

GIUSEPPE ZUCCARINO

La letteratura come trasgressione e ripetizione



Quaderni delle Officine, XXX, Giugno 2013



Giuseppe ZUCCARINO

**La letteratura come trasgressione
e ripetizione
(2013)**

La pubblicazione postuma di lavori inediti di Michel Foucault continua con una piccola raccolta di testi di argomento letterario, *La grande étrangère*¹. Il titolo è stato scelto dai curatori del volume facendo riferimento a una frase del filosofo, che in un'intervista aveva dichiarato: «In fondo, per le persone della mia generazione, la grande letteratura era quella americana, era Faulkner. È verosimile che il fatto di aver accesso alla letteratura contemporanea solo tramite una letteratura straniera [...] introduca una specie di distanza in rapporto alla letteratura. La letteratura era la Grande Straniera»². Ciò non toglie che, nella prima fase della sua produzione, e in particolare negli anni Sessanta, Foucault abbia dedicato un'estrema attenzione all'ambito letterario, salvo poi diradare i testi su questo argomento negli ultimi decenni della sua esistenza. Non a caso, gli scritti ora proposti appartengono al periodo 1963-1970.

La prima delle tre parti in cui si presenta suddiviso il volume comprende trascrizioni da un ciclo di emissioni radiofoniche che Foucault aveva curato nel 1963 sul tema *Les langages de la folie*. Delle cinque puntate della serie, i curatori ne hanno selezionato solo due, la seconda e l'ultima, ritenendole più direttamente connesse alla letteratura. L'una ha per titolo *Le silence des fous*. In essa, il filosofo sostiene che la nostra cultura ha sempre cercato di mantenere la follia a distanza. E poco importa se, sul piano letterario, lo ha fatto ricorrendo al comico o, in casi più rari, al tragico. Quest'ultimo procedimento è ben visibile nel *Re Lear* shakespeariano ma, secondo Foucault, lo si ritrova anche nel *Don Chisciotte* di Cervantes, in particolare nel fatto che il protagonista, percepito come pazzo dagli altri personaggi del romanzo, ci viene mostrato come se fosse sempre sul punto di prendere coscienza della propria follia. Tuttavia non è affatto un caso che il rinsavimento di Don Chisciotte avvenga solo all'ultimo istante, quello che precede il decesso: «La follia e la coscienza della follia sono come la vita e la morte. L'una uccide l'altra. La saggezza può sì parlare della follia, ma ne parlerà come di un cadavere. La follia, di fronte, rimarrà muta, puro oggetto per uno sguardo divertito»³.

¹ M. Foucault, *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.

² M. Foucault, *La fête de l'écriture* (1975), in *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 2001, p. 1602.

³ *La grande étrangère*, cit., p. 35.

Anche se, nel Seicento e Settecento, sul piano della realtà sociale si procedeva in maniera drastica, mettendo in atto quel «grande internamento» che in Europa ha portato all'arresto di molte migliaia di persone considerate devianti, incluse gli eccentrici e i folli⁴, il mondo della cultura amava giocare sull'esitazione tra ragione e sragione. Un bell'esempio di ciò ci viene offerto da *Le neveu de Rameau*, opera in cui Diderot fa riferimento a un personaggio realmente esistito, del quale riferisce i discorsi spregiudicati e descrive l'insolita capacità di imitare una serie di brani tratti da opere musicali diverse, saltando di continuo da una voce all'altra o da uno strumento all'altro e immedesimandosi nell'esibizione mimico-vocale al punto da perdere la coscienza di sé.

Una condizione sospesa tra ragione e pazzia può persino riguardare lo scrittore stesso, che proprio per questo motivo, attraverso le sue opere e il suo comportamento, riesce ad esercitare sugli altri un'azione destabilizzante. Ciò vale nel caso di Sade, e non a caso lo ha condotto a subire vari decenni di incarceramento. È sintomatico il fatto che, mentre egli era recluso nel manicomio di Charenton, uno dei suoi medici scrivesse al ministro di polizia allo scopo di far notare che Sade si trovava nel posto sbagliato, essendo non un pazzo bensì un individuo immorale e vizioso; per questo motivo, il medico lo giudicava una minaccia per il buon funzionamento dell'istituzione manicomiale. In tempi più recenti, un'analogha azione perturbante è stata esercitata da Artaud, che fin da giovane si è mostrato capace di descrivere, nelle lettere indirizzate a Jacques Rivière, il disagio psichico che ostacolava, e nel contempo animava, il suo desiderio di espressione. In Artaud, osserva il filosofo, si ravvisa «una sorta di vuoto centrale, quel vuoto fondamentale in cui le parole mancano, il pensiero viene meno, erode la propria sussistenza, sprofonda su se stesso. Ed è lì, in quell'impossibilità di parlare, di pensare, di trovare le parole, che la follia, nella nostra cultura, ritrova il suo supremo diritto al linguaggio»⁵. Ciò spiega la circostanza paradossale per cui Rivière,

⁴ Di questa segregazione degli «irregolari» (che è stata una pratica non effimera, visto che è durata un secolo e mezzo), Foucault ha spiegato le modalità in una celebre opera, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 (tr. it. *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 2011).

⁵ *La grande étrangère*, cit., p. 44.

direttore della prestigiosa «Nouvelle Revue Française», rifiuta le poesie di Artaud ma in compenso accetta di pubblicare le lettere in cui quest'ultimo spiega ciò che gli impedisce di dare ai propri testi la forma voluta.

L'altra emissione radiofonica scelta dai curatori verte su *Le langage en folie*. Il titolo allude allo stretto rapporto che esiste tra pazzia e linguaggio. La possibilità di parlare è anche quella di mostrarsi irragionevoli, di scivolare nel delirio. Ciò vale persino nel caso in cui la follia rimanga muta: «Per esempio, adesso si sa che il perseguitato che sente delle voci, le pronuncia egli stesso. Ha effettivamente l'impressione che provengano dall'esterno, ma in realtà un apparecchio di registrazione fissato al livello della sua laringe basta a dimostrare che le voci le ha pronunciate lui. Cosicché le minacce che ascolta, da un lato, le ingiurie o le lamentele con cui risponde, dall'altro, sono solo le fasi, o le frasi, di una stessa trama verbale»⁶. Secondo Foucault, l'importanza assunta ai nostri occhi dal linguaggio della follia, e dal linguaggio in generale, deriva dal crollo della fiducia nei sogni di liberazione e di «disalienazione» dell'uomo, cui si unisce la morte di Dio. Il possibile ci appare ormai legato ai segni verbali, piuttosto che alla storia, alle istituzioni o alle credenze fideistiche.

La strada che va dalla follia al linguaggio letterario può anche essere percorsa in senso inverso: «Le parole, i loro incontri arbitrari, la loro confusione, le loro trasformazioni protoplasmiche, bastano a far nascere tutto un mondo, nel contempo vero e fantastico»⁷. Per esemplificare questa sorta di mite impazzimento del linguaggio, Foucault cita un ampio brano da *Biffures* di Michel Leiris, libro in cui l'autore mostra come, nell'infanzia, il semplice fraintendimento di alcune parole o espressioni gli avesse aperto la strada per le più bizzarre e immaginose fantasticherie. Un tale percorso di scrittura, tramite passerelle costituite da vocaboli fonicamente simili, non rappresenta una tentazione solo per i contemporanei. Il filosofo ricorda infatti il testo in rima d'uno scrittore settecentesco non certo famoso, Pierre Antoine Augustin de Püis: quest'ultimo, seguendo l'ordine alfabetico, associava la A ad Adamo, la B al bambino, ai baci, ai bonbon, la C alla cantina, alla camera, al cannone, e così via. Se questo ci appare come

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

un ingenuo gioco letterario, lo stesso non può dirsi delle opere di Jean-Pierre Brisset, uno studioso di grammatica che, nel secolo successivo, aveva elaborato teorie deliranti usando come metodi di dimostrazione le paretimologie e gli accostamenti di vocaboli in base al suono. Nei suoi scritti, Brisset raggiunge nel contempo effetti di comicità involontaria e di stranezza inquietante, sconfinando a tratti palesemente nella follia. Foucault si mostra affascinato da questo autore che, «scuotendo le parole come una raganella ostinata, ripetendole in tutti i sensi, strappando loro armoniche derisorie ma anche decisive, ne fa nascere, con una sorta di dilatazione mostruosa, delle favole, favole in cui si riassume tutta la storia degli uomini e degli dèi, come se il mondo fin dalla sua creazione non fosse nulla più di un gigantesco gioco di parole»⁸.

I letterati contemporanei cercano nuovi approcci ludici al linguaggio, sia che ai vocaboli prevedibili ne sostituiscano altri all'interno di conversazioni banali, creando così uno spostamento di senso dotato di valore umoristico, alla maniera di Jean Tardieu in *La Comédie du langage*, sia che fingano di estrarre dalle parole stesse altre parole, fonicamente simili, che possano servire a definirle. È quanto, con finezza poetica, fa Leiris in testi come *Bagatelles végétales*, dove leggiamo ad esempio: «*Âme, mal amical, lac à l'écume immaculée*» (Anima, male amichevole, lago dalla schiuma immacolata), oppure: «*Cadavres: cadres et canevas en vrac, carcasses à crasse, cortège et sortilèges de cartilages*» (Cadaveri: telai e canovacci alla rinfusa, carcasse da sporco, corteo e sortilegi di cartilagini)⁹. È vero che la somiglianza fra i procedimenti adottati dagli scrittori e certi rituali degli ossessivi o certi scarti verbali degli schizofrenici non devono indurci ad avvicinare troppo letteratura e follia, ma secondo Foucault resta possibile sostenere che «la nostra epoca ha scoperto – e in maniera quasi simultanea – che la letteratura, in fondo, era solo un fatto di linguaggio e che la follia, da parte sua, era un fenomeno di significazione. Che l'una e

⁸ *Ibid.*, p. 62. Il filosofo ha dedicato a Brisset due testi: *Le cycle des grenouilles* (1962) in *Dits et écrits*, I, cit., pp. 231-233 (tr. it. *Il ciclo delle rane*, in «Arca», 3-4, 1998, pp. 85-87) e *Sept propos sur le septième ange* (1970), *ibid.*, pp. 881-893 (tr. it. *Sette discorsi sul settimo angelo*, in «Arca», 19, 1994, pp. 7-17).

⁹ M. Leiris, *Bagatelles végétales*, in *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969; 2001, pp. 120-121.

l'altra, per conseguenza, giocavano con dei segni, con quei segni che si prendono gioco di noi»¹⁰.

La seconda parte del volume foucaultiano ospita il testo di una doppia conferenza, tenuta a Bruxelles nel dicembre 1964 e dedicata al tema *Littérature et langage*. Il filosofo esordisce notando che la domanda su «che cos'è la letteratura?» (l'allusione è al titolo di un celebre saggio di Sartre) non dev'essere considerata come se fosse posta dall'esterno, visto che è la letteratura stessa a rivolgersela, in quanto ciò costituisce parte integrante dell'atto di scrivere. D'altro canto occorre riconoscere che non è sempre stato così: a grandi linee, si può dire che solo a partire da Mallarmé si è manifestata una simile tendenza autoriflessiva nell'ambito letterario. È vero che facciamo rientrare in quest'ultimo anche una grande quantità di testi dei secoli e millenni precedenti, però potrebbe trattarsi di una scelta opinabile: «Non è così sicuro che Dante o Cervantes o Euripide siano letteratura. Certo, essi appartengono alla letteratura, ma nel senso che ora fanno parte della nostra letteratura attuale, e ne fanno parte grazie a un certo rapporto che, di fatto, riguarda solo noi»¹¹. In passato, si è inteso a lungo indicare col vocabolo «letteratura» una certa familiarità con le opere e il linguaggio, un rapporto sostanzialmente passivo con la memoria e il sapere, mentre è solo nell'Ottocento che la letteratura è divenuta un terzo termine attivo (distinto ma interrelato) rispetto al linguaggio e alle opere. Da allora, essa si configura come una sorta di spazio vuoto, a partire dal quale, appunto, può sorgere l'interrogazione su cosa sia la letteratura.

A giudizio di Foucault (che si mostra qui tacitamente vicino ad uno dei suoi maestri, Maurice Blanchot), non si realizza mai una piena coincidenza fra linguaggio, opera e letteratura. Anzi, appena un autore dà avvio al proprio libro, iniziando a riempire la pagina bianca, mette in atto una trasgressione «in rapporto all'essenza pura, bianca, vuota, sacra della letteratura»¹². Così, quando Proust scrive la frase d'avvio del proprio

¹⁰ *La grande étrangère*, cit., p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 82.

capolavoro, «Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera»¹³, queste parole semplici e banali non offrono nulla che le renda riconoscibili come letterarie. E tuttavia esse appaiono significative proprio perché segnalano che non si tratta più, per lo scrittore, di esordire esibendo la vicinanza ai segni prestigiosi delle opere del passato. Sostiene infatti il filosofo: «Credo che ogni atto letterario nuovo – che sia quello di Baudelaire, di Mallarmé, dei surrealisti, poco importa – implichi almeno quattro negazioni, quattro rifiuti, quattro tentativi di assassinio: innanzitutto rifiutare la letteratura degli altri; in secondo luogo rifiutare agli altri il diritto di fare letteratura, contestare che le opere altrui siano letteratura; in terzo luogo rifiutare, contestare a se stessi il diritto di fare letteratura; e infine, in quarto luogo, rifiutare, nell'uso del linguaggio letterario, di compiere o dire altro che l'assassinio sistematico, totale, della letteratura»¹⁴.

In questa prospettiva, lo scrittore può anche inserire nell'opera degli elementi bruti di realtà, come fa Michel Butor in *Description de San Marco*, quando utilizza, accanto a materiali di altra provenienza, la trascrizione della registrazione di dialoghi casuali fra i turisti in visita alla basilica veneziana, non allo scopo di produrre un'impressione di realismo bensì, all'opposto, per mostrare che, una volta introdotto sulla pagina, ogni frammento di linguaggio può divenire letteratura (ancorché, in questo caso, si tratti di una letteratura affermata e nel contempo negata). Più in generale, si assiste a un doppio movimento, a un duplice figura: «L'una sarebbe la figura della trasgressione, quella della parola trasgressiva, e l'altra al contrario sarebbe la figura di tutte le parole che puntano e fanno segno verso la letteratura; da un lato, dunque, la parola di trasgressione, e da un altro lato quella che chiamerei la ripetizione della biblioteca»¹⁵. Scrittori come Sade e Chateaubriand possono esemplificare questi due modi opposti, ma anche compresenti, di rapportarsi alla scrittura.

Ogni opera che ambisca ad essere ascritta alla letteratura deve in ogni caso esibire dei segni formali che la rendano riconoscibile come appartenente a quello specifico

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 13 (tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5).

¹⁴ *La grande étrangère*, cit., pp. 83-84.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

campo. Un tempo spettava alla retorica offrire il repertorio dei procedimenti con cui era possibile conseguire tale riconoscibilità, ma ora il compito viene assunto dalla letteratura stessa: l'opera svolge dunque la duplice funzione di narrare una storia e, nel contempo, di segnalarsi come testo letterario. Va detto, però, che quest'ultimo non riesce mai a realizzare un'effettiva coincidenza con la letteratura: può tutt'al più porsi come simulacro di essa. Lo mostra bene Proust in *À la recherche du temps perdu*, che narra la storia di come si passa dalla vita all'opera, ma termina appunto nel momento in cui l'avvio della stesura è divenuto finalmente possibile. Il tempo perduto è dunque anche quello «dell'opera, che per l'appunto non ha più il tempo di essere realizzata, dato che, quando il testo realmente scritto si conclude, l'opera non è ancora presente [...]. E l'apparente importanza del tempo in Proust deriva semplicemente dal fatto che il tempo proustiano, che è dispersione e appassimento da un lato, ritorno e identità dei momenti felici dall'altro, il tempo proustiano è soltanto la proiezione interna, tematica, drammatizzata, raccontata, recitata, di quella distanza essenziale fra l'opera e la letteratura che costituisce, io credo, l'essere profondo del linguaggio letterario»¹⁶.

Foucault deve ammettere che procedimenti autoriflessivi caratterizzavano anche opere del passato, come il *Don Chisciotte* di Cervantes o *Jacques le fataliste* di Diderot, ma a suo giudizio la letteratura del Novecento li mette in atto in una maniera che non ha quasi più nulla di ironico. Così, quando Joyce costruisce un romanzo di ambientazione contemporanea sul glorioso modello dell'*Odisea*, non punta tanto a sostituire scherzosamente alla solennità dell'epica greca episodi per nulla eroici e un linguaggio quotidiano, quanto piuttosto a mostrare la presenza soltanto indiretta (attraverso il richiamo allusivo alle gesta di Ulisse) della letteratura, dunque a ben vedere l'assenza e l'inaccessibilità di essa. Allo spazio della retorica si è ormai sostituito quello del libro, come viene mostrato in maniera profonda dall'irrealizzabile sogno mallarmeano: «Il libro di Mallarmé, che vuol ripetere e al tempo stesso annientare tutti gli altri libri, un libro che, nel suo biancore, sfiora l'essere definitivamente sfuggito della letteratura, risponde a quel gran libro muto, ma pieno di segni, che l'opera classica cercava di ricopiare, di rappresentare. Il libro di Mallarmé risponde a quel gran libro, ma nel contempo si

¹⁶ *Ibid.*, pp. 92-94.

sostituisce ad esso: ne constata la scomparsa»¹⁷. Si ha qui un caso estremo della contraddizione che minaccia, ma anche anima, la letteratura moderna: ogni libro vorrebbe essere unico, trasgressivo, mira a sopprimere tutti gli altri, ma finisce poi col prendere posto nello spazio silenzioso e tranquillo della biblioteca.

La seconda sessione della conferenza foucaultiana di Bruxelles concerne il rapporto fra letteratura e critica. Ci si interroga sulla stranezza del fatto che il linguaggio letterario autorizza all'infinito sempre nuove interpretazioni, sempre nuovi commenti, che offrono, in certo modo, un duplicato delle opere. Secondo Foucault, la mole dei discorsi di secondo grado sembra ispessirsi sempre più, a fronte dell'assottigliarsi dei testi di primo grado. Al tempo stesso, però, la figura del critico evapora, perde specificità, visto che atti critici si possono ravvisare anche negli stessi scritti letterari, ad esempio «nelle poesie di Char, o nei frammenti di Blanchot, nei testi di Ponge»¹⁸. Da un lato, la critica punta sull'aspetto metodologico, quale che sia il metodo cui ricorre di volta in volta (psicoanalitico, tematico, linguistico), ma dall'altro si pone in uno spazio che non è più semplicemente quello della lettura. Ai tempi di Sainte-Beuve, il commentatore svolgeva il compito di rendere le opere letterarie più accessibili. Ora, invece, la critica indaga sulla scrittura stessa degli autori, e nel contempo si pone a sua volta come atto letterario, «una scrittura indubbiamente seconda in rapporto ad un'altra, ma nondimeno una scrittura, che forma con tutte le altre un intrico, un reticolo, un groviglio di punti e di linee [...], quel che si potrebbe chiamare il totale della critica e della letteratura, ossia l'attuale geroglifico fluttuante della scrittura in generale»¹⁹. Nel dire ciò, Foucault si mostra assai vicino alle posizioni di Barthes e dei teorici della rivista «Tel Quel», posizioni da cui si distanzierà negli anni successivi.

Il filosofo non è convinto che la critica rientri in quello che Jakobson definisce metalinguaggio. Per un verso, infatti, la letteratura (che dovrebbe costituire il grado primario rispetto alla critica) implica già un rapporto di secondo grado nei confronti della lingua; per l'altro, concede a se stessa il diritto di sospendere almeno in parte il codice

¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

delle regole linguistiche. Tale sospensione toglie ai critici la possibilità di praticare un effettivo esercizio metalinguistico sulla letteratura: essi non sono in grado di descriverla dall'esterno, possono tutt'al più tentare di «ripeterla», ossia di dire le stesse cose con altre parole. Ma questo è qualcosa che la letteratura fa già da sé, e fin dai tempi più remoti. Foucault ricorda l'episodio dell'*Odissea* in cui Ulisse, ospite in incognito dei Feaci, ha occasione di ascoltare un aedo che celebra col canto le avventure di Ulisse: l'*Odissea*, dunque, si riflette al proprio interno, si duplica. La critica può attuare in vari modi il tentativo di ripetere quel che vi è di ripetibile nel linguaggio, e il più nuovo di tali modi consiste appunto nell'analizzare i segni con cui l'opera si autodesigna. Questo tipo di analisi letteraria, praticato fra altri da Barthes e Starobinski, si avvicina alla filosofia.

Foucault ricorda che la letteratura ha in primo luogo a che fare non con le idee, la bellezza, i sentimenti, bensì col linguaggio, con un sistema di segni, che peraltro muta storicamente e si presta a molteplici usi (economico, religioso, sociale, ecc.). Si tratta quindi di procedere, nel contempo, in due maniere opposte: occorre situare la letteratura all'interno del quadro generale costituito dall'impiego del linguaggio in una determinata epoca, ma anche indirizzare l'analisi verso l'interno della singola opera, considerando quest'ultima come una combinazione di segni verbali. Ciò tuttavia non significa che un testo letterario sia interamente spiegabile con i metodi della linguistica, perché di fatto la letteratura ricorre a procedimenti assai più fini e complessi rispetto a quelli usati normalmente nella comunicazione verbale, come la tecnica dell'autoimplicazione (lo si è appena visto dall'esempio dell'*Odissea*). Il testo letterario è polisemantico, attraversa strati semiologici diversi al fine di costituire una figura che rimanda sia a se stessa che a uno spazio.

Infatti, mentre si è soliti associare l'opera letteraria al tempo, si tende a dimenticare la relazione che essa intrattiene con lo spazio²⁰. Quest'oblio era ben visibile nella critica tradizionale, tutta dedita a «ritrovare le vie della creazione, ricostituire nel proprio discorso critico il tempo della nascita e del compimento che, si pensava, doveva

²⁰ Su questo tema, cfr. *Le langage de l'espace* (1964) in *Dits et écrits*, I, cit., pp. 435-440 (tr. it. *Il linguaggio dello spazio*, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 33-40).

pur detenere i segreti dell'opera»²¹. Ora invece, constata Foucault, da più parti si comincia a tentare un'analisi del linguaggio letterario in termini spaziali. Egli ha in mente ricerche come quelle di Poulet, Starobinski, Rousset e Richard²², che ritrovano le figure della sfera, dell'anello, della spirale e così via, in autori diversi, dai poeti barocchi a Corneille, da Rousseau a Mallarmé. Studi del genere favoriscono la convergenza fra l'analisi degli strati semiologici del testo e quella delle forme di spazializzazione, dunque fanno segno verso un linguaggio a venire, «un linguaggio che non conoscerà più la separazione attuale fra la letteratura, la critica, la filosofia»²³.

L'ultima parte del volume di Foucault è dedicata a uno scrittore cui egli attribuisce grande importanza, vale a dire Sade. Anche in questo caso, il testo del filosofo assume la forma di una doppia conferenza, tenuta nello stato di New York, a Buffalo, nel marzo 1970. Foucault osserva che Sade pone le proprie opere all'insegna della verità, manifestando la volontà di narrare cose realmente accadute. Si tratta di un procedimento retorico abituale per i romanzieri del XVIII secolo, che spesso fingevano di limitarsi a trascrivere un manoscritto ritrovato, delle lettere che erano state loro trasmesse oppure delle confidenze che avevano ascoltato da qualcuno. Sade vi ricorre in maniera sovente maldestra, con goffaggini di natura tecnica: Foucault ricorda ad esempio che, nel romanzo epistolare *Aline et Valcour*, una lettera occupa da sola quasi 350 pagine e riferisce anche episodi che non potevano essere noti all'immaginario estensore della missiva. Ma l'inverosimiglianza dipende, in misura assai maggiore, dal contenuto stesso delle narrazioni: «Migliaia di morti, stragi, persone, uomini e donne, che si procurano per giornate intere delle giovani o dei giovani che non cessano di massacrare, dopo aver ottenuto con loro godimenti sessuali indefinitamente rinnovati; qualcuno che distrugge d'un sol colpo, a Roma, ventiquattro ospedali e le quindicimila persone che li occupano;

²¹ *La grande étrangère*, cit., p. 133.

²² Ricordiamo che su un libro di quest'ultimo (*L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961) verte il saggio foucaultiano *Le «Mallarmé» de J.-P. Richard* (1964), in *Dits et écrits*, I, cit., pp. 455-465 (tr. it. *Il «Mallarmé» di J.-P. Richard*, in *Archivio Foucault*, 1. 1961-1970, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 87-97).

²³ *La grande étrangère*, cit., p. 141.

qualcuno che provoca un'eruzione vulcanica. Tutto ciò è moneta corrente nel testo di Sade»²⁴.

Di che specie può essere, allora, la verità a cui egli dichiara di aspirare? Una prima ipotesi è che essa non sia da ricercare nelle vicende narrate, bensì nei ragionamenti esposti all'interno delle opere. Sade si sforzerebbe di evidenziare, allo scopo di convincere il lettore, il nesso che esiste fra la razionalità dei discorsi e l'esercizio del desiderio. Proprio questa pressante volontà di persuadere spiegherebbe le molte migliaia di pagine vergate dall'autore settecentesco, benché egli sapesse, e sperimentasse a proprio danno, che la loro pubblicazione poteva costargli lunghi periodi di carcere. Viene da pensare che egli sentisse il dovere di trasmettere un insegnamento ben preciso, quello secondo cui, nella vita, il vizio viene premiato e la virtù punita. Tuttavia, nel leggere i romanzi sadiani, ci si rende conto che le cose non sono affatto così lineari: tanto le sventure in cui incorre chi si comporta virtuosamente quanto la prosperità che deriva dal contegno vizioso risultano condizionate dall'intervento del caso, ossia da circostanze imprevedibili, invece di discendere da una normale consequenzialità logica.

Convieni allora, secondo Foucault, proporre una diversa spiegazione. Juliette, ossia la principale eroina del male che figura nelle opere narrative di Sade, illustra ad un certo punto una sorta di esercizio cui si dedica con profitto. Consiste nell'astenersi per quindici giorni da ogni forma di lussuria, poi nello stendersi da sola al buio e dar libero corso alle proprie fantasie erotiche e crudeli; quella che si rivelerà capace di suscitare in lei il maggior godimento (anche proprio a livello corporeo) dev'essere messa per iscritto, e solo successivamente tradotta in azione effettiva. Da questo brano, si può desumere «che la scrittura, ben lungi dall'essere lo strumento della razionalità universale, appare come il puro e semplice strumento, il corroborante, l'ausilio, di una fantasmagoria individuale»²⁵. Qualcosa di simile, del resto, si legge in un testo teorico, *Idées sur le roman*, nel quale Sade esorta chi voglia scrivere romanzi a seguire sì la natura e il vero, ma sviluppando in maniera del tutto libera le proprie invenzioni.

²⁴ *Ibid.*, pp. 152-153.

²⁵ *Ibid.*, p. 159.

Tornando alla ricetta suggerita tramite il personaggio di Juliette, resta da chiarire in che modo l'autore si rapporti al passaggio per lui più difficile, che non è quello dall'immaginazione alla scrittura, bensì quello dalla scrittura alla messa in atto effettiva. Secondo Foucault, Sade è obbligato dal carattere estremo delle proprie fantasie a rinunciare alla fase esecutiva, assegnando dunque alla letteratura una funzione ancor più rilevante: «La scrittura è ciò che, a forza di far lavorare l'immaginazione dilazionando il momento del reale, finirà col sostituirsi al principio di realtà»²⁶. Escludere i rapporti concreti con gli altri individui consente di abolire ogni limite per l'immaginazione e di porre la scrittura al servizio esclusivo del principio di piacere. Si crea un circolo vizioso tra fantasmagoria, godimento sessuale di tipo masturbatorio e scrittura, nel quale ciascuna di queste pratiche rilancia e potenzia, in maniera incessante e interminabile, le altre due. Anche qui, dunque, ossia nel caso-limite di Sade, ritroviamo il nesso strettissimo che lega la letteratura alla trasgressione e alla ripetizione. Al tempo stesso, trova conferma il fatto che lo scopo di questo autore non è di convincere i lettori, di trasmettere loro determinate verità in cui crede, giacché ai suoi occhi l'unica possibile verità coincide col desiderio, senza leggi né limiti. Pertanto, «quella sadiana è una scrittura che in realtà non s'indirizza a nessuno [...], è una scrittura assolutamente solitaria»²⁷.

Nella seconda sessione della conferenza, Foucault si interroga sul significato della continua alternanza, così tipica dei testi di Sade, tra discorsi teorici e scene erotiche. Si potrebbe pensare che i discorsi servano ad offrire una giustificazione delle orge descritte nelle pagine contigue, ma se li si esamina più da vicino ci si accorge che non è così. I ragionamenti di tipo filosofico, infatti, non vertono direttamente sulla sfera sessuale: «Vi si parla di Dio, delle leggi, del contratto sociale, di quel che è un crimine in generale; vi si parla della natura, dell'anima, dell'immortalità, dell'eternità»²⁸. Eppure un nesso fra i discorsi e le scene esiste, visto che Sade sottolinea assai spesso come le cose dette suscitino, nei personaggi che le enunciano, un'eccitazione erotica tale da indurli a passare

²⁶ *Ibid.*, p. 164.

²⁷ *Ibid.*, pp. 171-172.

²⁸ *Ibid.*, p. 175.

subito all'atto. La parola e il desiderio sono quindi strettamente associati fra loro: l'una stimola l'altro e viceversa.

Foucault riassume in quattro punti il contenuto teorico della filosofia sadiana; si tratta in effetti di altrettante negazioni: né Dio, né l'anima, né il crimine, né la natura esistono. Ovviamente questa quadruplici tesi viene motivata tramite ragionamenti, instancabilmente ripetuti dai diversi personaggi che incontriamo nei libri dell'autore. In tal modo, Sade delinea anche i caratteri di quell'esistenza irregolare, non sottomessa ad alcuna istanza superiore, che per lui rappresenta un modello ideale di comportamento e un'apertura totale delle possibilità. Infatti, «se non esistono né Dio, né l'identità personale, né la natura, né la costrizione dell'uomo da parte di una società o di una legge, allora non c'è più differenza fra il possibile e l'impossibile»²⁹.

Sempre schematizzando per punti, Foucault indica cinque funzioni svolte dai discorsi sadiani: 1) essi servono a teorizzare la soppressione di ogni limite per il desiderio, idea non da poco, visto che si pone in contrasto con l'intera tradizione filosofica e religiosa; 2) i discorsi sono rivolti dagli eroi libertini, piuttosto che alle vittime designate, agli altri personaggi libertini, al fine di farsi riconoscere da loro e nel contempo di metterli alla prova; infatti, se questi individui si rivelassero debolmente trasgressivi, verrebbero subito spostati nella categoria delle vittime; 3) facendo ricorso ad una logica complessa, i discorsi sostengono che l'inesistenza di Dio, dell'anima, della natura, della legge non va considerata come un dato acquisito e tranquillizzante, poiché esiste il dovere, che è anche un piacere, di oltraggiare il più possibile queste entità chimeriche, così da ribadire l'inesistenza; 4) pur se i libertini sadiani concordano sulle questioni di fondo, i loro discorsi presentano significative differenze dovute al carattere, alla posizione sociale, ai gusti e alle ossessioni individuali, dunque ciascuno di questi personaggi eleva a sistema le proprie pratiche sessuali e criminali; anzi, il detentore del sistema più forte ha il diritto di uccidere i propri rivali meno audaci sul piano teorico; 5) i discorsi, infine, servono ad affermare che il libertino accetta la morte, non con rassegnazione ma all'opposto vedendo in essa una negazione della natura e una suprema forma di godimento.

²⁹ *Ibid.*, p. 181.

Foucault conclude la propria esposizione mettendo in guardia contro due possibili modelli di lettura dei testi sadiani, ispirati rispettivamente a Freud e a Marcuse. Il fondatore della psicoanalisi assegna a se stesso il compito di enunciare la verità sul desiderio sessuale, mentre Sade, da parte sua, non subordina mai il desiderio al discorso o viceversa, bensì concatena ed articola fra loro questi due elementi. Marcuse sostiene la necessità di liberare il desiderio dai sensi di colpa a cui è stato abusivamente connesso e vorrebbe consentire a tutti di vivere la propria sessualità con innocenza; per Sade, all'opposto, la cancellazione del senso di colpa priverebbe la lussuria e il crimine del piacere connesso alla coscienza della trasgressione, depotenziandoli. Allo scrittore settecentesco spetta dunque il merito di aver mostrato l'illusorietà dell'idea che desiderio e verità possano riconciliarsi, concedendoci infine di vivere quieti e felici. Per Sade, invece, «desiderio e verità si moltiplicheranno senza limite, nell'ondeggiamento, nello scintillio, nella continuazione all'infinito del desiderio»³⁰.

Come si sarà compreso attraverso il pur rapido esame delle varie parti di cui è composto il volume, *La grande étrangère* costituisce un'opera di notevole rilievo. Non ne diminuiscono il valore i dubbi suscitati dalle scelte dei curatori, anche se è inevitabile chiedersi perché essi abbiano rinunciato a proporre tutte e cinque le puntate della serie *Les langages de la folie* (che pure, come si capisce leggendo le due incluse nel libro, erano strettamente connesse fra loro sul piano tematico), oppure perché abbiano trascurato un'altra emissione radiofonica di argomento letterario, quella che Foucault aveva dedicato nel novembre 1962 alle opere di Raymond Roussel, o infine perché, delle due conferenze tenute dal filosofo a Buffalo nel 1970, abbiano incluso quella su Sade e omesso l'altra, che verteva su *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert³¹.

È vero che qualche limite si rileva anche nelle asserzioni teoriche di Foucault. Ad esempio, risulta arduo per lui sostenere che la letteratura in senso proprio nasce

³⁰ *Ibid.*, p. 218.

³¹ Internet consente di rimediare in parte a queste lacune: è infatti possibile ascoltare sia la registrazione della trasmissione relativa a Roussel (sul sito www.arcane17.com), sia quella di una delle tre puntate mancanti del ciclo *Les langages de la folie*, dal titolo *La folie et la fête* (sul sito www.youtube.com).

nell'Ottocento, ossia quando ne viene scoperto il carattere autoriflessivo, e nel contempo evocare, all'interno del proprio discorso, opere anteriori che sono palesemente dotate di questo stesso carattere, come il *Don Chisciotte* di Cervantes o *Jacques le fataliste* di Diderot, per non parlare dell'*Odissea* omerica, nella quale egli evidenzia giustamente la presenza di procedimenti di autoimplicazione. Appare inoltre legata al clima di un'epoca incline alle utopie, gli anni Sessanta dello scorso secolo, la speranza nell'avvento di una forma di *écriture* in cui scompaia la distinzione tra letteratura, critica e filosofia (benché certi autori di quel periodo, come Barthes, Starobinski, Richard, oppure Deleuze, Derrida e lo stesso Foucault, abbiano in effetti compiuto dei passi significativi in tale direzione).

Tuttavia, a prescindere da ciò, resta lecito sostenere che le tesi esposte in *La grande étrangère* conservano gran parte del loro interesse e della loro validità. Pochi autori hanno saputo analizzare così in profondità i rapporti che la letteratura intrattiene con la follia, il linguaggio, la critica. Pochi, anche, hanno saputo individuare in maniera così lucida due dei bisogni di fondo che animano la scrittura: quello di trasgredire, ossia di proporre qualcosa di nuovo, che modifichi e persino distrugga l'immagine convenzionale della letteratura, e al tempo stesso quello di situarsi comunque in maniera legittima all'interno di quel luogo singolare (nel contempo reale e immaginario, prestigioso e inquietante, protetto e inabitabile) che è lo spazio letterario.



Quaderni delle Officine, XXX, Giugno 2013