincidano. Tutto ciò accade poiché, come ho ricordato, Diderot colloca la riflessione sulla differenza dell'argomento filosofico da quello oratorio all'interno della discussione sulla differenza tra lo *style* e la *chose*. Il filosofo, con il suo sillogismo, afferma infatti implicitamente la distinzione tra il concetto e i modi della sua espressione: il vero si mostra concludente e convincente al di là delle parole che sono necessarie per renderlo comprensibile. Differentemente, l'oratore scopre che le idee, private delle immagini e delle metafore che le esprimono, si rivelano vuote e incapaci di definire alcunché:

> Les traits épars d'une belle femme ne font pas une belle femme; c'est l'ensemble de ces traits qui la constituent, et leur désunion l'à détruit; il en est de même du style. C'est qu'à parler rigoureusement, quand le style est bon, il n'y a point de mot oisif; et qu'un mot qui n'est pas oisif représente une chose, et une chose si essentiel elle qu'en substituant à un mot son synonyme le mot propre, on fera quelquefois entendre le contraire de ce que l'orateur ou le poète s'est proposé[7].

Le metafore, le immagini e i tropi si mostrano allora agli occhi del retore inscindibili dai concetti che permettono di esprimere: venendo meno ogni distinzione tra lo *style* e il *fond* del pensiero, *velamen* e *velatum*, parola e concetto, idea e immagine coincidono all'altezza di un ornamento che si rivela come ciò che vi è di più essenziale per la ragione umana. Tutto ciò consente allora di giustificare il carattere peculiare del sillogismo retorico: ciò che rende bello il pensiero allo stesso tempo lo vivifica poiché, attraverso le immagini e le metafore, lo inserisce in una trama di rimandi più o meno equivoci (*idées accessoires*) che non sono il risultato accessorio del divagare di un *promeneur* intellettuale, ma il carattere più proprio ad ogni pensare. In questo senso la logica pare mutarsi in retorica, quasi facendo dell'incapacità del filosofo-pedante di *embellir* il pensiero un'incapacità a pensare *tout court*: per verificare quest'ultima ipotesi occorrerà allora provare a mostrare come il sillogismo retorico fondi, nell'opera di Diderot, il modo conoscitivo più proprio all'umano.

A tal fine si deve ricordare come Diderot, nel dialogo con d'Alembert che fa da prologo a *Le rêve de d'Alembert*, paragoni le fibre degli organi umani a «des

[7] *Ibid.*

cordes vibrantes sensibles»[8]. Ogni uomo è infatti un *clavecin vivant* che risuona senza posa in armonia con il reale: fin dalla nascita questo è mosso e mutato dagli eventi che insistono su di esso. Lo strumento umano non è però semplicemente passivo: egli è invece «en même temps le musicien et l'instrument»[9], al punto che la tensione delle sue corde – la sua identità – è il risultato della contaminazione tra la sua costituzione biologica e la memoria vibrante di tutte le esperienze passate che lo hanno mosso. Ciò significa che in ogni istante il *clavecin vivant* retroagisce sul reale, modificandolo a sua volta in un gioco di richiami e riscritture reciproche che non ha fine.

D'Alembert cerca allora di verificare la sostenibilità del bizzarro sistema proposto da Diderot, interrogando il *philosophe* sul modo in cui sia possibile, attraverso di esso, rendere conto delle capacità umane più essenziali. Dopo aver accettato che il *clavecin* umano possa, con la sua femmina, produrre «de petits clavecins vivants et résonnants»[10], afferma di non capire troppo come si possa spiegare, attraverso quella metafora, «comment nous formons des syllogismes, ni comment nous tirons des conséquences»[11]. Queste ultime – risponde Diderot – «sont toutes tirée par la nature»[12] e sono in ogni caso necessarie: che si tratti di considerazioni fisiche o morali, matematiche o politiche esse hanno lo stesso grado di necessità, per quanto ciò non appaia all'umano. Se la risposta del *philosophe* non è troppo trasparente, altrettanto opaca è la domanda che d'Alembert pone subito dopo, chiedendo a Diderot cosa sia l'analogia:

> L'analogie – risponde l'enciclopedista –, dans le cas le plus composés, n'est qu'une règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible. Si un tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera la quatrième phénomène conséquent à un troisième, ou donné par la nature, où imaginé à l'imitation de nature? […] C'est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l'animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait toujours en nature[13].

La ragione della domanda di d'Alembert appare allora immediatamente chiara: se il sillogismo si fonda sulla possibilità di trarre conseguenze a partire dal nesso tra le proposizioni che si sono poste, la struttura di esso si basa implicitamente sull'analogia.

Occorre pertanto, adesso, prendere in considerazione i caratteri dell'*analogie* diderottiana. La possibilità di porre in relazione eventi e concetti

[8] D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, in Id., *Œuvres philosophiques*, Paris 1990, p. 271. La metafora dell'*homme clavecin* è utilizzata da Diderot in molteplici occasioni, ad esempio ne *La lettre sur les sourds et les muets*. Per una ricognizione di esse si veda J. Proust, *Variations sur un thème de l'*Entretien avec d'Alembert, in «Revue des sciences humaines», CXII, 1963, pp. 453-470. Si veda anche A. Cernuschi, *Cordes sonores, cordes vocales, cordes vibrantes… Du statut de l'acoustique au milieu du XVIIIe siècle*, in *Sciences, Musiques et Lumières. Mélanges offerts à A.-M. Chouillet*, a cura di U. Kölving, I. Passeron, Paris 2002, pp. 115-25.
[9] D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, cit., p. 273.
[10] Ivi, p. 274.
[11] Ivi, p. 279.
[12] *Ibid.*
[13] Ivi, pp. 280-281.

è infatti fondata sulla *règle de trois*, quella regola che consente, conoscendo tre termini di una proporzione, di trovare il quarto[14]. Si potrebbe allora ritenere che il sillogismo diderottiano abbia la forma di quello del filosofo-pedante: fondato su un determinismo matematico, esso non lascerebbe spazio alle deviazioni, agli equivoci e alle idee accessorie. In realtà, tutto ciò appare diversamente: il risultato del risuonare analogico che si concreta in ciascuno non è certo né necessario – «ne se fait pas toujours en nature»[15] – poiché la *règle de trois* del *clavecin vivant* non è regolata solo da una norma matematica (*proportionelle*), ma anche da una di natura musicale (*harmonique*). Tutto ciò dà origine a uno strumento che non si fonda su una proporzionalità lineare, ma su una logica sia matematica che musicale. Pertanto la *règle* che regola il *clavecin* non può essere descritta in anticipo sul suo verificarsi: l'uomo-strumento musicale ha così «des sautes étonnants»[16], al punto che ogni idea ne richiama un'altra, «sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées»[17]. Il pensiero umano si configura allora come un rapido succedersi di idee che, per prossimità e distanza, si richiamano senza posa, stabilendo nessi inusuali, sotterranei e spesso minuti. È questo il processo che Diderot descrive in una lettera a Sophie Volland del 1760:

> un homme jette un mot qu'il détache de ce qui a précédé et suivi dans sa tête; un autre en fait autant; et puis attrape qui pourra. Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité des choses diverses. Prenons une couleur, le jaune par exemple. L'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune, à combien d'autres fils, ce fil jaune ne répond-il-pas?[18]

Si può allora fissare un ulteriore risultato di questa indagine: l'essere umano di Diderot si comporta come il retore della lettera a Falconet del 1766 e dell'Éloge de Térence: egli rende bello – come un'armonica partitura musicale – il suo ragionamento, moltiplicando i nessi e i rimandi e vivificando il pensiero all'altezza di una metamorfosi costante che fa della comunicazione la vera legge delle cose. La logica si è allora tramutata in retorica e il filosofo non pedante in un oratore: ogni idea, come una metafora, tende verso altre idee, avvicinandole e stabilendo tra di esse un legame tanto necessario quanto silenzioso e improvviso.

Occorre adesso ricordare che nella lettera a Falconet e nell'Éloge de Térence la capacità della parola di suscitare molteplici *idées accessoires* si è mostrata fondata sulla coincidenza dello *style* e del *fond* del pensiero. Si può allora ipotizzare che

[14] «La règle des trois, ou proportion, communément appelée règle d'or, est une règle par laquelle on cherche un nombre qui soit en proportion avec trois nombres donnés». (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XIV, Paris 1751-72, p. 21). Sul valore conoscitivo della *règle de trois* in Diderot si veda A.B. Maurseth, *La règle des trois: l'analogie dans* Le rêve de d'Alembert, in «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», XXXIV, 2003, pp. 165-183.
[15] D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, cit., p. 281.
[16] Ivi, p. 272.
[17] *Ibid*.
[18] D. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, a cura di M. Buffat, O. Richard-Pauchet, Paris 2010, 20 Octobre 1760, p. 177.

ciò accada analogamente anche all'altezza dell'origine della conoscenza umana. Ogni idea è infatti per Diderot inscindibile dall'immagine dell'immaginazione a partire dalla quale ha preso forma, tanto che il pensiero si rivela astratto quando è separato da essa[19]. Tutto ciò ha origine dalla capacità dell'immaginazione di riorganizzare istantaneamente l'esperienza in un *tableau mouvant* sinestetico, mutevole e complesso che confonde ogni impressione con la memoria biografica di ognuno[20]. All'altezza di esso idea e sensazione coincidono: «*voir* un objet, le *juger* beau, éprouver une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant»[21]. Conoscere significa allora cercare, spesso in maniera fallimentare, di riprodurre nel tempo e attraverso la parola l'immediatezza dell'esistenza del *tableau* dell'immaginazione. Affinché ciò accada il filosofo-oratore deve essere capace di saldare parola e immagine, creando un *hiéroglyphe poétique* che, grazie al ritmo e al suono, fa sì che tutto sia detto e rappresentato istantaneamente[22]. La parola diviene allora quella del sillogismo oratorio diderottiano: semplice e articolata allo stesso tempo, essa, facendo coincidere lo *style* e la *chose*, mostra il molteplice nell'immediatezza della sua espressione. Il filosofo, così come un retore, fa allora dell'evidenza (*enargeia*)[23] il luogo di fondazione della logica: schiudendo i nessi molteplici contratti in una sola parola[24], dipinge «il quadro completo di una scena», mostrandolo «agli occhi dell'animo»[25]. Filosofia e retorica coincidono così all'altezza dell'immaginazione – «la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme»[26] –, dando vita a un sapere che si fonda su tenui e variabili simmetrie e su richiami ed echi sempre reversibili.

2. Oratori, polipi ed enciclopedie

L'argomentare retorico, dimostratosi capace di fondare i processi conoscitivi più propri all'umano, impone di considerare le metafore diderottiane come luoghi dotati di valore filosofico. Esse, secondo il principio che non consente di

[19] Nel *Salon del 1767* Diderot ricorda che la parola diviene astratta in tutti quei casi in cui «nous avons laissé là de cote l'idée et l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation» (Œuvres complètes, XVI, cit., p. 218).
[20] Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in Id., Œuvres complètes, II, a cura di R. Lewinter, Paris 1969, p. 543: «Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier et tout à la fois».
[21] Ivi, pp. 543-544.
[22] Diderot scrive che grazie al ritmo e al suono «les choses sont dites et représentées tout à la fois; dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphe entassés les uns sur les autres qui la peignent» (Ivi, p. 549).
[23] Su l'*enargeia*, si veda A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi:* phantasia *e* enargeia, Pisa–Roma 1988 e R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farham–Burlington 2009.
[24] Quintiliano, *Institutio Oratoria*, VIII, 3, 68.
[25] *Ivi*, VIII, 3, 62-63.
[26] D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, in Id., Œuvres esthétiques, cit., p. 218.

distinguere forma e contenuto di un'argomentazione, non solo rappresentano il pensiero, ma sono pensiero in atto.

A partire da tutto ciò, si può allora riconsiderare la lettera a Falconet che ha offerto l'occasione per dare avvio alla presente ricerca. Al passo già citato, nel quale si distingue il modo argomentativo dell'oratore da quello del filosofo-pedante, segue infatti un'immagine di cui non si deve sottovalutare l'importanza:

> L'argument du philosophe n'est qu'une squelette, celui de l'orateur est un animal vivant, c'est une espèce de polype. Divisez-le et il en naîtra une quantité d'autres animaux. C'est une hydre à cent têtes. Couper une de ces têtes, les autres continueront de s'agiter, de vivre, de menacer. L'animal terrible sera blessé, mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela[27].

L'argomento filosofico – ribadisce Diderot – è uno scheletro: ridotto alla sua struttura logica, esso appare privo di vitalità. Ben più significativo è invece l'apporto che la metafora utilizzata per descrivere il pensiero retorico offre al lettore. Il sillogismo dell'oratore si muta infatti in un *polype d'eau douce*, prendendo forma a partire dalle proprietà dell'*insecte*. In particolare Diderot si richiama alle peculiari capacità riproduttive dell'animale che, scoperte da Trembley nel 1740, avevano attirato l'attenzione di filosofi e naturalisti[28]. Il *polype* si era infatti mostrato capace di riprodursi per partenogenesi: un nuovo individuo si costituiva a partire da ciascuno dei frammenti in cui l'animale originario restava accidentalmente diviso.

Si può allora sostenere che per Diderot il *polype*, analogamente al sillogismo retorico, è un'unità che tende alla molteplicità: tutto composto di individui accessori, esso è fertile in superficie. Da ogni frammento dall'animale nasce infatti nuova vita, così come ogni idea suscita nel *clavecin* umano nuovo pensiero. Il *polype*, nell'opera diderottiana, diviene allora un vero e proprio retore e le due immagini appaiono inscindibili, così come lo sono lo *style* e la *chose*. Ciò consente di considerare le molteplici occorrenze di quell'*insecte* nei testi diderottiani sotto il segno del carattere retorico del pensiero umano[29]. Mi propongo allora di descrivere i tratti principali della struttura dell'*Encyclopédie*, il cui animatore e organizzatore fu, come è noto, per larga parte e per lunghi anni lo stesso Diderot, a partire dalla prospettiva appena indicata. A tal fine occorre prestare attenzione ad un articolo dell'*Encyclopédie* stessa, quello che Diderot dedica alla filosofia «Pyrrhonienne ou Sceptique», occupandosi specificamente della natura poliposa di Pierre Bayle e del suo *Dictionnaire historique et critique*:

[27] D. Diderot, Œuvres complètes, XV, p. 145.
[28] Sul *polype d'eau douce* si veda A. Vartanian, *Trembley's Polyp, La Mettrie and Eighteenth-Century French Materialism*, in «Journal of the History of Ideas», XI-3, 1950, pp. 259-286.
[29] Sul *polype* nell'opera di Diderot si veda J. Proust, *Diderot et la philosophie du Polype*, in «Revue des sciences humaines», CLXXXII, 1981-1982, pp. 21-30; M. Spangler, *Science, philosophie et littérature: le polype de Diderot*, in «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», XXIII, 1997, pp. 89-107; Y. Sumi, *Traduire Diderot: style polype et style traduit*, in *Colloque International Diderot (1714-1784)*, a cura di A.-M. Chouillet, Paris 1985, pp. 61-68; A. Ibrahim, *Diderot. Un matérialisme éclectique*, Paris 2010, pp. 73-83.

Bayle […], doué d'une imagination gale et féconde, en même tems qu'il prouve, il amuse, il peint, il séduit. Quoiqu'il entasse doute sur doute, il marche toujours avec ordre: c'est un polipe vivant qui se divise en autant de polipes qui vivent tous; il les engendre les uns des autres[30].

Diderot, descrivendo Bayle, gli attribuisce così tutti quei caratteri che, nel corso della presente analisi, si sono rivelati essere propri del filosofo-retore. L'intelligenza dell'autore del *Dictionnaire* si fonda infatti sull'immaginazione, che gli consente di utilizzare le parole non solamente per descrivere il reale, ma per dipingerlo, divertendo e convincendo nello stesso tempo l'ascoltatore. Bayle appare pertanto massimamente capace di utilizzare l'*evidentia-enargeia* e la *règle de trois*, in quanto strumenti più propri del sillogismo retorico. Questi, così come si è ricordato, realizzano pienamente le possibilità intellettuali umane, al punto da consentire a Diderot di affermare che «Bayle eut peu d'égaux dans l'art de raisonner, peut être point de supérieur»[31].

Se Bayle appare come il modello compiuto del filosofo-retore, allora le sue opere si mostrano come il prodotto più proprio dell'intelligenza umana: esse hanno la forma di un *polype vivant*, che moltiplica se stesso a partire da ogni frammento in cui può essere diviso. Il *Dictionnaire historique et critique*, fissata una specifica questione, moltiplica infatti le note e i rimandi, sovrapponendo opinioni differenti e divergenti e conducendo il pensiero in territori distanti da quelli dell'articolo originario. L'importanza dell'opera di Bayle non sta allora, per Diderot, nell'immensa erudizione che dà forma alle singole voci del testo. Il *philosophe* afferma infatti che

le tems qui a émoussé notre goût sur les questions de critique et de controverse, a rendu insipide une partie du dictionnaire de Bayle. Il n'y a point d'auteur qui ait tant perdu dans quelques endroits, & qui ait plus gagné dans d'autres[32].

Ciò che permane invariabile nei testi del retore-filosofo è piuttosto il rimando nella sua forza ironica, capace di moltiplicare i tratti di ogni questione, esplorandone anfratti e caratteri inusuali e togliendo così stabilità alle certezze, alle opinioni inveterate e ai dogmi:

Tout ce que Sextus Empiricus & Huet disent contre la raison […] ne vaut pas un article choisi du dictionnaire de Bayle. On y apprend bien mieux à ignorer ce que l'on croit savoir. […] Bayle eut peu d'égaux dans l'art de raisonner, peut être point de supérieur. Personne ne sut saisir plus subtilement le foible d'un système, personne n'en sut faire valoir plus fortement les avantages[33].

Tutto ciò è sottolineato anche da d'Alembert nell'articolo «Dictionnaire» dell'*Encyclopédie*, nel quale il geometra divide i dizionari in tre categorie: quelli

[30] *Encyclopédie*, XIII, cit. p. 613.
[31] *Ibid.*
[32] *Encyclopédie*, V, cit., p. 636.
[33] *Encyclopédie*, XIII, cit. p. 613.

storici, quelli linguistici e quelli dedicati alle scienze e alle arti. Tra i primi egli richiama il *Dictionnaire* di Bayle, che appare immediatamente nella sua specificità: «le dictionnaire de Bayle n'est qu'improprement un dictionnaire historique; c'est un dictionnaire philosophique et critique, où le texte n'est que le prétexte des notes»[34]. Un dizionario è infatti un «ouvrage dans lequel les mots d'une langue sont distribués par ordre alphabétique»[35]: in esso l'unica ragione accettabile è quella della completezza che ordina, in un progressivo succedersi alfabetico, tutti i lemmi di uno specifico settore dell'esperienza umana, offrendo per ciascuno di essi una spiegazione esaustiva. Bayle introduce nella struttura del dizionario un criterio di organizzazione differente, trasformando la sua opera in un immenso trattato filosofico in cui ogni cosa non si definisce per sé ma, ponendosi sempre in relazione ad altro, assottiglia i suoi confini, perdendo il suo immobile nitore. Il *Dictionnaire historique et critique* appare allora quasi un'enciclopedia: questa, scrive infatti Diderot nell'articolo omonimo, è un tentativo di organizzare circolarmente la conoscenza umana, stabilendo tra le varie voci che essa ospita una serie di nessi e trasformando così l'ordine alfabetico del dizionario in un ordine filosofico.

Tutto ciò consente allora di collocare Bayle al centro del paradossale tentativo dell'*Encyclopédie* di definire se stessa: tra l'articolo «Dictionnaire» di d'Alembert e quello «Encyclopédie» di Diderot, essa offre un'anamorfica immagine di sé, rivelando le contraddizioni ineliminabili che, derivando dalla sua stessa natura, la costituiscono. L'*Encyclopédie*, così come il *Dictionnaire* di Bayle, pare essere l'esito originale e metamorfico del conflitto tra due strutture differenti e inconciliabili: essa si presenta infatti immediatamente come un'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Si può allora ipotizzare che Diderot, descrivendo Bayle e il carattere poliposo del suo pensiero, rifletta in trasparenza sull'*Encyclopédie* e la sua struttura[36]. La *règle de trois* che connette ciò che è apparentemente distante, permetterebbe allora di collocare all'origine del *Dictionnaire raisonné* settecentesco proprio il sillogismo retorico, offrendo così un privilegiato punto di vista dal quale interrogare l'*Encyclopédie* stessa. Del resto, ciò non sorprenderebbe: tra Diderot e Bayle si è spesso sottolineata «la continuità di uno spirito e di un ideale»[37], quello che trasforma il pensiero in una metafora che connette senza fine idee e immagini.

[34] *Encyclopédie*, IV, cit., p. 967.
[35] Ivi, p. 957.
[36] Del resto, la prossimità tra il *Dictionnaire* e l'*Encyclopédie* è più volte suggerita dallo stesso Diderot. Il *philosophe* arriva infatti a indicare la «commensurabilità» tra le due opere, al punto da affermare che «si tel a été le sort de Bayle, qu'on juge de ce qui seroit arrivé à l'*Encyclopédie* de son tems» (*Encyclopédie*, V, cit., p. 636).
[37] P. Rétat, *Le* Dictionnaire *de Bayle et la lutte philosophique au XVIIIe siècle*, Paris 1971, p. 398. Analoga conclusione, sui rapporti tra Diderot e Bayle, è raggiunta da W. Tega nel suo *Arbor scientiarum. Enciclopedie e sistemi in Francia da Diderot a Comte*, Bologna 1984, pp. 36-42.

3. Enciclopedie e dizionari ragionati

Nel paragrafo precedente ho cercato di mostrare come la riflessione diderottiana su Bayle, vero e proprio oratore, possa offrirsi come luogo di indagine sulla struttura dell'*Encyclopédie*. Occorre allora riprendere il conflitto tra enciclopedia e dizionario[38] come processo che dà origine all'opera di ogni filosofo-retore, mostrando la forma che esso assume nel caso specifico del progetto coordinato da Diderot e, almeno inizialmente, da d'Alembert.

Ordine alfabetico e ordine concettuale trovano la loro conflittuale sintesi nel brevissimo, quanto significativo, articolo «Abari»[39], scritto da Daubenton e da Diderot e ospitato nel primo volume dell'*Encyclopédie*. Occorre riportarlo nella sua interezza: «ABARI, Abaro, Abarum, s. m. grand arbre d'Ethiopie, qui porte un fruit semblable à la citrouille. Voilà tout ce qu'on en sait, et c'est presque un mot»[40].

La prima parte dell'articolo, quella che termina con il punto, è verosimilmente attribuibile a Daubenton, il commento a Diderot[41]: la voce «Abari» articola così una duplice prospettiva. Da un lato, essa rivela il tentativo di descrivere, con accuratezza e precisione naturalistica, i tratti caratteristici di un albero del quale ancora si conosce poco; dall'altro, l'intervento di Diderot trasforma l'articolo dell'*Encyclopédie* in una riflessione sulla struttura dell'opera stessa. Dell'*abari* non si sa infatti assolutamente niente: quell'albero non è che una parola vuota, incapace di suscitare un'immagine di sé o una qualche idea accessoria. Esso appare allora come l'estremo compimento della ragione alfabetica del dizionario: la necessaria completezza estensiva che questo impone, moltiplica gli articoli che sono privi di valore conoscitivo – «les mots se sont multipliés sans fin et le connaissances sont restées en arrière»[42], scrive Diderot nei *Pensées sur l'interprétation de la nature* –, sostituendo alla qualità enciclopedica la quantità dell'enumerazione.

Molteplici voci del primo volume dell'*Encyclopédie* ospitano analoghi interventi di Diderot[43]. A titolo di esempio, si può richiamare l'articolo «Aguaxima», in cui la forma conoscitiva dei dizionari è messa esplicitamente in questione:

> que nous importe qu'il y ait au Brésil un arbre appelé aguaxima, si nous n'en savons que ce nom? à quoi sert ce nom? Il laisse les ignorans tels qu'ils sont; il n'apprend rien aux autres: s'il m'arrive donc de faire mention de cette plante, & de plusieurs autres aussi mal caractérisées,

[38] Si veda P. Quintili, *Ordine argomentativo, ordine concettuale. L'unità dei saperi nell'*Enciclopedia *francese*, in «Il cannocchiale», I-2, 1996, pp. 71-96.
[39] Si veda a proposito l'interessantissimo articolo di M. Leca-Tsiomis, *De l'abari au baobab, ou Diderot naturaliste ironique*, in *Sciences, musiques, Lumières. Mélanges offerts à A.-M. Chouillet*, cit., pp. 229-239.
[40] *Encyclopédie*, I, cit., p. 11.
[41] M. Leca-Tsiomis, *De l'abari au baobab*, cit., p. 230.
[42] D. Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, in Id., Œuvres philosophiques, cit., p. 190.
[43] Per una ricostruzione di essi e per un'interpretazione che coincide con la mia, si veda ancora M. Leca-Tsiomis, *De l'abari au baobab*, cit., pp. 232-235.

c'est par condescendance pour certains lecteurs, qui aiment mieux ne rien trouver dans un article de Dictionnaire, ou même n'y trouver qu'une sottise, que de ne point trouver l'article du tout[44].

L'ordine alfabetico sembra allora rivelare la sua pochezza, assumendo i caratteri della ragione del filosofo-pedante che costringe ogni cosa all'interno di confini netti. Pare allora affermarsi, per contrasto, l'esigenza diderottiana di far ricorso ad una ragione enciclopedica, che organizzi sistematicamente il testo all'altezza dei *renvois*, esterni o interni che siano. Assumendo il punto di vista delle caratteristiche riproduttive del *polype d'eau douce* – immagine dell'oratore e della sua opera enciclopedica – cercherò allora di definire i tratti principali del progetto diderottiano.

Una delle caratteristiche del *polype* che immediatamente colpì il pubblico filosofico settecentesco fu la sua enorme duttilità: l'animale sembrava infatti disponibile a deformarsi mostruosamente, pur di mantenere una qualche forma che gli consentisse di vivere. L'*Encyclopédie* trattava di come un *polype* potesse inglobarne un altro, per poi espellerlo, sano e salvo, dal suo corpo[45]. Allo stesso tempo Bonnet mostrava la possibilità di creare innesti (*greffes*) tra due *polype*[46], ottenendo spesso delle vere e proprie Idre, dotate di più teste e volontà contrastanti[47].

Il *polype* appariva allora capace di rielaborare la materia esistente, per dare ad essa una forma nuova. Tutto ciò rivela in trasparenza uno dei caratteri principali dell'*Encyclopédie*: come un *insecte* – come un oratore che fonda il suo discorso sui *topoi* che ha raccolto[48] –, esso trova origine dalla riscrittura dei testi altrui. Diderot e gli altri enciclopedisti si appropriano infatti di molteplici e divergenti materiali: a tratti sembrano rielaborarli quasi fisiologicamente, in altri casi invece paiono innestarsi su di essi e recuperarne situazioni e immagini, lasciando però, in ciascuno dei due casi, che gli originali continuino a vivere nella loro autonomia. Senza dovere scendere nei dettagli e mostrare, come è già stato fatto in maniera più che esaustiva[49], i molteplici debiti dell'*Encyclopédie* con Brucker, Bayle, Buffon[50] e innumerevoli altri autori, occorre ricordare come l'opera stessa, nella sua interezza, sia nata come un ambizioso ed originale progetto di riscrittura-rielaborazione. Diderot, così come ricorda F. Venturi,

saprà, da un progetto commerciale ed editoriale quale era quello della traduzione dell'*Enciclopedia* di Chambers, arrivare poco a poco a farne un centro spirituale della sua epoca. Che poi è lo stesso mezzo che impiegherà sempre, servendosi liberamente e largamente di idee, di frasi, di interi capitoli altrui, senza per questo far opera meno

[44] *Encyclopédie*, I, cit., p. 191.
[45] *Encyclopédie*, XII, cit., p. 946.
[46] C. Bonnet, *Considérations sur les corps organisés*, 2 voll., Amsterdam 1762, I, pp. 199-205.
[47] *Ivi*, II, pp. 84-85.
[48] Quintiliano, *Institutio oratoria*, V, 10, 20-21.
[49] Si rimanda al classico J. Proust, *Diderot e l'*Encyclopédie, Paris 1962.
[50] Diderot, nella voce «Animal» dell'*Encyclopédie* alterna il suo commento ad una serie di passi dell'*Histoire Naturelle* di Buffon.

personale, sapendo dare una direzione e una spinta sua a quello che passerà per le sue mani[51].

Considerati rapidamente i rimandi esterni del testo – le idee accessorie che conducono l'*Encyclopédie* nei molteplici territori e contesti che la animarono –, occorre adesso verificare i caratteri dell'opera all'altezza della sua struttura interna. Per far ciò occorre ricordare che un *polype*, se diviso in qualsiasi punto della sua superficie, dà origine a nuovi *insectes* del tutto identici al primo, ma spazialmente eccentrici l'uno rispetto all'altro. Allo stesso modo, ogni voce dell'*Encyclopédie* rinvia esplicitamente a molteplici altre: ogni articolo è pertanto un individuo che si moltiplica infinitamente e che crea un nuovo centro di sintesi della rete di relazioni che formano l'opera. Del resto, scrive Diderot alla voce «Encyclopédie», i *revois* sono «la partie de l'ordre encyclopédique la plus importante»[52]. Egli divide i nessi tra le varie voci in due categorie: esistono *revois des mots*, che hanno come obiettivo quello di rendere conto del significato di un termine, e *renvois des choses*, che invece cercano di mostrare la relazione tra fenomeni ed eventi.

Sullo sfondo di tutto ciò e attraverso i rinvii si organizza allora quell'ordine enciclopedico che mostra i tratti di un sapere etimologicamente circolare: «ce mot signifie enchaînement de connoissances; il est composé de la préposition greque *ἐν*, en, et des substantifs *κύκλος*, cercle, & *παιδεία*, connoissance»[53]. Tutta la conoscenza si deve collocare pertanto all'interno di una struttura solida e compiuta, in cui ogni voce richiama in maniera ordinata e successiva ciascun'altra.

Tale ordine, così come quello alfabetico, appare però impossibile a realizzarsi nella sua interezza: la ragione umana non procede infatti istituendo rimandi necessari e prevedibili tra le idee, ma, attraverso la *règle de trois*, moltiplica invece i rapporti ambigui. Tutto ciò si riflette nella struttura dell'*Encyclopédie*:

> Dans le meilleur des cas, le renvoi est dénué d'ambigüité, et il existe une unique entrée correspondant au terme exact. Mais il arrive – souvent – que l'entrée correspondant soit inexistante, ou bien qu'elle n'ait pas exactement la même forme que celle que donne le renvoi. Enfin, en raison de la polysémie d'un grand nombre de mots, le lecteur est souvent amené à choisir entre différentes entrées dont la vedette est identique[54].

«Économie o Oeconomie», scritto da Rousseau, rimanda così a «Père de famille», che però non esiste. Allo stesso modo chi cerchi la voce «Décompoter», alla quale Diderot riconnette il suo testo su l'«Agriculture» scopre non solo che una *vedette* così denominata non c'è, ma che quel termine non è utilizzato

[51] F. Venturi, *Giovinezza di Diderot (1713-1753),* Palermo 1988, pp. 54-55.
[52] *Encyclopédie*, V, cit., p. 642.
[53] Ivi, p. 635.
[54] G. Blachard, M. Olsen, *Le système de renvois dans l'*Encyclopédie*: une cartographie des structures de connaissances au XVIIIe siècle*, in «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*», XXXI-XXXII, 2002, p. 55.

neppure una volta in tutta l'*Encyclopédie*[55]. Accade anche che, ancora nell'articolo «Agricolture», si rimandi precisamente alla voce «Grain» e imprecisamente ad una serie di altre voci che si ha difficoltà a ben individuare: «nous renvoyons à l'article Grain et à d'autres articles, ce qui a rapport à la récolte, à la vente, au commerce, au transport, à la police des grains»[56]. Infine, ancora a titolo di esempio, la voce «Artère», rimandando a «Pulmonaire» non guida il lettore in maniera certa e sicura. Questi è infatti costretto a scegliere tra molteplici articoli ai quali il *renvoi* pare riferirsi: vi è un voce «Poulmonaire» inserita nella categoria storia naturale, una che ha a che fare con la medicina, un'ultima con l'anatomia.

L'*Encyclopédie* cessa così di essere un ordine stabile – un ordine circolare – per trasformarsi in uno spazio geografico, in cui il lettore può muoversi liberamente. Come un retore, lasciandosi guidare dai rimandi espliciti o dalle idee accessorie che la lettura suscita, egli può percorrere l'opera viaggiando per sentieri che si moltiplicano e, a volte, si interrompono e non conducono in nessun luogo. Ehrard ha così potuto sostenere che «toute l'Encyclopédie est virtuellement appelée par un seul de ses articles»[57], mostrando come da una sola delle sue voci – «Fête»[58] – si possa percorrere tutta l'opera. Del resto,

> l'ordre encyclopédique général – scrive Diderot alla voce «Encyclopédie» – sera comme une mappemonde où l'on ne rencontrera que les grandes régions; les ordres particuliers, comme des cartes particulières de royaumes, de provinces, de contrées; le dictionnaire, comme l'histoire géographique et détaillée de tous les lieux, la topographie générale et raisonnée de ce que nous connoissons dans le monde intelligible et dans le monde visible; et les renvois serviront d'itinéraires dans ces deux mondes, dont le visible peut être regardé comme l'Ancien, et l'intelligible comme le Nouveau[59].

Ogni viaggio all'interno dell'opera è pertanto individuale e contingente e ha la medesima legittimità di qualsiasi altro. Tutto ciò consente di riprendere e rivalutare lo statuto di una conclusione alla quale ero giunto in precedenza: la pochezza dell'ordine alfabetico si affianca infatti adesso alla debolezza di quello enciclopedico. L'*Encyclopédie* appare allora come una totalità composita in cui enciclopedia e dizionario convivono senza mai esaurirsi compiutamente l'una nell'altro. L'*ou* che, nel titolo dell'opera, connette e separa il termine *Encyclopédie* da *dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* acquisisce allora un duplice valore. Esso è allo stesso tempo una disgiunzione inclusiva ed esclusiva, che produce il testo all'altezza della tensione ironica tra le due ragioni che lo ordinano: ogni qual volta una di esse sembri infatti affermarsi, questa è immediatamente messa in discussione. Del resto ciò è ben evidente: anche se Diderot mostra la debolezza della forma – dizionario nell'articolo «Abari» – ,

[55] Per le ricerche puntuali nel testo ho usato la versione dell'*Encyclopédie* digitalizzata dal laboratorio ARTFL dell'università di Chicago (http://encyclopedie.uchicago.edu/).
[56] *Encyclopédie*, I, cit., p. 185.
[57] J. Ehrard, *De Diderot à Panckoucke:deux pratiques de l'alphabet*, in *L'encyclopédisme. Actes du colloque de Caen 12-16 Janvier 1987*, a cura di A. Becq, Paris 1991, p. 25.
[58] J. Ehrard, *Les Lumières et la fête*, in *Les fêtes de la Révolution. Colloque du Clermont-Ferrand (juin 1974)*, a cura di J. Ehrard, P. Viallaneix, Paris 1977, pp. 27-44.
[59] *Encyclopédie*, V, cit., p. 641.

ciò non gli impedisce di collocare la sua critica all'interno dell'ordine alfabetico stesso.

L'*Encyclopédie* come prodotto più proprio del sillogismo retorico umano rivela allora il carattere più specifico di esso: quell'ironia che non dice semplicemente il contrario di ciò che è, ma che pone ogni cosa assieme al suo contrario, mostrando la natura instabile e mutevole della conoscenza di ognuno. L'*ironie* si fonda allora sulle idee accessorie[60] e sul moltiplicarsi dei *renvois* che rendono mobile ogni sapere che rivendichi la propria solidità. Gli articoli dell'*Encyclopédie* non contengono pertanto tesi specifiche e compiute su una determinata questione: ogni affermazione si pone piuttosto all'altezza del richiamo che, secondo la logica della *règle de trois*, crea e moltiplica nessi imprevedibili tra le cose. In un vorticoso gioco anamorfico l'ironia stessa muta allora costantemente la sua natura, sfruttando le infinite e variabili combinazioni del rapporto dizionario-enciclopedia, per affermare, alla superficie di esso, ciò che è inusuale o inaccettabile agli occhi del potere civile e religioso. Brevemente, senza pretesa di esaustività, fornirò allora alcuni esempi di come, nello spazio tra *encyclopédie* e *dictionnaire*, l'*Encyclopédie* sviluppa le sue tesi. La voce «Agnus scythicus», una «plante merveilleuse»[61] che ha la forma di un agnello, sembra riaffermare la vocazione erudita di ogni dizionario: Diderot cita infatti Kircher, Kempfer, Sloane e Scaligero. Immediatamente però, l'articolo assume una differente prospettiva: non si tratta più di definire lo statuto di realtà di una singola pianta quasi mitica, occorre invece trattare dei criteri che rendono credibile o meno una qualche informazione. L'*agnus scythicus* porta con sé, come propria idea accessoria, l'indagine sulla «superstition et le préjugé»[62], sulla fede e, quasi nel solco della tradizione spinoziana, sulla Bibbia e l'affidabilità delle affermazioni che vi si trovano. Diderot attiva pertanto un meccanismo di rinvio interno all'articolo che trasforma silenziosamente e momentaneamente il dizionario in enciclopedia.

Differente è il caso della voce «Capuchon», nella quale Diderot instaura, esplicitamente, un *renvoi* con l'articolo «Cordeliers». Quest'ultimo, scritto da un autore anonimo, è un breve testo completamente ortodosso sull'ordine dei francescani nel quale, tra le altre cose, si descrive la foggia dell'abito dell'ordine. «Capuchon», richiamando per metonimia l'articolo «Cordeliers» nella sua interezza, mette invece in ridicolo l'ordine: lo scontro tra le posizioni dei «frères spirituels» e quelle dei «frères de communauté»[63] è ridotto ad una lite sulla forma del *capuchon* stesso. In questo caso, Diderot costruisce un meccanismo di rinvio esplicito tra due articoli capace di mutare il carattere di entrambi: «Capuchon»,

[60] Un nesso, pur labile, tra ironia e idee accessorie è indicato anche da Beauzée nell'articolo «Ironie» dell'*Encyclopédie*. Tutto ciò è mediato da una citazione da Du Marsais. Si veda *Encyclopédie*, VIII, cit., p. 906.
[61] *Encyclopédie*, I, cit., p. 179. Su l'articolo «Agnus scytichus» si veda anche M. Mervaud, *Diderot et l'agnus scythicus: le mythe et son histoire*, in «Studies on Voltaire and the eighteenth century», I, 2003, pp. 65-103.
[62] *Encyclopédie*, I, cit., p. 180.
[63] *Encyclopédie*, II, cit., p. 640.

voce minore, apparentemente innocua e subordinata a «Cordeliers», si rivela invece luogo in cui la critica religiosa più inquieta e sferzante può manifestarsi, retroagendo anche sull'articolo al quale esso rimanda.

Tra «Spinosa, philosophie de» e «Spinosiste» si instaura invece un *renvoi* che trasforma il dizionario in enciclopedia e l'enciclopedia in dizionario. «Spinosiste», composta da Diderot, è infatti una voce di *grammaire* che ha il solo obiettivo di dar conto del significato del termine in questione. «Spinosa», non attribuibile a Diderot come invece accade per la maggior parte degli articoli di *histoire de la philosophie* dell'*Encyclopédie*[64], è invece il testo ufficiale sulla filosofia dell'autore dell'*Ethica*. Tale voce si rivela però priva di qualsiasi valore conoscitivo: essa è una «immense logomachie»[65], in cui convergono l'articolo «Spinoza» del *Dictionnaire* di Bayle e le classiche argomentazioni contro l'ateismo e il determinismo di Spinoza. Tutto ciò prelude allora ad un'inversione tra enciclopedia e dizionario, che deve essere valutata riportando le prime righe del testo di «Spinosiste»: «SPINOSISTE, s. m. (Gram.) sectateur de la philosophie de Spinosa. Il ne faut pas confondre les Spinosistes anciens avec les Spinosistes modernes»[66].

Piuttosto evidentemente «Spinosiste» si rivela, al contrario di come dovrebbe essere per una voce dal valore lessicale, tutt'altro che chiara. Non si comprende infatti chi siano gli *Spinosistes anciens* di cui si parla. A tutto ciò si può trovare risposta, considerando brevemente la voce «Spinosa». In quel contesto si dice infatti che «le dogme de l'âme du monde, qui a été si commun parmi les anciens, et qui fasoit la partie principale du système de stoïciens, est, dans le fond, celui de Spinosa»[67]. L'articolo di storia della filosofia, quello enciclopedico, diviene allora una voce di dizionario che fornisce il lessico di base per comprendere «Spinosiste», che acquisisce invece valore filosofico. Non essendo questo il luogo per valutare puntualmente come ciò avvenga, basti considerare che gli *Spinosistes modernes* ritengono che

> la matière est sensible, ce qu'ils démontrent par le développement de l'œuf, corps inerte, qui par le seul instrument de la chaleur graduée passe à l'état d'être sentant & vivant, & par l'accroissement de tout animal qui dans son principe n'est qu'un point, & qui par l'assimilation nutritive des plantes, en un mot, de toutes les substances qui servent à la nutrition, devient un grand corps sentant & vivant dans un grand espace[68].

Gli *Spinosistes modernes* appaiono allora prossimi, almeno superficialmente, alla convinzioni filosofiche di Diderot: egli afferma infatti, ne Le *rêve de d'Alembert*, che il processo epigenetico descritto dallo sviluppo dell'uovo «renverse toutes les écoles de théologie et tous les temples de la terre»[69].

[64] Con il database elettronico ARTFL dell'università di Chicago, si può verificare che dei 35 articoli che gli enciclopedisti hanno catalogato come apparenti alla classe *Histoire de la philsophie*, ben 29 sono dovuti alla penna di Diderot. Sull'impossibilità ad attribuire a Diderot l'articolo «Spinosa», si veda anche J. Proust, *Diderot et l'*Encyclopédie, cit., pp. 117-127.
[65] P. Vernière, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, II, Paris 1954, p. 593.
[66] *Encyclopédie*, XV, cit., p. 474.
[67] Ivi, p. 463.
[68] Ivi, p. 474.
[69] D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, cit., p. 274.

Infine, alle volte il *renvoi* stabilisce nessi tra voci tra di loro incompatibili e conflittuali, lasciando al lettore solo la sensazione di un ordine che non si realizza. Nell'articolo «Antipathie», scritto da d'Alembert per il primo volume dell'*Encyclopédie*, si afferma che molti dei casi di antipatia naturale che vengono narrati tradizionalmente sono favolosi. Ne esistono però alcuni di «plus réels»[70]: a proposito di questi il geometra rimanda alle voci «Musique» e «Tarentule». Il tarantolismo appare infatti come rappresentativo dell'antipatia che si instaura tra la malattia e un certo ritmo musicale. Paradossalmente però l'articolo «Tarentule» sfalda il senso del rimando: Jaucourt ritiene infatti che quella malattia sia inventata, negando ogni rapporto tra essa e la musica stessa.

Sullo sfondo di tutto ciò, l'ironia non appare però solamente come il prodotto di un progetto specifico e programmatico che vuol rivelare, mascherandolo, ciò che si distanzia dall'ortodossia ufficiale. Piuttosto, essa si mostra come il tratto più proprio del sillogismo retorico, il suo esito ultimo e più fecondo. Il tentativo umano di organizzare il sapere in una totalità compiuta e continua – «sans l'idée du tout, plus de philosophie»[71] scrive Diderot nei *Pensées sur l'interprétation de la nature* – fallisce infatti inevitabilmente. Tutto ciò accade poiché i presupposti di quella totalità si pongono all'altezza della tenue e sempre reversibile prossimità fisiologica umana:

> Nous n'apportons en naissant qu'une similitude d'organisation avec d'autres êtres, les mêmes besoins, de l'attrait vers les mêmes plaisir, une aversion commune pour les mêmes peines, ce qui constitue l'homme ce qu'il est et doit fonder la morale que lui convient[72].

Il sillogismo retorico, moltiplicando i nessi e rimandi, cerca allora di dar forma ad una totalità a partire dall'analogia e dalla *règle de trois*: nessun punto di vista rimane però stabile e prioritario, ma ogni idea ne richiama altre accessorie che, per prossimità e distanza, giungono a richiamare anche quella dalla quale si sono originate, trasformandola, a sua volta, in accessoria. Il sapere acquisisce allora un carattere mostruoso ed ogni cosa appare fondata su ciò che essa stessa fonda: «l'homme – scrive infatti Diderot ne *Le rêve de d'Alembert* – n'est peut-être que le monstre de la femme, la femme le monstre de l'homme»[73].

Sullo sfondo di tutto ciò, appare allora l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* come prodotto più maturo della ragione umana: «œuvre en chantier; inachevée, elle ne reflète pas l›ordre du monde, mais le rapport de l›homme à l›univers»[74]. L'*Encyclopédie* si mostra infatti come il gioioso e fallimentare tentativo dei *clavecins vivants* di risuonare all'unisono[75]: in

[70] *Encyclopédie*, I, cit., p. 511.
[71] D. Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, cit., p. 186.
[72] D. Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, in Id., Œuvres philosophiques, cit., p. 505.
[73] D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert*, cit., p. 328.
[74] J. Ehrard, *De Diderot à Panckoucke*, cit., p. 251.
[75] Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourd et les muets*, cit., pp. 543-544: «Et que sera-ce que cette analogie qu'on remarque entre certaines âmes, qu'un jeu de la nature qui s'est amusé à mettre

ogni istante l'umano-retore costituisce un sapere che ironicamente mette sempre in discussione se stesso, ricreando nuove simmetrie e nuovi ordini, nuovi centri e nuove circonferenze, senza mai giungere ad una forma compiuta e completa. Del resto, il punto di vista dell'illuminismo diderottiano non è quello della luce della ragione che tutto rischiara. Piuttosto l'umano, con il suo ironico sillogismo retorico, sceglie le tenebre – la lieve prossimità fisiologica dei *clavecin vivant*, la propria determinatezza storica, la limitatezza costitutiva di ognuno – come punto di osservazione privilegiato sul reale: come recita l'epigrafe lucreziana delle *Pensées sur l'interprétation de la nature*, «quae sunt in luce tuemur e tenebris»[76].

deux timbres, l'un à la quinte et l'autre à la tierce d'un troisième? […] Trois amie formaient l'accord parfait; un quatrième ami surajouté, ou n'eût été que la réplique de l'un des trois autres, ou bien il eût rendu l'accord dissonant».

[76] D. Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, cit., p. 178. Sul complesso rapporto luce tenebre nell'illuminismo si veda P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis, *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, Milano 2008. Si veda anche D. Diderot, *Pensieri sull'interpretazione della natura*, a cura di P. Quintili, Roma 1998, pp. 113-114.

Contributi/2:

L'ironia come prassi decostruttiva in Søren Kierkegaard

Ludovico Battista

Articolo sottoposto a *blind-review*. Ricevuto il 30/12/2014. Accettato il 15/02/2015

Abstract: The following article tries to show how the question of irony, as it has been formulated by Søren Kierkegaard in his famous work *The concept of irony*, can provide numerous causes for reflection, as well as echoes and suggestions of a proper modern decostructive praxis. On the one hand, irony is a dangerous way of relativisation and dissolution of any assumed truth, revealed as pure vanity, on the other hand – as it is the «counterfeit money» of the communication – irony consists of a praxis that resists to the monologue of the speculative *synthesis*, that is intrinsically dialogic. The irony «invents» the experience of the «other», inasmuch it is a messianic opening-up and it calls for a decision and singular responsibility.

***

Fin dalla prima infanzia porto una freccia di dolore confitta nel cuore. Fin quando mi sta confitta, sono ironico – se vien levata, io muoio.

(Søren Kierkegaard, *Diario*)

La potenza maschile ha un limite – essenziale, eterno:
l'arma, senza dubbio impotente, l'arma onnipotente
dell'impotenza, il colpo inalienabile della donna
è l'ironia.

(Jacques Derrida, *Glas, Campana a morto*)

La categoria dell'ironia parrebbe poter costituire una chiave di lettura per avvicinarsi alla filosofia di Jacques Derrida: la scrittura del filosofo franco-algerino fa, infatti, ampio uso dell'ironia, a volte sottile a volte corrosivo ed iperbolico, all'interno di una strategia retorica volta complessivamente a destabilizzare il lettore, nonché a mettere in discussione e stravolgere la logica tradizionale del discorso. Ci sono stati tentativi interpretativi al riguardo[1], e, del resto, lo stesso Derrida afferma espressamente in un suo testo che le inquietudini critiche della decostruzione non possono che appartenere ad una certa eredità dell'ironia

[1] Si può far riferimento, per esempio, al tentativo di Richard Rorty: cfr. R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia*, Roma–Bari 1989.

socratica, in quanto scuotimento della tradizione e del senso assicurato[2]. Questa semplice e superficiale suggestione potrebbe forse approfondirsi e acquisire maggiore valore ermeneutico, però, qualora la questione teorica dell'ironia venga posta in maniera più specifica, al di là di una considerazione puramente retorica o formale. In questa direzione può risultare sorprendentemente proficuo il confronto con Søren Kierkegaard, ed in particolare con il famoso scritto del 1841, che aveva avuto origine dall'elaborato della Dissertazione per diventare *Magister artium*, dedicato per l'appunto al «concetto di ironia»[3].

Sottovalutato dalla prima letteratura critica come mero prodotto burocratico, in quanto unico vero rapporto del filosofo con quel mondo accademico che non poteva sopportare – ed è difficile, per inciso, non riscontrarvi effettivamente una certa formalità espositiva –, proprio esso ci può fornire un punto di vista peculiare e originale sul tema, in raffronto tanto alle interpretazioni del romanticismo quanto a quella di Hegel. Questo tentativo può risultare fecondo tanto più se si tiene presente che il rapporto tra decostruzione e la filosofia kierkegaardiana appare intrinseco in numerosi luoghi capitali della riflessione di Jacques Derrida su dono e segreto[4], se non si vuole rammentare la stessa testimonianza esplicita del filosofo, che scriveva:

> 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[5].

Ripartendo da questo debito confessato ma ancora (forse) segreto e inconfessabile, il testo in questione può diventare un notevole spunto di riflessione proprio nella maniera in cui qui si incrociano peculiarmente l'iniziale speculazione giovanile, fortemente debitrice del confronto – già problematico – con la filosofia hegeliana, e il tema della *skepsis* socratica, di cui Kierkegaard si considererà erede in tutta la sua produzione critica; ma, soprattutto, nella misura in cui si avverte già la tendenziale influenza di un tipico contro-movimento verso l'esistenza singolare ed una logica del salto o dell'evento. A partire da questi presupposti si tenterà invero di mostrare come l'ironia intesa kierkegaardianamente possa assumere il sembiante di una vera e propria pratica decostruttiva, e offrire ricche anticipazioni e risonanze della futura riflessione derridiana sul compito della filosofia.

Già il titolo, *Sul concetto di Ironia in rifermento costante a Socrate,* mostra immediatamente l'intento del filosofo danese di voler liberare il concetto di ironia dalle interpretazioni soggettivistiche, estetiche e post-idealistiche della filosofia romantica: per riscoprire l'essenza del fenomeno è necessario ritornare

[2] Cfr. J. Derrida, *Politiche dell'amicizia*, Milano 1995, p. 127.
[3] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia in riferimento costante a Socrate*, a cura di D. Borso, Milano 1989.
[4] Cfr. ad esempio J. Derrida, *Donare la morte*, Milano 2002, e J. Derrida e M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Roma–Bari 1997.
[5] J. Derrida, «*Il gusto del segreto*», cit., p. 37.

a Socrate. Kierkegaard si muove sostanzialmente nell'orizzonte della critica hegeliana, la quale denunciava come nei fratelli Schlegel, ma anche in Tieck e Solger, la questione dell'ironia fosse divenuta l'apologia di un atteggiamento soggettivo, proprio di un 'io' geniale o divino, capace di giocare e prendere con leggerezza qualsiasi realtà finita, ma per questo, allo stesso tempo, incapace di concretizzarsi in alcun comportamento positivo e di comprendere la negatività distruttrice dell'ironia come momento dialettico dell'idea[6]. Secondo la sintesi del giudizio di Hegel compiuta dal filosofo danese, il principale limite del romanticismo è quello di pensare l'ironia come un «raddoppiamento della soggettività», o soggettivazione assoluta, cioè di essere essenzialmente fondato su un'interpretazione scorretta della filosofia di Fichte, avendo «confuso l'Io assoluto con l'Io empirico, la realtà storica con la realtà metafisica»[7]. Con il romanticismo, l'io si fa signore a proprio capriccio di qualsiasi materia, liberandosi da qualsiasi serietà del tutto anti-artistica; così, il soggetto vuole «creare un mondo, non solo costruirlo sistematicamente»[8]. Non potendo vagliare criticamente la lettura e l'eventuale travisamento kierkegaardiano delle tesi schlegeliane[9], ciò che risulta di maggior interesse al nostro fine consiste nel fatto che il proposito di tornare all'ironia socratica è un tentativo attraverso il quale Kierkegaard vuole correggere anche lo stesso Hegel, al quale rimprovera una certa superficialità e incoerenza nella trattazione del problema, avendo sovrapposto la questione dell'ironia *tout court* con quella posta dai romantici, e avendo rinunciato ad un'analisi di Socrate – colui al quale la tradizione ha legato l'apparire della parola ironia – che renda ragione alla singolarità storica del pensatore al di là della sua restituzione parziale platonica[10].

La tesi del giovane filosofo danese afferma, infatti, che il sostanziale della figura di Socrate fu l'ironia, e che proprio attraverso questa interpretazione si riuscirebbe ad individuarla in tutte le diverse rappresentazioni che ce ne offrono Senofonte, Platone e Aristofane. Socrate fu tanto sfuggente e ambiguo, oggetto di restituzioni divergenti o equivoche, proprio perché fu figura critica, messa in questione radicale del buon senso e delle risposte tradizionali, negazione *ironica* di ogni presunto dato di realtà, movimento incessante e inafferrabile di astrazione dal finito, che come tale non si arrestava mai, poiché incapace di tener salda alcuna opinione. Con Socrate appare nella storia la soggettività come libertà, ma solo negativa: il soggetto si libera da ogni stato di costrizione in cui lo tiene la realtà, relativizza ogni convinzione, si alleggerisce della gravità delle cose di cui si occupa, e gode di sapersi al riparo, indipendente da esse. Andando in giro a interrogare e confutare continuamente le risposte dei suoi interlocutori, Socrate si accorge che quanto dovrebbe valere per gli uomini come certo o determinante,

[6] Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, a cura di G. Marini, Roma–Bari 1999, pp. 128-131; e Id., *Estetica*, Milano 2012, pp. 299-315.
[7] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., pp. 212-213.
[8] *Ibid.*
[9] A questo proposito, cfr. P. D'Angelo, *Ipotesi sull'ironia romantica*, in AA.VV., *Senso e storia dell'estetica,* a cura di P. Montani, Parma 1995, pp. 301-317.
[10] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 206.

porta invece l'individuo in contraddizione con sé medesimo, e al contempo manifesta come tutto ciò sia per loro qualcosa di estrinseco.

Questo filosofare ironico è stato certamente il punto di partenza della filosofia platonica che, muovendo dalle opacità e dalle incongruenze del finito, doveva giungere all'universale – e, quindi, alle idee – come sua verità; tuttavia, l'astratto socratico non va inteso in senso ontologico, ma privativo: esso è «una marca vuota affatto priva di contenuto», il risultato cui tende è la «determinazione indeterminabile del puro essere»[11]. Socrate non definisce cosa sia bene, bello, giustizia, valore, proprio perché non può tornare dall'astratto al concreto. Quindi, l'esito conclusivo della ricerca è piuttosto la pura perdita di realtà: si fa valere solo il lato negativo della riflessione che, con un movimento infinito, si libera del finito e si compiace di questo vuoto, di questo nulla dell'idea.

> La dialettica socratica non vuole interrogare per ottenere risposta, ma per risucchiare colla domanda il contenuto apparente e lasciare allora un vuoto. Il primo metodo presuppone un pieno, il secondo un vuoto; il primo è il metodo speculativo, il secondo l'ironico. Ora di quest'ultimo ebbe special pratica Socrate[12].

In questo modo, dunque, Kierkegaard intende rinvenire proprio nell'ironia l'originario aspetto socratico incorporato e occultato dalla dialettica platonica. Questo elemento «puramente socratico» fa divergere la «dialettica ironica» rispetto a quella platonica, ovvero consente la possibilità di non riassorbirla necessariamente in una logica positiva o costruttiva del sapere. In questo senso, l'ironia è autentica solo se prende sul serio il «sapere di non sapere»:

> Novello Sansone, Socrate stringe le colonne portanti della conoscenza e precipita tutto nel nulla dell'ignoranza. Che ciò sia autenticamente socratico, lo ammetterà certo chiunque, ma platonico mai. E dunque […] è precisamente questa traccia che inseguirò al fine di scovare il socratico puro[13].

Fluttuando continuamente da un concreto all'altro, Socrate nutre solo l'entusiasmo dell'annientare[14]. La dialettica ironica non parte dall'istanza ordinata di una ragione trasparente, non è mero momento della ricerca di un piano di verità o realtà superiore; invece, è assoluta negazione fine a sé stessa, *terminus* stesso del domandare. «V'è una ironia che fa semplicemente da *stimulus* al pensiero, spronandolo se s'assopisce, rimbrottandolo se esagera; e v'è un'ironia che opera in prima persona, costituendo a sua volta il *terminus* cui si tende»[15].

Allora, anche la descrizione di Aristofane, nel presentare Socrate come un sofista *sui generis* con la testa tra le nuvole, doveva almeno in parte cogliere nel segno. Quando Kierkegaard fa notare che il coro delle nuvole, all'inizio dell'opera aristofanesca, appare sotto forma di donne, il lettore non può certo

[11] Ivi, p. 49.
[12] Ivi, p. 42.
[13] Ivi, p. 45.
[14] Ivi, p. 203.
[15] Ivi, p. 101.

non cogliervi un'eco dei più celebri temi futuri kierkegaardiani: Socrate è il Don Giovanni della riflessione, incapace di tenersi fermo a qualsiasi appagamento, perché continuamente impegnato a sciogliere il finito nell'astrattezza[16]. Le nuvole rappresentano in modo eccellente il movimento fumoso e volubile del pensiero ironico, in perenne ondeggiare, e destinato a volatilizzare, alleggerire ogni seriosa certezza terrena, esponendola al peregrinare costante della dialettica ironica, incapace di trattenere alcunché. In questa maniera, Socrate si presenta erede della crisi della tradizione rappresentata dalla sofistica, ma oltre i sofisti stessi esaspera il motivo della vanità, rendendolo assoluto. Egli non si appoggia alla contraddizione del finito per tener pronto un rimedio opportunistico: l'ironia, cioè, non è mero «strumento» retorico in mano a chi, con esso, deve sapersi difendere, guadagnare consenso o successo. Il sofista è colui che partendo dalla contraddizione delle convinzioni e delle tradizioni umane, vi vuole sostituire la propria arte, ovvero la possibilità di affermarsi con ogni mezzo. Quindi, se costui afferma opportunisticamente che «ogni opinione è vera», solo con Socrate questa massima giunge a rovesciarsi nel suo contrario, per cui «niente è vero». La sofistica «nutre in sé un segreto pericolosissimo, solo che non vuole diventarne cosciente»[17]: essa, però, rinuncia a far vacillare tutto al fine di poter dichiarare l'arte di sua competenza, di riconsegnare alla soggettività il dominio sul proprio sapere. La tesi di Socrate, al contrario, è invece già speculativa, ovvero giunge all'infinità (pur sempre negativa) dell'idea. «L'ironia *sensu eminentiori*», al contrario della sua restituzione sofistica e romantica,

> non si rivolge contro questo o quel singolo esistente, bensì contro la realtà tutta [...]. Essa implica una apriorità, e non giunge alla sua visione totale per successione, annientando a piacere un pezzo di realtà dopo l'altro, ma è in virtù sua che distrugge nello specifico. [...] In tal senso, si vede quant'è corretta la definizione hegeliana dell'ironia come negatività infinita e assoluta[18].

In questi passaggi si misura tanto il debito quanto il decisivo scarto rispetto al discorso hegeliano. L'ironia non è una mistificazione che mira ad uno scopo finito, non ha alcun fine esterno, non è una prassi del discorso in potere della libertà, quanto piuttosto è esperienza di liberazione dal finito che produce una soggettività e allo stesso tempo la trascina irreparabilmente nel suo vortice. L'ironia, come vince su tutto cogliendone l'incongruenza dall'idea, così «si sottomette da sé, dacché continuamente va oltre se stessa e però in sé stessa rimane»[19]. Per cui, l'analisi hegeliana si mostra incompleta nell'affrontare le contraddizioni dell'ironia romantica senza soffermarsi problematicamente sulla figura ambigua e inquietante di Socrate. Anche l'ironia socratica è un'infinita non curanza per il finito, ma essa è tanto un'onnipotenza della negazione, un'iperbole della liberazione, quanto al contempo un'impotenza del soggetto di fronte ad essa, un caderne succube. «Nell'ironia il soggetto batte in perenne ritirata, disputa la realtà

[16] Ivi, pp. 109-113.
[17] Ivi, p. 163.
[18] Ivi, p. 197.
[19] Ivi, p. 109.

onde salvar sé stesso»[20]. L'ironia è compiuta in sé stessa, per essa non c'è nulla di sussistente, fa e disfa tutto *ad libitum*, ma, proprio per questo, nel momento in cui vuole porre qualcosa – compreso il soggetto ironico – mette fine alla sua sovranità. In quanto gioco assolutamente leggero con tutto, «far nulla sul serio», l'ironia fa sul serio con il nulla. È una modalità del discorso che, pensata fino in fondo, sradica il soggetto stesso dalla sua presunta sovranità sul linguaggio, lo fa ricadere costantemente vittima dell'apparenza che essa stessa produce, «re senza regno»[21]. Quanta più arte domina nel condurre ad uno scopo la dissimulazione, tanto meno si fa valere l'ironia vera e propria: l'ironista non ha intenti nascosti e gode massimamente nella libertà del depistare puro e semplice, magari a costo di finire ammanettato come persona sospetta pur essendo innocente. Nell'ironia il soggetto è esposto ad un'infinità, è passione della negatività infinita, la quale lo conduce alla follia, ovvero persino alla rinuncia di difendere sé stesso in tribunale e scampar alla morte, pur di portare a compimento la propria libertà: «Così al posto della pienezza eterna dell'idea Socrate ottiene la miseria massimamente ascetica di uno sprofondamento in sé che da quell'abisso nulla mai riporta a galla»[22].

Si può dire, con un'immagine hegeliana rovesciata da Kierkegaard, che la soggettività più che bere dall'amaro calice della negazione, finisce per sprofondarvi dentro e non riuscire ad uscirvi più[23]. Socrate «non fu solo dedito all'ironia, ma le fu dedito a tal punto da divenirne vittima»[24]: egli divenne una figura tragica, benché non ne potesse divenire consapevole, poiché l'ironia finisce per non prendere sul serio la morte stessa[25].

La riflessione hegeliana su Socrate non poteva arrivare a tali conclusioni: non aver distinto pienamente tra la sua figura e l'interpretazione platonica conduce Hegel a imputare a Socrate una positività in quanto fondatore della morale. Per il filosofo tedesco non si trattiene l'assoluto come nulla, come l'infinitamente astratto: per cui Socrate e Platone sono due momenti dello stesso movimento della coscienza. Il primo rappresenterebbe l'inevitabile cominciamento scettico della scienza eidetica platonica, ma, quindi, l'ironia compare qui solo come un agire dominato, un modo di relazione con la gente. Per Kierkegaard retrocedere all'essenza socratica come ironia significa, invece, tentare di sostare nel paradosso della pura negatività della libertà, esitare in questo gesto infinitamente decostruttivo. La difficoltà, allora, è tutta nel cogliere in che senso è possibile ciò, in che senso Socrate ha avuto una *positività*. Egli scrive:

> Grazie all'assoluto la realtà divenne un nulla, ma l'assoluto era a sua volta un nulla. Ma per poter trattenere Socrate su questo punto, per non dimenticare mai che il contenuto della sua vita stava nell'effettuare ad ogni momento questo movimento,

[20] Ivi, p. 200.
[21] Ivi, p. 112.
[22] Ivi, p. 124.
[23] Cfr. S. Kierkegaard, *Diario*, cit., 1 Agosto 1835.
[24] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 10.
[25] Cfr. Ivi, pp. 74-84.

bisogna aver presente il suo ruolo di missionario divino. Di questa sua missione divina Hegel non ha fatto caso, sebbene Socrate le dia un peso così grande[26].

Il segreto dell'ironia è di essere una vera e propria mania, un delirio divino, esperienza di libertà della soggettività ma allo stesso tempo paradossale possessione demonica, alienazione. Socrate è «ebbro di infinito»[27], si propone lui stesso come dono divino, cosa che Kierkegaard sottolinea come «straordinariamente significativa»[28]. Il demone che avverte il filosofo è qualcosa di mezzo tra l'esteriorità dell'oracolo e l'interiorità della coscienza: il demonico non è *un* dio, ma è il «divino» puramente astratto, oltre qualsiasi determinazione, refrattario alla vocalizzazione, voce che mette in guardia, trascendenza, e persino «l'*inconscio*»[29]. Il demone socratico è l'esperienza tanto poco di una presenza quanto di un vuoto, ovvero di un esterno irriducibile nell'interno di Socrate, causa di un fremito intrinseco del suo operare, di «un entusiasmo che non porta a nulla, perché non giunge mai oltre la determinazione della possibilità»[30]. La possibilità è ciò che tiene costantemente aperto e incolmabile questo vuoto, luogo tanto inabitabile della soggettività quanto movente del suo movimento incessante di dissolvimento del mondo. Ciò significa che la positività, se è data, è mera apertura alla possibilità di un nuovo cominciamento:

> L'ironia è il cominciamento eppure neanche più del cominciamento, è e non è, la sua polemica è un cominciamento ch'è altrettanto una fine; l'annientamento dello sviluppo precedente è infatti tanto la sua fine quanto il cominciamento dello sviluppo nuovo, siccome l'annientamento è possibile solo in quanto il principio nuovo è già presente come possibilità[31].

La sottolineatura kierkegaardiana della «possibilità» palesa tutto il tendenziale significato anti-hegeliano dell'argomentazione: l'ironia non giunge all'auto-toglimento e rilevamento[32] dialettico, non consente mediazione razionale, bensì solo il salto. Come già per Hegel, la coscienza ironica nel suo primo apparire si tramuta immediatamente in colpevolezza, in coscienza del male[33], in quanto si sente scissa dall'infinito; ma, mentre questo implicava per il filosofo tedesco la crisi ed il bisogno di superamento della coscienza ironica come mera figura nel procedere dialettico dell'idea, al contrario per Kierkegaard la radicalizzazione della negatività consente di soffermarsi sul male e sulla vanità reale dell'esistenza singolare, spalancata sull'abisso incolmabile del possibile. L'ironista è aperto alla possibilità in quanto possibilità: «Socrate si rivela come

[26] Ivi, p. 184.
[27] Ivi, p. 203.
[28] Ivi, p. 158.
[29] Ivi, p. 132.
[30] Ivi, p. 152.
[31] Ivi, p. 168.
[32] Condivido l'uso del termine 'rilevare' di Derrida per tradurre l'*Aufheben* hegeliano. Cfr. J. Derrida, *Fini dell'uomo*, in Id., *Margini della filosofia*, Torino 1997, pp. 153-185, p. 167: «[…] *Aufheben* è rilevare, nel senso in cui «rilevare» vuol dire ad un tempo spostare, sollevare, rimpiazzare, e promuovere in un solo e unico movimento».
[33] Cfr. G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto,* cit., pp. 118-119.

chi stia per saltare verso qualcosa, epperò ad ogni istante, invece di saltare in questo altro, scarta a lato e salta indietro, in sé stesso»[34].

«L'ironista è veramente profetico, siccome di continuo accenna a un che da venire, ma non sa cosa»[35]. Ecco, dunque, che la questione kierkegaardiana si può chiarire in riferimento alla prima – e solo apparentemente la meno trattata – delle tesi riassuntive presentate alla commissione di laurea per la dissertazione sul suo elaborato: «La somiglianza tra Cristo e Socrate sta precipuamente nella dissomiglianza»[36]. Socrate, in quanto infinita libertà ironica che è destinata al fallimento nel porsi positivamente, è figura del compimento di Cristo, colui che testimonia e rappresenta il salto della fede oltre l'*impasse* della libertà, che sancisce e allo stesso tempo redime la condizione contraddittoria umana. Kierkegaard scrive espressamente che Socrate «non era venuto per salvare il mondo, ma per giudicarlo»[37]. Entrambi manifestano di detenere qualcosa di divino, ma mentre Cristo effonde vita, dona la vita a chi è morto, Socrate – o l'ironia – libera l'individuo dalle forze che lo avviluppano, lo denuda di tutto ciò che lo distrae dal paradosso della sua esistenza, lo espone al suo destino di morte. L'ironia è dunque quella malattia che da un lato è benefica, perché «salva l'anima dai tranelli del relativo», ma, in quanto ombra vuota dell'assoluto, la sospinge sul baratro della morte[38]. Socrate, proprio in quanto figura dissimile di Colui che viene, deve mostrare la vanità di ogni sapere concreto al fine di porre l'unica condizione possibile – ovvero il fallimento razionale, la follia – per la decisione impossibile della fede; unica decisione (se ce n'è), perché donata dall'apertura paradossale di un senso altro, assolutamente non assicurata e non anticipabile da alcun tipo di sapere. «Sapere di non sapere» allora equivale a quanto Agostino afferma del peccato: è una «*beata culpa*»[39], è «il gladio, la spada a doppia lama che Socrate fece roteare, quale angelo di morte, sopra la Grecia»[40]. È altamente significativo in proposito che Kierkegaard paragoni l'ironia socratica alla Legge:

> Era già un'ironia profonda sul mondo che la Legge, una volta annunciati i comandamenti, aggiungesse la promessa: se li osservi, sarai salvo; poiché proprio si mostrò che gli uomini non potevano adempiere la legge[41]. […] e come l'ironia ricorda la legge così i sofisti ricordano i farisei, i quali operarono sul terreno del volere allo stesso identico modo di quelli sul terreno del conoscere[42].

[34] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 133.
[35] Ivi, p. 202.
[36] Ivi, p. 10. L'interpretazione di Socrate come figura profetica di Cristo era stata formulata e conosciuta da Kierkegaard nei «*Memorabili socratici*» di J.G. Hamann. Cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino 2005, p. 91.
[37] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 138.
[38] Ivi, p. 73.
[39] Ivi, p. 138.
[40] Ivi, p. 166.
[41] Ivi, p. 204.
[42] Ivi, p. 167.

Socrate è il Giovanni Battista della Grecia classica[43], colui che fece fallire dall'interno il suo mondo, facendo in modo che l'infinità divorasse la finitezza, e aprisse la voragine tra il sapere e la salvezza. «L'ironia rinforza il vano nella sua vanità, rende la follia ancora più folle: non media i momenti discreti in un'unità, ma in una superiore follia»[44]. Per questo essa è momento affatto apparente di sovranità, ma in realtà «insostenibilmente leggero», ovvero tragico, disperatamente bisognoso di una sintesi superiore. Il riferimento alla rivelazione – in quanto evento, dono – iscrive una paradossale logica del debito e della condanna nel significato dell'atteggiamento ironico, facendogli capovolgere qualsiasi logica razionale o economica umana, al fine di preparare la resa del soggetto a Dio. Quanto meno sapere, potere della conoscenza, sensatezza del cosmo, quanto più vero salto, decisione, e quindi esistenza singolare e irriducibile. Proprio per questo l'ironia è una forma di sintesi o *raccoglimento* totalmente opposta allo spirito hegeliano o al *logos*, e paradossalmente analoga alla *pietas*: il nulla ironico è definito infatti «il silenzio di tomba in cui si aggira il fantasma dell'ironia, e prende in giro»[45].

Tutto ciò mostra come avvenga, all'interno del discorso kierkegaardiano, uno slittamento – quasi incontrollato – tra l'ironia intesa come comportamento «in sé compiuto», che pone indirettamente la libertà e fa sorgere la soggettività, e l'ironia in senso «oggettivo»[46], come manifestazione nel discorso stesso di una dimensione autocorrosiva dell'immanenza, insostenibilmente leggera e vana, che è inseribile all'interno di una peculiare dialettica teologica della decisione della fede, che diventerà la «tattica» di tutta la sua produzione[47]. Nel momento in cui il soggetto si pone in quanto tale, rischiarando la realtà, allo stesso tempo gira a vuoto nel tentativo di afferrarsi come libero, ricadendo costantemente nell'impossibilità di trattenersi autonomamente nell'essere. L'ironia tende, cioè, alla denuncia inevitabile di un *destino tragicomico* della soggettività, destinata a dissolversi nella gratuità incomprensibile di una risata. Se così fosse, si delinea nell'atteggiamento ironico una sorta di a-priori esistenziale dell'autentica conoscenza di sé come singolo, che può giungere solo alla vuota astrattezza dell'idea e al paradosso della sospensione del soggetto sull'abisso della sua stessa infinita negatività, in quanto pura possibilità.

Seppure alla fine del testo si dovesse riscontrare una ricaduta su posizioni tendenzialmente hegeliane nella tematizzazione dell'ironia come «momento

[43] Ivi, p. 204.
[44] Ivi, p. 199.
[45] Ivi, p. 200.
[46] È possibile quindi chiamare in causa la distinzione tra ironia «soggettiva» e «oggettiva» così come operata da Walter Benjamin. Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino 1982, pp. 3-116.
[47] S. Kierkegaard, *Diario,* cit., § 2037: «Il mio compito è di riuscire, coll'inganno della verità, a sottomettere gli uomini – ingannati sul senso della verità – all'obbligazione della religiosità, da cui essi si sono sbarazzati. Ma io non ho autorità. Invece dell'autorità, io uso esattamente il mezzo opposto e dico: "Il tutto serve alla mia educazione". Questo è a sua volta un'autentica scoperta socratica». Cfr. anche le numerose testimonianze biografiche contenute in Id., *Aut-Aut*, Milano 1975.

dominabile»[48], questa conclusione giovanile è lasciata cadere dal Kierkegaard successivo e risulta meno interessante per noi rispetto alle potenzialità future dell'argomentazione complessiva: ovvero l'ironia come condizione di conoscenza del *mio esser qui*, tonalità fondamentale del discorso filosofico, (il) logica che volendo rimanere nell'immanenza corre verso l'aporeticità e approda continuamente ai paradossi della singolarità. Per Kierkegaard, Socrate è stato l'inventore, tramite la maschera ironica, della solitudine della responsabilità esistenziale: attraverso la condanna della banalità della comunicazione diretta, egli accenna ad un che di più serio e profondo, la propria singolarità irriducibile[49]. Per cui, «l'ironia è sostanzialmente pratica, e teoretica solo per tornare ad essere pratica»[50]: essa è una forma di vita individuale prima che di filosofia, è «l'annunciarsi di una personalità completa»[51]. Non per questo, però, l'ironia è la salvezza: al contrario essa è malattia mortale[52]; si priva dei meccanismi di assicurazione nel mondo in maniera ambigua, perché indifferente alla morte o/e perché aperta all'orizzonte «dell'Altro», possibilità dell'autentico salto oltre sé stessi.

A partire da tutto ciò la riflessione sull'ironia acquista un'inclinazione che oserei chiamare decostruttiva. L'ironia, così delineata, è «l'occhio sicuro che sa scorgere lo storto, l'assurdo, il vano dell'esistenza»[53]; follia che indugia nella follia: e come ripete Jacques Derrida commentando Kierkegaard, «l'istante della decisione è una follia»[54]. L'ironia è quella prassi che non lascia «pietra su pietra»[55], scompone e frantuma, con cui qualsiasi pretesa di sapere, ovvero qualsiasi buona coscienza, viene rimessa in gioco, giudicata con ironico distacco, e restituita alla sua parzialità e contraddizione intrinseca. Come già notato, Socrate, nel domandare ai suoi interlocutori, non si propone di smascherare semplicemente il non sapere altrui; nel ributtare il suo ascoltatore in mare aperto, non introduce affatto il suo punto di vista, porta solo la posizione del problema al paradosso: ogni argomento si rigira nel suo opposto, si inverte e si auto-confuta, ma allo stesso tempo ciò a cui dà origine non è una contraddizione assoluta ma piuttosto uno iato o un'aporia in cui ciò che appare in gioco è *l'indecidibile* stesso. La dialettica ironica mira a destituire la possibilità stessa di definizione, delimitazione, assicurazione delle questioni, e per questo Socrate esita tra empiria e idealità, scivolando etereo sopra le incongruenze e le opacità del senso della realtà, ma senza giungere mai a riaffermarlo nel regno puro dell'idealità[56]. D'altra parte, non è mera distruzione, ma agisce per conto altrui, è l'auto-criticarsi di ogni sapere in sé stesso in nome della figura di un altro che

[48] Cfr. A. Cortese, *Per il concetto di ironia, Tomo I*, Genova–Milano 2004. Tuttavia, egli mostra come già all'interno del testo si possa evidenziare un tono di insoddisfazione di Kierkegaard rispetto alla definizione 'comportamentista' e dominata dell'ironia.
[49] Cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, cit., p. 99.
[50] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia,* cit. p. 199.
[51] Ivi, p. 121.
[52] Ivi, p. 73.
[53] Ivi, p. 199.
[54] J. Derrida, *Forza di legge*, Torino 2003, p. 81.
[55] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 203.
[56] Ivi, p. 106.

viene, cui deve fare spazio, a cui rinvia la *giustizia* del suo gesto. L'ironista non ha in suo potere il nuovo, deve solo lasciare la possibilità che accada: ciò che Kierkegaard scrive nel *Diario*, a proposito del proprio mandato, vale anche per l'ironia: il suo compito è «far posto»[57]. In questo senso, essa è, forse, una maniera di dire già «decostruzione», perché significa far valere nel discorso un punto di vista esterno che rovescia continuamente l'orizzonte interpretativo interno alla comunicazione, vera e propria «invenzione dell'altro», saper dire: «Vieni»[58].

Come visto, la dialettica *legge*-spirito – *morte*-resurrezione – viene dunque proiettata sul duo *Socrate*-Cristo; d'altronde, poiché Socrate è solo orma, traccia di un dispositivo teologico che trova il suo compimento in Cristo, l'apertura insita nell'atteggiamento ironico può pensarsi solo come spazio per la *possibilità* e non il *fatto storico* di una rivelazione messianica[59]: il suo gesto non si subordina ad alcun dogma o dispositivo dialettico teologico che possa assicurarne storicamente la possibilità. Proprio per questo, il vuoto che apre la pratica dell'ironia non si rivolge automaticamente ad un messia divino, quanto piuttosto è uno spazio abitato da un fantasma, un *revenant*[60], che evita che esso venga ricolmato spiritualmente da qualsiasi verità dogmatica o assoluta, facendo ricadere nella finitezza dell'esistenza la sua infinita prassi. Detto in altri termini, Socrate diviene così il doppione filosofico o non dogmatico di Cristo, la possibilità di una messianicità senza messia o senza messianismo[61], infinito lavoro decostruttivo che rimanga aperto semplicemente ad un «forse»[62] – unica condizione per la decisione responsabile – ovvero tanto al tema del segreto, del dono, quanto a quello della ripetizione e della differenza[63], della *Chora*[64]. Se tutto ciò è vero, «l'altro» dell'ironia non è il Messia divino, ma già «ogni altro», il primo venuto, colui che viene interrogato da Socrate: in che senso?

L'ironia socratica, in effetti, è una prassi che esige ogni volta l'esperienza dell'interlocutore. Essendo al suo fondo non mero mascheramento aristocratico, così come per Kierkegaard la volevano intendere i romantici, bensì dissimulazione

[57] S. Kierkegaard, *Diario*, cit., § 3232. Egli scrive così: «Io non sono un apostolo che annunzi qualcosa da parte di Dio, e con autorità. No, io sono al servizio di Dio, ma senz'autorità. Il mio compito è "far posto". Di qui si vede facilmente perché debbo essere del tutto alla lettera un uomo singolo; […]. Perché se colui che deve fare posto, avanzasse alla testa di un battaglione […] ci sarebbe il pericolo che, invece di far posto, costui prendesse lui stesso il posto […] io son polizia. Ma la polizia di questo mondo viene con forza e arresta gli altri, la polizia superiore, invece, viene in sofferenza e desidera piuttosto essere arrestata».
[58] J. Derrida, *Psyché. Invenzioni dell'altro. Vol. 1*, Milano 2008, pp. 64-66.
[59] Naturalmente mi riferisco implicitamente alla riflessione di Derrida sul rapporto tra decostruzione e cristianesimo, in cui si afferma che la logica del dono o dell'evento «è una logica […] che non ha bisogno *dell'evento di una rivelazione o della rivelazione di un evento*. Ha bisogno di pensare la possibilità di tale evento, ma non l'evento stesso. Differenza fondamentale che permette di mantenere un simile discorso lontano dal riferimento alla religione […]». J. Derrida, *Donare la morte*, cit., p. 86.
[60] *Infra*, nota 47.
[61] J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano 1994, in particolare pp. 115-116.
[62] Cfr. anche J. Derrida, *Politiche dell'amicizia*, cit., in particolare pp. 55-57.
[63] Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 2006, e Id., *La farmacia di Platone*, Milano 2007.
[64] Cfr. J. Derrida, *Il segreto del nome*, Milano 1997.

e *secretazione* assolute, *auto*-dissolvimento dell'oggetto comunicato, l'ironia si configura come il fallimento o l'*epoché* di ciò che Kierkegaard definirà la comunicazione diretta, ovvero quella di un sapere *in abstracto*, generica e universalmente indifferente, che prescinde dal comunicante e dal ricevente[65]. L'ironista, invece, «aspira a non farsi capire universalmente»[66], trasforma la parola della comunicazione diretta in possibilità di comunicazione indiretta: in quest'ultima non è importante la trasmissione di un oggetto, bensì è maieutica in quanto insegnamento di una prassi di libertà, chiamata ad una responsabilità. La comunicazione indiretta è eccentrica, in quanto apre continuamente ad una trascendenza, ovvero all'azione del ricevente – tratto evidentemente socratico – che deve «rispondere», manifestare una scelta. Ecco, quindi, che ritroviamo nel concetto di ironia quel modo di valorizzare il senso etico del discorso a cui si è già accennato: da mera trasmissione diventa interrogazione che vuol portare a far manifestare l'altro. «L'ironia si mostra fondamentalmente […] come un tentativo di mistificare l'ambiente al fine non tanto di star nascosto, quanto di far manifestare gli altri»[67].

La comunicazione indiretta «inventa» la responsabilità in quanto esige una risposta «ingiustificabile», senza senso, folle. Essa può far questo in quanto non giunge a conclusione, è aporetica, fa del proprio parlare segni di contraddizione: per questo il comunicante indiretto assoluto è Cristo, testimonianza vivente del paradosso, uomo singolo-Dio, rispetto al quale i riceventi sono al cospetto singolarmente, nella decisione della fede. Dunque, dopo quanto detto, come non affiancargli anche Socrate stesso, in quanto figura inafferrabile che decostruisce qualsiasi sapere e buon senso al fine di portare, nell'interrogazione, a far parlare l'altro? Come ha fatto notare Dario Borso, questo testo è allora decisivo per la comprensione della produzione pseudonima di Kierkegaard, in quanto «fondante della comunicazione indiretta, […] che fonda la (pseudo) nominazione»[68] stessa, poiché ne costituisce la sua base teorica. Ciò che è costitutivo della comunicazione indiretta è l'inganno, seppur nel vero[69], in cui si fa valere una eterogeneità assoluta, definita «sovraumana, demoniaca o divina»[70]. Il massimo della comunicazione indiretta avviene nel silenzio con cui

[65] Per questa e per la successiva analisi sul significato e sul rapporto di comunicazione diretta ed indiretta, cfr. E. Rocca, *Kierkegaard: comunicazione diretta e indiretta. Un'analisi*, in AA.VV., *Senso e storia dell'estetica*, cit., pp. 389-402.
[66] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 193.
[67] Ivi, p. 195.
[68] D. Borso, *Premessa del curatore*, in S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., pp. 7-15. In questo modo, si riescono a comprendere le difficoltà e le resistenze interpretative nell'inserimento di questo scritto nella complessiva opera kierkegaardiana, in quanto scritto a contenuto critico, ma firmato, e per di più mai nominato successivamente là dove Kierkegaard parla del suo operato di scrittore: esse derivano proprio dal fatto che il suo posto doveva rimanere necessariamente innominabile e marginale, per non svelare l'autore.
[69] Sul tema del legame tra comunicazione pseudonima, inganno, e ironia, cfr. P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, cit., p. 92. Sul tema del rapporto tra ironia e comunicazione indiretta si ricordano gli Études *kierkegaardiennes* di J. Wahl.
[70] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit. p. 393. Quindi, l'inquietudine demonica di Socrate è comunque la condizione di possibilità del riconoscimento del bene: Cristo viene rico-

Dio parla, paradosso assoluto della comunicazione segreta che non dice niente, se non la chiamata alla risposta esclusiva: «Eccomi». Dal canto suo, allora, l'ironia socratica nel continuo parlare vuol far abitare il dialogo da un silenzio, da una incomprensibilità, un'interruzione, ricordata dal continuo monito negativo del demone ed espressa forse sotto forma di un sorriso o di una risata celata. Anche Socrate, come Cristo, è prigioniero della sua inconoscibilità, fantasma sfuggente a qualsiasi definizione dei suoi stessi allievi: la vita di Socrate è una «pausa sublime nel corso della storia», non una voce o una parola universale, ma «un silenzio profondo, rotto dai tentativi delle scuole e dei suoi discepoli di derivare la loro origine da quella fonte nascosta»[71].

A partire dal tema del silenzio si affaccia, allora, la possibilità di tracciare una traiettoria che unisca insieme Socrate e Abramo. In *Timore e Tremore* Kierkegaard scriverà: «la sua (di Abramo) risposta a Isacco riveste le spoglie dell'ironia, perché è ironia dire qualcosa senza tuttavia dir nulla»[72]. Proprio Derrida si troverà a commentare questi passaggi:

> Parlare così per non dire niente o per dire altro rispetto a ciò che si crede, parlare in modo da intrigare, sconcertare, interrogare, far parlare (la legge, il *lawyer*), o parlare ironicamente. L'ironia, in particolare l'ironia socratica, consiste nel non dir nulla, nel non dichiarare alcun sapere, ma proprio per questo nell'interrogare, nel far parlare e far penare. L'*eroneia* dissimula l'azione di interrogare fingendo l'ignoranza. […]. Ora, l'autore del *Concetto di Ironia* scopre l'ironia nella risposta senza risposta che traduce la responsabilità di Abramo.[…] Abramo non parla per figura, favola, parabola, metafora, ellissi, enigma. La sua ironia non è meta-retorica. […] Egli non sa, ma non per questo esita […]. Decide, ma la sua decisione assoluta non è guidata o controllata da un sapere. Questa è la condizione paradossale di ogni decisione: non deve essere dedotta da un sapere di cui essa sarebbe solamente l'effetto, la conclusione, l'esplicitazione[73].

La forma ironica è ciò che porterebbe a galla il segreto di ogni letteratura: il non voler dir niente, la «risposta senza risposta», l'eccesso della responsabilità che si manifesta nella catastrofe dell'orizzonte di senso. L'ironia è questa prassi del linguaggio in cui si avverte la frattura – trattino di sospensione – tra parola e pensiero: crisi della supposta identità tra intenzione ed espressione. Non volendo né propriamente trasmettere né esprimere, bensì piuttosto essere fraintesa, essa non tende alla neutralità generica ma alla singolarità del performativo con cui viene pronunciata; o meglio, indugia indefinitamente tra constativo e performativo, passa dall'uno all'altro. L'ironia «non dice» proprio perché annulla in sé ciò che viene «detto», l'inverte, o quanto meno lo rende invisibile: secreta l'atto del dire-dare, interrompe la reciprocità del dialogo, si mette in ascolto piuttosto che parlare. Il *non voler dire nulla* dell'ironia esenta il dire dal regime finale del linguaggio, si sottrae al circolo economico della comunicazione, «dire senza detto». Conseguentemente, al tema dell'ironia si lega dunque a filo doppio

nosciuto secondo il Vangelo a volte proprio e solo dagli indemoniati. Cfr. sempre E. Rocca, *Kierkegaard: comunicazione diretta e indiretta*, cit.

[71] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 157.

[72] S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, Milano 1997, pp. 127-128.

[73] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia,* cit., p. 109.

il tema del segreto, degli effetti di segreto, di stravolgimento della logica del linguaggio tradizionale. Come Kierkegaard esplicitamente spiega, se il *senso* è la moneta condivisa della comunicazione, il *non voler dire nulla dell'ironia* socratica si inserisce pur sempre nel circolo ontologico-monetario del senso, ma, «donando con una mano e togliendo con l'altra»[74].

> Ora, che nell'ironista ci sia un *Ungrund*, una valuta, è inconfutabile, ma la moneta che emette non ha valore nominale, bensì al pari della carta-moneta è un niente, eppure tutte le sue transazioni col mondo si svolgono in forma di pagamento[75].

Socrate dona una «*falsa* moneta»[76] al proprio uditore, dona togliendo, privando del terreno – il fondamento o la causa – sotto i piedi, ma soprattutto non donando nulla se non il donare medesimo, l'evento. Se c'è piacere nell'ironia, è proprio l'auto-compiacimento per l'inganno compiuto, per l'essere causa gratuita della meraviglia operata nell'altro, per aver provocato tanto effetto con niente: produzione di evento dal nulla, contemplazione del fumo del proprio sigaro[77], o delle nuvole. Ma per questo, il dono ironico è «vero» dono, cioè paradossale, invisibile, obliquo, avvelenato, sul procinto di capovolgersi in appropriazione.

> Socrate con le sue domande segò alla base la foresta vergine della coscienza sostanziale, e al momento giusto, eccola svanire, e l'occhio dell'anima godere di una vista prima inimmaginabile. Era il ragazzo innanzitutto a godere di questa gioia, ma Socrate era lì, osservatore ironico che godeva della di lui sorpresa […] e proprio adesso che il giovane si sentiva legato indissolubilmente a Socrate, avveniva il rovesciamento, da amante ad amato[78].

Ecco quel «piacere inebriante, come il tabacco e la droga, di essere il più vicini possibile alla *causa sui* auto-affettiva»[79], da sempre ricoinvolto nel movimento di circolazione monetaria: restituzione ricevuta sotto forma di indebitamento. Come lo stesso Derrida scrive nella *Farmacia di Platone*, l'ironia è *pharmakon*, l'elemento in sé indecidibile, rimedio, droga e veleno insieme, luogo della lotta tra la filosofia ed il suo altro. Socrate è il perfetto *pharmakeus* – il medico, il mago, la sanguisuga – in quanto:

> rovescia il potere e rivolta la superficie del *pharmakon*. Prendendo così effetto […] del fatto che il proprio *pharmakon* consiste in una certa improprietà, in quanto questa non-identità con sé gli permette sempre di essere rivolto contro di sé. […] L'uso socratico del *pharmakon* non mirerebbe ad assicurare la potenza del *pharmakeus*. La tecnica di effrazione o di paralisi può eventualmente anche rivolgersi contro di lui, sebbene si debba sempre, alla maniera sintomatologica di Nietzsche, diagnosticare

[74] Ivi, p. 53.
[75] *Ibid.*
[76] Ivi, p. 194.
[77] Cfr. J. Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano 1996, in particolare il capitolo «Poetica del tabacco», pp. 73-108.
[78] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia,* cit., p. 150.
[79] J. Derrida*, Donare la morte*, cit., p. 147.

l'economia, l'investimento e il beneficio differito sotto il segno della pura rinuncia, sotto la posta del sacrificio disinteressato[80].

In quanto *pharmakon* – veleno e contravveleno, filtro di vita e di morte – l'ironia è l'ambivalente per eccellenza, movimento, luogo e gioco (di produzione incessante) di differenza, non coincidenza con sé, differimento, e quindi traslazione continua del desiderio, meccanismo sublime di *transfert.* Il Socrate di Kierkegaard è rappresentante del «padre» assente nell'indeterminato interdetto demonico, e allo stesso tempo della madre nell'essere «levatrice» paziente, buco nero che inghiotte e vanifica ogni oggetto sostitutivo del desiderio dell'interlocutore: qui l'iperbole della legge è, allo stesso tempo, la molla di un desiderio inesauribile[81]. L'ironista non si media mai in un terzo – l'idea o un oggetto – in cui i due amanti possano specchiarsi e trovarsi l'un l'altro, ma piuttosto incatena a sé togliendo e negando ogni mediazione, sottraendosi al tocco dell'altro, suscitando in lui nostalgia e desiderio, presentandosi come l'irraggiungibile, l'*incomprensibile*. Egli così seduce e chiama infinitamente, senza dare vero appagamento; per questo l'ironista è l'amante perfetto: il suo sguardo penetrante in tralice trapassa l'anima, avvince a sé con legami indissolubili. Egli finisce per instaurare con i suoi discepoli un rapporto singolare e assoluto, per creare degli Alcibiade: è facile comprendere perché il principale atto d'accusa contro di lui fosse di aver corrotto i giovani[82].

Eppure, allo stesso tempo, richiamandosi all'analisi di *Donare la morte*, si potrebbe dire che Socrate rimane ambiguamente anche il fondatore della morale, perché produce un'esperienza di responsabilità etica e politica: l'*eros* – patočkianamente inteso anche come demonico – viene sia *subordinato* all'idea astratta del bene, incorporato e finalizzato, quanto contemporaneamente anche *rimosso*, interiorizzato, quindi spostato e ri-levato come segreta eccedenza del sapere stesso, che diviene sapere di non sapere. Il *mysterium tremendum* cristiano, qui proiettato su Socrate, riempie e supera la trascendenza oggettiva e vuota dell'idea con lo sguardo soggettivo di una persona. Le parole di Socrate, allora, non insegnano nulla, ma donano libertà nella possibilità della decisione, «tagliando il cordone ombelicale della sostanzialità»[83]: l'ironia è la vera maieutica, svezza il bambino porgendogli un seno amaro[84].

In conseguenza di quanto detto, l'ironista è amante e amico, ma al contempo sempre sulla strada dell'isolamento, dell'allontanamento dalla dimensione pubblica, perché rappresenta e difende un punto di vista che resiste e destabilizza la legge della casa, della famiglia e della comunità; si frappone ai tentativi di totalizzazione e omologazione della comunicazione diretta, ovvero del discorso onto-teo-logico-politico-economico: rende stranieri all'interno della propria polis, «senza comunità», *atopoi*, fuorilegge, ospiti. L'ironia così come

[80] Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., pp. 112-113.
[81] Cfr. J. Lacan, *Seminario VII. L'etica della psicanalisi*, Torino 2008.
[82] Cfr. S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia,* cit., pp. 145-156.
[83] Ivi, p. 151.
[84] Cfr. S. Kierkegaard, *Timore e tremore*, cit., p. 9.

interpretata da Kierkegaard è anche operazione di demitizzazione paradossale, esito dell'interiorizzazione del divino stesso, ombra di un movimento di auto-secolarizzazione giudeo-cristiana[85] – l'altro capo di accusa a Socrate lo dimostra. L'ironia è il pungolo, il tafano, la spina nella carne della filosofia: intrinsecamente decostruttiva, auto-ironia, letteralizzazione del senso, sguardo desacralizzante, malato – che lo stesso Kierkegaard confessa di avere –, ma anche cura paradossale, se ci vuole sempre «una buona dose di salute per essere malati: la salute è osservabile non nella pienezza positiva, bensì nella forza vitale con cui alimenta di continuo la malattia»[86].

Le suggestioni tratte dalla riflessione kierkegaardiane sull'ironia permettono così – *forse*, sempre con la necessaria cautela ermeneutica – di porre allo scoperto molte questioni della decostruzione, a maggior ragione se ci si ricorda quello che sempre Derrida scriveva ancora: «L'ironia permetterebbe forse di traversare, come un unico filo, le questioni che abbiamo appena posto – se ci si ricorda quello che Hegel diceva della donna: che "è l'eterna ironia della comunità"»[87].

Condensando quindi gli echi fin qui accumulati, l'ironia non può essere proprio quella *forma femminile* del discorso, alternativa al linguaggio fallo-logocentrico della filosofia occidentale? Commentando l'Antigone di Hegel, Derrida spiega dunque:

> la potenza maschile ha un limite – essenziale, eterno: l'arma, senza dubbio impotente, l'arma onnipotente dell'impotenza, il colpo inalienabile della donna è l'ironia. La donna, «nemico interiore della comunità», può sempre scoppiare a ridere all'ultimo momento, e sa pervertire, nelle lacrime e nella morte, la potenza che la reprime. […] La repressione dunque produce proprio ciò – la singolarità dell'inconscio, l'ironia della femminilità – che essa reprime come suo momento essenziale. Si intrappola da se stessa, e si inghiottisce nella sua essenza. Da qui lo scoppio di risa eterno dell'inconscio, o della donna, l'esclamazione che indefinitamente tormenta, questiona, ridicolizza, si burla dell'esistenza, della verità (dell'uomo). […] Se Dio è (probabilmente) un uomo nella dialettica speculativa, la divinità di Dio – l'*ironia* che lo divide e lo fa uscire dai cardini – , l'inquietudine della sua essenza è (se possibile) donna[88].

Repressa dal *logos*, quindi «rimosso» consumato dal costituirsi della comunità, ma *eternamente ritornante* come suo problema, la donna ribalta da sempre il tentativo di addomesticamento da parte del principio maschile attraverso l'arma impotente ma irriducibile dell'ironia. L'ironia è donna, una seducente e allo stesso tempo pericolosa dissimulazione, *femme fatale*, che fa ricadere continuamente a terra, pesantemente, la serietà della grammatica e della semantica del discorso maschile. Sottile operazione di demolizione, che non permette rivelamenti del finito nell'assoluto, voce dell'inconscio e della singolarità, è sia gesto di disincanto che invenzione catastrofica dell'altro, desiderio non appropriativo, accogliente principio ospitale, apertura ad un

[85] Cfr. sempre J. Derrida, *Donare la morte*, cit.
[86] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., pp. 53-54.
[87] J. Derrida, *Donare la morte*, cit., p. 109.
[88] J. Derrida, *Glas. Campana a morto*, cit., p. 210.

altrove o un incalcolabile del discorso, eccedenza che rimette continuamente in gioco il tentativo di chiudere il cerchio. L'ironia come prassi filosofica, allora, è cosa ben diversa dallo *humor* o dal riso che parrebbe costituire il suo scopo: è una peculiare forma di resistenza alla sintesi speculativa, un pratica che «può starsene volentieri invisibile senza far notare la sua presenza»[89]. Proprio per questo, pratica non violenta, che rinuncia a demolire «con serietà», perché il soggetto non possa rioccupare quel posto che intende procurare all'«Altro». Non è dunque l'ironia kierkegaardiana, in questo senso, un'altra parola per *differance*, o per decostruzione? O ritorno del rimosso, *disaggiustamento* della dialettica, *dischiusura*? O per pensare «una dialettica meramente negativa»[90], infinità negativa, che non pretende di chiudersi o rilevarsi, ma rimane costantemente operante? Può l'ironia essere quel «mimare» il movimento mediatore della dialettica, che con quel raddoppiamento indefinito impedisce di concludersi in qualche compimento finale o in qualche riappropriazione escatologica?[91]

«Se si potesse dare una definizione di *differance*, sarebbe precisamente quella di limite, interruzione, distruzione del rilevamento hegeliano, ovunque esso operi»[92]. Se tutto ciò finisce certamente per *eccedere* i cardini e fuoriuscire dal discorso presente nella *Dissertazione* – ma c'è allora un fuori testo? Questi nessi evidenziati sono introdotti, involontari, anacronistici? Si producono da soli, in quale momento, per quale lettore? Forse «non crediamo che esista in modo rigoroso un testo solo kierkegaardiano, col suo dentro e col suo fuori»[93] – di certo, può essere più che mera suggestione se si considera come ironico-socratica l'intera produzione critica del pensatore danese, che confessava: «fin dalla prima infanzia porto una freccia di dolore confitta nel cuore. Fin quando mi sta confitta, sono ironico – se vien levata, io muoio»[94], e anche: «ho qualcosa di socratico, che non si può dire»[95]. Egli, negli appunti del suo *Diario*, impersonandosi in Socrate stesso, prova per gioco a mettere in scena un ipotetico dialogo con Hegel sul cominciamento della filosofia:

> *Socrate*: da quale presupposto tu parti?
> *Hegel*: Da nessuno.
> […]
> *Socrate:* Va bene, ma allora probabilmente non cominci affatto.
> *Hegel*: No, il cammino inverso. Ciò non risulta che alla fine, nella conclusione del tutto, dove io ho trattato il complesso delle scienze e della storia universale […].
> *Socrate:* Tu sai che a Polo [*Gorg*. 461 df] non ho permesso di parlare più di cinque minuti per volta, e tu vorresti discorrere per

[89] S. Kierkegaard, *Sul concetto di Ironia*, cit., p. 63.
[90] Ivi, p. 118.
[91] Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, cit., p. 84. Colui che parlava di «mimare il sapere assoluto» era George Bataille. Cfr. G. Bataille, *L'esperienza interiore*, a cura di C. Morena, Bari 1994.
[92] J. Derrida, *Posizioni, scene atti figure della disseminazione*, Verona 1999, pp. 51-52.
[93] Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone,* Milano 2007, p. 86 e p. 124.
[94] S. Kierkegaard, *Diario*, cit., § 1189.
[95] *Ivi*, § 1849.

21 volumi […]?[96].

Pur concludendo con una semplice battuta, qui si mette bene in evidenza tutta la segreta portata anti-dialettica, anti-monologica, bensì dialogizzante, perché paradossalmente interrompente e frammentante, dell'ironia come concepita dal pensatore danese. Apparentemente anti-filosofico, leggero, questo atteggiamento disincantante, con cui il filosofo si burla della serietà filosofica, invece, ha un valore esistenziale ed etico che varrà sempre e che Kierkegaard amerà ribadire spessissimo. Come scrive nell'*Introduzione che non dice nulla* nel *Don Giovanni*:

Per questo tutti i miei ragionamenti precedenti sono impigliati in una contraddizione, e dileguano facilmente nel nulla. Pertanto questo è perfettamente in regola, e una tale contraddizione è profondamente radicata nella natura umana. La mia ammirazione, la mia simpatia, la mia religione, il fanciullo e la *donna* che vivono in me, esigevano più di quello che il pensiero poteva dare. Il pensiero era tranquillo, riposava nella sua cognizione; eppure io andai di nuovo da lui, e lo pregai di mettersi ancora una volta in moto per tentare l'estremo *rischio*. Esso sapeva ch'era *inutile*; ma poiché ero abituato a vivere in buona armonia con esso, non mi oppose un rifiuto. Il suo movimento pertanto non servì a nulla; eccitato da me, continuò a muoversi, oltre i propri limiti, continuando a ricadere in sé stesso. Cercava continuamente terreno solido su cui posare i piedi senza riuscire a trovarlo; cercava costantemente il fondo, ma non riusciva né a nuotare né a sguazzare. Era uno spettacolo *da far ridere e piangere*. Io feci l'una e l'altra cosa, e gli fui molto grato di non avermi negato questo favore. Ed ora, benché io sappia che non mi serve a nulla, ancora una volta potrebbe venirmi in mente di pregarlo di ricominciare il gioco che per me è inestinguibile fonte di gioia. Qualche lettore troverà noioso questo gioco; egli non mi assomiglia; […]. Per questo lettore tutto ciò che ho detto precedentemente è superfluo, mentre per me ha un'importanza tanto grande, che come Orazio dico: *exilis domus est, ubi non et multa supersunt*; per lui sono follie, per me saggezza, per lui noia, per me delizia e piacere[97].

[96] *Ivi*, § 895.
[97] S. Kierkegaard, *Don Giovanni*, Milano 1981, p. 59, corsivo mio.

Contributi/3:

L'ironia: impalcatura conversazionale metaforica nell'esperienza comunicativa

Daniela De Leo

Articolo sottoposto a *blind-review*. Ricevuto il 06/01/2015. Accettato il 27/02/2015

Abstract: This essay tries to define the intersection between the figures of thought – metaphor and irony – in a specific theoretical approach: in the language the meaning is a dynamic object, it is found in the phenomenological dimension of inter-subjective. The language develops according to the transformation of the natural and social context in which we live. These modifications are received and expressed in the language which is not a separate reality, a sort of absolute subject of the forms of life and tradition, but something deeply connected to the context that determines it and, through its own symbolic elaboration, that helps to determine.

***

1. L'esperienza comunicativa

Per analizzare la situazione comunicativa occorre aggiungere agli approcci di Davidson, Peirce e Wittgenstein, una categoria interpretativa: quella dell'esperienza fenomenologica, che conduce ad individuare in questa relazione, e dunque nella costituzione del linguaggio come processo, uno spazio che focalizza *l'essere nel mondo insieme agli altri.* Pertanto, assumendo come punto di partenza della riflessione che il linguaggio è un processo del contesto sociale, l'argomento centrale che si intende sostenere è quello di indagare come il linguaggio dica questo continuo movimento, questa trasformazione infinita tra senso e significazione. Il punto nodale, del presente lavoro, risulta essere questo processo non concluso, questi *sentieri interrotti* del dire il mondo e le cose, e la possibilità di sovrapporre il piano linguistico a quello figurativo, attivando nelle figure della metafora e dell'ironia processi gnoseologici.

In altre parole il punto di partenza è quello, tenendo presente la riflessione filosofica contemporanea, di intendere il linguaggio come insieme di *scarti* tra segni e significazioni, in un processo di svelamento continuo, in una trasformazione di contenuti che generano altri contenuti. L'assunto è che nel linguaggio vi è qualcosa di problematico, la coesistenza del livello logico con quello pragmatico, in un continuo movimento, che non può essere fermato nei segni, e in tal senso, è propriamente *l'indicibile*, *l'inafferrabile.* Il linguaggio

vive proprio *per* e *di* questa costante *aspirazione* a dire quell'indicibile, a portare dentro di sé quell'inafferrabile.

Ma procediamo per gradi, nel linguaggio si ha, da un lato, la forma logica dello stesso e, dall'altro, la costruzione di un quadro di relazioni tra le espressioni linguistiche e le entità che partecipano a formare i contenuti semantici degli enunciati. Ed è in questa seconda fase che la semantica raccoglie l'eredità dell'ontologia. Nella concretezza delle determinazioni che ineriscono al discorso si mostrano l'insufficienza di una visione del fenomeno del linguaggio che lo intenda solo come sistema e la necessità di superare l'approccio strutturalistico in una prospettiva che sappia render conto della capacità, propria del discorso, di trascendere il sistema per riferirsi al mondo. Il linguaggio evolve in base alle trasformazioni del contesto naturale e sociale in cui ci troviamo a vivere. Sono tali modificazioni a essere recepite e portate ad espressione nel linguaggio, che non è realtà a sé stante, una sorta di soggetto assoluto delle forme di vita e della tradizione, ma qualcosa di intimamente connesso al contesto da cui è determinato e che, mediante l'elaborazione simbolica che gli è propria, contribuisce a sua volta a determinare.

L'approccio semantico, dunque, trova conferma sul piano della riflessione, dove il soggetto che interpreta se stesso, interpretando i simboli che incontra nella sua esistenza, non sarà più il *cogito* cartesiano e husserliano, ma per dirla con Ricoeur *un esistente che scopre*[1], ed è questa la dimensione fenomenologica nella quale si inserisce il tema del linguaggio metaforico e ironico. In questa ottica fenomenologica si rinviene l'esistenza di un campo di significazione anteriore ad ogni oggettività, l'origine del significato è da rinvenire nella dimensione fenomenologica dello spazio intersoggettivo.

La prospettiva che si apre è quella di superare l'idealismo, di andare oltre il soggetto chiuso nel suo sistema di significazione, per affermare la mondanità dell'uomo come essere vivente. E proprio perché questo argomentare, secondo un approccio fenomenologico, ci porta a riflettere sul mondo, sul nostro essere nel mondo insieme agli altri, è funzionale al discorso riflettere su questo mondo al quale si fa riferimento, che è quello in cui ogni "cosa" non è chiusa in se stessa, ma è inserita in un plesso contestuale che stringe in un'unica figura più relazioni.

Il centro è il concetto di *relazione*, intesa non più come un circolo che si salda in se stesso, bensì come un movimento che resta inesorabilmente aperto e incompibile. La relazione alla quale, nel presente lavoro, si rimanda è quella relazione conversazionale tra attività e passività sulla quale ripensare l'ontologia del Tutto come *pienezza scavata*, pluralità fatta di con/divisioni finite. Entra in discussione la netta separazione tra il soggetto che percepisce e l'oggetto percepito, tra l'attività e al contempo la passività del soggetto.

Ed è questo il complesso percorso che ci dà la misura della consapevolezza e del livello da cui muovere per comprendere la stessa fenomenologia, come una filosofia per la quale il mondo è sempre «già là» prima della riflessione, come

[1] Cfr. P. Ricoeur, *Esistenza ed ermeneutica*, in Id., *Il conflitto delle interpretazioni*, a cura di A. Rigobello, Milano 1977, pp. 14-16.

una presenza inalienabile, ma questo «ritorno alle cose stesse» è un superamento dell'impianto idealistico-cartesiano tipico di tutta la tradizione occidentale ed in particolare di quella moderna, e un tornare con forza a investigare le interne modalità relazionali del mondo, per portare allo scoperto il loro intreccio col sostrato sensibile, *sedimentato* del mondo stesso, e svelare così quest'ultimo come un «sistema di equivalenze» concordanti che è sempre «già là», prima di ogni ideazione esplicita. In altre parole investigare quelle identità che non sono più il prodotto compiuto, cioè le forme integre e ben delimitate di una relazione fra elementi *già dati* a loro volta chiusi nel perimetro di una prefissata e separata individualità, ma le identità nascono *per* e *dalla* relazione con tutte le altre, parafrasando Merleau-Ponty: «ciascuno è ciò che gli altri *ne* vedono».

Essere una esperienza significa, dunque, comunicare con il mondo, essere con essi anziché accanto ad essi. Quel «ritorno alle cose stesse» significa, dunque, non semplicemente guardare un oggetto ma *venire ad abitarlo,* e da qui cogliere tutte le cose secondo la faccia che gli rivolgono. Inoltre ogni ente non è una monade, ma in relazione con gli altri esseri, è un *essere-con*. Questo *essere-con* spiega perché il mondo è non un insieme oggettivo organizzato sinteticamente, ovvero una molteplicità di oggetti gli uni accanto agli altri, bensì un sistema di *con-cordanze* o di *inerenze con-cordanti*, cioè una rete di interscambi relazionali, l'uno rinviante all'altro.

La parola che è sostenuta dalle mille relazioni ideali della lingua è quindi una certa *regione* nell'universo delle significazioni

> è parimenti organo o risonatore di tutte le altre e, con ciò, coestensiva al pensabile. La parola è parte totale delle significazioni come la carne del visibile, come essa è rapporto all'Essere attraverso un essere, e come essa, infine, è narcisistica, erotizzata, dotata di una magia naturale che attira nella sua rete le altre significazioni nello stesso modo in cui il corpo sente il mondo sentendosi[2].

Non è più la parola, se pur intesa come oggetto dinamico, ad essere indagata, ma la *regione* parola. Aggiungiamo un altro tassello, nella relazione comunicativa tra soggetti, anche questi non sono delle entità statiche. Anche la nostra conoscenza passa attraverso una coscienza che ha diversi livelli: ad esempio ad un primo livello sentiamo un suono, ma non "ci rendiamo conto di", ad un secondo livello, il livello riflesso, "ci rendiamo conto di". Si assiste dunque ad uno *sdoppiamento*, l'aver coscienza del suono e la reazione psichica: si capta il suono percettivamente e si reagisce al suono. In altre parole c'è un livello o sensazione che noi recepiamo, questo recepire, "rendersi conto di" è il *vissuto coscienziale che corrisponde alla sensazione*, denominato dai fenomenologi *Erlebnis*. La coscienza risulta essere, per usare una metafora di Edith Stein, quella «luce interiore che ci accompagna», tale dimensione coscienziale è in movimento, fluisce e rimanda a sensazioni e reazioni psichiche, queste cioè vengono vissute coscienzialmente, e pertanto si possono chiamare *Erlebnis*. Ed è questo il territorio della coscienza con i vissuti che fluiscono. Questo flusso di vissuti, in cui anche la riflessione è

[2] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano 1993, p. 141.

un vissuto che si colloca nel flusso della coscienza è metaforicamente illustrato dalla Stein come un grappolo di vissuti, organizzati in modo che in un certo momento si manifestano. Qualsiasi azione, anche semplicissima implica un grappolo di vissuti, dalla sfera passionale alla sfera intellettuale-valutativa, un *continuum* di vissuti che sono di qualità diverse.

Allora, in questa nuova ontologia, il processo linguistico si intreccia nel processo coscienziale degli interlocutori. La domanda iniziale diviene: come il linguaggio dice questo movimento? Come portare il *realmente essente* nel linguaggio? Il linguaggio rappresenta la *presa* di posizione del soggetto nel mondo dei suoi significati ed ha in sé un'interiorità, ma questa non è un pensiero chiuso e autocosciente.

Il linguaggio cerca di dire il movimento pulsionale del reale attraverso rinvii ed intrecci, moltiplicando i fili relazionali dei significati. Ad esempio il gesto fonetico realizza per il soggetto parlante e per chi lo ascolta una certa strutturazione dell'esperienza, una certa modulazione dell'esistenza. Il sistema di suoni e di parole definiti si decentra nel discorso, si rompe e si riorganizza secondo uno schema che si rivela a colui che parla e a colui che ascolta nel momento stesso che la comunicazione è in azione. Questo è il *cammino verso il linguaggio*, come suona il titolo dell'opera pubblicata da Heidegger, in cui ogni mutamento che avviene nelle parole essenziali del linguaggio determina, al tempo stesso, il mutamento del modo in cui le cose e il mondo si mostrano e sono per l'uomo.

Al sistema di parole, di segni che forma il lato visibile del linguaggio corrisponde quello *invisibile*, quella membratura nascosta. Il linguaggio vive dell'impossibilità di dire ciò che vorrebbe dire, ruota intorno ad una *cavità profonda* senza la quale il linguaggio stesso non esisterebbe, e recuperata la natura pragmatica del significato, diviene linguaggio *in azione*. E ciò è ancor meglio palesato in quel *senso figurato,* è quel *rumore visivo*, è il veicolare dal mittente al ricevente, in cui la parola diviene: «l'eco della figura nuda risuonante nella profondità aperta»[3]. La regione parola, come eco, non delimitata in un unico «suono» che risuona nella profondità del singolo individuo, una profondità non chiusa, ma aperta al recepire e al ricreare.

Il livello concettuale del linguaggio, fatto di cifre, di segni puramente ideali-convenzionali affonda, dunque, in una dimensione *comunicativa* in una *rete di azioni in comune*, che coinvolge tutti i soggetti impegnati nella conversazione, e *dice* il loro reciproco *agirsi*, il loro reciproco relazionarsi e *muoversi-l'uno-verso-l'altro.* Una dimensione comunicativa nella quale il significato è sempre un *processo.*

Alla luce delle considerazioni fin qui svolte, in questo sistema di relazioni, in questa *cifra relazionale* – ossia in un sistema di rapporti dentro i quali noi stessi siamo presi, in quanto ne siamo costituiti – in questa *nervatura pre-oggettiva*[4], il significato risulta essere non un mero costrutto, seppur formatosi nell'esperienza

[3] J.L. Nancy, *All'ascolto*, tr. it. di E. Lisciani Petrini, Milano 2004, p. 8.
[4] Ivi, p. 268.

fenomenologica, ma in trasformazione continua. Si schiude l'ermeneutica del simbolo mantenendo in dialogo la fenomenologia con la filosofia della riflessione generata dal *cogito* cartesiano, in altri termini riflessione e interpretazione costituiscono due momenti complementari di un cammino ermeneutico che integra il *cogito* con la consapevolezza che la situazione concreta dell'uomo non è solo quella di essere il centro della sua esistenza, ma anche di essere nel mondo con gli altri.

Il simbolo non è ininterpretabile e nemmeno riducibile a mero segno, ma piuttosto va riconosciuto come la sua interpretazione sia inesauribile, un momento di costruzione e sviluppo del circolo ermeneutico. I processi ermeneutici accadono nel linguaggio, ma essi sono fondati altrove, ed è questo altrove che deve essere esperito, un peculiare esempio ne è rappresentato dalle figure di pensiero della metafora e dell'ironia.

2. La metafora come allusione

To metaphorikon einai[5] – l'essere metaforici – è l'esortazione aristotelica per indurre ad utilizzare quale dispositivo linguistico espressivo e contenutistico il *Metapherein.* Ma la metafora in quanto *Epiphora,* trasposizione di una parola estranea, produce *Ainigmata*, se tale termine, dunque, fosse tradotto con enigma, ed assegnato in maniera generica alla *regione parola* metafora, questa sarebbe da considerare una figura retorica che non produce chiarezza logico-gnoseologica. Pertanto verrebbe messa in crisi l'esortazione aristotelica sopracitata. Invece l'attributo *Ainigmata* è riconducibile esclusivamente ad una figura metaforica "cattiva", in cui non viene ancorata la giusta valenza del *Metapherein*.

Pertanto sarebbe più opportuno tradurre tale attributo con il termine *allusione,* ed è proprio questa la direzione di senso del pensiero metaforico, in cui la polisemia delle parole, il loro essere allusivo, disambiguato all'interno di contesti ben determinati, lascia trasparire proprio quei significati secondari e/o sfumature semantiche che producono uno spazio di intersezione di piani logici. Tale effettiva trasgressione, ontologicamente fondante la metafora, contribuisce ad attivare un processo conoscitivo dei piani logici interessati e, a differenza di altri usi linguistici, può far maggiore chiarezza. Ad esempio tra metafora e similitudine si denota una differenza valoriale, proprio per il grado inferiore di chiarezza che quest'ultimo realizza rispetto alle buone metafore: «le similitudini sono metafore che hanno bisogno di *logos*», ossia di spiegazione, perché non mettono le cose «davanti agli occhi»[6].

La metafora può collegare nell'espressione cose esistenti, *To Legonta Hyparchonta*, impossibili da collegare. Sorprende e fornisce una istituzione rapida.

[5] Nella *Poetica*, a partire dal cap. 19 Aristotele inizia a trattare della *lexis*, e nel cap. 22 alla fine della trattazione sulla natura degli *onomata*/parole, si legge: «È importante utilizzare nella maniera opportuna ciascuno dei [tipi di parole] suddetti, nomi doppi e glosse, ma molto più importante è essere capaci di fare metafore», cap. 22, 59a 4-7.
[6] Aristotele, *Rethorica* III 1404b 8-19.

Il declivio ontologico conquistato dalla metafora è il *To Homoion Theorein*, «far vedere ciò che è simile», o più precisamente *To pro Ommaton Poiein*, «il mettere davanti agli occhi le cose».

Presentificare, attualizzare ciò che è lontano ed accostarlo nello stesso spazio semantico, tale accostamento non è una semplice giustapposizione, ma un «mettere in relazione», creare una «proporzionalità»[7] di rapporti. Nel cap. 21 della *Poetica* rinveniamo un esempio di questo «mettere davanti agli occhi» in proporzione di uguaglianza, secondo la figura di pensiero dei quattro termini di relazione: «la vecchiaia è in relazione [*pros*] alla vita ciò che la sera è in relazione al giorno; di conseguenza si potrà chiamare la sera vecchiaia del giorno, o, come dice Empedocle, la vecchiaia "sera della vita", o "tramonto della vita"». Se la sera non avesse un certo rapporto con il giorno, se al giorno non seguisse la sera con un tramonto, quella tra la vecchiaia e la sera non sarebbe una buona metafora; non sarebbe una metafora «appropriata», in questo modo crea apprendimento e conoscenza attraverso il genere.

La distanza logico-semantica viene così annullata in modo repentino, in virtù della uguaglianza di rapporti e della congenericità che la metafora individua. Essa costituisce, in tal modo, un dispositivo teoretico efficace, basandosi sull'appropriatezza che viene dalle «cose stesse». È questo ritorno alle cose stesse – husserlianamente inteso – che può permettere alla metafora di funzionare, di «svelare ciò che si dà per adombramenti», e attualizzare le analogie del processo significativo in cui le cose sono. Non è all'uso linguistico effettivo che si fa riferimento, ma alla realizzazione di una somiglianza di significatività nella quale le cose si contestualizzano. La trasgressione metaforica scopre tale rapporto ontologico, quella somiglianza che c'è effettivamente tra gli enti e che consente di trasgredire in modo pertinente l'uso proprio del linguaggio. È verso l'effettività relazionale che la metafora orienta la direzione di senso, ed essa si può realizzare anche quando mancano i termini sui quali porre l'analogia, purché tale analogia sia effettiva[8].

La metafora è effetto di qualcosa che esiste nel fondo ontologico e riemerge nella superficie del linguaggio: relazionalità in cui i termini si trovano, in quanto relazioni di mondo, e tale *esser-ci* è disvelato nel linguaggio. L'effettività della relazione presuppone inoltre la *prossimità*, i termini messi in relazione non devono essere sinonimi, ma ontologicamente prossimi. La metafora diviene, così, uno tra i molteplici modi di dire l'essere: con i suoi scarti, le sue trasgressioni dell'uso proprio, la relazione *prossemica* è rappresentativa della molteplicità dell'essere.

Quindi l'aspetto saliente della metafora risiede nella sua capacità di adattarsi alla molteplicità dell'essere, in questo caso ne diventa un utile strumento conoscitivo, perché consente di rintracciare la nostra stessa *familiarità* con le cose. Riconosciuto questo ruolo conoscitivo alla metafora e rinsaldandone l'impalcatura conversazionale, in essa può trovare *dimora* la figura del pensiero ironico.

[7] Aristotele, *Etica Nicomachea*, 1131a 31: «La proporzionalità è una uguaglianza di rapporti».
[8] Aristotele, *Poetica*, 57b 26-58a 1: «Seminando la fama divina».

3. «*Contrarium ei quod dicitur intelligendum est*»

L'ironia – fenomeno certamente pragmatico, come la metafora – accosta, rende prossimi, ri/pertinizza le nostre stesse familiarità con le cose, ma carica le correlazioni semantiche di un processo di pensiero, piuttosto complesso, sul significato del proferimento. In quanto, alla base della struttura ironica, il significato figurale è sostanzialmente l'opposto a quello espresso letteralmente[9]. Così l'azione sottesa all'atto linguistico è direzionata verso il processo in cui l'interlocutore può cancellare il significato letterale dell'enunciato e concentrare l'attenzione sul significato figurato.

Il processo cognitivo attivato da tale figura di pensiero si dirama in due direzioni: l'individuazione di significati salienti e l'interpretazione del contesto conversazionale. Pertanto uno sguardo attento sull'ironia mette in luce come questa figura del linguaggio, pur abitando un contesto metaforico di giustapposizione di contesti pragmatici, attua un ulteriore processo di rielaborazione, per essere decodificata. Non solo, come nella figura del pensiero metaforico, si ha nel processo ironico la referenzialità delle parole che rimandano a contesti di azione, e quindi esplicitano l'intenzionalità del locutore, ma vengono chiamati in causa i contesti sociali, quegli aspetti salienti che informano del contesto conversazionale.

Il punto di partenza è sempre lo spazio dialogante, l'incontro fenomenologico tra i locutori, anche se con l'uso del linguaggio ironico, si apre tale spazio ad un ambito *oltre fenomenologico*, in quanto le regioni parola sono decontestualizzate e destrutturate per essere reinserite in un contesto comune in cui il limite tra vero e falso diventa inafferrabile. Si hanno così:

- asserzioni banalmente vere, chiaramente ironiche, quando l'intenzione non è quella di intendere l'opposto, (esempio: una maestra davanti ad un tema di solo poche righe, dice all'alunno: «Adoro la sintesi!»);

- asserzioni attenuate in cui l'intenzione è quella di riportare l'interlocutore a porre la giusta attenzione a valutare concretamente il fatto (esempio: una madre dinanzi al figlio che non ha mangiato legumi dice: «Noto che vuoi crescere forte e sano»);

- citazioni apparentemente irrilevanti al contesto di proferimento, che sottendono un passato storico (Esempio: un amico che non seguendo i consigli di un compagno, circa il fatto che non si sarebbe potuta giocare la partita di calcetto, a causa della pioggia prevista per il giorno seguente; dopo averla disputata con un tempo assolato asserisce: «Pioggia a catinelle oggi!»).

Dunque, il ruolo gnoseologico e logico svolto dalla metafora, si carica, nell'ironia, di un'ulteriore valenza simbolica: la trasmissione dell'atteggiamento del locutore verso il pensiero altrui. L'ironia – come *eustochia* – elimina, con rapidità, la distanza di due mondi di pensiero, quello del mittente e quello del

[9] Quintiliano definisce l'ironia come una figura del linguaggio o tropo in cui *contrarium ei quod dicitur intelligendum est* (*Institutio oratoria*, 9, 2, 44), cioè nella quale si deve intendere il contrario di ciò che letteralmente si dice.

ricevente. Nell'asserzione ironica si dissimula il pensiero fondante, rendendolo inafferrabile a livello letterale, ma, annullando la distanza dei contesti conversazionali, si traccia la direttiva per realizzare il processo gnoseologico-logico, e si scopre l'intenzionalità ontologica.

L'ironia, da semplice figura del pensiero, a volte debordando nelle varie sfaccettature del campo umoristico, si carica di *complessità*[10] divenendo l'atteggiamento preliminare per attivare la *prossimità* tra due mondi di pensiero distanti, e così azionare un processo *maieutico* intra e inter individuale.

[10] La locuzione «ironia complessa» è da attribuire all'ironia socratica, secondo l'impostazione di Gregory Vlastos, che si interroga sulla figura di Socrate nel suo libro *Socrates. Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge 1991 (tr. it di A. Blasina, *Socrate, il filosofo dell'ironia complessa*, Scandicci 1998). Vlastos pensa che la sua ironia non possa ridursi a ironia semplice. Se si riducesse l'ironia socratica ad ironia semplice, dovremmo dire che Socrate fa finta di essere ignorante ma in realtà è sapiente. Ma questa affermazione ci farebbe perdere un aspetto importante della figura speculativa di Socrate, vale a dire il suo uso dell'*elenchos* (confutazione), che comporta che ogni discussione cominci con premesse esplicitamente poste, e non con l'affermazione di una verità data per indiscutibile e nota. Per questo Vlastos introduce la figura dell'ironia complessa: a differenza dell'ironia semplice, ove il senso letterale di ciò che si dice è falso, nell'ironia complessa il contenuto superficiale è vero in un senso e falso in un altro. Socrate è ignorante in senso letterale, ma è sapiente in un altro e più profondo senso, e cioè perché le sue confutazioni, e soprattutto il modo in cui le compie, servono a dare avvio a un cammino verso la conoscenza che ognuno deve compiere da sé.

Recensioni, discussioni e note

Recensione

Luis Vega Reñón, *La fauna de las falacias*

Editorial Trotta 2013

Cristina Basili*

A poco più di cinquant'anni dalla sua nascita moderna — che si suole far coincidere con la pubblicazione, nel 1958, dei due trattati: *The Uses of Argument* di Stephen Toulmin e *Traité de l'argumentation* di Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca — la teoria dell'argomentazione si configura come un campo di studi multidisciplinare e in crescente espansione, la cui fortuna è testimoniata dalla recente proliferazione di congressi internazionali, riviste specializzate e pubblicazioni di alto livello e di diffusione mondiale. Questa tendenza è ravvisabile anche nel contesto accademico spagnolo che, specie negli ultimi anni, ha visto crescere, nell'ambito della filosofia e della linguistica, l'interesse per un campo di ricerca che sembra destinato, grazie alla sua capacità di rendere conto della complessità degli usi discorsivi e comunicativi, a ricoprire un ruolo di primo piano all'interno di un orizzonte filosofico post-analitico.

Il moltiplicarsi delle pubblicazioni specializzate e delle operazioni di divulgazione scientifica cui si è assistito recentemente — oltre al libro in esame, vale la pena citare almeno altre due monografie, uscite a poco più di un anno l'una dall'altra: ¿Es *lógic@? Análisis y evaluación de argumentos* (Madrid 2013) di Huberto Marraud e *Métafora y argumentación: teoría y práctica* (Madrid 2014) di Eduardo de Bustos Guadaño — testimonia del passaggio, in terra spagnola, da un generico interessamento nei confronti della teoria dell'argomentazione, volto per lo più a validare la sua pertinenza filosofica, alla determinazione di vere e proprie prospettive teoriche, capaci di far presa sulla nostra comprensione dei fenomeni argomentativi. Pioneristico, in tal senso, il lavoro intellettuale e accademico di Luis Vega Reñón — professore ordinario di Logica dell'*Universidad Nacional de Educación a Distancia* (UNED) di Madrid — la cui traiettoria scientifica, iniziata nell'ambito della logica e della filosofia della scienza, si confronta, ormai da più di quindici anni, con gli studi sull'argomentazione.

Il merito di Luis Vega non è solamente quello di aver contribuito a creare, in Spagna, uno spazio accademico e istituzionale per la teoria dell'argomentazione,

* Il seguente lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto FFI2010-16506 e portato a termine grazie a una borsa di studio FPI-MICINN (2011) del Ministerio de Economía y Competitividad del governo spagnolo.

ma anche quello di aver incoraggiato la formazione di un consolidato gruppo di ricercatori, il cui lavoro congiunto è confluito nella pubblicazione, nel 2011, del *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Si potrebbe affermare che *La fauna de las falacias* rappresenti il prosieguo di una linea di ricerca iniziata dall'autore con il suo lavoro del 2003, *Si de argumentar se trata*, e continuata poi nei contributi del *Compendio*. Vega — al quale si deve la definizione canonica dell'argomentazione come della pratica di «dar cuenta y razón» — torna a confrontarsi, nel suo ultimo libro, con la questione della fallacie e lo fa a partire dalla messa in discussione di uno dei paradigmi critici comunemente accettati dagli studiosi.

La prima parte dell'opera è, infatti, dedicata a un'ampia discussione teorica e concettuale volta a mettere in dubbio la possibilità di ridurre la fallacia ai suoi aspetti formali, oggettivabili e universalizzabili. Vega non crede e non auspica la possibilità di costruire attorno alla fallacia una teoria unitaria, a partire dalla sua classificazione tassonomica; piuttosto, ne segnala e ne valorizza l'ineludibile complessità, a partire dalla seguente definizione:

> Entendemos por falaz el discurso que pasa, o se quiere hacer pasar, por una buena argumentación — al menos, por mejor de lo que es —, y en esa medida se presta o induce a error, pues en realidad se trata de un pseudoargumento o de una argumentación fallida o fraudulenta. El fraude no solo consiste en frustrar las expectativas generadas en el marco argumentativo, sino que además puede responder a una intención o una estrategia deliberadamente engañosa. En todo caso, representa una quiebra o un abuso de la confianza discursiva, comunicativa y cognitiva sobre la que descansan nuestras prácticas argumentativas (p. 98).

In tal modo, l'autore opta per l'assunzione, come punto di partenza della sua indagine, di un paradigma della complessità che sottolinei la poliedricità del concetto di fallacia, la sua variabilità storica e situazionale. Così facendo, promuove una teoria dell'argomentazione intesa come studio della pratica comunicativa, sottolineando l'aspetto dell'interazione sociale e valorizzando, rispetto al trattamento scolastico delle fallacie, lo studio empirico degli errori di ragionamento.

Il ruolo centrale che occupa la prospettiva socio-istituzionale rispetto alle tre prospettive classiche di studio delle fallacie — dialettica, logica e retorica — rappresenta uno degli aspetti di maggiore interesse dell'opera, indicando un'evoluzione all'interno della stessa riflessione dell'autore. La prospettiva socio-istituzionale è chiamata in causa come possibile punto di raccordo delle diverse discipline che confluiscono nel campo della teoria dell'argomentazione. Vega abbandona, infatti, il tradizionale approccio normativo per appropriarsi di una prospettiva finora di competenza degli studi di filosofia politica e di teoria della comunicazione. Questa visione integrata dà corpo al progetto di lunga data di una «logica civile», ovvero, di una logica applicata al discorso della sfera pubblica, capace di rinnovare l'ambito stesso dell'argomentazione.

L'opera non si limita però a offrire uno stato della questione e a una discussione teorico-concettuale intorno all'idea di fallacia, capaci di avanzare

prospettive di ricerca innovatrici nel campo di studi, ma si compone di altre due sezioni, tra loro complementari, che formano, a giusto titolo, parte integrante del tipo di prospettiva che si vuole promuovere. È lo stesso autore a suggerire, nell'introduzione al libro, la possibilità di capovolgere, come in un racconto di Cortazár, l'ordine di lettura delle sezioni, le quali vengono così a comporre un'unica prospettiva concettuale.

La complessità e non riducibilità dell'idea di fallacia proposta rende conto della panoramica storica proposta nella seconda parte dell'opera, così come della selezione antologica di testi, presente nella terza, che ripercorrono le evoluzioni problematiche del concetto dall'antichità ai giorni nostri. La combinazione di un trattamento teorico e critico, con un altro storico e documentale, rende il libro di Vega un punto di riferimento imprescindibile per lo studio delle fallacie nell'ambito della teoria dell'argomentazione, che non ha eguali nell'attuale bibliografia specializzata.

Recensione

Ernesto Laclau, *The Rhetorical Foundations of Society*

Verso 2014

Pietro Castelli Gattinara

The Argentinian political theorist Ernesto Laclau passed away in April 2014, only few weeks before the publication of his *The Rhetorical Foundations of Society.* Born in Buenos Aires in 1935, Laclau has been one of the most significant contemporary political theorists, and his intellectual influence over the left has been widely recognized, contributing greatly to the articulation of the concepts of hegemony, populism and radical democracy. As a «post-Marxist» political theorist, he is generally associated with a turn to language within the social sciences, mainly due to the influence of Gramsci on his definition of the political in relation to discourse. Accordingly, Laclau has focused on «hegemonization» as an affective process in which heterogeneous objects are aggregated by a discursive logics of equivalence. This sets the conditions for an alliance among rejected political demands under a common «empty signifier» and contributes to transforming the «plebs» into the «people». Rejecting deterministic Marxism and focusing on politics as the main driver of radical social change, Laclau's work on hegemony and populism contributed to some of the most fertile theoretical debates in contemporary social sciences.

The centrality of discourse for political change resonates in *The Rhetorical Foundations of Society,* which edits together a number of essays that had already been included in previous collections over the past fifteen years. In the intentions of the author, the volume was not supposed to offer a summarizing overview of his political theory to date, but rather to anticipate a new philosophical work, looking towards a systematized ontology of the political in terms of rhetoric. As announced in the Introduction of the volume, the essays not only engage with the main ideas articulated in previous works such as *On Populist Reason* (published in 2005) and *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (co-authored with Chantal Mouffe in 1985), but also offer initial insights on the main concepts and elements that the author planned to use in a more complete rhetoricized theory of the social. Therefore, the perspectives advanced in the volume follow three main theoretical lines for the interpretation of the relationship between social actors: the first builds up on *Hegemony and*

Socialist Strategy and explores the question of social antagonisms and the nature of increasingly heterogeneous antagonistic relations and conflict; the second focuses on the social functions of rhetorical tropes – in particular the metaphor and metonymy – for political change, investigating the discursive construction of group relationships and group identity; and the third explores new ontological terrains, beyond the Marxist tradition, for the understanding of increasingly heterogeneous conflicts in a globalized world, and for the interpretation of the logics of articulation of new collective identities and demands.

Hence, *Retorical Foundations* approaches the political primarily in terms of Laclau's notion of antagonism, which represents simultaneously the founding moment of society and its ultimate boundary. In the opening essay of the volume, «Death and resurrection of a theory of ideology», Laclau reflects on the reasons of the progressive abandonment of the concept of ideology and discusses the conditions for its possible re-emergence, which are explored in connection with the logic of equivalence in the production of social meaning. This post-structuralist theory of political identity returns in «Antagonism, Subjectivity and Politics» (originally published in 2012), where Laclau unpacks to the notion of antagonism he developed in his work on populism, with the stated goal of identifying the type of relation between social forces that it presupposes. In so doing, the analysis first focuses on the Kantian notion of real opposition in the work of Lucio Colletti, and then on the one of dialectical contradiction of the Hegelian and Marxist traditions, in order to demonstrate that social antagonism cannot be reduced to either of the two, since neither is «sufficiently radical to avoid reducing the antagonistic relation to something different from itself» (p. 111).

Instead, in line with Heidegger's notion of *Abgrund*, Lacan's *objet à,* and Gramsci's *hegemonic class,* social heterogeneity requires a moment of constitutive construction, a radical investment that, whilst establishing «a bridge between the ontic and the ontological, reproduces their impossible convergence» (p. 121). The main aspect of this ontology that Laclau is interested in stressing (and which would have probably featured in the monograph he had envisaged to produce) is that representation will always be figural or rhetorical, since investment consists precisely in the transformation of the ontic dimensions of the object into something different from the object itself. This line of thought is taken up again in the essay that concludes the volume, «Bare Life or Social Indeterminacy», offering a broader critical reflection on Giorgio Agamben's approach to the genealogy of a term in *Homo Sacer.* Laclau challenges the completeness of the system of possibilities identified in Agamben's framework of differentiation, to which he nonetheless recognizes the crucial merit of identifying the political as a moment of «negativity» constructing relationships of inclusion and exclusion. Rather than conceiving the «sovereign ban» unilaterally, however, Laclau sketches the contours of a notion of constitutive mutual ban: only when the ban is mutual, in fact, there can be a political relation, «for it is only in that case that we have a radical opposition between social forces and, as a result, a constant

renegotiation and re-grounding of the social bond» (p. 212). The deconstruction of the logic of political institutions should not, as in Agamben, dismiss «all political options in our societies» (which can only entail political nihilism), but it should rather focus on those radically antagonistic areas in which «forms of struggle and resistance are possible» (p. 220).

Laclau's rhetoricized idea of hegemony is approached in detail in «Articulation and the Limits of Metaphor» (originally published in 2008), and in the earlier essay on Paul de Man «Politics of Rhetoric» (2001), also included in the volume. In explaining that political change results from the discursive construction of a people, Laclau takes up de Man's examination of three rhetorical devices (or tropes): the metaphor (verbal substitution with an unrelated object), metonymy (verbal substitution with an associated concept or attribute), and catachresis (semantic misuse). In «Articulation», these ideas are then elaborated within a comprehensive tropological discussion of Sorel's and Lenin's theory of the political as the articulation of heterogeneous objects and demands. Hegemony is therefore approached using the tools developed by Gérard Genette's analysis of the narrative of Proust, and interpreted as the result of a logic of equivalence enabling the reconciliation, and ultimately identification within the same political object, of distinct but coexisting struggles and demands. In this sense, metaphor and metonymy correspond to two axes of language: the paradigmatic and the syntagmatic, substitution and combination. Rather than considering contiguity and analogy as essentially different from each other, they represent the two poles of a continuum (p. 62). As a result, similar to the «natural tendency» of the metonymy to «shade into a metaphor» (p. 75) the relation of contiguity between political demands will have a tendency to become, trough continuous association, one of analogy, so tat the metonymy is ultimately substituted by the metaphor.

In this framework, Laclau's approach to hegemony focuses on the linguistic process of creation of a «people», or on the construction of a persuasive discourse addressing and gathering otherwise separate social groups. This idea is unpacked in «Why Constructing a "People" is the Main Task of Radical Politics», where the author returns to some of the key elements developed in *On Populist Reason*. Originally published in *Critical Inquiry* in 2006, the essay engages with the criticisms put forth by Slavoj Žižek's *Against the Populist Temptation* (2005, subsequently republished in a revised version as *Why Populism is (Sometimes) Good Enough in Practice, but Not in Theory* in 2008). Žižek's critique challenges the basic theoretical premises of Laclau, who is accused, ultimately, of preferring the notion of populism to that of class struggle, and of having developed a theory that does not account for the concreteness of the figure incarnating the enemy in populist movements. In developing a theory of social identities in terms of «empty signifiers», Laclau avoids the very Marxist problem of class struggle. Not only Laclau's theory would, for Žižek, be unable to account for the capitalist system, but it would also avoid confronting with the potentially

violent outcomes of populist politics, in which populism's «true» nature of quest for justice can only be fulfilled through the definitive destruction of its enemy.

Laclau's response to these criticisms starts by taking up the accusation of «meaninglessness» of populist movements and develops into a critique of what he had defined the ultra-leftist appeals to total exteriority in relation to the system. The starting point is that the notion of the «people» and the classical Marxist conception of «class struggle» are simply two different ways of conceiving the construction of social identities: «the people» do not emerge via historical necessity, but rather through logics of equivalence (and difference) with other demands, names and identities. Laclau concedes that there can't be totalization without exclusion, and that populism, like any identity formation process in social movements, needs an enemy to achieve hegemonic unity (i.e. to know what is *not*). Yet, he challenges the necessity of violent outcomes suggested by Žižek as well as the centrality of the working class in popular movements. On the contrary, the very «vagueness» of the populist label is integrated within Laclau's theory of the empty signifier to make such formality and lack of meaning an ontological fact. The content of populist movements are generally overdetermined and vague, so that consistency is only guaranteed by the very name of the movement and its rhetorical definition of an enemy. This empty character of signifiers responds to the vagueness and imprecision which is inscribed in the nature of the political: only a political construction of all social identity (which is necessarily popular) may account for the dispersion of antagonisms and social demands in a global capitalist society. A «people» can only emerge «if equivalential relations between heterogeneous elements are established, and if the hegemonic dimension of naming is highlighted» (p. 176). Instead, the ultra-leftist's, and most notably Žižek's, appeal to total exteriority is synonymous with the eradication of the political, since it is only oriented at consolidating the unity of the existing power bloc, whilst it completely misses the whole notion of rearticulating demands through Gramsci's war of position. Ultra-leftism, Laclau concludes, sacrifices the idea of trying to hegemonize demands in a new popular block since only a position of total exteriority would guarantee revolutionary purity.

To conclude, precisely since *Rhetorical Foundations* was originally thought of as an in-between work of conceptual elaboration, it offers a valuable overview of Laclau's political theory as it stands today, looking back at the main concepts of *On Populist Reason* and *Hegemony and Socialist Strategy*, and setting up some new theoretical perspectives that might be crucial for the continuity of his thought. Thus, although the book does not present the same conceptual completeness and theoretical accuracy of Laclau's monographs, it provides a fascinating vantage point to look at the main directions of Laclau's work over the past two decades, most notably the philosophical exploration of the performative and affective nature of discursive tropes, and the analysis, through exemplification, of the workings of populism and hegemony. As is often the case in the work of Laclau, the argumentative style of the essays included in this collection elegantly

combines theoretical analysis with the use of examples and empirical references, offering an original critical reading of classic Marxist literature through the lenses of the work of psychoanalysts, linguists, historians and authors from a variety of disciplines and contexts. There is no doubt that this volume is an extremely valuable contribution to political theory, and it is an essential reading for those interested in the performativity of language, and on the question of the emergence of popular identities as collective actors.

Recensione

Alessandro Prato, *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo*

ETS 2012

Luigi Mazza

È sicuramente banale e ridondante, ma allo stesso necessario, iniziare a parlare di un testo sulla retorica ricordando ai lettori che quella che stiamo vivendo è un'era caratterizzata dal cosiddetto *Overload* informativo: ogni millesimo di secondo si moltiplicano in rete, e fuori, miliardi di contenuti veicolati nei più disparati modi e coi più disparati mezzi; conosciamo con un *tweet*, o uno *status* di Facebook, le anticipazioni di un disegno di legge e le reazioni dell'opposizione e dell'opinione pubblica prima che esperti e commentatori facciano in tempo a dire la propria; siamo investiti da *esempi* ed *entimemi* di aristotelica memoria mentre torniamo a casa in metro, o sullo schermo *touch* del nostro tablet quando un *banner* pubblicitario, in grado di mescolare testo e contenuti audio-visivi, improvvisamente ci distrae dal post o dall'articolo che stavamo leggendo.

Diciamo subito che riprendere oggi il discorso sulla retorica, come fa Alessandro Prato in *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo* (Edizioni ETS 2012), serve non solo a capire come si può (o *deve*) costruire e organizzare un discorso, ma serve anche e soprattutto per imparare a decostruirlo e analizzarlo, per andare a fondo e scoprire dove risiede l'inganno, dove la propaganda si sta mascherando di verità. Come avviene, per esempio, a causa di un eccessivo uso della «tecnica dell'amplificazione» che, se da Aristotele in poi, passando per Cicerone e Quintiliano e per gli studiosi di età moderna, era espediente da maneggiare con molta cautela, e da limitare comunque al solo discorso epidittico (per sua natura poco affidabile perché non dimostrabile), in epoca contemporanea diviene centrale per la maggior parte dei «discorsi deliberativi». Basti passare in rassegna le ultime campagne elettorali di Silvio Berlusconi: Prato (p. 169) dimostra come la tecnica dell'amplificazione venga sapientemente utilizzata per presentare l'*ethos*, ovvero i valori e gli interessi del retore-presidente, come positivamente antitetici rispetto a un «antimodello»: strategia – spiega Prato – che «si basa su una struttura dicotomica (da una parte "noi", dall'altra "loro") che offre al pubblico una rappresentazione estremamente semplificata e riduttiva della realtà».

Il testo di Prato è andato in stampa nel 2012, dunque non vi trovano spazio i più emblematici esercizi di comunicazione dell'attuale presidente del consiglio

italiano, Matteo Renzi, che presenta un ddl sulla scuola facendolo stampare su un libello dal sapore *vintage*, stile Libro Cuore, o intrattiene i giornalisti internazionali facendo entrare un carretto dei gelati nel cortile di Palazzo Chigi, e offrendo loro un cono artigianale al gusto crema e limone. Anche questa è comunicazione, anche questi sono casi di studio per la retorica, così attenta nella sua storia a tutti gli espedienti extra retorici adottati per persuadere l'uditorio: dal colore dei vestiti e il tono di voce alla postura e al movimento delle mani. Ovvero la comunicazione non verbale, seconda parte dell'*actio*, ampiamente trattata da Cicerone (*De Oratore*) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*).

La Retorica di Prato, nelle sue 196 pagine, percorre la storia della disciplina sin dai presocratici e dal periodo classico, in cui Aristotele le riassegna la dignità che merita riabilitandola dalla radicale condanna di Platone (che nel *Fedro* e nel *Gorgia* non la riconosce come *techne*, ma solo come *empeiria*) e riconoscendole un metodo ben preciso. Metodo, basato sull'*inventio* (ovvero la prima parte del sistema retorico), da cui non ci si discosterà più in tutte le trattazioni successive sulla disciplina.

Dopo che nel sistema del sapere aristotelico la retorica va a occupare un posto di primo piano, toccherà ai romani Cicerone e Quintiliano trattare a fondo le altre parti del discorso: *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*. Cicerone, oltre che il più grande oratore latino, è abilissimo esperto di eloquenza: si deve a lui l'attenzione verso la correttezza, la chiarezza, l'eleganza e la convenienza come criteri che non devono mai essere tralasciati per una buona esposizione. Come narra Plutarco nelle *Vite parallele,* Apollonio così si espresse dopo aver ascoltato una declamazione in greco di Cicerone: «Io ti lodo e ti ammiro, caro Cicerone; però compiango la sorte dell'Ellade, poiché vedo che le uniche cose belle a noi rimaste, la cultura e l'eloquenza, passano anch'esse ai romani per opera tua». Cicerone, oltre a essere il massimo rappresentante dell'arte del parlare bene a Roma, anche in una fase in cui l'oratoria si avviava verso una fase di declino a causa degli avvicendamenti politici, è anche colui che per un po' manda in cantina, sulla scia di Aristotele, la questione dell'inferiorità della retorica rispetto alla filosofia: le due discipline sono, semmai, complementari.

> Come i fiumi che discendono dalla cresta dell'Appennino prendono opposte direzioni. […] La filosofia scese per così dire verso il mare Adriatico, ricco di porti, che si può considerare un mare greco. L'eloquenza invece discese verso questo mare Tirreno, etrusco e barbaro, pieno di scogli e pericoloso, dove persino Ulisse si era smarrito (*De Oratore* XIX, 69).

Quintiliano è convinto invece che proprio l'eloquenza sia disciplina necessaria per formare un buon cittadino. E, fa notare Prato (pp. 58-59), molte considerazioni fatte nell'*Institutio Oratoria* da Quintiliano «anticipano temi e problemi centrali per la moderna teoria della comunicazione in cui il *public speaking* ha assunto un'inedita centralità». Così come, spiega Prato (p. 61), è a partire dal *De Inventione* di Cicerone che la trattatistica medievale ha creato un vero e proprio *memorandum* da seguire per giudicare completa un'esposizione,

basato sulle cosiddette «circostanze», ovvero delle domande da porsi per esser certi di fornire una giusta ricostruzione dei fatti: *quis* (chi), *quid* (cosa), *cur* (perché), *ubi* (dove), *quando* (quando), *quemad modum* (in che modo), *quibus ad miniculis* (con quali mezzi). Facile notare come le prime cinque «circostanze» anticipino la «regola delle cinque W» del giornalismo anglosassone: *who*, *what*, *why*, *where* e *when*.

Passando per il Rinascimento, epoca in cui si riscoprono i classici della retorica latina ma anche l'opera di Agostino (a partire dall'edizione del *De doctrina christiana* pubblicata tra il 1528 e il 1529 da Erasmo) Prato passa in rassegna l'Età dei lumi dal punto di vista dello studio della retorica. Qui la disciplina inizia a intrecciarsi *stricto sensu* con lo studio della lingua, così come con la politica e le idee che soffiano dalla Francia. È l'epoca in cui con Locke (*Saggio sull'intelletto umano*) e Kant (*Critica del giudizio*) si torna ad affermare l'inferiorità della retorica rispetto alla filosofia, ma è anche l'epoca in cui, sempre con Locke, si inaugura la teoria dell'«arbitrarietà del segno», e vengono affrontate diverse nuove tematiche, dall'«abuso linguistico» allo «scetticismo comunicativo». Locke è anche colui che riconosce alla metafora la capacità di generare, oltre che trasformare, i significati. Concetto, questo, che sarà ripreso da Leopardi, che alla metafora riconosce una funzione conoscitiva, così come prima di lui da Sulzer, che era convinto che «le metafore ci aiutano a fissare le idee, che senza d'un tal soccorso rimarrebbero confuse nella massa delle nostre percezioni».

È sulla scorta degli studi lockiani sull'arbitrarietà del segno che gli italiani Genovesi, Ortes, Beccaria e Cesarotti iniziano «a considerare le lingue non come un sistema rigido e chiuso, ma come istituzioni aperte e mobili» (p. 64). In Italia la *querelle* filosofia contro retorica per ora è messa da parte: sulla scorta di Vico l'arte del parlar bene viene rivalutata, anche perché le si riconosce un ruolo conoscitivo; ma soprattutto l'Italia del Settecento ha un problema più serio: non ha una né una lingua né una parvenza di unità nazionale. A dire il vero non ha un panorama politico chiaro e non ha un'opinione pubblica: la vicina Francia sembra lontanissima anche perché secondo gli intellettuali italiani del tempo, il dizionario italiano è obsoleto e limitato, e dunque non è in grado di accogliere e rappresentare le sfide del pensiero moderno.

Bisogna rinnovarsi: la lingua di Petrarca non va più bene, e non vanno bene i tanti dialetti. Occorrono più neologismi e prestiti stranieri, così come nuove forme sintattiche: la paratassi, con poche subordinate e pochi gerundi, è da preferire all'ipotassi; il verbo deve andare a collocarsi al centro e non alla fine della frase, mandando dunque in pensione lo stile di Bembo e Boccaccio; si fa strada l'uso del discorso diretto (pp. 87-88). È questo il modello de *Il Caffè* (pubblicato dal 1764 al 1766), dalle cui colonne inizia la rivolta di intellettuali e scrittori come Verri e Beccaria contro il *Vocabolario della Crusca*, intanto giunto alla sua quarta edizione, e contro i «parolai» che Verri, nella famosa *Rinunzia avanti notaio al Vocabolario della Crusca*, definisce «miseri pedantelli, o come la Crusca vorrebbe, pedantuzzi altrettanto vuoti d'ingegno e d'idee quanto gonfi d'accenti gravi, acuti, di apostrofi, interpunzioni, raddoppiamenti di vocali e di

tante bellissime parolette». Sono gli anni in cui Genovesi, per la prima volta in Italia, all'Università di Napoli tiene una lezione in italiano, e non in latino. Per Genovesi la società è «un corpo politico di tubi comunicanti»: ormai la questione linguistica è anche e soprattutto un fatto politico ed economico, e non solo una rivolta contro i puristi dello stile fiorentino o del latino.

Nell'Ottocento, con Cattaneo, in Italia la lingua è ormai vista come espressione della nazionalità. A Cattaneo si deve la grande attenzione verso i sostrati linguistici, fondamentali per comprendere le differenze, soprattutto fonetiche, tra i diversi sistemi linguistici della penisola; l'illuminista milanese contesta sia la teoria della «monogenesi» delle lingue, che quella della «poligenesi» sostenuta da Schlegel, secondo la quale è possibile separare alcuni tipi linguistici originari da cui far derivare tutte le altre lingue.

L'Ottocento, vediamo con Prato (pp. 119-121), è il secolo in cui con il Leopardi dello *Zibaldone*, sull'esempio dell'empirismo di Locke e Condillac, si riconosce nella sensazione e nell'esperienza l'origine delle nostre conoscenze e, dunque, si rifiuta l'innatismo delle idee. E poiché tra la parola e l'idea vi è un rapporto di dipendenza reciproca (come tra anima e corpo), il linguaggio ha un ruolo costitutivo, e non strumentale, rispetto al pensiero. In tal modo è superata la visione aristotelica, ma anche latino-cristiana, della lingua come posteriore all'idea. L'epoca di Leopardi è anche l'epoca in cui il progetto riformista degli illuministi non si è ancora realizzato: gli scrittori non sono riusciti a dare all'Italia né una lingua né una letteratura moderne. La lingua italiana del 1820 è, secondo Leopardi, sì «ricchissima, vastissima, bellissima, potentissima», e forse inferiore solo alla lingua tedesca, ma «essendo antica non basta, né si adatta, tal quale ella è a chi vuole scriver cose moderne in maniera moderna». Per questo Leopardi è pessimista, stavolta sì, sulla condizione «veramente dura e deplorabile» dell'intellettuale italiano dei suoi tempi.

A fine degli anni Cinquanta del Novecento tocca a Perelman e Tyteca, con il *Trattato dell'argomentazione*, ridare alla retorica un campo d'indagine allargato, come era in Aristotele, che va dall'*inventio* all'*elocutio*. I due autori si concentrano soprattutto sulla lingua scritta e approfondiscono, sottolineando l'importanza del *pathos*, il ruolo dell'uditorio, sulla base del quale viene tracciata anche la differenza tra la persuasione e il convincimento: la prima mira a un uditorio particolare, in base al preciso contesto di comunicazione, il secondo a un uditorio universale, inteso come «umanità intera».

Stretto anche il legame tra la retorica e la pragmatica linguistica, argomento al quale Prato dedica l'ottavo capitolo. Entrambe le discipline, spiega Prato, «hanno identificato come oggetto di studio il discorso orale effettivamente pronunciato in un determinato contesto» (p. 151). E nell'oralità, aveva scritto Ong nel 1982 in *Oralità e scrittura*, le parole sono come "azioni" (in ebraico *dabar* significa "parola" ma anche "evento"). E assegnare al linguaggio un ruolo di "azione" vuol dire, spiega ancora Prato, «riconoscere alla retorica un campo di applicazione assai ampio, per cui il persuadere è visto come un tipo di atto perlocutorio» (p. 154).

Sulla base delle categorie kantiane, poi, si fondano le massime conversazionali ideate da Grice, che danno un fondamentale contributo alla pragmatica:

- «Non dare un contributo più informativo di quanto è richiesto» (Quantità).
- «Non dire ciò di cui non hai prove adeguate» (Qualità).
- «Sii pertinente» (Relazione).
- «Evita l'oscurità di espressione, evita l'ambiguità» (Modo).

La retorica oggi, come si diceva all'inizio, può servire ad argomentare bene ma anche a capire come è costruita un'argomentazione; dunque a costruire, manipolare o controllare (Lippmann, Bernays) l'opinione pubblica, così come a svelare abusi e manipolazioni della comunicazione. L'ultimo capitolo del libro di Prato è un esempio di questa seconda funzione: oggi la comunicazione, nella politica come nella pubblicità, mira sempre di più a sedurci con *iperboli*, *paronomasie* e *antitesi*. E gli esempi vengono dal fascismo e dal nazismo, come dal giornalismo contemporaneo. Significativi gli esempi riportati da Prato: dagli *eufemismi* usati dal giornalismo o dalla politica per sminuire tematiche come la questione palestinese o le «guerre umanitarie», alle *petizioni di principio*, abusate in campo religioso o conservatore per dimostrare l'esistenza di Dio o condannare l'aborto; dalla tecnica berlusconiana dell'antimodello, di cui si è parlato sopra, al caso di cosiddetta *fallacia ad personam* di Oriana Fallaci (*nomen omen*, verrebbe da dire) che, per dimostrare la superiorità della cultura occidentale si limitò a screditare la persona di Arafat. La retorica, potremmo concludere, crea dei problemi che solo la retorica è in grado di risolvere!

Recensione

Barbara Cassin, *L'archipel des idées*

Édition de la Maison des Sciences de l'Homme 2014

Libera Pisano

L'archipel est une image philosophique utilisée par nombreux penseurs pour donner forme à leur réflexion. Ancrées dans la vaste mer, les îles qui le composent sont constituées de terres où la pensée arrive et d'où repart. *L'archipel des idées* est un titre heureux dans le double génitif objectif et subjectif, parce qu'il parcourt, d'une manière non-systématique, les principaux nœuds théoriques par l'unes des philosophes qui ont contribué d'une manière décisive à poser les questions fondamentales dans le débat contemporain. Le livre est une carte de navigation complète sur laquelle sont marquées les îles qui composent le vaste archipel. Le bateau, que l'auteur utilise pour nous guider, est le langage, sans doute conçu comme une force performative et politique. L'île principale est la sophistique à côté de laquelle se trouve la psychanalyse lacanienne, tandis qu'à proximité flottent certaines petites îles alliées entre-elles, tels la démocratie ou le relativisme culturel. La constellation des auteurs qui, en restant dans la métaphore, illumine l'archipel va de Gorgias à Arendt, de Aristote à Derrida, de Platon à Deleuze, de Parménide à Heidegger, de Protagoras à Austin. Le jeu de la philosophe est de mettre en dialogue la Grèce antique avec les penseurs du XXe siècle, afin de produire une réflexion originale, éthique et politique, sur le monde contemporain.

La sophistique devient ainsi le filtre avec lequel regarder en contre-jour – «du côte de la putain dirait Benjamin» (p. 12) – l'histoire de la philosophie, bien qu'elle est au bord de la philosophie même puisque le sophiste est, en fait, à partir de Platon, l'*alter-ego* du philosophe: «La sophistique est bel et bien un opérateur de délimitation de la philosophie» (p. 15). Le défi contenu dans le *Traité du non-être* de Gorgias inaugure la gigantomachie de la philosophie occidentale entre logologia et ontologie, entre la puissance créative et mystère du langage et une manifestation univoque de l'être.

> D'un côté l'ontologie, de Parménide à Heidegger: il y a l'être, *es gibt*, et l'homme, en bon berger, est commis à dire ce qu'il y a. De l'autre côté, pour reprendre le terme de Novalis, la logologie, où il y va d'abord du discours, et où l'être n'est rien d'autre qu'un effet de dire, une performance discursive (pp. 109-110).

L'entreprise sophistique a été unique dans la Grèce antique, une exception dans toute l'histoire de la philosophie, au point que la logologie des sophistes ne est pas semblable aux logos des philosophes. Si la rhétorique est un'«invention de l'ontologie pour domestiquer – pour spatialiser – le temps» (p. 41), la logologie est en rapport avec le *kairos*: «c'est le temps qui est le principe effectuant ou efficace du discours» (p. 42). En outre, si la discursivité sophistique est basée sur l'homonymie et l'équivoque, dans la *Métaphysique* Aristote lie le sens, comprit comme une exigence transcendantale et une *conditio sine qua non* du langage, avec le principe de non-contradiction. La décision du sens est univoque et elle est le produit d'une coupe violente que l'on voit dans l'exclusion catégorique tant de tous ceux qui ne parlent pas grec, que de tous ceux qui parlent pour parler, c'est-à-dire les sophistes. L'homonymie et l'équivoque sont ennemis du sens et «qui parlent pour le plaisir de parler se trouvent drastiquement hors de l'humanité» (p. 196).

La logologie des sophistes est lue sur la base des concepts-clés de la philosophie contemporaine: le performatif. L'auteur met en évidence la capacité de la sophistique de faire «des choses avec les mots», c'est-à-dire la capacité du discours de transformer et créer un «effet-monde»(p. 125). En suivant une généalogie du performatif dans son rapport avec la performance, Cassin part de la réflexion d'Austin et Benveniste, mais montre comment l'*epideixis* sophistique est le modèle d'une «performance d'avant le performatif» (p. 127).

Le fil rouge de cette histoire de la philosophie à contre-jour rejoint les sophistes à Lacan, *Jacques le sophiste*. Les éléments communs sont la compréhension du discours comme acte, la pratique de récompense, la logologie performative. L'auteur lit *Encore* de Lacan comme un «traité du non-être de la jouissance féminine» (p. 119). En outre, à la lumière de la sophistique, un dispositif comme Google devient également objet de réflexion. Ce qui retient l'attention de l'auteur est tant la prétention (fictive parce profondément américaine) démocratique de mettre à disposition les informations, que la machine capitaliste pour gagner de l'argent. Google est «transcendance du web» (p. 185) et une «invention prométhéenne» (p. 181), qui prétend tout savoir comme le sophiste, même s'il est profondément différent. Google-Gorgias est une identification qui ne fonctionne pas parce que cliquer n'est pas une pratique politique, ni un exercice pédagogique.

Prendre le parti pris de la sophistique, donc, a de fortes implications politiques, car cela signifie se distancier de la Vérité et prêter attention à la responsabilité sémantique. La centralité politique de la sophistique est double car elle concerne tant l'attention sur les logos, que la relation avec l'universel. L'importance du logos en politique est la plus grande innovation de la sophistique, qu'Aristote reprend dans la définition de l'homme comme «animaux doué de logos». En ce qui concerne la prise de distance par rapport à l'universel, l'auteur se réfère à la sentence de Protagoras – «l'homme est la mesure de toutes choses» – qui ouvre le passage de l'opposition vrai/faux au «meilleure». Cette comparaison a une énorme signification parce que la tâche plus élevée de la politique n'est pas

l'imposition universelle de la Vérité, mais «consiste à aider différentiellement à choisir le meilleur» (p. 158). Après avoir quitté l'interprétation heideggérienne et tragique de la *polis*, l'auteur adopte la vision de Arendt selon laquelle la spécificité de la politique consiste en vivre ensemble et à surmonter l'opposition entre la *doxa* changeante et l'*aletheia* éternelle.

Un autre thème dans le livre est l'enchevêtrement entre le langage et l'être femme, cet aspect est aussi analysé à partir de la sophistique, en particulier à partir d'Hélène, dont Gorgias a fait l'éloge. Hélène est «un objet culturel multimédia» (p. 98), non seulement parce qu'elle résume en son nom toute la Grèce (les Hellènes font face aux Barbares), mais aussi parce que sa voix est celle de toutes les femmes. Voix, femme, langue, peuple: Hélène est «un produit du discours, c'est même le logos incarné» (p. 107). Donc, il y a une superposition entre logos et Hélène, entre langage et femme. Cette relation particulière entre femme et langue se retrouve tant dans la jouissance féminine selon Lacan – satisfaction des mots et non rapport au corps –, que inévitablement comme trace autobiographique dans la philosophie du langage de Barbara Cassin. En outre, le geste philosophique particulier que l'auteur effectue lie la différence de genres à la sophistique dans le défi décisif que les deux lancent à l'universelle philosophique. Il y aurait, par conséquent, une certaine féminité de la sophistique comme «modification de l'universel philosophique» (p. 151). Les deux sont des formes de résistance à l'universel, blessures de l'identité, ouvertures à la pluralité: «mon rapport à l'universel est, non pas subjectif, mais intégralement relatif» (p. 159).

Défendre la pluralité signifie établir une relation spéciale avec la langue, ou plutôt avec les langues. Dans les dernières pages, l'auteur suit la piste de Derrida pour parler de l'«intraduisible», à propos de le *Vocabulaire européen des philosophies* paru en France en 2004. La langue échappe la propriété, elle n'appartient pas. Dans le contexte de la gigantomachie occidentale entre ontologie et logologie, l'auteur distingue deux conceptions du langage différentes qui correspondent à deux modèles de traduction. Selon l'ontologie, c'est-à-dire de Parménide à Heidegger, le langage ne serait qu'un moyen de communication au service l'être et la traduction constituerait un stratagème pour communiquer plus rapidement. Plutôt, du côté de la logologie, le langage crée le monde et il n'est pas un moyen, mais une «force» (p. 195), qui se manifeste non seulement dans la pluralité des langues, mais aussi dans une sorte de multiplicité intérieure à chaque mot. Traduire est übersetzen, un corps à corps avec des mondes différents.

À la pluralité des langues se lie l'arendtienne «équivocité chancelante du monde» (p. 206). La langue, n'est rien de plus que, comme écrit Lacan, «l'intégrale des équivoquées que son histoire y a laissé persister» (p. 197). Le choc de retour est expérimenté par tout les parlants qui rentrent dans une langue autre que la leur: «il faut au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une, pour parler une» (p. 198). Dans cet espace de l'aliénation, suggéré par le *Monolinguisme de l'autre* de Derrida, il y a un geste politique qui est à l'opposé du globish – global english –, compris comme tissu linguistique européen et mondial. La dictature

d'une langue artificielle pose le même problème politique qu'émerge dans la hiérarchie historique – *in fine* raciste – de la langue de la philosophie proposée par Heidegger. Contre cette approche Barbara Cassin se range avec Humboldt et Deleuze, soulignant l'importance tant de la diversité des langues comme condition immédiate de la richesse du monde, que de la déterritorialisation comme une chance pour produire une Europe en mouvement, «*energeia* plutôt que *ergon*» (p. 205). Les implications politiques du langage sont, donc, cruciales, non seulement à l'égard de l'Europe contemporaine, mais aussi – sur la base de la réflexion de Hannah Arendt – en ce qui concerne l'horrible spectre du totalitarisme: «la banalité du mal n'est pas sans lien avec la banalité de la langue que l'on parle» (p. 208). Quand les mots sont transformés en ordres et clichés, le marge de créativité est nul et la langue (maternelle) n'existe plus. À la fin du voyage, Barbara Cassin nous invite à repenser sérieusement la relation entre la politique et la parole, parce que l'extrême vigilance passe par le filtre du langage.

Recensione

Emmanuelle Danblon, *L'uomo retorico. Cultura, ragione, azione*

Mimesis 2014

Marco Carassai

L'uomo retorico. Cultura, ragione, azione si presenta come un ambizioso tentativo di riattraversare l'ambito complesso e esteso della ragione umana, attraverso un'ottica divenuta tradizionalmente inusuale, quella della retorica. Il titolo stesso nomina già in modo inequivocabile l'intreccio indissolubile, che il libro tematizza, fra antropologia e retorica, un intreccio che svela l'antropologia come senso ultimo della retorica e la retorica come senso ultimo dell'antropologia.

Una riflessione sull'*uomo retorico* sarebbe necessaria in una società che si trova ad aver abbandonato il cuore della Modernità, ma non è stata capace di inventare altro. Di fronte ai molteplici annunci della fine della storia e dell'uomo, Danblon auspica un «passo indietro» in grado di tracciare una genealogia della ragione umana, che riannoda in modo inestricabile l'essere umano con la retorica. Una retorica intesa nel suo senso più ampio e inclusivo, che si estende sino a coincidere con la dimensione complessa delle pratiche linguistiche che articolano la razionalità umana. Questo gesto dell'autrice non intende essere tuttavia un mero indietreggiamento. Si tenta piuttosto di far riemergere una *cultura*, capace di dischiudere antiche e nuove possibilità dell'agire comune e un'autentica auto-comprensione dell'uomo e del cittadino. Affiora così nel lavoro di Danblon un'originale declinazione nella concezione della ragione retorica, unita inevitabilmente a una prassi teorica, che non si accontenta di essere puramente descrittiva. Il libro infatti tenta di figurare e di stimolare in modo persuasivo un "nuovo umanesimo", che è possibile riscoprire l'esercizio consapevole della retorica.

Il compito del libro è di rinvenire i tratti e le tracce antiche dell'*Homo rhetoricus*, il primo artigiano del *logos* e della socialità, capace di plasmare il mondo a sua misura, per scoprirvi quanto c'è di razionale, sia in senso cognitivo che in senso etico, nell'esercizio della ragione pratica. Danblon mostra in modo significativo che il modello di razionalità in questione è del tutto radicato in una cultura dall'artigianato, che non conosce e non esperisce ancora alcuna separazione dicotomica fra sapere (teorico) e agire (pratico). La posta in gioco

è dunque un'intera cultura, quella della ragione pratica, nella sua struttura stratificata ma unitaria: soltanto a patto di accedervi nuovamente si possono dischiudere le radici dell'intelligenza umana.

Le pagine di Danblon fanno apparire in modo cristallino la *forza* dell'uomo retorico delle origini, una forza retorica che è anzitutto il luogo privilegiato della vitalità del vivente umano, ovvero la sua capacità di figurare il reale. È la retorica che umanizza il mondo attraverso il *logos*; ed è sempre la retorica che "fonda e organizza la giustizia", "decide della politica", "esprime l'identità", "celebra eroi", "denuncia tradimenti", "trasmette memoria". Gli epiteti omerici di Ulisse, primo modello di uomo retorico, possono essere estesi all'uomo in generale: egli è *polytropos* e *polymetis*, uomo dalle molteplici evoluzioni e dalle molteplici astuzie, che sa come agire e reagire di fronte a un mondo, la cui complessità resta sempre al di là della sua portata. Danblon ricorda che già il mito racconta la nascita della retorica, associandola al dio Ermes, una divinità polisemica e ambigua, dalle mille astuzie, che dona la retorica agli uomini per rendere possibile il vivere comune. Questo mito permette all'autrice di mettere in luce che gli uomini abitano da sempre un mondo orfano di ogni stabilità e che il senso, che gli uomini costruiscono mediante la loro forza retorica e demiurgica, è un mondo instabile e precario. Tuttavia l'ingegnosità retorica con cui l'uomo agisce di fronte all'imprevisto e all'imprevedibile è la migliore risposta di fronte alla complessità del reale.

In tal modo Danblon traccia un sentiero teorico "stretto" ma deciso, che prende le distanze sia da una posizione riduzionista di una ragione puramente logica, orientata dal solo rigore dimostrativo, che da una posizione irrazionalista, che fa della ragione un mero trucco e un'illusione. Si tratta di concezioni o troppo *pure* o troppo *povere* della ragione, incapaci di riconoscere che la retorica non solo non si oppone alla ragione, ma ne è persino una condizione di possibilità essenziale. Il modello che affiora in modo chiaro nella serrata analisi dell'autrice è un modello *naturalista*, debitore di una filogenesi del *logos*, che rispetta il ritmo del vivente perché capace di ritrovare la «natura essenzialmente culturale dell'uomo: la sua *retoricità*».

Nel primo capitolo l'autrice affronta in modo lucido l'ambiguità delle origini della retorica e i pregiudizi che attraversano l'eredità della sua tradizione. Nella versione mitica delle origini, la retorica, produttrice della persuasione, si fonda sulle funzioni indiziarie della ragione: il ragionamento mediante indizi considera la complessità del reale con flessibilità e sagacia, la interpreta con vivacità e creatività. Secondo una versione più moderna, la retorica si confonde idealmente con la dimostrazione, perdendo la dimensione sensibile ereditata dalla cultura indiziaria, orale e artigianale. È all'interno di quest'ambiguità originaria che la retorica, e con essa la ragione, ancora oggi dimora.

In un dettagliato *excursus* storico, Danblon mostra che la retorica, intesa come facoltà spontanea, ha perso la sua anima nel momento stesso in cui è stata istituzionalizzata nei quadri della nuova società greca, che ha esperito l'uguaglianza di accesso alla parola pubblica. La democratizzazione della parola

inoltre presentava nuovi pericoli, soprattutto agli occhi di Platone; guidato dalla lodevole preoccupazione di proteggere il cittadino dalla sofistica, il filosofo ha finito per snaturare la retorica, da una parte facendole abbandonare il suo carattere *pratico* e *sensibile*, dall'altra riducendola all'arte della lusinga e della manipolazione.

Affrontando in modo critico un'eredità ideologica gravante sull'idea di ragione – un'eredità sedimentata in fratture e opposizioni insanabili che restituiscono un uomo scisso sin nel cuore della sua identità – Danblon rinviene in modo sapiente una continuità e una filiazione lì dove tradizionalmente appariva una divisione e una cesura insanabili (intelletto-sensibilità, ragione-emozione, rigore-flessibilità, oralità-scrittura, teoria-prassi). La retorica è in verità opera «dalle prime sensazioni corporali sino ai progetti intellettuali più ambiziosi»: è un *frontaliere*, che funziona da valico continuo e unitario fra le diverse attività che costituiscono, come un mosaico, una ragione stratificata.

Non deve sorprendere che uno scavo genealogico rigoroso della ragione retorica avverta il bisogno di rinviare in modo costante e prolifico a Aristotele. Il filosofo greco rappresenta per Danblon il teorico privilegiato di un modello di ragione "impura", che intreccia rigore e sensibilità, giudizio e emozione. Aristotele è considerato da Danblon la "prima diga" contro la "distorsione della ragione umana", esito dalla tradizione filosofica trionfante: l'inizio di una linea di resistenza che ha attraversato nascostamente il pensiero europeo e che ha permesso il formarsi di sentieri paralleli, che hanno conservato una visione più ricca e complessa della ragione umana.

Emergono quindi altri due autori decisivi in questa "linea di resistenza": Vico e Nietzsche. Due "genealogisti" genuini, che non soltanto hanno insegnato retorica, ma hanno insegnato a pensare *con* la retorica, e ne avrebbero difeso «ognuno a suo modo, una visione umanista e soprattutto umana». L'ingegno vichiano e la *rhetorische Kraft* nietzscheana descrivono la capacità umana di figurare il mondo, che caratterizza in modo eminente l'essenza del linguaggio e del pensiero, mettendo in luce la continuità fra forza naturale e potenza tecnica.

Nel XX secolo la ragione moderna è stata impotente contro le tragedie dei totalitarismi e delle guerre mondiali: «nessuna diga ha tenuto e la ragione moderna ha conosciuto una crisi senza precedenti». Perelman ha registrato questa crisi della ragione e ne ha raccolto la sfida, proponendo un ritorno alla retorica. Il suo progetto tuttavia, secondo Danblon, sarebbe rimasto, nonostante le apparenze, senza seguito. In tal senso, l'autrice critica duramente la svolta retorica protagonista del dibattito filosofico a partire dagli anni '60. Caratterizzata da un'impostazione relativista, essa avrebbe ripreso la centralità della figurazione «intesa come fine a stessa e non come maniera di agire nel mondo», finendo per estetizzare la retorica e per accentuare ancor di più la crisi della ragione pratica.

Nella parte centrale del libro, Danblon analizza in modo suggestivo le grandi funzioni della retorica, mostrando la loro origine spontanea e naturale, il loro sviluppo tramite la tecnica e la loro utilità per la vita pubblica. Le facoltà retoriche infatti costituiscono le fondamenta della ragione umana e successivamente

sono reinvestite dalla tecnica per essere estese, migliorate nelle grandi funzioni che permettono la costruzione del mondo sociale. Viene tracciato un percorso complesso, denso di riferimenti e di spunti originali, attraverso queste le grandi funzioni retoriche: dal pensare in azione all'esprimere emozioni, dal raccontare storie al sospendere giudizi, dal decidere al giudicare.

Uno spazio di eccezione interessante in questo percorso è quello occupato dalla *sospensione del giudizio*. Si tratta del primo esercizio della retorica tecnica che non amplia una funzione naturale, ma che ne inverte, al contrario, la tendenza iniziale. E tuttavia, l'apertura d'esperienza e la creatività alla quale può condurre l'esercizio di questa sospensione, ovvero della critica, sembra poter raggiungere una tendenza spontanea della logica del vivente ad accogliere l'imprevisto, ma anche di cercare nuove soluzioni a problemi inediti. Ciò conferma l'esigenza teorica dell'autrice di concepire la ragione umana come l'esito sempre aperto di una stratificazione di facoltà naturali riadattate alle sempre nuove realtà istituzionali: le funzioni più spontanee sono sempre sollecitate per rispondere ai bisogni delle nuove realtà culturali che si offrono all'ambiente umano.

Significativa è inoltre anche la risposta retorica alla domanda "come giudicare?" attraverso l'analisi intrapresa da Danblon di un caso particolare. Si tratta della testimonianza di una donna sopravvissuta ai campi di sterminio nazisti (riportata per esteso in appendice alla fine del libro). Emerge qui in modo vivido e paradigmatico, nello sforzo umano di figurare l'inverosimile, la nascita di un giudizio, un giudizio etico, mediante l'impiego di tutte le funzioni retoriche e discorsive del testimone.

La conclusione del libro suona piuttosto come un'apertura, che dischiude «l'immenso cantiere che si apre al cittadino che fa liberamente la scelta consapevole di vivere in un mondo aperto». Questo libro è anche in fondo una scommessa per l'autrice: una comprensione naturalista, umanista e interdisciplinare della retorica sarebbe l'occasione per il "cittadino" di chiarire il proprio mondo in modo riconciliato con la retorica. Danblon riconosce tre ambiti della vita nei quali la retorica può intervenire in modo utile: l'esercizio individuale della ragione pratica, l'ambito delle istituzioni pubbliche (politica, diritto, educazione etc.) e l'ambito epistemologico (al di là delle frontiere fra scienze umane e scienze naturali). L'approfondimento conclusivo di questi tre ambiti permettono all'autrice di completare il ritratto dell'uomo retorico. Quest'uomo sarà un individuo capace di impiegare lucidamente gli strumenti polivalenti della sua ragione retorica, un cittadino esercitato nell'arte di intervenire nella società, un umanista formato nel dialogo interdisciplinare, che unisce la cultura a un'arte del vivere.

Intesa come facoltà naturale, come insieme di funzioni, o come pratica stratificata, la retorica è per Danblon l'insopprimibile capacità di figurare il mondo, di renderlo umano. Senza questa dinamica, che intreccia razionalità e retorica, «è l'umanità dell'uomo ad essere minacciata».

Recensione

L'intrico dell'io

a cura di Francesca Bonicalzi e Silvano Facioni
Jaca Book 2014

Simone Guidi

A cura di Francesca Bonicalzi e Silvano Facioni, *L'intrico dell'io* raccoglie, intorno al complesso tema del soggetto, numerosi interventi di giovani e navigati studiosi. Direttive volutamente differenti e multiformi, che spaziano tra moderno e contemporaneo ma trovano un luogo di giunzione nell'insegnamento di Gianfranco Dalmasso, la cui riflessione – ricordano i curatori nella premessa – consente il «riconoscimento di un'alterità al lavoro nelle opere e nei giorni della storia: alterità che si offre come promessa di un più-di-senso mai scissa dal rischio della deriva "egolatrica" che – attraverso la riconduzione a sé […] – può soffocare la provocazione che dall'alterità proviene e che rimane irriducibile» (p. 11). Un intrico, quello delle riflessioni offerte dalla raccolta, che va quindi mantenuto in un certo senso intatto, restituendo tutta la complessità e l'originaria pluralità di qualcosa, l'io, che – al contrario di come lo ha concepito una certa modernità – non si offre come un dominio compatto d'essere e di identità, ma trova la sua unità e la sua continuità in un esser sempre-già-altro, mai origine di se stesso e del proprio discorso.

Articolato in cinque sezioni – Io/Corpo, Io/Altro, Io/Inconscio, Io/Storia e Io/Linguaggio –, *L'intrico dell'io* dipana a questo scopo un'indagine «"polifonica", multipla, proteiforme», su quell'entità in costante mutamento che è il soggetto, tentando di mettere a punto «una sorta di ipertesto costruito (e virtualmente sempre in costruzione) intorno a un'imprendibilità – quella dell'io – che pure produce "effetti" istituisce norme, intrama narrazioni o, in una parola, fa (la) storia» (p. 9). L'intenzione alla base della raccolta diviene, quindi, non quella di tracciare «un ipotetico diagramma esterno dell'io, una sorta di griglia concettuale prestabilita», ma piuttosto di mostrare come i cinque indicatori scelti – corpo, altro, inconscio, storia, linguaggio – «si string[a]no intorno all'io, che, a sua volta, li stringe: un nodo, un viluppo, un "intrico" in cui [essi] si muovono in direzione dell'io che si muove verso di loro», con un movimento biunivoco che non produce tuttavia nessuna sintesi «e, in un certo senso, nessun incontro: gli indicatori […] intrecciano, avviluppano, intrigano l'io perché questo non si dà

prima o separato da essi, ma lo costituiscono come irriducibile e, più ancora, come irriducibile agli stessi indicatori» (p. 8).

Nella ricchezza e nella complessità dell'intero volume, le righe che seguono presentano, a titolo esemplificativo dell'ampia panoramica fornita dalla raccolta, alcuni dei saggi di maggior interesse.

L'intervento di Silvano Facioni in apertura del volume, intitolato *Derrida, Agostino e il «Il grande libro delle lacrime»*, si concentra sulla questione del performativo, a partire da alcuni considerazioni di Derrida sulle *Confessioni* di Agostino. Facioni avvicina così Derrida e l'Ipponate, in particolare sulla performatività della lacrima e della confessione. In un certo senso, infatti, seguendo le considerazioni che Derrida sviluppa in *Memorie di cieco*, si potrebbe dire «che le lacrime costituiscano la dimensione "performativa" dell'occhio, l'uscita dall'orizzonte "constativo" proprio della vista e del vedere, e che la loro letterale "fuoriuscita" dall'occhio che le raccoglie e le espelle ad un tempo testimoni – vale a dire performi – l'indecidibilità di quanto esprimono: la preghiera, l'amore, la gioia, la tristezza» (pp. 17-18). L'esteriorità delle lacrime direbbe quindi l'esteriorità dell'altro verso cui si rivolgono, così come nell'Agostino delle *Confessioni* la lacrima rimanda non alla vista ma all'ascolto e alla parola. Un parallelo che si ripete anche nella confessione, che – nota Facioni –

> non può fare a meno di cercare se stessa e, dunque, non può "sapersi" nemmeno nei termini di quella consapevolezza che viene considerata come l'imprescindibile presupposto della comunicazione (con se stessi o con l'altro): eteroclita rispetto all'ordine della verità, la confessione non può che confessare il suo mancarsi, il suo dirupare lungo la singolarità che invece crede di raccoglierla nell'ordine di un discorso sequenziale, lineare, presente al suo stesso prodursi. La confessione confessa la sua impossibilità di confessarsi, ovvero il ritardo che sfrangia gli orli che vorrebbero perimetrarla nel textus (il tessuto, l'intreccio) di una dichiarazione, e sfida le teorie linguistiche [...] pur embricandosi in esse (p. 21).

Sottratta all'ordine di un *telos* da attendere, la confessione rappresenta così, già per Agostino, «il "luogo" in cui parola e atto possono coincidere secondo un ordine che proprio nella "confessione" rivela il loro paradossale coimplicarsi» C'è dunque, come nota già l'Ipponate, «una parola "che si esprime con la lingua" ed una che esprime con l'agire, o meglio che è, in senso proprio, un "agire" e che è "concepita nel cuore"» (pp. 21-22). La confessione, insomma, «performa in quanto performata, e non appartiene all'ordine di un qualche enunciato apofantico che potrebbe restituirla ad un'origine, una presenza, ma si produce in un ordine veritativo che la connette al "fare" o, come Agostino e Derrida non cessano di dichiarare, al veritatem facere, che manda definitivamente a fondo l'idea austiniana di performativo, perché smagnetizza l'ago che orienta la bussola ontologica a partire dalla quale la distinzione tra "constativo" e "performativo" è possibile» (p. 22). È l'evento, infatti, per Facioni, ad aprire la possibilità del performativo, a rappresentare la sua condizione di possibilità, e quindi

la performatività della "confessione" non comincia nel momento in cui qualcuno dice "Io confesso", ma [...] nel momento in cui chi si esprime dichiara, come Agostino, "Accetta l'olocausto delle mie confessioni": è l'altro, che precede la confessione, a costituirla come evento attraverso la sua accettazione, mentre la confessione è un "sacrificio", dunque una spoliazione, una rinuncia alla posizione dell'Io, un'offerta che consiste nel venir meno dell'offerente che attraverso, nella, con la confessione, riconosce un debito, un incommensrabile debito nei contronti dell'altro a cui (si) confessa (p. 26).

Il saggio di Francesca Bonicalzi, *Levinas oltre la fenomenologia: interiorità, temporalità, carezza*, verte invece sul pensiero di Levinas, e in particolare sulle osservazioni che il filosofo lituano propone sul fenomeno della carezza e dell'interiorità. Una questione che Bonicalzi approccia partendo dal luogo di generazione stesso dell'opposizione tra interiorità, la modernità cartesiana, che ripropone il dualismo anima-corpo dell'antichità all'insegna del cogito «con una forte caratterizzazione del tratto oppositivo di interiore ed esteriore, cui Descartes offre nuova concettualizzazione e nuovo linguaggio» (p. 64). In Levinas l'autrice cerca, al contrario, «la possibilità di un linguaggio teorico capace di produrre un movimento generativo di pensiero che fuoriesca dal dettato del cogito cartesiano di costringere l'umano nelle maglie di un progetto di oggettivazione» (*ibid.*). Ripercorrere la questione della sensazione significa «individuare una differente via d'accesso al problema per ridiscutere, nella sua complessità, la riflessione sulla soggettività e rileggere interiorità ed esteriorità come effetto di separazione e non come specularità di un esistere panoramico dell'essere». Ed è in particolare un gesto, la carezza, che in Levinas, per Bonicalzi, porta a cogliere «una specifica modalità di essere del soggetto in azione, così come è messa a tema nella [sua] fenomenologia dell'eros» (p. 68). Una questione, quella della carezza, che era stata già toccata da Jean-Paul Sartre in *L'essere e il nulla*, dove, come sarà per Levins, essa rimanda alla mancanza, all'espressione di un bisogno. Se, tuttavia, Sartre, «nell'enucleare la fenomenologia delle relazione concrete, colloca la carezza come situazione originaria tra le reazioni fondamentali dell'essere-per-altri, entro la dimensione del desiderio sessuale concepito come tentativo originario di impossessarsi della soggettività libera dell'altro», Levinas esalta al contrario «gli effetti di soggettività della carezza nel percorso di una fenomenologia dell'eros entro cui la carezza si annuncia come forma della sensibilità che trascende il sensibile, un contatto senza possesso e appropriazione» (p. 69). Lungi dal rieplicare la matrice cartesiana della sensazione, «l'analisi levinassiana [de]lla natura sensoriale della carezza, che vive di uno statuto peculiare non riconducibile né alla sola natura sensoriale del tatto e neppure "al solo intelletto"», spalancando la possibilità di «un altro ordine di esistenza e di temporalità» (*ibid.*). La carezza è infatti, per Levinas,

contatto, appartiene all'ordine del sensibile, ma in quanto gesto che "cerca" (e non che "afferra" o "possiede") essa trascende il sensibile e apre una fenditura che permette di accedere a una dimensione della soggettività messa a tacere dalla modernità, la quale, dominata dagli effetti di spazializzazione del *cogito* cartesiano, costringe l'altro all'esteriorità e occlude il movimento costitutivo della soggettività (*ibid.*).

Il gesto della carezza, che Levinas privilegia ad altre espressioni in quanto «è meno contatto di ogni contatto ma, più di ogni altro contatto, trascende il sensibile», disvela quindi una costellazione concettuale che rimanda non al «contatto definito con cose o persone, ma [all']esperienza costitutiva di un'altra soggettività e di una diversa temporalità» (p. 70). Il soggetto va, insomma, oltre il mero contatto e un gesto che – sartrianamente – risulta a prima vista appropriativo – per lanciarsi in una ricerca dell'altro di cui l'io levinassiano si nutre, con una «fame che rinasce all'infinito» e che, guardando a ciò che è sempre-non-ancora, «sottrae l'essere alle strutture dell'ontologia classica» (p. 74), aprendo a una nuova temporalità.

Nel suo saggio su *Esperienza e inconscio in Husserl*, Vincenzo Costa affronta invece il problema dell'inconscio nel fondatore della fenomenologia, che pone a confronto con Freud. Quella dell'inconscio e in generale della psicoanalisi risulta infatti, nota Costa ricalcando osservazioni già appartenute a Derrida e Ricoeur, una sfida insidiosa per una fenomenologia della coscienza qual è quella di Husserl, ponendo un campo «in cui non abbiamo a che fare con vissuto coscienti, bensì con una sorta di "soglia" che separa la coscienza dalla non coscienza». Si tratta quindi, per il filosofo tedesco, di rendere possibile una fenomenologia dell'inconscio, «legata alle sintesi passive, che sono sintesi a-egologiche, sintesi che non vengono realizzate da un io penso, e in particolare da un io penso che "deve potere accompagnare tutte le mie rappresentazioni", poiché l'io penso si costituisce in queste sintesi ed è un effetto del movimento temporale stesso e delle sintesi che al suo interno si realizzano tra i contenuti» (p. 115). Ma per l'Husserl "maturo" che si è lasciato alle spalle le *Ricerche Logiche*, nota Costa, il paradigma cartesiano di evidenza – quello della chiarezza e della distinzione – non è sufficiente a notare come ogni singolo vissuto della coscienza rispecchi la connessione totale tra tutti i vissuti, e come «quella che chiamiamo coscienza [sia] una vita operante unitariamente in un sistema di implicazioni intenzionali, dove nessuna parte ha una purezza in se stessa», rendendo possibile che «il disvelamento dell'elemento latente non giung[a] ad un elemento ultimo» (pp. 115-16). Ogni evento della coscienza emerge insomma, nota Costa, «in una struttura complessa che fa da sfondo all'apparire, poiché nell'attualità di ogni cogitatio sono "implicite" altre possibilità». Fraintendendo il funzionamento della coscienza l'associazionismo psicoanalitico non comprende l'esigenza – notata, rileva Costa, anche da Lacan – di una analisi fenomenologica dell'inconscio. La nozione husserliana di coscienza va infatti intesa più nel senso leibniziano, che tiene conto anche delle celebri petites perceptions, che in quello cartesiano di una coscienza perfettamente trasparente a se stessa, ed essa, per Husserl, «non solo tollera, ma richiede uno sfondo di inconscio» (p. 118), ponendo di fatto una relazione tra contenuti che restano sullo sfondo e contenuti che si manifestano: l'inconscio ha così strutturalmente a che fare con la coscienza, in quanto in essa di fenomenizza. Il rapporto tra inconscio e coscienza è così pensato da Husserl non come se qualcosa si trova dietro la coscienza, ma «come

qualcosa che viene in primo piano quando nella coscienza vi sono dei vuoti, quando questa viene meno: l'inconscio è una lacuna della coscienza» (p. 119). Tutto sta, quindi, a immaginare la coscienza non come uno spazio unitario, ma come una serie di strati, «come una catena in cui ogni esperienza si collega con le precedenti» (p. 119), identificando l'inconscio con il momento in cui questa catena si rompe, la coscienza si oscura, alcuni passaggi della catena non sono più accessibili direttamente alla riflessione e qualcosa, in sua sostituzione, giunge in primo piano dalla memoria. Quella della vita inconscia è, perciò, anche per Husserl, una esperienza quotidiana innegabile, che tuttavia, come poi – nota Costa – farà nuovamente Lacan, stabilisce una concezione dell'inconscio «che non lo considera come "una volontà oscura considerata come primordiale, qualcosa prima della coscienza"» (p. 122), consentendo a Husserl, sul piano di una nozione di inconscio interpretata a partire dalla struttura associativa della vita conscia e delle sue leggi, di mettersi in dialogo con la psicoanalisi anche sul piano della teoria degli impulsi, e della sintomatologia clinica.

L'intervento di Marco Maurizi, *Marx con Lacan. Il corpo sociale in frammenti e lo specchio borghese del mercato*, propone una lettura del rapporto tra Lacan e Marx riguardo al problema dell'immaginario e dei legami sociali. Il confronto di Maurizi parte dalla teoria lacaniana dello «stadio dello specchio», in cui «lo sviluppo dell'Io viene avviato da una sorta di identificazione primitiva resa possibile dalla scoperta infantile dell'immagine» (p. 128) di sé riflessa nelle superfici lucide. Un processo di auto-riconoscimento che fonda la possibilità di un'immagine unitaria di sé, «un totum in cui il bambino può riconoscersi pur non possedendolo, anzi proprio in quanto esso gli sfugge» (ibid.), che stabilisce una relazione dell'organismo con la sua realtà, una «"captazione de parte dell'immagine" che pone l'Io nella sua funzione di unificazione del corpo in una dimensione che rimane però essenzialmente e strutturalmente immaginaria» (p. 128). Tale dialettica tra immagine e corpo si connette, nota Maurizi, con una «passione del soggetto per la propria autorappresentazione che Lacan definisce in termini di erotismo rispetto ad una *Gestalt* compiuta, seppure solo immaginariamente» (p. 129), e che costituisce un Io anticipato, prematuro, aggrappato a una sua consistenza immaginaria. Il «primo ad apparire degli effetti dell'imago nell'essere umano è [quindi] un effetto di alienazione del soggetto», un essere altro dell'Io che apre così un fallace identificazione immediata con sé e si inserisce «in una struttura di riconoscimento»: «L'Io», rileva Maurizi con Lacan, «è ciò che in cui il soggetto non può riconoscersi se non aliendandosi. Egli non può ritrovarsi se non abolendo l'*alter ego* dell'Io» (p. 130). Una dialettica tra Io e specchio, alla quale l'autore del saggio avvicina il concetto marxiano di merce-feticcio, che, come lo stesso Marx nota, ha come caratteristica della sua forma il fatto

> che tale forma ridà agli uomini come uno specchio l'immagine delle caratteristiche sociali del loro proprio lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose, e perciò ridà

anche l'immagine del rapporto sociale tra produttori e lavoro complessivo, facendolo sembrare come un rapporto sociale tra oggetti che esista al di fuori di loro (p. 132).

Inoltre, nota Maurizi, la privazione, per un singolo o per una comunità della possibilità di avere un rapporto con le condizioni oggettive del proprio lavoro costituisce in Marx un movimento, di separazione dal naturale, facendo sì che i termini che definiscono il processo storico dell'umanizzazione si determinino in questa stessa separazione, e quindi del sociale e dell'economico: «"naturale" è qui ciò che si trova immaginariamente (cioè illusoriamente) al di qua di tale processo: Marx vi si riferisce con l'idea del "corpo inorganico", di ciò che esiste senza essere o porre in rapporto. Di conseguenza, il corpo sociale è sempre in frammenti sebbene la percezione della sua disunità sorga dall'immagine di un'unità fantastica, cioè di un'unità che dovrebbe produrre stabilità e che come tale non c'è mai stata e non può esserci» (137-38). Analogamente a come poi sarà per Lacan, quindi, in Marx la pienezza assente dal lato naturale, diviene illusoriamente presente dal lato dell'immaginario sociale; questa identità sociale, che trova la sua unità nella merce-specchio, in grado di restituire l'immagine di un corpo sociale in frammenti, si costituisce così nell'intrinseca conflittualità dei rapporti, che supera come sua sintesi immaginaria.

Prendendo le mosse due contrapposte letture di Hegel – quella di Lebrun e quella di Žižek – Luigi Antonio Manfreda (*Su storia e discorso in Hegel*) tenta di mostrare, con Žižek, come la dialettica di Hegel non si riduca a una vuota formalità, e come essa non nasconda, nietzscheanamente, un rovescio della dialettica che possa essere sciolto portando alla luce «"le scelte lessicale eminentemente infra-razionali connesse al modo in cui gli essere viventi affrontano le minacce rivolte ai loro interessi vitali» (p. 164). La visione hegeliana della storia e della sua razionalità non trovano quini il loro esito nella «scommessa disperata che sia possibile sempre di nuovo, volgendo indietro il nostro sguardo, ricostruire una storia sensata e coerente in cui ogni elemento ritrovi il proprio luogo» (*ibid.*). Il senso stesso del susseguirsi di figure e forme di vita è piuttosto, per il filosofo di Stoccarda, «che ogni figura della coscienza, ogni forma di vita "è destinata a 'finire male', e che ogni posizione genererà un eccesso che preluderà alla sua autodistruzione"». Ciò significa, tuttavia, sottolinea Manfreda, che «in Hegel la sola verità è il processo infinito di generazione e corruzione delle "scelte semantiche" determinate» (*ibid.*). Tutto sta, insomma, nel comprendere che «la necessità storica, in Hegel, non preesiste al contingente processo della sua attualizzazione», e che – come nota Žižek – «l'implicazione filosofica fondamentale della retroattività hegeliana è il suo minare l'inderogabilità del Principio di Ragion Sufficiente», valido solo in un modello lineare di causalità. L'individuo storico è così sempre figlio del proprio tempo, ma anche sempre l'attore contingente di una storia che non si dà come già scritta su un piano esterno, ma piuttosto si configura come una totalità che si modifica e rimodella continuamente, un intero che è processo aperto e contingente di costante

autoformazione. Il toglimento della temporalità che chiude la *Fenomenologia* hegeliana va quindi inteso, nota Manfreda, non come «un eterno al di là di esso, sospeso in un altrove ontologico, ma nell'unità-sincronicità della struttura circolare del categoriale che lo rende possibile» (p. 169). La storia si costituisce così come questo darsi frammentari di elementi contingenti e disgiunti, privi di un telos esterno che concateni le sue figure, ma al tempo stesso anche come una polifonia di significati il cui senso ultimo è la stessa totalità, e nell'articolazione vivente e sempre dinamica di un discorso. «Ciò che non muta in questo quadro», scrive così Manfreda riflettendo sulla gerarchia tra piano logico e storico, «ciò che Hegel definisce eterno, è il produttivo del *Logos*, il suo creare sempre di nuovo un mondo», e non le particolari *Darstellung* che residuano nelle loro reciproche epoche. Perciò, l'autonomia del logico sulla storia effettuale, che da un punto di vista storico-genetico ne rappresenta quindi la condizione, «non lo cristallizza in un immobile sovrastorico, né preclude la possibilità della novitas, che pure s'inscrive a sua volta dentro un mondo costituito nell'attivarsi, per così dire, della mobile struttura del categoriale» (p. 171). La circolarità della relazione tra storia e *logos* posta da Hegel lascia al contrario aperta, secondo Manfreda, «la possibilità dello sporger del negativo storico rispetto al categoriale, sino a costituire una rinnovata premessa per una sua complessiva ridefinizione»: la reciproca fondazione tra i due poli mostra infatti

> i limiti del "cielo" logico, ne sgna per così dire i bordi, lo configura come un tutto-limitato che ha sempre a che vedere con un suo altro, che pure viene immediatamente, sempre di nuovo sussunto nella maglie del proprio altro. È questo altro ad operare sordamente, imprevedibilmente nella novitas del non-ancora» (p. 172).

Recensione

Antonio Lucci, *Un'acrobatica del pensiero. La filosofia dell'esercizio di Peter Sloterdijk*

Aracne 2014

Giacomo Dini

Il pensiero del tedesco Peter Sloterdijk già da diversi anni è oggetto di dibattito (a volte peraltro molto acceso) sia all'interno dei propri confini nazionali sia negli altri paesi, europei e non. Ma, in Italia, si registra un non sorprendente ritardo non solo per quanto riguarda il contesto della critica e della discussione accademica, ma anche per ciò che concerne la traduzione delle sue opere: ancora molte restano a oggi non fruibili dagli italofoni. Ciò mi sembra importante anzitutto per rendere merito allo sforzo di ricerca del giovane studioso Antonio Lucci, che può sicuramente essere annoverato fra i primi ad aver 'portato' le riflessioni di Sloterdijk in Italia. È suo il testo che qui ci accingiamo a recensire, *Un'acrobatica del pensiero. La filosofia dell'esercizio di Peter Sloterdijk*, uscito nel 2014, come pure porta la sua firma il volume del 2011 *Il limite delle sfere. Saggio su Peter Sloterdijk*, prima monografia italiana sull'autore tedesco.

Nel testo in questione, corredato da una preziosa prefazione di Pier Aldo Rovatti, Lucci dipinge un ritratto a tutto tondo dell'autore di Karlsruhe, passando in rassegna tutta la sua produzione e analizzandola secondo la duplice lente prospettica dei concetti di *soggetto* e di *esercizio*. Il libro, suddiviso in sei capitoli, potrebbe così essere ulteriormente partito proprio seguendo queste nozioni. La prima parte si occuperebbe della definizione e della storia della soggettività, intesa sia in termini individualistici sia come soggetto sociale di una specifica realtà storico-politica; la seconda ricostruirebbe invece l'evoluzione delle pratiche umane di relazione al mondo e agli altri, partendo dall'antichità classica e arrivando ai giorni nostri. D'altronde, quest'ultima parte non farebbe che rimandare alla prima, in quanto la praxis tipica dell'essere *sapiens*, il suo connotarsi come specie che continuamente si esercita, non farebbe altro che dare una nuova fondazione al soggetto-uomo. E tale circolo si dimostra efficace nello spiegare il pensiero di Sloterdijk in quanto una delle sue ultime opere porta il titolo *Devi cambiare la tua vita*, a confermare che quello stesso circolo è presente nello stesso percorso speculativo dell'autore di *Sfere*.

Ma iniziamo seguendo l'ordine espositivo del testo che proprio dall'analisi di quell'opera prende le mosse. Nel fare questo, avverto fin da subito che parte del lavoro di Lucci dovrà essere qui tralasciato per motivi di spazio. Si tratta di argomenti pure molto importanti: il problematico rapporto fra Sloterdijk e la psicanalisi (in particolare Freud e Lacan), l'influenza di Heidegger, i decisivi confronti con le ricerche di Thomas Macho, l'interessantissimo dibattito Sloterdijk-Habermas intorno ad alcune questioni di biogenetica ecc. Per ogni approfondimento, oltre al testo che stiamo commentando, rimando senz'altro a *Il limite delle sfere*.

Il primo volume della trilogia *Sfere* porta come sottotitolo la dicitura *Bolle*. L'originale lessico sloterdijkiano offre immediatamente una nuova prospettiva attraverso cui guardare l'uomo e la sua storia. Il riferimento è di tipo spaziale e ambientale. Vi è fin dalla scena originaria, di nascita individuale e culturale insieme, il subitaneo bisogno dell'uomo di creare connessioni con ciò che lo circonda e gli sta di fronte. «L'in-dividuo non esiste, se non in astrazioni *post festum*. Nasciamo e ci strutturiamo sempre attraverso un'alterità, che assume i caratteri dell'originarietà; nasciamo *dividui*, voltati verso un altro che ci guarda e il cui sguardo ci costituisce in quanto tali». Ciò che caratterizza l'essere umano è dunque il continuo tentativo di creare intorno a sé un ambiente ordinato, climatizzato, in cui si riconosca e che gli permetta di superare l'abisso che lo separa da un mondo dominato da regole e forze estranee e che perciò necessita sempre di venir 'tradotto' in un linguaggio umanamente comprensibile. Tentativo, appunto, di trovarsi come in una bolla.

L'evento primordiale che in questa direzione segna ogni individuo è costituito dalla nascita. Dall'ambiente uterino il singolo viene catapultato in uno spazio ancora sconosciuto e che inizialmente gli nega qualsiasi favoreggiamento climatico. Letteralmente: dalla morbidezza e dal calore del ventre materno alle asperità di temperatura e tattili imposte dal mondo extrauterino. Per Sloterdijk, sulla scia di quanto teorizzato da Macho, il rapporto con la madre è il primo a poter essere definito noggettuale. Egli «definisce i *noggetti* [*Nobjekte*] come realtà che spiazzano l'osservatore, ponendogli di fronte qualcosa che non ha ancora una presenza oggettiva, "oggetti non dati" che vengono prima della divisione soggetto/oggetto» (p. 28). La relazione madre-bambino costringe a gettare lo sguardo oltre le categorie con cui normalmente 'traduciamo' il libro del mondo: laddove siamo abituati alla diade per cui ciò che ci sta di fronte è non-io, oggetto, Sloterdijk ci ricorda che veniamo da un orizzonte del tutto diverso, quello noggettuale, che durante tutta la nostra vita cercheremo di ricreare. In esso, non vi è alcunché di problematico: attraverso media sonori e tattili e la placenta, il feto si ritrova 'fuso' con l'ambiente, in una bi-unità che esclude ogni opposizione dualistica.

Fin qui, Lucci ci ricorda che abbiamo a che fare con la cornice teorica della microsferologia: «Nel concetto di microsfera (o *bolla*) è insita una concezione dell'uomo inteso come *abitatore dell'interno*» (p. 34). Siamo dunque dentro l'orizzonte singolare dell'individuo che tenta la riproposizione del proprio

ambiente materno-noggettuale. Il successivo passaggio proposto da Sloterdijk è dei più audaci e rappresenta sicuramente una delle sue migliori intuizioni: quello alla macrosferologia. Essa «coincide con la storia dell'uomo, ed è una fenomenologia dei tentativi (la cui somma è l'insieme delle religioni, delle filosofie, delle arti, dei riti e delle entità politiche dispiegatesi nel corso della storia) fatti dagli uomini per crearsi delle sfere che sostituissero la perdita della microsfera originaria» (p. 35). In tale ottica, Sloterdijk consegna il fenomeno della globalizzazione all'intera storia culturale dell'umanità. La tendenza mediale dell'uomo lo accompagna sin dall'antica Grecia, quando la speculazione aristotelica intorno alla struttura fissa delle calotte celesti apriva a una concezione globale e onninclusiva del *kosmos*. Grazie a essa, il senso della Terra «era riposto nella volontà divina» (p. 166) e il suo carattere 'confortevole' salvo. Una seconda globalizzazione sarebbe giunta fra Quattrocento e Cinquecento grazie a quei navigatori, marinai ed esploratori che 'allargarono' la Terra scoprendo prima le Americhe e poi le Indie. Questi due mutamenti epocali hanno portato alla costituzione di una *Weltanschauung* che legge lo spazio abitativo umano sotto forma di *globo* (*Globi* è appunto il sottotitolo di *Sfere II*). Infine, il terzo movimento globalizzante è quello all'interno del quale ci troviamo. Esso ha però caratteristiche molto diverse dagli altri due. Sloterdijk parla a proposito di un'epoca *poststorica*: «il periodo che ci vede protagonisti, coscienti dell'impossibilità di un rapporto con l'assoluto, nonché dell'assenza dei segni del divino su questo mondo» (ivi). Una volta presa coscienza della struttura del mondo quale totalità, ogni azione viene giudicata e soppesata unicamente all'interno dei confini mondani dell'uomo: le sue conseguenze e i possibili nuovi scenari possono venir calcolati, previsti, ipotizzati. Il gioco si fa autoreferenziale. «Solo la riflessione successiva all'acquisizione dell'immagine del mondo quale totalità è in grado di tener conto dei reciproci rapporti tra azioni e reazioni su scala globale. È per questo che la nostra epoca è destinata all'immobilismo» (p. 167). Ecco spiegato il perché del sottotitolo di *Sfere III*, *Schiume*, che se guardata da vicino rivela tutta l'a-sistematicità delle interconnessioni presenti fra le diverse particelle: come una torre di Babele posta in orizzontale, l'estrema vicinanza mediale delle singolarità non garantisce una connessione verticale con paradigmi ulteriori, trascendenti; si dà uno pseudordine intramondano che però parla unicamente il linguaggio dell'uomo e perciò non può risultare efficace nella risoluzione dell'originaria frattura fra noi e mondo.

Tutto ciò ha a che fare con la nozione di *antropotecnica*, vera pietra angolare di tutta la produzione sloterdijkiana. Essa è l'insieme di «tutti quegli ordinamenti, tecniche, rituali e abitudinarietà insomma con cui i gruppi umani hanno preso "in mano" da soli la propria formazione simbolica e disciplinare. E con questa mano […] essi stessi sono diventati per la prima volta degli uomini appartenenti a una cultura concreta» (P. Sloterdijk, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano 2004, pp. 158-159). Antropotecnica è dunque la costante praxis dell'uomo per modificare se stesso e le proprie *Weltanschauungen* in vista della creazione di un ambiente vivibile, di coordinate condivise per la costituzione di una mappa del mondo all'interno della quale sapersi muovere.

Sarà forse adesso più comprensibile l'importanza del termine *esercizio*. In *Devi cambiare la tua vita*, che all'esercizio come cifra precipua dell'esistenza è dedicato, si giunge alla definizione dello scheletro essenziale della specie umana: la continua reiterazione di pratiche e rituali volti alla formazione di uno specifico habitat ambientale. L'uomo è così quella particolare specie biologica che si esercita, che ripete azioni e comportamenti in senso verticale, in direzione cioè di una mappatura transindividuale atta a garantirgli un posto nel tutto, onde evitare lo smarrimento di chi si trovi in un luogo nel quale non compare oriente alcuno.

In conclusione, ci pare che il testo di Lucci colga l'obiettivo che si prefigge: la ricostruzione della filosofia di Sloterdijk secondo le nozioni di soggetto ed esercizio. La retrospettiva è esaustiva e ogni tematica è sviscerata in tutte le sue più minute implicazioni (anche laddove queste portino a vicoli ciechi o a cortocircuiti che la critica successiva dovrà sempre più mettere alla prova e analizzare). Le uniche perplessità riguardano l'assetto quasi labirintico che il testo finisce per assumere. La narrazione stenta a seguire un ordine lineare e per temi: i diversi elementi teorici si incrociano, poi si separano, infine ritornano ad affiancarsi. Indubbiamente ciò corrisponde anche all'impostazione stessa del pensiero e delle pubblicazioni di Sloterdijk, ma può rappresentare un rischio per chi si approcci per la prima volta alla sua filosofia.

Recensione

Francesco Saverio Trincia, *Freud*

La Scuola 2014

Simona Viccaro

Nel concludere nel 1925 la sua *Selbstdarstellung*, Sigmund Freud definiva «frammentario» il lavoro svolto durante tutta una vita, un'esistenza, di cui proprio questo lavoro – e cioè la creazione e la definizione della scienza psicoanalitica – rappresentava l'inscindibile «contenuto». Scoraggiando, com'è noto, i tentativi di chi voleva scrivere una sua biografia, Sigmund Freud metteva implicitamente in guardia coloro che in futuro avrebbero tentato di ordinare la forma frammentaria di quella *Wissenschaft der Seele*, la "scienza dell'anima", che egli consegnava non solo agli psicoanalisti e agli uomini di scienza, ma all'umanità tutta.

Non che Freud respingesse la sistematizzazione della psicoanalisi e l'esibizione del suo sviluppo progressivo attraverso l'ampliamento delle sue definizioni – al contrario, riteneva che la nuova scienza psicoanalitica dovesse fondarsi proprio a partire da alcuni *distinguo* fondamentali, nonché affermarsi di contro alle numerose obiezioni che le venivano rivolte da più parti; la frammentarietà in questione si riferisce piuttosto alla consapevolezza freudiana che la "rivoluzione psicoanalitica" – sebbene sorretta da una teoria faticosamente fondata ma ampiamente illustrata e giustificata, e dunque in certo senso completa – fosse al tempo stesso ancora tutta da fare. Richiamando questa impossibilità di rivolgere uno sguardo definitorio alla sua opera, lo stesso Freud dichiarava la non terminabilità dell'opera psicoanalitica, e cioè l'inesauribilità del contributo che essa, una volta per tutte, forniva al mondo della scienza e della cultura, ben oltre le forme storicamente determinate che questa scienza e questa cultura avrebbero assunto nel tempo. La consapevolezza che la psicoanalisi aveva aperto la strada ad un progresso conoscitivo e razionale senza confronti, e quindi mai superabile, implicava un pensare la psicoanalisi come una grande operazione culturale, che in quanto tale travalicava i confini della storia; Freud invocava in qualche modo la possibilità che la sua psicoanalisi potesse investire la cultura, l'idea di cultura, in una maniera sovratemporale e proprio per questo insuperabile.

L'ultimo libro di Francesco Saverio Trincia, *Freud* (La Scuola 2014), accoglie pienamente questa idea – quella di un innesto definitivo, ma sempre da riattivare, della psicoanalisi, del *logos* psicoanalitico, nel mondo della cultura – e sceglie di restituirla attraverso un'analisi puntuale delle opere più significative del

corpus freudiano, di cui quel *logos* costituisce l'anima vitale. Ma a partire da una premessa fondamentale: «Ogni ricognizione, ogni giudizio, che si aggiungano ai tanti già dati del pensiero freudiano, presuppongono una sorta di scelta di fondo, una collocazione riconosciuta ed esplicita all'interno di un orizzonte problematico, di una certa cultura capace di pre-condizionare il confronto teorico» (p.6). Con queste parole, che introducono alla sezione del testo intitolata *Biografia*, Trincia si colloca esplicitamente all'interno di un orizzonte interpretativo del pensiero e della figura del padre della psicoanalisi, rispetto al quale è una premessa di metodo ad emergere come essenziale: non si dà confronto puro o neutrale con Freud, a patto di non volerne praticare un uso scolastico ma, piuttosto, si dialoga con Freud – e insieme con il *logos* psicoanalitico – sempre a partire da uno spazio concettuale definito, all'interno del quale pensare psicoanaliticamente, con Freud e dopo di lui, significa riattivare sempre di nuovo la *creatività* che è strutturalmente connessa a questo pensiero.

Il testo completa e rappresenta, ma in un senso non immediatamente ovvio, il precipitato dei lavori precedenti che Trincia ha dedicato a Freud e alla psicoanalisi, frutto di una costante attenzione scientifica al problema del rapporto tra filosofia, in particolare fenomenologica, e psicoanalisi freudiana; si ricordi, per citare solo due tra i numerosi contributi che attestano dell'ampia frequentazione freudiana di Trincia, i volumi *Husserl, Freud e il problema dell'inconscio* (Morcelliana 2008), e *Freud e la filosofia (*Morcelliana 2010).

Freud è dunque un libro sul padre della psicoanalisi scritto da un filosofo che tuttavia non mira a deformarne filosoficamente la fisionomia ma piuttosto – e a partire dalla convinzione fondamentale per cui questa stessa filosofia è costitutivamente mancante nell'esercizio dell'afferrare il cuore pulsante della psicoanalisi – mette in luce come dall'analisi delle opere emerga la potenza concettuale del discorso. Per questo motivo, verrebbe da collocare questo "profilo freudiano" tra quei testi, alcuni dei quali letteralmente fondanti per la cultura filosofica del secolo scorso, nei quali la lettura di Freud è esplicitamente condotta a partire da un filtro filosofico – uno fra tutti, il celebre *Saggio su Freud* di Paul Ricoeur, con il quale Trincia condivide molte delle premesse teorico-ermeneutiche di fondo, e al quale non manca di richiamarsi più volte nel testo – ; ma questa collocazione sarebbe se non errata, certamente parziale.

Il *Freud* di Trincia è, più di ogni altra cosa, una guida, ampiamente leggibile, al pensiero freudiano, stilisticamente immaginata e strutturalmente concepita per informare ed offrire una comprensione di ampio respiro su tutto ciò che di Freud deve essere conosciuto e studiato; la sua intenzione sintetica si accompagna all'approfondimento analitico proprio della filosofia e la rende per questo un'ottima introduzione che parla ai filosofi interessati alla psicoanalisi, agli psicoanalisti, agli studenti e in generale a tutti coloro che partecipano e perseguono l'idea che dalla psicoanalisi derivi un pensiero a tal punto radicale da non poter essere ridotto, né tantomeno obliato.

Così, il testo si presenta in un certo senso isolato dai saggi precedenti, i quali, come accennato, puntavano direttamente alla questione del rapporto tra Freud e

la filosofia, ma insieme strettamente legato ad essi: si potrebbe dire che laddove nei due saggi citati si esprimeva era una certa volontà dell'autore di offrire le vie tracciabili, e le coordinate possibili, del dialogo tra il filosofo e Freud, l'ultimo libro è in un certo senso l'incarnazione stessa di questo dialogo. Ora Trincia fa parlare le opere stesse, venendo così a "praticare", in questo lasciar parlare, l'idea per cui il confronto teorico-filosofico con Freud è necessario, in quanto sono i concetti stessi ad evocare la filosofia, ma al tempo stesso impossibile, qualora esso dimentichi che le opere sono la trama stessa di quei concetti. Il testo di Trincia riesce in altre parole a combinare sapientemente l'ispirazione filosofica che regge la lettura critica delle opere, e le opere stesse che riemergono così, svuotate di ogni significato che le renda meri contenitori di ciò che Freud ha scritto e pensato; questa peculiarità del testo è una peculiarità di stile (filosofico) che riflette l'idea per cui è l'andamento del testo, il suo stile appunto, a segnalare la sostanza del pensiero cui questo stile si riferisce: «Uno stile», scrive Recalcati in *L'ora di lezione*, «è il modo di dare forma a una forza, di rendere il sapere vivo, agganciato alla vita, di abitare un'etica della testimonianza che rifiuta qualunque criterio normativo di esemplarità»

Se gli scritti di Freud sono il tessuto nel quale si innerva il pensiero psicoanalitico, Trincia restituisce alle opere la loro dignità di oggetti che pre-esistono e resistono a qualsivoglia tentativo di interpretazione che tenti di eliminarne l'autonomia : alle opere in quanto oggetti, alle opere in quanto "contenitori" di oggetti psichici, si deve quello che altrove, riferendosi a ciò che propriamente si attiva nel lavoro analitico, Trincia ha definito «*il rispetto verso l'oggetto analitico* che, sottoposto al rischio di una interpretazione "gratuita" o parziale, viene ancora rinviato alla sua attualità di oggetto analitico» (Trincia 2012). Di questo testo va inoltre segnalata l'originalità della struttura, ciò che lo rende una proposta editoriale interessante, nella misura in cui ripercorre interamente il pensiero freudiano e lo scandisce attraverso la biografia e l'analisi degli scritti fondamentali, cui sono efficacemente affiancate un'illustrazione delle categorie chiave e una storia della ricezione.

Tutti gli snodi teorici fondamentali, dagli *Studi sull'isteria* (1892-95) a *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* (1934-38), i più significativi tra i saggi e i casi clinici, sono ripresi per essere chiariti; il testo risulta essere così uno strumento prezioso che orienta il lettore all'interno di quel territorio sconfinato ed affascinante che è costituito dalle opere di Sigmund Freud, e al tempo stesso lo mette in contatto con la dimensione più profonda, e inesauribilmente produttiva del pensiero psicoanalitico. Ciò accade in virtù del fatto che Trincia è riuscito ad evitare i possibili rischi che pure minacciavano il difficile progetto di scrivere un profilo freudiano: quello di cedere al nozionismo ed alle facili schematizzazioni e di perdere, di conseguenza, il senso complessivo di un *corpus* di ineguagliabile fecondità e bellezza letteraria. *Freud* è in definitiva una importante occasione per riaprire un dialogo, quello con il pensiero psicoanalitico, che non dovrebbe mai smettere di essere praticato, un dialogo che non deforma né tradisce soltanto nella misura in cui riconosce che si tratta di «un pensiero che resta estraneo e

straniante, e che proprio per questo invita ad una interlocuzione sempre nuova, sempre difficile, sempre nuovamente difficile» (p. 461).

Recensione

Guido Cusinato, *Periagoge. Teoria della singolarità e filosofia come cura del desiderio*

QuiEdit 2014

Roberta Guccinelli

Inserendosi nel solco della grande tradizione della *Bildung* (Goethe, Schelling, Scheler ecc.), di cui ricostruisce i momenti salienti e le contraddizioni più o meno felici, Guido Cusinato conduce una sapiente indagine sul processo di formazione della "singolarità umana" nella quale riformula, in chiave dinamico-espressiva, la nozione di "persona". È un ponderoso lavoro di frontiera, il suo, assai temerario nel taglio e nell'impeto, nel quale la riflessione «cresce» schelerianamente «con la vita» (cfr. S. Besoli e G. Mancuso, *Presentazione*, in *Un sistema mai concluso che cresce con la vita. Studi sulla filosofia di Max Scheler*, a cura di S. Besoli e G. Mancuso, in «Discipline Filosofiche», XX, 2, Macerata 2010, p. 5). Al lettore comunica, fin dalle prime pagine, la tensione che precede ogni *nascita*, anche la propria. Lo invita a rimanere desto perché la porta non si chiuda improvvisamente alle sue spalle, come nel noto, spietato racconto di Kafka, e l'attesa non sia vana. Ognuno di noi cerca segretamente la propria strada nel mondo, aspira a incarnare la propria vocazione (*Berufung*), attende una chiamata (*Ruf*), nel senso migliore della tradizione indicata, quel senso ideale, eppure concreto, che traspare in ogni tempo nei grandi romanzi di formazione, in opere d'arte che sanno parlare dal vivo, e disegnano un percorso di *Bildung* che ancora oggi stenta purtroppo ad essere riconosciuto come un'opportunità o una capacità che ogni "persona" dovrebbe avere o coltivare, assieme alla propria dignità.

Ognuno di noi ha una destinazione individuale (*Bestimmung*), anche se non sempre lo sa; anche se l'ambiente angusto in cui vive, le pessime condizioni economico-sociali in cui versa, il destino… tutto concorre a frustrare i desideri più veri che ci abitano, che non oseremmo nemmeno esprimere sottovoce. Talvolta nemmeno a noi stessi.

Nel paesaggio straordinariamente lussureggiante, rispetto ai "deserti" di certa filosofia analitica, del quale l'autore offre un ampio scorcio dipingendo

en plein air, per così dire, e non in stanze poco ossigenate in cui la filosofia rischia di essere ridotta - nell'ottica di Sloterdijk - «a istituzione accademica» (p. 326), la sensibilità ai valori svolge un ruolo fondamentale nella scoperta della propria unicità. Sono primariamente i valori estetici, la bellezza e l'originalità di un gesto espressivo, a nutrire i desideri che ci formano, a soddisfare quella «fame di nascere del tutto» (p. 349) che mai si sazia di solo cibo e riconoscimento sociale. L'arte figurativa, più in generale il *visual culture*, cessa qui di costituire un semplice supporto della solida argomentazione deduttivamente valida per fecondare la logica del sentire e illuminare discretamente la scena teorica, come un faro dal quale l'autore si lascia guidare, in un apparente nomadismo filosofico. Il ricorso alle immagini iconiche, alla loro verità materica, indica uno scarto non irrilevante, tra il volume del 2012, *La cura del desiderio*, e il presente lavoro di Cusinato che, nel primo, appunto, ha la propria fonte. Hokusai, Botticelli, Klimt, Canova, Van Gogh sono solo alcuni dei grandi Maestri che ispirano e "danno corpo" in fondo, nella piena accezione di *aisthesis,* a questa singolare riflessione su una *vita*, la nostra, che scalpita, freme, anela all'*esistenza*. Nel grado di apertura al mondo, nelle regressioni, nelle cadute, nella capacità che abbiamo di rialzarci e riposizionarci, nella *meraviglia* che ci porta via il terreno sotto i piedi e ci sradica dal nostro egocentrismo, nell'esperienza soprattutto della *crisi*, avvertiamo la nostra stessa esistenza, il suo nascere-*dis-nascere*-ri-nascere: il suo strenuo tentativo, perfettamente colto da Zambrano, di «deshacer el nacimiento» (p. 350). E si avverte, quella vita che preme per esistere fuori dei propri confini, nel mondo e nel suo respiro, in mezzo agli altri. Se ne percepisce il ritmo, il battito del cuore: «contrazione-espansione», «sistole-diastole» (p. 262), «svuotamento» (p. 292)… L'autore, in effetti, sembra farsi interprete e attore di un peculiare esistenzialismo, figlio del presente, che affonda nondimeno le proprie radici nel passato, nell'insegnamento greco-scheleriano. Di qui l'importanza che attribuisce al paradigma del *limite* dell'essere umano, inteso come un'occasione di costante ri-nascita, e del carattere *poietico*, performativo, d'ogni incontro esemplare nel quale prende *forma* precisamente, sotto i colpi di un raffinato scalpello, quel volto unico che all'improvviso sentiamo davvero "nostro". Nell'approccio icono-poietico alla singolarità e nell'attenzione che riserva al fenomeno della *nascita*, Cusinato si avvicina a tratti, per una felice coincidenza o per la familiarità che dimostra di avere con la filosofia antica, all'esistenzialismo atipico, nel Novecento, di una *femme philosophe* che ha magistralmente coltivato lo stupore, Jeanne Hersch.

Nello spazio immenso, e quasi sconfinato dell'arte che, nel libro di Cusinato, si rivela in tutta la sua potenza assiologica, manca adesso ogni possibile appiglio. Il soggetto, che si credeva inchiodato a se stesso, scopre atterrito la propria strutturale *vulnerabilità*.

Una singolarità, o «totalità incompiuta» (cfr. G. Cusinato, *La totalità incompiuta. Antropologia filosofica e ontologia della persona*, Milano 2008), sembra *farsi* nell'attimo stesso in cui *si disfa* di schianto quel soggetto-crisalide che s'inabissa tra flutti ruggenti, e si gonfia e s'increspa senza tregua, minacciosa e

promettente, l'onda munita di artigli («l'artiglio dell'onda» di Hokusai, p. 52). Naufraga il soggetto, che si ergeva imponente e compiaciuto, nel regno dei pesci; naufraga per risalire leggero un giorno, oltre se stesso e la propria fine, a un nuovo, imprevedibile "abbraccio uterino".

In questo libro-cornice-finestra, spalancato sul mondo come i quadri dei grandi pittori; qui e ora, si confrontano, e talvolta confliggono, non solo diverse tradizioni filosofiche (fenomenologia, filosofia della mente, ermeneutica, antropologia filosofica), ma anche diverse competenze, scientifiche o sociologiche.

Al centro del volume, che propone di fatto un'audace teoria della singolarità, l'idea di una filosofia capace di promuovere, nell'intreccio fra cura del desiderio e sforzo espressivo, la fioritura delle "persone" - intese nell'accezione indicata - e del loro *ordo amoris*. In una prospettiva etica che sappia accogliere, come questa, il valore dell'*eudaimonia* senza assecondare, tuttavia, quelle forme di disinibizione "controllata" del godimento, nelle quali si manifesta implicitamente il meccanismo repressivo della cosiddetta società liquida, il problema socratico della *vita buona* torna ad essere attuale e riconquista ampiamente i suoi diritti. Affrontata con strumenti cognitivo-emozionali, che rivelano l'interesse dell'autore per le scoperte neuroscientifiche e la consapevolezza che possiede, appunto, dell'esemplarità esercitata dalle opere d'arte nella crescita e rinascita delle "persone", la questione della *vita buona* richiede un approccio filosofico minimalista. In un'epoca di profondo disorientamento assiologico e di generale disillusione nei confronti delle «grandi narrazioni» ideologiche (p. 31), la filosofia come cura del desiderio si declina nei termini di una ricerca finalizzata, semplicemente, all'individuazione di quelle tecniche terapeutiche che possono risultare più efficaci nel risvegliare l'individuo alla propria esistenza e nel portare a maturazione ulteriori strati della sua vita affettiva. Della filosofia antica, Cusinato coglie non a caso il tratto di vitalità, illuminandone ampiamente gli aspetti salvifici. Nell'interpretazione del mito platonico della caverna, ad esempio, rifiuta senza alcun indugio la lettura, piuttosto influente nel Novecento, che ne ha fornito Heidegger; l'ipotesi, cioè, di un processo di formazione dell'essere umano concepito alla stregua di una *ortonomia* «intesa come raddrizzamento ortopedico delle "storture" attraverso la sottomissione omologante al mondo delle idee» (p. 33). Si sofferma, al contrario, sul movimento della *periagoge* compiuto dal prigioniero che si è liberato: al suo «"girare" il collo verso l'uscita corrisponde infatti una "conversione dell'anima intera" (*periagoghe holes tes psyches*), che non va intesa come conformazione a una visione piena e apodittica, ma come "maggiore correttezza dello sguardo" (*hortoteron blepoi*) *Resp*. 515d» (p. 34). L'autentica paideia-*Bildung* consiste dunque in una *formazione* (*Bildung*) volta alla *trasformazione* (*Umbildung*) degli individui umani affinché possano dispiegare, aprendo la loro mente e il loro cuore al mondo che si estende oltre la «chiusura ambientale», ali più grandi che permettano loro di «spiccare» finalmente il «volo quotidiano» auspicato dal sociologo francese Friedmann (p. 292). Si comprende pertanto l'invito di Cusinato, contro la sterilità di certi approcci puramente teorici alla formazione filosofica, a coltivare una «filosofia del parto» (pp. 338-351) capace di valorizzare

la portata maieutico-ri-creativa, non solo dell'attività di Socrate, ma anche di quella di Fenarete o di Diotima. Qualcuno *viene alla luce*, nelle sue stesse fragilità, perché qualcun altro ha già partorito nell'anima. Nella *periagoge* il prigioniero pratica a sua volta l'"arte della levatrice", e ri-nasce, comincia a rinascere da se stesso - ogni volta come se fosse la prima volta, in un movimento che non può essere imitato, ma solo amato, dopo una lunga, forse inconsapevole, attesa.

Nell'*Annunciazione di Cestello*, il singolare, drammatico dipinto di Sandro Botticelli, Maria appare «sorpresa e riluttante di fronte all'angelo Gabriele», addirittura «sembra perdere l'equilibrio», e cadere, di fronte a quest'angelo che non s'impone dall'alto, ma cerca «di guidare il suo smarrimento [...] dal basso» (p. 345), dal ventre della terra - vorrei dire. «...con le dita alzate della mano destra», l'angelo le indica in modo fermo la giusta intonazione (*Stimmung*) per addentrarsi verso una nuova destinazione (*Bestimmung*)» (p. 346).

In aperta polemica con ogni teoria della persona fondata su una soggettività autoreferenziale o, su un'identità statica, Cusinato restituisce piena dignità teorica ed empirica all'«inquietudine del cuore» (p. 17).

«*Ogni singolarità ha la sua annunciazione*» (p. 347).

Una frase semplice, luminosa come una perla, nella quale si raccoglie l'anima del libro.

Nessuna prescrizione, solo una constatazione. Una promessa di salvezza, che potrebbe lasciarci addirittura indifferenti, se mai quel giorno dovesse arrivare. Il fascio di luce e di speranza, che un angelo potrebbe gettare sulla nostra vita, non coprirebbe illusoriamente le zone d'ombra, le nuvole sinistre che possono attraversare le nostre vite, offuscare le nostre preferenze e talvolta imprigionarle, quelle vite. Si tratta di una promessa infatti alla quale, non l'angelo evocato, ma noi stessi potremmo non tener fede.

Ognuno cerca il suo angelo, ma non sa dove cercarlo, e talvolta sbaglia strada. Oppure smette di cercarlo e si consegna, suo malgrado, a un'esistenza incolore, a una vita da topo.

Recensione

Silvia Vizzardelli, *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*

Quodlibet 2014

Alessandra Campo

Se pulsione è il nome dell'istinto passato attraverso il filtro del linguaggio, eco nel corpo del fatto che ci sia un dire, allora il libro di Silvia Vizzardelli è l'immagine-pulsione che parla di una certa tendenza e/o spinta a cadere. Alla fine di un'analisi c'è un'opera d'arte, azzarda l'autrice e, se è vero che, seguendo l'ultimo Lacan, il Reale è quella sorpresa che irrompe in un'analisi e insieme l'abito con cui l'analisi stessa dovrebbe concludersi, che si tratti di una fine analisi o no, resta nondimeno che questo breve ma intensissimo saggio è l'attestazione dello sforzo di immaginare un Reale incontrato, altrove. Alla fine c'é un gesto, un'immagine, un abito e il *sinthomo*, almeno per il Lacan degli ultimi seminari, è proprio il luogo di questo abitare il Reale attraverso un segno-immagine diventato corpo. Alla fine, ma desiderata sin dall'inizio, c'è un'esperienza estetica, un abito che è uno stile di esistenza e dal sintomo al *sinthomo* è come trascorrere dal *pudore* alla *soddisfazione* e così sciogliere la magia dell'*incantesimo* nella potenza della *seduzione*.

Per Silvia Vizzardelli cadere significa anzitutto e fondamentalmente precipitare, da un dislivello o da un gradino. E tuttavia precipitare non nel senso di abbandonarsi, cedendo passivamente a quella terra che da sempre ci tira dal basso. Occorre un assenso, un'adesione perché, osserva, c'è sempre un momento in cui si deve decidere di cadere. Il linguaggio corrente prova a formulare questo paradosso di un consenso dato a qualcosa di rovinoso quando dice che "bisogna saper cadere", intendendo con ciò che bisogna attenuare il colpo, assecondare la caduta e così farsi il minor male possibile. Per Silvia Vizzardelli, tuttavia, quel "sapere" è dell'ordine di un beneplacito, di una decisione per un bene in cui placarsi e soddisfarsi appunto, una decisione che, se maturata, trasforma quell'espressione quotidiana nella, più appropriata, "bisogna saper*si lasciar* cadere". Decidere di cadere significa infatti lasciarsi cadere e così, torcere in senso riflessivo, ma non soggettivistico, un'esperienza altrimenti impersonale, infelice e sgradita. Bisogna restare nella caduta, avanzarla nel senso di sopravvivervi, ma non in maniera negativamente residuale, sebbene sempre e solo come un singolo resto e un singolare avanzo.

«Non è dato alla natura umana di essere nelle cose, ma di cadere in esse» (p. 68). Questo è il *punctum* filosofico dell'intero lavoro, il dettaglio – nel senso klossowskiano del termine – che cattura l'occhio di chi legge. L'unico modo di essere nelle cose è cadervi, afferma Silvia Vizzardelli, e questo s'impegna del resto a suggerire attraverso undici capitoli e una brillante conclusione che, *après-coup*, riconfigura il senso di tutto il lavoro. Cadere è infatti per l'autrice una questione di fissazione, insieme sintomatica e artistica, perché cadere significa (poter) essere nelle cose, fissarvisi ed essere da queste e in queste fissati. Uno dei tanti meriti di questo volume, in cui psicoanalisi ed estetica si incontrano in quell'unico dato-a-vedere che è la caduta, è infatti proprio quello di avere, d'un colpo solo, spezzato quel sacro legame tra la caduta e il peccato. Legame sinonimico antichissimo i cui effetti condizionano però, ancora oggi, ogni tentativo di rendere intellegibile l'esperienza del cadere o di immaginarla altrimenti, animandola con un altro pensiero. «La gravità, per una volta, diviene fonte di liberazione» (Ivi, p. 11) e l'unico peccato è, con e tra queste pagine, quello di non lasciarsi cadere.

Vorremmo essere nelle cose ma siamo destinati a cadervi. E questo perché pulsionali e parlanti, filtrati e strutturati su un dislivello. Ecco allora che, da questa prospettiva, l'immagine più prossima a quella di essere tra le cose è quella di un cadervi continuamente e quindi, in certo senso, di scivolarvi o di "camminarsi", per dirla con Deleuze. Questo è il *punctum* filosoficamente più rilevante, perché qui è questione, anch'essa antica e grave, di immanenza e trascendenza e del loro rapporto. Per Silvia Vizzardelli *si cade* come corpi vivi in cose animate ma, occorre chiedersi, in quel paradossale momento in cui il tempo collassa e ci si lascia cadere, *si è* nelle cose? "Vivi in cose animate" non può cioè funzionare come una formula con cui descrivere l'immanenza? L'autrice non cessa di ripetere che non vi è un solo piano d'immanenza e che l'esperienza umana è irrimediabilmente l'esperienza di una dualità, e tuttavia, almeno seguendo Deleuze e l'ultimo Lacan, l'immanenza non è un unico piano piatto, a-dimensionale e indifferenziato. Se dal canto suo il giovane Rilke, come ricorda l'autrice nel primo capitolo, salvaguarda l'opportunità del dislivello perché "solo da esso si cade e si è felici", in Deleuze si tratta, al contrario, di salvaguardare l'*intensità* come opportuna e di sostituire all'ironia delle altezze e delle profondità, l'*umorismo* delle superfici. Invero, se Ercole, eroe deleuziano delle superfici, vi scivola perversamente imparandone l'arte, è solo perché le singole cadute valgono come sensi e segni di quell'unico evento che è l'accadere del senso, al quale bisogna lasciarsi cadere, lasciandolo così (ac)cadere.

È una questione di ritmo, lo stesso che ha il cadere nel lavoro di Silvia Vizzardelli. Seguendola, la caduta si fa ritmica e il ritmo scongiura ogni scissione nel suo cristallizzarsi a scapito della viva fiamma. Allo stesso modo è però ritmicamente che occorrerebbe tentare di pensare il dislivello. Pensarlo cioè come una soglia, un battito, una pulsazione o una piega. In altre parole, si tratterebbe, per non riabilitare i vecchi dualismi che pure il lavoro di Vizzardelli riesce efficacemente a contrastare, di pensare il *dislivello come soglia critica* sulla quale ci si colloca, come osserva l'autrice, col massimo di pensiero e di linguaggio, e

di fare del *ritmo* la *ratio essendi* di quell'unico piano annodato, scandito, sciolto e poi di nuovo barrato che è il Reale per Jaques Lacan. Se, viceversa, il dislivello è pensato come una scissione incomponibile, come un'alterità trascendentale e, dunque, ancora in un'ottica dualista e dialettica, a essere minato nella sua possibilità di effettuazione non è solo l'adempimento mimetico a un'oggettività che produce una soddisfazione soggettivante (vale a dire il cadere come gesto estetico), ma anche la sua raffigurazione, ossia il pensiero che tenta di animarlo in un'immagine-pulsione. Del resto il *sinthomo,* l'opera d'arte alla fine di un'analisi, la forma che intercetta la corrente vitale prendendone il posto, sono tutti nomi per un'immanenza raggiunta, *che c'è* (*il y a*) e che, pur non generando alcuno stato di beatitudine eterna (ovvero continua e compatta nello spazio-tempo), resta nondimeno immanenza, incontro, godimento.

Si tratta in sostanza di interrogarsi sulla natura della felicità e chiedersi se essa sia davvero concepibile solo nei termini di un'ascesa. Chi parla, infatti, in questo discorso eudaimonistico? Non è forse l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij e il Kafka dell'epistolario a Milena? Se è indubbio che per cadere occorre qualcosa come un dislivello, un solco e tutto il possibile del linguaggio, è però ipotizzabile che si cada davvero *felici* quando le vette del tragico sfumano i loro contorni in bassorilievi impastati col comico, e quando, nella geografia dell'Altro, non si sente sacrificata la storia dell'Io. Si cade felici cioè, quando il pudore fa spazio alla soddisfazione e quando, anziché angosciarsi per i fantasmi che siamo, si ride, come dice Lacan, del proprio essere un "singolare pezzo di merda". Si cade felici quando la tragedia e il dramma, che sono sempre tragedia e dramma della rappresentazione, lasciano il posto alla commedia e al mimo, e quindi alla rappresentanza. Di fatto, è attraverso un legame vitale e creativo con qualcosa di meccanico e insignificante, che si cessa di rappresentare le cose per prenderne piuttosto il posto. E se Deleuze, in *Logica del senso,* definisce l'umorismo come "l'arte delle superfici", lo fa avendo in mente esattamente questo, ossia la necessità di rompere sia con la logica delle altezze e delle profondità che con l'ironia e la tragedia della rappresentazione, perché egli è consapevole del fatto che, a costituirne l'immediato rovescio, sono soltanto una frustrazione e un'angoscia mortalmente depressive e sterili.

Etimologicamente "cadere" significa precipitare dall'alto in basso senza ritegno, portati dal proprio peso. Avvallarsi, andar giù, scendere, venir meno. Per estensione è un termine che si usa in luogo di "occorrere", "venire", "incorrere", "pervenire", sempre però sottintendendo l'idea di un moto materiale o intellettuale *dall'alto al basso*. Si cade *nell'*animo, *nel* pensiero, *in* pericolo e *nel* peccato. Ma sempre da un'altezza in una profondità, da Apollo a Dioniso, con l'ala di Platone ma dentro il sandalo di Empedocle. Mai come Ercole, *sulle* superfici. Si cade con sarcasmo e ironia, ma raramente si scivola *con* umorismo e tuttavia, nel movimento senza sosta tra ascesi e conversione, l'idolo delle altezze-profondità, come già Platone aveva intuito, "o fugge o perisce": fugge in rapporto all'Io perché lo precede ritirandosi man mano che esso avanza e perisce sotto il colpo

degli oggetti interni: la *Befriedigung*, la soddisfazione, è così preclusa e la barra del pudore sempre alzata. Qual è allora la via d'uscita?

Il tempo della *Befriedigung* è il tempo del desiderio che, come ricorda l'autrice, per Lacan non è né l'appetito della soddisfazione, né la domanda d'amore, ma, precisamente, la differenza che risulta dalla sottrazione del primo alla seconda, il fenomeno stesso della loro scissione (*Spaltung*). È il tempo in cui torna il fallo, scrive Vizzardelli, ma senza il pudore. Tempo estetico di un'esperienza il cui ambito non è assimilabile a quello linguistico-verbale, né tantomeno soggiace al primato simbolico del significante, benché richieda, come condizione preliminare al suo aprirsi, che si sia preventivamente guadagnata l'alta quota del possibile attraverso il linguaggio. Occorre, in altri termini, ritrovarsi in superficie mediante lo stesso movimento con cui il linguaggio precipita dall'alto e poi sprofonda e così stendersi (nel senso del *to lie*) là dove non c'è più nulla da designare e nemmeno da significare, ma dove il senso puro è prodotto: prodotto nel suo rapporto essenziale con quel terzo elemento che è il non-senso della superficie. Nell'esperienza estetica emerge un bisogno di depositarsi in un'oggettività che, pur essendo un resto, non è negativamente residuale e la soddisfazione di questo bisogno è la soddisfazione *riuscita*, senza angoscia, del divenire oggetto di godimento dell'altro e così degni del proprio desiderio.

Ci si soddisfa nel resto, si è soddisfatti di restare ed ecco allora che ciò che ci tira dal basso come se fosse un centro è forse da intendersi semplicemente come ciò che ci attrae da più parti e da più centri perché la forza di gravità, così come il desiderio, implica questa seduzione del centro che però è sempre spostato. C'è un polo per ogni luogo e la legge di gravitazione, in quanto legge dell'attrazione, non conosce affatto il solo movimento che dall'alto giunge al basso come dalla periferia al centro. Basti pensare alla gravità sulla Terra e alla forza gravitazionale che lega quest'ultima al Sole. Il concetto di campo elettromagnetico e quello di campo gravitazionale sono idee sufficientemente buone per pensare a un campo impersonale e policentrico in cui forze multidirezionali e attrazioni reciproche agiscono in assenza di direzioni privilegiate. E chissà che non sia proprio alla luce di queste considerazioni scientifiche, e lasciandoci cadere in esse, che bisogna sforzarsi di pensare a fenomeni come il cadere, il gravitare e – perché no? – il sedurre. Si cade da un dislivello sì, ma questo vale al più come una *piega*, una *curvatura* nel senso einsteiniano del termine. Cadiamo dall'alto verso il basso solo perché e fintanto che crediamo di andare dritti (ennesima illusione narcisistico-antropomorfa). Il precipitare e la sua direzione sono infatti relativi all'osservatore e al sistema di riferimento con cui li si descrive e, sebbene il nostro sentire coincida spesso con un precipitare, nondimeno lo si potrebbe intercettare con un'altra forma e dire con un'altra parola, aspettando poi gli effetti di questo nuovo evento di senso: non il precipitare ma l'*addivenire*, non la caduta ma l'*impennata*.

Recensione

Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale

a cura di Pietro Barbetta e Enrico Valtellina
Manifestolibri 2014

Alessandro Siciliano

Come spiegare la fascinazione del giovane studente di psicologia per il giovane studente di lingue schizofrenico Louis Wolfson? Uno s'incammina sul lungo percorso delle scienze psicologiche perché ha intravisto la sragione, perché almeno una volta nella vita si è accorto che il senso non basta. Ci si affeziona – nel duplice senso del termine – a questa sragione, vuoi per debellarla, vuoi per accoglierla e riconoscerla, vuoi per l'ingenuo desiderio di risolvere quella altrui, per poi incappare nell'inganno istituzionale. Una volta giunto qui, il malcapitato è ormai dentro una bolla isolante fatta di parole e categorie che tengono a debita distanza la follia.

Con qualche rara eccezione, oggi la formazione "psy" va così. Si studiano fino alla nausea i paradigmi scientisti alla moda e non si legge una virgola della vasta letteratura schizofrenica. L'accademia deride l'idea di una *schizocultura*, non crede al monito foucaultiano secondo cui è la follia a detenere la verità della psicologia. Il più lungimirante si avvede della condizione di tecnico alienato, solleva le spalle, guarda altrove e può incontrare il testo di Louis Wolfson.

Di due opere, in italiano ne abbiamo solo una dal titolo allitterativo: *Mia madre, musicista, è morta di malattia maligna a mezzanotte, tra martedì e mercoledì, nella metà di maggio mille977, nel mortifero Memorial di Manhattan* (Milano 1987), lungo commentario personale dei diari della malattia della madre. Quella precedente, *Le Schizo et les langues*, è la storia dettagliata della lotta dell'autore – che nel testo si nomina alla terza persona singolare, *le jeune homme schizophrénique* – contro la lingua madre, che gli provoca indicibili (in inglese) dolori e sofferenze.

In ciò che Gilles Deleuze in prefazione al romanzo definisce come un *procedimento schizologico*, il nostro antieroe, di nazionalità statunitense, è costantemente impegnato a difendersi dall'invasività della lingua materna, o peggio, della *lingua della madre*, primo e più potente dispositivo di assoggettamento. Scrive in francese, parla e ascolta in radio tedesco, ebraico,

russo, a mo' di schermo che impatti la violenza dell'inglese. Produce neologismi o quanto meno neografismi. A disturbarlo non sembrano essere i significati, non la valenza simbolica delle parole e neanche le parole stesse nella loro forma significante. A disturbarlo pare siano i germi, i microbi, i fonemi, forme di vita invisibili, autonome e prolificanti. Si sofferma dunque ossessivamente su fonemi e grafemi in un delirante tentativo di *traslitterazione omofonica*, ricercando la traduzione in francese, tedesco, russo, ebraico che meglio si presti a restituire, sì, il senso della parola in questione, ma soprattutto che ritrovi quel fonema in questione, in una lingua altra da quella della madre. Il procedimento difensivo di Wolfson indaga fino alle unità linguistiche minime e vi intravede qualcosa di mostruoso.

Al di là del fonema e della lettera non si dà più linguaggio e resta solo *la voce.* Qui le cose si complicano dal momento che la madre è musicista, suona e *canta* dentro casa producendo terremoti nelle carni del giovane Louis, «vuole far vibrare l'orecchio di suo figlio all'unisono delle sue corde vocali» come dice Deleuze. La musicalità e l'estetica della voce sono, tanto quanto il linguaggio, sovrastrutture culturalmente determinate che inquadrano questa strana cosa che è la voce. Che sia proprio *l'oggetto voce*, supporto del linguaggio e manifestazione di una vita senza rappresentazione, inconoscibile, a terrificare Wolfson?

Mia madre musicista è stato pubblicato in Italia una prima volta nel 1987 per l'editore SE e una seconda nel 2013 per Einaudi. Nell'infinito rimando da un testo all'altro tipico del desiderio di sapere, non credo che avrei prestato la giusta attenzione a Wolfson se un piccolo gruppo di studiosi non si fosse dedicato così attivamente all'analisi attenta e alla promozione della sua opera. Lo hanno letto, discusso, contattato e incontrato. Ne uscirà presto anche un film documentario per la regia di Duccio Fabbri. Il recente *Louis Wolfson. Cronache da un pianeta infernale*, volume collettaneo a cura di Pietro Barbetta e Enrico Valtellina, suggella questo lavoro. Un'appassionata raccolta di saggi filosofici, linguistici, psicologici, poetici sull'autore e la sua opera. Tutti gli interventi qui contenuti restituiscono la complessità del procedimento wolfsoniano, l'estetica della scrittura, la grammatica schizofrenica. Molti punti di vista per un oggetto poliedrico.

Da psicologo, non ho potuto non notare la domanda che emerge inevitabilmente dallo sfondo del testo: *che cos'è la psichiatria?* Se lo chiedono da tempo i curatori, il cui lavoro è in tal senso orientato, qui come altrove, a depatologizzare e strappare dalle mani della confisca psichiatrica filosofie, arti e letterature.

Wolfson è infatti diagnosticato schizofrenico molto presto. Caso clinico in America, si presenta come scrittore e inventore in Francia, che come tale lo accoglie, riuscendo dunque a schizofrenizzare l'Altro, da cui provengono due enunciati contraddittori che lo definiscono. Non è la prima volta nella storia delle arti che la potenza espressiva della follia rompe il dispositivo diagnostico che tenta di inquadrarla. Il riferimento più vicino è qui Antonin Artaud, evocato nel saggio di Lucia Amara *Parlare in lingue. Wolfson/Artaud*, dove la linguista

indaga differenze e analogie tra i due nell'importanza della bocca e del cibo, della *manducazione* e della glossolalia (*balbettare in lingue*, p. 151). L'origine buccale della parola stabilisce una parentela primordiale fra questa e il cibo, entrambi malati e dolorosi in Wolfson. La schizofrenia pone così questioni filo-psico-antropologiche importanti di fronte a cui la lente psichiatrica è intellettualmente povera.

«Una lotta senza quartiere contro la lingua materna» (p. 73) vissuta come sadica e violenta, è dunque il sintomo cardine del giovane studente di lingue. Con Deleuze e Lacan sappiamo che il senso, il pensiero, sono una risposta conseguente al trauma che il linguaggio stesso produce nel mitico originario Uno. Quando il meccanismo produttivo riesce, il vivente è intercettato dalle melodie (in principio era la voce) del linguaggio e chiamato/desiderato a intonarsi. Di cosa ci parla invece Wolfson? Qui sembra essere in scena il brusio, il rumore, la lingua infastidisce gracchiando, la voce disturba, non si dà come melodia incantatrice ma come fischio che spacca il cranio.

Di fronte a tanta potenza malefica, lo schizo non può che tentare di costituire e costituirsi come *una cripta*, spiega bene Alfredo Riponi nel suo saggio *Louis Wolfson: dalla cripta alla torre.* Una cripta per difendersi da veleni uditivi e da cui poter pianificare scientificamente e ossessivamente strategie per raggiungere l'esterno tramite le lingue straniere. «Questo testo […] descrive l'atto scientifico come esperienza dolorosa della condizione umana» (p. 187). Una scienza inventata dallo studente, un simbolico nuovo e non propriamente detto perché "simbolico" è il nome che per convenzione diamo al mondo delle rappresentazioni normali. "Normale" è la madre, lo psichiatra, l'autista nero del bus mentre Wolfson è alienato, studente schizofrenico, psicotico demente. Una delle forme in cui il linguaggio entra nella vita dello studente di lingue è quella della diagnosi e della segregazione (da cui di nuovo la cripta).

Una scienza nuova dunque, un'invenzione. I rapporti tra follia e creazione sono tema tanto antico quanto ancora troppo scotomizzato dalla stessa psichiatria che definisce patologica l'esistenza del piccolo Louis. E all'origine della creazione wolfsoniana c'è il *dolore del transito linguistico*, perfettamente messo in luce nel testo (J. G. Le Clézio, *La tour de Babil,* p. 99). Perché la lettura di Wolfson rapisce e turba così intensamente? Il travaglio linguistico-esistenziale che si profila di fronte a noi come «*stream of consciousness* schizofrenico» (p. 35)

> Si situa non tanto in un al-di-là del problema linguistico, in una sorta di eden logico in cui la coesione tra il verbo e la materia è perfetta, armoniosa – ma sul limite estremo di questo mondo, quasi diremmo alla frontiera che separa la parola dal silenzio. La precarietà della sua situazione è ciò che ci travolge. Ad ogni istante sentiamo che sarebbe bastato un nonnulla perché il nostro studente di lingue schizofrenico scivolasse nel versante dell'inesprimibile, cessasse di esprimersi. E ci sentiamo noi stessi ad ogni istante sul limite del buon esito letterario, vale a dire dell'armonia, della felicità. (J. G. Le Clézio, p. 101)

Nella sua plurivocalità, questo volume è di fatto introduzione e commento all'opera di Wolfson in Italia. Per lo psicologo/psichiatra/analista/terapeuta, inoltre, le *Cronache* non possono che essere un'altra importante riflessione critica sulla dialettica psichiatria-schizofrenia, per individuare e neutralizzare il cuore fascista della psichiatria istituzionale.

Recensione

Wilhelm Schmid, *Serenità. L'arte di saper invecchiare*

Fazi Editore 2015

Federica Buongiorno

Filosofo tedesco assai noto in patria e all'estero, docente presso l'Università di Erfurt e conferenziere di successo, Wilhelm Schmid prosegue – con l'ultimo libro tradotto da Federico Ferraguto per i tipi di Fazi editore – la sua fortunata serie dell'"arte di", inscritta nel programma complessivo di *Lebenskunstphilosophie* ("filosofia dell'arte di vivere", dal titolo della sua più nota opera del 2014, già tradotta da Fazi), liberamente ispirato a una ricca e nobile tradizione filosofica, che vede in Seneca l'illustre capostipite e il punto di riferimento teorico delle riflessioni svolte da Schmid. Due trattati senecani, in particolare, circoscrivono il perimetro delle considerazioni consegnate a quest'ultimo, breve libro sull'arte di invecchiare: il *De brevitate vitae*, e specialmente le considerazioni sull'*otium* e sulla conversione e distensione del tempo a disposizione del sapiente, e il *De tranquillitate animi*, che offre il precedente teorico per la nozione di "serenità" qui proposta dall'autore.

Benché si possa far risalire la preoccupazione umana per una "vita buona" ancor più indietro e precisamente già alla tradizione eudaimonistica della filosofia classica greca, dove il tema della felicità della vita ha conosciuto un primo approfondimento filosofico (a partire da Socrate e passando per i dialoghi platonici e l'opera di Aristotele), raggiungendo una centralità decisiva nella tradizione stoica ed epicurea, è piuttosto al precedente moderno degli *Essais* montaignani che si rifà Schmid. L'intento del breve volume è esplicitato con chiarezza sin dalla Prefazione: «Questo libro consiste nel tentativo di presentare dieci passi per raggiungere la serenità», allo scopo di conquistare una «*art of aging* invece dell'*antiaging*» (p. 11), ossia un'arte del vivere la vecchiaia secondo una dimensione di senso e di pienezza, piuttosto che di contrapposizione e rifiuto.

Il tentativo è perseguito attraverso un'ardita operazione consistente nel combinare la tradizione della *Lebenskunstphilosophie* con un'attitudine che potremmo definire manualistica e popolare, tipica della pubblicistica contemporanea ispirata al modello dei «10 consigli per...»: si tratta di una scelta evidentemente programmatica, volta a delimitare un target di lettori preciso.

I destinatari dell'opera di Schmid non sono gli specialisti della filosofia, gli studiosi di mestiere o gli accademici: il lettore al quale egli si rivolge è piuttosto il curioso, il profano, l'uomo che genericamente s'interroga sul senso della vita e sulle conseguenze del suo inevitabile scorrere. Le strategie retoriche e la struttura stessa del volume rispecchiano questo impianto teorico: una certa genericità e, se vogliamo, superficialità dell'argomentazione è funzionale a un allargamento del discorso a quelle esperienze di vita comune che chiunque è potenzialmente in grado di comprendere e rivivere. Le riflessioni sull'amore filiale o tra nonni e nipoti come forme dell'osmosi tra generazioni e tempi di vita diversi, o il parallelismo tra fasi della vita e fasi della giornata, costituiscono un esempio indicativo dell'atteggiamento stilistico e teorico adottato dall'autore.

Più dei dieci suggerimenti per vivere "saggiamente" la vecchiaia, dandole un senso e collocandola in un tessuto di significati e relazioni in grado di valorizzarne la specificità esistenziale, mi pare interessante cogliere quegli spunti, non sviluppati da Schmid ma soltanto accennati, le cui implicazioni sul piano pratico meriterebbero una considerazione più approfondita. «Quando, se non in vecchiaia, può essere rivendicato il diritto umano alla passività?», si domanda l'autore (p. 43). In effetti, se la società contemporanea si caratterizza, per esprimerci con le parole di Byung-Chul Han, come "società della prestazione", ossia dell'attività a ogni costo e in tutte le sue possibili declinazioni (dall'eccesso comunicativo a quello lavorativo, dal fitness esasperato alla mania del *multitasking*), la vecchiaia – speculare, in ciò, alla fanciullezza – appare come l'unico spazio vitale in grado di disattivare i dispositivi dominanti, rivendicando costitutivamente il diritto all'inerzia e alla passività, in una parola al rifiuto, a quel "*I would prefer not to*" già proclamato dal Bartleby di Melville come composta forma di resistenza al meccanismo sociale capitalistico. È, forse, proprio l'evidenza del suo "essere contro", la plasticità della sua opposizione – che potremmo definire inscritta nelle stesse rughe dell'anziano, nello stesso deperire del corpo e nella perdita progressiva delle funzionalità – che rendono la vecchiaia qualcosa di imbarazzante per la società odierna, da relegare in spazi d'invisibilità o di marginalità.

Questa consapevolezza della senilità mal si adatta ad atteggiamenti eccessivamente rinunciatari o a visioni troppo ireniche dei meccanismi di interazione e scambio sociale: «Il senso di una serenità autosufficiente potrebbe essere quello di accettare i dolori nei limiti del possibile», scrive Schmid (pp. 46-47). Vecchiaia come serena accettazione del proprio status, dunque: un'accettazione che si estende anche alle patologie tipiche di quest'età, come la depressione senile, ridotta piuttosto a malinconia, o alle impossibilità che la caratterizzano, come quella di una ridotta vita sessuale. La "serenità" auspicata sarebbe, dunque, una versione aggiornata dell'*ataraxia* di epicurea memoria o della *Gelanzenheit* teorizzata in epoca medievale da Meister Eckhart. Per le stesse premesse poste da Schmid, tuttavia, mi chiedo se non sia piuttosto una visione militante della vecchiaia a poterne definire il potenziale costruttivo, utile non solo a coloro che (già) si trovano a viverla ma anche al contesto sociale in cui il

fenomeno si dà: una vecchiaia che non si contenta dell'accettazione (di sé), ma che rivendica se stessa per evidenziare i limiti del modello di società nel quale viviamo.

In questo senso, la vecchiaia potrebbe rappresentare un paradigma possibile di "profanazione" nel senso agambeniano: presso gli antichi, «consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto umano», mentre «profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini» (G. Agamben, *Profanazioni,* Roma 2005, p. 82). Invecchiare, allora, potrebbe essere un profanare la vita nel suo significato istituzionale e canonico, per sottrarla alla costrizione dell'attività e restituirla a un uso (ancora) possibile, diverso e paradossalmente più libero proprio perché consapevolmente passivo, forte del potenziale dirompente, e ben noto al pensiero filosofico, dell'impossibilità.