

GIUSEPPE ZUCCARINO

CRITICA E COMMENTO

Benjamin, Foucault, Derrida



La Biblioteca di Rebstein (IX) / *Graphos*, 1



Giuseppe ZUCCARINO



(Immagine: *Tractatus De Vita*)

(Fonte: <http://www.homolaicus.com/arte/cesena/malatestiana/images/tractatusdevita.jpg>)

Giuseppe Zuccharino

Critica e commento.

Benjamin, Foucault, Derrida

INDICE

Premessa

La fiamma e la cenere. Su Walter Benjamin

L'ambivalenza della critica e il paradosso del commento in Foucault

Modalità di lettura-scrittura in Derrida

Nomi citati

Avvertenza

Due dei saggi compresi nel presente volume sono già apparsi altrove: *La fiamma e la cenere. Su Walter Benjamin* in «L'immagine riflessa» (n. 2, 1993) e *Modalità di lettura-scrittura in Derrida* in «Nuova Corrente» (n. 102, 1988). Inediti sono invece il saggio su Foucault e la postilla a quello su Derrida, entrambi del 1998. Si segnala che, quando sono in causa autori francesi, le edizioni italiane delle opere cui si fa riferimento vengono spesso citate con qualche modifica.

Premessa

Le parole si offrono a noi come concrezioni di esperienze storiche, che occorre periodicamente ripensare per evitare che cessino di essere percepite come tali e finiscano con lo stingere nell'uniformità dell'uso quotidiano. Così termini quali «critica» e «commento», se riferiti allo studio dei testi letterari, vengono oggi percepiti quasi come sinonimi. Né d'altronde ci è di aiuto l'idea, anch'essa piuttosto corrente, secondo cui l'uno designerebbe una parte, magari cospicua, dell'altro¹. Risulta alquanto riduttivo, infatti, concepire il commento semplicemente come una tecnica cui il critico ricorre quando si trova a dover elaborare un apparato di note ad un testo che, per una ragione o per l'altra, può fregiarsi dell'epiteto di «classico».

L'esame più attento di questa coppia concettuale porterebbe forse ad evidenziare come le due nozioni corrispondano a esperienze storiche e attitudini teoriche sostanzialmente diverse. Tentare di comprendere quando si fa strada l'esigenza del commento equivale a riportarsi molto indietro nel tempo, risalendo fino all'esegesi omerica che si sviluppa dal VI secolo a. C. in poi. Questa forma di approccio ai poemi è nata sulla base di due distinte necessità: da un lato quella di chiarire il senso letterale, divenuto in molti punti incomprensibile, del testo, e dall'altro quella di razionalizzare tutti quei passi che potevano apparire aberranti (soprattutto sul piano etico e religioso), assumendoli come dotati di valore allegorico². La stessa duplice esigenza si ritrova più tardi in relazione al testo biblico, sia in ambito ebraico che in ambito cristiano (con modalità in parte differenti, legate alla specificità delle due culture), dando luogo a secoli di lavoro esegetico, di enorme complessità e raffinatezza. Tutta questa attività commentatoria ha sullo sfondo l'idea della perfezione e onnicomprensività del testo, e quindi la sua, implicita o esplicita, sacralizzazione. Il fatto che fin dall'antichità un atteggiamento non dissimile sia stato rivolto ad opere cui non si attribuiva un particolare valore religioso (si pensi ad esempio all'*Eneide* virgiliana) ma che venivano ritenute esemplari sotto il profilo letterario, ci aiuta a capire come il commento ai testi profani non costituisca semplicemente la versione secolarizzata, e storicamente posteriore, del commento ai testi sacri. Che si dedichi a libri «canonici» in senso religioso o in senso letterario, che si sforzi di cogliere l'esatto significato dei vocaboli impiegati nell'opera o tenti di discernere in essa

¹ Idea sostenuta ad esempio da Northrop Frye: «La maggior parte dell'area centrale della critica è ora, e senza dubbio sarà sempre, l'area del commento» (*Favole d'identità. Studi di mitologia poetica* [1963], tr. it. Torino, Einaudi, 1973, p. 6).

² Cfr. P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria* (1975), tr. it. Parma, Pratiche, 1979, pp. 17-19.

più livelli di lettura, il commentatore appare riconoscibile come tale proprio per il fatto di adottare, in modo più o meno manifesto e consapevole, un'ottica sacralizzante.

La critica, dal canto suo, può essere posta in connessione coll'imporsi, in epoca moderna, della forma del saggio, «una forma talmente connaturata alle nostre abitudini che si è involontariamente tratti a considerarla come un istituto perenne, mentre la sua origine è molto prossima», visto che questo «genere letterario che ha per oggetto le opere della letteratura, è invenzione del romanticismo europeo»³. Tuttavia resta sempre possibile scorgere nella critica qualcosa di più, ossia un particolare atteggiamento nei confronti del testo. Mentre il commentatore, pur non escludendo di fatto dal suo lavoro la componente inventiva, accetta di porsi in una posizione subordinata rispetto all'opera che commenta (e dunque anche all'autore della stessa), giacché si tratta per lui di estrinsecare significati che in essa sono già presenti, il critico guarda al testo senza particolari timori reverenziali. È in tal senso molto significativo il modo in cui una frase di Kant («Non vi è nulla di insolito nel fatto che – tanto nelle conversazioni comuni quanto negli scritti, e mediante il raffronto dei pensieri espressi da un autore sul suo oggetto – si possa intendere l'autore anche meglio di quanto egli intendesse se stesso») viene ripresa e assolutizzata da parte del capostipite della critica modernamente intesa, Friedrich Schlegel: «*Criticare* significa comprendere un autore meglio di quanto egli ha compreso se stesso»⁴. Il critico, dunque, non si pone più «al servizio del testo» né intende rimuovere la propria singolarità individuale, ma accentua anzi l'originalità delle proprie proposte interpretative, persuaso com'è che ciò gli consenta di mettere in luce una nuova, e forse più autentica, immagine dello scrittore e dell'opera.

Benché la cosa possa apparire strana, nel Novecento sono stati soprattutto i filosofi, e non gli studiosi di letteratura in senso stretto, a tematizzare la distinzione fra critica e commento⁵. Questo libro ne offre alcuni esempi significativi, esaminando l'opera di tre pensatori assai diversi fra loro,

³ G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 3-4.

⁴ Cfr. I. Kant, *Critica della ragione pura* (1781), tr. it. Milano, Adelphi, 1976, p. 375 e F. Schlegel, *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura 1797-1798*, in *Frammenti critici e poetici*, tr. it. Torino, Einaudi, 1998, p. 216; per un'osservazione simile, si veda *ibid.*, p. 78. Lo stesso principio sarà formulato pochi anni dopo da un teorico dell'interpretazione vicino a Schlegel, ossia F. D. E. Schleiermacher: «Si deve comprendere altrettanto bene e comprendere meglio di chi scrive» (*Il primo abbozzo dell'Ermeneutica* [1805], in *Ermeneutica*, tr. it. Milano, Rusconi, 1996, p. 91).

⁵ Sorprende ad esempio il constatare che René Wellek, nell'*Introduzione* alla sua monumentale *Storia della critica moderna* (tr. it. Bologna, Il Mulino, 1961; 1990, pp. 3-14), non affronta minimamente il problema.

ma accomunati dal fatto di aver cercato di ripensare e ridefinire sia i modi di funzionamento del discorso letterario sia il rapporto che si viene ad instaurare fra testo e lettore.

Così in Walter Benjamin l'interesse per i problemi di ordine metodologico, e in particolare per la chiarificazione dei concetti di critica e commento, può dirsi costante. Un punto di riferimento essenziale in tal senso resta il suo saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe, che precisa il ruolo che va assegnato a queste due diverse forme di interpretazione dell'opera letteraria. Ma la sua riflessione si è rivolta a temi analoghi anche in altri scritti, come la tesi di laurea dedicata al concetto di critica nel romanticismo tedesco o l'importante studio sul *Trauerspiel*. Con l'accentuarsi, in Benjamin, dell'attenzione per le tematiche politiche, alla critica viene assegnata una funzione in parte nuova, di analisi nel contempo sociologica e filologica dei testi. Infine, nell'ultimo periodo della vita dell'autore, dominato dal progetto di un libro sui *passages* parigini e caratterizzato, sul piano teorico, da un'originale sintesi fra marxismo e teologia, anche il commento acquista un particolare rilievo, e trova applicazione tanto in rapporto a testi poetici come quelli di Brecht, quanto all'interno di una nuova concezione materialistica della storiografia.

Foucault parte dal desiderio di sostituire alla tecnica commentatoria una «analisi strutturale del significato» e di rinnovare l'idea e la pratica della critica. Poi, in *Les mots et les choses*, grandiosa indagine «archeologica» sui mutamenti di *episteme* verificatisi nella cultura occidentale verso la metà del XVII e all'inizio del XIX secolo, egli fa coincidere il primo di tali mutamenti col passaggio da un'età del commento (inteso come ricerca, sotto il testo apparente, di un Testo più originario e più vero) a un'età della critica (nella quale non si mira che a stabilire come funziona uno scritto e quali rappresentazioni indica). Ma la seconda rottura storica coincide a suo avviso con un ritorno parziale del commento, sicché solo da un'ulteriore e auspicabile trasformazione dello scenario epistemologico la nostra cultura potrà attendersi un superamento dell'alternativa tra i due modi tradizionali di affrontare i testi. Il tema del commento ricompare in *L'ordre du discours*, dove questa pratica figura, assieme alla nozione di autore e al sistema delle discipline, come una delle procedure con cui il discorso viene controllato dall'interno. Anche se in seguito gli interessi di Foucault si spostano verso altri campi, nei suoi scritti e interventi trapela a volte la speranza che possano emergere nuovi modi di lettura, meno prevedibili e codificati.

Jacques Derrida, in *De la grammatologie*, considera la forma del commento al tempo stesso necessaria e insufficiente, in quanto tende a (o piuttosto finge di) limitarsi a «raddoppiare» l'opera commentata, ma non manca di avanzare riserve anche sui metodi di tipo interpretativo, troppo inclini a scavalcare il testo per cercare fuori di esso ciò che ne determinerebbe il senso. Quella da lui auspicata è una lettura-scrittura, più produttiva che riproduttiva, distante sia dalle illusioni

contenutistiche che da quelle formalistiche. Ciò non significa però, come hanno creduto alcuni, che la «decostruzione» di cui gli viene attribuita la teoria vada intesa come un nuovo metodo critico. D'altro canto la propensione a considerare certi testi come dotati del potere di decostruirsi da sé, prima e meglio di quanto possano farlo i lettori, riconduce Derrida ad una prospettiva di tipo sacralizzante. Anche nelle opere più recenti, il filosofo sembra voler associare il funzionamento degli scritti letterari all'elemento del «segreto» e all'indecidibilità del loro stesso statuto testuale; da ciò consegue l'impossibilità di esaurire i tentativi di lettura o di decifrazione, idea che, sia pure in un diverso quadro concettuale, costituiva già un assioma tipico dell'ottica commentatoria.

Come risulta da questi semplici accenni, i tre autori si sono confrontati in maniere diverse con i concetti di critica e commento, spesso nella speranza di superarli, di lasciarseli alle spalle. Anche se i loro sforzi in tal senso si sono rivelati ardui, poiché i due modi che la nostra tradizione culturale ha elaborato per rapportarsi ai testi hanno dimostrato e dimostrano tuttora una tenuta (o, se si preferisce, una vischiosità) insospettata, la ricerca messa in atto da Benjamin, Foucault e Derrida non può certo dirsi vana. Persino la pluralità di soluzioni teoriche che ognuno di essi ha offerto, durante le varie fasi della sua opera, per rispondere all'esigenza di definire esattamente, ma anche di oltrepassare, le nozioni di critica e commento, non va vista come un segno di irrisolutezza, ma come un prezioso ausilio a chiunque voglia, oggi e in futuro, cimentarsi con lo stesso problema. Infatti, come ricordava uno di loro, «ciò che conta nelle cose dette, non è tanto quel che gli uomini hanno pensato al di qua o al di là di esse, ma ciò che da subito le sistematizza, rendendole, per il resto del tempo, indefinitamente accessibili a nuovi discorsi e aperte al compito di trasformarle»⁶.

⁶ M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963; 1983, p. XV (tr. it. *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi, 1969; 1998, p. 13).

La fiamma e la cenere. Su Walter Benjamin

1. Tra il 1924 e il 1925 Benjamin pubblica, sulla rivista «Neue Deutsche Beiträge» diretta da Hofmannsthal, un saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe che resta, tra tutti i suoi lavori, uno dei più impegnativi e penetranti. Il testo si apre con una riflessione di ordine metodologico che inerisce in particolare alla distinzione tra due modi di avvicinamento all'opera letteraria, la critica e il commento. Anziché alimentare la confusione, ancor oggi corrente, tra queste forme, Benjamin procede non solo sceverando l'una dall'altra ma anche additando, per ciascuna di esse, un differente oggetto conoscitivo: «La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale»¹. Tuttavia, proprio nel loro aver di mira aspetti diversi dell'opera, i due modi di considerarla non risultano tali da escludersi a vicenda, ma si danno anzi come idealmente complementari. Inoltre, secondo Benjamin, nella durata storica dell'opera il contenuto reale – e questo soltanto – si fa più appariscente, sicché diviene necessaria una sua ricognizione preliminare; il commento si trova dunque a dover precedere la critica, e le due forme appaiono come idealmente successive.

Questi due tempi dell'indagine nei riguardi dell'opera vengono illustrati, nella loro logica interna, attraverso un'immagine. Si tratta di una circostanza frequentissima in Benjamin, che non solo predilige questo particolare procedimento (che si può chiamare, in senso ampio, metaforico), ma tende ad affidarsi a esso nell'enunciazione dei punti salienti del proprio discorso². Scrive Benjamin: «Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto dai segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. Come il paleografo deve cominciare dalla lettura di quest'ultima, così il primo atto del critico ha da essere il commento»³. Possiamo cominciare a riscontrare qui – verificando quello che probabilmente è un dato ricorrente in relazione all'impiego della metafora nei testi filosofici e saggistici in genere – che l'immagine evocata non si propone come semplice illustrazione di un concetto già espresso altrimenti, ma ha

¹ W. Benjamin, «*Le affinità elettive*» di Goethe, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, tr. it. Torino, Einaudi, 1982, p. 179.

² Sull'uso della metafora in Benjamin, da un punto di vista letterario, si veda almeno la *Nota* di Peter Szondi a W. Benjamin, *Immagini di città*, tr. it. Torino, Einaudi, 1971, pp. 99-115. Molto attento al significato di alcune metafore, cui dedica ampie analisi, è il libro di B. Moroncini, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, 1984.

³ «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit., p. 179.

una sua propria portata conoscitiva, in quanto comunica implicitamente qualcosa di più, o qualcosa di diverso, rispetto a ciò che sembrava, in prima istanza, dover significare⁴. Se critica e commento apparivano finora, nell'esposizione benjaminiana, come forme assiologicamente equivalenti, la metafora paleografica suggerisce forse una situazione differente. Dei due testi che il decifratore si trova a prendere in esame, il più importante sembra essere quello sbiadito (corrispondente al contenuto di verità dell'opera); la lettura comincia da quello più forte (immagine del contenuto reale) solo per ragioni tecniche, e perché esso si riferisce all'altro, ne parla sovrapponendovisi e contribuendo forse a renderlo illeggibile. Così al commento spetta essenzialmente il compito di preparare il terreno alla critica. Il decorso storico, che scinde i due contenuti, rende più cospicuo il lavoro preparatorio del commentatore, ma, liberando il contenuto di verità dalle tracce del contenuto reale, aumenta nel contempo la capacità di penetrazione, l'acuità di visione, da parte del critico.

La differenza tra l'ottica critica e quella commentatoria viene evidenziata attraverso il ricorso ad una nuova immagine, anche più significativa, quella del rogo: «Se si vuol concepire, con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo, il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto, quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto»⁵. In queste parole di Benjamin si accentua e precisa il divario tra il conoscere del critico e quello del commentatore: l'uno appare impegnato a cogliere la verità vivente, la fiamma, mentre l'altro non coglie che la verità spenta, raggelata, il legno e la cenere. L'importanza di questa immagine non sta solo nel fatto che essa suggerisce nuovamente un certo privilegio del sapere esoterico del critico nei riguardi di quello, meno profondo, del commentatore, ma in un ulteriore spostamento che si viene a determinare rispetto alle premesse benjaminiane. Se i due metodi di

⁴ Ciò non vale solo nel senso che la metafora, in qualità di tecnica ritenuta tipica della scrittura letteraria in genere e poetica in specie, si carica di una dimensione estetica che la rende irriducibile al mero contenuto della comunicazione; né solo nel senso che essa, soprattutto se ricorrente nei testi di un autore, può diventare una spia delle predilezioni o delle ossessioni, conscie o inconscie, di quest'ultimo. Quello su cui si vorrebbe richiamare l'attenzione è il valore teorico della metafora, il suo farsi portatrice di implicazioni semantiche non sempre controllate o controllabili da chi legge, e neppure da chi scrive.

⁵ *Ibid.*, p. 180. La metafora del rogo è particolarmente cara a Benjamin, che la usa anche in altri contesti, per esempio in relazione alla forma del romanzo: cfr. J. Selz, *Appendici* a W. Benjamin, *Sull'hascisch*, tr. it. Torino, Einaudi, 1975, pp. 152-153 e i due testi benjaminiani *Vicino al camino*, in *Critiche e recensioni*, tr. it. Torino, Einaudi, 1979, pp. 211-216 e *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. Torino, Einaudi, 1962, pp. 252-253.

lettura venivano presentati inizialmente come complementari, e anzi tali da poter essere applicati successivamente dal medesimo interprete, non si può dire che ciò trovi conferma nel passo in esame. Al contrario, chiamando in causa le due figure dell'alchimista e del chimico, il cui operare appare fondato su modelli epistemologici differenti, la metafora sembra implicare piuttosto che anche quelli del critico e del commentatore possono rivelarsi come due atteggiamenti tendenzialmente alternativi, e comunque non agevolmente conciliabili.

Proseguendo questi rapidissimi prelievi da un testo che, per la sua ricchezza e complessità, meriterebbe un'indagine molto più approfondita, ci soffermeremo ora su un altro passaggio essenziale, che chiarisce con maggiore precisione il modo in cui, per Benjamin, si configura il rapporto tra contenuto reale e contenuto di verità. Non parrà, a questo punto, singolare la circostanza che anche in questo caso il discorso dell'autore trovi espressione in forma metaforica. «Decisivo è appunto che il contenuto o il valore di una cosa non si presenta mai come deducibile da essa, ma va piuttosto concepito come il sigillo che essa costituisce. Come la forma di un sigillo è indeducibile dalla materia della cera, indeducibile dallo scopo della chiusura, indeducibile perfino dallo strumento, dove è concavo ciò che là è convesso, come è comprensibile solo da chi abbia avuto l'esperienza del sigillo, ed evidente solo a chi conosce il nome cui le iniziali accennano soltanto, così il contenuto della cosa non si può dedurre né dalla conoscenza della sua costituzione, né dalla scoperta della sua destinazione, e neppure dal presentimento del contenuto, ma si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino. Così la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità. Il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale. E tuttavia la loro distinzione – e insieme ad essa quella fra commentario e critica delle opere – non è superflua»⁶. La metafora del sigillo, che gode di una lunga fortuna in ambito filosofico⁷, è chiamata qui a sostenere un'asserzione che può apparire paradossale: non è dalle cose stesse che è possibile dedurre il loro contenuto o il loro valore. Da che cosa, dunque, lo si dedurrà? Prima di rispondere, Benjamin chiama in causa l'idea dell'impronta lasciata dal sigillo,

⁶ «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit., p. 182. Questo passo, desunto da una pagina in cui si tratta della concezione del matrimonio quale emerge dal romanzo goethiano (concezione che secondo Benjamin si discosta da quelle offerte dalla cultura coeva), sposta nettamente il problema, come si può vedere, su un piano gnoseologico generale.

⁷ La si incontra già, per esempio, in alcuni luoghi famosi di Platone (*Teeteto*, 191 c - 195 b, in *Opere complete*, vol. 2, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 147-152) e Aristotele (*Dell'anima*, 424 a e *Della memoria e della reminiscenza*, 450 a-b, in *Opere*, vol. 4, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 159 e 241).

imprevedibile, nella sua forma, per chi si limiti a considerare separatamente lo strumento usato per sigillare, la materia su cui lo si applica o il fine dell'operazione; prevedibile e comprensibile, invece, per chi abbia già verificato gli effetti dell'azione eseguita e, ancor meglio, sia in grado di completare mentalmente il nome di cui il sigillo non offre che l'abbreviazione. La metafora, particolarmente complessa, sembra quasi costruita in funzione delle enunciazioni teoriche successive, alle quali dunque prepara il terreno. Il contenuto della cosa, sostiene in sintesi Benjamin, «si può intendere solo nell'esperienza filosofica del suo conio divino, ed è evidente solo all'intuizione beata del nome divino». Per comprendere questa osservazione, in cui vediamo affacciarsi una dimensione teologica del discorso rimasta fin qui sottintesa, occorre rifarsi alla teoria benjaminiana del linguaggio, quale emerge in primo luogo nel fondamentale saggio del 1916 *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*⁸.

In questo testo viene esposta una concezione della lingua che si differenzia sia da quella (definita «borghese») che attribuisce alla parola un carattere immotivato e convenzionale, sia – almeno in prima istanza – da quella (definita «mistica») che vede invece nell'espressione verbale l'essenza della cosa. Per Benjamin le cose, l'uomo e Dio partecipano della lingua, sia pure in modi e a livelli assai diversi. Le cose sono sì mute, ma da esse s'irraggia, in una tacita e magica comunicazione, un residuo della parola divina. Spetta all'uomo tradurre questa lingua silenziosa, non solo in suoni ma, cosa ben più rilevante, in nomi. Egli è essenzialmente un «datore dei nomi», e proprio «da ciò vediamo che parla da lui la pura lingua»: il nome, infatti, è «l'essenza più intima della lingua», ciò in cui essa non comunica più nulla, ma *si* comunica. Se l'uomo ha un tale potere di nominare, che è poi anche un compito e un'espressione della sua propria essenza spirituale, è perché lo ha ricevuto direttamente da Dio. È questo ciò che emerge da alcuni passi della *Genesi*, che Benjamin dichiara di non voler propriamente interpretare, né porre come verità rivelata alla base della sua riflessione, ma solo esaminare per ciò che ne risulta in rapporto alla natura della lingua. Da essi si desume che Dio ha fatto sì che nella lingua umana, e più precisamente nel nome, splenda un riflesso del verbo creatore, e che proprio all'uomo sia affidata la responsabilità di compiere, nominando le cose, l'opera divina: «La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono il loro nome dall'uomo, da cui nel nome parla solo la lingua»⁹. Ma a chi è rivolto questo movimento per cui la lingua si comunica, sia nel nome delle cose che in quello, ancor più prossimo al verbo creatore, che l'uomo dà a se stesso, vale a dire il nome proprio? Evidentemente a Dio, termine

⁸ In W. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, tr. it. Torino, Einaudi, 1982, pp. 177-193.

⁹ *Ibid.*, p. 181.

ultimo dell'intero processo. Certo, dopo la caduta, l'unica lingua paradisiaca, che conosceva perfettamente le cose nel nome, si prepara a cedere il passo al pluralizzarsi delle lingue (sancito ufficialmente con l'episodio biblico di Babele), e le cose, non più nominate ma «iperdenominate» nei molteplici idiomi umani, sembrano chiudersi in un nuovo e più triste mutismo. Tuttavia il processo non si arresta, e ancora – scrive Benjamin – «il fiume ininterrotto di questa comunicazione scorre attraverso tutta la natura, dall'infimo esistente fino all'uomo e dall'uomo a Dio»¹⁰.

È proprio quest'idea del linguaggio – affine, per certi aspetti, al pensiero di un autore settecentesco come Johann Georg Hamann¹¹ o, su un altro versante culturale, alle elaborazioni teoriche della mistica ebraica¹² – che fa probabilmente da sfondo alla metafora del sigillo e allo svolgimento filosofico che ne deriva. In particolare, l'enigmatico «nome divino», la cui beata intuizione rende evidente il contenuto della cosa, andrà dunque inteso come il nome che Dio ha impresso su di essa e che l'uomo (sia pure in modo assai meno agevole, dopo la cacciata dall'Eden e dopo Babele) può ancora tentare di intravedere.

Ma l'intuizione del nome mostra altresì che «la piena conoscenza del contenuto reale delle cose durevoli coincide in definitiva con quella del loro contenuto di verità»; anzi, «il contenuto di verità si rivela come il nocciolo stesso del contenuto reale». Ciò non comporta, come potrebbe sembrare, un annullarsi della distinzione fra i due contenuti, e neppure quindi – come precisa Benjamin – di «quella fra commentario e critica delle opere». Al massimo livello di intendimento

¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹¹ Di Hamann (espressamente citato da Benjamin nel saggio del 1916) si vedano gli *Scritti sul linguaggio 1760-1773*, tr. it. Napoli, Bibliopolis, 1977.

¹² Sarà sufficiente richiamare, a questo proposito, un'osservazione di Scholem: «I cabbalisti di tutte le scuole e correnti sono uniti in questa tendenza di non considerare la lingua unicamente un mezzo inadeguato di comprensione tra gli uomini. L'ebraico, la lingua sacra, non è per loro (come sarebbe dovuto essere specialmente in considerazione della teoria della lingua preferita nel medioevo) una lingua prodotta da una convenzione, e che rechi l'impronta di un carattere convenzionale. La lingua, nella sua più pura essenza, che per essi è rappresentata appunto dall'ebraico, dipende dalla più profonda essenza spirituale del mondo: in altri termini ha un valore mistico. La lingua raggiunge Dio perché essa procede da Dio. Nella lingua degli uomini, che, comunque, *prima facie*, è solo di carattere conoscitivo, si rispecchia il linguaggio creatore di Dio» (G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it. Genova, Il Melangolo, 1986, pp. 28-29). Si confronti, per esempio, l'ultima delle frasi citate con quanto scrive Benjamin: «Dio riposò quando ebbe affidato a se stessa, nell'uomo, la sua forza creatrice. Questa forza, privata della sua attualità divina, è divenuta conoscenza. L'uomo è il conoscente della stessa lingua in cui Dio è creatore» (*Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, cit., p. 185).

dell'essenza linguistica della cosa, conoscere il contenuto reale significa già, in certo modo, conoscere anche il contenuto di verità: ma non perché se ne scopra la coincidenza, tanto è vero che l'uno si rivela pur sempre come il nocciolo dell'altro. In questa nuova immagine, che torna ad opporre interno ed esterno, profondità e superficie, è già implicita l'idea del permanere dei due metodi conoscitivi della critica e del commento. In altri termini, se anche il processo critico e quello commentatorio possono pervenire al medesimo risultato, ciò non annulla né la diversità dei percorsi seguiti né il fatto che essi tendessero inizialmente a raggiungere oggetti teorici distinti.

Tuttavia resta sempre possibile formulare l'ipotesi che il critico e il commentatore, divisi quanto a procedimenti e obiettivi specifici, siano uniti almeno in un punto: nella rinuncia a considerare la bellezza dell'opera come un semplice involucro, dietro cui si celi ciò che è davvero essenziale. Quando, nella parte finale del saggio su Goethe, Benjamin torna a parlare della critica, lo fa attribuendole un'attitudine che probabilmente, ai suoi occhi, si riscontra *a fortiori* anche nel commento (che appunto perciò non viene più chiamato esplicitamente in causa): «Di fronte a tutto ciò che è bello, l'idea del disvelamento diventa quella della sua indisvelabilità. Essa è l'idea della critica. La critica non deve sollevare il velo, quanto piuttosto – attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi, solo così, alla vera intuizione del bello. All'intuizione che non si dischiuderà mai alla cosiddetta "immedesimazione", e solo imperfettamente alla più pura contemplazione dell'ingenuo: all'intuizione del bello come segreto»¹³. È solo in questo venir meno dell'illusione di poter svelare la bellezza dell'opera, in questo impegno a custodirne il segreto, che la *concordia discors* di critica e commento può forse trasformarsi in un'effettiva unità.

2. Già alcuni anni prima di accingersi a scrivere il saggio goethiano, Benjamin aveva colto l'occasione offerta dalla tesi di laurea per affrontare dei problemi di ordine metodologico. La sua dissertazione verteva infatti sul modo in cui la nozione di critica si configura nel pensiero dei romantici tedeschi¹⁴. Per l'autore non si trattava di condurre un'indagine storico-letteraria, bensì di attuare una ricerca di natura più specificamente filosofica, muovendo dal presupposto che il concetto romantico di critica «poggia interamente su premesse gnoseologiche»¹⁵.

¹³ «*Le affinità elettive*» di Goethe, cit., pp. 247-248.

¹⁴ W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, nel volume dallo stesso titolo, cit., pp. 3-116.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

Il lavoro benjaminiano, che si incentra in particolare sulle posizioni teoriche di Friedrich Schlegel e Novalis, intende evidenziare come esse si fondino sull'idea – desunta da Fichte¹⁶ ma ampiamente rielaborata e potenziata – di «riflessione». Quest'ultima va intesa essenzialmente come autoriflessione, e assume dunque la forma di un pensiero intento a pensare, in un processo infinito, se stesso. Una tale infinità della coscienza, che Fichte aveva rifiutata, è proprio ciò che affascina i romantici; per essi, non appena si ha pensiero del pensiero, cioè riflessione, nasce subito la possibilità di un pensiero che pensi la riflessione stessa, e così via, attraverso una serie crescente di gradi di intelligibilità che conduce «fino alla più alta chiarezza nell'assoluto»¹⁷. In tal modo, ben lungi dallo smarrirsi in un labirinto di specchi, il pensiero perviene ad abbracciare progressivamente la totalità del reale.

Pur senza voler attribuire le caratteristiche di un compiuto sistema filosofico alle teorie dei romantici, Benjamin le ritiene tuttavia determinate «da orientamenti e nessi sistematici»¹⁸. Ciò vale in particolare per le concezioni di Friedrich Schlegel, a dispetto della loro stessa modalità di espressione, non di rado legata alla forma del frammento. Nel periodo, breve ma decisivo, in cui Schlegel dà vita con un ristretto numero di collaboratori alla rivista «Athenäum» (1798-1800), al centro dei suoi scritti sta, a parere di Benjamin, l'idea che l'assoluto sia «il sistema nella forma dell'arte», ovvero che l'arte svolga la funzione di «medium della riflessione»¹⁹. Che nello stesso ruolo possano sostituirsi a quello di arte altri concetti (come quelli di genio, ironia, storia, ecc.) non è il sintomo di un'incertezza sul piano teorico, ma un indizio della propensione schlegeliana all'impiego di una terminologia che tenti «di chiamare per nome il sistema, cioè di afferrarlo in un concetto mistico e individuale»²⁰.

Anche il termine «critica» rappresenta «un caso esemplare di terminologia mistica»²¹, giacché in quest'ambito esso acquista un valore «esoterico», non rinviando esclusivamente alla critica d'arte, ma, più in generale, ad un pensiero produttivo autoconsapevole, e dunque (nel senso sopra indicato) riflettente. Per i romantici, infatti, il processo riflessivo è «la cellula germinale di

¹⁶ In particolare dal testo fichtiano del 1794 *Sul concetto della dottrina della scienza o della cosiddetta filosofia* (lo si veda in J. G. Fichte, *Dottrina della scienza*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 3-65).

¹⁷ *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

ogni conoscenza»; ai loro occhi non esiste un oggetto inerte di cui il soggetto debba prendere conoscitivamente possesso, bensì all'opposto, secondo l'espressione di Novalis, «tutto ciò che si può pensare pensa a sua volta», e pensa – precisa Benjamin – se stesso²². Ciò non ostacola, come potrebbe sembrare, la possibilità di entrare in rapporto con l'altro da sé, in quanto i soggetti umani (ma anche i cosiddetti oggetti naturali, riconosciuti come pensanti) possono, con l'elevarsi dei loro individuali processi riflessivi, «incorporare senza fine, nella loro propria autocoscienza, altre essenze, altri centri di riflessione»²³. Cade così ogni rapporto rigido e univoco tra soggetto e oggetto e le singole unità riflettenti stabiliscono tra di loro una relazione interattiva di conoscenza e di potenziamento reciproci.

Se al posto dell'oggetto in genere si pone il prodotto artistico, il risultato non cambia, sicché anche per la critica, intesa quale «conoscenza dell'arte nel medium della riflessione»²⁴, valgono le stesse leggi. Come l'osservazione o l'esperimento nelle scienze naturali hanno, secondo i romantici, il compito di destare l'autoriflessione nell'oggetto, così la critica mette in atto un analogo processo nei riguardi dell'opera. In tal senso si potrebbe anche dire, più semplicemente, che «la critica è autoconoscenza dell'opera»²⁵. Questa autoconoscenza implica altresì una autovalutazione, che tende però ad escludere del tutto il momento negativo del giudizio, privilegiando all'opposto quello positivo del potenziamento, infinito, della coscienza. Il critico, che stimola ed eleva la riflessione interna all'opera e assolutizza quest'ultima rapportandola all'infinità dell'arte, viene dunque ad assumere, come dice Novalis, il ruolo di «autore ampliato», di «istanza superiore che riceve la cosa già elaborata dall'istanza inferiore»²⁶. Benjamin chiarisce questa posizione privilegiata assegnata all'interprete osservando che «per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera, che non il metodo del suo compimento»²⁷. Non vi è quindi opposizione tra il lavoro del critico e quello del poeta, ma anzi, secondo le formulazioni schlegeliane, «la poesia può essere criticata solo con la poesia» e la «critica poetica [...] vorrà formare ancora una volta il già formato, compirà l'opera, la ringiovanirà, le darà una nuova forma»²⁸. È solo approfondendo e sistematizzando il momento

²² *Ibid.*, pp. 49-50 (cfr. Novalis, *Frammenti*, 172, in *Opere*, tr. it. Milano, Guanda, 1982, p. 305).

²³ *Ibid.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ Novalis, *Frammenti*, 1327, in *op. cit.*, p. 488.

²⁷ *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 64.

²⁸ *Ibid.* (cfr., per la prima delle due citazioni, F. Schlegel, *Frammenti del «Lyceum»*, 117, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, tr. it. Firenze, Sansoni, 1967, p. 41).

riflessivo germinalmente presente nel prodotto artistico che il critico potrà dare ad esso compimento, così come è solo ponendolo in rapporto con l'idea dell'arte che potrà determinarne l'idea specifica e individuale.

Da tutto ciò risulta fortemente ridotto il ruolo valutativo e giudicante che si è soliti attribuire alla critica. Se infatti l'opera è criticabile, significa che contiene già in sé un nucleo riflessivo: verificarlo equivale allora a riconoscerle, sia pure implicitamente, un valore positivo. Ma se non lo è, sarà da ritenersi artisticamente irrilevante, e dunque di essa non si potrà dire nulla, almeno in termini propriamente critici. Questa forma sommaria di giudizio, che si esprime attraverso la semplice selezione (non si dà infatti, tra le opere riconosciute come criticabili, alcuna graduatoria interna di valori), non ha per i romantici un carattere soggettivo ma oggettivo, essendo in certo modo dettata dall'opera stessa. A ciò sembra far contrasto l'apparente soggettivismo della critica romantica, e più in particolare il ricorso schlegeliano al concetto di ironia. Ma come in letteratura non vi è solo un'ironizzazione soggettiva della materia, che tende ad esaltare la libertà e l'arbitrio del poeta, bensì anche un'ironizzazione oggettiva della forma, che mira a distruggere quest'ultima a fini puramente artistici (Benjamin pensa in primo luogo alle commedie di Tieck e ai romanzi di Jean Paul), così un'analogia ironia oggettiva si ritrova nella critica, che «dissolve la forma per trasformare la singola opera nell'opera d'arte assoluta»²⁹.

Per Schlegel, infatti, l'idea dell'arte ha un carattere individuale: essa non costituisce, ai suoi occhi, «un'astrazione dalle opere empiricamente incontrate», bensì «un'idea in senso platonico», e dunque «il fondamento reale di tutte le opere empiriche»³⁰. Al fine di evitare la confusione tra astratto e universale, egli insiste sull'individualità dell'idea al punto da sostenere, ad esempio, che «tutte le poesie classiche degli Antichi sono in relazione reciproca, indivisibili, formano un tutto organico, sono, qualora si osservi bene, una poesia sola, l'unica nella quale la Poesia stessa si mostri perfetta. Analogamente, in una letteratura perfetta tutti i libri devono essere un libro solo»³¹. Benjamin riassume questa «tesi mistica» dicendo che per Schlegel «l'arte stessa è un'opera», ovvero che «l'idea è opera e anche l'opera è idea»³². Realizzare questa unificazione è precisamente il compito che viene assegnato alla poesia romantica, la quale, al pari della critica, ha il suo fondamento nella riflessione, e appunto perciò può essere definita «poesia trascendentale» o «poesia della poesia». Ma sarebbe erroneo intenderla in senso stretto, poiché anzi per i romantici la forma

²⁹ *Ibid.*, p. 79.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹ F. Schlegel, *Idee*, 95, in *op. cit.*, p. 146.

³² *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., p. 85.

poetica più spirituale è il romanzo³³, privilegiato proprio per il suo carattere «ritardante» e riflessivo. Non vi è quindi opposizione fra prosa e poesia, ma al contrario si può dire che «l'idea della poesia è la prosa»³⁴.

L'evidenziazione del prosaico è legata a quel concetto della «sobrietà dell'arte» (della riflessione quale «opposto dell'estasi, della *μαρία* di Platone») che per Benjamin rappresenta un'acquisizione essenziale, di grande importanza storica, da parte dei romantici. Su questo terreno si assiste anche ad una significativa convergenza con le teorie estetiche di un grande poeta coevo, Friedrich Hölderlin: l'auspicio, formulato da quest'ultimo, che la poesia possa tornare ad essere elevata «al grado della *μηχανή* degli antichi», e dunque che «il suo procedimento possa essere calcolato e insegnato»³⁵, trova infatti riscontro in analoghe affermazioni di Novalis e Schlegel. Ed è chiaro che i romantici attribuiscono le medesime caratteristiche di sobrietà e rigore anche alla critica, che appare loro legata, al pari dell'arte, al medium della prosa e nel contempo impegnata ad esporre il «nucleo prosaico» dell'opera in modo tale da dissolvere in essa gli aspetti caduchi e non validi e portarla, nel senso già indicato, a compimento.

Nella parte finale del suo studio, Benjamin evidenzia la contrapposizione tra le concezioni romantiche dell'arte e della critica e le corrispondenti concezioni goethiane. Così, se Schlegel e Novalis tendono alla determinazione dell'idea dell'arte, intesa come «l'a priori di un metodo», Goethe è interessato piuttosto all'ideale dell'arte, inteso come «l'a priori del relativo contenuto»³⁶. I puri contenuti, dal punto di vista goethiano, non sono reperibili in alcuna opera concreta, ma solo intuibili: si tratta infatti di ciò che egli definisce «archetipi». Ad essi si sono avvicinate in particolare le creazioni artistiche degli antichi, che appunto perciò assurgono al rango di modelli. A questa visione dell'arte, che nega alle opere la possibilità di conseguire l'assoluto ed offre loro in cambio dei modelli canonici, i romantici si oppongono con decisione. A loro avviso, infatti, ogni opera deve poter significare l'intero e in certo modo diventarlo, mentre d'altro canto non c'è ragione di considerare l'arte dell'antichità come necessariamente classica e imitabile. Un'analogia divergenza si verifica in relazione alla critica: se per Goethe, almeno in linea di principio, essa «non è né possibile, né necessaria», e in ogni caso la criticabilità non figura tra i caratteri essenziali del prodotto artistico, a parere dei romantici, invece, «non soltanto [...] la critica è possibile e

³³ *Ibid.*, pp. 92-96 (cfr. ad esempio Novalis, *Frammenti*, 1276, in *op. cit.*, p. 476: «Il romanzo dev'essere poesia da cima a fondo»).

³⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

³⁵ F. Hölderlin, *Note all'«Edipo»*, in *Sul tragico*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 94-95.

³⁶ Cfr. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, cit., pp. 104-105.

necessaria, ma è inevitabile [...] il paradosso secondo il quale alla critica spetta una considerazione più alta che non all'opera»³⁷.

Benjamin può dunque affermare, conclusivamente, che per il romanticismo tedesco – e in particolare per Friedrich Schlegel –, più ancora che la creazione artistica è importante il procedimento critico, che assolutizza le opere e, con la sua «luce sobria», le abbaglia, dissolvendone la molteplicità nell'unità dell'idea.

3. L'interesse della dissertazione benjaminiana, che ci ha indotto a richiamarne, almeno a grandi linee, le argomentazioni essenziali, non dipende solo dal fatto che essa offre un rilevante contributo alla comprensione di un aspetto significativo del pensiero di Schlegel e Novalis, ma consiste anche nel suo definire con notevole precisione un'idea di critica cui lo stesso Benjamin non cesserà in fondo di rapportarsi, pur senza aderirvi completamente.

Di ciò si può trovare una prima conferma nella corrispondenza dell'autore, a partire dagli anni giovanili. In una lettera del 1916, ad esempio, l'immagine della luce – su cui si chiuderà la tesi – già compare a definire l'azione ad un tempo disgregatrice e salvifica esercitata dalla critica: «La vera critica non procede contro il suo oggetto: è come una sostanza chimica che ne attacca un'altra solo nel senso che dissolvendola scopre la sua natura più interna, non la distrugge. La sostanza chimica che attacca in questo modo (dieteticamente) le cose *spirituali* è la luce. [...] Appare allora la particolare magia critica, che la cosa contraffatta viene a contatto con la luce, e si disgrega. L'autentico resta: è cenere»³⁸. Due anni dopo, Benjamin, durante la stesura della dissertazione, afferma con chiarezza l'attualità delle teorie su cui verte il suo lavoro: «Dal concetto romantico di critica è emerso il corrispondente concetto moderno; ma, per quanto riguarda la conoscenza, il concetto romantico di critica è totalmente esoterico e si fonda su premesse mistiche, e, per quanto riguarda l'arte, esso racchiude in sé le intuizioni più profonde dei poeti dell'epoca e di quelli successivi, e insieme un nuovo concetto di arte che per molti versi è il nostro»³⁹.

È in una lettera del 1923 che si nota, da parte di Benjamin, un tentativo di distanziarsi almeno in parte dalle teorie romantiche e di proporre una concezione più personale: «La critica è esposizione di un'idea. La loro infinità intensiva caratterizza le idee come monadi. Voglio definire

³⁷ *Ibid.*, pp. 112-113.

³⁸ Lettera a Herbert Belmore, in W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, tr. it. Torino, Einaudi, 1978, p. 26.

³⁹ Lettera ad Ernst Schoen del novembre 1918, cit. in B. Witte, *Walter Benjamin. Introduzione alla vita e alle opere*, tr. it. Roma, Lucarini, 1991, pp. 45-46.

la critica in questo modo: è mortificazione delle opere. Non è potenziamento della coscienza presente in esse (romanticismo!), ma insediamento in esse del sapere. La filosofia deve nominare le idee come Adamo la natura, per superarle»⁴⁰. Si ha qui da un lato il ritorno di tematiche più antiche, come quella della nominazione adamitica che stava al centro del saggio sulla lingua, e dall'altro una significativa anticipazione delle prospettive metodologiche che verranno esposte nella grande opera (scritta tra il 1923 e il 1925 ma edita solo nel 1928) sull'*Origine del Trauerspiel tedesco*⁴¹.

Quest'ultima si apre, com'è noto, con una premessa di carattere gnoseologico la cui complessità è divenuta proverbiale presso i lettori e gli studiosi di Benjamin, ma che non manca di fornire utili indicazioni riguardo alle teorie dell'autore in materia di critica. La premessa esordisce delineando il concetto di trattato, che è la forma cui l'opera intende attenersi. L'adozione di questa particolare modalità espositiva si spiega in primo luogo col fatto che essa «contiene, per quanto magari latente, quel rinvio agli oggetti della teologia senza i quali non si può pensare alla verità»; inoltre il trattato, a differenza della dottrina, non pretende di affermarsi per forza propria, ma preferisce ricorrere alla «citazione dell'autorità», e più in generale alla «via indiretta» della rappresentazione. In uno scritto di questa natura, «costantemente il pensiero riprende da capo, circostanziatamente ritorna alla cosa stessa», e «nella considerazione di un unico e medesimo oggetto ne segue i diversi gradi di senso». Come in un mosaico ciascuna tessera, così in esso ogni frammento di pensiero riveste importanza, e «la relazione dell'elaborazione micrologica con l'entità del tutto figurativo e intellettuale esprime il fatto che il contenuto di verità può essere colto soltanto penetrando con estrema precisione i particolari»⁴². Se questo richiamo al contenuto di verità ci riconduce al saggio su Goethe, dove esso rappresentava appunto ciò che la critica aspira a conoscere, le considerazioni successive, che indicano nella «prosaica sobrietà» il modo di scrittura adeguato alla ricerca filosofica e attribuiscono a quest'ultima il compito della «rappresentazione delle idee», ci appaiono familiari perché ne abbiamo incontrate di simili nella dissertazione sul romanticismo e nella lettera a Rang. Ma ora la teoria delle idee si presta a sviluppi di assai maggiore ampiezza e rilevanza, cui peraltro potremo riservare solo pochi accenni.

⁴⁰ Lettera a Florens Christian Rang del 9 dicembre 1923, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 73.

⁴¹ Ad esempio la definizione della critica vi ricomparirà pressoché inalterata; cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. Torino, Einaudi, 1971, p. 193: «La critica è mortificazione delle opere [...]: non, quindi – romanticamente – risveglio della coscienza nelle opere viventi, bensì insediamento del sapere in esse, nelle opere morte».

⁴² Per questa e per le precedenti citazioni, cfr. *ibid.*, pp. 8-9.

Benjamin sottolinea anzitutto che la verità non è direttamente interrogabile, e non va dunque confusa con l'oggetto di conoscenza. Questo principio costituisce anzi, a suo avviso, «una delle intenzioni più profonde della filosofia alle sue origini, della teoria platonica delle idee»⁴³. Il rimando a Platone si rafforza con il successivo riferimento alla concezione del rapporto tra verità e bellezza quale è esposta nel *Simposio*. Secondo Benjamin, il dialogo platonico «presenta la verità come il contenuto del bello», contenuto che però «non viene in luce nell'esplicitazione: piuttosto, esso si attesta lungo il processo che, con espressione analogica, si potrebbe definire come l'infiamarsi dell'involucro che penetra nel regno delle idee, come la combustione dell'opera, per cui la sua forma raggiunge il massimo di luminosità»⁴⁴. La verità, dunque, proprio come accadeva nel saggio sulle *Affinità elettive*, assume l'aspetto della fiamma, che trasformando l'opera in un rogo la consuma, ma al tempo stesso la fa splendere in tutto il suo fulgore. Il merito della dottrina platonica (ma anche della monadologia leibniziana o della dialettica hegeliana) è appunto quello di aver saputo accogliere i contenuti empirici del reale risolvendoli in un ordine concettuale di grado superiore. Il filosofo – e qui Benjamin pensa anche a se stesso – si trova quindi ad occupare «un nobile punto intermedio tra il ricercatore e l'artista», essendo accomunato al primo «dall'interesse all'estinzione della mera empiria» e al secondo «dal compito della rappresentazione»⁴⁵.

L'approfondimento del rapporto tra le idee e i fenomeni viene condotto fra l'altro, secondo un procedimento che sappiamo essere tipico dell'autore, per il tramite di immagini: così quella delle stelle – «le idee sono costellazioni eterne, e in quanto gli elementi vengono concepiti come punti dentro simili costellazioni, i fenomeni vengono suddivisi e insieme salvati»⁴⁶ – oppure quella, desunta da Goethe, delle «matri faustiane», che «rimangono oscure quando i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse»⁴⁷.

Per Benjamin l'essere delle idee si sottrae a qualsiasi relazione intenzionale, rivelandosi piuttosto come caratterizzato da una natura linguistica: l'idea è infatti parola, ma «parola che di nuovo pretende ai suoi diritti denominativi»⁴⁸. Con un ulteriore richiamo alle tesi del giovanile

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15. La metafora stellare compariva già nella citata lettera del 1923: «Le idee sono le stelle, in contrasto col sole della rivelazione. Non brillano nel giorno della storia, operano solo invisibilmente in esso. Brillano solo nella notte della natura» (*Lettere 1913-1940*, cit., p. 72).

⁴⁷ *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

saggio sulla lingua, Benjamin ci ricorda che «il denominare adamitico è talmente lontano dal gioco e dall'arbitrio che, anzi, precisamente in esso è confermato lo stadio paradisiaco in quanto tale, il quale non era ancora costretto a lottare col significato informativo delle parole», ma al tempo stesso riafferma, come nella lettera a Rang, che se Adamo ha denominato la natura, spetta ora al filosofo il compito di dar nome alle idee⁴⁹. In questa sintesi teorica, neppure le considerazioni svolte nel lavoro sul romanticismo vengono dimenticate, tanto è vero che poco oltre si dà atto ai romantici di aver promosso un energico tentativo di rinnovare la dottrina delle idee, tentativo compromesso però dal fatto che «nella loro speculazione la verità assumeva, al posto del carattere linguistico, quello di una coscienza riflettente»⁵⁰.

Non possiamo seguire qui le ulteriori argomentazioni dell'autore, volte fra l'altro a definire il *Trauerspiel* (ossia la forma teatrale tipica del barocco tedesco) come idea, e a chiarire le ragioni del tradizionale misconoscimento cui questo genere di testi è andato incontro da parte degli storici letterari. Ma almeno un punto dovrà essere sottolineato, ed è quello in cui si riaffaccia un concetto essenziale nel pensiero di Benjamin, vale a dire quello di monade. Nella *Premessa* si legge infatti: «L'idea è monade – ciò significa in breve: ogni idea contiene l'immagine del mondo»⁵¹. Ne consegue che «varrebbe la pena di penetrare in tutto ciò che è reale tanto profondamente da far in modo che si dischiudesse una rappresentazione obiettiva del mondo»; diverrebbe allora possibile tratteggiare, di quest'ultimo, un'immagine «in scorcio»⁵². In queste considerazioni si trova racchiusa, appunto come in una monade, l'effigie miniaturizzata del metodo benjaminiano, un metodo che è stato giustamente definito «micrologico e frammentario»⁵³. Secondo Benjamin, ogni aspetto del reale, preso a sé, può essere considerato con tanta attenzione da farne scaturire tutti quei nessi che permettano di rivelarne la natura microcosmica. Questo passaggio dal particolare all'universale, attuato seguendo non la via dell'astrazione generalizzante bensì quella dell'approfondimento intensivo, si configura dunque come un modo per adempiere a quel compito platonico della salvazione dei fenomeni che non a caso costituisce un *Leitmotiv* della *Premessa*.

La pratica della critica letteraria rientra a tutti gli effetti in questo quadro metodologico: se il critico «mortifica» l'opera insediando in essa il sapere, lo fa appunto con l'intenzione di salvarla

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² *Ibid.*, pp. 30-31.

⁵³ T. W. Adorno, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. Torino, Einaudi, 1972, p. 242.

elevandola all'idea. È questo che consente al *Trauerspiel*, da lungo tempo negletto – e dunque anche all'allegoria, che in questo genere regna sovrana – di ricevere nuova luce grazie alle analisi condotte da Benjamin. Per quest'ultimo non si tratta di «rivalutare» il teatro barocco tedesco o la forma espressiva dell'allegoria (dei quali non vengono affatto occultati i limiti e le manchevolezze), ma piuttosto di evidenziarne la conoscibilità, e quindi, nel senso più volte indicato, la salvabilità. Il compito del critico, pur essendo essenzialmente di carattere teorico, presenta fin d'ora delle implicazioni di ordine etico. E sarà proprio dal versante dell'etica – nel senso più ampio del termine, inclusivo della politica – che giungeranno i maggiori impulsi per un rinnovamento della concezione benjaminiana della critica e della letteratura.

4. Nel 1924 Benjamin, scrivendo all'amico Scholem, gli annuncia quella che definisce «una svolta»: essa – egli afferma – «ha destato in me la volontà di non mascherare più i momenti attuali e politici dei miei pensieri secondo l'abitudine antiquata che avevo seguito finora, ma di svilupparli, e questo, sperimentalmente, in forma estrema. Naturalmente ciò significa che passa in secondo piano l'esegesi delle poesie tedesche, dove si tratta, nel migliore dei casi, essenzialmente di conservare e di restaurare l'autentico contro le adulterazioni espressionistiche. Finché nell'atteggiamento a me adeguato di commentatore non arriverò a testi di significato e totalità interamente diversi, costruirò una mia “politica” come il ragno la sua tela»⁵⁴.

Questa assunzione di un nuovo orientamento teorico, pur essendo almeno in parte alimentata da circostanze di natura biografica⁵⁵, non avrà affatto un carattere episodico, ma influenzerà durevolmente e in profondità la successiva produzione dell'autore.

Una prima importante conferma della «svolta» benjaminiana si ha con la pubblicazione, nel 1928, del volume *Strada a senso unico*⁵⁶. L'opera, singolarissima, è composta di aforismi i cui titoli rinviano ad altrettanti edifici pubblici, negozi, scritte pubblicitarie o segnali di un'ideale via cittadina. Che i ricordi, i sogni e le riflessioni vengano allegorizzati attraverso il riferimento allo

⁵⁴ Lettera a Gerhard Scholem del 22 dicembre 1924, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 109.

⁵⁵ Si può ricordare ad esempio che proprio nel 1924, durante un viaggio in Italia, Benjamin ha conosciuto Asja Lacis, regista teatrale e militante comunista che favorirà il suo avvicinamento al marxismo e gli farà incontrare Brecht (cfr. A. Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1976), ed ha ripreso i contatti con Ernst Bloch, il cui libro *Spirito dell'utopia* (tr. it. Firenze, La Nuova Italia, 1980) già alcuni anni prima aveva contribuito a stimolare il suo interesse per la politica (cfr. *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 55-56).

⁵⁶ In W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, tr. it. Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-69.

scenario urbano contemporaneo è di per sé indicativo del forte desiderio, da parte di Benjamin, di porsi in presa diretta rispetto alla realtà sociale, pur mantenendo e anzi evidenziando la propria specificità individuale. Se la tecnica costruttiva adottata nel volume risente indubbiamente delle esperienze dell'avanguardia artistica, in particolare di quelle del surrealismo francese⁵⁷, specificamente benjaminiana è la capacità di far scaturire il significato storico ed emblematico di fenomeni in apparenza minimi e irrilevanti, quali i baracconi da fiera o i francobolli. È del resto l'autore stesso a sottolineare, in una lettera ad Hofmannsthal, questo particolare aspetto dell'opera: «Tengo a pregarLa di una cosa: di non voler vedere, in tutto ciò che nella configurazione interna ed esterna salta agli occhi, un compromesso con la “corrente del tempo”. Proprio nei suoi elementi eccentrici il libro è, se non un trofeo, peraltro un documento di una lotta interna, il cui oggetto potrebbe essere riassunto così: cercare di cogliere l'attualità come rovescio dell'eterno nella storia, e prendere l'impronta di questo lato nascosto della medaglia»⁵⁸.

Il confronto con l'attualità viene condotto da Benjamin in forme diverse: può trattarsi ad esempio di verificare gli effetti dell'inflazione economica sull'inadeguata e intorpidita mentalità della borghesia tedesca, oppure di registrare i mutamenti che interessano gli stessi modi di produzione nell'ambito della cultura, oppure ancora di tentare di dischiudere prospettive storico-politiche di più ampia portata. Questo tentativo trova espressione soprattutto in due aforismi. Il primo, che reca il titolo di *Segnalatore d'incendio*, contesta l'idea che la lotta di classe si configuri come «una prova di forza in cui si decida la questione di chi vince e chi perde». Infatti «la borghesia, sia che vinca o che soccomba nella lotta, è comunque condannata a perire dalle sue interne contraddizioni». Ma non è affatto indifferente «se essa perirà per mano propria o per mano del proletariato», giacché se «la liquidazione della borghesia non si sarà compiuta ad un punto quasi esattamente calcolabile dello sviluppo economico e tecnico (lo segnalano inflazione e guerra chimica) tutto sarà perduto». Al «vero politico» spetta dunque il compito di operare affinché la miccia accesa venga tagliata prima che raggiunga la dinamite⁵⁹. Il secondo degli aforismi cui facciamo riferimento è quello posto a conclusione del volume, e intitolato *Al planetario*. Qui Benjamin riconduce la situazione di emergenza che gli pare caratterizzare il periodo storico in cui vive al fatto che la classe al potere ha tentato, attraverso la tecnica, di dominare la natura per trarne

⁵⁷ In quest'ambito il modello principale è per Benjamin *Le paysan de Paris* di Aragon, del 1926 (tr. it. *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1982), che influenzerà profondamente anche la concezione di un'opera successiva, il cosiddetto *Passagen-Werk* (cfr. *Lettere 1913-1940*, cit. p. 288).

⁵⁸ Lettera a Hugo von Hofmannsthal dell'8 febbraio 1928, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 160.

⁵⁹ Cfr. *Strada a senso unico*, cit., pp. 43-44.

profitto. Ma «la tecnica ha tradito l'umanità», che appare adesso come un malato, a cui tuttavia resta ancora la possibilità di riacquistare la padronanza del proprio corpo. «Termometro della sua guarigione – scrive Benjamin facendo balenare una visione sospesa tra la catastrofe e il rinnovamento rivoluzionario – è il potere del proletariato. Se la disciplina di questo non gli penetra fin nel midollo, nessun arzigogolo pacifista lo salverà»⁶⁰.

In una situazione così gravida di pericoli, ma nel contempo così nuova, anche la produzione culturale deve necessariamente acquisire caratteri diversi da quelli tradizionali, se non vuol perdere la possibilità di mantenersi in contatto con una realtà in rapida trasformazione. Ciò vale anche per la critica letteraria, posta al bivio tra un accademismo perlopiù inerte e conservatore e una pratica di scrittura militante, disposta ad affrontare il rischio di un confronto con il presente. Che Benjamin intenda muoversi in questa seconda direzione, è quanto emerge con chiarezza dalle «tredici tesi» in cui viene sinteticamente esposta la tecnica propria del critico attuale. Quest'ultimo, cui è affidato il ruolo di «stratega nella battaglia letteraria», dovrà innanzitutto prendere partito (accettando anche di «sacrificare l'obiettività» allo spirito partigiano se la causa per cui ci si batte lo merita»), e in generale mostrarsi capace di utilizzare l'opera come «l'arma sguainata nella battaglia degli spiriti». Al tempo stesso, però, dovrà tener presente che «la critica è una questione morale», in cui non si tratta di compiacere il pubblico ma piuttosto di giudicare «al cospetto dell'autore»; dunque la sua funzione sarà essenzialmente quella di «coniare slogan senza tradire le idee»⁶¹. Come si può vedere, siamo in presenza di posizioni sensibilmente diverse rispetto a quelle incontrate finora negli scritti benjaminiani. Anche se le tesi intendono avere un carattere almeno in parte ironico e provocatorio⁶², e anche se coabitano, all'interno del volume, con riflessioni di ben altro tenore⁶³, sarebbe erroneo assumerle con leggerezza.

Benjamin, che da alcuni anni ha intrapreso un'attività di collaboratore di giornali e riviste, ha ormai imparato a conoscere le costrizioni tipiche di questi mezzi comunicativi, ma ha sperimentato altresì la possibilità di far emergere almeno in parte il proprio pensiero filosofico, letterario e

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 67-69.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶² Lo dimostrano ad esempio affermazioni come le seguenti: «Polemica significa stroncare un libro in base a un paio di sue frasi. Meno lo si è studiato, meglio è», oppure, sul medesimo tema: «La vera polemica si lavora un libro con lo stesso amore con cui un cannibale si cucina un lattante» (*ibidem*).

⁶³ Può essere opportuno ricordare quanto meno un passo che chiama in causa il commento: «Commento e traduzione stanno al testo come lo stile e la mimesi alla natura: lo stesso fenomeno sotto aspetti diversi. Sull'albero del testo sacro l'uno e l'altra sono solo le foglie che eternamente stormiscono; sull'albero del testo profano i frutti che cadono quand'è tempo» (*ibid.*, p. 12).

politico di tra le pieghe di recensioni o interventi legati a libri ed autori che non sempre si configurano per lui come rilevanti o congeniali. A partire dunque da una situazione culturale come quella tedesca, in cui «la critica non è più ritenuta un genere serio», si presenta adesso ai suoi occhi la necessità di «ricreare la critica come genere»⁶⁴. Che infatti vi siano assai ristretti margini di dialogo o di confronto con la concezione della letteratura dominante in ambito universitario è cosa che Benjamin ha potuto verificare in prima persona fin dal 1925, allorché il suo tentativo di conseguire la libera docenza è fallito a causa della totale incomprendimento opposta dalle autorità accademiche nei riguardi del suo studio sul *Trauerspiel*.

La sostanziale estraneità dell'autore rispetto alle metodologie prevalenti nella critica letteraria tedesca trova espressione ad esempio in un articolo del 1931 che reca il titolo di *Storia della letteratura e scienza della letteratura*⁶⁵. In esso le più recenti riproposte dell'idea di storia letteraria vengono viste come condizionate soprattutto dall'«idra dell'estetica scolastica con le sue sette teste: creatività, empatia, emancipazione dal tempo, ricreazione, partecipazione all'esperienza interiore altrui, illusione e godimento estetico»⁶⁶; non molto migliore, d'altra parte, appare la situazione nel campo della storiografia materialista (con la parziale eccezione di Franz Mehring) o in quello costituito dagli esponenti del circolo di George (con le parziali eccezioni di Hellingrath e Kommerell). A queste differenti, ma tutte in vario modo inadeguate, concezioni della storia letteraria, Benjamin ne contrappone una di tipo sociologico, che, muovendo dalla coscienza di svilupparsi in «un'epoca in cui il numero di coloro che scrivono (e che non sono solo i letterati e i poeti) cresce di giorno in giorno», sia disposta a misurarsi «con analisi della letteratura anonima – letteratura da calendario e romanzi d'appendice, per esempio –, come anche con la sociologia del pubblico, delle associazioni di scrittori, del commercio librario»⁶⁷, così da rispondere in termini nuovi al proprio compito, che resta essenzialmente di natura didattica. D'altro canto, non devono essere trascurate le esigenze filologiche, intendendo però la filologia non in maniera positivista, ma nello spirito dei fratelli Grimm, «che non hanno mai cercato di cogliere i contenuti fuori della parola»⁶⁸. Piuttosto che di grandi sintesi, si avverte infatti l'esigenza di un'analisi delle singole

⁶⁴ Lettera a Gerhard Scholem del 20 gennaio 1930, in *Lettere 1913-1940*, cit., p. 177.

⁶⁵ In W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, tr. it. Torino, Einaudi, 1973, pp. 134-140.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 139. L'elogio dei Grimm e della loro concezione della filologia come «meditazione sull'insignificante» tornerà in un articolo del 1933, *Scienza dell'arte rigorosa* (tr. it. in *Critiche e recensioni*,

opere, che tenga opportunamente conto tanto della loro ricezione da parte dei contemporanei quanto della loro fama e diffusione nelle epoche successive. «In questo modo l'opera assume internamente la forma di un microcosmo, anzi, di un microeone. Poiché non si tratta di presentare le opere della letteratura nel contesto del loro tempo, ma di presentare, nel tempo in cui sorsero, il tempo che le conosce, e cioè il nostro»⁶⁹. Benjamin ribadisce dunque, sia pure in una prospettiva maggiormente storicizzata, la propria visione monadologica del prodotto artistico, che in quegli anni ispirerà in vario modo alcuni dei suoi saggi maggiori, come ad esempio quelli su Proust, Kraus e Kafka.

La coesistenza di un orientamento metafisico di fondo con le nuove aperture al materialismo storico, quale si manifesta negli scritti benjaminiani a partire almeno da *Strada a senso unico*, porrà non di rado l'autore nella situazione di dover fornire dei chiarimenti a tutti coloro che, conoscendo i suoi primi lavori, non comprendevano esattamente il senso e la necessità del nuovo corso manifestatosi nel suo pensiero⁷⁰. Tra le varie risposte che Benjamin avrà modo di formulare in proposito, la più precisa e meditata è probabilmente quella che si legge in una lettera del 1931 a Max Rychner. In essa si afferma che l'adozione di un nuovo atteggiamento teorico consegue in primo luogo dalla constatazione della propria estraneità rispetto alle «prestazioni dell'indirizzo accademico»: «La propaganda più efficace di un modo di vedere materialistico non mi ha raggiunto sotto forma di opuscoli comunisti, bensì in quella delle opere “rappresentative” che nella mia scienza – la storia della letteratura e la critica – sono venute alla luce dalla parte borghese negli ultimi venti anni». Benjamin si dichiara sempre più convinto che tra il suo «punto di vista molto particolare di filosofo del linguaggio e il modo di vedere del materialismo dialettico sussiste una mediazione, per quanto tesa e problematica», mentre «con la saturazione della scienza borghese invece non ne sussiste nessuna». Di qui l'invito rivolto al suo interlocutore a non considerarlo «un rappresentante del materialismo dialettico come dogma, bensì un ricercatore al quale l'atteggiamento del materialista appare scientificamente e umanamente più fruttuoso di quello idealistico». Andando ancora più a fondo nella elucidazione del proprio modo di procedere,

cit., pp. 204-208), in cui fra l'altro si ritrovano formulazioni assai prossime a quelle che si leggevano nel saggio su Goethe. Sull'idea benjaminiana di filologia, cfr. E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 159-197.

⁶⁹ *Storia della letteratura e scienza della letteratura*, cit., p. 140.

⁷⁰ L'interlocutore più tenace e polemico con cui Benjamin dovrà misurarsi è, com'è noto, Scholem. Di questo dibattito recano testimonianza sia le lettere scambiate fra i due (*Teologia e utopia. Carteggio 1933-1940*, tr. it. Torino, Einaudi, 1987), sia i successivi studi scholemiani (*Walter Benjamin e il suo angelo*, tr. it. Milano, Adelphi, 1978 e *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, tr. it. ivi, 1992).

Benjamin ricorre a una formulazione che può apparire singolare: «Non sono mai riuscito a studiare e a pensare altrimenti che in un senso che potrei definire teologico – ossia in conformità con la dottrina talmudista dei quarantanove livelli di significato di ogni passo della Toràh. Orbene: l’esperienza mi insegna che la più logora delle banalità comuniste ha più *gerarchie di significato* che l’odierna profondità borghese, che ha sempre soltanto quello dell’apologetica»⁷¹. Si dimostra qui, come altrove, che Benjamin non ritiene affatto incompatibili un modo di rapportarsi alla realtà (e ai testi) di tipo teologico e l’adozione di un punto di vista materialistico: l’uno gli appare anzi come la premessa dell’altro. È proprio un’ottica attenta alla profondità e molteplicità di senso, esemplarmente indicata attraverso il riferimento alla grande tradizione esegetica ebraica (e talmudica in particolare), che consente di scoprire la densità semantica degli enunciati comunisti di contro alla piattezza di quelli prodotti sul fronte opposto. Qualificando come teologiche le modalità del proprio pensiero, Benjamin non afferma quindi nulla di diverso da quanto osservava in una lettera già citata, allorché designava quale atteggiamento a lui più congeniale quello del commentatore. E che appunto alla forma del commento, così legata alla tradizione religiosa, possa spettare un compito nuovo, non privo di aspetti rivoluzionari, è cosa di cui Benjamin verrà acquisendo sempre più chiaramente coscienza negli anni successivi.

5. Durante un amplissimo periodo di tempo, che va dal 1927 fino al 1940 (cioè fino all’anno della morte), al centro dell’attività critica e filosofica benjaminiana si pone un progetto ostinatamente perseguito, anche se mai portato a compimento: quello di un libro sui *passages* parigini. Nato come possibile articolo, il lavoro ha progressivamente assunto forme nuove e un respiro sempre maggiore. Di esso ci restano oggi alcuni abbozzi e relazioni preparatorie, e soprattutto una ingente mole di appunti e citazioni, che danno quanto meno un’idea della straordinaria ricchezza e complessità che avrebbe dovuto assumere il progettato volume⁷². Ad esso, inoltre, vanno almeno in parte ricondotti altri importanti scritti benjaminiani dell’ultimo decennio, dagli studi su Baudelaire a quello su *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, dal saggio su Eduard Fuchs alle tesi *Sul concetto di storia*.

Il libro, inizialmente ispirato dalla lettura del *Paysan de Paris* di Aragon, poteva dirsi affine al surrealismo sia per l’interesse rivolto ad un’ampia serie di fenomeni in apparenza marginali (dal

⁷¹ Lettera a Max Rychner del 7 marzo 1931, in *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 192-193.

⁷² Cfr. W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, tr. it. Torino, Einaudi, 1986 (per la storia della composizione dell’opera, si veda la cronologia introduttiva predisposta dal curatore dell’edizione italiana, Giorgio Agamben).

sogno alla moda, dal gioco alla *flânerie*), sia per la tecnica costruttiva, che avrebbe dovuto essere ispirata al principio, tipico delle avanguardie artistiche, del montaggio. Ma a ben vedere Benjamin intendeva distaccarsi dal suo punto di partenza e operare un netto superamento del surrealismo, come dimostra ad esempio l'osservazione seguente: «Mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui deve essere trovata la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionista – la “mitologia” – e questo impressionismo va reso responsabile dei molti informi filosofemi del libro – qui si tratta, invece, di una risoluzione della “mitologia” nello spazio della storia»⁷³. Anche l'idea del montaggio dev'essere vista come inserita nell'ambito di quel profondo ripensamento della metodologia storiografica che costituisce uno degli obiettivi di fondo dell'opera: «La comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della tangibilità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare ad un'applicazione del metodo marxista un aumento di questa tangibilità? La prima tappa di questo cammino sarà assumere il principio del montaggio nella storia. Erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi ritagliati con nettezza e precisione. Scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento particolare il cristallo dell'accadere totale. Rompere, dunque, con il volgare naturalismo storico. Cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento»⁷⁴.

Appare chiaro come Benjamin intenda ampliare la portata del proprio metodo micrologico e monadologico, sperimentandone l'efficacia non più soltanto in relazione all'opera d'arte ma anche in rapporto alla realtà storica nel suo complesso. Del resto, egli scrive, «il fatto che si parli di un libro della natura mostra che si può leggere il reale come un testo. È quanto deve essere qui sostenuto per la realtà del XIX secolo. Noi sfogliamo il libro dell'accaduto»⁷⁵. Ciò tuttavia non deve far perdere di vista la specificità dell'oggetto di conoscenza, che Benjamin puntualizza con un nuovo ed ellittico ricorso alla metafora del rogo, distinguendo «l'estrema fugacità del vero oggetto storico (fiamma) rispetto alla fissità dell'oggetto filologico»⁷⁶. In modo del tutto analogo, occorre «tener sempre presente che il commento a una realtà (poiché qui si tratta del commento, di una interpretazione nei particolari) richiede tutt'altro metodo di quello a un testo. La scienza fondamentale in un caso è la teologia, nell'altro la filologia»⁷⁷.

⁷³ *Ibid.* p. 593.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 596-597.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 602.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 596.

L'apporto della teologia è reso necessario perché si tratta di contrapporre a una visione della storia fondata sulle idee di continuità e progresso una concezione opposta, che presupponga la possibilità di interrompere il decorso storico e rifiuti di considerare il passato come semplicemente irrevocabile. «La storia – scrive Benjamin – non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo. Ciò che la scienza ha “stabilito”, può essere modificato dal ricordo. Il ricordo può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto. Questa è teologia; ma se nel ricordo facciamo un'esperienza che ci vieta di concepire in modo fondamentalmente ateologico la storia, altrettanto poco ci è lecito tentare di scriverla in concetti immediatamente teologici»⁷⁸. Ad esiti non dissimili conduce del resto, a parere dell'autore, il marxismo, la cui metodologia storiografica valorizza «il momento distruttivo o critico [...] forzando la continuità storica», e inoltre «reca con sé una critica immanente al concetto di progresso» e identifica l'oggetto della storia come «quello in cui la conoscenza si attua come sua redenzione»⁷⁹. Teologia e materialismo tendono dunque allo stesso obiettivo, che è quello di fare della storiografia uno strumento di comprensione attiva, e quindi di trasformazione, della realtà.

Benjamin lavora a quest'opera così importante e ambiziosa, nella quale spera di poter fornire una dimostrazione rilevante dell'efficacia del proprio metodo interpretativo, in condizioni particolarmente ardue. Tagliato fuori, dopo l'avvento del nazismo, da ogni possibile attività giornalistica in Germania, e costretto alla difficile esistenza dell'esiliato privo di mezzi, egli sceglie di risiedere a Parigi (e di rimanervi fino all'ultimo, anche quando la situazione politica si farà decisamente pericolosa), soprattutto perché solo lì può aver accesso alla documentazione necessaria per il libro sui *passages*. L'unico appoggio economico su cui possa contare, sia pure non senza incertezze, è quello dell'Institut für Sozialforschung di Horkheimer e Adorno, che si mostrano interessati al suo lavoro; ad essi dunque egli sottopone i propri testi e progetti, anche nella speranza che vengano pubblicati sulla rivista dell'Istituto. I rapporti con questi autorevoli interlocutori non appaiono però dei più agevoli, come Benjamin ha modo di constatare, ad esempio, quando nel 1935 invia ad Adorno la relazione preparatoria per il *Passagen-Werk* che ha per titolo *Parigi, la capitale del XIX secolo*, oppure tre anni dopo, quando ad essere in causa è il saggio *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*. In entrambe le occasioni, Benjamin si trova di fronte a reazioni sostanzialmente negative e critiche da parte di Adorno, alle quali, per motivi circostanziali, dovrà opporre una difesa assai misurata e prudente delle proprie posizioni teoriche⁸⁰.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 611.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 617-618.

⁸⁰ Cfr. *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 294-310 e 361-376 (dove figurano anche le lettere di Adorno).

Degli scambi epistolari citati ci sembra degno di nota soprattutto quello del 1938. Le obiezioni di Adorno, estremamente meticolose e dettagliate, si possono riassumere in due punti principali, del resto connessi fra loro. Il primo è quello di una carenza di teoria, che renderebbe il trattamento dei vari motivi affrontati da Benjamin in relazione a Baudelaire puramente rapsodico: «Panorama e “traccia”, *flâneur* e gallerie, tempi moderni e sempre-uguale *senza* interpretazione teorica – è questo un “materiale” che può attendere pazientemente un’interpretazione, senza rischiare di essere divorato dalla propria aura?». L’altro punto, ancor più rilevante, riguarda la dialettica benjaminiana, accusata di tralasciare il momento della mediazione, incorrendo nell’errore di «riferire immediatamente i contenuti pragmatici di Baudelaire a tratti affini della storia sociale del suo tempo, possibilmente di natura economica». Questo limite avrebbe la sua origine nella pericolosa inclinazione di Benjamin a «pagar dei tributi al marxismo, tributi che non si confanno né ad esso né a Lei». Il marxismo risulterebbe infatti tradito per effetto del venir meno della «mediazione del processo sociale globale», e Benjamin farebbe torto al suo proprio pensiero praticando nei riguardi di esso «una sorta di censura preventiva ispirata a categorie materialistiche»⁸¹.

A queste critiche severe, che Adorno ribadirà quasi negli stessi termini ancora molti anni dopo⁸², intende far fronte la risposta benjaminiana. La prima obiezione viene al tempo stesso accolta e respinta, evidenziando come il saggio in questione intendesse avere un carattere essenzialmente filologico, mentre sarebbe spettato ad un’altra parte del lavoro il compito di privilegiare il momento teoretico. «L’apparenza della fatticità compatta che contrassegna l’indagine filologica e che incanta lo studioso, svanisce nella misura in cui l’oggetto viene costruito nella prospettiva storica. Le linee prospettiche di questa costruzione confluiscono nella nostra propria esperienza storica. Con ciò l’oggetto si costituisce come monade. Nella monade prende vita tutto ciò che come risultato dell’esame testuale era fissato in mitica *rigidezza*». La connessione immediata tra il particolare di una poesia e un aspetto della vita economica del tempo viene dunque posta «in modo legittimo nel contesto filologico – in modo non diverso da come dovrebbe analogamente accadere nell’interpretazione di un autore antico». A chiarire ancor più come al suo studio su Baudelaire vada attribuito un carattere commentatorio, Benjamin si richiama esplicitamente al saggio sulle *Affinità elettive*, e all’esigenza, in esso formulata, di una «messa in chiaro dei contenuti oggettivi, nei quali il contenuto di verità viene sfogliato storicamente». Per quanto riguarda infine il rapporto con il materialismo storico, Benjamin ne ribadisce la necessità proprio a partire dalla considerazione dei

⁸¹ T. W. Adorno, lettera a Benjamin del 10 novembre 1938 (cit. *ibid.*, pp. 361-368).

⁸² Per esempio nel saggio del 1950 *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 242.

suoi attuali interessi produttivi. Tra questi ultimi e gli orientamenti di un tempo può forse sorgere in qualche caso un antagonismo, ma – osserva l'autore – si tratta di «un antagonismo da cui neppure in sogno potrei desiderare di essere liberato»⁸³.

6. Tutti coloro che, come ad esempio Adorno e (a partire da posizioni diverse) Scholem, tendono a giudicare in termini negativi il crescente interesse di Benjamin nei confronti del marxismo, si mostrano concordi nel ricondurre almeno in parte tale atteggiamento teorico all'influsso, ai loro occhi nefasto, di Bertolt Brecht. Diametralmente opposta, al riguardo, appare la valutazione dello stesso Benjamin, che non esita ad affermare: «L'accordo con la produzione di Brecht è uno dei punti più importanti e consolidati di tutta la mia posizione»⁸⁴. L'amicizia e la solidarietà (anche se non prive di problemi) tra i due autori hanno la loro base nel comune interesse per la possibilità di associare le posizioni politiche marxiste alla ricerca di tecniche letterarie ed artistiche nuove, così da dar luogo ad opere e scritti che, pur dovendo necessariamente trovar spazio in un ambito culturale egemonizzato dalla borghesia, non lo lascino immutato, ma lo modificino in senso rivoluzionario⁸⁵. Sono numerosi i testi di Benjamin volti ad esaminare e valorizzare le opere (teatrali, narrative e poetiche) brechtiane. Tra questi sarà opportuno considerare in particolare un saggio assai tardo (del 1939) che ha per titolo *Commenti ad alcune liriche di Brecht*⁸⁶.

Le fini analisi delle poesie sono precedute da una importante riflessione sulla forma del commento. Esso viene distinto ancora una volta dall'apprezzamento critico o valutativo, sia perché parte dal presupposto della classicità dei testi cui si applica, sia perché di essi intende evidenziare essenzialmente la bellezza e il contenuto positivo. Ne consegue che sarà allora «una situazione proprio profondamente dialettica quella in cui viene a trovarsi questa forma arcaica, il commento, che è insieme una forma autoritaria, quando si pone al servizio di una poesia che, non soltanto non ha in sé nulla di arcaico, ma anche si oppone a ciò cui oggi viene riconosciuta autorità». Appellandosi alla «vecchia massima della dialettica» che prevede «il superamento delle difficoltà

⁸³ Lettera a Theodor W. Adorno del 9 dicembre 1938, in *Lettere 1913-1940*, cit., pp. 368-376.

⁸⁴ Lettera a Kitty Marx-Steinschneider del 20 ottobre 1933 (*ibid.*, p. 241).

⁸⁵ La formulazione più chiara, da parte di Benjamin, di questa concezione si ha nella conferenza del 1934 *L'autore come produttore* (tr. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, cit., pp. 199-217). Sui rapporti con Brecht si veda ad esempio il saggio di G. Schiavoni, *Benjamin nel giardino di Brecht. Svendborg e dintorni* (in AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 149-177).

⁸⁶ In W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Torino, Einaudi, 1966, pp. 137-161.

mediante l'accumulazione delle stesse», Benjamin propone di aggirare l'ostacolo che gli pare frapporsi alla lettura delle poesie contemporanee assumendo queste ultime come se fossero dotate dei caratteri della classicità. Questa scelta, a suo avviso, può trovare fondamento anche nella consapevolezza della drammaticità dei tempi, cioè «del fatto che già il giorno a venire potrebbe recare distruzioni di una portata così gigantesca che noi ci vediamo separati dai testi e dai prodotti di ieri come da secoli». Se dunque oggi il commento «può ancora presentarsi come un abito troppo teso e aderente, domani mostrerà già tutte le sue pieghe classiche», e la sua precisione potrà rivelarsi necessaria. Inoltre, giacché sono in causa testi poetici come quelli brechtiani, esso non deve farsi sfuggire l'occasione per dimostrare, a «coloro ai quali sembra che il comunismo rechi il marchio dell'unilateralità», che «la lettura puntuale di una raccolta di liriche come quella di Brecht può serbare qualche sorpresa». È lecito quindi asserire che «al commento spetta precisamente di mettere in rilievo i contenuti politici propri delle parti liriche»⁸⁷.

Queste considerazioni appaiono rilevanti per più di un aspetto. Esse mostrano, in primo luogo, come Benjamin sia fedele al proprio pensiero, visto che il progetto di rinnovare il commento applicandolo ad autori in senso lato moderni compariva già in un suo saggio su Hölderlin degli anni 1914-15⁸⁸. Ma ancor più significativo è il fatto che, pur essendo perfettamente cosciente delle implicazioni sacralizzanti tipiche della tecnica interpretativa cui fa ricorso, egli intenda rifunzionalizzarla proprio in rapporto a testi profani (nel senso forte del termine) come quelli di Brecht, attribuendo anzi al commento un ruolo, anche politico, di esplicitazione ideologica. L'importanza di questo gesto teorico benjaminiano è stata colta con notevole precisione, sia pure *a posteriori* e non senza riserve, da Scholem. Questi osserva infatti che le annotazioni sulle poesie di Brecht «rappresentano la forma ultima che il commento ha assunto nelle mani di Walter Benjamin. Egli era ben consapevole della problematicità di tale forma, se usata nell'interpretazione non già di testi arcaici e provvisti di autorità, bensì rivoluzionari [...]. Eppure, è evidente ch'egli era deciso a

⁸⁷ Per tutte le citazioni, cfr. *ibid.*, pp. 139-140.

⁸⁸ Cfr. W. Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, tr. it. in *Metafisica della gioventù*, cit., p. 111. L'idea di eludere le difficoltà di approccio a un poeta contemporaneo assumendolo quale classico era del resto accennata in un testo schlegeliano ben noto a Benjamin, vale a dire l'esposizione sullo stile di Goethe inclusa nel *Dialogo sulla poesia*, in cui si legge: «Noi dobbiamo sforzarci d'intendere come artista anche l'artista dei nostri giorni, cosa che può avvenire soltanto nel modo indicato [e cioè in modo approssimativo e frammentario]; e per ciò lo dobbiamo giudicare come fosse un antico: nel momento in cui lo giudichiamo, egli deve anzi, in certo modo, diventare per noi un antico» (F. Schlegel, *op. cit.*, p. 222).

non rinunciare, sia pure a caro prezzo, alla forza dirompente che, più di ogni altro contemporaneo ebreo, aveva riscoperto nella segreta vita del commento come decisiva categoria religiosa»⁸⁹.

L'intreccio tra teologia e materialismo storico è destinato a culminare nell'ultimo grande scritto benjaminiano: le tesi *Sul concetto di storia*⁹⁰. Nelle poche pagine che compongono questo testo, l'esperienza storica e teorica dell'autore sembra trovare espressione in una sintesi folgorante. Scritte dopo la firma del patto Hitler-Stalin, e dunque «nel momento che i politici in cui avevano sperato gli avversari del fascismo giacciono a terra e ribadiscono la disfatta col tradimento della loro causa»⁹¹, le tesi si presentano come un estremo ammonimento o campanello d'allarme per le forze di sinistra. Intendono infatti invitarle a riflettere, prima che sia troppo tardi, sul fatto che la loro sconfitta affonda le sue radici in una errata concezione della storia. Tale concezione, che Benjamin ritiene tipicamente «socialdemocratica», si incentra su un'immagine del tempo storico inteso come *continuum* omogeneo e vuoto, e associa l'accettazione della irrevocabilità del passato ad una cieca fiducia nel progresso. A tutto ciò Benjamin contrappone con forza un'idea qualitativa del tempo, quella stessa che consente alle classi rivoluzionarie, nel momento decisivo della loro lotta, «di far saltare il *continuum* della storia», e di conseguire la liberazione rendendo nel contempo giustizia al passato, alle innumerevoli «generazioni di vinti»⁹².

La coscienza del fatto che «il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione»⁹³ non è naturalmente priva di implicazioni teologiche. Di qui la necessità di un'alleanza tra il marxismo e la teologia, affermata in particolare nella prima tesi. In essa – che sviluppa un'immagine ispirata da un saggio di Poe, *Maelzel's Chess-Player*⁹⁴ – vengono evocati un automa, ritenuto imbattibile nel gioco degli scacchi, e un nano gobbo che, nascosto sotto il tavolo e reso invisibile da un sistema di specchi, gli fa compiere le varie mosse portandolo alla vittoria. Benjamin paragona le due figure al marxismo e alla teologia. Anche in filosofia, egli sostiene, «vincere deve sempre il fantoccio chiamato “materialismo storico”. Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi

⁸⁹ G. Scholem, *Walter Benjamin* (1965), in *Walter Benjamin e il suo angelo*, cit., p. 109.

⁹⁰ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 72-83 e, per un'ampia disamina critica, F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 307-357.

⁹¹ *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 77.

⁹² Cfr. *ibid.*, pp. 79-80.

⁹³ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁴ Cfr. E. A. Poe, *Il Giocatore di Scacchi di Maelzel*, tr. it. Roma-Napoli, Theoria, 1985.

scorgere da nessuno»⁹⁵. Anche in questo caso l'immagine e il suo svolgimento concettuale non appaiono perfettamente sovrapponibili, poiché la prima sembra accentuare la dipendenza del materialismo dalla teologia, mentre il secondo offre invece, almeno in parte, l'impressione opposta. Comunque si vogliano interpretare questo e altri passi consimili delle tesi – ed è noto che il dibattito su questi aspetti del testo è stato ed è tuttora assai vivace, tra gli studiosi di Benjamin – risulta abbastanza chiaro il fatto che per l'autore teologia e marxismo possono e debbono aver di mira un comune obiettivo e lottare uniti contro gli stessi, temibili, avversari.

Di questa lotta lo storiografo non è, secondo Benjamin, un semplice spettatore. A lui è affidato il difficile compito di salvare la «tradizione degli oppressi» dalla sopraffazione degli oppressori, contrapponendosi dunque allo storicismo borghese, che vorrebbe ridurre l'immagine del passato ad un accumulo di meri fatti. «Alla base della storiografia materialista è invece un principio costruttivo. Al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia; come per far saltare una determinata vita dall'epoca, una determinata opera dall'opera complessiva. Il risultato del suo procedere è che *nell'opera* è conservata e soppressa l'opera complessiva, *nell'opera* complessiva l'epoca e *nell'epoca* l'intero decorso della storia. Il frutto nutriente dello storicamente compreso ha dentro di sé il tempo, come il seme prezioso ma privo di sapore»⁹⁶.

Non sarà difficile cogliere le strettissime analogie tra il *modus operandi* dello storico materialista e quello che da sempre è tipico di Benjamin. Questi non muta dunque – almeno nei caratteri essenziali – il proprio metodo, ma gli attribuisce semmai nuove possibilità, che comportano al tempo stesso nuove responsabilità. Accade così che, nella teoria e nella prassi storiografica delle ultime opere benjaminiane, anche i concetti di critica e commento sembrano trovare un nuovo punto di incontro e di confluenza. Se l'idea di critica, inizialmente elaborata in rapporto al pensiero dei romantici tedeschi, e in seguito arricchita di una dimensione sociologica, sopravvive nel capitale momento della costruzione, il commento, visto in un primo tempo come semplice e preliminare esplorazione filologica dei testi, acquista da ultimo una nuova e impreveduta dimensione teologico-

⁹⁵ *Tesi di filosofia della storia*, cit., p. 72.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 81-82.

politica, che gli consente di prendere in esame l'intera realtà storica di un'epoca. È indubbio che l'uno e l'altro modo di lettura, siano essi rivolti ai libri o alla storia, non possono sperare di fronteggiare da soli gli oppressori o di far trionfare gli oppressi. Ma ciò non toglie che anche a queste pratiche interpretative, e a coloro che le esercitano, sia concesso di avere una qualche efficacia, ovvero di possedere quella che Benjamin chiamerebbe, dal canto suo, «una *debole* forza messianica».

L'ambivalenza della critica e il paradosso del commento in Foucault

1. La raccolta postuma degli scritti sparsi di Michel Foucault¹ mostra bene, con le sue oltre tremila pagine e con l'estrema rilevanza e varietà delle tematiche affrontate, quanto l'opera di questo autore si presenti ricca e complessa, e con quanta decisione egli abbia voluto sottrarre il proprio lavoro ad ogni tentativo di incasellarlo all'interno di una singola disciplina. Del resto – come avremo modo di ricordare – le nozioni stesse di autore, opera, genere, ambito disciplinare, non sono state pigramente accolte, ma piuttosto ripensate e contestate da Foucault.

Se l'esigenza di una rilettura della sua vasta produzione sembra dunque imporsi quasi da sé, potrà apparire singolare l'idea di voler incentrare l'attenzione su due concetti in apparenza marginali come quelli di critica e commento. Un'opzione del genere si accompagnerà necessariamente alla rinuncia ad ogni tentativo di ricostruzione globale del pensiero foucaultiano, ma potrà forse giovare del vantaggio che una visione laterale o trasversale in certi casi fornisce, quello cioè di mettere in luce aspetti meno noti ed evidenti – ma non per questo trascurabili – della produzione di un autore.

Per fornire da subito un esempio dei *détours* che si impongono ove si scelga un'angolazione teorica inconsueta, daremo avvio al nostro percorso di lettura facendo riferimento ad un libro che non è certo fra i più noti di Foucault, vale a dire *Naissance de la clinique*². Se l'argomento di questo volume (il costituirsi della medicina clinica, nel breve arco cronologico compreso tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo) può apparire decisamente specialistico, l'analisi foucaultiana non manca di dar spazio a considerazioni di interesse metodologico generale.

Lo dimostra un'ampia digressione che si legge nella prefazione dell'opera. «È molto probabile – esordisce Foucault – che noi apparteniamo ad un'età di critica, della quale l'assenza di una filosofia prima ci ricorda ad ogni istante il regno e la fatalità: età dell'intelligenza che ci tiene irrimediabilmente a distanza da un linguaggio originario. [...] Siamo votati storicamente alla storia, alla paziente costruzione di discorsi sui discorsi, al compito d'intendere quel che è già stato detto. È forse per questo fatale che non conosciamo un uso della parola diverso da quello del commento?».

¹ M. Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, 4 volumi, Paris, Gallimard, 1994 (che citeremo in seguito con la sigla *D. E.*); tr. it. parziale *Archivio Foucault*, 3 volumi, Milano, Feltrinelli, 1996-1998 (successivamente indicato con la sigla *A. F.*).

² M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F., 1963 (tr. it. *Nascita della clinica*, Torino, Einaudi, 1969); riedito con modifiche nel 1972 e ristampato nel 1983 (tr. it. riveduta Torino, Einaudi, 1998).

Come si vede, col termine «critica» viene qui indicato genericamente un discorso di secondo grado, quello a cui saremmo costretti dall'impossibilità storica di dire qualcosa che possa pretendersi del tutto nuovo e originale, e dalla conseguente necessità di parlare in rapporto (foss'anche oppositivo) con quel che è già stato detto.

Se col linguaggio si dà ormai soltanto una simile relazione mediata, il commento sembra esserne la forma principe. Esso infatti «interroga il discorso su ciò che dice ed ha voluto dire; cerca di far sorgere quel doppio fondo della parola in cui essa si ritrova in una identità con se stessa che si suppone più vicina alla sua verità; si tratta, enunciando ciò che è stato detto, di ripetere ciò che non è mai stato pronunciato». Il commento si fonda dunque su una sorta di paradosso, che consiste nel supporre, nel discorso che esamina, una sovrabbondanza di significato (per cui c'è sempre qualcosa che è stato pensato ma è rimasto implicito) e al tempo stesso una sovrabbondanza di significante (per cui quest'ultimo può sempre, se sollecitato, comunicare qualcos'altro). «Questa duplice pletora, aprendo la possibilità del commento, ci vota ad un compito infinito, che nulla può limitare». Come si spiega un così strano rapporto instaurato col linguaggio? Per Foucault esso va ricondotto all'origine storica del commento, vale a dire «l'Esegesi, che ascolta, attraverso gli interdetti, i simboli, le immagini sensibili, attraverso tutto l'apparato della Rivelazione, il Verbo di Dio, sempre segreto, sempre al di là di se stesso. Noi commentiamo da anni il linguaggio della nostra cultura proprio dal punto in cui, per secoli, avevamo invano atteso la decisione della Parola»³.

Ma non vi è modo di sottrarsi a questa pesante eredità teologica, di trovare una forma di indagine sui testi che si differenzi dal commento? Secondo Foucault tale possibilità esiste, ed è costituita da una tecnica che si può denominare «analisi strutturale del significato»⁴. Essa comporta la necessità di «trattare gli elementi semantici non come nuclei autonomi di significazioni molteplici, bensì come segmenti funzionali formanti progressivamente sistema. Il senso d'una proposizione non sarebbe allora definito dal tesoro d'intenzioni ch'essa conterrebbe, rivelandolo e tenendolo insieme in serbo, ma dalla differenza che l'articola con gli altri enunciati reali o possibili, che le sono contemporanei o a cui essa s'oppona nella serie lineare del tempo. Apparirebbe allora la

³ Per tutte le citazioni, cfr. *ibid.* (1983), pp. XI-XIII (tr. it. 1969, pp. 10-12).

⁴ È importante notare che questa è la formula usata da Foucault nella prima versione dell'opera, ma non nella seconda, dove si parlerà invece di «analisi dei discorsi», cancellando in tal modo il riferimento allo strutturalismo.

forma sistematica del significato»⁵. Di questo tipo, appunto, vuol essere la ricerca foucaultiana sulla nascita della clinica.

In questa nuova ottica, ad una penetrazione in profondità qual è quella auspicata dal commento – che cerca di scavare sotto la superficie dei testi per portare alla luce ciò che essi non dicono in modo esplicito – si oppone una visione dall'alto del campo delle possibilità discorsive proprie di un determinato ambito del sapere e di una determinata epoca, che consente di raffrontare ogni testo a quelli, analoghi o contrastanti, che gli stanno attorno. Non è un caso che una simile analisi del significato venga definita «strutturale», visto che la considerazione degli elementi singoli dal punto di vista del loro valore funzionale all'interno di un sistema composto di dati interrelati e interdipendenti caratterizza appunto quel metodo strutturale che, a partire almeno dagli anni Cinquanta, ha rivoluzionato l'approccio alla letteratura e soprattutto a scienze umane quali la linguistica, l'antropologia, la mitologia comparata e la psicoanalisi. E in effetti Foucault ha certo risentito dell'influsso delle opere di autori come Dumézil, Lacan, Lévi-Strauss, Althusser.

Ma forse quel che più lo caratterizza sta nel fatto di aver dedicato, negli stessi anni, un'attenzione non minore ad autori considerati piuttosto come dei «letterati», quali Roussel, Bataille, Blanchot o Klossowski⁶. L'interesse foucaultiano è esteso anche a scrittori più giovani, come gli esponenti del «nouveau roman» o quelli raggruppati attorno alla rivista «Tel quel». In un intervento dedicato appunto a questi ultimi, Foucault trova modo di precisare quale sia la funzione che egli attribuisce alla critica letteraria. A suo avviso, essa dovrebbe consistere nello stabilire, fra le opere, «un rapporto visibile e nominabile in ciascuno dei suoi elementi, che non sia dell'ordine della somiglianza (con tutta la serie di nozioni mal pensate, e in verità impensabili, di influenze, di imitazione) né dell'ordine della sostituzione (successione, sviluppo, scuole): un rapporto in cui le

⁵ Nel 1972, il passo viene riscritto così: «Bisognerebbe allora trattare i fatti di discorso non come nuclei autonomi di significazioni molteplici, bensì come eventi e segmenti funzionali formanti progressivamente sistema. Il senso d'un enunciato non sarebbe allora definito dal tesoro d'intenzioni ch'esso conterrebbe, rivelandolo e tenendolo insieme in serbo, ma dalla differenza che l'articola con gli altri enunciati reali e possibili, che gli sono contemporanei o a cui esso s'oppona nella serie lineare del tempo. Apparirebbe allora la storia sistematica dei discorsi».

⁶ Già in un'intervista del 1961 egli poteva così citare tra i suoi ispiratori, accanto a Dumézil o Lacan, anche Blanchot o Roussel (cfr. *La folie n'existe que dans une société*, in *D. E.*, I, p. 168). E ricordiamo che, parallelamente a *Naissance de la clinique*, Foucault redige appunto una monografia su Roussel (*Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963; tr. it. Bologna, Cappelli, 1978), mentre tra il 1963 e il 1966 verrà scrivendo su Bataille, Klossowski e Blanchot studi di grande rilievo (raccolti in *D. E.*, I, e tradotti in M. Foucault, *Scritti letterari*, Milano Feltrinelli, 1971).

opere possano definirsi le une di fronte alle altre, oppure a lato o a distanza, appoggiandosi nel contempo sulla loro differenza e sulla loro simultaneità, e definendo, senza privilegio né culminazione, l'estensione di un *reticolo*⁷. La critica si muoverà dunque liberamente, attraversando senza seguire un ordine predeterminato i vari incroci o nodi di tale rete.

Questo nuovo concetto di critica è correlato, secondo Foucault, a una trasformazione che interessa la letteratura stessa. Fino ai nostri giorni, essa «aveva il suo luogo altamente temporale nello spazio, ad un tempo reale e fantastico, della Biblioteca» (in cui ogni libro presupponeva idealmente tutti gli altri), e aveva modo di riflettere su se stessa grazie alla retorica. Ma ora queste condizioni di possibilità si sono dissolte, e la configurazione attuale della letteratura è appunto quella del reticolo, «un reticolo nel quale non possono più giocare la verità della parola né la serie della storia, ma in cui l'unico *a priori* è il linguaggio»⁸.

Su questo mutamento di statuto del discorso letterario Foucault ritorna altrove, ad esempio in un saggio dal titolo *La folie, l'absence d'œuvre*. «Ciò che succede attualmente – egli osserva – è ancora in una luce incerta per noi; tuttavia possiamo veder profilarsi, nel nostro linguaggio, uno strano movimento. La letteratura (e ciò, senza dubbio, a partire da Mallarmé) sta poco a poco per diventare a sua volta un linguaggio la cui parola enuncia, assieme a ciò che dice e nello stesso movimento, la lingua che la rende decifrabile come parola»⁹. Se in precedenza scrivere equivaleva a insediarsi all'interno di una lingua già data, limitandosi ad accentuarne le qualità retoriche – così da rendere ben visibili i segni della letterarietà del testo –, dalla fine dell'Ottocento quella dello scrittore è diventata una parola che si fonda su se stessa e si attribuisce il potere sovrano di modificare la lingua.

Cambiando la natura dell'opera letteraria, cambia anche e necessariamente, secondo Foucault, il ruolo spettante ai discorsi critici, i quali «non funzionano più adesso come addizioni esterne alla letteratura (giudizi, mediazioni, collegamenti che si riteneva utile stabilire tra un'opera rinviata all'enigma psicologico della sua creazione e l'atto fruitore della lettura); fanno ormai parte, nel cuore della letteratura, di quel vuoto che essa instaura all'interno del proprio linguaggio; sono il

⁷ *Distance, aspect, origine* (1963), in *D. E.*, I, p. 278. Un esempio di critica così intesa viene indicato nel libro di Marthe Robert *L'ancien et le nouveau* (Paris, Grasset, 1963; tr. it. *L'antico e il nuovo*, Milano, Rizzoli, 1969), che stabilisce fra il *Don Chisciotte* di Cervantes e *Il castello* di Kafka rapporti che non sono ridicibili a quelli di successione.

⁸ *Distance, aspect, origine*, cit., pp. 278-279.

⁹ *La folie, l'absence d'œuvre* (1964), in *D. E.*, I, p. 418 (tr. it. *La follia, l'opera assente*, in *Scritti letterari*, cit., p. 107).

movimento necessario, ma necessariamente incompiuto, attraverso cui la parola viene ricondotta alla sua lingua»¹⁰. Mentre l'opera tende dunque a sottrarsi alla norma linguistica e a regolarsi solo sulla propria logica interna, alla critica viene assegnato il compito di ristabilire il dialogo interrotto, rapportando in qualche modo il testo deviante alla lingua di tutti. Ma nel far ciò, la critica instaura con l'opera un rapporto di prossimità che la obbliga a condividerne la sorte, ad entrare dunque, assieme ad essa, in uno spazio insidioso, per molti versi prossimo a quello della follia.

2. L'incompiutezza a cui sembra essere votato l'atto interpretativo del critico non dipende solo dalla sfuggente natura del testo letterario della modernità, ma rientra in un processo storico più complesso, caratterizzato dall'emergere, verso la seconda metà del secolo scorso, di una nuova forma di ermeneutica. I segni di questo mutamento si riscontrano, a giudizio di Foucault, nell'opera di tre pensatori di indubbio rilievo: Nietzsche, Freud e Marx. Ad essi egli dedica un importante testo, che li associa proprio dal punto di vista delle tecniche interpretative ravvisabili nelle loro opere¹¹.

L'intervento esordisce però con l'indicazione di un «sogno» assai più ambizioso, quello cioè «di riuscire a creare un giorno una sorta di Corpus generale, di Enciclopedia di tutte le tecniche di interpretazione che abbiamo potuto conoscere, dai grammatici greci fino ai nostri giorni». Si può certo rimpiangere che Foucault non abbia dato seguito al progetto qui ventilato, ma ciò non significa che nei suoi scritti manchino indicazioni su questi temi. Per restare a *Nietzsche, Freud, Marx*, si possono notare ad esempio delle osservazioni di notevole portata, come quella secondo cui le culture indoeuropee hanno sempre coltivato, nei confronti del linguaggio, due tipi di sospetto. Innanzitutto quello che esso «non dica esattamente ciò che dice. Il significato che si coglie, che è immediatamente manifesto, è forse in realtà solo un significato minore, che protegge, racchiude, e malgrado tutto trasmette un altro significato, che è ad un tempo il più forte e quello "sottostante". È ciò che i Greci chiamavano l'*allegoria* e l'*hypònoia*». Inoltre, un diverso sospetto suscitato dal linguaggio è quello «che esso ecceda in qualche modo la sua forma propriamente verbale, e che vi siano molte altre cose al mondo che parlano e che non sono linguaggio. Dopotutto, potrebbe darsi che la natura, il mare, il fruscio degli alberi, gli animali, i volti, le maschere, i coltelli incrociati, che tutto questo parli; esiste forse un linguaggio che si articola in maniera non verbale. Sarebbe se si

¹⁰ *Ibid.*, p. 419 (tr. it. p. 108).

¹¹ *Nietzsche, Freud, Marx* (edito nel 1967, ma scritto nel 1964), in *D. E.*, I, pp. 564-579 (tr. it. in *A. F.*, 1, pp. 137-146).

vuole, molto grossolanamente, il *semànon* dei Greci»¹². Questi due sospetti, secondo Foucault, non si sono ancora estinti nella nostra cultura, ma sono venuti assumendo di volta in volta forme diverse, dando luogo così a nuove tecniche di interpretazione.

All'elaborazione di queste tecniche hanno contribuito in maniera essenziale autori in apparenza così diversi come Marx, Nietzsche e Freud, cui spetta il merito di aver rilanciato i procedimenti interpretativi, facendo anzi in modo che il processo di decifrazione si rivelasse come «un compito infinito». Specialmente negli ultimi due, aggiunge Foucault, «si vede profilarsi un'esperienza che ritengo molto importante per l'ermeneutica moderna: quella per cui, quanto più ci si spinge oltre nell'interpretazione, tanto più ci si avvicina ad una regione assolutamente pericolosa, dove non solo l'interpretazione incontra il proprio punto di involuzione, ma dove si avvia a scomparire come interpretazione, provocando forse la scomparsa dell'interprete stesso». Sia Freud che Nietzsche, infatti, sembrano aver avvertito con chiarezza il rischio di inoltrarsi troppo nel processo ermeneutico, mostrandosi consapevoli del fatto che ciò avrebbe portato con sé un pericolo estremo, identificabile forse con la follia, che verrebbe allora ad essere «la sanzione di un movimento dell'interpretazione che si avvicina all'infinito al proprio centro, per poi sprofondare, calcinata»¹³. Come si vede, Foucault, attraverso il riferimento ai maestri della modernità, offre un'immagine dell'atto interpretativo che non ha nulla di rassicurante, facendone una forma di pensiero votata o all'interruzione prudenziale del proprio percorso o ad una sorta di eccesso trasgressivo, di *hybris* tragica, che minaccia però di consumare colui che si abbandoni a una simile tentazione (e la follia di Nietzsche costituisce, in tal senso, un esempio eloquente).

Tuttavia il processo ermeneutico non è soltanto incompiuto – per il fatto di non poter essere condotto fino all'estremo –, ma proprio, come si anticipava, infinito. Ciò dipende da una motivazione essenziale, quella per cui «non c'è nulla di assolutamente primo da interpretare, poiché in fondo tutto è già interpretazione, ogni segno in se stesso non è la cosa che si offre all'interpretazione, ma è interpretazione di altri segni»¹⁴. Dunque, anziché andare alla ricerca di un dato primo al di sotto delle diverse letture che ad esso si sarebbero sovrapposte, occorre riconoscere che ci si trova di fronte solo ad interpretazioni altrui, a cui non resta che contrapporre la propria. In virtù di questa assenza di un segno iniziale, «si può dire che l'*allegoria* e l'*hypònoia* sono al fondo

¹² *Ibid.*, pp. 564-565 (tr. it. pp. 137-138).

¹³ *Ibid.*, pp. 569-571 (tr. it. pp. 141-143).

¹⁴ *Ibid.*, p. 571 (tr. it. p. 143). Foucault riprende qui la nota tesi nietzschiana secondo cui «i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni» (F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, in *Opere*, vol. VIII, tomo I, tr. it. Milano, Adelphi, 1975, p. 299).

del linguaggio e prima di esso: non sono ciò che in un momento successivo è scivolato sotto le parole per spostarle e per farle vibrare, ma ciò che le ha fatte nascere, ciò che le fa scintillare con uno splendore che non si fissa mai». Ma l'interpretazione è interminabile anche per un'altra ragione: perché «si trova di fronte all'obbligo di interpretarsi da sé all'infinito, di riprendersi in continuazione»¹⁵. Ciò impone di rinunciare alla credenza nei segni che sta alla base della semiologia e di accedere invece all'infinita circolarità che è propria dell'ermeneutica.

In questo testo, Foucault sembra dunque voler contrapporre alle sicurezze e all'attitudine scientificizzante tipiche, in quegli anni, di strutturalisti e semiologi, un'immagine assai più perturbante della figura dell'interprete. Questi viene visto come coinvolto fin dall'inizio nella lotta per districarsi dalle interpretazioni preesistenti, e minacciato nel contempo dal pericolo di voler interpretare «troppo», giacché in tal caso ad attenderlo al termine del suo percorso potrebbe esservi non la luce di una verità infine svelata, ma l'oscurità senza fondo della follia.

Una tematica per certi versi affine si ritrova in un'intervista del 1965, in cui l'autore precisa meglio la propria idea della distinzione fra ermeneutica e semiologia: «Cosa significa interpretare, trattare un linguaggio non da linguista ma da esegeta, da ermeneuta, se non precisamente ammettere che esiste una specie di grafia assoluta che dobbiamo scoprire nella sua stessa materialità, di cui dobbiamo in seguito riconoscere che è significativa (seconda scoperta), e di cui dobbiamo poi scoprire cosa vuol dire (terza scoperta), e di cui dobbiamo infine scoprire, in quarto luogo, secondo quali leggi tali segni vogliono dire ciò che vogliono dire? È allora, e solo allora, che si incontra lo strato della semiologia [...]; ma questa quarta scoperta è tale in rapporto ad altre tre ben più fondamentali, che sono la scoperta di qualcosa che è qui, di fronte a noi, la scoperta di un testo da interpretare, la scoperta di una specie di suolo assoluto per un'ermeneutica possibile»¹⁶.

Il fatto che la psicoanalisi si impegni in un simile processo di decifrazione spiega, secondo Foucault, il fascino che essa esercita in ambito letterario. Anche la letteratura, infatti, al pari della follia, «è un linguaggio secondo, ripiegato su se stesso, che vuol dire qualcosa di diverso da ciò che dice», e che richiede dunque di essere interpretato, benché certo non si possa «mai essere sicuri di ottenere il testo ultimo»¹⁷, quello che non cela più nulla dietro di sé.

La difesa foucaultiana della specificità dell'interpretazione comporta anche il riconoscimento dell'importanza dell'opera di Dilthey, che viene elogiato sia per aver scritto «l'unica storia, un po'

¹⁵ *Nietzsche, Freud, Marx*, cit., pp. 572-573 (tr. it. pp. 144-145).

¹⁶ *Philosophie et psychologie* (1965), in *D. E.*, I, p. 442 (tr. it. *Filosofia e psicologia*, in *A. F.*, 1, p. 103).

¹⁷ *Ibid.* pp. 443-444 (tr. it. pp. 104-105)

approssimativa ma molto interessante, dell'ermeneutica», sia per aver distinto – per quanto «in modo un po' mitico» – il modello epistemologico delle scienze della natura da quello delle scienze dell'uomo. Dilthey avrebbe anzi saputo riconoscere nelle scienze umane «uno degli *avatara* delle tecniche ermeneutiche che non avevano cessato di esistere nel mondo occidentale fin dai primi grammatici greci, negli esegeti di Alessandria e in quelli cristiani e moderni»¹⁸. Quelle scienze dell'uomo che la modernità si è illusa di opporre, quale modello di una nuova razionalità, all'antica esegesi, non sarebbero dunque che un travestimento inconsapevole di essa. In questa osservazione, che pare mettere in dubbio lo statuto di scientificità delle varie forme di studio dell'uomo, si ha come un primo anticipo di quei rintocchi funebri che stanno per risuonare nell'opera forse più celebre e discussa di Foucault, un'opera che tenterà un'ampia ricostruzione «archeologica» del costituirsi di un certo concetto di «uomo», ma non mancherà di annunciarne nel contempo la fine imminente.

3. *Les mots et les choses*, edito nel 1966, è un libro ampio e decisamente complesso, che non si presta ad essere sintetizzato. Ci limiteremo pertanto ad indicare come al centro di esso vi sia non l'intento di ricostruire la storia delle scienze dell'uomo, bensì quello di descrivere il formarsi del campo epistemologico che le ha rese possibili. «Tale indagine archeologica – scrive Foucault – ha indicato due grandi discontinuità nell'*episteme* della cultura occidentale: quella che inaugura l'età classica (verso la metà del XVII secolo) e quella che, all'inizio del XIX, segna l'avvio della nostra modernità». È questo secondo mutamento che – sostituendo la grammatica generale con la filologia, la storia naturale con la biologia e l'analisi delle ricchezze con l'economia politica – ha creato una nuova configurazione del sapere, nella quale all'uomo viene assegnata una posizione centrale. Ma, con un'osservazione destinata a suscitare non poche polemiche, Foucault si affretta ad aggiungere che «conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma»¹⁹.

¹⁸ *Ibid.* pp. 446-447 (tr. it. pp. 107-108). L'opera storica diltheyana cui Foucault fa riferimento è il saggio del 1900 *Le origini dell'ermeneutica* (lo si veda in W. Dilthey, *Ermeneutica e religione*, tr. it. Milano, Rusconi, 1992, pp. 75-113).

¹⁹ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966; 1981, pp. 13-15 (tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 12-13). Com'è ovvio, il bersaglio dell'ironia dell'autore non è costituito dal concetto di uomo in sé, ma dall'impiego che di esso è stato fatto nell'ambito di una certa ideologia «umanista». È questo un

Se ci si inoltra nella parte storica dell'opera, si incontrano ben presto, nell'ambito di una descrizione dell'*episteme* del XVI secolo, delle osservazioni rilevanti a proposito del commento. Nella cultura del Cinquecento, infatti, esso svolge secondo Foucault un ruolo determinante: «Sapere consiste [...] nel riferire linguaggio a linguaggio. Nel restituire la grande distesa uniforme delle parole e delle cose. Nel far parlare tutto. Cioè nel far nascere al di sopra di tutti i segni il discorso secondo del commento. Ciò che caratterizza il conoscere non è né il vedere né il dimostrare, ma l'interpretare. Commento della Scrittura, commento degli Antichi, commento di ciò che hanno riferito i viaggiatori, commento delle leggende e delle favole: non si chiede, ad ognuno di questi discorsi da interpretare, quale diritto abbia ad enunciare una verità; non gli si chiede altro che la possibilità di parlare su di esso». Il fatto che il linguaggio scopra in sé, forse per la prima volta, la capacità di svilupparsi a partire da se stesso, in un processo che, una volta avviato, appare inarrestabile, implica per Foucault un meccanismo di rimando infinito della verità. «Il compito del commento non può mai, per definizione, essere portato a termine. Eppure il commento è interamente orientato verso la parte enigmatica, mormorata, che si nasconde nel linguaggio commentato: fa nascere al di sotto del discorso esistente un altro discorso, più fondamentale e quasi "più primo", che è suo compito restituire. C'è commento solo se, al di sotto del linguaggio che viene letto e decifrato, scorre la sovranità di un Testo primitivo. Testo che, nel fondare il commento, promette ad esso in premio la propria scoperta finale»²⁰. Si ha dunque la situazione paradossale di una tecnica interpretativa che può tutt'al più stabilire un rapporto di somiglianza con ciò che commenta, ma che deve rinviare costantemente ad un momento successivo l'auspicato rinvenimento del testo originario (il Testo che sta sotto il testo) del quale pure va ostinatamente alla ricerca.

Tutto questo scenario, questo particolare modo di rapportarsi al linguaggio, muta sostanzialmente con l'insorgere di quella che Foucault definisce «età classica» (evento situabile, come si è detto, attorno alla metà del Seicento). La nuova concezione che si afferma vede il linguaggio non più come qualcosa di preesistente, che occorre far parlare e rendere esplicito, ma come una semplice rappresentazione, fatta per tradurre il pensiero in discorso. «Ora, quando tale discorso diviene a sua volta oggetto di linguaggio, non lo si interroga come se dicesse qualcosa senza dirlo, come se fosse un linguaggio trattenuto su se stesso e una parola chiusa; non si cerca più di portare in superficie il grande discorso enigmatico che è celato sotto i suoi segni; gli si chiede

punto che Foucault chiarisce in due interviste rilasciate nel 1966, al momento dell'uscita del volume (*Entretien avec Madeleine Chapsal e L'homme est-il mort?*, in *D. E.*, I, 513-518 e 540-544; tr. it. *Intervista con Madeleine Chapsal e È morto l'uomo?*, in *A. F.*, 1, pp. 117-128).

²⁰ *Les mots et les choses*, cit., pp. 55-56 (tr. it. p. 55).

soltanto come funziona: quali rappresentazioni indica, quali elementi ritaglia e preleva, in che modo analizza e compone, quale gioco di sostituzioni gli consente di garantire il suo compito di rappresentazione. Il *commento* ha ceduto il posto alla *critica*». Quest'ultima verte esclusivamente sulla funzione rappresentativa del linguaggio: denuncia le imprecisioni terminologiche, esamina la congruenza della costruzione delle frasi, analizza le figure e i tropi retorici ed infine, ponendosi di fronte ai testi scritti e tramandati (inclusi quelli religiosi), considera solo i mezzi e i fini con cui e per cui essi comunicano il proprio contenuto. L'opposizione tra critica e commento appare dunque assai netta: «Parlando del linguaggio in termini di rappresentazione e di verità, la critica lo giudica e lo profana. Serbando il linguaggio nell'irruzione del suo essere e interrogandolo in direzione del suo segreto, il commento si ferma davanti allo scoscendimento del testo preliminare, e assegna a se stesso il compito impossibile, ogni volta rinnovato, di ripeterne in sé la nascita: lo sacralizza»²¹.

Ma è importante notare che per Foucault la critica non prende semplicemente il posto del commento, determinandone la sparizione, bensì viene a porsi in competizione con esso, dando vita ad «una rivalità da cui non siamo affatto usciti». Come si spiega questa durevole compresenza – e concorrenza – di critica e commento? Per capirne le ragioni, occorre tornare a riferirsi ai caratteri specifici della letteratura moderna: «Il fatto è che la letteratura, oggetto privilegiato della critica, non ha cessato, a partire da Mallarmé, di avvicinarsi a ciò che è il linguaggio nel suo essere stesso, sollecitando in tal modo un linguaggio secondo che non sia più in forma di critica ma di commento. E in effetti tutti i linguaggi critici a partire dal XIX secolo si sono caricati di esegesi». Secondo Foucault, uscire da questa situazione non è affatto agevole: «Fin tanto che l'inerenza del linguaggio alla rappresentazione non sarà stata sciolta nella nostra cultura, o per lo meno aggirata, tutti i linguaggi secondi saranno presi nell'alternativa tra la critica e il commento»²².

Perché sia possibile superare questo stato di cose, occorrerà dunque attendere l'imporsi di una nuova configurazione del sapere, di cui si scorgono per ora solo alcuni indizi. Tali indizi sono legati soprattutto alla centralità che il linguaggio è venuto assumendo nel pensiero della nostra epoca. È vero che può trattarsi di un ulteriore sviluppo dell'*episteme* moderna, ma resta sempre possibile vedere in ciò il sintomo di qualcosa di diverso. «Il fatto che la filosofia sia sempre e ancora sul punto di scomparire, e il fatto che in essa, ma più ancora fuori e contro di essa, nella letteratura come nella riflessione formale, si pone il problema del linguaggio, dimostrano indubbiamente che l'uomo sta sparendo». Benché, a giudizio di Foucault, sia presto per affermarlo con assoluta certezza, se un'ipotesi del genere dovesse rivelarsi esatta – se cioè fosse vero «che l'uomo

²¹ *Ibid.*, pp. 93-95 (tr. it. p. 95-96).

²² *Ibid.*, p. 95 (tr. it. p. 96).

progressivamente perisce man mano che più forte brilla al nostro orizzonte l'essere del linguaggio»²³ –, allora una nuova *episteme* diverrebbe possibile, e con essa nuove e imprevedibili forme del sapere.

4. L'idea – affermata a più riprese in *Les mots et les choses*²⁴ – secondo cui spetta proprio alla letteratura moderna (così come, sul versante filosofico, all'opera di Nietzsche) il merito di averci aiutato a comprendere l'incompatibilità tra l'autonomizzarsi dei segni e il permanere della nozione tradizionale di uomo, viene ribadita anche in seguito. Foucault ricorda infatti che «l'esperienza di Mallarmé (che era contemporaneo di Nietzsche) mostra bene come il gioco specifico, autonomo del linguaggio prenda posto esattamente là dove l'uomo è appena scomparso. A partire da quel momento, si può dire che la letteratura sia il luogo in cui l'uomo non cessa di sparire a beneficio del linguaggio»²⁵. Di questa nuova natura del fatto letterario sembra essersi resa conto anche la critica, che sempre più spesso sostituisce la vana ricerca del vero significato dell'opera o del vero pensiero dell'autore con una diversa strategia. «Invece di ricostituirne il segreto immanente, si impossessa del testo come di un complesso di elementi (parole, metafore, forme letterarie, insieme di racconti) fra i quali si possono far apparire dei rapporti assolutamente nuovi, in quanto non sono stati controllati dal progetto dello scrittore e sono resi possibili solo dall'opera stessa. Le relazioni formali che si scoprono in questo modo non sono state presenti nello spirito di nessuno, non costituiscono il contenuto latente degli enunciati, il loro segreto indiscreto; sono una costruzione, ma una costruzione esatta [...]. Così la critica contemporanea sta abbandonando il grande mito dell'interiorità»²⁶.

Un insegnamento essenziale in questa direzione lo si deve a Maurice Blanchot, che a giudizio di Foucault ha posto su nuove basi il discorso sulla letteratura. Grazie a lui, «adesso si sa che l'opera non appartiene a un progetto del suo autore, né a quello della sua esistenza, che intrattiene con lui rapporti di negazione, di distruzione, che è per lui lo scorrere dell'eterno fuori, e

²³ *Ibid.*, p. 397 (tr. it. p. 412).

²⁴ Cfr. ad esempio *ibid.*, pp. 316-317 e 394-395 (tr. it. pp. 329-330 e 409-410).

²⁵ *L'homme est-il mort?* (1966), in *D. E.*, I, pp. 543-544 (tr. it. *È morto l'uomo?*, in *A. F.*, 1, p. 127).

²⁶ *Sur les façons d'écrire l'histoire* (1967), in *D. E.*, I, p. 592 (tr. it. *Sui modi di scrivere la storia*, in *A. F.*, 1, p. 160).

che tuttavia esiste tra di loro quella funzione primordiale che è il nome. È attraverso il nome che, in un'opera, si indica una modalità irriducibile al mormorio anonimo di tutti gli altri linguaggi»²⁷.

A questo problema del nome, e più in generale a quello del rapporto tra l'opera e l'autore, Foucault dedicherà qualche anno dopo un intervento di grande rilievo; si tratta in origine di una conferenza tenuta nel febbraio 1969 alla Société française de philosophie, poi pubblicata col titolo *Qu'est-ce qu'un auteur?*²⁸. Il discorso prende avvio da una frase beckettiana: «Che cosa importa chi parla, qualcuno ha detto che cosa importa chi parla»²⁹. In essa Foucault vede compendiato «uno dei principî etici fondamentali della scrittura contemporanea». Oggi infatti la scrittura si configura come uno spazio in cui il soggetto scrivente si eclissa, cancellando i propri caratteri individuali: «La traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura. Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell'autore»³⁰. A contrastare tale sparizione, vi è però il permanere di nozioni – incerte, nell'ottica foucaultiana – come quelle di opera o di scrittura. Per quanto riguarda la prima, l'incertezza deriva da diversi fattori: innanzitutto, se un individuo non fosse considerato un autore, le sue carte non potrebbero dar luogo ad un'opera; inoltre, ogni volta che si sia deciso di raccogliere le opere complete di uno scrittore, ci si trova di fronte allo spinoso problema di stabilire quali annotazioni ne facciano parte di diritto e quali invece siano da escludere come meramente occasionali; infine, ci sono testi (come *Le mille e una notte* o gli *Stromata* di Clemente Alessandrino) di fronte a cui si esita a ricorrere alla semplicistica definizione di opera. Le cose non migliorano che in apparenza se si cerca di sostituire alle idee di autore ed opera quella di scrittura, modernamente intesa come «la condizione in generale di ogni testo»: pensare la scrittura

²⁷ *Ibid.*, p. 593 (tr. it. p. 161). Tra i numerosi riconoscimenti foucaultiani dell'importanza dell'opera di Blanchot, si vedano almeno il saggio *La pensée du dehors* (1966), in *D. E.*, I, pp. 518-539 (tr. it. *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, cit., pp. 111-134) e l'intervista *Folie, littérature, société* (1970), in *D. E.*, II, pp. 122-126 (tr. it. *Follia, letteratura, società*, in *A. F.*, 1, pp. 280-283).

²⁸ In *D. E.*, I, pp. 789-821 (tr. it. *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, cit., pp. 1-21).

²⁹ S. Beckett, *Textes pour rien*, in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958; 1991, p. 129 (tr. it. *Testi per nulla*, in *Primo amore, seguito da Novelle e Testi per nulla*, Torino, Einaudi, 1972, p. 114).

³⁰ *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., pp. 792-793 (tr. it. pp. 3-4). Per quanto riguarda la critica, Foucault pensa certamente al saggio di Roland Barthes del 1968 che si intitola appunto *La mort de l'auteur*, ora incluso in *Œuvres complètes*, II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-495 (tr. it. *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56).

come qualcosa di originario significa infatti, secondo Foucault, limitarsi a trasporre sul piano d'un «anonimato trascendentale» le vecchie categorie che ci si proponeva di superare³¹.

Ma non basta affermare che l'autore è scomparso; occorre invece individuare lo spazio lasciato vuoto da tale sparizione. Ad esempio, uno dei primi problemi che conviene porsi è quello che riguarda il funzionamento del nome d'autore: non si tratta, infatti, di un semplice nome proprio. Se di Shakespeare scopriremo che non ha scritto i *Sonetti*, oppure che le opere che credevamo sue sono in realtà dovute a Francis Bacon, il funzionamento del nome d'autore «Shakespeare» cambierebbe, in parte o del tutto. E ancora, non è la stessa cosa dire che un qualunque Pierre Dupont non esiste e dire che Omero non esiste; nel primo caso si vuol affermare che non c'è nessuno che si chiami così, mentre nel secondo si intende sostenere «che più autori sono stati confusi sotto un unico nome o che il vero autore non ha nessuno dei tratti attribuiti tradizionalmente al personaggio di Omero». Le differenze rilevabili tra nome proprio e nome d'autore si spiegano forse col fatto che quest'ultimo «non è semplicemente un elemento in un discorso (che può essere soggetto o complemento, che può essere sostituito da un pronome, ecc.), ma esercita in rapporto ai discorsi un determinato ruolo: assicura una funzione classificatoria; un nome del genere permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri»³².

Così, in una civiltà come la nostra, non tutti i discorsi sono provvisti della funzione autore: una lettera privata o un contratto avranno uno o più firmatari ma non un autore; una scritta sul muro sarà stata fatta da qualcuno, ma non ha un autore. Anche nel caso dei libri, quelli di carattere letterario – secondo la nostra mentalità – *devono* avere un autore, mentre l'esigenza si fa meno pressante quando sono in causa dei testi scientifici (nel Medioevo, osserva Foucault, accadeva piuttosto l'inverso). Per quanto i criteri di attribuzione della funzione autore mutino storicamente e anche nell'ambito di una stessa società, resta possibile individuare alcune costanti. Ad esempio, San Girolamo suggeriva di espungere dalla lista delle opere autentiche di un autore quella che risultasse qualitativamente inferiore, o fosse in contraddizione con le altre sul piano della dottrina, o sembrasse scritta in uno stile differente, o facesse riferimento ad eventi posteriori alla morte dello scrittore; ma a ben vedere i critici letterari moderni concepiscono l'autore in un modo assai simile,

³¹ *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., pp. 795-796 (tr. it. pp. 5-6). La polemica è qui rivolta, più ancora che contro Barthes e gli esponenti della rivista «Tel quel», contro Jacques Derrida, che verrà poi attaccato nel saggio *Mon corps, ce papier, ce feu* (1972), in *D. E.*, II, pp. 245-268 (tr. it. *Il mio corpo, questo foglio, questo fuoco*, in appendice a M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 637-666).

³² *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., pp. 797-798 (tr. it. p. 8).

considerandolo cioè sulla base di criteri quali la costanza di valore, la coerenza teorica, l'unità stilistica e la collocazione storica. C'è inoltre da tener conto del fatto che i testi possono avere al proprio interno dei contrassegni specifici (un particolare impiego dei pronomi personali, degli avverbi, ecc.) che li segnalano come dotati della funzione autore, agevolando così il compito di chi debba trovar loro una precisa collocazione.

Una particolare categoria, nell'ambito dei nomi d'autore, è quella che designa i «fondatori di discorsività», come ad esempio Marx o Freud, che aprono un campo conoscitivo in cui possono inserirsi innumerevoli altri discorsi, che saranno magari diversissimi da quelli fondativi, ma che restano comunque in rapporto con essi. Ciò spiega anche la tendenza, ricorrente nei successori, a proclamare la necessità di un «ritorno» ai testi degli instauratori di discorsività, al fine di ristabilirne l'autentico messaggio e di difenderlo dall'oblio e dal travisamento.

Foucault conclude la conferenza ribadendo la necessità di «studiare i discorsi non più soltanto nel loro valore espressivo o nelle loro trasformazioni formali, ma nelle modalità della loro esistenza», dal momento che «i modi di circolazione, di valorizzazione, di attribuzione, di appropriazione dei discorsi variano con ogni cultura e si modificano all'interno di ciascuna». Uno studio del genere consentirebbe a suo avviso di rimettere in questione la centralità del soggetto, in modo da togliergli «il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso». Così anche la nozione dell'autore (che di quella del soggetto è solo una specificazione) cesserebbe infine di apparire necessaria, e si realizzerebbe una situazione in cui «tutti i discorsi, quale che sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore, e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell'anonimato del mormorio»³³. Foucault chiarisce dunque, sia pure *a posteriori* e indirettamente, che l'antiumanesimo de *Les mots et les choses* andava visto come inserito all'interno di una più vasta e impegnativa lotta contro i privilegi che la nostra tradizione culturale è da sempre incline a concedere al soggetto.

5. I temi trattati nella conferenza si ritrovano, assieme ad altri, in una nuova opera foucaultiana, *L'archéologie du savoir*³⁴. Il libro si propone non solo di esplicitare alcuni concetti (come appunto quello di «archeologia») già utilizzati ma non definiti con chiarezza nei volumi precedenti, ma anche di tracciare un più ampio quadro metodologico, utilizzabile come base per future ricerche. L'ambito del sapere di cui si intende chiarire il metodo è quello che riguarda la storia in generale, comprensiva della storia delle idee, delle scienze, delle arti. Fin dall'inizio

³³ *Ibid.*, pp. 810-812 (tr. it. pp. 20-21).

³⁴ Paris, Gallimard, 1969 (tr. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971).

Foucault nota che, se tradizionalmente la storia tendeva a trasformare i «monumenti» in «documenti» (cioè a trasformare in discorso delle tracce che di per sé non erano di natura verbale), ora si profila invece la tendenza opposta, perché anche i documenti vengono visti come «una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi». In questo senso, si può dire «che attualmente la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento»³⁵.

Ciò comporta fra l'altro l'accresciuta importanza, per le discipline storiche, dell'idea di discontinuità, idea che in precedenza ci si sforzava in tutti i modi di rimuovere per poter dare l'illusione di una rassicurante continuità nel decorrere degli eventi; e anche in questo era in causa la centralità della coscienza soggettiva, perché «la storia continua è l'indispensabile correlato della funzione fondatrice del soggetto». Quando dunque la storiografia odierna insiste su nozioni come quelle di differenza, di soglia, di rottura, di trasformazione, viene accusata dai tradizionalisti di negare la storia stessa. «Ma non ci si deve ingannare: ciò che si piange tanto, non è la scomparsa della storia, è il cancellarsi di quella forma di storia che era segretamente, ma completamente, riferita all'attività sintetica del soggetto»³⁶.

Con un movimento tanto singolare quanto caratteristico, Foucault non esita ad applicare alla propria opera di storico quell'attenzione alla discontinuità e quell'antisoggettivismo di cui sostiene la necessità su un piano teorico generale, e conclude l'introduzione al volume dichiarando: «Pensate davvero che ci metterei tanta fatica e tanto piacere a scrivere, credete che mi ci sarei buttato ostinatamente a testa bassa, se non preparassi – con mano un po' febbrile – il labirinto in cui avventurarmi, in cui spostare il mio discorso, aprirgli dei cunicoli, sotterrarlo lontano da se stesso, trovargli degli strapiombi che riassumano e deformino il suo percorso, in modo da perdermi e comparire finalmente davanti a occhi che non dovrò più incontrare? Più d'uno, come faccio senz'altro io, scrive per non avere più volto. Non domandatemi chi sono e non chiedetemi di restare lo stesso: è una morale da stato civile; regna sui nostri documenti. Ci lasci almeno liberi quando si tratta di scrivere»³⁷.

Esaminando quelle che denomina «unità di discorso», Foucault ribadisce i suoi dubbi sulla fondatezza teorica (e anche sulla necessità d'impiego) di concetti come quelli di autore, libro, opera, genere, disciplina e così via. A una considerazione del discorso fondata sulle unità tradizionali egli contrappone una «descrizione» che, di fronte ad ogni evento di linguaggio, cerchi innanzitutto di

³⁵ *Ibid.*, p. 15 (tr. it. p. 14).

³⁶ *Ibid.*, pp. 21-22 e 24 (tr. it. pp. 19 e 21).

³⁷ *Ibid.*, p. 28 (tr. it. p. 25).

capire «come mai sia comparso proprio quell'enunciato e non un altro»³⁸. Non si tratta però di sostituire ai vecchi raggruppamenti un polverio di fatti linguistici irrelati, ma di creare nuovi tipi di rapporto tra i vari enunciati, accostandoli sulla base delle analogie effettivamente riscontrabili fra loro. Si darà luogo in tal modo a delle «formazioni discorsive» inedite.

Nell'*Archéologie du savoir* i concetti di critica e commento non sono tematizzati in modo esplicito, e anzi la propensione ermeneutica viene ormai ritenuta un'attitudine errata, da superare. Da questo punto di vista è particolarmente interessante il modo in cui Foucault affronta l'arduo problema di come si possano descrivere gli enunciati senza ricadere nei tradizionali procedimenti interpretativi. A suo avviso, infatti, «l'analisi enunciativa [...] si tiene fuori da ogni interpretazione: alle cose dette non chiede ciò che nascondono, ciò che si era detto in esse e il non detto che tengono celato loro malgrado, il groviglio di pensieri, d'immagini o di fantasmi che le popola; ma al contrario in che modo esistano, che significhi per loro essere state manifestate, aver lasciato delle tracce e forse rimanere lì per una eventuale riutilizzazione; che significhi per loro il fatto di essere apparse – e nessun'altra al loro posto. Da questo punto di vista, non si riconosce alcun enunciato latente, poiché ciò a cui ci si rivolge è l'evidenza del linguaggio effettivo»³⁹.

Foucault sa benissimo che una stessa frase può avere nel contempo più significati, o averne uno diverso da quello che appare a prima vista, ma sostiene che tale fenomeno non interessa l'enunciato: «La polisemia – che autorizza l'ermeneutica e la scoperta di un altro senso – riguarda la frase, e i campi semantici che essa mette in opera: un unico insieme di parole può dar luogo a più sensi, e a più costruzioni possibili; ci possono dunque essere dei significati diversi, intrecciati o alternanti, ma su uno zoccolo enunciativo che rimane identico»⁴⁰. È facile obiettare che se l'enunciato consiste solitamente di frasi, ciò che vale per la frase deve valere a maggior ragione per l'enunciato. Foucault si sforza di chiarire che, per cogliere quest'ultimo, occorre «trascurare il potere che esso ha di designare, di nominare, di mostrare, di far apparire, di essere il luogo del senso o della verità, e attardarsi invece sul momento [...] che determina la sua esistenza singola e limitata. Si tratta di sospendere, nell'esame del linguaggio, non soltanto il punto di vista del significato (adesso si è soliti farlo) ma quello del significante, per far apparire il fatto che ci sia, qui e là, in rapporto con dei campi di oggetti e dei soggetti possibili, in rapporto con altre formulazioni e riutilizzazioni eventuali, *del* linguaggio»⁴¹. Ora, di fronte a considerazioni del genere si ha

³⁸ *Ibid.*, pp. 38-39 (tr. it. pp. 35-36).

³⁹ *Ibid.*, pp. 143-144 (tr. it. p. 127).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 144 (tr. it. p. 127).

⁴¹ *Ibid.*, p. 146 (tr. it. p. 129).

l'impressione che l'argomentazione foucaultiana vacilli: infatti, se anche si volesse ammettere la possibilità di individuare un enunciato prescindendo tanto dal suo rapporto col significato quanto da quello col significante, non si potrebbe comunque andare oltre la constatazione della sua esistenza, giacché non si vede quale uso operativo sarebbe possibile fare di un'entità così astratta.

Problemi di questo genere caratterizzano un po' tutta l'*Archéologie*, la cui *pars destruens* è certo più chiara e stimolante di quella *construens*, tanto da far apparire giustificata la posizione di quegli studiosi che, evidenziando le numerose contraddizioni in cui è incorso l'autore, hanno parlato senza mezzi termini di un «fallimento metodologico dell'archeologia»⁴². Per fortuna, la forza e l'interesse del lavoro di Foucault consistono proprio nel fatto che egli non si attesta mai sulle posizioni già raggiunte, dimostrandosi all'opposto capace di rinnovare o mutare, ad ogni tappa del suo percorso, non solo gli oggetti di studio ma anche le categorie ed i metodi utilizzati.

6. Nel 1970, a quarantaquattro anni, Foucault approda a quella che è forse la più prestigiosa istituzione culturale francese, il Collège de France, dove gli viene affidato un corso di «storia dei sistemi di pensiero». Questo insegnamento, destinato a svilupparsi a lungo (fino al 1984, l'anno della morte), prende avvio con una lezione inaugurale di carattere programmatico, tenuta nel dicembre 1970 e pubblicata pochi mesi dopo col titolo *L'ordre du discours*⁴³.

La lezione esordisce in modo insolito, in quanto tematizza il desiderio di non dover iniziare a parlare, ma di aggiungere le proprie parole ad altre, che dicano: «Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, bisogna dire delle parole finché ce ne sono, bisogna dirle finché mi trovino, finché mi dicano – strana pena, strana colpa, bisogna continuare, è forse già cosa fatta, mi hanno forse già detto, mi hanno forse portato fin sulla soglia della mia storia, di fronte alla porta che si apre sulla mia storia, mi stupirebbe se si aprisse»⁴⁴. Dunque, come già nella conferenza *Qu'est-ce qu'un auteur?*, il discorso foucaultiano cerca appoggio nelle parole di Beckett, ma questa volta – con coerenza ancora maggiore – senza neppure nominarlo. L'inquietudine suscitata dal semplice

⁴² È il titolo di un capitolo del libro di H. L. Dreyfus e P. Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982 (tr. it. *La ricerca di Michel Foucault*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 104-125).

⁴³ M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it. *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972).

⁴⁴ È una citazione, che Foucault modifica leggermente, tratta dalla pagina finale de *L'innommable* di Samuel Beckett, Paris, Éditions de Minuit, 1953; 1987, p. 213 (tr. it. *L'Innominabile*, in *Trilogia*, Torino, Einaudi, 1996, p. 464).

fatto di parlare non va sottovalutata, perché è proprio per reagire ad essa che sono state fissate ed imposte le regole di funzionamento sociale della comunicazione. Secondo Foucault, infatti, «in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e ridistribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità»⁴⁵.

Si tratta innanzitutto di tecniche di esclusione, che vanno dall'interdetto (per effetto del quale non si può parlare di tutto in qualunque circostanza) alla partizione o rigetto (che fa sì che la parola di un essere classificato come folle funzioni diversamente da quella di chi è ritenuto ragionevole) all'opposizione del vero e del falso (legata alle varie forme assunte, attraverso i secoli, dalla volontà di verità). Esiste poi un secondo gruppo di procedure di controllo che funzionano all'interno del discorso stesso: fra queste un ruolo essenziale spetta al commento.

Esso presuppone un dislivello tra testi fondatori (religiosi, giuridici, letterari, a volte anche scientifici) e testi finalizzati a riprenderli e chiarirli. Situandosi con decisione su questo secondo piano, il commento si segnala per due caratteristiche di rilievo: «Da una parte, consente di costruire (e indefinitamente) nuovi discorsi: l'incombere del primo testo, la sua permanenza, il suo statuto di discorso sempre riattualizzabile, il significato molteplice o nascosto di cui passa per essere detentore, la reticenza e la ricchezza essenziali che gli si attribuiscono, tutto questo fonda una possibilità aperta di parlare. Ma, d'altra parte, il commento ha come unico ruolo, quali che siano le tecniche messe in opera, di dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato *laggiù*. Deve, secondo un paradosso che sposta sempre ma a cui non sfugge mai, dire per la prima volta quel che tuttavia era già stato detto e ripetere instancabilmente ciò che, nondimeno, non era mai stato detto»⁴⁶. Considerazioni assai simili, lo ricordiamo, erano già presenti nella prefazione a *Naissance de la clinique*, ma ora Foucault pone ancor più decisamente l'accento sulla paradossalità dell'operazione commentatoria e sulla prossimità che la lega alla follia. Perciò egli evoca sia un celebre racconto di Borges in cui un immaginario scrittore del primo Novecento, Pierre Menard, riesce a riscrivere parola per parola, senza copiarli, alcuni capitoli del *Don Chisciotte*, dando vita a pagine che, nonostante le apparenze, hanno un senso del tutto diverso rispetto a quelle del capolavoro di Cervantes⁴⁷, sia un malato di mente (curato dallo psichiatra Pierre Janet) agli occhi del quale ogni minima frase in cui si imbatteva celava enormi riserve di significato e doveva essere rimeditata

⁴⁵ *L'ordre du discours*, cit., pp. 10-11 (tr. it. p. 9).

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 26-27 (tr. it. p. 21).

⁴⁷ Cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, racconto datato 1939 e compreso nel volume *Finzioni* (tr. it. in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, pp. 649-658).

all'infinito per timore di non averla capita a fondo. Il commentatore è simile al personaggio borghese in quanto sogna di raggiungere una tale prossimità al testo primario da poterne produrre un equivalente assoluto, ma somiglia anche al folle di Janet, sempre tormentato dall'idea di essersi fatto sfuggire qualche implicazione essenziale alla comprensione di ciò che ha letto.

Oltre al commento, vi sono altre due forme di controllo dall'interno degli enunciati, costituite dalla nozione di autore (inteso non come individuo ma come principio di raggruppamento dei discorsi) e dall'organizzazione delle discipline (ognuna delle quali implica precise regole e tecniche espositive). Infine un terzo gruppo di procedure agisce sui soggetti parlanti: tra i fattori che limitano le possibilità di enunciazione vi sono il rituale (che stabilisce chi siano gli individui abilitati a parlare e specifica quando e come debbano farlo), le società di discorso (che agevolano la circolazione di certi messaggi, ma solo entro un ambito chiuso e prestabilito), le dottrine (che cercano di diffondersi, imponendo però il rispetto di determinati principî fondativi) e infine l'appropriazione sociale dei discorsi (attraverso il sistema educativo, politicamente controllato).

Per poter comprendere, e al tempo stesso mettere in discussione, un apparato così complesso, Foucault intende adottare nuove categorie teoriche. Visto che le nozioni da superare sono quelle che «hanno, in modo abbastanza generale, dominato la storia tradizionale delle idee, ove, di comune accordo, si cercava il punto della creazione, l'unità di un'opera, di un'epoca o di un tema, il contrassegno dell'originalità individuale, e il tesoro indefinito dei significati nascosti», si tratterà di opporre «l'evento alla creazione, la serie all'unità, la regolarità all'originalità, e la condizione di possibilità al significato»⁴⁸.

Le analisi da condurre possono essere raggruppate in due insiemi, l'uno «critico» e l'altro «genealogico»⁴⁹: nel primo caso si tratterà di mettere in luce i limiti fissati alla produzione verbale, mentre nel secondo si esaminerà la formazione effettiva dei discorsi, sia che rispettino sia che trasgrediscano tali limiti. Anche se, in un altro passo del testo, la nozione di «critica» torna a rinviare al campo dell'indagine sulla letteratura, questo viene considerato dall'esterno, giacché Foucault ipotizza un lavoro volto a chiarire «in qual modo la critica e la storia letteraria nel XVIII e nel XIX secolo abbiano costituito il personaggio dell'autore e la figura dell'opera, utilizzando, modificando e spostando i procedimenti dell'esegesi religiosa, della critica biblica, dell'agiografia,

⁴⁸ *L'ordre du discours*, cit., p. 56 (tr. it. p. 42).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 62 (tr. it. p. 46). Nell'impiego di questi termini si può vedere un'allusione, rispettivamente, a Kant e a Nietzsche. Al concetto nietzscheano di genealogia Foucault ha dedicato un saggio specifico: *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971), in *D. E.*, II, pp. 136-156 (tr. it. *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 29-54).

delle “vite” storiche o leggendarie, dell’autobiografia e delle memorie»⁵⁰. Ma è solo un progetto fra molti altri, spesso relativi ad ambiti del tutto differenti.

Come si è visto, in *L'ordre du discours* Foucault delinea un panorama di ricerche estremamente vasto ed ambizioso, che basterebbe a colmare un’intera vita di studi. Ciò che egli non può ancora aver chiaro, però, è il fatto che i suoi interessi stanno di nuovo per prendere una piega diversa, venendo ad incentrarsi, più che sul funzionamento del linguaggio, su quello del potere.

7. Nel febbraio 1971, lo stesso mese che vede l’uscita da Gallimard della lezione inaugurale al Collège de France, Foucault annuncia in una conferenza stampa la creazione del G.I.P. (Groupe d’information sur les prisons). A partire da questa data, egli parteciperà con tenacia e passione alle attività di questo gruppo e a numerose altre lotte relative ai diritti civili, e tutto ciò non mancherà di modificare in profondità la sua esistenza e la sua stessa attività intellettuale. Per accertarlo, basta riferirsi da un lato agli studi biografici che lo riguardano⁵¹ e dall’altro all’imponente mole di scritti teorici o giornalistici (spesso legati a circostanze occasionali) da lui redatti negli anni Settanta e Ottanta su temi politici, e più in particolare sul sistema giudiziario. Tuttavia sarebbe erroneo parlare di una brusca conversione alla militanza, giacché si tratta piuttosto dell’accentuarsi di un’attenzione per la politica che l’autore, in privato o in pubblico, ha sempre dimostrato.

Questo nuovo orientamento induce fra l’altro Foucault a prendere le distanze rispetto ad alcuni dei temi che gli erano stati cari in passato, come ad esempio quelli concernenti la letteratura. Anzi, se lo si sollecita a parlare di questi argomenti, può accadere che egli esprima con chiarezza la propria disaffezione. Così, in un’intervista del 1972 destinata ad apparire in un periodico giapponese, egli dichiara: «Continuo a interessarmi molto degli scrittori che, in qualche modo, hanno fatto vacillare quelli che si potrebbero chiamare i limiti e le categorie del pensiero. Blanchot, Bataille, Klossowski, Artaud, all’interno del discorso letterario e filosofico occidentale, hanno, io credo, fatto apparire qualcosa che era il linguaggio stesso del pensiero. Non è filosofia, non è letteratura, non sono saggi, ma è il pensiero nell’atto di parlare [...]. Per contro sono molto più imbarazzato, e in ogni caso meno impressionato, dagli scrittori, anche i grandi scrittori, come possono esserlo per esempio Flaubert o Proust. [...] Mi sono obbligato a fare una cosa su *La Tentation de saint Antoine* perché mi divertiva farla, o su *Bouvard et Pécuchet*, ma devo dire che

⁵⁰ *L'ordre du discours*, cit., pp. 66-67 (tr. it. p. 49).

⁵¹ Cfr. ad esempio D. Eribon, *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 1989 (tr. it. Milano, Leonardo, 1989), oppure D. Defert, *Chronologie*, in *D. E.*, I, pp. 13-64.

non mi sento molto preso né davvero sconvolto dalla lettura di questi scrittori. E più vado avanti, meno mi interessa alla scrittura istituzionalizzata sotto forma di letteratura»⁵².

La sua attenzione si rivolge semmai, come chiarisce subito dopo, al «discorso anonimo», come ad esempio quello dei folli o dei proletari, da secoli esclusi dagli apparati di potere. E di ciò egli offrirà ben presto una dimostrazione pubblicando il memoriale di un parricida francese dell'Ottocento⁵³. C'è però una figura di scrittore a cui si sente vicino: si tratta di Jean Genet, suo assiduo compagno nelle lotte in difesa dei detenuti, degli immigrati, ecc.; ma questa vicinanza dipende anche dal fatto che Genet non vuol più sentir parlare delle proprie opere narrative o teatrali, e se scrive lo fa solo per occuparsi del potere politico. Foucault, dopo aver riferito tutto ciò, commenta: «Ho una gran voglia, a proposito di tutta l'istituzione letteraria, di tutta l'istituzione della scrittura, di dire come lui: "Me ne fotto!"»⁵⁴.

Tuttavia, anche in questi anni di militanza, l'attività scrittorica non viene interrotta, e di lì a poco le ricerche foucaultiane si concretizzano in due nuove opere di grande rilievo, *Surveiller et punir* e *La volonté de savoir*⁵⁵. In una il filosofo descrive la nascita dell'istituzione carceraria nell'ambito del più generale costituirsi di una «società di sorveglianza», nell'altra pone le premesse per ricostruire la storia della sessualità a partire dal XVII secolo. I due studi sono accomunati dal fatto di sviluppare una riflessione, importante e innovativa, sul potere: quest'ultimo, a giudizio dell'autore, non va più concepito come accentrato nei soli apparati politico-istituzionali, ma inteso invece come capillarmente diffuso e presente in ogni tipo di rapporto sociale. Inoltre, per Foucault, occorre abbandonare l'idea tradizionale secondo cui il potere si manifesterebbe prevalentemente o

⁵² *De l'archéologie à la dynastie*, in *D. E.*, II, p. 412 (tr. it. *Dall'archeologia alla dinastica*, in *A. F.*, 2, pp. 77-78). Il primo dei lavori su Flaubert a cui si allude è un testo apparso nel 1964 come postfazione a un'edizione tedesca della *Tentation*, poi riedito nel 1967 e, rimaneggiato, nel 1970, col titolo *La bibliothèque fantastique*; lo si veda in *D. E.*, I, pp. 293-325 (tr. it. *Un «fantastico» da biblioteca*, in *Scritti letterari*, cit., pp. 135-153). Foucault non ha pubblicato alcun saggio su *Bouvard et Pécuchet*, ma probabilmente si riferisce qui al testo di una conferenza relativa a questo romanzo, da lui tenuta all'Università dello Stato di New York, a Buffalo, nel 1970 (cfr. D. Defert, *op. cit.*, p. 35).

⁵³ Si veda il volume collettivo, curato da Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Gallimard, 1973 (tr. it. *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...*, Torino, Einaudi, 1976).

⁵⁴ *De l'archéologie à la dynastie*, cit., p. 413 (tr. it. p. 79).

⁵⁵ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976) e *La volonté de savoir*, ivi, 1976 (tr. it. *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978).

esclusivamente in forma repressiva, evidenziandone all'opposto l'azione «produttiva». Queste teorie vengono elaborate non solo nei due volumi citati, ma anche nei corsi tenuti in quegli anni al Collège de France e in una serie di testi e interventi editi su giornali e riviste, destinati a suscitare un vasto dibattito in Francia e all'estero.

Con *La volonté de savoir* prende avvio un progetto di ampio respiro, una *Histoire de la sexualité* inizialmente prevista in sei volumi. Tuttavia, il lavoro alla prosecuzione di quest'opera si rivelerà particolarmente complesso, accompagnandosi ad una nuova crisi, o svolta, nel pensiero di Foucault. Negli anni successivi, infatti, come ricorda Gilles Deleuze, «in apparenza egli continuava la storia della sessualità, ma su una linea del tutto diversa, scopriva delle formazioni storiche di lunga durata (a partire dai Greci), mentre fino a quel momento si era attenuto a formazioni di durata breve (dal XVII al XIX secolo); riorientava tutta la sua ricerca in funzione di quelli che definiva i modi della soggettivazione. Non era affatto in causa un ritorno al soggetto, ma una nuova creazione, una linea di rottura, una nuova esplorazione in cui mutavano i precedenti rapporti col sapere e il potere. Una nuova radicalizzazione, se si vuole. Persino il suo stile cambiava, rinunciava agli scintillii e ai bagliori, e veniva scoprendo una linearità sempre più sobria, sempre più pura, quasi placata»⁵⁶.

Il secondo e il terzo volume dell'*Histoire de la sexualité*, dopo essere stati riscritti varie volte, usciranno contemporaneamente, ma solo nel maggio 1984, poche settimane prima della morte di Foucault. *L'usage des plaisirs* prende in esame il modo in cui il comportamento sessuale è stato considerato nel pensiero della Grecia classica, mentre *Le souci de soi* prosegue l'indagine attraverso la lettura di testi greci e latini dei primi due secoli della nostra era⁵⁷. Un quarto volume, *Les aveux de la chair*, annunciato e di fatto già concluso dall'autore, è rimasto finora inedito.

La riscoperta e lo studio approfondito della cultura antica ha portato Foucault a interessarsi anche ai testi letterari della classicità, e in alcune lezioni o conferenze egli si è soffermato a lungo, ad esempio, su certe tragedie di Sofocle o di Euripide⁵⁸. Ma le sue analisi, per quanto siano

⁵⁶ G. Deleuze, *Un portrait de Foucault* (1986), in *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 143.

⁵⁷ M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 (tr. it. *L'uso dei piaceri*, Milano, Feltrinelli, 1984) e *Le souci de soi*, ivi, 1984 (tr. it. *La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 1985).

⁵⁸ Cfr. *La vérité et les formes juridiques*, serie di conferenze tenute nel 1973 presso la Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro, in *D. E.*, II, pp. 538-646 (tr. it. *La verità e le forme giuridiche*, in *A. F.*, 2, pp. 83-165), e *Discourse and Truth. The Problematization of Parrhesia*, corso svoltosi all'Università di Berkeley nel 1983, Evanston, Northwestern University Press, 1985 (tr. it. *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 1996).

indubbiamente accurate e di grande interesse, tendono ad evidenziare aspetti relativi al pensiero giuridico o filosofico dei Greci, e non possono dunque essere intese come un segno di riavvicinamento alla critica letteraria.

8. Nel corso di un'intervista del 1975, a Foucault era capitato di dire, con un certo distacco ironico: «Solo un kantiano può attribuire un significato generale alla parola “critica”»⁵⁹. Stranamente, però, egli è venuto scoprendo in seguito delle inattese consonanze fra il proprio pensiero e quello di Kant. Lo dimostra già una conferenza tenuta alla Sorbona tre anni dopo, e pubblicata col titolo *Qu'est-ce que la critique?*⁶⁰. In questo testo la critica viene concepita come un atteggiamento di autonomia intellettuale, manifestatosi soprattutto a partire dal XVI secolo e tradottosi in varie forme di resistenza al dominio. «Se la governamentalizzazione designa il movimento attraverso il quale si trattava, nella stessa realtà di una pratica sociale, di assoggettare gli individui mediante meccanismi di potere che si appellano a una verità, allora direi che la critica indica il movimento attraverso cui il soggetto si riconosce il diritto di interrogare la verità nei suoi effetti di potere e il potere nei suoi discorsi di verità; la critica sarà pertanto l'arte della disobbedienza volontaria, dell'indocilità ragionata»⁶¹. Secondo Foucault, esiste un'analogia tra la critica e l'*Aufklärung* o Illuminismo, definito da Kant come «l'uscita dell'uomo da uno stato di minorità»⁶². Il coraggio nel sapere, a cui il filosofo tedesco esortava, era connesso ad un progetto critico di definizione dei limiti della conoscenza, o meglio coincideva col riconoscimento di tali limiti. Nell'ottica foucaultiana tutta questa problematica resta pienamente attuale: si tratta anzi «di tentare di capire in quali condizioni, a prezzo di quali modifiche o di quali generalizzazioni si possa applicare a qualsiasi momento storico la questione dell'*Aufklärung*, vale a dire il rapporto tra potere, verità e soggetto»⁶³.

Considerazioni nel complesso simili, sempre ispirate da Kant, si ritrovano in due testi apparsi nel 1984, entrambi intitolati *Qu'est-ce que les Lumières?*⁶⁴. Va detto però che in uno di essi

⁵⁹ Michel Foucault. *Les réponses du philosophe*, in *D. E.*, II, p. 815.

⁶⁰ M. Foucault, *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)*, in «Bulletin de la Société Française de Philosophie», 2, 1990, pp. 35-63 (tr. it. *Illuminismo e critica*, Roma, Donzelli, 1997).

⁶¹ *Ibid.* (tr. it. p. 40).

⁶² I. Kant, *Che cos'è l'illuminismo?*, tr. it. Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 48.

⁶³ *Qu'est-ce que la critique?*, cit. (tr. it. p. 51).

⁶⁴ In *D. E.*, IV, pp. 562-578 e 679-688 (tr. it. *Che cos'è l'Illuminismo?*, in *A. F.*, 3, pp. 217-232 e 253-261).

Foucault si mostra intenzionato a capovolgere il concetto di critica tipico del filosofo di Königsberg: «Se la questione kantiana era quella di sapere quali sono i limiti che la conoscenza deve rinunciare a superare, mi sembra che oggi la questione critica debba essere ribaltata in positivo: in quello che ci viene dato come universale, necessario, obbligatorio, qual è la parte di ciò che è singolare, contingente e dovuto a costrizioni arbitrarie? Si tratta insomma di trasformare la critica intesa come limitazione necessaria in una critica pratica, intesa come possibile superamento. [...] Tale critica sarà genealogica, nel senso che non dedurrà dalla forma di ciò che siamo quello che ci è impossibile fare o conoscere; ma libererà dalla contingenza che ci ha fatto essere come siamo la possibilità di non essere più, di non fare o di non pensare più quello che siamo, facciamo o pensiamo»⁶⁵.

Definita in questo modo, quale espressione del desiderio di staccarsi da sé, di superare i propri limiti, la critica viene a coincidere con quella che per Foucault è la filosofia: «Cos'è dunque la filosofia oggi – voglio dire l'attività filosofica – se non il lavoro critico del pensiero su se stesso? E se non consiste, invece che nel legittimare quel che si sa già, nel cercare di sapere come e fin dove sarebbe possibile pensare altrimenti?»⁶⁶. Ma si potrebbe anche dire che la critica coincide, a ben vedere, con la scrittura stessa: «Si scrive per diventare diversi da quello che si è. Attraverso l'atto di scrivere si cerca di modificare il proprio modo di essere»⁶⁷.

Di fronte all'impiego di un concetto così dilatato di critica viene da chiedersi se davvero non resti più traccia, nei testi foucaultiani, di un qualche interesse per la pratica che più spesso si indica con questo termine, vale a dire la critica letteraria. Di fatto è sostanzialmente così, ma non sarebbe giusto ignorare alcuni estemporanei accenni, che possono anzi contribuire a chiarire le ragioni di una simile presa di distanza. In un'intervista rilasciata a «Le Monde» nel 1980, significativa già per il fatto che in quell'occasione Foucault ha richiesto (e a stento ottenuto) che non venisse indicato il suo nome, assumendo dunque il ruolo di un filosofo anonimo, egli trova modo di parlare anche della critica. Dopo aver evidenziato con ironia quanto sia diffusa e accentuata negli esseri umani la pulsione a giudicare, prosegue esponendo quello che può sembrare un suo sogno: «Non posso impedirmi di pensare a una critica che non cercasse di giudicare, ma di far esistere un'opera, un libro, una frase, un'idea; essa accenderebbe dei fuochi, guarderebbe crescere l'erba, ascolterebbe il vento e coglierebbe al volo la schiuma del mare per sparpagliarla. Non moltiplicherebbe i giudizi, ma i segni di esistenza; li chiamerebbe, li strapperebbe dal loro sonno. A volte li inventerebbe? Tanto meglio, tanto meglio. La critica sentenziosa mi fa addormentare; vorrei una critica che

⁶⁵ *Qu'est-ce que les Lumières?*, cit., p. 574 (tr. it. p. 228).

⁶⁶ *L'usage des plaisirs*, cit., pp. 14-15 (tr. it. p. 14).

⁶⁷ *Archéologie d'une passion*, intervista del 1983, in *D. E.*, IV, p. 605.

procedesse per scintillii immaginativi. Non sarebbe né sovrana né vestita di rosso. Porterebbe con sé i lampi di possibili tempeste»⁶⁸. È evidente che egli non trova traccia, nel panorama editoriale del momento, di una critica che corrisponda ai suoi desideri; appunto perciò si limita ad evocare, in termini più poetici che realistici, quella di cui si augura la comparsa.

L'impressione che lo scenario culturale appaia ormai a Foucault impoverito e poco stimolante trova conferma in un'altra intervista, concessa un mese prima della morte. Dopo aver deplorato la carenza di dibattiti sulle idee, egli contrappone un certo passato, quello degli anni della sua formazione culturale, al presente: «È la funzione stessa del lavoro critico che è stata dimenticata. Negli anni Cinquanta la critica era un lavoro. Leggere un libro, parlare di un libro era un esercizio al quale ci si dedicava in qualche modo per se stessi, per il proprio profitto, per la propria trasformazione. Parlare bene di un libro che non si amava o cercare di parlare con distacco di un libro che si amava un po' troppo, questo sforzo faceva sì che da scrittura a scrittura, da libro a libro, da opera a opera passasse qualche cosa. Quello che introdussero Blanchot e Barthes nel pensiero francese degli anni Cinquanta era qualcosa di notevole. Ora, sembra che la critica abbia dimenticato queste funzioni per ripiegarsi su altre, politico-giudiziarie: denunciare il nemico politico, giudicare e condannare, o magari giudicare e intessere lodi. Queste sono le funzioni più povere, le meno interessanti che ci siano. Non incolpo nessuno. So fin troppo bene che le reazioni individuali sono strettamente legate ai meccanismi istituzionali perché mi permetta di dire: ecco il responsabile. Ma è evidente che non esiste più al giorno d'oggi nessun tipo di pubblicazione che possa assumere una vera funzione critica»⁶⁹. È con queste malinconiche e sfiduciate osservazioni che si conclude la lunga riflessione di Foucault sull'argomento.

9. Come abbiamo visto, attraverso la lettura delle opere foucaultiane si possono reperire numerosi e significativi elementi di un'indagine teorica relativa ai concetti di critica e commento, indagine condotta in modo discontinuo ma mai del tutto abbandonata. Tuttavia, più ancora che difficile, sarebbe impossibile ridurre ad unità le varie posizioni assunte al riguardo da un autore che non si è mai limitato a prendere atto dei mutamenti teorici cui il suo pensiero poteva andare soggetto, ma all'opposto si è sforzato di provarli, al punto da affermare: «Il mio modo di non

⁶⁸ *Le philosophe masqué*, in *D. E.*, IV, pp. 106-107 (tr. it. *Il filosofo mascherato*, in *A. F.*, 3, p. 140).

⁶⁹ M. Foucault, *Pour en finir avec les mensonges*, intervista del maggio 1984 apparsa postuma su «Le Nouvel Observateur» il 21-6-1985; il passo è riportato in D. Eribon, *op. cit.* (tr. it. pp. 348-349).

essere più lo stesso è, per definizione, la parte più singolare di ciò che sono»⁷⁰. Si potrà, tutt'al più, accennare brevemente ad alcune costanti o ricorrenze.

L'avversione di Foucault per le nozioni su cui tradizionalmente si fonda il discorso critico (autore, libro, opera, genere, disciplina e simili), che a suo avviso restano vincolate al predominio dell'idea di soggetto, ha dato luogo ad analisi che sono per un verso utilissime e per l'altro deludenti. Esse infatti hanno messo egregiamente in luce la convenzionalità, e in un certo senso la fragilità, di questi concetti, aiutandoci a comprenderne la costituzione storica e a considerarli in modo più attento e consapevole. D'altro canto non si può dire che il filosofo sia riuscito a sostituirli in modo efficace tramite il ricorso a concetti alternativi (come quelli di enunciato, formazione discorsiva, ecc.).

Per quanto riguarda più in particolare la tecnica commentatoria, sarebbe improprio parlare, come fa un po' scherzosamente Blanchot, di un «orrore di Foucault per il commento»⁷¹. L'acutezza con cui, in varie occasioni, vengono descritti i paradossi inerenti al modo di procedere del commentatore è la prova non soltanto di un dissenso ma anche di una fascinazione, di fronte a questa ostinata e un po' folle ricerca di un testo celato sotto il testo. Anche la nozione di critica – che come si è visto viene definita in modi assai diversi – sembra destinata a oscillare di volta in volta da un ruolo positivo ad uno negativo. Resta indubbia, però, l'irritazione con cui Foucault reagisce alla pretesa, tipica di molti critici, di ridurre il proprio ruolo a quello di chi emette un giudizio, sia esso severo o assolutorio, sull'opera.

Il compito di chi si pone di fronte ad un libro, infatti, non conosce scorciatoie, e richiede doti di attenzione ma anche di inventiva. Quest'arte di leggere, sarà bene ricordarlo, Foucault ha saputo praticarla come pochi altri. Del suo amore per i libri ha parlato egli stesso, rivolgendosi agli uditori del Collège: «Il fatto che il lavoro che vi ho presentato abbia avuto questo andamento insieme frammentario, ripetitivo e discontinuo, corrisponderebbe bene a qualcosa che si potrebbe chiamare una “pigrizia febbrile”, quella che colpisce caratterialmente gli amanti delle biblioteche, dei documenti, dei riferimenti, delle scritture polverose, dei testi che, appena stampati, vengono richiusi e dormono in seguito su scaffali da cui sono ripresi solo qualche secolo più tardi. Tutto ciò converrebbe bene all'inerzia indaffarata di coloro che professano un sapere per nulla, una specie di sapere voluttuario, una ricchezza da *parvenu* i cui segni esteriori, come ben sapete, si trovano disposti a piè di pagina. Converrebbe a tutti coloro che si sentono solidali con una delle società

⁷⁰ *Pour une morale de l'inconfort* (1979), in *D. E.*, III, p. 784.

⁷¹ M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 19 (tr. it. *Michel Foucault come io l'immagino*, Genova, Costa & Nolan, 1988, p. 14).

segrete senza dubbio più antiche, e anche più caratteristiche, dell'Occidente [...]: voglio parlare della grande, tenera e calorosa massoneria dell'erudizione inutile»⁷².

Non ci si lasci ingannare dall'autoironia; quello di Foucault con la lettura, infatti, non era un rapporto maniacale e accumulativo, ma piuttosto vitale. Lo testimonia nel migliore dei modi una strana confidenza sfuggitagli una volta, durante un'intervista. Poiché egli è sempre stato, sul piano teorico, un autore non solo inquieto ma anche inquietante, ci sembra giusto terminare ricordando proprio questo passo, destinato a suscitare un brivido in ogni vero lettore: «Un incubo mi perseguita fin dall'infanzia: ho sotto gli occhi un testo che non posso leggere, o di cui solo una minima parte è per me decifrabile; faccio finta di leggerlo, ma so che lo sto inventando; poi, di colpo, il testo si confonde totalmente, non posso più leggere e nemmeno inventare nulla, mi si stringe la gola e mi sveglio»⁷³.

⁷² *Cours du 7 janvier 1976*, in *D. E.*, III, pp. 161-162 (tr. it. *Corso del 7 gennaio 1976*, in *Microfisica del potere*, cit., p. 164).

⁷³ *Sur les façons d'écrire l'histoire* (1967), in *D. E.*, I, p. 595 (tr. it. *Sui modi di scrivere la storia*, in *A. F.*, I, p. 163).

Modalità di lettura-scrittura in Derrida

Tout se réfléchit dans le médium ou
le speculum de la lecture-écriture...

J. DERRIDA, *La double séance*

Porre il problema del rapporto, o dei diversi tipi di rapporto, tra le posizioni teoriche di Jacques Derrida e la letteratura significherebbe già discostarsi, almeno in parte, dal punto di vista dell'autore. Questi, infatti, non ha mai inteso assumere gli ambiti letterario e filosofico, e i loro modi di discorso, come semplicemente delimitati o delimitabili. Ai suoi occhi non si tratta dunque, e per esempio, di fare dei testi letterari un oggetto eventuale dell'interrogazione filosofica, ma piuttosto di riflettere in primo luogo sulla linea di demarcazione che si ritiene separi le due aree culturali. Come si legge in un testo derridiano abbastanza recente, «la filosofia si trova, *si ritrova* allora nei paraggi del poetico, anzi della letteratura. Vi si ritrova poiché l'indecisione di questo limite è forse ciò che più la provoca a pensare. Vi si ritrova, non vi si perde necessariamente come credono, nella loro tranquilla credulità, coloro che presumono di sapere dove passa questo limite e vi si trattengono paurosamente, ingenuamente, benché senza innocenza, privi di ciò che si deve chiamare *l'esperienza filosofica*: una certa traversata interrogante dei limiti, l'insicurezza quanto alla frontiera del campo filosofico – e soprattutto *l'esperienza della lingua*, sempre tanto poetica, o letteraria, quanto filosofica»¹.

Non dissimile è la situazione in cui la scrittura derridiana viene a trovarsi nei riguardi della critica letteraria. La frequenza con cui Derrida chiama in causa opere comunemente ascritte alla letteratura non deve di per sé indurre a credere di potergli frettolosamente attribuire un'inclinazione a porsi nel ruolo del critico (altrettanto assurdo, del resto, sarebbe rappresentarselo come un filosofo intento ad esemplificare le sue dottrine estetiche). A complicare le cose, sta già il fatto che nei suoi libri non si riscontra una differenza di principio tra le strategie di lettura che regolano l'approccio ai testi ritenuti letterari e quelle che intervengono nel trattamento dei testi filosofici: e questo è appunto ciò che fa sì che – per limitarci a segnalare un fenomeno dei più vistosi – in certi volumi derridiani si possa passare, senza radicali soluzioni di continuità sul piano linguistico e teorico, da Husserl ad Artaud, da Platone a Mallarmé, da Hegel a Genet, per non ricordare che alcuni, a prima

¹ J. Derrida, *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 80.

vista singolari, accostamenti². Ma, su un piano più generale, occorre precisare fin d'ora che per Derrida non si tratta in alcun modo di fondare o sviluppare una qualche metodologia che possa andare ad aggiungersi a quelle in uso presso la critica letteraria, ma semmai di interrogare e porre sostanzialmente in dubbio le categorie, i procedimenti e le stesse condizioni di possibilità che presiedono ad ogni discorso che si voglia semplicemente condotto *sulla* letteratura.

Se dunque non sarà né utile né corretto andare alla ricerca, in questi testi, di dichiarazioni di principio che costituiscano o impostino qualcosa come un metodo critico, ciò non impedisce però di cercarvi qualche altra cosa, cui Derrida non si è mai sottratto, vale a dire una tematizzazione, diretta o indiretta, delle modalità di lettura di volta in volta adottate. Così, se non c'è testo derridiano che non si dia apertamente come lettura di altri testi (quasi a dimostrare l'inattendibilità di qualsiasi discorso che si pretenda autonomo e non si riconosca attraversato incessantemente dalle tracce di scritture allogrie), è altrettanto costante il richiamo alla necessità di vigilare con estrema attenzione sulle disposizioni teoriche, e persino sui minimi strumenti concettuali e terminologici, cui si fa ricorso nella pratica della lettura.

Se vogliamo segnalare un primo esempio di questa attitudine autoriflessiva, possiamo rivolgerci ad un'opera del 1967, *De la grammatologie*. In questo densissimo lavoro – la cui forma espositiva, in certe parti quasi trattatistica, si pone in singolare contrasto con l'andamento assai più mosso e libero che sarà proprio di molti dei libri derridiani successivi – si tenta di porre su nuove basi la considerazione del linguaggio, evidenziando l'essenziale complicità che lega la nostra cultura, fin nelle teorizzazioni linguistiche e antropologiche in apparenza più avvertite, al tradizionale privilegio ostinatamente concesso alla voce rispetto alla scrittura e alla scrittura fonetica rispetto alle altre possibili forme di notazione. Questo atteggiamento, partecipe di ciò che viene qui denominato «logocentrismo», nel senso appunto di un *logos* che si intende (che si ascolta) come parola vivente, di cui la scrittura sarebbe solo un'esteriorizzazione secondaria e accidentale, viene ricondotto da Derrida a quella metafisica della presenza che a suo avviso domina, pressoché incontrastata, la storia del pensiero dell'Occidente. Secondo la nuova prospettiva formulata in questo libro, la possibilità stessa del linguaggio deve cessare di essere posta in connessione con la presenza e con la parola pronunciata nel presente vivente, ma va vista consistere piuttosto in quell'originario movimento di scrittura (*archi-écriture*) che Derrida indica, economicamente, con il

² Il riferimento è, rispettivamente, a *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 (tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971), *La dissémination*, ivi, 1972 e *Glas*, Paris, Galilée, 1974.

termine di *différance*³. «Il gioco delle differenze – chiarisce altrove l'autore – suppone in effetti delle sintesi e dei rinvii che vietano che in alcun momento, in alcun senso, un elemento semplice sia *presente* in se stesso e rinvii soltanto a se stesso. Tanto nell'ordine del discorso parlato quanto in quello del discorso scritto, nessun elemento può funzionare come segno senza rinviare a un altro elemento che, esso, non è semplicemente presente. Questa concatenazione fa sì che ogni “elemento” – fonema o grafema – si costituisca a partire dalla traccia, in esso, degli altri elementi della catena o del sistema. Questa concatenazione, questo tessuto, è il *testo*, che non si produce se non nella trasformazione di un altro testo. Niente, né negli elementi né nel sistema, è in nessun luogo né mai semplicemente presente o assente. Non vi sono, da parte a parte, che differenze e tracce»⁴.

Queste teorie linguistiche restano attive nella seconda parte della *Grammatologie*, che è dedicata quasi per intero ad una lettura di Rousseau, incentrata soprattutto su uno scritto breve e apparentemente marginale, *l'Essai sur l'origine des langues*. Un passaggio, in particolare, deve richiamare la nostra attenzione, proprio perché affronta direttamente il problema del modo di rapportarsi ai testi, e non solo a quelli rousseauiani⁵. Dopo aver condotto a riconoscere la funzione, al tempo stesso complessa ed essenziale, esercitata in Rousseau dalla parola e dal concetto di «supplemento», Derrida prosegue osservando che, in generale, «lo scrittore scrive *in* una lingua e *in* una logica di cui, per definizione, il suo discorso non può dominare in modo assoluto il sistema, le leggi e la vita propri. Non se ne serve che lasciandosi in qualche modo e fino ad un qualche punto governare dal sistema. E la lettura deve sempre mirare ad un certo rapporto, inavvertito dallo scrittore, tra ciò che questi padroneggia e ciò che non padroneggia degli schemi della lingua di cui fa uso. Questo rapporto non è una certa ripartizione quantitativa di ombra e di luce, di debolezza o di forza, ma una struttura significante che la lettura critica deve *produrre*»⁶.

³ La parola è scritta con la *a* per suggerire il carattere sia attivo che passivo del processo, e per richiamare ad un tempo le idee di differenziazione spaziale e di differimento temporale. Per un'esplicazione meno schematica del termine, si veda in primo luogo la conferenza del 1968 *La différance*, ora in J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 1-29 (tr. it. *La differenza*, in AA.VV., *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 7-38).

⁴ J. Derrida, *Sémiologie et grammatologie*, colloquio del 1968 con J. Kristeva, ora in *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp. 37-38 (tr. it. *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975, p. 62).

⁵ Ci riferiamo al paragrafo conclusivo del capitolo 2 della seconda parte di *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, pp. 226-234 (tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pp. 181-187).

⁶ *Ibid.*, p. 227 (tr. it. pp. 181-182).

Se dunque il testo cessa di apparire come omogeneo, e in esso si tratta di discernere i momenti che ne confermano la solidarietà con la tradizione della metafisica dai momenti che sembrano annunciare una concettualità di tipo nuovo, occorre però rimanere coscienti del fatto che gli uni non si danno senza gli altri. Accade infatti frequentemente che sia il testo stesso a fornire gli strumenti che permetteranno di individuare i suoi limiti teorici: è quanto si verifica, secondo Derrida, non solo nel caso degli scritti di Rousseau, ma anche – per citare un altro esempio sempre esposto nella *Grammatologie* – in quello del *Cours de linguistique générale* di Saussure, i cui presupposti di tipo logocentrico e fonocentrico appaiono, per così dire, contestati dall'interno, in quanto coesistono con il riconoscimento del carattere «differenziale» del funzionamento semiologico⁷.

Ma se il testo non si mostra più come univoco e interamente padroneggiato da chi lo scrive, e risulta invece strutturato in modo plurivoco e conflittuale, l'evidenziazione di tale realtà non costituisce l'esito di un procedimento di tipo descrittivo, ma si propone piuttosto come un'autonoma operazione testuale. «Produrre questa struttura significativa non può evidentemente consistere nel riprodurre, attraverso il raddoppiamento riservato e rispettoso del commento, il rapporto cosciente, volontario, intenzionale, che lo scrittore istituisce nei suoi scambi con la storia cui appartiene grazie all'elemento della lingua. Senza dubbio questo momento del commento raddoppiante deve avere il suo posto nella lettura critica. A non riconoscerne e rispettarne tutte le esigenze classiche, il che non è facile e richiede tutti gli strumenti della critica tradizionale, la produzione critica rischierebbe di farsi in un senso qualsiasi e di autorizzarsi a dire più o meno qualsiasi cosa. Ma questo indispensabile parapetto non ha mai fatto altro che *proteggere*, non ha mai *aperto* una lettura. E tuttavia, se la lettura non deve accontentarsi di raddoppiare il testo, essa non può legittimamente trasgredire il testo verso qualche altra cosa, verso un referente (realtà metafisica, storica, psico-biografica, ecc.) o verso un significato fuori testo il cui contenuto potrebbe aver luogo, avrebbe potuto aver luogo, al di fuori della lingua, cioè, nel senso che noi diamo qui a questa espressione, fuori della scrittura in generale»⁸.

In questo brano Derrida sembra assumere il commento come una particolare forma di lettura, che presenta il vantaggio di mantenere un rapporto ravvicinato con il testo, ma al tempo stesso appare limitata dal suo attenersi alla presunta intenzionalità assoluta delle scelte linguistiche dello

⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 42-108 (tr. it. pp. 31-83) e *Sémiologie et grammatologie*, cit. La critica dell'idea di omogeneità del testo è costante in Derrida: cfr., per esempio, *Positions*, cit., pp. 18, 86 e 100 (tr. it. pp. 48, 96 e 105).

⁸ *De la grammatologie*, cit., p. 227 (tr. it. p. 182).

scrittore, e ancor più dal suo porsi come semplice «raddoppiamento» speculare del testo esaminato. Se la prima delle riserve avanzate da Derrida appare prevedibile, ove si consideri che a suo avviso le opzioni terminologiche e concettuali dell'autore non possono ritenersi se non in parte come volontarie e coscientemente controllate⁹, la seconda argomentazione, estremamente condensata ed ellittica, risulta meno chiara. La critica derridiana non verterà comunque sull'effettivo darsi del commento come mera replica del testo, ma semmai sul carattere illusorio e metafisico di tale volontà di reduplicazione. Ciò che tuttavia sorprende maggiormente è il fatto che non vengano avanzate, nei riguardi della procedura commentatoria, obiezioni più gravi, e che anzi al rilievo dell'insufficienza del commento tradizionale¹⁰ si accompagni il riconoscimento della necessità del suo impiego almeno parziale, onde evitare il rischio dell'arbitrarietà. Eppure, per chi aveva preso le distanze, nella prima parte dell'opera, dall'idea onto-teologica di Libro¹¹, avrebbe dovuto essere agevole riconoscere la prossimità anche storica del commento rispetto a tale idea, e dunque il carattere tendenzialmente sacralizzante del metodo e dell'atteggiamento commentatori.

Avremo forse modo di indicare in seguito quali potrebbero essere gli effetti a distanza di questa incompleta trattazione del problema del commento da parte di Derrida; per ora, importa soprattutto tener presente che, nel citato passaggio della *Grammatologie*, alle obiezioni rivolte ad una forma di lettura troppo timidamente legata al testo se ne uniscono altre, destinate a svalutare i metodi di segno opposto, quelli che pretendono di attraversare o di scavalcare il testo in direzione di ciò che, dall'esterno, ne determinerebbe la verità o il significato. Derrida si riferisce in primo luogo alle interpretazioni di tipo psicoanalitico, particolarmente insistenti proprio in riferimento agli scritti di Rousseau. Pur non rifiutando completamente tali interpretazioni, che vanno da quelle più grossolanamente psico-biografiche (al modo di Laforgue) a quelle più moderne e raffinate, «di stile fenomenologico o esistenziale» (al modo di Starobinski), Derrida le ritiene tuttavia insoddisfacenti,

⁹ Altrove Derrida giunge a negare ogni pertinenza assoluta alle categorie di volontarietà e involontarietà, almeno al livello testuale su cui intende procedere: cfr. *La pharmacie de Platon*, in *La dissémination*, cit., pp. 82, 108-109 e 147 (tr. it. *La farmacia di Platone*, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 55, 78 e 112).

¹⁰ Tale rilievo, ma sempre in modo assai rapido e non privo di ambiguità, si ripresenta anche in testi recenti; così in *De l'esprit. Heidegger et la question* (Paris, Galilée, 1987) si legge: «Nulla è più estraneo ad Heidegger del commento nel suo senso corrente, ammesso che questa parola ne abbia un altro il cui concetto possa pretendere ad un qualche rigore» (p. 135), oppure, in forma ancor più concentrata: il «commento, se qualcosa di simile esiste» (pp. 146-147).

¹¹ Cfr. *De la grammatologie*, cit., pp. 26-31 (tr. it. pp. 18-22), ma anche *L'écriture et la différence*, cit., *passim* e *Hors livre*, in *La dissémination*, cit.

proprio in quanto esse tendono a perdere di vista il fatto che «non c'è fuori-testo», e che dunque, «al di là di ciò che si crede di poter circoscrivere come l'opera di Rousseau, e dietro di essa, non c'è mai stato altro che scrittura», cioè un gioco di supplementi e di rinvii differenziali¹².

Di contro alle strategie critiche tradizionali – assunte come riconducibili (e riducibili) al commento o all'interpretazione – la lettura derridiana si pone apertamente, nel suo privilegiare in modo anomalo certi segni o certi testi, come «*esorbitante*». Essa tende infatti a «raggiungere il punto di una certa exteriorità in rapporto alla totalità dell'epoca logocentrica», perché solo in tal modo diverrà possibile «avviare una certa decostruzione di questa totalità»¹³. È vero che altrove Derrida ricorrerà a formulazioni più prudenti, precisando che non si dà alcuna possibilità di uscita semplice dalla metafisica e dal logocentrismo, e che l'unica alternativa praticabile resta quella di tentare sì di decostruire, ma dall'interno, il sistema di pensiero entro cui ci si trova situati¹⁴; non per questo, però, egli mostrerà di voler abbandonare l'aspirazione ad una pratica di lettura capace di eccedere, quanto meno, i limiti entro cui è solito mantenersi il discorso dei critici.

Uno dei punti di maggiore dissenso rispetto a questi ultimi riguarda l'idea – che accomunerebbe commento e interpretazione – di poter scindere il significato dal significante, cosa che condurrebbe, di riflesso, a pensare come separate anche la lettura e la scrittura; per Derrida, al contrario, come non esiste un'opposizione assoluta tra i due aspetti secondo cui viene tradizionalmente pensato il segno (perché non c'è significato che non sia anche in posizione di significante), così lettura e scrittura sono a tal punto connesse da costituire, in realtà, quasi un unico processo¹⁵. Questa asserzione viene ribadita anche in altri momenti, per esempio nell'*incipit* de *La pharmacie de Platon*, all'interno di un passo di notevole rilievo teorico. In esso, Derrida esordisce

¹² Cfr. *De la grammatologie*, cit., pp. 218-219 e 227-231 (tr. it. pp. 175-176 e 182-185). Notiamo, di passaggio, che quando si attribuisce a Derrida l'idea secondo cui non esisterebbe nulla al di fuori dei testi, si incorre in un equivoco assai grave: ciò che la formula «*il n'y a pas de hors-texte*» intende significare, infatti, è semplicemente che nessun aspetto di ciò che chiamiamo realtà può sottrarsi a quel meccanismo di differimento della presenza che *De la grammatologie* indica, fra l'altro, con termini come «testo» o «scrittura».

¹³ *Ibid.*, p. 231 (tr. it. p. 185).

¹⁴ Cfr., per esempio, *Positions*, cit., pp. 21, 27 (tr. it. pp. 50, 55), ecc.

¹⁵ Per la critica del concetto di segno, cfr. *Sémiologie et grammatologie*, cit., e la prima parte della *Grammatologie*; per l'unità lettura-scrittura, cfr., in quest'ultima opera, p. 229 (tr. it. p. 183), nonché p. 32 (tr. it. p. 22). Tale unità ha anche, per l'autore, un valore soggettivo e operativo: «Io leggo scrivendo: lentamente, godendo a prefare a lungo ogni termine» (*Positions*, colloquio del 1971 con J.-L. Houdebine e G. Scarpetta, ora nel volume omonimo, cit., p. 116; tr. it. p. 116).

sostenendo che «un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del suo gioco»; questa legge e questa regola non sono «segrete», e tuttavia, «non si affidano mai, al *presente*, a nulla che si possa rigorosamente chiamare una percezione», e dunque rischiano «sempre e per essenza di perdersi così definitivamente». «La dissimulazione della tessitura può in ogni caso impiegare dei secoli a disfare la sua tela. La tela che avvolge la tela. Dei secoli a disfare la tela. Ricostituendola anche come un organismo. Rigenerando indefinitamente il proprio tessuto dietro la traccia tagliente, la decisione di ogni lettura. Riservando sempre una sorpresa all'anatomia o alla fisiologia di una critica che credesse di padroneggiarne il gioco, di sorvegliarne contemporaneamente tutti i fili, illudendosi anche nel voler osservare il testo senza toccarlo, senza metter mano all'“oggetto”, senza arrischiarsi ad aggiungervi, unica possibilità di entrare nel gioco impigliandovisi le dita, qualche nuovo filo». Viene ribadita qui, con un linguaggio in cui si rincorrono e si concatenano alcune immagini insistenti, l'idea di una lettura non riproduttiva ma produttiva, e viene sottolineata la capacità del testo di resistere efficacemente alle successive incisioni praticate su di esso dalla critica.

Ma veniamo al tema annunciato in precedenza: «Se c'è un'unità fra la lettura e la scrittura, come si pensa facilmente oggi, se la lettura è la scrittura, tale unità non designa né la confusione indifferenziata né l'identità di tutto riposo; l'è che accoppia la lettura alla scrittura deve venire alle mani. Bisognerebbe dunque, con un sol gesto, ma sdoppiato, leggere e scrivere. E non avrebbe capito nulla del gioco chi si sentisse ad un tratto autorizzato ad esagerare, cioè ad aggiungere qualsiasi cosa. Non aggiungerebbe nulla, la cucitura non terrebbe. Reciprocamente, non leggerebbe neppure colui che la “prudenza metodologica”, le “norme dell'obiettività” e i “parapetti del sapere” trattenessero dal mettervi del suo. Stessa scempiaggine, stessa sterilità del “non serio” e del “serio”. Il supplemento di lettura o di scrittura deve essere rigorosamente prescritto, ma dalla necessità di un *gioco*, segno al quale bisogna accordare il sistema di tutti i suoi poteri»¹⁶.

Nulla di nuovo, a prima vista, rispetto alle tesi enunciate da Derrida nella *Grammatologie*: anche la duplice resistenza alle pastoie della critica tradizionale e all'illusione di poter fare a meno di qualsiasi protocollo di lettura si trovava già iscritta nell'opera precedente. Ma un esame delle modalità espositive dei saggi che compongono *La dissémination* basterebbe ad avvertirci che quella ora inscenata da Derrida è un'operazione testuale per molti versi inedita e inaudita. Essa sembra consistere sempre più in una serie di effetti a catena: attivazione di meccanismi di riecheggiamento fonico, proliferazione di sequenze metaforiche o metonimiche, forti insistenze ritmiche e lessicali,

¹⁶ *La pharmacie de Platon*, saggio pubblicato nella sua prima versione nel 1968 e ripreso poi in *La dissémination*; le citazioni sono tratte dalle pp. 71-72 del volume (tr. it. pp. 45-46).

ecc. Tuttavia questi effetti di ordine retorico corrispondono a precise opzioni teoriche e a modi di lettura: ad esempio il prelievo, dai testi studiati, di certi segni – *pharmakon*, *espacement*, *hymen*, *marque* e altri – è solo la premessa per il loro impiego in funzione di cunei introdotti a scardinare le coppie di termini opposti proprie della tradizione metafisica e ad impedire nel contempo il loro innalzamento-toglimento (l'hegeliana *Aufhebung*) in un terzo termine che ne risolva la contraddizione. Così «il *pharmakon* non è né il rimedio né il veleno, né il bene né il male, né il dentro né il fuori, né la parola né la scrittura»; «l'*imene* non è né la confusione né la distinzione, né l'identità né la differenza, né la consumazione né la verginità, né il velo né lo svelamento, né il dentro né il fuori, ecc.» (dove né/né equivale anche a sia/sia)¹⁷.

Tutto ciò è essenziale nei riguardi della strategia decostruttiva così come si viene ora configurando: essa prevede infatti due momenti inscindibili, il primo dei quali consiste nel rovesciamento della gerarchia interna alla coppia concettuale ereditata (in cui uno dei termini, di norma, si trovava in posizione dominante rispetto all'altro); ma questa trasgressione, per quanto necessaria, resta entro i limiti del sistema decostruito: da qui l'esigenza dell'altro momento, che richiede «l'emergenza irrompente di un nuovo “concetto”, concetto di ciò che non si lascia più, né mai si è lasciato, comprendere nel regime anteriore»¹⁸. Tale emergenza diviene possibile solo attraverso il lavoro della (e sulla) scrittura, che muta radicalmente lo stile filosofico in genere e anche quello stesso di Derrida, dando luogo a testi che «non appartengono né al registro “filosofico” né a quello “letterario”» e «comunicano così [...] con altri che, per aver operato una certa rottura, non si chiamano più “filosofici” o “letterari” che per una sorta di *paleonimia*»¹⁹. La scrittura derridiana tende dunque ad approssimarsi, per esempio, a quella di autori come Artaud, Bataille, Mallarmé e Sollers, cui spetta il merito di aver attuato «la manifestazione e la decostruzione pratica della *rappresentazione* che ci si faceva della letteratura»²⁰.

Ma ciò che si chiama «disseminazione», e che non si lascia semplicemente definire, interessa la lettura non meno che la scrittura. Anche su questo versante si tratta di attivare un nuovo trattamento dei testi, che produca uno scarto rispetto al procedere dei critici, fossero pure i più attenti a salvaguardare, in relazione alle opere analizzate, una certa pluralità di interpretazioni

¹⁷ Cfr. *Positions*, cit., pp. 58-59 (tr. it. p. 77).

¹⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 54-59 (tr. it. pp. 74-78) e *Hors livre*, in *La dissémination*, cit., pp. 11-12.

¹⁹ *Positions*, cit., p.95 (tr. it. p. 102). Sui modi di implicazione del letterario e del filosofico in Derrida si veda il notevole saggio di D. Kambouchner, *La leçon de calcul*, in «Nuova Corrente», 84, 1981, pp. 87-99.

²⁰ *Positions*, cit., p. 93 (tr. it. pp. 100-101).

possibili. «L'attenzione rivolta alla polisemia o al politematismo – osserva Derrida – costituisce senza dubbio un progresso in rapporto alla linearità di una scrittura o di una lettura monosemica, ansiosa di ormeggiarsi al senso tutore, al significato *principale* del testo, anzi al suo referente maggiore. Nondimeno la polisemia, in quanto tale, si organizza nell'orizzonte implicito di una riepilogazione unitaria del senso, anzi di una dialettica [...] teleologica e totalizzante che deve permettere, in un dato momento, per quanto lontano, di raccogliere la totalità di un testo nella verità del suo senso, ciò che costituisce il testo come *espressione*, come *illustrazione*, e annulla lo spostamento aperto e produttivo della catena testuale»²¹. Questa riassunzione del senso è appunto ciò che occorre tentare di impedire: «La disseminazione, al contrario, per il fatto di produrre un numero non-finito di effetti semantici, non si lascia ricondurre né ad un presente originario semplice [...] né a una presenza escatologica. Essa indica una molteplicità irriducibile e *generativa*. Il supplemento e la turbolenza di una certa mancanza fratturano il limite del testo, impediscono la sua formalizzazione esaustiva e chiudente o almeno la tassonomia saturante dei suoi temi, del suo significato, del suo voler-dire»²².

Occorre prestare attenzione a questa insistenza di principio sull'indecidibilità dei confini semantici del testo, perché questo intento di impedire ogni delimitazione e chiusura del discorso critico è forse indice di un parziale mutamento di prospettiva, da parte dell'autore. Ciò che resta tipico di Derrida, invece, è il fatto che ancora una volta la sua polemica si eserciti su due fronti: da un lato si tratta di evidenziare l'insufficienza di «una critica del semplice contenuto (critica tematica, sia essa di stile filosofico, sociologico, psicoanalitico, che assuma il tema, manifesto o nascosto, pieno o vuoto, come la sostanza del testo, come il suo oggetto o la sua *verità illustrata*)», insufficienza che si fa flagrante proprio in relazione a scritti come quelli di Mallarmé o Sollers; ma d'altro canto ciò non equivale a ritenere più valida o più efficace «una critica puramente formalista che si interessi soltanto al codice, al puro gioco del significante, alla disposizione tecnica di un testo-oggetto, e trascuri gli effetti genetici o l'iscrizione (“storica”, se volete), del testo letto e del nuovo testo che essa stessa scrive»²³. Come si vede, il posto in precedenza occupato dalle strategie

²¹ *Ibid.*, pp. 61-62 (tr. it. pp. 79-80). Derrida esemplifica questa attitudine teorica facendo riferimento a Jean-Pierre Richard (per *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961) e a Paul Ricœur (per *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965; tr. it. *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1967). Le obiezioni nei confronti del libro di Richard vengono più ampiamente sviluppate in *La double séance*, in *La dissémination*, cit.

²² *Positions*, cit., p. 62 (tr. it. p. 80).

²³ *Ibid.*, pp. 63-64 (tr. it. p. 81).

«interpretative» viene più esplicitamente assegnato alla critica «contenutista», mentre quello un tempo riservato al commento spetta ormai di diritto alle metodologie critiche «formaliste» o strutturaliste (da cui peraltro Derrida aveva preso le distanze fin da *L'écriture et la différence*).

Se si tiene conto di un così insistente tentativo di smarcarsi da tutte le posizioni riscontrabili nell'ambito della critica, apparirà ancor più singolare il fatto che le opere derridiane abbiano esercitato un particolare influsso, specialmente negli Stati Uniti, proprio sui critici letterari, così che si è assistito al costituirsi di una sorta di tendenza o metodo interpretativo che va sotto il nome di «decostruzionismo». Nome a sua volta singolare, dato che il termine «decostruzione», come già si è avuto modo di vedere, ha sempre indicato in Derrida una strategia generale di carattere filosofico, e anzi è stato adottato, in prima istanza, come traduzione o adattamento dei vocaboli heideggeriani *Destruktion* o *Abbau*²⁴. Se «in quel contesto significavano entrambi un'operazione vertente sulla *struttura* o sull'*architettura* tradizionale dei concetti fondatori dell'ontologia o della metafisica occidentale» – operazione non solo o non del tutto negativa –, anche nella decostruzione derridiana si tratta di «disfare, decomporre, desedimentare delle strutture (ogni sorta di strutture, linguistiche, “logocentriche”, “fonocentriche” [...], socio-istituzionali, politiche, culturali e soprattutto, e in primo luogo, filosofiche)»; ma anche in questo caso non si opera solo negativamente: «Piuttosto che distruggere, occorre perciò comprendere come un “insieme” si fosse costruito, e per far ciò bisognava ricostruirlo»²⁵.

Sembra dunque lecito chiedersi, come fa Jonathan Culler: «Derrida scrive di una decostruzione del “logocentrismo” o della metafisica, del bisogno di decostruire certe opposizioni

²⁴ Si tratta fra l'altro di una traduzione forse più in accordo con le affermazioni heideggeriane che non quella, adottata anche in italiano, di «distruzione»; cfr., per esempio, M. Heidegger, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. Genova, Il Melangolo, 1981, p. 35: «La risposta alla domanda: che cos'è la filosofia? – consiste nel nostro corrispondere a ciò verso cui è in cammino la filosofia. [...] Questo cammino in direzione di una risposta alla nostra domanda non è una rottura con la storia, non è una negazione della storia ma, al contrario, un'appropriazione e una trasfigurazione di ciò che ci è stato tramandato. Con la parola “distruzione” [*Destruktion*] si è voluto intendere una tale appropriazione della storia. Il senso della parola è chiaramente definito nel paragrafo 6 di “Essere e tempo” [*Il compito di una distruzione della storia dell'ontologia*]. Distruggere [*Destruktion*] non significa annientare ma smantellare [*Abbauen*], estirpare e accantonare – per l'appunto le asserzioni meramente storiografiche sulla storia della filosofia. Distruggere significa dischiudere il nostro orecchio, renderlo libero per ciò che si rivolge a noi nella tradizione come essere dell'essente e che ci chiama in causa. Ascoltando questo appello giungiamo alla corrispondenza».

²⁵ Cfr. J. Derrida, *Lettre à un ami japonais*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 387-393 (tr. it. *Lettera a un amico giapponese*, in «Rivista di estetica», 17, 1984, pp. 5-10).

concettuali, oppure la retorica classica e il suo legame con la filosofia. Come può dunque essere accaduto che in America la decostruzione sia stata sia identificata con un movimento, sia considerata come un metodo di critica letteraria e una scuola di teoria della letteratura?»²⁶. Le particolari cause istituzionali, e più genericamente storico-culturali, che hanno favorito il prodursi di questa situazione sono ormai note. Basterà ricordare, ad esempio, il fatto che, essendo i dipartimenti di filosofia delle università americane orientati in modo pressoché esclusivo in direzione della filosofia analitica di tipo anglosassone, lo studio di autori come Nietzsche, Freud, Heidegger, Gadamer o Derrida è stato condotto soprattutto nell'ambito dei dipartimenti di letteratura²⁷. Tutto ciò non deve però suggerire l'idea che l'interesse dei critici statunitensi per i testi derridiani sia dovuto solo a circostanze occasionali e si manifesti attraverso un puro e semplice frantendimento. Se infatti si affronta la questione ai suoi livelli più alti, le cose sono destinate ad apparire in termini alquanto differenti.

Quello che è forse il principale critico riconducibile a quest'area, Paul de Man, ha incluso in un suo libro del 1971 un saggio che esamina la lettura di Rousseau condotta da Derrida nella *Grammatologie*²⁸. Quest'ultima opera, come si è visto, svolgeva un tentativo di individuare i numerosi aspetti che legano il pensiero rousseauiano alla tradizione del logocentrismo e della metafisica della presenza, evidenziando nel contempo come gli scritti analizzati contengano altresì elementi che consentirebbero di decostruire almeno in parte tale tradizione. De Man sostiene invece, in un saggio di notevole sottigliezza teorica, che le riserve avanzate da Derrida non sono giustificate, perché in realtà Rousseau non si mostra affatto tributario di una concezione logocentrica, ma procede con coerenza proprio nella direzione auspicata dalla *Grammatologie*. «Ciò che accade in Rousseau è esattamente ciò che accade in Derrida: un vocabolario della sostanza e della presenza non è più usato dichiarativamente ma retoricamente, per le ragioni stesse che sono (metaforicamente) enunciate»²⁹. Il testo rousseauiano non solo «non ha punti ciechi» – a differenza di quello di Derrida – ma giunge addirittura a postulare «la necessità del proprio frantendimento» e

²⁶ J. Culler, *Prefazione alla traduzione italiana di Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 1988, p. 1.

²⁷ Su questo punto, oltre al libro di Culler citato alla nota precedente, cfr. anche M. Ferraris, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli «Yale Critics»*, Milano, Unicopli, 1986.

²⁸ P. de Man, *The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau*, in *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, 1971 (tr. it. *La retorica della cecità: Jacques Derrida lettore di Rousseau*, in *Cecità e visione*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 127-177).

²⁹ *Ibid.*, p. 173 dell'ed. it.

a raccontarne «la storia, l'allegoria»³⁰. Anzi, ciò costituisce un'indicazione generale sul funzionamento stesso del testo letterario: «Noi siamo autorizzati a generalizzare, cercando di arrivare a una definizione, attribuendo a Rousseau un valore esemplare e chiamando “letterario”, nel pieno senso della parola, ogni testo che implicitamente o esplicitamente significhi il suo proprio modo retorico e prefiguri il proprio fraintendimento come il correlativo della sua natura retorica, della sua “retoricità”»³¹.

Tornando, a diversi anni di distanza, sul punto centrale del suo dissenso nei riguardi di Derrida, de Man riuscirà a formulare in modo al tempo stesso sintetico ed efficace la propria posizione: «Io parto dal presupposto – e questa è soltanto un'ipotesi di lavoro – che il testo “sappia” ciò che sta facendo. So che le cose in realtà non stanno in questi termini, ma si tratta di un'ipotesi di lavoro necessaria. A un livello di maggiore complessità, mi sentirei di affermare che il testo si *auto-decostruisce* piuttosto che venire decostruito da un intervento filosofico esterno»³². È indubbio che si assiste qui al ridursi della decostruzione da strategia teorica di portata generale a modalità operativa che viene a interessare unicamente il singolo testo. Tuttavia l'argomentazione avanzata da de Man (quella dell'autoconsapevolezza dell'opera e della capacità che essa dimostra di prevedere le interpretazioni che ne verranno date) risulta tanto più insidiosa ed efficace in quanto non è affatto estranea allo stesso Derrida³³. E in effetti, negli scritti derridiani degli anni successivi, il ricorso a

³⁰ *Ibid.*, pp. 173 e 170.

³¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

³² P. de Man, intervista rilasciata a S. Rosso il 4-3-1983, parzialmente tradotta in «Alfabeta», 58, 1984, p. 12. A queste affermazioni se ne possono affiancare altre, più note, tratte dal saggio *Semiology and Rhetoric* del 1973 (tr. it. *Semiologia e retorica*, in J. Culler - P. de Man - N. Rand, *Allegorie della critica*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 81-82): «La decostruzione non è qualcosa che si aggiunge al testo, ma ciò a cui esso deve la sua intima costruzione. Un testo letterario afferma, e simultaneamente nega, l'autorità del proprio modo retorico; nel leggere un testo [...] si deve soltanto cercare di essere quel lettore che si impegna col medesimo rigore dell'autore, allo scopo di avvicinarsi il più possibile all'esigenza della scrittura. La scrittura poetica è quindi la forma più avanzata e raffinata di decostruzione; essa può differire dalla scrittura critica, o da quella discorsiva, soltanto nell'economia delle sue articolazioni, mai per quello che riguarda la specie».

³³ In un lavoro del 1969 – dunque antecedente al saggio di de Man – dedicato all'esame di *Nombres* di Sollers (*La dissémination*, ora nel volume dallo stesso titolo, cit., pp. 319-407), Derrida sosteneva infatti che il testo sollersiano «si scrive e si legge, presenta da sé la propria lettura», «mima la presentazione, commento, interpretazione, recensione e inventario dei *Nombres*» (p. 326). O ancora che «questo dispositivo si spiega. Si spiega, non vuol dire che lo si può spiegare, che si lascia comprendere da un osservatore: spiega

quest'idea è divenuto sempre più frequente e sistematico, come cercheremo di mostrare attraverso alcuni esempi.

In una lunga nota di *Positions* – che anticipa lo schema teorico poi sviluppato in *Le facteur de la vérité* – vengono suggeriti dei dubbi riguardo alla lettura di un racconto di Poe offerta da Lacan nel celebre *Séminaire sur «La lettre volée»*³⁴. Per Derrida tale lettura è da ritenersi, nonostante la sua apparente novità, ancora «sostanzialmente tradizionale», al tempo stesso «ermeneutica (semantica) e formalista», tale comunque da «misconoscere la *carta*, il modo del funzionamento o della finzione del testo di Poe». Ma questa resistenza del racconto nei confronti di un particolare approccio di tipo psicoanalitico va vista come il sintomo di un fenomeno più generale, quello per cui «taluni testi “letterari” possiedono una capacità “analitica” e decostruttrice più forte di quella di certi discorsi psicoanalitici che vi *applicano* il loro apparato teorico, un certo stato del loro apparato teorico, con le sue aperture ma anche con i suoi presupposti, in un momento determinato della sua elaborazione»³⁵.

Proprio da questo punto muove *Le facteur de la vérité*, che formula in proposito una serie di interrogativi: «Che cosa succede nella decifrazione psicoanalitica di un testo quando quest'ultimo, il decifrato, si spiega già da sé? Quando dice di più del decifrante (debito, questo, più volte ammesso da Freud)? E soprattutto quando *per di più* esso iscrive in sé la scena della decifrazione? Quando dà prova di una maggiore forza nel mettere in scena e deriva il processo analitico, fin nella sua ultima parola, per esempio la verità? [...] Quando esso vi delimita la lettura analitica, assegna all'analista la sua posizione, lo mostra mentre cerca la verità, anzi mentre la trova, mentre tiene un discorso sulla verità del testo e poi proferisce in generale il discorso della verità, la verità della verità? Che ne è allora di un testo capace di una scena simile? e che nel suo programma ha il privilegio di situare l'affaccendamento analitico alle prese con la verità? Questa eccedenza non

se stesso e (compreso) ogni osservatore possibile»; ma «non si spiega soltanto, legge la sua spiegazione, che non è un discorso venuto da altrove e che, fuori testo, verrebbe a commentare, interpretare, decifrare [...], insegnare o informare sui segreti tecnici della sua disposizione. I discorsi esplicativi sorgono regolarmente, generandosi nel corso di sequenze che appartengono esse stesse alla quadratura del testo» (p. 332). E infine che i *Nombres* «comprendono tutti i discorsi che voi potrete aver tenuto su di essi» (p. 399).

³⁴ Cfr. *Positions*, cit., pp. 112-119 (tr. it. pp. 113-118) e *Le facteur de la vérité*, del 1975 (tr. it. *Il fattore della verità*, Milano, Adelphi, 1978), ora in J. Derrida, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, pp. 439-524. Il testo di Lacan, degli anni 1955-57, è stato raccolto in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 (tr. it. *Il seminario su «La lettera rubata»*, in J. Lacan, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 7-58).

³⁵ *Positions*, cit., pp. 118-119 (tr. it. pp. 117-118).

traduce la maestria di un autore, e ancor meno il senso della finzione. Piuttosto sarebbe l'effetto regolare di una quadratura energica. La verità vi eseguirebbe un pezzo: prelevato, dal filosofo o dall'analista, all'interno di un funzionamento più potente»³⁶. Questo funzionamento più potente è quello di certi testi letterari che, come il racconto di Poe, si vedono attribuire da Derrida la capacità di spiegarsi da sé e anzi – proprio nei termini di de Man – di prefigurare persino il loro stesso fraintendimento.

Che non si tratti di un privilegio riservato solo a scritti in certo modo classici, è cosa già emersa in relazione a Sollers, ma che trova conferma in un saggio relativo ad un'opera in più volumi di Roger Laporte³⁷. «La forza affascinante e intimidente di questo testo (*Fugue e Supplément a Fugue*) – annota Derrida –, sarebbe forse di non lasciarsi mai prendere, comprendere, ridurre a nessuno dei discorsi che si potrebbero tenere oggi su di esso. La misura di questa forza di fascinazione sarebbe dunque quella di uno scarto. Scarto tra, da un lato, *tutti* gli schemi della critica, tutti i codici della teoria, tutti i programmi di lettura oggi disponibili per costruire un metalinguaggio che venga a parlare *su* questo testo e, dall'altro lato, questo testo *stesso*, se si può ancora dire così. Che esso non sia prensile, dominabile, comprensibile, non significa che nasconda un segreto o si dissimuli in una riserva occulta; al contrario, ha una sorta di trasparenza esplicativa, di rigore analitico e di chiarezza retorica impeccabili. Ma analizza con una pazienza e un rigore incomparabili tutti i discorsi che si possono tenere oggi su di lui, li situa, in ogni caso li previene nei loro schemi di principio, nei loro espedienti tipici, nella loro metafora e nella loro retorica in genere»³⁸. Questa potenzialità analitica e decostruttiva dell'opera viene qualificata, come si vede, in termini di autoriflessività metalinguistica e non di ricchezza semantica (di «segreto» o di «riserva occulta»), e ciò con il preciso intento di delegittimare in partenza ogni eventuale approccio di tipo ermeneutico o commentatorio. Tuttavia, proprio quando un abisso sembra ormai separare le teorie derridiane dalla tradizione del commento, diviene forse possibile ipotizzare che quest'ultima non venga, in effetti, posta del tutto fuori causa, ma al contrario riaffiori, sia pure parzialmente e in forma imprevedibile.

Una modalità di lettura come quella proposta in *De la grammatologie* – e fondata, come si ricorderà, sul tentativo di rilevare, nel testo studiato, i tratti che lo vincolano alle categorie della metafisica della presenza, ma anche quelli (non di rado gli stessi) che gli consentono di eccedere o

³⁶ *Le facteur de la vérité*, cit., p. 442 (tr. it. pp. 11-12).

³⁷ Cfr. R. Laporte, *Fugue*, Paris, Gallimard, 1970, *Fugue/Supplément*, ivi, 1973 e *Fugue 3*, ivi, 1975.

³⁸ J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*, testo del 1979 ora in *Psyché. Invention de l'autre*, cit., p. 96.

di effrangere, almeno in parte, tali categorie – presupponeva ancora, da parte del lettore, l'assunzione di una posizione di exteriorità e di superiorità giudicante che appare in sostanziale contrasto con l'atteggiamento commentatorio. Ma la progressiva apertura derridiana (quale si riscontra per esempio in *Positions* e *La dissémination*) alla pluralità irriducibile degli effetti semantici del testo – pluralità che viene anzi polemicamente opposta ad ogni forma moderata di polisemia –, fa apparire in atto un processo di sacralizzazione in certo modo analogo a quello che si accompagna, di norma, alla pratica del commento. Quando poi Derrida, in accordo con le posizioni sostenute da de Man, prospetta l'idea che vi siano testi letterari capaci di rendere pienamente conto di se stessi e di ogni possibile discorso condotto nei loro riguardi, appare chiaro il fatto che il testo, così ipostatizzato, non può fare a meno di configurarsi come una «riedizione del Libro»³⁹. Ma mentre, anche di fronte ai libri sacri delle tradizioni religiose, la coscienza dell'assoluta insufficienza rispetto ad un compito esegetico inesauribile non ha mai arrestato il plurisecolare lavoro dei commentatori, la situazione in cui viene a trovarsi Derrida appare ben diversa, e decisamente più complessa.

Lo si può vedere, per esempio, attraverso la lettura di *Ulysse gramophone. Ouï-dire de Joyce*, testo di una conferenza pronunciata nel 1984 a Francoforte in apertura di un simposio internazionale di studi joyciani⁴⁰. E proprio l'esame di questo particolare contesto istituzionale costituisce uno dei principali argomenti del discorso dell'autore, che affronta, non senza ironia e gusto della provocazione, il problema della competenza necessaria per entrare a far parte della categoria degli esperti di Joyce. Si tratta, secondo Derrida, di un problema imposto dal carattere stesso dell'opera joyciana, in cui «il progetto dichiarato di mettere al lavoro generazioni di professori universitari per secoli e secoli di edificazione babelica ha dovuto regolarsi da sé su un modello della tecnologia e della divisione del lavoro universitario che non poteva più essere quello dei secoli precedenti. Il progetto di sottomettere immense comunità di lettori e di scrittori alla propria legge, di trattenerli attraverso un'interminabile catena transferenziale di traduzione e di tradizione, si può attribuirlo a Platone come a Shakespeare, a Dante come a Vico, per non parlare di Hegel o di altre divinità finite. Ma nessuno di loro ha potuto, così come Joyce, aggiustare il tiro regolandolo su certi tipi di istituzioni di ricerca mondiali, pronte a utilizzare non soltanto dei mezzi di trasporto, di comunicazione, di programmazione organizzativa che consentono una

³⁹ L'espressione è impiegata da Derrida (ovviamente con intento negativo) in *Hors livre*, in *La dissémination*, cit., p. 51.

⁴⁰ Ora in J. Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, pp. 55-143; tr. it. (della sola conferenza citata), in «Nuova Corrente», 93-94, 1984, pp. 40-118.

capitalizzazione accelerata, un'accumulazione pazzesca degli interessi di sapere bloccati a nome di Joyce [...], ma anche delle modalità di archiviazione e di consultazione dati inaudite per tutti i nonni che ho appena ricordato, dimenticandomi di Omero»⁴¹. L'esperto di Joyce, per essere all'altezza di questa che è forse la meno finita tra le «divinità finite» (così, ironicamente ma sintomaticamente, Derrida definisce i grandi autori del passato), dovrebbe dunque possedere una competenza assoluta, universale, poiché non c'è ambito o aspetto del sapere che non venga chiamato in causa in *Ulysses* o in *Finnegans Wake*.

Ma se questo sembra ed è un modo per suggerire che non possono esistere esperti joyciani, ciò non impedisce di sostenere anche, e all'opposto, che chiunque, e di qualunque cosa stia parlando, sta già conducendo – lo sappia o no – un discorso che riguarda le opere di Joyce. Derrida cerca di provarlo allineando una serie di aneddoti relativi ai suoi viaggi ed incontri nel periodo di preparazione della conferenza, con l'intento di evidenziare poi come non ci sia luogo o circostanza che non trovi in certo modo riscontro in qualche passaggio di *Ulysses*. Per questa via, decisamente paradossale, viene riproposta l'idea che abbiamo già visto enunciata in altri casi – quella del carattere autoesplicativo del testo –, ma in una versione, se possibile, amplificata: «Non si può inventare nulla *a proposito di Joyce*. Tutto ciò che si può dire di *Ulysses*, per esempio, vi si trova prevenuto in anticipo, compresa, come abbiamo visto, la scena della competenza accademica e l'ingenuità del meta-discorso. Noi siamo presi in questa rete. Tutti i gesti abbozzati per prendere l'iniziativa di un movimento, li si trova annunciati in un testo superpotenzializzato che a un certo punto vi ricorderà che siete prigionieri di una rete di lingua, di scrittura, di sapere *e anche di narrazione*. Ecco una delle cose che volevo dimostrare poco fa, raccontandovi tutte quelle storie, d'altronde vere, di cartoline a Tokyo, di viaggi in Ohio, o di telefonate con Rabaté. Lo abbiamo verificato, tutto ciò aveva il suo paradigma narrativo, si trovava *già* raccontato in *Ulysses*. Tutto quello che mi capitava, e persino il racconto che tenterei di farne, si trovava pre-detto e pre-narrato nella sua singolarità datata, prescritto in una sequenza di sapere e di narrazione: all'interno di *Ulysses*, per non parlare di *Finnegans Wake*, ad opera di questa macchina ipermnestica capace di stoccare in un'immensa epopea, assieme alla memoria occidentale e a virtualmente tutte le lingue del mondo, *persino le tracce del futuro*. Sì, con *Ulysses*, tutto ci è già successo, ed è in anticipo firmato Joyce»⁴².

Di fronte ad un testo così palesemente sacralizzato, il discorso critico perde ogni legittimità e funzione, divenendo uno degli infiniti discorsi pre-scritti nell'opera. Da qui la sostanziale vacuità di

⁴¹ *Ibid.*, pp. 96-97 (tr. it. pp. 77-78).

⁴² *Ibid.*, pp. 97-98 (tr. it. p. 79).

ogni sforzo ermeneutico: anche l'unico «tema» che Derrida sembra voler affrontare, quello dell'impiego del «sì» e in generale delle formule affermative nell'*Ulysses*, appare ben presto vanificato per l'impossibilità di delimitare con precisione le occorrenze di tali formule e di definirne adeguatamente la tipologia. Dovendo parlare di un'opera che al tempo stesso include ed esautora ogni possibile asserzione critica, la soluzione migliore appare allora quella di «un'erranza senza calcolo»⁴³, di un procedere che sarà tanto più rispettoso del testo quanto meno si sforzerà di ripetere in peggio ciò che comunque esso dice già, per sempre e in modo insuperabile. Quella che si profila qui non è dunque solo una crisi dei metodi interpretativi tradizionali, ma anche una paradossale e paralizzante coincidenza tra la totalizzazione e l'annullamento delle possibilità di lettura.

Né la situazione muta nei casi in cui l'erranza sembra seguire una traccia precisa: lo mostra bene uno scritto come *Signéponge*, in gran parte costruito sulla base di sondaggi testuali e giochi di parole che assumono come punto di riferimento il nome del poeta Francis Ponge⁴⁴. Così, se da un lato si prendono in esame i vari modi in cui la firma di questo autore viene ad iscriversi nei (o in rapporto ai) suoi testi, dall'altro si tende a privilegiare quei termini – come «franc», «franchir», «franciser», oppure «ponce», «éponge», «éponger» – che consentono di stabilire una serie di richiami fonici al nome di Ponge. Il ricorso ad una strategia così singolare evidenzia perfettamente come, pur di distanziarsi dai modi di procedere tipici della critica letteraria, Derrida non esiti ad esporsi al rischio di «non dire nulla»⁴⁵. «Nulla né di Francis Ponge stesso, fuorché il suo nome (per cui, e tenuto conto del quale, ho preso partito, il mio partito beninteso, per far cantare la sua fama), né della sua opera medesima»⁴⁶. Nulla, s'intende, nella forma della critica o del commento, anche se di quest'ultimo continua a sussistere, come in astratto, l'intenzione celebrativa e sacralizzante.

Si comprende perciò facilmente il fatto che Derrida non si stanchi di protestare contro ogni tentativo di dedurre dal suo lavoro un nuovo metodo di lettura dei testi, magari posto, come si è detto, all'insegna del decostruzionismo. A suo avviso, infatti, «la decostruzione non potrebbe ridursi ad una qualche strumentalità metodologica, ad un insieme di regole e di procedure trasponibili», perché «ogni “evento” di decostruzione resta singolare, o comunque quanto più vicino possibile a qualcosa come un idioma e una firma»; «la decostruzione non è neppure un *atto* o un *operazione*»: «essa non dipende da un soggetto (individuale o collettivo) che ne avrebbe l'iniziativa e

⁴³ *Ibid.*, p. 61 (tr. it. p. 43).

⁴⁴ J. Derrida, *Signéponge*, testo la cui prima versione è del 1975, mentre quella definitiva in volume è del 1988 (Paris, Éditions du Seuil).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶ *Ibidem.*

l'applicherebbe a un oggetto, un testo, un tema, ecc.», ma piuttosto «ha luogo, è un evento che non attende la deliberazione, la coscienza o l'organizzazione del soggetto, e neppure della modernità», ha luogo «ovunque si dia qualcosa (e ciò non si limita dunque al senso o al testo, nel senso corrente e libresco di quest'ultima parola)»⁴⁷. Al limite, essa «non ci perde nulla a confessarsi impossibile», proprio perché «il pericolo per un compito di decostruzione sarebbe piuttosto la *possibilità*, e di diventare un insieme disponibile di procedure regolate, di pratiche metodiche, di sentieri accessibili»⁴⁸. Questo rifiuto di ridurre la decostruzione ad un modo di leggere dei testi appare tanto più giustificato in quanto per Derrida, come abbiamo visto, la stessa possibilità della lettura, ad un tempo generalizzata e bloccata, viene ad essere posta in questione.

Ciò che invece permane, e anzi si accentua, è l'interesse, da parte dell'autore, per le possibilità di scrittura. La ricerca derridiana si traduce così in esiti formali di una grande varietà e ricchezza. Lo dimostra per esempio il recupero – sia pure attuato con un ampio margine di ironia e con una forte carica sperimentale – di generi desueti come quelli del dialogo (*Restitutions – de la vérité en peinture, Pas, Feu la cendre*), del diario (*Cartouches*, parte di *Survivre*), dell'aforisma (*Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos, L'aphorisme à contretemps*), della lettera (*Lettre à un ami japonais*) e quasi del romanzo epistolare (*Envois, Télépathie*). Ma innovazioni vistose vengono a interessare anche la presentazione tipografica dei testi, che possono così risultare costruiti su due colonne indipendenti (verticali, come in *Tympan* e *Glas*, o orizzontali, come in *Survivre*) o apparire arricchiti di segni grafici particolari (*Parergon*), oppure di «illustrazioni» di vario genere (*La double séance, Tympan, Éperons, Envois, D'un ton apocalyptique, Survivre, Signéponge* e soprattutto *La vérité en peinture*).

Più significativi ancora sono i fenomeni che riguardano l'elaborazione stessa della scrittura, vale a dire ciò che (se fosse possibile depurare il termine dalle sue implicazioni tradizionali) si potrebbe chiamare lo stile, o – meno impropriamente – gli stili⁴⁹. Tali fenomeni, che richiederebbero un'ampia e specifica analisi, coinvolgono un po' tutti gli aspetti della lingua, dando luogo ad un idioletto assai spesso nuovo e interessante. Tra gli effetti e i procedimenti retorici capitalizzati in questa scrittura, basterà ricordare di sfuggita il massiccio impiego di assonanze e allitterazioni che, unitamente allo sfruttamento sistematico di tutte le possibilità di omofonia, contribuisce a trasformare certi testi derridiani (per esempio *Feu la cendre* o *Signéponge*, ma,

⁴⁷ J. Derrida, *Lettre à un ami japonais*, cit., p. 391 (tr. it. p. 8).

⁴⁸ J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, in *Psyché. Inventions de l'autre*, cit., pp. 26-27.

⁴⁹ «Se stile vi è [...] ce ne deve essere più d'uno» (J. Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Venezia, Corbo e Fiore, 1976, p. 106).

almeno a tratti, anche diversi altri) in autentiche partiture foniche, virtualmente o materialmente destinate all'esecuzione orale⁵⁰.

Sembra dunque di poter dire che quel rapporto (problematizzante) con la letteratura che risulta in certo modo compromesso dal lato della lettura – di fronte ad opere che sembrano sapere e dire tutto di sé e dei possibili discorsi altrui –, viene recuperato dal lato della scrittura. Una scrittura poetica, se – come voleva Mallarmé – «vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style»⁵¹, ma anche una scrittura musicale, una «musica testuale»⁵². E «una volta che tutti i codici, tutti i programmi, tutte le metafore di scrittura sono stati esauriti, denunciati nella loro insufficienza, ecceduti, dunque, una volta che un immenso lavoro si è fatto come in pura perdita, che tutte le tracce determinate sono state cancellate o spazzate via, che il tragitto si è come minato da sé»⁵³, per il lettore che ha assistito allo svolgersi di questo processo attraverso le pagine dei libri di Derrida qualcosa nondimeno resta, qualcosa che ha a che fare con l'efficacia di una scrittura e l'intensità di una musica.

Postilla

Nel decennio che è seguito al 1988, la produzione di Derrida si è ampliata in maniera impressionante, dando luogo alla pubblicazione di una trentina di volumi, assai diversi fra loro per impostazione ed oggetto. Di essi non si potrà ovviamente render conto, neppure in maniera sommaria, nell'esiguo spazio di una postilla. Tuttavia va detto subito che, riguardo alla tematica che ci interessa – quella concernente le forme di lettura-scrittura teorizzate e praticate dall'autore –, i numerosi *addenda* alla bibliografia derridiana non hanno apportato radicali modifiche alle posizioni

⁵⁰ Non è certo un caso se di uno dei testi citati, *Feu la cendre* (Paris, Éditions Des femmes, 1987; tr. it. *Ciò che resta del fuoco*, Firenze, Sansoni, 1984), esiste anche una versione registrata, letta da Derrida e da Carole Bouquet, che è stata messa in commercio contemporaneamente al libro e dalla stessa casa editrice. Ma occorre ricordare che quasi tutti gli scritti derridiani degli ultimi anni nascono già finalizzati alla comunicazione orale, in sede di conferenze, congressi o seminari, e anche nella versione pubblicata conservano il più possibile – per esplicito intento dell'autore – le tracce della situazione enunciativa iniziale.

⁵¹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945; 1979, p. 361.

⁵² J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*, cit., p. 98; la formula (così come il brano citato subito dopo) è riferita all'opera di Laporte.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

già descritte. Cercheremo di mostrarlo soffermandoci su alcuni punti che ci sembrano particolarmente rilevanti.

Tra questi figura innanzitutto il modo in cui Derrida considera il rapporto fra decostruzione (termine che continua ad essere strettamente associato alla sua filosofia, fino ad apparirne quasi come un sinonimo) e critica. Così, in un libro dedicato a Paul de Man, egli osserva che «non potrebbe esservi una *critica* decostruttiva, poiché la decostruzione è qualcosa di più o qualcosa di meno, ma in ogni caso qualcosa di diverso da una critica»⁵⁴. Una raccolta di interviste apparsa nel 1992 (in cui sono compresi anche testi pubblicati molti anni prima) ci consente di verificare come il filosofo abbia mantenuto costantemente distinti questi due concetti. «La decostruzione – sosteneva infatti nel 1977 – non è un’operazione critica, la critica è il suo oggetto; la decostruzione verte sempre, in un momento o nell’altro, sulla fiducia che viene attribuita all’istanza critica o critico-teorica, cioè decisionale, alla possibilità ultima del decidibile; la decostruzione è decostruzione della dogmatica critica»⁵⁵. In un’intervista edita dieci anni dopo, Derrida ha ribadito: «La decostruzione si distingue anche dal dubbio o dalla critica. La critica opera sempre in vista della decisione che segue, o passa attraverso, un giudizio. L’autorità del giudizio o della valutazione critica non è l’autorità di ultima istanza per la decostruzione. La decostruzione è anche una decostruzione della critica. Ciò non vuol dire che ogni critica o ogni criticismo siano svalutati, ma che si cerca di pensare cosa significhi nella storia l’autorità dell’istanza critica; per esempio in senso kantiano, ma non solo. La decostruzione non è una critica»⁵⁶. Sia la diffidenza nei riguardi della funzione giudicante che la critica si attribuisce, sia il riferimento alle varie accezioni filosofiche del termine, come ad esempio quella kantiana, ricompaiono in un’intervista del 1991: «L’idea *critica*, cui credo non si debba mai rinunciare, ha una storia e dei presupposti che richiedono anche un’analisi decostruttiva. Nello stile dell’Illuminismo, di Kant o di Marx, ma pure nel senso della valutazione (estetica o letteraria), la *critica* suppone il giudizio, la decisione volontaria o la scelta fra due termini, e all’idea del *krinein*, della *krisis*, connette una certa negatività. Dire che tutto ciò è decostruibile non equivale a squalificare, a negare, a denegare o a superare, a fare la *critica della critica* [...], ma a pensarne la possibilità a partire da un altro bordo, a partire dalla genealogia del giudizio, della volontà, della coscienza o dell’attività, della struttura binaria, ecc.»⁵⁷. Dunque la decostruzione non intende

⁵⁴ J. Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 92 (tr. it. *Memorie per Paul de Man*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 76).

⁵⁵ J. Derrida, *Ja, ou le faux-bond*, in *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 60.

⁵⁶ «Il n’y a pas le narcissisme» (*autobiographies*), in *op. cit.*, p. 226.

⁵⁷ «Une “folie” doit veiller sur la pensée», in *op. cit.*, p. 368.

rifiutare l'istanza critica, ma neppure accetta di ridursi ad essa o di ricorrervi in maniera ingenua: aspira semmai a ricostruire genealogicamente (cioè alla maniera nietzscheana) i presupposti spesso inconfessati che sorreggono ogni procedimento valutativo che si proclami critico.

Un'altra idea essenziale, che abbiamo visto essere uno dei punti d'arrivo del percorso di Derrida, è quella secondo cui la decostruzione non si esercita *sui* testi presi in esame, ma viene in certo modo attuata *dai* testi medesimi. In particolare, nel citato volume su Paul de Man, il filosofo non può evitare di confrontarsi con la formulazione di questa idea che è reperibile nelle opere del critico belga. Secondo quest'ultimo, come ricorda Derrida, «di decostruzione ce n'è già sempre, all'opera *nelle* opere, e in particolare nelle opere *letterarie*. La decostruzione non si applica, *a posteriori* e dall'esterno, come uno strumento tecnico della modernità. I testi *si* decostruiscono da sé, è sufficiente ricordarselo o ricordarseli». Rispetto a questo modo di impostare il problema, Derrida si dichiara «fino ad un certo punto abbastanza d'accordo». Egli obietta però a de Man che tale capacità autodecostruttiva andrebbe estesa «anche al di là dei testi cosiddetti letterari», e dicendo ciò egli pensa (non esclusivamente, ma in primo luogo) ai testi filosofici. Avanza inoltre una seconda perplessità, che ci pare più rilevante: «Cosa accade – egli si chiede – nell'opera di Paul de Man quando la parola “decostruzione”, che avrebbe potuto o dovuto cancellarsi da sé poiché non designa che l'esplicitazione di un rapporto *a sé* dell'opera, invece di cancellarsi si iscrive sempre di più, sia che si tratti del numero delle sue occorrenze, della varietà o del rilievo delle frasi che le conferiscono un senso?»⁵⁸. Il filosofo dichiara di non avere una risposta a questa domanda, che tuttavia resta, e anzi dovrebbe essere rivolta a lui stesso, giacché ha dichiarato di condividere, almeno a grandi linee, l'idea dell'autodecostruzione del testo. Infatti, se davvero le opere si decostruissero da sé, il lavoro del critico o del filosofo non dovrebbe esaurirsi nell'enunciazione di questo principio, o tutt'al più nell'esame a puro titolo esemplificativo di un numero limitatissimo di casi in cui questo procedimento risulta in atto? Che bisogno ci sarebbe di continuare a parlare di decostruzione, ovvero di moltiplicare le analisi dei testi letterari o filosofici, pur sapendo in anticipo non soltanto come questi testi funzionano, ma anche che tale funzionamento ha il potere di rendere superfluo qualsiasi intervento dall'esterno?

Di fatto la posizione di Derrida riguardo all'idea dell'autodecostruzione testuale non sembra essere costante, poiché a volte egli la formula in modo tale da sottrarsi alle difficoltà teoriche che abbiamo appena indicato, mentre altre volte non è così. Si veda ad esempio l'intervista del 1982 in cui, interrogato sul significato attuale delle opere di filosofi come Platone o Hegel, egli distingue in esse due aspetti: «C'è il “sistema” e c'è il testo, e nel testo ci sono delle fessure o delle risorse non

⁵⁸ *Mémoires pour Paul de Man*, cit., pp. 122-123 (tr. it. p. 102).

dominabili dal discorso sistematico: questo, ad un certo momento, non è più in grado di rispondere di se stesso. Avvia spontaneamente la propria decostruzione. Da ciò la necessità di un'interpretazione interminabile, attiva, impegnata in una micrologia di bisturi ad un tempo violenta e fedele»⁵⁹. Qui si può già notare che è il sistema filosofico degli autori considerati, più ancora che il loro testo, ad autodecostruirsi; ma assai più rilevante è il riconoscimento del fatto che ciò costituisce solo l'avvio di un processo che, per svilupparsi, richiede l'intervento dell'interprete. In altri casi, però, il discorso derridiano si avvicina a quello di de Man al punto che riesce difficile distinguerli. Così, a proposito di un saggio filosofico di Benjamin, Derrida scrive: «Questa decostruzione non *si applica* ad un testo del genere. E d'altronde non si applica mai a nulla dall'esterno. È in certo modo l'operazione, o piuttosto l'esperienza stessa, che questo testo – mi sembra – fa già da sé, di sé, su di sé»⁶⁰. Solo la lieve incertezza del «mi sembra» separa una formulazione del genere da quelle che sappiamo essere tipiche di de Man. Si ha dunque l'impressione che questa problematica permanga, nelle opere derridiane, come un vero e proprio nodo irrisolto.

Un altro punto che ci interessa chiarire è quello dell'atteggiamento del filosofo rispetto al tema del commento. Rispondendo per iscritto a una domanda rivolta da Gerald Graff, Derrida precisa cosa avesse inteso dire quando, in *De la grammatologie*, aveva definito questa tecnica di lettura come una sorta di duplicazione del testo: «Ciò che ho chiamato, forse goffamente, “commento raddoppiante”, non presuppone l'identità a sé del “*meaning*”, ma una relativa stabilità dell'interpretazione dominante (compresa l'auto-interpretazione) del testo commentato». Non rappresenta dunque «un momento di semplice registrazione riflessiva attraverso cui si trascriverebbe fedelmente lo strato originario e vero del senso intenzionale di un testo, di un senso univoco e identico a se stesso, strato al di sopra del quale, o dopo il quale, comincerebbe finalmente l'interpretazione attiva. No, questo commento è *già* un'interpretazione»⁶¹. Per poter essere praticata, la tecnica commentatoria richiede un insieme di conoscenze di natura linguistica, retorica e più genericamente contestuale sul testo, che ne garantiscano un livello minimo di comprensibilità. Non si tratta di un'operazione neutra, in quanto implica già tutta una serie di scelte e giudizi, ma d'altra parte essa stabilisce la necessaria base di partenza per una successiva discussione: «Con l'espressione inadeguata “commento raddoppiante” avevo di mira il concetto di una lettura-scrittura che, puntando su una fortissima probabilità di consenso nell'intelligibilità di un testo, in ragione

⁵⁹ «*Le presque rien de l'imprésentable*», in *Points de suspension*, cit., p. 88.

⁶⁰ J. Derrida, *Prénom de Benjamin*, in *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994, p. 78.

⁶¹ J. Derrida, *Vers une éthique de la discussion*, in *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 265 (tr. it. *Verso un'etica della discussione*, in *Limited Inc.*, Milano, Cortina, 1997, pp. 213-214).

della stabilizzata solidità di numerosi contratti, *pare* solo parafrasare, svelare, riflettere, riprodurre un testo, “commentarlo” senz’altra iniziativa attiva o arrischiata. È solo un’apparenza, poiché quel momento è già attivamente interpretativo e può dunque dare luogo a molte astuzie strategiche per far passare quelle che sono costruzioni per evidenze o constatazioni. Ma non credo sia possibile nessuna attività di ricerca in una comunità (ad esempio accademica) senza che si cerchi preliminarmente questo consenso minimale e si discuta intorno ad esso»⁶².

Il commento appare dunque agli occhi di Derrida come un processo ambivalente (una sorta di *pharmakon*, verrebbe da dire ricorrendo a un suo termine), perché da un lato precede l’interpretazione vera e propria fissando una ragionevole base di partenza conoscitiva che evita di parlare a sproposito, ma dall’altro è già di per sé interpretativo, pur conservando un’ingannevole apparenza documentaria o informativa, e dunque finisce col predeterminare, almeno in parte, ogni successiva asserzione riguardo al testo. Si sarà notato che, quando parla del concetto di critica, il filosofo si pone con chiarezza il problema dei presupposti metafisici che lo sorreggono, indicandoli come oggetto di una auspicabile decostruzione, o almeno di un’indagine genealogica. A proposito del commento, invece, si limita ad osservare che esso non può più essere concepito come una semplice esposizione del significato intenzionale di un testo, ma non spinge oltre le sue riserve e passa subito al riconoscimento della necessità di impiegare comunque questa tecnica, pur giudicandola un po’ infida. Di questo *pharmakon*, infatti, Derrida può difficilmente fare a meno, tanto che a volte gli capita di riprenderne persino la forma più classica e riconoscibile. Può essere istruttivo in tal senso confrontare due dei suoi libri, entrambi dedicati all’opera di Maurice Blanchot ma pubblicati a dodici anni di distanza l’uno dall’altro.

Il primo, *Parages*, del 1986, si discosta con decisione dalle consuete modalità espositive e interpretative: basterà ricordare che il saggio iniziale, *Pas*, è costruito in forma dialogica ed interroga, attraverso vari testi blanchotiani, l’impiego di certe forme verbali o avverbiali (come «viens», «sans», «sauf» o appunto «pas»), mentre il seguente, intitolato *Survivre*⁶³, sorprende già per il fatto di essere accompagnato fino alla fine da una sorta di lunga nota a piè di pagina, e contamina i riferimenti a un racconto di Blanchot, *L’arrêt de mort*, con altri relativi a un poemetto incompiuto di Shelley, *The Triumph of Life*. Se si passa invece ad esaminare il volume più recente, *Demeure*,

⁶² *Ibid.*, pp. 268-269 (tr. it. p. 217).

⁶³ Del volume derridiano *Parages*, Paris, Galilée, 1986, è disponibile in traduzione italiana solo questo capitolo (cfr. J. Derrida, *Sopra-vivere*, Milano, Feltrinelli, 1982).

*Maurice Blanchot*⁶⁴, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un lavoro del tutto diverso, meno spaesante sia per la tecnica di scrittura adottata che per il rapporto istituito col testo. Infatti, a parte un'ampia digressione iniziale, il discorso derridiano si sviluppa come un accuratissimo commento di *L'instant de ma mort* di Blanchot. Il breve scritto blanchotiano viene anzi riportato per intero, suddiviso in singoli passaggi (senza alterare l'ordine di successione), e ciascun passaggio è seguito da una puntuale *explication*, che fa ricorso a tutti i tradizionali procedimenti commentatorî, che vanno dalle osservazioni di natura stilistica alla considerazione dei passi paralleli, dai riferimenti al contesto storico a quelli alla biografia dell'autore.

Tuttavia il percorso di lettura costruito da Derrida in *Demeure* non è così rassicurante come questa sommaria descrizione potrebbe far credere. Egli ricorre infatti alla minuziosa analisi del testo di Blanchot (testo il cui statuto oscilla in maniera indecidibile tra l'invenzione narrativa e la testimonianza autobiografica) proprio per mettere in dubbio l'esistenza stessa della letteratura, intesa come pratica autonoma, sicura della propria essenza ed identità. Converrà citare con una certa ampiezza le considerazioni derridiane in proposito, che sono importanti e condivisibili: «Nessuna forma discorsiva, nessun enunciato è intrinsecamente o essenzialmente *letterario* prima e al di fuori della funzione assegnatagli o riconosciutagli da un diritto, cioè da un'intenzionalità specifica inscritta direttamente nel corpo sociale. Lo stesso enunciato può essere considerato qui come letterario, in una situazione o secondo convenzioni date, e là come non letterario. È il segno che la letterarietà non è una proprietà intrinseca di questo o di quell'evento discorsivo. Anche lì dove sembra *dimorare*, la letteratura resta una funzione instabile e dipende da uno statuto giuridico precario. La sua passione consiste nel fatto di ricevere la propria determinazione da qualcosa di diverso da sé. Benché racchiuda il diritto incondizionato di dire tutto e la più selvaggia delle autonomie, la disobbedienza stessa, il suo *statuto* non le è però mai assicurato o garantito a dimora, a domicilio, nell'interiorità di una "casa propria". Questa contraddizione è la sua esistenza stessa, il suo processo estatico. Prima ancora della sua venuta alla scrittura, essa dipende dalla lettura e dal diritto conferitole da un'esperienza di lettura. Si può leggere lo stesso testo – che dunque non esiste mai "in sé" – come una testimonianza cosiddetta seria e autentica, o come un archivio, o un documento, o un sintomo – o come l'opera di una finzione letteraria, e persino come l'opera di una finzione letteraria che simuli tutti gli statuti che abbiamo appena enumerato»⁶⁵. La lettura dunque

⁶⁴ J. Derrida, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998 (un'altra versione, molto più breve e senza titolo, di questo testo si può leggere in un libro che per ora esiste solo in edizione italiana: J. Derrida - M. Ferraris, «*Il gusto del segreto*», Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 64-89).

⁶⁵ *Demeure, Maurice Blanchot*, cit., pp. 29-30.

(inclusa quella commentatoria, che spesso si pretende neutra) è fin dall'inizio attiva e dotata di potere decisionale, perché anche la «semplice» attribuzione ad un testo della qualifica di letterario non rappresenta un'operazione concettuale pacifica e ovvia, bensì una scelta precisa, che va giustificata e che può sempre essere revocata in dubbio da altri lettori o letture.

Che tutto ciò sia vero, Derrida non ha mancato di sperimentarlo in prima persona: infatti l'attenzione da lui dimostrata per i testi letterari o per la dimensione retorica di quelli filosofici, oltre agli innegabili risvolti letterari della sua stessa scrittura – che implica un'attenzione costante per la forma espositiva e per le stesse qualità grafico-foniche delle parole usate –, hanno indotto alcuni dei suoi critici (come Rorty o Habermas) a sostenere che le sue opere non fanno altro, in sostanza, che equiparare la filosofia alla letteratura⁶⁶. Derrida si è sforzato più volte di correggere quest'interpretazione errata: «Quelli che mi accusano di ridurre la filosofia alla letteratura o la logica alla retorica (si veda ad esempio l'ultimo libro di Habermas [...]), hanno visibilmente e accuratamente evitato di leggermi. Al contrario, non credo che il modo “dimostrativo” e neppure la filosofia in generale siano estranei alla letteratura. Così come ci sono delle dimensioni “letterarie” e “finzionali” in ogni discorso filosofico [...], analogamente ci sono dei filosofemi all'opera in ogni testo definito come “letterario” e già nel concetto, tutto sommato moderno, di “letteratura”. Questo confronto tra “filosofia” e “letteratura” non è soltanto un problema difficile che tento di elaborare in quanto tale, ma è anche ciò che assume nei miei testi la forma di una scrittura che, per il fatto di non essere né puramente letteraria né puramente filosofica, tenta di non sacrificare né l'attenzione alla dimostrazione o alle tesi, né la finzionalità o la poetica della lingua»⁶⁷. Una scrittura del genere, pur essendo complessa e plurivoca, è in certo modo necessaria: «Quando si vuole mettere in evidenza questa risorsa della lingua nella filosofia, o il fatto che la filosofia non può attraversare l'elemento linguistico come se fosse diafano o trasparente, allora bisogna scrivere in maniera tale che il destinatario o il lettore prenda coscienza delle poste in gioco di lingua nella filosofia e, inversamente, di pensiero o di filosofia [...] all'interno di un discorso poetico. Da qui, in effetti, la necessità di far coabitare o di innestare in uno stesso testo codici, motivi, registri, voci che sono

⁶⁶ Il riferimento è a R. Rorty, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982 (tr. it. *Conseguenze del pragmatismo*, Milano, Feltrinelli, 1986) e J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985 (tr. it. *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari, Laterza, 1987).

⁶⁷ *Y a-t-il une langue philosophique?* (1988), in *Points de suspension*, cit., pp. 231-232. Su Rorty cfr. invece *«Il gusto del segreto»*, cit., pp. 10-11.

eterogenei fra loro»⁶⁸. Anche se nell'ultimo decennio la scrittura derridiana sembra essersi fatta in generale più sobria, meno inventiva o eccentrica sul piano formale, la molteplicità dei temi, dei toni o delle voci continua a caratterizzarla in maniera profonda, conferendole un'indubbia originalità e riconoscibilità.

Un discorso per certi aspetti analogo dev'essere svolto a proposito del rapporto che il filosofo intrattiene con la letteratura, intesa stavolta come oggetto di studio. È vero che, negli anni Novanta, Derrida ha dedicato una quantità piuttosto esigua di scritti all'esame di testi letterari, ma ciò non va inteso come il segno di un minor interesse o di una minore attenzione per quest'ambito teorico. Anzi, nelle sue considerazioni sulla letteratura si affaccia con insistenza un motivo nuovo (o, per meglio dire, articolato in maniera nuova), che si può designare col termine di «segreto».

In *Donner le temps*, un libro del 1991 che include fra l'altro un'ampia analisi di *La fausse monnaie* di Baudelaire, questo motivo emerge con chiarezza. Come si ricorderà, nel *poème en prose* baudelairiano un narratore descrive lo strano comportamento di un amico, che dopo aver elargito a un mendicante, con apparente generosità, una moneta d'argento, dichiara con disinvoltura che la moneta era falsa. Derrida rileva che non sarà mai possibile stabilire il senso effettivo del contegno di questo personaggio, che resta dunque indeterminabile, e aggiunge: «Tocchiamo qui una struttura del segreto di cui la finzione letteraria ci dice l'essenziale o che, di rimando, ci dice l'essenziale sulla possibilità di una finzione letteraria. Se il segreto non può essere scoperto, dissigillato, se, in questo caso, non abbiamo nessuna possibilità di sapere mai se sia stata veramente donata al mendicante una moneta falsa, significa innanzitutto che non ha alcun senso chiedersi cosa sia effettivamente successo, quale sia stata la vera intenzione dell'amico del narratore e il senso nascosto "dietro" i suoi enunciati o, del resto, dietro quelli del narratore»⁶⁹. Infatti non esiste, al di là delle frasi scritte da Baudelaire, la realtà psicologica di uno o più individui, del cui linguaggio o comportamento si potrebbero indagare le motivazioni: il segreto riguarda il testo stesso, non i personaggi che vi compaiono. «Un tale segreto entra in letteratura, è costituito dalla possibilità dell'istituzione letteraria, è rivelato da essa anche nella sua possibilità di segreto, solo nella misura in cui perde ogni interiorità e ogni spessore, ogni profondità. È assolutamente custodito, non dissigillabile, inviolabile, solo nella misura in cui riceve la sua forma da una struttura non psicologica»⁷⁰.

⁶⁸ *Passages – du traumatisme à la promesse* (1990), in *Points de suspension*, cit., pp. 388-389.

⁶⁹ J. Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, pp. 193-194 (tr. it. *Donare il tempo. La moneta falsa*, Milano, Cortina, 1996, p. 153).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 215 (tr. it. p. 168).

In un altro saggio, *Passions*, Derrida torna a collegare – in maniera ad un tempo più generale e più personale – il discorso letterario e il segreto: «Forse ho voluto soltanto confidare o confermare il mio gusto (probabilmente incondizionato) per la letteratura, più precisamente per la scrittura letteraria. Non che io ami la letteratura in generale né che la preferisca a qualunque cosa, e per esempio, come pensano spesso coloro che non sanno distinguere in fin dei conti né l'una né l'altra, alla filosofia. Non che io voglia ridurvi tutto, e soprattutto non la filosofia. [...] Ma se, senza amare la letteratura in generale e per se stessa, amassi qualcosa *in essa* che soprattutto non si riduca a qualche qualità estetica, a qualche fonte di godimento formale, questo sarebbe *nel luogo del segreto*. Nel luogo di un segreto assoluto. Lì sarebbe la passione»⁷¹. Questo segreto, chiarisce il filosofo, la letteratura ha il potere di dirlo senza intaccarlo, anzi un testo è letterario proprio in quanto non sarà mai possibile asserire di averne colto o esaurito il segreto, giacché l'autore o il lettore – lo vedevamo a proposito del blanchotiano *Instant de ma mort* – resta sempre libero di proporre un'altra modalità di lettura. Ciò vale, a ben vedere, per ogni testo, anzi per ogni traccia in generale, ma di questo processo la letteratura offre una testimonianza che Derrida non esita a definire esemplare.

C'è anzi una forma della scrittura letteraria che attrae particolarmente il filosofo, ed è quella autobiografica: «Non che la letteratura mi paia desiderabile di per sé, ma per me rappresenta anche la singolarità dell'esperienza e dell'esistenza nel suo rapporto con la lingua. In fondo, nella letteratura mi interessa sempre all'autobiografia. [...] L'autobiografia è il luogo del segreto, ma non nel senso che concederebbe o deterrebbe la chiave di un segreto – conscio o inconscio. C'è un segreto di questo tipo, certo, ma non è il segreto che cerco di pensare». Quello a cui allude il filosofo è invece un segreto diverso, ben più sfuggente, «che squalifica interminabilmente tutti gli sforzi che si possono fare per determinarlo»⁷².

Questo dato enigmatico, che non è connesso alla biografia o alla psicologia dell'autore o dei personaggi, non si cela sotto la superficie testuale e neppure dipende da un mero gioco dei significanti, si lascia comunque, fino ad un certo punto, pensare e capire: coincide allora con l'indecidibilità semantica del testo, e più specificamente (o esemplarmente) di quello letterario. Ciò potrebbe bastare, se il fine del filosofo fosse quello di prendere ancora una volta le distanze dalle tradizionali strategie di lettura, vale a dire dalla critica – che tende sempre a risolversi nel giudizio, nella pretesa di cogliere i limiti (in tutti i sensi) dell'opera – oppure dal commento – che dichiara o

⁷¹ J. Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, pp. 63-64 (tr. it. *Passioni*, in *Il segreto del nome*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 121-122).

⁷² «*Il gusto del segreto*», cit., pp. 37 e 51-52.

s'illude di rispecchiare e parafrasare quest'ultima mentre di fatto la sta già interpretando e forzando. Ma in Derrida si nota una sorta di impulso a spingere oltre il movimento di pensiero: è come se egli volesse suggerire che c'è, e ci sarà sempre, un segreto inattingibile al di là di ogni segreto che si pensi di avere raggiunto, qualcosa che rimarrà in ogni caso irrilato da chi scrive e incompreso da chi legge.

È vero che tale segreto non si situa né alla superficie del testo né dietro di essa: non è dunque in causa l'ennesima riapparizione dell'idea che il libro, sia esso sacro o classico, ha infinite risorse formali e semantiche, che nessuna lettura potrà mai esplorare integralmente. E tuttavia non si può fare a meno di riconoscere la parentela di fondo che lega la derridiana ipotesi del segreto a quella dell'inesauribilità del testo, sulla quale si è fondato, attraverso i secoli, il lavoro dei commentatori. Verrebbe da dire che, così come Derrida ha difeso, negli ultimi anni, la necessità di pensare un «messianico senza messianismo»⁷³, quella che si rileva nel suo modo di rapportarsi ai testi è un'attitudine commentatoria senza commento, un tentativo cioè di conservare la pratica commentatoria liberandola da quei presupposti teologici e metafisici che le sono storicamente connaturati. Che questo tentativo possa considerarsi riuscito solo in parte non deve certo suscitare sorpresa; resta tuttavia importante il fatto che un filosofo audace e coerente come Derrida abbia saputo intraprenderlo e prostrarlo, in forme diverse, attraverso tutta la sua opera.

⁷³ La formula compare più volte in J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993 (tr. it. *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994), ma concetti analoghi si incontrano anche in «*Il gusto del segreto*», cit., pp. 18-20 e 106.

Nomi citati

- Adorno, Theodor Wiesengrund 31, 41-43
 Agamben, Giorgio 39
 Alighieri, Dante 104
 Althusser, Louis 53
 Antonio 76
 Aragon, Louis 32, 39
 Aristotele 17
 Artaud, Antonin 76, 86, 95
- Bacon, Francis 66
 Barthes, Roland 65-66, 82
 Bataille, Georges 53, 76, 95
 Baudelaire, Charles 39, 41-43, 118-119
 Beckett, Samuel 65, 72
 Belmore, Herbert 27
 Benjamin, Walter 10-11, 13-49, 113
 Blanchot, Maurice 53, 64, 76, 82-83, 114-116
 Bloch, Ernst 32
 Borges, Jorge Luis 73
 Bouquet, Carole 108
 Brecht, Bertolt 10, 32, 43-45
- Celan, Paul (Paul Antschel) 85
 Cervantes, Miguel de 54, 73
 Contini, Gianfranco 8
 Chapsal, Madeleine 60
 Clemente Alessandrino, Tito Flavio 65
 Culler, Jonathan 98, 100
- Defert, Daniel 75-76
 Deleuze, Gilles 78
 De Man, Paul 98-100, 102-103, 110-113
 Derrida, Jacques 11, 66, 85-92, 94-121
 Desideri, Fabrizio 46
 Dilthey, Wilhelm 59
 Dreyfus, Hubert L. 71
 Dumézil, Georges 53
- Eribon, Didier 75, 82
 Euripide 79
- Ferraris, Maurizio 98, 115
 Fichte, Johann Gottlieb 21
 Flaubert, Gustave 76
 Foucault, Michel 10-12, 50-84
 Freud, Sigmund 55-58, 67, 96, 98, 101
 Frye, Northrop 7
 Fuchs, Eduard 39
- Gadamer, Hans Georg 98
 Genet, Jean 77, 86
 George, Stefan 36

Girolamo 67
 Goethe, Johann Wolfgang 10, 13-14, 16, 20, 25-26, 28-29, 36, 45
 Graff, Gerald 113
 Grimm, Jakob Ludwig Karl 36
 Grimm, Wilhelm Karl 36

Habermas, Jürgen 117
 Hamann, Johann Georg 18
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 86, 104, 112
 Heidegger, Martin 90, 97-98
 Hellingrath, Norbert von 36
 Hitler, Adolf 46
 Hofmannsthal, Hugo von 13, 33
 Hölderlin, Friedrich 25, 45
 Horkheimer, Max 41
 Houdebine, Jean-Louis 93
 Husserl, Edmund 86

Janet, Pierre 73-74
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 24
 Joyce, James 103-105

Kafka, Franz 37, 54
 Kambouchner, Denis 95
 Kant, Immanuel 9, 74, 79-80, 111
 Klossowski, Pierre 53, 76
 Kommerell, Max 36
 Kraus, Karl 37
 Kristeva, Julia 88

Lacan, Jacques 53, 101
 Lacis, Asja 32
 Laforgue, René 91
 Laporte, Roger 102, 109
 Leskov, Nikolaj Semënovič 15
 Lévi-Strauss, Claude 53
 Lyotard, Jean-François 98

Maelzel, Johann Nepomuk 47
 Mallarmé, Stéphane 54, 62-63, 86, 95-96, 109
 Marx, Karl 55-56, 58, 67, 111, 121
 Marx-Steinschneider, Kitty 43
 Mehring, Franz 36
 Moroncini, Bruno 14

Nietzsche, Friedrich 55-58, 63, 74-75, 98, 108
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 21-26

Omero 66, 104

Platone 17, 25, 28, 86, 90, 92-93, 104, 112
 Poe, Edgar Allan 47, 100-102
 Ponge, Francis 106
 Proust, Marcel 37, 76

Rabaté, Jean-Michel 105
Rabinow, Paul 71
Raimondi, Ezio 36
Rand, Nicholas 100
Rang, Florens Christian 27-28, 30
Richard, Jean-Pierre 95-96
Ricœur, Paul 96
Riegl, Alois 36
Rivière, Pierre 77
Robert, Marthe 54
Rorty, Richard 117
Rosso, Stefano 100
Rousseau, Jean-Jacques 88-89, 91, 98-99
Roussel, Raymond 53
Rychner, Max 37-38

Saussure, Ferdinand de 89
Scarpetta, Guy 93
Schiavoni, Giulio 44
Schlegel, Friedrich 9, 21, 23-26, 45
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 9
Schoen, Ernst 27
Scholem, Gerhard Gershom 19, 31-32, 35, 37, 43, 45-46
Selz, Jean 15
Shakespeare, William 66, 104
Shelley, Percy Bysshe 115
Socrate 101
Sofocle 79
Sollers, Philippe 95-96, 100, 102
Stalin (Iosif Visarionovič Dzugašvili) 46
Starobinski, Jean 91
Szondi, Peter 8, 14

Tieck, Ludwig 24

Vico, Giambattista 104

Wellek, René 9
Witte, Bernd 27

QUARTA DI COPERTINA

Tre grandi filosofi novecenteschi, che sono anche teorici dell'interpretazione e attenti lettori di opere letterarie, si sono trovati di fronte, in certe fasi dello sviluppo del loro pensiero, alla necessità di distinguere due diversi metodi di approccio ai testi, che hanno designato coi termini di «critica» e «commento». Benjamin, Foucault e Derrida hanno fornito diverse definizioni di questi concetti, così come diversamente si sono rapportati alla necessità di confrontare le proprie posizioni con quelle adottate da altri critici e filosofi. La ricostruzione, attuata in questo volume, di come essi abbiano concepito e sviluppato le loro tesi sulla critica e sul commento consente non solo di comprendere meglio un tema specifico, ma anche di acquisire una visione complessiva dei percorsi teorici dei tre pensatori, quali si sono venuti dispiegando attraverso gli anni, in rapporto con gli eventi culturali, storici e politici che hanno caratterizzato il secolo.

Giuseppe Zuccarino, nato nel 1955, è critico e traduttore. Ha pubblicato varie raccolte di saggi (*La scrittura impossibile*, Genova, Graphos, 1995; *L'immagine e l'enigma*, ivi, 1998; *Critica e commento*, ivi, 2000; *Percorsi anomali*, Udine, Campanotto, 2002; *Il desiderio, la follia, la morte*, ivi, 2005; *Il dialogo e il silenzio*, ivi, 2008; *Da un'arte all'altra*, Novi Ligure, Joker, 2009) e di frammenti (*Insistenze*, Genova, Graphos, 1996; *Grafemi*, Novi Ligure, Joker, 2007). È il curatore di due volumi collettivi: *Palinsesto. I modi del discorso letterario e filosofico* (Genova, Marietti, 1990) e *Le trame parallele. Letteratura e arti visive* (Genova, Graphos, 1996). Ha tradotto, fra l'altro, libri di Mallarmé, Fénéon, Klossowski, Caillois e Barthes. Suoi scritti sono presenti in numerose riviste italiane e straniere. È redattore della rivista «Arca».



(La Biblioteca di RebStein, Vol. IX)