

IL RIFLESSO DELLA FINZIONE

Questo volume raccoglie alcune riflessioni sul ruolo della finzione nella letteratura e nella filosofia del Settecento e del Novecento. La premessa del lavoro è di non negare aprioristicamente il valore della multiforme nozione di finzione per il pensiero rigoroso. In tal modo, in un percorso che si dipana da Vico a Queneau passando per Diderot, Rousseau, Gide e Valéry, gli autori indagano diverse esperienze di interazione tra riflessione e finzione, mettendo in luce l'arricchimento per il pensiero che di volta in volta ne risulta.

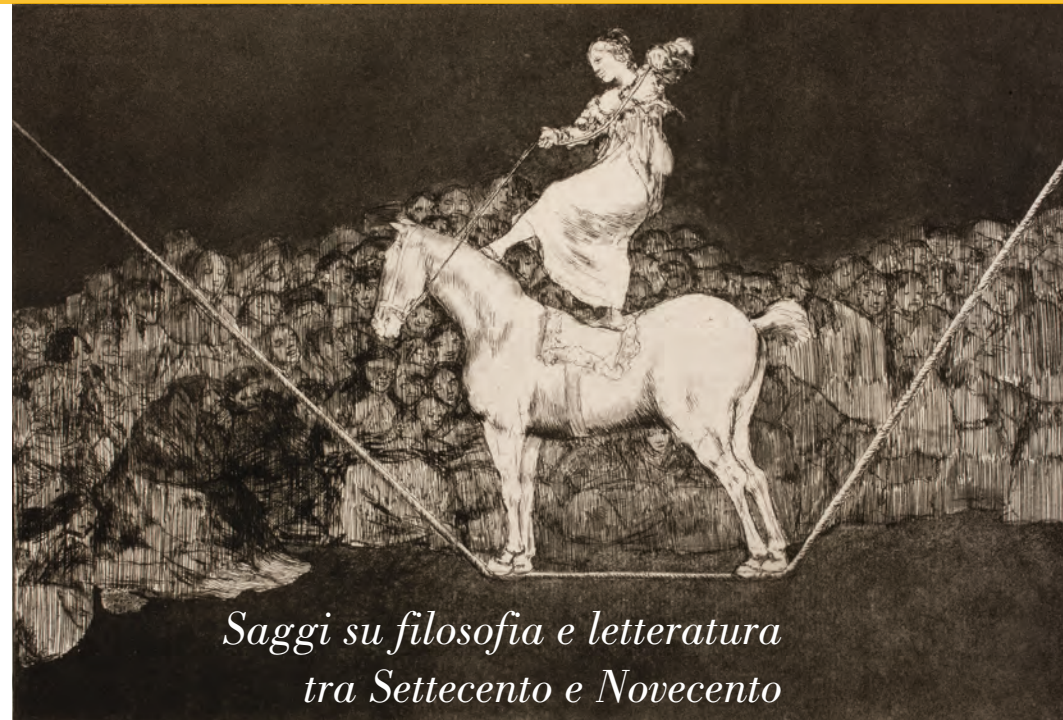
Il lavoro è frutto del laboratorio di filosofia della letteratura del gruppo Zetesis ed è stato realizzato grazie al contributo del Consiglio degli Studenti dell'Università di Pisa.

ANNA ROMANI è dottoranda in filosofia presso le Università di Pisa e Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono sul ruolo dell'immaginazione, delle forme del mito e dell'espressione teatrale nella filosofia di Jean-Jacques Rousseau. Si è occupata inoltre delle riflessioni sulla modernità di Leo Strauss e Karl Löwith.

In copertina: Goya, *Los Proverbios*, 20. *Disparate puntual*, 1819-1824.

Anna Romani *cur.*

IL RIFLESSO DELLA FINZIONE



*Saggi su filosofia e letteratura
tra Settecento e Novecento*

a cura di Anna Romani

*con un'introduzione di
Elio Franzini e Alfonso Maurizio Iacono*



ETS

Edizioni ETS

Il riflesso della finzione

Saggi su filosofia e letteratura

tra Settecento e Novecento

a cura di

Anna Romani

e con un'introduzione di

Elio Franzini e Alfonso Maurizio Iacono

Con contributi di

Matteo Bensi, Fabio Fossa, Danilo Manca,
Matteo Marcheschi, Anna Romani, Marta Vero

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo
del Consiglio degli Studenti dell'Università di Pisa*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674403-6

INTRODUZIONE

Gli articoli qui raccolti sono il frutto del Laboratorio di Filosofia e forme della Letteratura tenutosi tra settembre e dicembre 2015 presso l'Università di Pisa. Studenti, dottorandi e alcuni docenti si sono incontrati per discutere e confrontarsi sul rapporto tra finzione e realtà. Filo conduttore delle relazioni che qui presentiamo è che la finzione non sia qualcosa di totalmente altro dalla realtà, ne è piuttosto un risvolto; è una delle forme attraverso cui il reale si mostra.

Nell'era del nuovo realismo, o dell'iper-realismo, questa tesi significa anche che tutti i prodotti di finzione, come la letteratura, non possono essere considerati ininfluenti nell'opera di trasformazione e descrizione del mondo che cambia.

Per argomentare tale tesi, questo volume si sofferma su due periodi storici paradigmatici: Settecento e Novecento modernista, con particolare attenzione al dibattito in ambito francofono.

Il primo contributo, *La mente geroglifica*, è di Matteo Bensi. L'autore si sofferma sull'utilizzo che Vico, nei *Principi di Scienza Nuova* e Diderot, nella *Lettre sur les sourds et les muets*, fanno della nozione di "geroglifico". Suo obiettivo è comprendere quale sia stato il valore attribuito dai due autori ai geroglifici come veicoli della sensibilità e come mezzi per fare poesia, in epoche eroiche e della ragione dispiegata. Ne esamina la carica sacrale, il contenuto iconico ed espressivo, l'immediatezza e l'intraducibilità. Infatti, proprio queste ultime caratteristiche contribuirono a costruire il mito, ancora vivo all'epoca di Vico, di una "sapienza riposta" che sarebbe soggiaciuta al significato iconico immediato dei geroglifici. Vico, contemporaneamente a William Warburton, concepì i geroglifici come ciò che poteva rappresentare l'originario dar voce ai sensi e alle passioni secondo un sistema di gesti e immagini, tratti che disegnano corpi e figure espressive. L'elemento finzionale e poetico della lingua geroglifica, ma anche la sua capacità di evocare una varietà di elementi pre-linguistici provenienti dalle sfere più intime e corporee dell'essere umano, avvicinano la nozione di "geroglifico" in molti autori del diciottesimo secolo.

In *Tra rappresentazione e materia: Pigmalione, Diderot e il materialismo d'immaginazione*, Matteo Marcheschi intende mostrare come nell'opera filosofica di Diderot la ridefinizione della materia - attiva e capace di dar origine continuamente a nuove forme - passi per la riconsiderazione dei suoi rapporti con l'immaginazione e le capacità rappresentative umane. A tal fine, analizza uno specifico passo de *Le rêve de d'Alembert*, nel quale Diderot metaforizza la capacità della materia di divenire attiva a partire dalla riduzione in polvere di una statua di Falconet. Si dimostrerà che l'opera dello scultore, distrutta e consegnata a nuova vita dal *philosophe*, non è dedicata a un soggetto qualsiasi: essa rappresenta, infatti, Pigmalione ai piedi della statua che si anima. La materia che si anima è allora in Diderot quella che già rappresenta la materia stessa nell'atto di animarsi. Facendo del mito ovidiano di Pigmalione il baricentro della riflessione settecentesca sulla materia e sull'immagine, nella loro reciproca interazione, il contributo cerca pertanto di ridefinirne i rapporti reciproci e, attraverso una fisiologia che si origina da una tattilità diffusa, delinea i contorni di un materialismo in cui materia e rappresentazione, cose e immagini convivono all'altezza di un'immaginazione che continuamente dà forma al reale e alle parole che lo descrivono e lo riscrivono.

Sul mito di Pigmalione si sofferma anche Anna Romani, andando ad analizzare *Pygmalion, Scène lyrique* di Jean-Jacques Rousseau. L'autrice risale all'etimologia latina del termine "finzione", originariamente collegato alla produzione di figure tramite modellazione di materiali (*ars fingendi* è la scultura, *imago ficta* è la statua), nota come questa nozione muti indicando per esempio in Leopardi la raffigurazione mentale e riflessiva, sino a indicare la pratica della menzogna e della dissimulazione. Ciò la porta a inferire che il termine "finzione" è polisemico e ambiguo, ma proprio per questo il suo utilizzo nella riflessione filosofica si rivela feconda. L'autrice prosegue con l'analisi del testo del *Pygmalion* di Rousseau, mettendo in luce come in esso siano rappresentati i diversi aspetti di finzione precedentemente rintracciati. Nell'ottica di Rousseau, l'uomo pigmalionico, produttore di finzioni e incapace di staccarsi dagli oggetti che il suo lavoro ha creato, è riconducibile per analogia all'uomo che, primo fra tutti, apprende a dire "mio", *ingannando* i suoi consanguinei con la truffa della proprietà privata, che opera una metamorfosi irreversibile dell'ambiente e dell'uomo in esso. Con questa considerazione, l'autrice sottrae il *Pygmalion* di Rousseau allo spazio etereo delle finzioni fantastiche per ricollocarlo all'interno di una visione critica del presente e dei suoi problemi materiali, che si avvale degli strumenti dell'immaginazione per *fingere* un quadro genetico dello stato dell'epoca di Rousseau.

I tre articoli successivi spostano la loro attenzione sul tema della finzione nel Novecento. Gli articoli sono pressoché speculari, perché se Fabio Fossa si sofferma sugli aspetti filosofici insiti nel famoso anti-romanzo di Gide, *Les Faux-Monnayers*, Danilo Manca analizza la teoria della finzione come strumento filosofico nei saggi teorici di un famoso poeta dei primi del Novecento, Paul Valéry. Marta Vero, invece, tematizza il ruolo che gioca la finzione simbolica nell'atto stesso del romantizzare, seguendo la storia della metafora del "fiore blu" che connette l'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis con *Le Fleurs Bleues* di Raymond Queneau.

Andando più nello specifico, ne *Il taglio di sbieco. Su realtà, finzione e invenzione ne "I Falsari" di Gide* Fabio Fossa segue le intuizioni e i suggerimenti che dissemina Gide tra le maglie del suo romanzo e in particolare nel *Diario dei Falsari*, testo messo in appendice che avrebbe dovuto raccontare la gestazione del romanzo. L'obiettivo di fondo è fornire un'interpretazione positiva della finzione letteraria, che ne riconosca la potenza espressiva, senza soffocarne i caratteri distintivi. Così facendo l'autore riprende una proposta di Gide secondo cui bisogna guardare al reale facendo proprio un approccio di sbieco. Il mondo mette in gioco la particolarità senza imporla e lo sguardo obliquo della rappresentazione letteraria si focalizza sulla plasticità del reale cercando di aprire una fessura nella sua tessitura solidificata per far rilucere l'universale.

In *Le giocolerie della ragione. Valéry sul ruolo della finzione di Valéry*, Danilo Manca si chiede se e in che misura la finzione può ricoprire un ruolo nell'indagine filosofica. Afferma di aver scelto come punto di riferimento della sua indagine Paul Valéry per almeno due motivi: in primo luogo, perché Valéry è uno di quei pensatori che si pone a metà tra l'attività filosofica e quella poetica, è cioè un poeta dedito alla riflessione, alla critica di sé, alla ricerca del rigore, dell'esattezza e della lucidità nel pensare; in secondo luogo, perché Valéry non usa spesso il termine "finzione", probabilmente perché consapevole dell'ambiguità del termine. In altre parole, Valéry non ha una teoria della finzione, ma fa uso di una gamma di termini che potrebbero ricondursi al concetto di finzione, e si serve di questi termini per interrogare la filosofia sui suoi obiettivi. Nel primo paragrafo l'autore rileva affinità e differenze che secondo

Valéry intercorrono tra filosofia e poesia, soffermandosi in particolare sull'idea secondo cui entrambe sono delle forme di utilizzare il linguaggio in una maniera che si pone al di là dell'ordinario, ma mentre la poesia è come un danzare, la filosofia è come un esplorare analiticamente un territorio sconosciuto. Nel secondo paragrafo cerca di vedere che genere di finzioni presuppone la filosofia nelle due accezioni con cui la intende Valéry, ossia come arte del pensare e come genere letterario.

Nel suo contributo, Marta Vero mette in relazione il proposito novalisiano di “rendere il mondo romantico” con l'operazione, condotta da Queneau un secolo e mezzo più tardi, di costruzione del mondo tramite la finzione romanzesca e, dunque, con la sua volontà di “faire partout de la poésie”. In particolare, si concentra sull'utilizzo da parte dello scrittore francese del celebre simbolo del fiore blu, mutuato dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, come punto di partenza e di arrivo del processo di rispecchiamento e riconoscimento reciproco dei due personaggi principali del suo romanzo del 1964, il duca d'Augé e Cidrolin. Se, infatti, nel *Bildungsroman* novalisiano l'immagine della *blaue Blume* rappresenta la destinazione del viaggio di Heinrich e della sua ricerca dell'ideale poetico, il solo a rendere possibile la resa romantica della molteplicità del mondo, in *Le Fleurs Bleues* questa è recuperata per fondare la simbolica dell'esistente e, quindi, la possibilità di innestare la dimensione romanzesca direttamente su quella della realtà. L'autrice mostra come l'intento parossistico dell'opera del poeta tedesco di raffigurare il potenziale simbolico del mondo in un romanzo si ritrova nell'opera di Queneau e nel suo tentativo di espandere a dismisura le possibilità del romanzo stesso: il romanzo si rivela, così, la sede più idonea a corrodere i confini tra realtà e finzione, a connettere l'esperienza poetica con quella vissuta e a esplorare le infinite direzioni che un mondo, se poeticizzato, può prendere. Tesi di fondo del saggio è dunque che la ricerca dell'ideale poetico è l'esperienza stessa della finzione letteraria e che rendere il mondo poetico significa esplorarne le infinite possibilità.

Il risultato di questi studi è sicuramente pregevole. Potremmo descriverli come degli scorci su quel mondo di parole, argomentazioni, miti, immagini letterarie che hanno voluto mostrare come la realtà non sia come un foglio sgualcito, in cui le pieghe servono a rifletterne la complessità.

La mente geroglifica.
Spunti per un confronto tra Vico e Diderot nel dibattito settecentesco sui geroglifici.

Matteo Bensi

In questo contributo si metterà sotto la lente di ingrandimento la nozione di "geroglifico", con particolare attenzione all'uso che ne fanno, tra gli altri, Vico e Diderot. Si cercherà di comprendere quale sia stato il valore attribuito dai due autori ai geroglifici come veicoli della sensibilità e come mezzi per fare poesia, in epoche eroiche e della ragione dispiegata, se ne esamineranno la carica sacrale, il contenuto iconico e espressivo, l'immediatezza e intraducibilità. Fu proprio su queste ultime caratteristiche che si costruì il mito, ancora vivo all'epoca di Vico, di una "sapienza riposta" che sarebbe soggiaciuta al significato iconico immediato dei geroglifici. Vico, contemporaneamente a William Warburton, concepì i geroglifici come ciò che poteva rappresentare l'originario dar voce ai sensi e alle passioni secondo un sistema di gesti e immagini, tratti che disegnano corpi e figure espressive. L'elemento finzionale e poetico della lingua geroglifica, ma anche la sua capacità di evocare una varietà di elementi pre-linguistici provenienti dalle sfere più intime e corporee dell'essere umano, avvicinano la nozione di "geroglifico" in molti autori del diciottesimo Secolo.

Che cosa sono i geroglifici e che significato assumono nell'opera di Gian Battista Vico? Di quale contenuto sacrale sono depositari? Quali permanenze dei caratteri geroglifici sono rintracciabili nelle lingue volgari? Vico colloca i geroglifici, individuandoli come caratteri della *Lingua Divina*, ad uno stadio ben preciso dell'evoluzione filogenetica dell'uomo rappresentata nella sua personale tavola cronologica. I popoli che hanno creato quei caratteri poetici sono stati «i primi popoli della gentilità»: l'umanità postdiluviana, ricaduta nella ferinità, è sola dinanzi alla natura, e deve creare gradualmente la propria umanità. Proprio in ragione di questa necessità di ripercorrere da capo i passi che conducono dalla barbarie all'umanità, a partire dalle radici più bestiali della propria sensibilità, i primi uomini sono detti da Vico "poeti", «che lo stesso in greco suona che "creatori"»¹. Chi sono concretamente questi popoli? «I popoli gentili, ai quali Vico pensa in modo affatto concreto, risalendo ai loro miti, alle loro lingue e ai loro segni primordiali, sono soprattutto i Greci e i Romani, i Cinesi, i Caldei, gli Egiziani, i Fenici, gli Orientali, i Persiani, gli Sciti, i Germani e gli Americani (chiamati con l'espressione spagnola *los patacones*, ricavata dai racconti di viaggio)»².

¹ G. B. Vico, *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla comune Natura delle Nazioni*, Ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1744, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994, p. 139.

² J. Trabant, *La scienza nuova dei segni antichi, la sematologia di Vico*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 38.

2. Uomini poeti

L'uomo primitivo non è il portatore ingenuo di un grazioso parlare poetico; la sua facoltà poetica è piuttosto una facoltà creatrice di corpulente rappresentazioni, che intervengono ad esorcizzare o a descrivere la paura e la meraviglia ancestrali dinanzi ai fenomeni naturali, che si concretizzano in istituzioni e leggi con i primi moti sociali, all'incontro con l'altro. I primi riti propiziatori o in onore della divinità erano cerimonie poetiche, racconti corali, e i primi sacerdoti erano rapsodi e cantori. Le leggi e il diritto eroico nascono in queste cerimonie come formule poetiche che acquisiscono valore sacrale nel momento stesso in cui vengono recitate. Leggiamo a questo proposito un passaggio dell'introduzione inedita di Erich Auerbach alla seconda edizione della sua traduzione della *Scienza Nuova*:

La sua teoria del linguaggio si basa sull'idea che la lingua degli uomini antichi rappresenti le cose stesse e pensi di possederle nell'espressione (una lingua che naturalmente significasse, o anche un parlare fantastico per sostanze animate) [...]. Anche la sua analisi delle forme simboliche dell'espressione umana si appoggia sulla scoperta della mentalità religiosa primitiva, quella "volgar metafisica", che condusse alla formazione dei miti o dei "caratteri poetici"; e poiché gli uomini in quei tempi "erano poeti per natura", si poetavano la loro vita; in questo modo Vico fondò, senza che i romantici ne sapessero granché, il "Volksgeist poetante"³.

Che cosa intende Auerbach quando dice del primo uomo che "si poetava" la vita? Il poetarsi la vita è la modalità particolare con cui questi primi uomini interpretano se stessi, proprio come l'avere ragione di sé è l'affannosa via dell'uomo moderno al dominio di se stesso. Per come si relaziona con gli altri, si dà leggi, si finge le divinità e pratica il culto, insomma per come rappresenta se stesso, e per l'attività creatrice con cui si rialza dalla condizione di bestione a quella di uomo, l'uomo primitivo è un uomo poetico.

La poesia è, allo stesso modo della pittura, una modalità espressiva; la prima si associa più spesso al linguaggio, la seconda alla facoltà visiva. Nella *Scienza Nuova* questa distinzione scompare quasi del tutto e il linguaggio poetico si converte in immagine, in corpo, in gesto visivo, in formula rituale; è quanto di più concreto si possa immaginare, perché prima di designare il suo oggetto, lo crea, come la pittura, che fa, del suo gesto, l'oggetto. La *Lingua Divina* a caratteri geroglifici è quindi una lingua pre-verbale e pre-fonica, muta, come dice lo stesso Vico, ma visiva. Hermann Usener, nel suo *I nomi degli dèi*, coglie bene la singolarità dello statuto delle *parole* nella prima lingua umana:

Dunque, la parola non è né segno convenzionale del concetto, né una denominazione che colga la cosa in sé e la sua essenza, bensì un precipitato di espressioni esterne, un compendio o, se si vuole, un frammento di descrizione; per parlare in modo ancora meno ambiguo, la parola, come designazione di una cosa, è

³ E. Auerbach, *Philologie als kritische Kunst* (1947), trad. it. mia. Il testo, inedito, è stato ritrovato fortuitamente presso la casa editrice berlinese de Gruyter da parte dello studioso Martin Vialon. *Filologia come arte critica* era stato preparato da Auerbach per la nuova edizione della sua traduzione della *Scienza Nuova* di Giambattista Vico, che sarebbe stata effettivamente pubblicata nel 1948, ma con la vecchia introduzione del '24. La ragione di ciò è probabilmente attribuibile alla difficoltà, viste le contingenze post-belliche, di far arrivare a Berlino, dagli Stati Uniti, dove si trovava in quel periodo, in tempo per la pubblicazione e in una veste estetica presentabile, le pagine del suo nuovo scritto. Per una ipotesi di datazione abbiamo a nostra disposizione due lettere, una al suo studente Werner Krauss del 16.4.1947, dove Auerbach si dice desideroso di rispolverare il suo Vico, e una del 14.7.1947, al collega e amico romanista Fritz Schalk, in cui dice di aver scritto una nuova introduzione per la ripubblicazione della "sua" *Scienza Nuova* del 1924. Possiamo quindi attribuire, con una certa sicurezza, la redazione di queste pagine, ai mesi che intercorrono tra l'aprile e il luglio del 1947.

originariamente mero predicato di un soggetto indeterminato, che ancora non si può denominare, ma soltanto indicare col gesto⁴.

3. Lingue e epoche

Riassumiamo in questa tabella la scansione vichiana delle epoche della storia dei popoli gentili e delle loro lingue.

Epoche	Lingue	Caratteri	Significanti
Epoca degli dei	Lingua divina	Caratteri geroglifici	Atti, cenni, corpi
Epoca degli eroi	Lingua eroica	Caratteri eroici	Imprese eroiche, emblemi araldici, somiglianze, comparazioni, immagini, metafore
Epoca degli uomini	Lingua umana	Caratteri volgari	Voci

Il passaggio da un'epoca all'altra segna un progressivo allentamento dell'aderenza mimetica tra significante e significato, pressoché indistinguibili nell'epoca degli dei, separati dall'abisso dell'arbitrarietà dei segni convenzionali dell'epoca della ragione astratta. Non esistono tuttavia soglie nette di passaggio tra le epoche che segnano una svolta senza ritorno per il genere umano. Elementi, caratteri e significanti delle lingue poetiche, la divina e l'eroica, permangono fino al nostro tempo: «come i grandi rapidi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci l'acque portatevi con violenza del corso», così il linguaggio poetico primordiale si prolunga «per [...] lungo tratto dentro il tempo storico»⁵.

Si tratta di persistenze, continuità, rottami, che riaffiorano dal fiume della storia e non vengono assimilati e metabolizzati da forme successive degli stessi che ne trattengono il negativo, superandoli, ma rimangono e ritornano. Si potrebbe parlare di un persistere “funzionale” del passato nel presente, lettura che è stata avanzata, proprio a proposito del pensiero linguistico di Vico, da J. Trabant. Al di là e a prescindere dall'essere diacronicamente individuabili lingue corrispondenti a epoche dell'umanità, permangono nella lingua prosastica e spietizzata della modernità spazi e figure che possono scongiurare il dissolvimento totale dell'isomorfismo

⁴ H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), trad. it. di M. Ferrando: *I nomi degli dèi*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 46.

⁵ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 160.

strutturale tra significanti e significati⁶. Proprio i caratteri geroglifici risulteranno essere una di queste persistenze.

4. I caratteri geroglifici

TRE SPEZIE DI CARATTERI.

Tre spezie di Caratteri: de' quali i primi furono divini, che propriamente si dissero geroglifici: de' quali sopra pruovammo, che ne' loro principi si servirono tutte le Nazioni: e furono certi universali fantastici dettati naturalmente da quell'innata proprietà della mente umana di dilettersi dell'uniforme [...]: lo che non potendo fare con l'astrazione per generi, il fecero con la fantasia per ritratti; a quali Universali Poetici riducevano tutte le particolari spezie a ciascun genere appartenenti; com'a Giove tutte le cose degli auspici, a Giunone tutte le cose delle nozze, e così agli altri l'altre⁷.

Il tema della genesi del linguaggio e del rapporto tra i primi caratteri significanti e le idee significate è centrale in Vico e si colloca in una lunga tradizione speculativa sul valore e sul significato dei caratteri geroglifici che risale al tardo Rinascimento e arriva fino alle soglie della *Scienza Nuova*. Il rinvenimento in epoca rinascimentale del trattato di Horapollone, autore dei *Hieroglyphica*, l'unico trattato sistematico sui geroglifici giunto dall'antichità, la fortuna dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, pubblicata nel 1499 da Francesco Colonna e i cui geroglifici erano stati attribuiti al filosofo stoico Cheremone, insieme alla grande diffusione degli scritti appartenenti al *corpus hermeticum*, avevano segnato un ritorno di fiamma delle teorie del linguaggio di matrice platonica, portando così a una rivalutazione della naturalità del segno, della sua corrispondenza naturale con le cose significate, e del suo valore simbolico. Nell'immaginario rinascimentale ai geroglifici era ascritto un carattere eminentemente sacrale ed enigmatico, «pertinente a un lessico spirituale, a un occulto linguaggio ideografico che vela e allude ai misteri più alti»⁸. La stessa etimologia del termine geroglifico, trascrizione latina della voce greca composta da *hieròs* (sacro) e *glypho* (incido, scolpisco), rimanda a significati solenni e legati all'ambito sacrale. Con il diffondersi del cristianesimo e lo spengersi della religiosità pagana si perse anche la conoscenza e la familiarità con il sistema dei segni geroglifici, che rimasero incompresi fino all'XIX secolo, quando la decifrazione di Jean-François Champollion disvelò i misteri di questi remoti caratteri. Questo oblio lungo secoli, insieme ad un'intrinseca forza iconica e figurale, contribuì ad alimentare gli studi sui loro supposti significati simbolici e valenze misteriose⁹. «Si credeva di avere trovato le vestigia di un linguaggio divino, del linguaggio sacro per eccellenza, il cui lessico non è che uno *speculum* delle migliaia di cose che

⁶ Per un approfondimento di questo tema e del rapporto di Vico con lo storicismo tedesco cfr. S. Caianiello, *Vico e lo storicismo tedesco*, in «Laboratorio dell'ISPF», VIII, 2011, ½, pp. 70-95.

⁷ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 418.

⁸ M. Gabriele, *Introduzione*, in A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, Adelphi, Milano 2009, p. XLIX.

⁹ «Nel *Corpus Hermeticum*, 16, 1-2, si sostiene che un tale linguaggio sia intraducibile, perché altrimenti perderebbe quel carattere proprio del suono e dell'intonazione che lo qualificano e lo rendono efficace, in quanto certe parole (o *signa*) hanno in se stesse l'energia, la forza delle cose che esprimono. I geroglifici associano così, in quanto espressione di una scienza simbolica, il potere magico del segno con l'ineffabilità del suono». M. Gabriele, *op. cit.*, p. XLIX.

tramano il mondo, e di ciascuna delle quali il geroglifico manifesta nella sua sintesi pittorica e immaginale la semplicità della coincidenza tra nome/immagine e la cosa nominata/raffigurata»¹⁰.

Non c'è dubbio che Vico abbia avuto accesso all'immensa produzione letteraria e saggistica che, in quest'epoca, si interrogava sul rapporto tra parole e immagini e sul ruolo dei cosiddetti linguaggi non verbali: geroglifici, emblemi¹¹, icone¹² e imprese¹³. Su tutti questi argomenti ricordiamo qui i testi di Scipione Ammirato, (*Il Rota, ovvero delle Imprese*, Napoli, 1562), Alciati (*Emblematum liber*, Augusta, 1531), Giovio (*Dialogo dell'impresie Militari e Amoroze di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nocera*), Valeriano (*Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentarii Joannes Valeriani Bolzanii Belunensis*, Basilea, 1556), Ripa (*Iconologia*, Roma, 1593) e Kircher.

La familiarità di Vico con questa trattatistica «che intendeva codificare o una lingua di pure immagini (geroglifici) o un campo espressivo misto di immagini e di allusioni verbali (imprese)»¹⁴, non gli impedirono di distanziarsi, insieme ad altri autori a lui contemporanei, uno fra tutti William Warburton, dalle ipotesi che attribuivano ai sacri segni egiziani una qualsiasi sapienza riposta. La *Lingua Divina* per caratteri geroglifici fu un parlare per atti muti, per gesti, per immagini legate alla necessità di rispondere agli stimoli, anche violenti, del mondo esterno, e di trovare un canale di comunicazione che sopperisse alla mancanza di un linguaggio vocale condiviso. Nessun significato nascosto riposa quindi al di sotto dell'immediatezza iconica del segno, la cui forza espressiva è garantita sì dalla naturalità, ma da una naturalità intesa come un rapporto naturale e imitativo tra significanti e significati e non come diretto riferimento all'essenza delle cose significate.

Vico rifiuta infatti l'idea del *Cratilo* secondo cui questa lingua geroglifica corrisponderebbe alla "natura" delle cose, cioè alla loro essenza. Tal prima lingua non è la divina *onomathesia* di Adamo; i suoi caratteri hanno una naturale corrispondenza alle cose che designano perché sono fatti della stessa pasta di quelle cose: o sono le cose stesse, i corpi nella loro materialità, o sono i gesti indicanti i contorni di un corpo, ovvero esibenti codesto corpo medesimo. Come esempio di questo «parlar con le cose»¹⁵ Vico porta la celebre ambasciata, narrata da Erodoto e citata anche da Warburton e Rousseau, che il re degli Sciti Idantura mandò come risposta a Dario allorché questi gli ebbe dichiarato guerra: una ranocchia, un topo, un dente d'aratro ed un arco da saettare.

La ranocchia significava ch'esso era nato dalla terra della Scizia, come dalla terra nascono, piovendo l'està, le ranocchie, e sì esser figliuolo di quella terra. Il topo significava esso, come topo, dov'era nato aversi fatto la casa, cioè aversi fondato la

¹⁰ M. Gabriele, *op. cit.*, p. L.

¹¹ «L'emblema è un'immagine adeguatamente commentata da un insieme di versi. Un'allegoresi che tende a imporsi alla facoltà memorativa e immaginativa nella duplice dimensione del segno figurale e del testo esplicativo verbale, entrambi già fissati da un autore e da una tradizione». Papini, *Il geroglifico della storia*, Cappelli Editore, Bologna 1984, pp. 170-171.

¹² L'iconologia è collegata al mondo dei geroglifici, ma in direzione di un'utilizzazione più profana.

¹³ «L'impresa è un'immagine icastica e circonclusa, sulla quale sta impresso un motto composto di pochissime parole. Non siamo in quella sorta di allegoresi più o meno esplicitata, attraverso il connubio con un epigramma, che è l'emblema; qui è come se si tentasse l'*opus* inaudito di congiungere essenzialmente la metà di un'espressione figurale con la metà di un'espressione verbale, facendone scaturire un misterioso impossibile intero». M. Papini, *op. cit.*, pp. 170-171.

¹⁴ M. Papini, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 174.

gente. L'uccello significava aver ivi esso gli auspici, cioè, come vedremo appresso, che non era ad altri soggetto ch'a Dio. L'aratro significava aver esso ridutte quelle terre a coltura, e sì averle dome e fatte sue con la forza. E finalmente l'arco da saettare significava ch'esso aveva nella Scizia il sommo imperio dell'armi, da dover e poterla difendere¹⁶.

L'esigenza di mediazione linguistica raccontata nel passo citato è assolta facendo uso di corpi e oggetti che hanno un rapporto simbolico naturale con i concetti che devono significare. È esclusa da questo esempio ogni ipotesi che richiami un contenuto sapienziale misterioso riposto nei geroglifici e negli oggetti atti a designare un altro da sé non altrimenti significabile per scarsità di mezzi linguistici convenzionali. Caposaldo della *Scienza Nuova* vichiana è infatti il rovesciamento delle ipotesi *addottrinate* sull'origine del linguaggio, in particolare sulla valenza della poesia. Il parlare per geroglifici è non tanto indice di una *sapienza riposta*, quanto l'originaria modalità di pensiero, «nata da ignoranza di cagioni» e alimentata dalla *corpulenta fantasia*, dei primi uomini.

La loro propria poesia, la qual in essi fu una facultà loro connaturale (perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti), nata da ignoranza di cagioni, la qual fu loro madre di maraviglia di tutte le cose. Tal poesia incominciò in essi divina, perché nello stesso tempo ch'essi immaginavano le cagioni delle cose, che sentivano ed ammiravano, esser dèi, alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria lor idea, ch'è appunto la natura de' fanciulli¹⁷.

La “connaturalità” della facultà poetica al genere umano e, più in generale, il tema della naturalità del rapporto fra significanti e idee significate, richiamato anche nella *Degnità* LVII, vuole sì sottolineare un isomorfismo strutturale fra le parti in causa della relazione semiotica, senza tuttavia presupporre, come già detto, un'aderenza del nome all'essenza della cosa designata. La relazione che si stabilisce è piuttosto di carattere imitativo-iconico, quasi di sovrapposizione visiva del nome, del geroglifico, sulla cosa; a questo proposito si potrebbe a ragione parlare di naturalità “tetica”, ovvero “posta”, “stabilità” e trasferita dai creatori stessi del linguaggio alle cose nominate: «alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria lor idea»¹⁸. In Vico cade, di fatto, la distinzione platonica e aristotelica tra *physis* e *thesis*; l'antico contrasto fra ciò che è naturale e ciò che è positivo, tra natura primigenia e istituzioni umane, non ha più significato: l'età poetica di Vico, l'età dell'oro, non è un'età di libertà naturale, ma di istituzioni e in ogni stadio della storia dell'uomo non c'è più differenza tra ciò che è posto, le istituzioni umane, la lingua, i caratteri poetici, e ciò che è per natura, dal momento che la natura dell'uomo si esprime di volta in volta nelle sue creazioni e l'uomo non ha altra natura all'infuori della storia delle cose che ha creato, la prima è anzi funzione delle seconde.

La prima *Favella naturale* è quindi una naturale creazione dell'uomo, che insinua se stesso, la propria corpulenta sensibilità e le proprie emozioni, negli oggetti naturali, animandoli. Allo stesso modo, l'uomo reagisce ai fenomeni e agli eventi naturali con forti impressioni emotive, che diventano gesti indicanti o esorcizzanti quegli stessi fenomeni. Il gesto corporeo muto e di per sé privo di senso si anima e assume connotati quasi teatrali e pittorici imitando i copri esterni, così diviene *cenno, atto*. A questo proposito scrive Trabant: «La naturalità estrema dei primi segni, il

¹⁶ *Ivi*, p. 173.

¹⁷ *Ivi*, p. 138.

¹⁸ *Ivi, op. cit.*, p. 139.

ricorso all'oggettualità stessa, rende necessario additare gli oggetti che fungono da segni, affinché mediante un'indessicalità interna venga dischiusa la semiosi. [...] L'additare la ranocchia non vuol dire "questa è una ranocchia!"; piuttosto la ranocchia viene così innalzata a segno: "questa ranocchia che addito designa l'idea *sono figlio di questa terra*". Il momento indessicale è solo un momento interno di questi primi segni, ma nondimeno un momento decisivo: l'additare è il momento che innalza la ranocchia dalla mera esistenza come oggetto ed essere della natura al livello della semioticità»¹⁹.

Grazie a questi elementi sarà più facile comprendere il significato della *degnità* LVII, che è il *Principio de' geroglifici*:

LVII. I Mutoli si spiegano per atti, o corpi, c'hanno naturali rapporti all'idee, ch'essi vogliono significare.

Questa Dignità è 'l Principio de' geroglifici, co' quali si trovano aver parlato tutte le Nazioni nella loro prima barbarie.

Questa istessa è 'l Principio del parlar naturale, che congetturò Platone nel Cratilo [...]. Alla qual Favella Naturale dovette succedere la Locuzion Poetica, per immagini, somiglianze, comparazioni, e naturali proprietà²⁰.

Se non possiamo affatto immaginare, nell'età della ragione dispiegata, come pensassero i primi uomini che fondarono l'umanità gentilesca, ci sembra tuttavia possibile intendere questa *facoltà poetica*, questo *parlare fantastico per sostanze animate*, come qualcosa di molto vicino alla facoltà rappresentativa per immagini.

5. La Lingua Divina

Alla naturalità della prima lingua a caratteri geroglifici è strettamente legato il suo carattere sacrale. Ma in che senso può dirsi divina, sacra, una lingua che abbiamo detto essere stata creata dalla corpulenta fantasia degli uomini per assolvere ai loro primordiali bisogni? La lingua è divina non perché sia stata data o creata da Dio, ma perché il suo vocabolario è costituito da dèi, dall'insieme degli dèi creati dai poeti teologi: «Varrone ebbe la diligenza di raccogliere trentamila Dei; che dovettero bastare per un copioso Vocabolario Divino da spiegare le Genti del Lazio tutte le loro bisogne umane, ch'in que' tempi semplici, e parchi dovetter' esser pochissime, perch' erano le sole necessarie alla vita: anco i Greci ne numerarono trentamila [...]; i quali d'ogni sasso, d'ogni fonte o ruscello, d'ogni pianta, d'ogni scoglio fecero Deitadi [...]: talché le Favole Divine de' Latini, e de' Greci dovetter' essere i veri primi geroglifici [...]»²¹.

Ci viene in aiuto il filologo tedesco Hermann Usener, che definisce questi dèi nati dal bisogno come *dèi particolari*:

Per tutte le azione e le situazioni che potessero essere di una qualche importanza per gli uomini, vengono creati dèi particolari e nominati con chiara impronta

¹⁹ J. Trabant, *op. cit.*, p. 64.

²⁰ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 92.

²¹ *Ivi*, p. 174.

linguistica. In questo modo non vengono divinizzate soltanto le azioni e le situazioni come totalità ben definite, ma anche tutto un insieme di frammenti che in qualche modo vi rientrano: atti, perfino istanti. Chiamerei queste figure: dèi particolari²².

O, ancora, *dèi momentanei*, *Augenblicksgötter*, di cui Dilthey dirà che sono gli «Dèi, che stanno nelle cose singole»:

Prima dei concetti particolari devono farsi valere quelli momentanei o singolari. Se la sensazione momentanea assegna a quel che ci sta dinnanzi, che risveglia la coscienza facendoci percepire la prossimità di una divinità alla situazione nella quale ci troviamo, alla forza efficace che ci riempie di stupore, il valore e la facoltà propri di una divinità, allora quel che è stato percepito e creato è il dio momentaneo. E' entro una piena immediatezza che il singolo fenomeno viene divinizzato, tanto da non entrarvi in gioco neppure un qualche concetto più puntuale di genere: quell'unica cosa che tu vedi dinnanzi a te, questa stessa cosa, e non altro, è il dio²³.

Riconosciamo nel *dio momentaneo* la risposta immediata all'esigenza di dare una rappresentazione sensibile ad un evento o ad un fenomeno che suscita forti perturbamenti nell'animo umano. Così il folgorio del cielo e i tuoni impressionarono a tal punto i primi uomini, che questi si finsero e credettero (*fungunt simul creduntque*) che quel cielo fosse un gran corpo animato, che chiamarono Giove.

Ancora nel primo capitolo della *logica poetica* Vico afferma: «per lo che λόγος o *verbum* significò anche *cosa*. [...] così Giove, Cibele o Berecinzia, Nettuno, per cagione d'esempi, intesero e, dapprima mutoli additando, spiegarono esser esse sostanze del cielo, della terra, del mare»²⁴. Una lingua fatta di dèi in un'epoca in cui il sacro avvolge tutti gli ambiti della vita civile è una lingua che risponde a tutti i bisogni della vita.

6. Permanenze e rottami della Lingua Divina

Il passaggio dal *parlare con le cose* dei primi uomini all'articolazione della lingua astratta e convenzionale segna quindi, insieme al dissolvimento del legame naturale tra significante e significato, anche una desacralizzazione e spoetizzazione della vita dell'uomo. Questo tema, forte in tutta la cultura tardo settecentesca, trova una delle sue massime espressioni nella lirica di Friedrich Schiller, *Gli dèi della Grecia*, in cui risuona l'invocazione al mondo bello, perduto. Quel mondo bello perduto, *Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder*, è il mondo della Grecia classica e, nel chiamarlo "bello", Schiller comprende svariate idee: ad esempio l'idea di totalità, di intatta armonia tra l'uomo, la natura e il divino e l'idea di un mondo popolato di divinità, la cui caratteristica è quella di essere figure particolari della generale unità della natura, in opposizione alla scissione indotta dalla conoscenza astratta propria del mondo moderno.

Quando della poesia il velo incantato
la verità leggiadro avvolgeva ancora,
forza vitale fluiva nel creato,
e ciò che mai non sentirà sentiva.
Per stringerla al seno dell'amore

²² H. Usener, *op. cit.*, p. 118.

²³ *Ivi*, p. 315.

²⁴ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 154.

più alta nobiltà si diede alla natura;
 indicava agli sguardi d'iniziati tutto l'orma di un dio²⁵.

Nella chiusa della medesima lirica si riconosce all'arte, e più propriamente alla poesia, la funzione di custodire al di là del tempo quei frammenti di verità e di bellezza che nella realtà sono destinati a svanire.

Sono tornati a casa [gli dei], sì, ed il bello
 e ciò che è alto, tutto si son presi,
 tutti i colori e i suoni della vita,
 sol la parola esanime a noi resta.
 Strappati ai flutti del tempo, stan sospesi
 al sicuro, lassù in cima al Pindo.
 Quel che eterno deve vivere nel canto
 nella vita ha da perire²⁶.

L'uomo che vive nell'epoca della ragione, figlio di generazioni che sono pervenute all'astrazione concettuale passando per i vari stadi dell'evoluzione biologica (da bestioni a uomini), civile e linguistica, si trova ora a fare i conti con un nuovo imbarbarimento, frutto delle «malnate sottigliezze degl'ingegni maliziosi, che gli avevano resi fiere più imani con la barbarie della riflessione che non era stata la prima barbarie del senso»²⁷. Anche Vico, come Schiller, trova una possibile via di fuga alla barbarie della riflessione nel recupero e nell'ascolto delle permanenze geroglifiche della *Lingua Divina*, ovvero nell'uso delle immagini, nell'emblematica e nell'impresistica, come pratica di risensibilizzazione dei concetti astratti. Quello che i mutoli fecero di tutte le sostanze, «ch'essi immaginarono animate divinità, noi lo facciamo, al contrario, delle cose dello spirito; come delle facultà della mente umana, delle passioni, delle virtù, de' vizi, delle scienze, dell'arti, delle quali formiamo idee per lo più di donne, ed a quelle riduciamo tutte le cagioni, tutte le proprietà e 'nfine tutti gli effetti ch'a ciascuna appartengono; perché, ove vogliamo trarre dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingerne umane immagini»²⁸. Anche noi moderni, perciò, per spiegare *cose spirituali* dobbiamo fare appello alle risorse inventive della fantasia e, come i pittori, riuscire a realizzarne plastiche figure, che possono favorire una più agevole comprensione.

La posta in gioco della *Spiegazione della Dipintura proposta al Frontispizio* sta nell'utilizzo del mezzo pittorico in ambito discorsivo per dare visività ai concetti, esibendoli, e, al contempo, nella spiegazione efrastica dei geroglifici contenuti nella dipintura. Usiamo il verbo “esibire” con la connotazione molto precisa che assume nel lessico kantiano; non è un caso che nel § 49 della *Critica del giudizio*, quando Kant introduce la nozione di idea e attributi estetici, lo faccia usando un esempio che pare estratto da un manuale di iconologia:

Così l'aquila di Giove, col fulmine negli artigli, è un attributo del potente re del cielo e il pavone lo è della magnifica regina del cielo. Essi non rappresentano, come gli attributi logici, ciò che si trova nei nostri concetti della sublimità e maestà della creazione, ma qualcos'altro, che dà all'immaginazione lo spunto per diffondersi su

²⁵ F. Schiller, *Die Götter Griechenlandes* (1788-1800), trad. it. di Giovanna Pinna: *Gli Dei della Grecia*, in *Poesie filosofiche*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. B. Vico, *op. cit.*, p. 522.

²⁸ *Ivi*, pp. 154-155.

una quantità di rappresentazioni imparentate, le quali fanno pensare più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato mediante parole; e danno un'idea estetica, che serve a quella idea della ragione in vece di un'esibizione logica²⁹.

7. Diderot e i geroglifici espressivi

Un'altra voce che entra nel dibattito settecentesco sui geroglifici, attribuendo al termine un valore funzionale legato a modalità espressive delle lingue moderne e non di favolose lingue divine, è Diderot. Nel suo, *Lettera sui sordi e sui muti*, individua nell'iconicità del linguaggio poetico lo scarto tra il pensiero e l'espressione: «Bisogna distinguere in ogni discorso in generale il pensiero e l'espressione; se il pensiero è reso con chiarezza, purezza e precisione, ce n'è abbastanza per la conversazione familiare; aggiungete a queste qualità la scelta dei termini, con la cadenza e l'armonia del periodo, e otterrete lo stile che conviene al pulpito; ma sarete ancora lontani dalla poesia, soprattutto dalla poesia che l'ode e il poema epico dispiegano nelle loro descrizioni. Passa allora nelle parole del poeta uno spirito che ne muove e vivifica tutte le sillabe. Che cos'è questo spirito? Ne ho talvolta sentito la presenza, ma tutto quello che so è che è lui a far sì che le cose siano dette e rappresentate simultaneamente; che nello stesso momento in cui l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede e l'orecchio le sente; e che il discorso non è più soltanto un concatenamento di termini energici che espongono il pensiero con forza e nobiltà, ma che è anche un tessuto di geroglifici ammassati gli uni sugli altri, che lo raffigurano. Potrei dire, in questo senso, che ogni poesia è emblematica»³⁰. I geroglifici di Diderot non hanno a che fare con i simboli depositari della sapienza riposta degli antichi e non si richiamano esplicitamente alla trattatistica rinascimentale e barocca sul tema. Essi marciano tuttavia in qualche modo l'irriducibilità del linguaggio poetico al linguaggio articolato-discorsivo e sigillano col marchio dell'inesprimibilità logica il complesso di elementi sensoriali e immaginifici che accompagnano un'esperienza estetica; «sono il tratto distintivo del linguaggio artistico, di quel linguaggio “plurisemantico” e “precategoriale” proprio delle arti che sa esprimere un mondo affettivo in modo simultaneo, senza il bisogno di un supporto argomentativo»³¹. Il geroglifico poetico non nasconde quindi alcun mistero gnoseologico, semmai esso è portatore di un mistero espressivo sancito dalla compresenza nella stessa immagine poetica di sensibilità e codici provenienti da istanze sensoriali ed emotive diverse; per riprendere le già citate parole di Kant: «Dà all'immaginazione lo spunto per diffondersi su una quantità di rappresentazioni imparentate, le quali fanno pensare più di quanto si possa esprimere in un concetto determinato mediante parole».

Il richiamo alla sfera della sensibilità, oltre alla «capacità di suggerire un universo largamente affettivo, un sentire corporeo, una fantasia incarnata»³², non possono non farci intravedere una vicinanza con le ragioni vichiane e con gli sforzi condotti dall'autore napoletano contro la

²⁹I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it. di L. Amoroso: *Critica della Capacità di Giudizio*, vol. I, BUR, Milano 2004, p. 447.

³⁰D. Diderot, *Lettres sur les sourds et les muets* (1751), trad. it. di F. Bollino: *Lettera sui sordi e muti*, Mucchi Editore, Modena 1984, pp. 31-32.

³¹M. Bellini, *L'enigma dei geroglifici e l'estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 10.

³²*Ivi*, p.181.

spoetizzazione della lingua astratta e contro il dissolvimento dell'isomorfismo strutturale tra significante e significato: «La bellezza del “geroglifico” è data dalla sua capacità di esprimere la natura o un evento, ovvero dalla capacità di “mostrarlo” senza ridurlo a una spiegazione discorsiva, su un piano dove non è necessario l'intervento della riflessione, dove la sua “naturalità” appare come “figura”, senza la mediazione di *logoi*»³³.

La mente geroglifica è la mente dei primi uomini dell'età divina, tutti rintuzzati nei sensi e nella corporeità, ma è anche una modalità di rappresentazione perspicua del mondo non preclusa all'uomo moderno, che a gran fatica dovrà risalire a quella sensibilità perduta:

Per rinvenire la guisa di tal primo pensiero umano nato nel mondo della gentilità, incontrammo l'aspre difficoltà che ci han costa la ricerca di ben venti anni, e [dovremmo] discendere da queste nostre umanamente ingentilite nature a quelle affatto fiere ed immani, le quali ci è affatto negato d'immaginare e solamente a gran pena ci è permesso d'intendere³⁴.

Questo movimento discendente della mente-che-intende *dalle nature umanamente ingentilite a quelle fiere ed immani* comporta un avvicinamento della mente stessa alle ragioni e alle regioni della sensibilità e del corpo. Si rinuncia al bipolarismo cartesiano mente-corpo, pensiero-estensione, per privilegiare l'unità della mente che si riavvicina alle istanze del corpo, e come se fosse essa stessa un corpo si muove e sente, come si muovono gli occhi, come l'orecchio intende, come l'anima si commuove. Proprio grazie a questa prossimità il critico d'arte Diderot può passeggiare materialmente nei quadri di Vernet, perché la mente geroglifica annulla le distanze tra la materia immaginata e la materia reale e camminare in un dipinto è quanto di più facile si possa immaginare. Al pittore, allo scultore, al poeta, al musicista e allo spettatore d'animo fine Diderot assegna il compito di esprimere quest'unità, già composta nella mente, e già data nel *parlare con le cose* di vichiana memoria, ma da riprodurre faticosamente con la sapienza artistica, così che risulti di nuovo indissolubile e intraducibile nel geroglifico dell'espressione: «La nostra anima è un quadro in movimento che tentiamo di riprodurre incessantemente: noi impieghiamo molto tempo per renderlo fedelmente; ma esso esiste nella sua interezza e tutto in una volta: la mente non va a passo lento come l'espressione. Il pennello non esegue che in molto tempo ciò che l'occhio del pittore abbraccia in una sola volta»³⁵.

³³ E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 2007, p. 143.

³⁴ G. B. Vico, *op. cit.*, pp. 118-119.

³⁵ D. Diderot, *op. cit.*, p. 26.

Bibliografia

- L. Amoroso, *Nastri Vichiani*, ETS, Pisa 1997.
- E. Auerbach, *Philologie als kritische Kunst* (1947), trad. it. mia.
- M. Bellini, *L'enigma dei geroglifici e l'estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- K. Berri, *Diderot's Hieroglyphs*, in «SubStance», 29.2, 2000.
- S. Caianiello, *Vico e lo storicismo tedesco*, in «Laboratorio dell'ISPF», VIII, 2011, ½.
- D. Diderot, *Lettres sur les sourds et les muets* (1751), trad. it. di F. Bollino: *Lettera sui sordi e muti*, Mucchi Editore, Modena 1984.
- J. Doolittle, *Hieroglyph and Emblem in Diderot's Lettre Sur Les Sourds Et Muets*, in «Diderot Studies», Vol. 2, 1953.
- E. Franzini, *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 2007.
- M. Gabriele, *Introduzione*, in A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, Adelphi, Milano 2009.
- I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it. di L. Amoroso: *Critica della Capacità di Giudizio*, vol. I, BUR, Milano 2004.
- M. Modica, *Diderot critico d'arte*, in D. Diderot, *La promenade Vernet*, a cura di M. Modica, Nike, Milano 2000.
- M. Papini, *Il geroglifico della storia*, Cappelli Editore, Bologna 1984.
- F. Schiller, *Die Götter Griechenlandes* (1788-1800), trad. it. di Giovanna Pinna: *Gli Dei della Grecia*, in *Poesie filosofiche*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005.
- J. Trabant, *La scienza nuova dei segni antichi, la sematologia di Vico*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 38.
- K. Tunstall, *Hieroglyph and Device in Diderot's Lettre Sur Les Sourds Et Muets*, in «Diderot Studies», Vol. 28, 2000.
- H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), trad. it. di M. Ferrando: *I nomi degli dèi*, Morcelliana, Brescia 2008.
- G. B. Vico, *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla comune Natura delle Nazioni*, Ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1744, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1994.

Tra rappresentazione e materia: Pigmalione, Diderot e il materialismo d'immaginazione

Matteo Marcheschi

In questo intervento mi propongo di mostrare come nell'opera filosofica di Denis Diderot la ridefinizione della materia - attiva e capace di dar origine continuamente a nuove forme - passi per la riconsiderazione dei suoi rapporti con l'immaginazione e le capacità rappresentative umane. A tal fine, prenderò in analisi uno specifico passo de *Le rêve de d'Alembert*, nel quale Diderot metaforizza la capacità della materia di divenire attiva a partire dalla riduzione in polvere di una statua di Falconet. Si dimostrerà che l'opera dello scultore, distrutta e consegnata a nuova vita dal *philosophe*, non è dedicata a un soggetto qualsiasi: essa rappresenta infatti Pigmalione ai piedi della statua che si anima. La materia che si anima è allora in Diderot quella che già rappresenta la materia stessa nell'atto di animarsi. Facendo del mito ovidiano di Pigmalione il baricentro della riflessione settecentesca sulla materia e sull'immagine, nella loro reciproca interazione, il mio articolo cercherà pertanto di ridefinirne i rapporti reciproci e, attraverso una fisiologia che si origina da una tattilità diffusa, tratterà i contorni di un materialismo in cui materia e rappresentazione, cose e immagini convivono all'altezza di un'immaginazione che continuamente dà forma al reale e alle parole che lo descrivono e lo riscrivono.

1. Materia/ Materie

In una lettera scritta nell'agosto del 1769 Diderot racconta a Sophie Volland di aver domandato alla figlia, ancora bambina, che cosa si dovesse intendere per anima: «l'anima, mi rispose, ma si fa dell'anima quando si fa della carne»¹. Alla sicurezza della risposta della giovane - l'anima non è altro che materia organizzata - fanno da pendant i dubbi, risalenti al medesimo periodo - la fine dell'estate del 1769 - , del d'Alembert messo in scena da Diderot ne *Le rêve de d'Alembert*:

Confesso che un essere che esiste da qualche parte e non corrisponde ad alcun punto dello spazio; un essere senza estensione e che occupa uno spazio; che è tutto intero in ogni parte di questa estensione; che differisce essenzialmente dalla materia e che le è unito; che la segue e la muove senza muoversi; che agisce su di essa e che ne subisce tutte le vicissitudini; un essere di cui non ho la minima idea; un essere di una natura così contraddittoria è difficile ad ammettersi. Ma altre oscurità attendono colui che lo rifiuta; perché infine se questa sensibilità che voi gli sostituite è una qualità generale e essenziale della materia, occorre che la pietra senta².

Nella riflessione di d'Alembert che apre il *Rêve*, le difficoltà che, secondo il geometra, si porrebbero nel caso si facesse del pensiero una proprietà emergente della materia, vengono

¹ D. Diderot, *Lettres à Sophie Volland 1759 - 1774*, Non Lieu, Parigi 2010, p. 614. Le trad. dal francese, dove non indicato diversamente, sono mie.

² Citerò le opere di Diderot, salvo dove diversamente indicato, da DPV = D. Diderot, *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Parigi 1975 - 2004. DPV, vol. XVII, pp. 89-90.

riassunte attraverso una formulazione icastica: «occorre che la pietra senta». Se ogni idea, diderotianamente, ne richiama molteplici altre per prossimità e distanza analogica³, ecco che la pietra non può che suscitare l'immagine della statua. L'insostenibilità dell'unicità della materia passa per l'affermazione di una prossimità tra termini di coppie, secondo d'Alembert, "mal assortite": «l'uomo e la statua», «il marmo e la carne». Del resto, anche se una statua e un essere umano si assomigliano esternamente, «non vi è alcun rapporto tra la loro organizzazione interna. Lo scalpello del più abile scultore non fa nemmeno un'epidermide»⁴. In realtà, sostiene Diderot, il rapporto tra la statua e l'organismo sussiste: esso non è immediato e può non essere colto, forse perché colui che taglia e lavora la pietra «non la sente gridare»⁵. Marmo e carne non sono altro che due stati distanti – forse antitetici – di un'unica materia: «si fa del marmo con della cane, e della carne con del marmo»⁶. La differenza tra le due condizioni è identica, sostiene il *philosophe*, a quella che passa tra la forza viva e la forza morta: la materia è sempre sensibile – «la sensibilità è una proprietà universale della materia», sostiene Diderot in una lettera a Duclos del 1765 – anche se tale sensibilità è in alcuni casi viva, in altri inerte. L'articolo «Nascere» dell'*Encyclopédie*, scritto da Diderot, riporta considerazioni analoghe, traendone pure alcune conclusioni:

A parlare propriamente non si nasce, né si muore; così è fin dall'inizio delle cose, e sarà così fino alla loro fine. [...] La vita è una qualità essenziale e primitiva dell'essere vivente; non l'acquista, né la perde. Occorre distinguere tra una vita inerte e una attiva: queste stanno tra loro come la forza viva e la forza morta: togliete l'ostacolo, e la forza morta diverrà forza viva: togliete l'ostacolo, e la vita inerte diverrà vita attiva.[...] I termini di vita e di morte non hanno niente di assoluto; non designano altro se non gli stati successivi di un medesimo essere⁷.

Tra carne e marmo non vi è, in sintesi, differenza qualitativa: essi sono due «stati successivi di uno medesimo essere», prodotti di una *molécule* dotata naturalmente di sensibilità e capace pertanto di autorganizzarsi – essa «è per se stessa una forza attiva»⁸ – e di creare in ogni istante nuove forme solo temporaneamente stabili (metastabili)⁹. In questa prospettiva deve allora esistere un processo che, senza soluzione di continuità, trasformi la carne in marmo, la statua in uomo:

Prendo la statua che vedete, la metto in un mortaio, e a grandi colpi di pestello... [...]. Quando il blocco di marmo è ridotto a polvere impalpabile, mischio questa polvere con dell'humus o terra vegetale; li impasto bene insieme; innaffio il composto; lo lascio imputridire per un anno, due, un secolo. Quando il tutto si è trasformato in una materia quasi omogenea, in humus, sapete cosa faccio? [...] Vi semino piselli,¹⁰ fave, cavoli, altre leguminose. Le piante si nutrono della terra, e io mi nutro di piante¹⁰.

³ Cfr. A.M. Maurseth, *La règle de trois: l'analogie dans Le Rêve de D'Alembert*, «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*» 2003/34, pp. 165-183.

⁴ DPV, XVII, p. 92.

⁵ *Ivi*, p. 90.

⁶ *Ivi*, p. 91.

⁷ *Enc.* = *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Le Breton, Briasson, David, Durand, Parigi 1751-1772, vol. XI, p. 10.

⁸ DPV, XVII, p. 14.

⁹ Cfr. A. Ibrahim, *Diderot: un matérialisme éclectique*, Vrin, Parigi 2010.

¹⁰ DPV, XVII, pp. 93-95.

Diderot pare così affermare l'unicità della sostanza all'altezza di una materia che ha la forma di una *res cogitans* cartesiana, dotata però di vitalità ed energia. Quello di Diderot sarebbe allora un materialismo *désenchanté*¹¹, tipicamente settecentesco¹², privo di ogni pretesa metafisica e fondato su principi biologici e chimici¹³. Obiettivo del mio articolo sarà tentare di confermare e allo stesso tempo mettere in discussione tale conclusione. Del resto, Diderot l'ha sostenuto chiaramente, il mondo umano – il mondo della conoscenza umana – muta sempre e in ogni istante: «e voi parlate di essenze, poveri filosofi!»¹⁴.

2. Statua/Statue

Occorre riprendere l'analisi, riconsiderando il passo decisivo dell'argomentazione diderotiana, quello che si fonda sulla possibilità di mostrare la continuità della materia a partire dalla riduzione in polvere di una statua. Ciò che si deve notare è che a essere distrutta non è una statua qualsiasi, si tratta invece, così come sostiene d'Alembert, del «capolavoro di Falconet»¹⁵. Ci si può chiedere se sia possibile e significativo provare a individuare quale sia l'opera alla quale Diderot allude. Il tentativo non presenta infatti particolari difficoltà: Diderot fu spesso critico nei confronti dei gruppi scultorei di Falconet. Le opere da lui realizzate per la Chiesa di Saint-Roch gli parvero mancanti di unità; il suo *David*, un grosso carrettiere; il *Milon*, l'opera che aveva consentito a Falconet di essere accolto all'Accademia, aveva un'espressione che ricordava al *philosophe* «il dolore di un malfattore sulla ruota»¹⁶. Ben differente fu invece la reazione di Diderot di fronte al *Pygmalion aux pieds de sa statue qui s'anime*, esposto al Salon del 1763:

C'è soltanto quest'opera al Salon, e per molto tempo non ce ne sarà una seconda. [...] Oh Falconet! Come hai fatto a mettere in un pezzo di pietra bianca la sorpresa, la gioia e l'amore fusi insieme? Emulo degli dei, se essi hanno animato la statua, tu hai rinnovato il miracolo animando lo scultore. Vieni, lasciati abbracciare; ma devi temere che, colpevole del crimine di Prometeo, non ti aspetti pure un avvoltoio¹⁷.

Di conseguenza, si può sostenere, quasi con assoluta certezza¹⁸, che il «capolavoro di Falconet» sia il suo Pigmalione. Ciò conduce allora a un risultato quantomeno bizzarro: per metaforizzare la capacità della materia inerte di divenire viva, Diderot non utilizza della materia qualsiasi, *non signata*, ma della materia già elaborata, già dotata di una specifica forma. Una forma che non è casuale. Quest'ultima è infatti l'immagine di Pigmalione, la mitica rappresentazione ovidiana della materia che prende vita. Si è detto che ciò possa rappresentare

¹¹ Che quello di Diderot sia un materialismo *enchanté* è la tesi di E. de Fontenoy, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Parigi 1981. La tesi opposta si trova in P. Quintili, *Diderot ou le matérialisme désenchanté. Philosophie biologique et épistémologie*, «Studi filosofici» 2013/25, pp. 153-174.

¹² Sui caratteri propri al materialismo settecentesco, cfr. O. Bloch, *Matière à histoire*, Vrin, Parigi 1997.

¹³ Sui rapporti tra Diderot e la scuola medica di Montpellier, cfr. P. Quintili, *Matérialismes et Lumières: philosophie de la vie, autour Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Champion, Parigi 2009. Su Diderot e la chimica, cfr. F. Pépin, *La philosophie expérimentale de Diderot et la chimie: philosophie, sciences et arts*, Garnier, Parigi 2012.

¹⁴ DPV, XVII, p. 139.

¹⁵ *Ivi*, p. 93.

¹⁶ Sui rapporti tra Falconet e Diderot cfr. G. Scherf, *Diderot et la sculpture*, in M. Hilaire, S. Wuhmann, O. Zeder, *Le Goût de Diderot: Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Hazan, Parigi 2013, pp. 149-161.

¹⁷ Citerò i *Salons* diderotiani (da ora *Salons*) da M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, Le Monnier, Firenze 2012. *Ivi*, pp. 146-147.

¹⁸ Sull'identificazione della statua del *Rêve* con il *Pygmalion* di Falconet sono concordi pure O. Asselin, *Le marbre et la chair: le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot*, «Études françaises» 2006/42, n°2, p. 19 e S.L. Pucci, *Metaphor and metamorphosis in Diderot's Le rêve de D'Alembert: Pygmalion materialized*, «Symposium» 1981-2/35, n°4, p. 330.

una laicizzazione del mito stesso: Diderot riscriverebbe la vicenda a partire da un ordine naturale che per segnare il passaggio dall'inerte al vivente non ha più bisogno, come invece accadeva in Ovidio, del miracoloso intervento di Venere¹⁹. In questa prospettiva il riferimento al capolavoro di Falconet sarebbe una sorta di inessenziale e giocoso rimando intertestuale di Diderot, che solo una minoranza di lettori avrebbe potuto cogliere: l'argomentazione – l'esperimento mentale proposto dal *philosophe* – si reggerebbe infatti su se stessa, senza bisogno di alcuno sforzo esegetico. In realtà, le cose appaiono ben più complicate. In Diderot, ciò che metaforizza non è infatti mai secondario, ma dà forma all'oggetto. A dimostrazione di ciò, si possono citare alcuni passi del *Sur Térence*:

ma, io non concepisco come si possa togliere qualcosa allo stile senza toglierlo alla cosa. [...] È che a parlare rigorosamente, quando lo stile è buono, non ci sono parole oziose; e una parola che non è oziosa rappresenta una cosa, e una cosa così essenziale, che sostituendo a una parola il suo sinonimo più prossimo o al sinonimo la parola stessa, si farà intendere qualche volta il contrario di ciò che l'oratore o il poeta si è proposto²⁰.

In conclusione, si può sostenere che, in Diderot, ciò che rappresenta un processo costituisce il processo stesso. Si deve allora assumere l'ipotesi che il riferimento al *Pygmalion* di Falconet non sia casuale, ma essenziale per comprendere l'argomentazione diderotiana. In secondo luogo, il fatto che si abbia a che fare con una materia rappresentata, può far supporre che in questione sia proprio la diade materia-rappresentazione (scultorea, in prima istanza, ma anche letteraria).

Occorre allora riferirsi più puntualmente alle pagine del *Salon del 1763* dedicate a Falconet: subito dopo aver descritto con entusiasmo la statua e aver celebrato lo scultore come un novello Prometeo, Diderot scolpisce con le parole un nuovo gruppo marmoreo. «Riflettendo su questo soggetto, ho immaginato un'altra composizione»²¹: ed ecco che il *philosophe* trasforma la parola in uno scalpello e, riscrivendo il suo celebre «son pittor anch'io» in un analogo «son scultor anch'io»²², immagina – il termine non è secondario – una composizione «più nuova, più rara, più energica di quella di Falconet»²³. Così come sarebbe accaduto nel *Rêve*, anche nel *Salon* Diderot interviene direttamente sulla statua: in questo caso a grandi colpi di parole, nell'altro «a grandi colpi di pestello». Così come l'intervento fisico, pure quello intellettuale sembra dare nuova forma alle cose: materia e rappresentazione paiono allora approssimarsi, al punto quasi da confondersi e da agire l'una sull'altra.

Per cercare di sbrogliare la questione, occorre forse risalire alle origini della vicenda ovidiana di Pigmalione, per poi ricollocarla all'interno delle trame del pensiero settecentesco. Si deve infatti ricordare come Diderot fu più di ogni altro – per usare un'immagine cara al *philosophe*, poi ripresa da J. Proust²⁴ – un ragno al centro della tela delle vicende intellettuali della sua epoca: il pensiero diderotiano nasce infatti spesso (si potrebbe dire, sempre), come una riscrittura di testi,

¹⁹ Cfr. A. Gaillard, *Le corps des statues: le vivant et son simulacre à l'âge classique*, Champion, Parigi 2003, p. 103.

²⁰ DPV, XIII, pp. 461-462.

²¹ *Salons*, p. 147. Gli aggettivi erano tradotti al maschile, perché concordati con pensiero.

²² Cfr. *Ivi*, p. 140.

²³ *Ivi*, p. 148. Ho cambiato il genere - da maschile a femminile - agli aggettivi.

²⁴ Cfr. J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Colin, Parigi 1962.

pensieri e immagini altrui²⁵. Per Diderot non vi è creazione letteraria e filosofica se non nell'accogliere e tradire la propria tradizione di pensiero²⁶.

3. Pygmalion des Lumières

Ovidio narra la storia di Pigmalione di Cipro nel X libro delle *Metamorfosi*: in questo contesto, Pigmalione, lo scultore, si innamora di una statua, da lui realizzata in avorio e, pregando Venere, ottiene che essa si animi e divenga sua moglie. La vicenda conosce un buon successo nel XVIII secolo²⁷: tra le numerose variazioni sul tema, occorre richiamare quella di Boureau-Deslandes che, nel 1742, pubblicò il suo *Pygmalion ou la statue animée*²⁸. Si tratta di una riscrittura materialista della storia di Pigmalione. Lo scultore, disgustato dalla corruzione femminile, sceglie di non sposarsi e di non lavorare «ad alcuna statua di Dea o di Eroina»²⁹. Un giorno, addormentatosi in un bosco sacro a Venere, Pigmalione sogna la divinità che gli ordina di realizzare una statua, promettendogli di guidarlo nell'esecuzione della stessa: avendo visto «il bello all'altezza della sua origine»³⁰ e senza alcun ulteriore intervento divino, Galatea – la statua – prende lentamente vita e, fin dal primo momento un po' libertina, apprende a sentire sotto la guida dello stesso Pigmalione.

La vicenda narrata da Deslandes differisce da quella ovidiana per molteplici ragioni: in questa sede ne devono essere sottolineate due. Innanzitutto, l'intervento di Venere è limitato: l'animazione della statua non è di per sé miracolosa; miracolosa è solo la possibilità di concepire con certezza un'organizzazione della materia che la faccia passare dalla condizione inerte alla sensibilità attiva. In secondo luogo, il Pigmalione di Deslandes scolpisce marmo, non avorio. Pigmalione è così, nell'ordine, immagine del filosofo settecentesco, che confida nella materia e nella sua capacità di animarsi, e, allo stesso tempo, metafora dello scultore che trasforma il marmo in carne – «che mollezza ha la carne! No, non è marmo»³¹, esclama Diderot davanti alla statua di Falconet. A prima vista, il "problema" del Pigmalione filosofo parrebbe antitetico rispetto a quello del Pigmalione scultore: da un lato vi è la materia e la sua reale capacità metamorfica, dall'altro la materia e la sua capacità metaforica, che la fa stare illusionisticamente al posto di altro.

Tale conclusione deve essere però rivista, osservando alcuni tratti della discussione settecentesca intorno alla natura della scultura e al suo rapporto con le arti sorelle. Per far ciò, si può partire dalla definizione di Scultura che si trova premessa all'articolo omonimo

²⁵ Su questo merita citare F. Venturi, *Giovinanza di Diderot (1713-1753)*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 53-54: «prende Shaftesbury, deista entusiasta e lo traduce in un francese personale ed animato. [...] Sa darci una cosa originale e importante senza per questo rinnegare le origini immediate che la hanno fatta nascere. Poco tempo dopo saprà, da un progetto commerciale ed editoriale quale era quello della traduzione dell'*Enciclopedia* di Chambers, arrivare poco a poco a farne un centro spirituale della sua epoca. Che è poi lo stesso mezzo che impiegherà sempre, servendosi liberamente e largamente di idee, di frasi, di interi capitoli altrui, senza per questo far opera meno personale, sapendo dare una direzione e una spinta sua a quello che passerà per le sue mani».

²⁶ Cfr. M. Kundera, *Les testaments trahis* (1993), trad. it. di M. Daverio: *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994.

²⁷ Cfr. J.L. Carr, *Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France*, «Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes», 1960/23, n°3-4, pp. 239-255 e A. Gaillard, *Le corps des statues: le vivant et son simulacre à l'âge classique*, cit. Su Diderot e Ovidio cfr. E. Flamarion, *Le rythme énorme du poète: Ovide lu par Diderot*, in E. Bury, *Lectures d'Ovide: publiées à la mémoire de J.P. Neraudau*, Les Belles Lettres, Parigi 2003, pp. 527-535.

²⁸ Si noti che Diderot stesso, in una lettera a Falconet del 1768, si riferisce al *Pygmalion* dello scultore con l'espressione «la vostra statua animata».

²⁹ A.-F. Boureau-Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*, Harding, Londres 1742, p. 18.

³⁰ *Ivi*, p. 27.

³¹ *Salons*, p. 147.

dell'*Encyclopédie*, scritto proprio da Falconet: «Si definisce scultura un'arte che per mezzo del disegno e della materia solida imita con lo scalpello gli oggetti palpabili della natura»³². Tale definizione è ripresa, quasi testualmente, dal *Cours de peinture par principe* (1708) di de Piles: in questo contesto, essa è inoltre opposta alla pittura, che «imita, per mezzo dei colori, tutti gli oggetti visibili»³³. Ciò, come è stato notato, rompe con la tradizione della prossimità tra le due arti sorelle del paragone: scultura e pittura infatti adesso non paiono più giungere «allo stesso risultato per vie diverse»³⁴, ma sembrano rappresentare dimensioni differenti della realtà. Ciò che è specifico della scultura è la sua capacità di occuparsi di ciò che è palpabile, in contrasto a ciò che è visibile:

tutta la difficoltà risiede allora nella relazione che unisce i mezzi e i fini: vale a dire il solido e il palpabile, o anche come la materia della scultura, ormai valorizzata come mezzo specifico della sua imitazione e quindi consustanziale alla sua definizione, possa concepirsi come «sostanza estesa e solida» [...] e come corpo malleabile, morbido, tenero,³⁵ mortale, ovvero, per riprendere i termini dell'epoca, come pietra e come carne³⁵.

La ridefinizione della scultura e della sua specificità passa, quindi, per la ridefinizione della materia come oggetto della sua rappresentazione e strumento della stessa. A ciò si deve aggiungere che, intorno al 1770, la discussione sulla materia dello scultore fa del mito di Pigmalione il suo baricentro: la *Plastik* (1778) di Herder, che si rifà direttamente a Diderot, ha come sottotitolo *Alcune osservazioni su forma e figura a partire dal sogno formativo di Pigmalione*, mentre la *Lettre sur les désirs* (1770) di Hemsterhuis, in cui si specificano i presupposti fisiologici della sua *Lettre sur la Sculpture* (1769), affermando la distanza tra realtà e rappresentazione, richiama proprio la vicenda di Pigmalione descritta da Ovidio³⁶. È così che, si potrebbe dire, il problema di Pigmalione scultore e quello di Pigmalione filosofo trovano la loro sintesi. Che il problema sia comune, del resto, è ben evidente. Quando ci si occupa di scultura, come nel caso di Hemsterhuis, tutta la discussione si fonda su un assunto, una vera e propria confessione:

Occorre che vi confessi la mia perfetta ignoranza su ciò che è materia, aggiungendo che non mi pare probabile che essa sia ciò che i nostri naturalisti rigidi ci fanno credere, poiché le idee degli attribuiti che noi gli supponiamo propri, risultano solo dal rapporto che si pone tra alcuni effetti e i nostri organi³⁷.

Anche quando si parli di scultura, non si può pertanto evitare di interrogare la materia e i suoi attributi che, a loro volta, nascono solo come sintesi originale tra l'oggetto osservato e il soggetto che lo osserva.

³² *Enc.*, XIV, p. 834.

³³ R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Gallimard, Parigi 1989, p. 153.

³⁴ Su questo aspetto si veda il bel testo di A. Gaillard, «Comme un rêve de pierre»: *la sculpture des Lumières et le rêve de la matière*, in R. Dekoninck, A. Guideroni-Bruslé, N. Kremer, *Aux limites de l'imitation: l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rodopi, Amsterdam 2009, pp. 169-183.

³⁵ *Ivi*, p. 170.

³⁶ F. Hemsterhuis, *Lettre sur les désirs*, Parigi 1770, pp. 45-46.

³⁷ *Ivi*, p. 6.

Considerazioni analoghe si trovano anche nel testo di Deslandes: se la storia narrata, scrive l'autore nella sua epistola dedicatoria a la Comtesse de G..., appare «un po' bizzarra e filosofica»³⁸, è solo a causa di qualche pregiudizio diffuso sulla materia e la sua natura:

Che cos'è la materia? In che consiste la sua essenza? Confessiamolo in buona fede, noi non ne sappiamo niente. Un velo oscuro copre i nostri occhi e, secondo le apparenze, li coprirà a lungo. È vero che noi conosciamo qualche proprietà della Materia, ma queste proprietà sono le sole che le appartengono³⁹?

In conclusione, anche il Pigmalione filosofo, così come quello scultore, deve confessare la propria ignoranza intorno alla materia e alla sua essenza, mostrando allo stesso tempo una certa sfiducia nei confronti dei «naturalisti rigidi». Tutto questo riconduce direttamente a Diderot: in un universo metamorfico, in cui in ogni istante si produce un nuovo ordine delle cose, le forme mutano continuamente, dando origine a nuovi equilibri e rendendo norma ciò che era stato mostruoso, mostruoso ciò che era stato norma⁴⁰. Vano è allora ogni tentativo di definire le essenze delle cose – «e voi parlate di essenze, poveri filosofi!» –, compresa quella della materia: «e da dove avete saputo – domanda Diderot a d'Alembert – che la sensibilità è essenzialmente incompatibile con la materia, voi che non conoscete l'essenza di alcunché, né della materia, né della sensibilità?»⁴¹.

Ma cosa significa tale ignoranza dell'essenza della materia in Diderot? Se, come si è supposto, Pigmalione è, per il *philosophe*, la metafora della materia stessa e dei suoi processi e se Pigmalione è, allo stesso tempo, il baricentro della ridefinizione scultorea e filosofica di una materia tattile nel XVIII secolo, come può darsi tale ignoranza? Almeno la palpabilità dovrebbe essere una caratteristica essenziale della materia. Del resto, tutta la vicenda di Pigmalione, fin dalla sua formulazione ovidiana, passa dal tatto: lo scultore «spesso avvicina le mani per tastare»⁴² la statua, al punto che l'avorio, baciato e più volte sfiorato, «s'ammorbidisce della sua durezza» e «con l'uso diventa usabile»⁴³.

Tutto questo impone di prendere in considerazione il ruolo del tatto in Diderot, così da cercare di rendere chiaro come, paradossalmente, la palpabilità possa essere all'origine dell'ignoranza umana sull'essenza della materia.

Se il *Pygmalion* di Falconet, reso polvere, è la materia che da inerte si fa attiva, occorre domandarsi come avvenga che la statua dia origine a una nuova totalità vivente, a un nuovo individuo. Diderot non crede né alla preesistenza né alla preformazione dei *germes*⁴⁴ – questi, riprendendo un'immagine di Maupertuis, «non sono altro che delle piccole statue racchiuse le une dentro le altre»⁴⁵: *spinoziste moderne*⁴⁶, egli è un partigiano dell'epigenesi, di quel processo

³⁸ A.-F. Boureau-Deslandes, *op.cit.*, p. V.

³⁹ *Ivi*, pp. VIII-X.

⁴⁰ Cfr. D. Diderot, *Éléments de physiologie* (EL), Champion, Parigi 2004, p. 265.

⁴¹ DPV, XVII, p. 106.

⁴² Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*, X, v. 254., trad. it. di G. Paduano, *Metamorfosi*, Mondadori, Milano 2007, p. 443.

⁴³ *Ivi*, vv. 283-26, trad. it. p. 445.

⁴⁴ Cfr. J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, A. Colin, Parigi 1963.

⁴⁵ P.-L.M. de Maupertuis, *Vénus physique*, S.l. 1745, p. 18.

⁴⁶ Enc., XV, p. 474.

che polverizza le statue per dargli una nuova forma a partire da un centro di coordinazione nervosa:

Questo punto divenne poi un filo isolato, poi un fascio di fili. [...] Ciascun filo del fascio si trasformò, grazie alla sola nutrizione e per la sua conformazione, in un organo specifico. [...] Il fascio è un sistema puramente sensibile; se persistesse sotto questa forma, sarebbe suscettibile di tutte le impressioni relative alla sensibilità pura, come il freddo, il caldo, il dolce, il ruvido. Queste impressioni successive, variate tra loro, e variate nella loro intensità, vi produrrebbero forse la memoria, la coscienza di sé, una ragione molto limitata⁴⁷.

A partire da ciò «questo tatto si diversifica»⁴⁸, dando origine a infinite tipologie di tatto: i cinque sensi dotati di nome e gli innumerevoli altri che non ne hanno alcuno. La statua resa polvere, così come accadeva per il *Pygmalion* di Falconet⁴⁹, si fa pertanto capace di produrre ogni tipo di "carne". Ciò però non è ancora sufficiente, poiché non sono solo gli organi dell'impressione a prendere forma a partire dalle modificazioni successive del tatto umano: il processo epigenetico dà infatti origine gradualmente anche al sentire, al pensare e all'immaginare – alle facoltà intellettuali umane nel loro complesso.

In conclusione si fa chiaro quale sia il ruolo, nella filosofia diderotiana, della tattilità nella costituzione del corpo vivente: è il tatto infatti a trasformare la materia in quelle facoltà che la rendono pensabile. Ciò significa che, attraverso la mediazione del tatto, materia e rappresentazione non esistono separate ma, senza soluzione di continuità, si tramutano l'una nell'altra, senza che vi sia alcuna possibile priorità – alcuna essenza che, definendo a priori l'una o l'altra, offra un punto di vista stabile su tale relazione. Riscrivendo una celebre affermazione del *Rêve*, si può dire che «la materia non è forse altro che il mostro della rappresentazione, la rappresentazione della materia»⁵⁰: ognuna delle due definisce l'altra a partire dalla definizione che quest'ultima dà della prima.

Materia e rappresentazione sono fatte allora della stessa sostanza: la materia è sempre materia pensata, carica di significato e pertanto composta anche dalle sue rappresentazioni; la rappresentazione, a sua volta, non descrive la realtà, ma la deforma e la costituisce, non essendo altro se non realtà.

Si può tornare allora al *Pygmalion* di Falconet e al suo ruolo nell'argomentazione diderotiana: la materia che passa dallo stato inerte a quello attivo non è regolata né solamente da oggettive leggi meccaniche né da soggettive proiezioni dell'intelligenza umana. Essa è invece il prodotto sempre mutevole della tensione tra questi due piani, che in ogni istante ridefiniscono i loro reciproci equilibri: metafora e metamorfosi divengono allora dimensioni analoghe di un universo in cui «l'analogia della verità e della finzione» si fa legge delle cose⁵¹.

In sintesi, la materia diderotiana pare riscrivere i rapporti tra le *res* cartesiane: né estensione né pensiero, essa è allo stesso tempo pensiero ed estensione. Essa è, si potrebbe dire, materia immaginata, in quanto prodotto di un materialismo che riconosce nell'immaginazione la facoltà che porta a compimento il pensiero umano: «l'immaginazione, ecco la qualità senza la quale non

⁴⁷ DPV, XVIII, p. 145.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «È un'unica materia da cui lo scultore ha ricavato tre specie di [carni] differenti». (*Salons*, p. 147).

⁵⁰ Cfr. DPV, XVII, p. 152.

⁵¹ DPV, X, p. 361. Cfr. S.L. Pucci, *op.cit.*, p. 329.

si è né un poeta, né un filosofo, né un uomo ingegnoso, né un essere ragionevole, né un uomo»⁵², scrive Diderot nel suo *Discours sur la poésie dramatique*.

In definitiva il materialismo di immaginazione diderotiano rende allora chiaro come sia possibile, nell'opera del *philosophe*, il continuo passare dal piano della realtà a quello della rappresentazione: i ricordi assumono la forma di un quadro di Vernet⁵³; i quadri di Vernet si mutano in paesaggi dentro i quali si può passeggiare e si può discutere, paradossalmente, della superiorità della natura sull'arte a partire da una natura che non è altro se non arte⁵⁴; con lo scalpello dell'immaginazione si può infine, lo si ricordi, scolpire di nuovo il gruppo marmoreo di Falconet.

È così allora che la parola del filosofo e dello scrittore diviene una cosa tra le altre cose: non solo capace di descrivere, essa interagisce con il reale, rimodellandolo in ogni istante e venendo da esso sempre rimodellata.

4. La rete delle immagini

Nella prospettiva del materialismo di immaginazione, la materia riecheggia costantemente di rimandi intellettuali: i significati si stratificano e si richiamano vicendevolmente e analogicamente, «ed è così che una prima idea ne richiama una seconda, queste due una terza, tutte e tre una quarta, e così di seguito, senza che si possa fissare il limite delle idee risvegliate»⁵⁵.

Pertanto, una volta compreso il ruolo di Pigmalione all'altezza dell'argomentazione diderotiana, Pigmalione stesso cessa di essere il rimando univoco al quale Diderot si riferisce e la materia della statua, all'incrocio tra metafora e metamorfosi, si carica di molteplici significati. Per tali ragioni, cercherò adesso brevemente e senza alcuna pretesa di esaustività di dar conto della complessità di idee risvegliate dall'immagine di Galatea che si anima in un lettore-filosofo del XVIII secolo.

Indubbiamente, nell'argomentazione di Diderot, riecheggiano i temi della *querelle* epistolare intorno al valore della posterità che tra il 1765 e il 1767 coinvolsero il *philosophe* e Falconet. Di ciò si trova esplicita testimonianza nel *Rêve de d'Alembert*, avendo notato che Diderot sta per distruggere il capolavoro dello scultore, lo invita a procedere «dolcemente». «A Falconet non importa niente – ribatte Diderot – ; la statua è pagata, e Falconet fa poco caso della considerazione presente e non si cura per nulla di quella futura»⁵⁶. In tale formulazione sono già esposti tutti i termini del contendere tra il filosofo e lo scultore: quest'ultimo, da realista, ritiene infatti che il giudizio sulla qualità artistica di un'opera, espresso dai proprio contemporanei, sia inaffidabile e storicamente limitato, incapace di offrire un appiglio saldo che riveli quale sarà il destino futuro del proprio lavoro. A ciò Diderot oppone le ragioni dell'immaginazione: la *postérité* non è il luogo della secolarizzazione della speranza cristiana di una giustizia futura; essa è invece uno spazio tutto presente, che nega l'esistenza oggettiva del tempo che sarà, per affermare invece la capacità dell'immaginazione di dar forma al futuro stesso nell'istante attuale. I due contendenti non colsero però le loro reciproche opzioni teoriche e il dibattito intorno al valore conoscitivo

⁵² *Ivi*, p. 359.

⁵³ *EL*, pp. 295-296.

⁵⁴ Cfr. la *Promenade Vernet* del *Salon del 1767*.

⁵⁵ *DPV*, XVII, p. 101.

⁵⁶ *Ivi*, p. 94.

della ragione nei suoi rapporti con l'immaginazione si risolse in una *boutade*, l'eco della quale sarebbe poi giunto fino al *Rêve*:

quando mi presento davanti a voi tenendo il vostro *Pygmalion* tra le mie mani, e vi impongo o di confessare il sentimento della posterità e il rispetto dell'avvenire o di distruggerlo voi stesso con un colpo di martello, si avverte tutto il vostro imbarazzo, voi siete in dubbio, aggrovigliato⁵⁷.

Vi è, in secondo luogo, un ulteriore rimando intertestuale che non può essere sottovalutato. Il *Pygmalion* di Falconet che si trasforma, nell'argomentazione diderotiana, in materia dotata di sensibilità si inserisce in un contesto filosofico che, volendo definire i confini che separano un organismo da una macchina⁵⁸, si interroga sugli automi e sulle loro possibilità di imitare e riprodurre la vita. Il Settecento, con Vaucanson⁵⁹, costruisce oggetti inanimati che si comportano come esseri animati, riscrive, con La Mettrie⁶⁰, le argomentazioni cartesiane sulla macchinalità animale estendendole anche agli umani e scopre, nell'*Histoire Naturelle* di Buffon, l'immagine di «un uomo che si può credere analogo al primo uomo al momento della creazione, un uomo cioè il cui corpo e i cui organi siano perfettamente formati, ma che si svegli ignorando completamente tutto su se stesso e su ciò che lo circonda»⁶¹.

È però con il *Traité des sensations* (1754) di Condillac che la statua che si anima diviene il baricentro argomentativo della filosofia sensistica. Tale testo è costruito intorno all'immagine di una statua che, organizzata internamente come un umano – tale ipotesi, si ricordi, riecheggia anche nel *Rêve*, dove è accolta con scetticismo da d'Alembert –, è all'esterno rivestita in marmo e pertanto incapace di provare sensazioni. Progressivamente, Condillac ne attiva gli organi di senso in ragione inversa al loro contributo conoscitivo. Dall'odorato si giunge così fino al tatto che, «solo senso che giudica direttamente gli oggetti esteriori»⁶², consente di stabilire connessioni tra il portato di ogni senso. La sintesi segue così l'analisi, che è però prioritaria: le sensazioni esistono e possono essere comprese solo se separate le une dalle altre. Tale costruzione appare però insostenibile a Diderot: per il *philosophe* ciascuno esiste sempre come corpo vivo – da qui il suo enorme interesse per la fisiologia –, come corpo che si specifica nei contesti, senza precluderli. «Se ci fosse una figura difficile a trovare – scrive nell'*Essai sur la peinture* –, questa sarebbe quella di un uomo di venticinque anni, che fosse nato improvvisamente dal fango, e che non avesse ancora fatto alcunché; ma quest'uomo è una chimera»⁶³. E quell'uomo che diviene vivente senza che la materia si organizzi gradualmente è senza dubbio l'immagine di Adamo e, allo stesso tempo, quella della statua di Condillac. «Era necessario quindi animare la statua come la natura ci anima, cioè con tutti i sensi»⁶⁴, sosteneva Grimm nella *Correspondance Littéraire* del 1754, occupandosi del *Traité des sensations*.

È così che, in conclusione, si può sostenere che Diderot polverizzando la statua di Falconet, distrugge consapevolmente anche quella di Condillac. A essere ridotto in polvere, materia pronta

⁵⁷ DPV, XV, p. 184.

⁵⁸ Cfr. G.E. Stahl, *Disquisitio de mechanismi et organismi diversitate*, Literis Orphanotropei, Halae 1706.

⁵⁹ J. de Vaucanson, *Le mécanisme du flûteur automatique*, Guerin, Parigi 1738.

⁶⁰ J.O. de La Mettrie, *L'homme machine*, Luzac, Leyde 1748.

⁶¹ G.-L.L. de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du Cabinet de Roy*, Imprimerie Royale, Parigi 1749-1789, vol. 1, pp. 31-32.

⁶² É.B. de Condillac, *Traité des sensations* (1754), Fayard, Parigi 1984, p. 89.

⁶³ DPV, XIV, p. 345.

⁶⁴ F.M. Grimm, «Correspondance Littéraire», 1754/2, p. 443.

per nuova vita e nuovo pensiero, è infatti il modello analitico di un sensismo che installa sensazioni e facoltà su un complesso marmoreo, non interattivo. La statua di Condillac, immagine dell'originaria irrelazionalità umana, è pertanto ricondotta dall'atto quasi iconoclastico del *philosophe* all'interno dell'infinito processo metamorfico che, a partire da una materia carica di metafore, dà origine a nuova materia e a nuove metafore, a una materia che assume la forma delle metafore, a delle metafore che hanno le stesse proprietà della materia. «Se uno spirito fa della materia, perché della materia non farà uno spirito?». La ragione per cui ciò avviene è semplice, sostiene Diderot, «è che glielo vedo fare tutti i giorni»⁶⁵.

⁶⁵ D. Diderot, *Œuvres philosophiques*, Garnier, Parigi 1990, p. 543.

Bibliografia

- O. Asselin, *Le marbre et la chair: le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot*, «Études françaises» 2006/42, n°2, pp. 11-24.
- O. Bloch, *Matière à histoire*, Vrin, Parigi 1997.
- A.-F. Boureau-Deslandes, *Pygmalion ou la statue animée*, Harding, Londres 1742.
- G.-L.L de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du Cabinet de Roy*, Imprimerie Royale, Parigi 1749-1789, 36 voll.
- J.L. Carr, *Pygmalion and the Philosophes. The Animated Statue in Eighteenth-Century France*, «Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes», 1960/23, n°3-4, pp. 239-255.
- E.B. de Condillac, *Traité des sensations* (1754), Fayard, Parigi 1984.
- D. Diderot, J.-B. L.R D'Alembert., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi, Le Breton, Briasson, David, Durand, 1751-1772, 28 voll.
- D. Diderot, *Éléments de physiologie*, a cura di P. Quintili, Champion, Parigi 2004.
- Id., *Lettres à Sophie Volland 1759 - 1774*, Non Lieu, Parigi 2010.
- Id., *Œuvres complètes*, a cura di H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, Hermann, Parigi 1975 - 2004, 25 voll.
- Id., *Œuvres philosophiques*, a cura di P. Vernière, Garnier, Parigi 1990.
- Id., *Salons*, trad. it. a cura di M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, Le Monnier, Firenze 2012.
- E. Flamarion, *Le rythme énorme du poète: Ovide lu par Diderot*, in E.Bury (a cura di), *Lectures d'Ovide: publiées a la mémoire de J.P. Neraudau*, Les Belles Lettres, Parigi 2003, pp. 527-535.
- E. de Fontenoy, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Parigi 1981.
- A. Gaillard, «Comme un rêve de pierre»: *la sculpture des Lumières et le rêve de la matière*, in R. Dekoninck, A. Guideroni-Bruslé, N. Kremer (a cura di), *Aux limites de l'imitation: l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rodopi, Amsterdam 2009, pp. 169-183.
- Ead., *Le corps des statues: le vivant et son simulacre à l'âge classique*, Champion, Parigi 2003.
- F.M. Grimm, «Correspondance Littéraire», 1754/2.
- F. Hemstheruis, *Lettre sur les désirs*, Parigi 1770.
- A. Ibrahim, *Diderot: un matérialisme éclectique*, Vrin, Parigi 2010.

M. Kundera, *Les testaments trahis* (1993), trad. it. di M. Daverio: *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994.

J.O. de La Mettrie, *L'homme machine*, Luzac, Leyde 1748.

M. Marcheschi, *Diderot e il polype d'eau douce: l'immaginazione tra natura e metafora*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», Vol. 7, 2 (2014), pp. 109-125.

M. Marcheschi, *Filosofi, retori, dizionari. Diderot e l'ordine ironico dell'Encyclopédie*, «Lo sguardo», 17 (2015), pp. 395-411.

A.M. Maurseth, *La règle de trois: l'analogie dans Le Rêve de D'Alembert*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie» 2003/34, pp. 165-183.

P.-L.M. de Maupertuis, *Vénus physique*, S.l. 1745.

Ovidio, *Metamorfosi*, trad. it. di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007.

F. Pépin, *La philosophie expérimentale de Diderot et la chimie: philosophie, sciences et arts*, Garnier, Parigi 2012.

R. de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708), Gallimard, Parigi 1989.

J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Colin, Parigi 1962.

S.L. Pucci, *Metaphor and metamorphosis in Diderot's Le rêve de D'Alembert: Pygmalion materialized*, «Symposium» 1981-2/35, n°4, pp. 325-340.

P. Quintili, *Diderot ou le matérialisme désenchanté. Philosophie biologique et épistémologie*, «Studi filosofici» 2013/25, pp. 153-174.

Id., *Matérialismes et Lumières: philosophie de la vie, autour Diderot et de quelques autres. 1706-1789*, Champion, Parigi 2009.

J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, A. Colin, Parigi 1963.

G. Scherf, *Diderot et la sculpture*, in M. Hilaire, S. Wuhrmann, O. Zeder (a cura di), *Le Goût de Diderot: Greuze, Chardin, Falconet, David...*, Hazan, Parigi 2013, pp. 149-161.

G.E. Stahl, *Disquisitio de mechanismi et organismi diversitate*, Literis Orphanotrophei, Halae 1706.

J. de Vaucanson, *Le mécanisme du fluteur automatique*, Guerin, Parigi 1738.

Matteo Marcheschi

F. Venturi, *Giovinezza di Diderot (1713-1753)*, Sellerio, Palermo 1988

Il *Pygmalion* di Rousseau, finzione di finzione

Anna Romani

In questo contributo intendo analizzare *Pygmalion, Scène lyrique* di Jean-Jacques Rousseau dal punto di vista della finzione nei suoi molteplici significati. È necessario, in via preliminare, mettere in gioco alcuni concetti e nozioni necessari per lo sviluppo del discorso, risalendo all'etimologia del termine "finzione" per poi vedere l'articolazione del problema nel contesto di apparizione dell'opera in esame. Successivamente l'analisi del testo del *Pygmalion* metterà in luce come in esso siano rappresentati i diversi aspetti di finzione precedentemente analizzati. Mi soffermerò infine su alcune questioni filosofiche sollevate dal testo, che chiamano in causa una prospettiva più generale sul pensiero di Jean-Jacques Rousseau¹.

1. Finzioni

L'esposizione seguente, che non si pretende esaustiva, ha per oggetto l'analisi e la scomposizione della nozione di finzione, prendendo in considerazione l'origine del termine e l'utilizzo di esso all'epoca della stesura dell'opera qui presa in analisi. Questo lavoro ha come obiettivo da un lato quello di illustrare il ventaglio di accezioni che questa nozione assume, dall'altro quello di evitare la proiezione anacronistica di significati posteriori sull'uso del termine nel XVIII secolo. Il termine "finzione" deriva dal latino *fictio*, a sua volta riconducibile a *fictus*, participio passato di *ingere*. Già in latino il verbo *ingere* presenta una varietà di significati che si sono sviluppati dal senso di base. Il significato originario e proprio del verbo è legato al campo semantico della produzione di figure tramite modellazione di materiali: *ars ingendi* è la scultura, *imago ficta* la statua. Passando dal significato concreto all'accezione astratta, *ingere* denota in prima istanza l'atto dell'immaginarsi, del raffigurarsi mentalmente, il famoso "io nel pensiero mi fingo" di Leopardi. Il termine si estende poi a indicare la pratica della menzogna e della dissimulazione, in particolare tramite le forme di *fictus* e del suo derivato *fictio*: produzione di figure ingannevoli tramite il proprio atteggiamento e le proprie parole. Dall'altro lato, l'atto del *ingere* si riferisce all'attività artistica in generale nella sua variegata produzione figurativa e letteraria.

Il termine finzione è dunque polisemico e ambiguo: per la filosofia esso costituisce una questione feconda, in virtù della relazione problematica con il reale cui esso rimanda. Il problema di tale relazione e dell'ambiguo rapporto della finzione con il sapere è all'origine della riflessione filosofica su di essa, che si inaugura con il pensiero di Platone. La nota e spesso semplificata condanna platonica dell'arte si colloca in un contesto di riflessione sulla produzione

¹ L'edizione di riferimento per le opere di Rousseau è J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi, 1959-1995, da qui in avanti abbreviata in *Œuvres* con a seguito l'indicazione del tomo e delle pagine. Quando disponibili, si segnaleranno anche le traduzioni italiane dei testi citati.

di immagini in senso lato intesa come mimesi e dei problemi che questa pone: da un lato come inganno e dall'altro come allontanamento per gradi dall'originale di cui l'immagine è copia. Ma tale critica si accompagna all'utilizzo platonico della finzione dialogica e mitologica come strumento di comunicazione e illustrazione del pensiero filosofico, aprendo così fin dall'origine il campo di tensione in cui si colloca tale concetto, tensione ancora non esaurita nel periodo di apparizione del *Pygmalion*.

L'opera di Rousseau qui in analisi è inserita in un contesto, quello del XVIII secolo, nel quale i rapporti tra filosofia e finzione si delineano secondo due modalità principali: da un lato quella dell'analisi filosofica del concetto e dall'altro la pratica della filosofia, che si avvale della finzione secondo diverse declinazioni come strumento nel suo procedere. Questa polarità tra analisi e utilizzo colpisce se si pensa al significato attribuito correntemente al termine e alle riflessioni filosofiche in posizione generalmente sfavorevole nei confronti della nozione di finzione. Nei vocabolari dell'epoca il termine figura in primo luogo nelle accezioni di menzogna e simulazione, poi come finzione artistico-letteraria². Nella riflessione filosofica sulla finzione si parla di essa come modalità di rapportarsi a un determinato contenuto mentale distinta dalla credenza, come è il caso di Hume nel suo *Trattato sulla natura umana*, tenendo fermo in tal modo l'aspetto di distacco dal reale e qualificandola come una modalità non impegnativa (e superficiale) di considerazione mentale³. Nella voce dell'*Encyclopédie* dedicata all'analisi di *Fiction*, redatta da Marmontel e contenuta nel volume apparso nel 1756⁴, l'analisi risulta circoscritta al senso estetico del termine, fornendo una tassonomia dei tipi di finzione impiegabili in arte. Nella voce *Hypothèse*⁵, del 1765, si oppone l'ipotesi alla finzione in quanto strumento funzionale al progresso delle scienze, dando una valutazione epistemologica negativa della seconda: laddove l'ipotesi ha un valore euristico in virtù della sua verificabilità tramite l'esperienza, la finzione non consente questa possibilità; essa costituisce l'eccesso dell'ipotesi, il suo uso sregolato, sottratto al controllo rigoroso dell'osservazione e dell'esperienza.

Nonostante questo quadro teorico sfavorevole, la presenza di elementi finzionali all'interno delle opere filosofiche dell'epoca è cospicua, e varia dall'uso euristico di finzioni epistemologiche, poste al fine di testare ipotesi che sfuggono al controllo dell'esperienza⁶, all'impiego di mezzi stilistici tipici della finzione letteraria, per veicolare più efficacemente il

² Per l'ambito francese si faccia riferimento al *Dictionnaire de l'Académie française*, I edizione, Parigi 1694 e IV edizione, Parigi 1762, in cui *fiction* viene definito come invenzione favolosa, finzione poetica, menzogna, dissimulazione, camuffamento della verità; nell'edizione de 1762 si fa riferimento anche alla *fiction de droit*, dispositivo giuridico utilizzato per applicare una norma in favore di qualcuno *fingendo*, senza verificarlo, che le sue condizioni di applicabilità siano soddisfatte. Analogamente il *Dictionnaire de Trévoux*, Édition Lorraine, Nancy 1738-42, riporta i seguenti significati di *fiction*: menzogna, impostura; invenzione poetica, produzione dell'immaginazione, favola; finzione del diritto. Non diversamente in area inglese, per cui si vedano Edward Phillips, *New World of Words*, Londra 1658 e Samuel Johnson, *Dictionary of the English Language*, Londra 1755, dove *fiction* indica rispettivamente: invenzione, menzogna o storia immaginaria, truffa; atto del riportare falsamente, immaginare nell'invenzione, la cosa finta o inventata, menzogna.

³ D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere*, vol. I, a cura di E. Lecaldano e E. Mistretta, Laterza, Bari 1971, pp. 111-112: "Un'opinione o una credenza non è altro che una idea, diversa dalla finzione non per natura o per l'ordine delle sue parti, ma per la *maniera* in cui è concepita. [...] Come mettere in dubbio che le idee a cui assentiamo sono più forti, più ferme, più vive di quelle dei *castelli in aria*?" (corsivo mio).

⁴ Cfr. D. Diderot and J. R. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 17 tomes, Parigi, Briasson et. al. 1751-1765; *Planches*, 11 tomes, 1762-1772; *Supplément*, 4 tomes, 1776-1777, vol. VI, 1756.

⁵ *Ivi*, vol. VIII, 1765.

⁶ Come è il caso nelle finzioni cosmologiche delle origini, inaugurate qualche anno prima da Cartesio e Gassendi, o degli esperimenti mentali da Cartesio a Condillac.

contenuto filosofico catturando l'attenzione del pubblico tramite l'elemento seduttivo della finzione, come strategia di dissimulazione di posizioni rischiose o per dar forma al contenuto stesso del pensiero⁷.

Vi è infine un tipo particolare di finzione, da menzionare a conclusione di questa parte introduttiva, costituito da quello che Marc Eigeldinger chiama "mito letterario"⁸. Con questo termine egli fa riferimento alle rielaborazioni del mito per mezzo di una scrittura che, tramite un linguaggio figurato e metaforico, mantiene le caratteristiche archetipiche del mito e la sua capacità di condensare significati, sentimenti e relazioni reali. Questo tipo di scrittura sottopone la materia del racconto alla regolarità imposta dal linguaggio senza con ciò ingabbiarlo in una rigida intellettualizzazione che ne soffocherebbe la vitalità. In tal modo vi sono miti che si trasmettono attraverso le serie delle loro rielaborazioni, offrendo di volta in volta un aspetto nuovo alla riflessione e veicolando un significato decisivo in rapporto al loro contesto, senza con ciò esaurire la loro potenza significativa⁹. In questo caso per Eigeldinger la finzione estetica e letteraria può farsi strumento, tramite la materia mitica, dell'espressione e dell'indagine di questioni non interamente traducibili su di un piano puramente intellettuale, rispetto al quale esse presentano costantemente uno scarto. È tuttavia opportuno tenere presente che l'applicazione di "finzione" a questo particolare genere viene fatta in virtù dell'estensione dell'accezione di produzione artistica in generale che il termine può assumere. Per riferirsi alla materia del mito il francese del XVII e XVIII secolo utilizza un termine specifico, *fable*, con il quale si indica l'insieme delle nozioni tramandate a proposito delle divinità pagane. La conoscenza di questo *corpus* veniva considerata come un prerequisito necessario per la fruizione delle opere artistiche in generale, dal momento che la materia mitica fungeva da inesauribile bacino di soggetti, simboli ed emblemi a disposizione degli artisti¹⁰. A sua volta la *fable*, associata all'ambito del profano, veniva considerata come un insieme di *finzioni* di statuto necessariamente inferiore al dominio del sacro, laddove fede, autorità e verità venivano fatte coincidere. In tal modo l'utilizzo di soggetti mitici poteva uscire dall'ambito del frivolo e della mera decorazione per aprire uno spazio di critica indiretta del potere costituito, sia politico che religioso¹¹.

Il termine finzione, dunque, allude a un plesso concettuale vasto, i cui significati interconnessi sono legati da sottili rapporti di contrasto e tensione.

2. *Pygmalion*, o le molte facce della finzione

⁷ Si vedano in proposito B. Binoche e D. Dumouchel, *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*, Hermann, Parigi 2013 e C. Dufflo, *Fictions de la pensée, Pensées de la fiction*, Hermann, Parigi 2013.

⁸ Cfr. M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Presses Universitaires de France, Parigi 1983, pp.7-13.

⁹ Si faccia anche riferimento alla nozione di elaborazione del mito sviluppata da Blumenberg. Cfr. H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, trad. it. *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna, 1991.

¹⁰ Si faccia riferimento alla stesura a cura di Jaucourt della voce *Fable* dell'*Encyclopédie*, cit., vol. VI, 1756.

¹¹ Per una panoramica su questo tema cfr. J. Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Parigi 1989, trad. it. *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, a cura di A. Martinelli, Einaudi, Torino 1990.

Dei problemi e delle questioni inerenti al concetto di finzione in sé e nel contesto settecentesco Rousseau è ben consapevole. Ad essi si aggiunge il rapporto conflittuale che egli intrattiene con la produzione artistica in generale. La contraddittorietà spesso rimproverata all'autore tra le proposizioni teoriche contro le arti da un lato e la sua attività di scrittore e drammaturgo dall'altro si può forse meglio comprendere tenendo conto della complessità di sfumature e significati che la finzione assume nel contesto della sua opera. Questo concetto problematico è infatti capace di assumere valenza positiva o negativa a seconda del contesto e delle finalità del suo utilizzo. Il termine viene di volta in volta impiegato come sinonimo di opere di fantasia volte al mero intrattenimento¹² o che, peggio, hanno l'effetto di suscitare una commozione pseudo-morale per le vicende dei personaggi narrati, pericoloso surrogato della messa in pratica reale dei sentimenti morali¹³. Ma la finzione come atto capace di dar luogo a un intero mondo immaginario, di creazione di un rifugio sicuro dalle difficoltà e dai colpi del reale e a esso superiore è al contempo rivendicata con forza da Rousseau nelle sue opere autobiografiche¹⁴, mentre il suo utilizzo filosofico è coscientemente messo in pratica in scritti come *l'Emile* e *La Nouvelle Héloïse*. La questione della finzione continua a emergere lungo tutta l'opera di Rousseau fino alla fine: è infatti nel corso della *Quatrième promenade* delle *Rêveries* che egli si dedica alla distinzione attenta tra menzogna e finzione, inserendo tali nozioni all'interno del dominio della morale e riabilitando in tal modo la seconda¹⁵.

Di questa intrinseca conflittualità della finzione il *Pygmalion* rappresenta un caso esemplare. Tramite l'analisi intendo mostrare come l'opera si presti a una lettura in chiave di rappresentazione della finzione stessa nella sua ambigua polivocità, *mise en abyme* dei problemi che la finzione pone al pensiero, finzione di finzione, seguendo in questo il filo conduttore fornito dall'esposizione precedente¹⁶.

L'opera riprende e interpreta il mito di Pigmalione, trasmesso dall'antichità attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio¹⁷ e soggetto a numerose riprese artistiche e filosofiche durante il secolo dei lumi, nel corso del quale la vicenda dello scultore innamorato della propria opera e ricompensato da Venere con la metamorfosi della statua in donna sollecita riflessioni sull'arte, sull'amore e sulla sensibilità¹⁸. Redatto nel 1762, all'apice della produzione filosofica di Rousseau, questo breve melodramma in un unico atto rimase lungamente inedito, prima di

¹² Cfr. ad esempio J. J. Rousseau, *Dernière réponse de Jean-Jacques Rousseau*, in *Œuvres*, cit., t. III, p. 91 e Id., *Les rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres*, cit. t. I, p. 1029 trad. it. in Id. *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni Editore, Firenze 1972, p. 1340.

¹³ Cfr. Id., *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, in *Œuvres*, cit., t. V, p. 23, trad. it. Id. *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di F. W. Lupi, presentazione di E. Franzini, Aesthetica Edizioni, Palermo 2003, p. 42.

¹⁴ Cfr. Id., *Confessions*, in *Œuvres*, cit. t. I, p. 41, trad. it. in Id. *Opere*, cit., p. 768 e Id., *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Dialogues*, in *Œuvres*, cit. t. I, p. pp. 814 ss., trad. it. in Id. *Opere*, cit., pp. 1213 ss.

¹⁵ Id., *Les rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres*, cit. t. I, pp. 1024-1039, trad. it. cit., pp. 1337-1346.

¹⁶ Il testo di riferimento è quello stabilito nell'edizione critica: Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, *Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II.

¹⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 238-295, trad. it. a cura di N. Scivoletto, Utet, Torino 2005, pp. 491-493. Non ci sono pervenute versioni del mito precedenti a quella di Ovidio. Sono reperibili tuttavia due menzioni dei padri della Chiesa Clemente Alessandrino (*Protreptikos pros ellenas*, 4.57.3 sg.) e Arnobio (*Adversus nationes*, 6.22), i quali fanno a loro volta riferimento a un testo perduto di Filostefano di Cirene, autore ellenistico che redasse un libro dedicato a storie e leggende dell'isola di Cipro. Entrambi gli autori cristiani utilizzano la storia di Pigmalione come *exemplum* delle conseguenze perniciose dell'idolatria, indicando nella statua un simulacro di Venere. Si veda in proposito G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni Editore, Firenze 1983, pp. 54-56.

¹⁸ Si veda in proposito H. Coulet, *Pygmalions des Lumières*, Desjonquères, Parigi 1998. Più in generale, V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

ricevere una partitura musicale a opera di Coignet nel 1770, cui Rousseau collaborò in piccola parte. Il testo conobbe una fortuna straordinaria a partire dalla sua prima rappresentazione sulla scena, che ebbe luogo nel 1772 all'Opéra di Parigi¹⁹. Nel 1775 esso fu portato alla Comédie Française, suscitando l'indignazione dell'autore per l'allestimento e il tipo di ricezione dell'opera: nei suoi *Dialoghi* egli fa riferimento al "risible scandal", al ridicolo scandalo cui avrebbe mirato questa messa in scena attuata senza il suo assenso²⁰. Secondo É. Lavezzi tali parole si riferiscono alla lettura in chiave erotica del testo: gli autori del "complotto" contro Rousseau avrebbero cercato di suscitare un malinteso sul contenuto dell'opera, trasmettendo così alla posteriorità un'immagine "odiosa" dell'autore²¹. In modo più raffinato, Goethe rimproverava all'opera di Rousseau, da lui molto apprezzata, di oscillare continuamente tra natura e arte, e di aver degradato il lavoro artistico a un mero oggetto di desiderio sensuale, distruggendo in tal modo il prodotto più alto dello spirito e dell'operare umano²². Ritorno più avanti su questa critica, dopo aver preso in considerazione gli aspetti salienti del testo alla luce del tema in questione.

L'opera di Rousseau si presenta innanzitutto come una finzione artistica. Si tratta di una scrittura pensata per la scena e in particolare per l'accompagnamento musicale: il lungo monologo di Pigmalione è scandito dai contrappunti musicali, che costituiscono la vera e propria controparte dialogica del personaggio²³. Rousseau compone un'opera capace di racchiudere in sé molteplici modalità di espressione artistica: la scrittura letteraria, la musica, l'interpretazione attoriale, i quadri scenici e la scultura, chiamata in causa tramite la narrazione stessa. L'analisi di un testo così complesso non può prescindere dalla considerazione dei suoi aspetti formali, poiché in esso forma e contenuto sono inestricabilmente legati. In primo luogo prenderò in considerazione il ruolo della componente musicale, per poi analizzare gli elementi narrativi e i molteplici rimandi filosofici.

Nell'*Essai sur l'origine des langues*²⁴, Rousseau affronta la questione dell'origine del linguaggio rifacendosi, secondo un procedimento genetico, alla ricostruzione immaginativa dello

¹⁹ Secondo le *Mémoires secrets* di Bachaumont l'affluenza fu "prodigiosa": L. P. Bachaumont, *Mémoires secrets* (...), John Adamson, Londra 1783-89, t. V, pp. 205-206; si veda anche J.J. Rousseau, *Œuvres*, cit., t. II, p. 1927.

²⁰ J. J. Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, in *Œuvres*, cit, t. I, p. 964; trad. it. cit. p. 1301.

²¹ É. Lavezzi, *Pygmalion de J.-J. Rousseau: l'homme naturel sur scène*, in C. Martin, J. Berchtold e Y. Seité, *Rousseau et le spectacle*, Armand Colin, Parigi 2014, pp. 131-145.

²² J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 3 voll. Cotta, Stuttgart e Tübingen 1811-1814, III, 11: "Und so will ich denn auch noch eines kleinen, aber merkwürdig Epoche machenden Werks gedenken: es ist Rousseaus «Pygmalion». Viel könnte man darüber sagen: denn diese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen. Wir sehen einen Künstler, der das Vollkommenste geleistet hat, und doch nicht Befriedigung darin findet, seine Idee außer sich, kunstgemäß dargestellt und ihr ein höheres Leben verliehen zu haben; nein! sie soll auch in das irdische Leben zu ihm herabgezogen werden. Er will das Höchste, was Geist und Tat hervorgebracht, durch den gemeinsten Akt der Sinnlichkeit zerstören", trad. it. *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di A. Cori, Utet, Torino 1957, vol. 1, p. 653: "E così voglio ricordare anche un'opera piccola, ma che, cosa singolare, fece epoca: è il *Pigmalione* di Rousseau. Ci sarebbe molto da dire, poiché questa strana produzione ondeggia parimenti tra natura ed arte nel tentativo di dissolvere questa in quella. Vediamo qui un artista che ha creato l'opera più perfetta, e tuttavia non trova ancora soddisfazione nell'aver rappresentato secondo le regole dell'arte la sua idea al di fuori di sé e di averle dato una vita superiore: no, essa deve venir abbassata fino a lui nella vita terrena. Quel che di più alto hanno prodotto lo spirito e l'azione egli vuole distruggerlo con l'atto più comune della sensualità".

²³ Si veda in merito É. Leborgne, *L'autre scène de Pygmalion: l'espace du fantasme en musique, de Rousseau au Manfred de Schumann*, in C. Martin, J. Berchtold e Y. Seité, *Rousseau et le spectacle*, Armand Colin, Parigi 2014, pp.163-185.

²⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres*, cit. t. V, trad. it. *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di P. Bora, Einaudi, Torino 1989. Sulla datazione di questo testo, rimasto inedito mentre Rousseau era in vita e pubblicato tre anni dopo la sua morte, si è svolto un ampio dibattito incentrato sulla questione della posteriorità o anteriorità rispetto al *Second Discours*. La tesi dell'anteriorità, sostenuta inizialmente da Lanson e ripresa da

stato di natura, alla sua *finzione*, già tratteggiata nel *Second Discours*, dove tale ricostruzione veniva annunciata con le celebri parole:

uno stato che probabilmente non esiste più, che forse non è mai esistito, che probabilmente non esisterà mai, e di cui tuttavia bisogna avere nozioni giuste per giudicar bene del nostro stato presente.²⁵

In entrambi i casi si ha dunque un utilizzo filosofico della finzione come unico strumento capace di rendere conto del problema delle origini dell'umanità, la cui conoscenza, per quanto mai empiricamente dimostrabile, è fondamentale per fondare una critica del presente. Il ragionamento svolto nell'*Essai sur l'origine des langues* a proposito del linguaggio parlato viene condotto in maniera analoga riguardo all'origine della musica, individuata, in opposizione alle teorie di Rameau, nella melodia e non nell'armonia. Il principio che guida la spiegazione è quello della priorità del sentimento sul ragionamento e sull'ordine intellettuale, rappresentati in questo caso dalla natura tecnica e matematicamente regolata dell'armonia. Se il sentimento è l'*arché*, la melodia è espressione diretta di esso e delle passioni, che essa è capace di imitare e di suscitare nell'ascoltatore:

La melodia, imitando le inflessioni della voce, esprime i pianti, le grida di dolore o di gioia, le minacce, i gemiti; tutti i segni vocali delle passioni sono di suo dominio. Essa imita i toni delle lingue e le espressioni legate in ciascun idioma a certi movimenti dell'anima; essa non imita soltanto, parla, e il suo linguaggio inarticolato, ma vivo, ardente, appassionato, ha cento volte più energia della parola stessa. Ecco da dove nasce la forza delle imitazioni musicali, ecco da dove nasce l'ascendente del canto sui cuori sensibili.²⁶

Il potere evocativo della melodia si rivolge direttamente al sentire condiviso e naturale degli uomini:

I suoni della melodia non agiscono su di noi soltanto come suoni, ma come segni delle nostre affezioni, dei nostri sentimenti; è così ch'essi eccitano in noi i movimenti che esprimono, di cui riconosciamo l'immagine.²⁷

Starobinski nella prima stesura della sua curatela del *Second Discours* (in *Œuvres*, cit., t. III, nota 2 p. 154) è stata contestata in particolare da Derrida, che ne *De la Grammatologie*, Minuit, Parigi 1967 argomenta con forza a favore della posteriorità dell'*Essai* rispetto al *Second Discours*; questa posizione si troverà poi anche nelle edizioni successive del commento di Starobinski. Secondo la versione più accreditata di questa tesi (che si avvale anche della testimonianza di Rousseau contenuta nel *Projet de préface*, manoscritti di Neuchâtel n. 7887, ff. 104-5, in A. Jansen, *J.-J. Rousseau als Musiker*, Berlino 1884, pp. 472-73) il testo avrebbe originariamente costituito una digressione interna al *Second Discours*, per poi venirne espunto e rielaborato come opera autonoma tra il 1761 e il 1763.

²⁵ Id., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres*, cit., t. III, p. 123, trad. it. *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*, in *Scritti Politici*, vol. I, a cura di E. Garin e M. Garin, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 131.

²⁶ Id., *Essai sur l'origine des langues*, cit., p. 416, trad. it. cit., p. 87.

²⁷ *Ivi*, p. 417, trad. it. cit., p. 89.

Inserendosi nel solco di una concezione tradizionalmente mimetica dell'arte, Rousseau indica dunque la melodia come imitazione dei sentimenti e delle emozioni, espressi e suscitati correttamente per il suo tramite.

Nel *Pygmalion* tuttavia non tutto è affidato alla musica, ma a essa si alterna la parola, destinata ad essere declamata secondo le regole del recitativo. Nel *Dictionnaire de musique*, alla voce *Récitatif obligé*, Rousseau afferma che durante il recitativo, una maniera di declamazione musicale molto vicina alla parola, l'attore, al culmine della passione, fa delle pause durante le quali "l'orchestra parla per lui"²⁸. Queste parole vanno oltre la semplice definizione di una modalità di esecuzione di un testo: Rousseau stabilisce un preciso rapporto tra la componente musicale e quella recitata di un'opera, in base a principi estetici che chiamano in causa elementi più generali del suo pensiero filosofico. La bellezza ha valore in quanto veicolo del sentimento, l'opera assume la sua qualità morale nel momento in cui ristabilisce un contatto con la parte originaria della nostra interiorità. L'imitazione dei sentimenti e delle emozioni non mira alla loro scarica catartica: per Rousseau, che rigetta la teoria aristotelica del teatro come purificazione delle passioni, l'opera deve creare una comunanza di sentimenti tra autore, pubblico ed esecutori, dando luogo a una sorta di accordo sensibile delle coscienze riunite e legate tra loro dalla condivisione trasparente del sentimento²⁹. Stando così le cose, *Pygmalion* più che un monologo risulta un dialogo del protagonista con se stesso, con la sua parte più autentica. Le sue emozioni vengono trasmesse per via diretta al pubblico tramite la musica mentre il protagonista ne acquista progressivamente coscienza, divenendo trasparente a se stesso. In tensione con l'accezione di inganno contenuta nel termine, la musica realizza, ossimoricamente, una *vera finzione*.

Lo svolgimento del testo complica il quadro che sto cercando di tracciare. Il protagonista del dramma attraversa una crisi che, attraverso le sue successive fasi, lo porta a liberarsi degli incanti e delle finzioni sociali da cui era irretito:

Tu n'es qu'un vulgaire Artiste... [...] /quelle étrange révolution s'est faite en moi?... /Tyr, ville opulente et superbe, les monumens des arts dont tu brilles ne m'attirent plus [...] / le commerce des Artistes et des Philosophes me devient insipide [...] /la louange et la gloire n'élevent plus mon ame [...] / vous mes charmans modeles [...] /depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférens³⁰.

²⁸ Id., *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres*, cit., t. V, pp. 1012-1013, traduzione mia.

²⁹ Si veda la descrizione della messa in scena de *Le Devin du village* a Fontainebleau nelle *Confessions*, in Id. *Œuvres*, cit, t. I, pp. 378-379, trad. it in *Opere*, cit., p. 962. Per la discussione della teoria della catarsi cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, in *Œuvres*, cit., t. V, trad. it. cit.; cfr. anche E. Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Agosto 2002 e J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Parigi, Gallimard, 1994, trad. it. *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, Il Mulino, Bologna 1982. L'ideale collettivo della festa, è a mio parere, il *focus imaginarius* che guida Rousseau nella sua opera di drammaturgo: adattando i principi alla contingenza storica, egli tenta di approssimarsi all'effetto desiderato tramite i mezzi espressivi propri della società in cui opera, piegandoli al proprio ideale per trovare in essi stessi un possibile rimedio ai mali di cui egli li accusa in quanto causa e manifestazione.

³⁰ "Non sei che un volgare artista... [...] /che strana rivoluzione si è compiuta in me?... /Tiro, città opulenta e superba, i monumenti delle arti di cui tu brilli non mi attirano più [...] /il commercio degli Artisti e dei Filosofi mi è insipido [...] /la lode e la gloria non elevano più la mia anima [...] /voi, mie affascinanti modelle [...] /da quando vi

Privo di interesse ormai per la propria attività artistica, lo scultore intuisce gradualmente la natura del suo malessere: togliendo alla statua di Galatea il velo che la teneva celata alla vista, egli arriva lentamente a comprendere che questo oggetto è ciò che lo fa rimanere all'interno dell'atelier in uno stato di prostrazione e, in un crescendo di emozione, analizza i propri sentimenti al suo riguardo. Pigmalione ha alienato tutto se stesso, tutta la sua potenza creativa nella sua opera: “j'ai perdu mon génie...”³¹. Ciò che continua a muoverlo è il desiderio, inizialmente inammissibile, che la sua creazione, la *finzione* nella quale ha riversato ogni idea di bellezza di cui le sue mani erano capaci, possa acquisire l'ultima perfezione:

Ah! c'est sa perfection qui fait son défaut... Divine Galathée! moins parfaite, il ne te manqueroit rien. [...] /Mais il te manque une ame: ta figure ne peut s'en passer. [...] /Que l'ame faite pour animer un tel corps doit être belle! [...] /Quels desirs osé-je former? Quels vœux insensés! qu'est-ce que je sens?... O ciel! le voile de l'illusion tombe, et je n'ose voir dans mon cœur: j'aurois trop à m'en indigner³².

La statua incarna tutto il potere seducente della finzione: essa, come la “fiction en beau” di cui parla Marmontel nel suo articolo³³, supera in bellezza qualunque modello naturale. Alla statua manca solo un'anima: essa è “l'image de ce qui n'est pas”³⁴, nessuna donna ha posato per essa. Se l'immagine deve essere immagine di qualcosa appartenente al mondo reale, allora la finzione è mendace, non rimanda a nulla con cui si possa entrare in rapporto. Essa inganna il desiderio di Pigmalione, facendolo bruciare d'amore per qualcuno che non esiste, che forse, come lo stato di natura, non esisterà mai e di cui la statua non può fare adeguatamente le veci. Tuttavia, a un livello diverso, essa è perfettamente veritiera: come la musica che scandisce le parole di Pigmalione, Galatea è l'espressione diretta della sua interiorità e del suo desiderio, l'immagine di un'immagine: quella della bellezza che Pigmalione porta in sé³⁵.

Con la sua accorata invocazione a Venere, la Venere celeste grazie alla quale “tout se conserve et se reproduit sans cesse”³⁶, Pigmalione trova un momentaneo sollievo: formulando il suo desiderio in termini che lo elevano e lo inseriscono in una cornice di accettabilità morale (Galatea deve prendere vita perché si ristabilisca l'equilibrio della natura) egli si trova in fugace accordo con se stesso. Ma questo equilibrio è subito interrotto dalla visione della statua che si anima, che porta Pigmalione ai confini della follia: “l'amant d'une pierre” ironizza amaramente

ho superato voi mi siete del tutto indifferenti”, traduzione mia, Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, pp. 1224-1225. Da qui in avanti tutte le traduzioni di quest'opera sono da considerarsi mie.

³¹ “Ho perduto il mio genio...”, *ivi*, p. 1225.

³² “Ah! il suo difetto è la sua perfezione...Divina Galatea! meno perfetta non ti mancherebbe niente. [...] /Ma ti manca un'anima: la tua figura non ne può fare a meno. [...] /Ah, l'anima fatta per animare un tale corpo deve essere bella! [...] /Che desideri oso formare? Che voci insensate! Cosa sento?... Oh cielo! Il velo dell'illusione cade, e non oso guardare dentro il mio cuore: avrei troppo a indignarmene” *ivi*, p. 1227.

³³ Cfr. *supra*, n° 4.

³⁴ “l'immagine di quello che non è”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1229.

³⁵ Questa concezione di differenza dalla definizione di scultura che Falconet data per l'*Encyclopédie*, secondo la quale essa è “un art qui par le moyen du dessein & de la matiere solide, imite avec le ciseau les objets palpables de la nature”, cfr. D. Diderot and J. R. d'Alembert, *Encyclopédie*, cit., vol. XIV, 1765.

³⁶ “tutto si conserva e si riproduce senza sosta”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1228. Molti hanno riconosciuto in questa invocazione la Venere del *De rerum natura* di Lucrezio, I, 21: “quae quoniam rerum naturam sola gubernas”.

sull'esser diventato “un homme à visions”³⁷. Ma Galatea si anima (oppure no?) e la sua prima parola, cui immediatamente fa eco un estasiato e stupefatto Pigmalione, è “moi”³⁸. Galatea muove i suoi primi passi, tocca un pezzo di marmo e riconosce la propria acquisita alterità rispetto a esso: “Ce n'est plus moi”³⁹. E, toccando finalmente Pigmalione, “Ah! encore moi”⁴⁰. Pigmalione, rivolgendosi a Galatea ancora come a un “objet”, per quanto “charmant”⁴¹, al capolavoro delle sue mani, del suo cuore e degli dèi, rinuncia al contempo a se stesso, affermando che ormai non potrà più vivere che per tramite suo.

La conclusione dell'opera pone numerosi problemi. Pigmalione è assorbito nel suo delirio, prendendo per vera la finzione della vita della statua, o questa si anima veramente? Il problema è sottile, perché sia nella sua forma scritta sia in quella rappresentata il testo mantiene la sua ambiguità. Di fronte alla discesa di Galatea dal piedistallo, Pigmalione esclama: “ô prestige d'un amour forcené!”⁴². E nella rappresentazione scenica fin dall'inizio è un'attrice in carne e ossa che sostiene la parte della statua, *fingendosi* radicalmente altro da sé, per poi interpretare la “ravissante illusion”⁴³ del movimento e delle parole di Galatea. Stiamo assistendo alla visione di Pigmalione o a una vera metamorfosi? Siamo di fronte a un raffinato effetto performativo: tramite il testo stesso e le sue pieghe, Rousseau comunica tutta l'ambiguità di cui è carica la nozione di finzione.

3. Amore, riconoscimento, possesso

Concluderò questo contributo accennando a qualche possibile spunto di riflessione che il testo di Rousseau, stavolta inteso come finzione strumentale al pensiero filosofico, può sollecitare.

Tornando alla critica che Goethe muove all'opera, vi sono alcune considerazioni da fare. Come visto, Goethe accusa Rousseau di svilire l'opera d'arte, abbassando un prodotto dello spirito al livello volgare della sensualità. Se questa considerazione non rende a mio avviso giustizia di tutta la complessità dell'opera, essa mette in luce un problema essenziale riguardante la figura di Pigmalione. Il protagonista del dramma è un artista, un uomo che ha alienato tutto se stesso nel suo capolavoro. Pigmalione è un uomo che dà forma alla materia, che trasferisce la propria essenza nella sua opera al punto da perdersi in essa. Durante la crisi che dà avvio alla vicenda egli parla della “étrange révolution”⁴⁴ in virtù della quale egli si distacca dalle fallacie dell'amor proprio e dalle illusioni del mondo sociale. Pigmalione non prova più interesse per le seduzioni della città, né per ciò che dovrebbe appagare l'amor proprio, la gloria e gli elogi degli altri, neppure da parte di quelli che ne riceveranno dalla *posterità*: “les éloges de ceux qui en

³⁷ “l'amante di una pietra”, “un visionario”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1230.

³⁸ *Ibidem*. Il confronto con la statua animata di Condillac è immediato: laddove per Condillac si procede dalla sensazione degli oggetti esterni alla coscienza di sé, il risveglio di Galatea inverte l'ordine del processo, passando dalla coscienza di sé alla scoperta del mondo fuori di lei. Cfr. E.B. de Condillac, *Traité des sensations* (1754), Fayard, Parigi 1984.

³⁹ “non è più me”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1230.

⁴⁰ “Ah! ancora me!”, *ivi*, p. 1231.

⁴¹ “affascinante oggetto”, *ibidem*.

⁴² “oh sortilegio di un amore forsennato!”, *ivi*, p. 1230. Secondo il *Dictionnaire de l'Academie* (edizione del 1762) *prestige* indica l'illusione per sortilegio, la fascinazione.

⁴³ “meravigliosa illusione”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1230.

⁴⁴ “strana rivoluzione”, *ivi*, p. 1224.

recevront de la posterité ne me touchent plus”⁴⁵. Questo seppur limitato accenno alle generazioni future⁴⁶ apre uno spazio di riflessione. Mi rifarò in questo caso a due passi celebri del *Simposio* di Platone. In quest’opera Diotima, la sacerdotessa di Mantinea, parla delle forme che l’amore può assumere, includendo nel ragionamento il desiderio proprio degli esseri mortali di prolungare la loro esistenza oltre la morte, di darsi una forma di eternità partorendo nel bello. Questo è possibile in primo luogo tramite la riproduzione, che fa sì che il singolo possa eternarsi nel genere. A differenza dell’animale, l’uomo è in grado compiere anche parti spirituali ed è questo il dono dei poeti e degli artisti, che sono in grado di eternarsi nella loro opera, partorendo nel bello secondo lo spirito⁴⁷.

Ma Pigmalione non guarda alla propria opera con questi occhi. Il suo atteggiamento ricorda piuttosto il modello proposto, ancora nel *Simposio*, da Aristofane: tagliati in due per volontà di Zeus gli uomini, originariamente doppi, sono sospinti dall’amore nella ricerca della propria metà perduta⁴⁸. In effetti Pigmalione non fa che trovare se stesso in quello che fa, ma il ricongiungimento appare perennemente ambiguo: l’individualità di Pigmalione trapassa in quella di Galatea, che prevale alla fine della scena, ma il rapporto rimane continuamente asimmetrico secondo una relazione vuoto-pieno che non trova il suo bilanciamento⁴⁹.

Pigmalione ama se stesso, ma non secondo la modalità originaria e naturale dell’amore di sé, del semplice godimento del senso dell’esistenza. Egli si distacca dalle seduzioni del mondo sociale, ma non riesce a rientrare all’interno di uno spazio naturale del sé. Lo scultore ama se stesso nella propria opera: “je m’enivre d’amour-propre: je m’adore dans ce que j’ai fait...”⁵⁰. Non è più l’amor proprio che caratterizza gli artisti in cerca di gloria e dei plausi del pubblico, ma una forma interiorizzata di esso che preclude a Pigmalione l’incontro reale sia con se stesso che con l’altro da sé. Che l’animazione di Galatea sia reale o allucinatoria, Pigmalione non è in grado di riconoscerle esistenza autonoma, ma solo di abdicare alla propria individualità per prolungarla nella sua. Questo tipo di -mancata- relazione con l’altro è ciò che ha indotto Jean Starobinski a commentare la scena lirica nei termini di quello che potremmo chiamare un “narcisismo pigmalionico”: Pigmalione, “artista avaro”, non è in grado riconoscere a Galatea la sua indipendenza né in quanto oggetto-opera né in quanto soggetto-donna⁵¹.

Vi è un’ultima questione alla quale in questa sede non posso che accennare. Il mito di Pigmalione è il mito di una metamorfosi. Come tale, esso non è un *unicum* nell’opera di Rousseau, ma figura come l’ultimo di una serie inaugurata da Narciso⁵², seguito dalla menzione

⁴⁵ “gli elogi di quelli che ne riceveranno dalla posterità non mi toccano più”, *ibidem*.

⁴⁶ Ma lo spazio del futuro si dischiude anche all’interno della prospettiva di vita di Pigmalione, quando egli avverte che Galatea sarà l’opera che potrà mostrare e contemplare per consolarsi quando la sua attività di artista si sarà definitivamente conclusa, *ivi*, p. 1225.

⁴⁷ Platone, *Simposio*, 206b-209d, trad. it. in Platone, *Tutte le opere*, a cura di E.V. Maltese, Newton & Compton, Roma 1997, t. II, pp. 395-401.

⁴⁸ Platone, *Simposio*, 189d-193a, *ivi*, pp. 367-373.

⁴⁹ In proposito si veda anche S. M. Weber, *The Aesthetics of Rousseau's Pygmalion*, «MLN», vol. 83, n° 6, dicembre 1968, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 900-918.

⁵⁰ “mi inebrio di amor proprio: mi adoro in quello che ho fatto...”, J.-J. Rousseau, *Pygmalion, Scène lyrique*, in *Œuvres*, cit., t. II, p. 1226.

⁵¹ Cfr. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, cit., pp. 90-91.

⁵² Cfr. J.-J. Rousseau, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, in *Œuvres*, cit., t. II.

della statua di Glauco nel *Second Discours*⁵³. Si può tracciare una linea sottile che colleghi questi tre miti attraverso l'elemento della metamorfosi? Se sì, è possibile che essi siano in grado di gettare una luce ulteriore sul pensiero di Rousseau, in particolare sul fondamentale momento di passaggio dallo stato di natura a quello sociale subito dall'uomo. La finzione artistica, messa in scena della materia mitica, potrebbe in tal modo farsi chiave di lettura della finzione filosofica, la cui comprensione è a sua volta indispensabile per ben giudicare del presente, ponendosi in rapporto critico con esso. In questa chiave di lettura l'uomo pigmalionico, produttore di finzioni e incapace di staccarsi dagli oggetti che il suo lavoro ha creato, è riconducibile per analogia all'uomo che, primo tra tutti, apprende a dire "mio", *ingannando* i suoi consanguinei con la truffa della proprietà privata, che opera una metamorfosi irreversibile dell'ambiente e dell'uomo in esso. Un simile tipo di considerazione trae il *Pygmalion* di Rousseau dallo spazio etereo delle finzioni fantastiche per ricollocarlo all'interno di una visione critica del presente e dei suoi problemi materiali, che si avvale degli strumenti dell'immaginazione per *fingere* un quadro genetico dello stato attuale. Se questa interpretazione è corretta, Rousseau riesce, con la sua scena lirica e grazie all'uso sapiente della materia mitica e del suo potere di condensazione, a dare conto della polivalenza della finzione nei suoi significati e impieghi, dando luogo a una vera e propria messa in opera dell'equivocità della finzione e gettando al contempo un ponte verso il complesso della sua filosofia.

⁵³ Id., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres*, cit., t. III, p. 122, trad. it. cit, p. 130.

Bibliografia

- L. P. Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un observateur, contenant les analyses des pièces de théâtre qui ont paru durant cet intervalle, les relations des assemblée littéraires...*, John Adamson, Londra 1783-1789.
- B. Binoche e D. Dumouchel, *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Madame de Staël*, Hermann, Parigi 2013.
- H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, trad. it. *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna, 1991.
- E.B. de Condillac, *Traité des sensations*, Fayard, Parigi 1984.
- H. Coulet, *Pygmalions des Lumières*, Desjonquères, Parigi 1998.
- Dictionnaire de l'Académie française*, I edizione, Parigi 1694.
- Dictionnaire de l'Académie française*, IV edizione, Parigi 1762.
- Dictionnaire de Trévoux*, Édition Lorraine, Nancy 1738-42.
- D. Diderot and J. R. d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, 17 tomes, Parigi, Briasson et al. 1751-1765; 11 tomes, Planches 1762-1772; *Supplément*, 4 tomes, 1776-1777.
- C. Duflo, *Fictions de la pensée, Pensées de la fiction*, Hermann, Parigi 2013.
- M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Presses Universitaires de France, Parigi 1983.
- E. Franzini, *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Aesthetica Preprint, Centro Internazionale Studi di Estetica, Agosto 2002.
- D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere*, vol. I, a cura di E. Lecaldano e E. Mistretta, Laterza, Bari 1971.
- J. W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. 3 voll. Cotta, Stuttgart e Tübingen 1811–1814, trad. it. *Dalla mia vita. Poesia e verità*, a cura di A. Cori, Utet, Torino 1957.
- Ovidio, *Metamorfosi*, trad. it. a cura di N. Scivoletto, Utet, Torino 2005.
- S. Johnson, *Dictionary of the English Language*, Londra 1755.
- É. Lavezzi, *Pygmalion de J.-J. Rousseau: l'homme naturel sur scène*, in C. Martin, J. Berchtold e Y. Seité, *Rousseau et le spectacle*, Armand Colin, Parigi 2014.
- Érik Leborgne, *L'autre scène de Pygmalion: l'espace du fantasme en musique, de Rousseau au Manfred de Schumann*, in C. Martin, J. Berchtold e Y. Seité, *Rousseau et le spectacle*, Armand Colin, Parigi 2014.
- E. Phillips, *New World of Words*, Londra 1658.

G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Sansoni Editore, Firenze 1983.

J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi, 1959-1995.

Id., *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza*, in *Scritti Politici*, vol. I, a cura di E. Garin e M. Garin, Laterza, Roma-Bari 1994.

Id., *Lettera sugli Spettacoli*, a cura di F. W. Lupi, presentazione di E. Franzini, Aesthetica Edizioni, Palermo 2003.

Id., *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni Editore, Firenze 1972.

Id., *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di P. Bora, Einaudi, Torino 1989.

Platone, *Simposio*, in Platone, *Tutte le opere*, a cura di E. V. Maltese, Newton & Compton, Roma 1997.

J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Parigi, Gallimard, 1994, trad. it. *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, Il Mulino, Bologna 1982.

Id., *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Parigi 1989, trad. it. *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, a cura di A. Martinelli, Einaudi, Torino 1990.

V. I. Stoichita, *The Pygmalion Effect, the University of Chicago Press*, Chicago 2006, trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

S. M. Weber, *The Aesthetics of Rousseau's Pygmalion*, «MLN», vol. 83, n° 6, dicembre 1968, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 900-918.

Il taglio di sbieco
Su realtà, finzione e invenzione ne *I falsari* di Gide

Fabio Fossa

Ebbene! Vorrei un romanzo che fosse
nello stesso tempo vero e lontano dalla realtà,
particolare e universale, umano e fittizio.

André Gide, *I falsari*

1. Lo specchio e la rappresentazione poetica

Il problema della rappresentazione, connaturato ad ogni mediazione linguistica del rapporto di mente e mondo, è nelle sue molteplici forme un tema antico della riflessione filosofica. La rappresentazione letteraria appartiene alla stessa categoria e pone problemi analoghi al pensiero. Che cosa significa rappresentare poeticamente? Quali sono le condizioni di possibilità, le strutture e le implicazioni di tale rappresentare? Il concetto di finzione letteraria può avere solo un senso peggiorativo o limitante nei confronti della comunicazione dell'universale, o ne può essere una modalità? Così, la letteratura partecipa al dialogo della filosofia sulla rappresentazione. Non solo come tema da comprendere, ma anche come voce a cui dare ascolto. Certamente non ogni romanzo si presta ad una simile interrogazione; *I falsari*, al contrario, è un'opera che ha molto da dire. La scrittura di Gide è del tutto consapevole delle tensioni che la attraversano. Essa fronteggia le difficoltà poste al romanzo dallo sfaldarsi dei termini costitutivi della relazione rappresentativa, il sé e il mondo. Il tema delle prossime pagine è dunque il rapporto tra realtà e finzione letteraria che pare emergere da questo libro. Seguendo le intuizioni e i suggerimenti di Gide, si proverà a tracciare le linee principali di un'interpretazione positiva della finzione letteraria, che ne riconosca la potenza espressiva senza soffocarne i caratteri distintivi. Non è detto, poi, che ciò che vale per la rappresentazione poetica non possa avere un senso anche sotto punti di vista più generali.

Ne *Il rosso e il nero*, quasi cento anni prima della pubblicazione de *I falsari*, Stendhal scrive:

Signor mio, un romanzo è uno specchio che si fa muovere lungo una grande strada. Talvolta riflette a' vostri occhi l'azzurro dei cieli, talvolta il fango dei pantani di quella strada. E voi accuserete di immoralità l'uomo che porta lo specchio nella sua gerla! Il suo specchio mostra il fango, e voi accusate lo specchio! Accusate invece la strada ov'è il pantano, e più ancora l'ispettore stradale che lascia infracidare l'acqua e il pantano formarsi¹.

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, le Divan, Parigi 1927, p. 232, trad. di M. Bontempelli: *Il rosso e il nero*, Newton Compton, Roma 1994, p. 226.

Queste celebri righe potrebbero bastare a un'intera teoria del romanzo. Per quanto l'opera dispieghi se stessa nella dimensione della rappresentazione, essa intrattiene una relazione immediata con il rappresentato, con il mondo e la vita. La scrittura del romanziere verga le facciate vergini delle pagine così come i colori animano la superficie tersa dello specchio. Poco importa l'inclinazione; è il mondo che manifesta se stesso nella rappresentazione letteraria. La finzione artistica, o la stilizzazione, leva se stessa e lascia apparire il mondo per come esso è, illuminando con la propria lanterna anche le spiacevoli ombre dell'esistenza.

Non sembra porsi, così, un problema della rappresentazione. La fiducia nel potenziale riflettente del romanzo è incondizionata. Ma tale immediatezza era destinata a incrinarsi. Come può il romanzo, opera di un singolo uomo, pretendere la lucidità di uno specchio? E come può essere irrilevante la mano che direziona e sceglie la porzione di mondo da riflettere? La crepa nello specchio di Stendhal e l'uomo che lo porta nella gerla, ecco il tema de *I falsari*². Gide vuole scrivere un romanzo sul disagio della rappresentazione, sull'abisso che si apre tra mondo e interiorità. Edouard, discutendo il proprio progetto di un romanzo dal titolo *I falsari*, afferma: «mi interessa presentare da una parte la realtà, dall'altra lo sforzo di cui parlavo prima per renderla attraverso lo stile, per stilizzarla»³. «L'antitesi tra mondo reale e la rappresentazione che ne facciamo a noi stessi. Il modo in cui il mondo delle apparenze si impone a noi e il modo in cui noi cerchiamo di imporre la nostra particolare interpretazione al mondo esteriore, questo, proprio questo origina il dramma della vita»⁴, appunta più tardi Edouard sul suo taccuino, di cui aveva avuto modo di dire: «È lo specchio che porto a spasso con me. Niente di quello che accade diviene realtà per me, sinché non lo vedo riflesso in esso»⁵. E lo stesso Gide, nel *Diario dei falsari*, visualizza il proprio intento come una ellissi, polarizzata intorno ai due fuochi della realtà e della sua rappresentazione estetica⁶.

Non solo la relazione tra mondo e rappresentazione letteraria, ma la stessa possibilità del soggetto di instaurare un rapporto positivo con il mondo viene messa in discussione. L'apertura del divario tra esterno e interno si allarga all'intera esistenza; l'esperienza estetica ne è un caso estremo. I termini del problema del romanzo sono dunque tre: il mondo, la dimensione dell'interiorità e la finzione letteraria, secondo uno schema antico e onorabile quanto Platone. È prima di tutto una riflessione sul rapporto tra interiorità e realtà esterna a dipingere lo sfondo sul quale si staglia il problema del romanzo. Come il lento formarsi di deboli correnti porta impercettibilmente ad un gorgo impetuoso, che trascina ogni cosa nelle profondità, così Gide compone il suo romanzo, avvolgendo il lettore in una spirale di dubbio e inquietudine dove sembra mancare ogni sostegno e tutto pare ridursi a statue di Dedalo. Forse, la corrente

² Cfr. N. D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 1980, p. 167, il quale scrive che Gide non mostra tanto lo specchio, quanto soprattutto la mano che lo regge. Su Gide e Stendhal cfr. *ivi*, pp. 120-2.

³ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, p. 313, trad. di O. del Buono, *I falsari*, in appendice il *Diario dei falsari*, Bompiani, Milano 2004, p. 177.

⁴ *Ivi*, pp. 326-327, trad. it. p. 194.

⁵ *Ivi*, p. 291, trad. it. p. 148.

⁶ A. Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Vol. II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, p. 537, trad. it. p. 392. Il *Diario dei falsari* raccoglie le note e gli appunti preparatori per la stesura del romanzo, e copre un periodo di sei anni, dal 1919 al 1925. È uno strumento utilissimo per orientarsi all'interno del libro, e comprendere la diffusione della voce dell'autore nei diversi personaggi.

determinante che trasforma l'agitarsi in gorgo, quel punto limite di cui parla Armand⁷, è proprio la dispersione del soggetto che Gide non solo presenta, ma mette in scena nel romanzo.

2. La dispersione del soggetto e il disagio della rappresentazione

L'idea di soggetto come centro unitario di esperienze e sorgente spontanea di emozioni si sfalda completamente tra le mani di Gide. Il tema nietzscheano dell'inconsistenza della soggettività, che richiama quello delle monete false di cui si dirà più avanti, è la pietra angolare del problema della rappresentazione ne *I falsari*. Come nelle mitologie gnostiche, l'essere umano è in balia di forze esteriori che ne determinano emozioni e sentimenti. Il soggetto è in costante mutamento, in inarrestabile divenire, e la parola «io» solo un segno di convenienza, privo di sostanza. La personalità di Edouard ha bisogno di una calamita esterna per non disintegrarsi, ma il magnetismo è fatale, e le emozioni che egli prova perdono spontaneità e imitano quelle di chi dà stabilità. E aggiunge:

Non sono solamente quello che credo di essere – e questo varia incessantemente, tanto che, spesso, se non fossi là a metterli d'accordo, il mio essere del mattino non riconoscerebbe quello della sera. Niente è più differente da me di me stesso. [...] Il mio cuore batte soltanto per simpatia; vivo soltanto grazie ad altri, per procura, direi quasi per sposalizio, e non mi avverto vivere mai più intensamente di quando sfuggo a me stesso per divenire una persona qualunque.

Questa antiegoistica forza di decentrazione⁸ è tale da volatizzare in me il senso della proprietà – e quindi della responsabilità⁸.

È evidente che un tale soggetto non possa che portare nella gerla uno specchio scheggiato. La sua mano è troppo compromessa per rispecchiare semplicemente. Il sé è sconnesso, sfuggivo; alle sue continue trasformazioni si assiste quasi da osservatori, stupendosi di essere allo stesso tempo attori. Esso non può dare che una rappresentazione obliqua e parziale del mondo in cui esiste.

Se lo stesso sé è una finzione, un prisma complesso e mutevole, a maggior ragione l'altro è un mistero insondabile. I personaggi de *I falsari* sono del tutto soggiogati al mistero del Tu. Gli eroi del romanzo, in un disperato tentativo di controllo di sé, dissimulano la propria naturalezza per raggiungere l'altro, ma l'incomprensione e il fraintendimento non lasciano spazio all'incontro dei cuori⁹. La dissimulazione di Edouard, Bernard e Olivier non è l'astuto nascondere per ottenere e prevalere, ma un goffo celare ed ostentare che preclude ogni possibilità di espressione spontanea, di incontro genuino con l'altro. Essa lascia dietro di sé una scia di rabbia, delusione e tristezza, e porta solo «a deplorare gli avvenimenti»¹⁰ che ne seguono.

⁷ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 387, trad. it. p. 272.

⁸ *Ivi*, p. 225, trad. it. pp. 67-68.

⁹ Splendido, sotto questo aspetto, il capitolo IX della prima parte de *I falsari*, dove Olivier e Edouard si preoccupano così tanto l'uno dell'altro che si perdono completamente.

¹⁰ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 229, trad. it. p. 73.

La frammentazione del sé e la sua opacità, insieme alla conseguente incomprendibilità dell'altro, si ripercuotono sulle possibilità di rappresentazione del reale. Il molteplice ingovernabile dell'interiorità tocca solo una realtà prospettica, personale e relativa, continuamente fraintesa, di cui l'altro è un elemento. Malinteso dopo malinteso, il baratro tra sé, Tu e mondo si spalanca sempre più e il senso celato della lezione di scienza naturale di Vincent si fa evidente:

La luce del giorno, senza dubbio lo sapete, non penetra molto addentro nel mare. Le profondità sono tenebrose...Abissi immensi, che, per lungo tempo, sono stati creduti inabitati, più tardi invece i dragaggi hanno portato alla luce da queste regioni infernali, una massa di animali strani. Animali ciechi, si pensava. Che bisogno c'è del senso della vista, nel buio? Evidentemente essi non avevano occhi; non potevano e non dovevano averne. Eppure ad un esame attento si è constatato con stupore che alcuni di essi hanno gli occhi, che quasi tutti li hanno, senza contare l'aggiunta di frequente di antenne di una prodigiosa sensibilità. Si nutrono ancora dei dubbi; ci si meraviglia: perché questi occhi per non vedere niente? Degli occhi sensibili, ma sensibili a cosa?...Ed ecco che si scopre finalmente come ognuno di questi animali, che dapprima si pretendevano oscuri, emetta e proietti di fronte a sé una *propria* luce. Ognuno di essi rischiarà, illumina, irradia.¹¹

La luce di ogni strano animale illumina secondo un angolo unico. Il romanzo di Gide non è più uno specchio, ma un continuo gioco di luci, che insieme concorrono a rendere una realtà disfatta, scomposta nelle sue diverse rappresentazioni. «Studiare *per prima cosa* il punto dell'illuminazione. Da quello dipenderanno tutte le ombre»¹²: così Gide si propone di seguire l'intreccio dei diversi lumi. Allo sguardo unico dell'autore si sostituiscono le esperienze psicologiche dei personaggi, in modo da *decentrare* il romanzo, e mettere in moto le prime correnti del gorgo¹³. Dunque, sembra perdere consistenza la domanda del *ti estì?*; la realtà sembra sprofondare e lasciare solo l'intersecarsi dei diversi toni e piani di luce.

Ecco che il fatto, all'apparenza così cronachistico, dei falsari evoca nuovamente la figura di Nietzsche, prima citata e poi volgarizzata in Strouvillou, spacciatore di monete false e trasvalutatore delle parole. Che le straordinarie pagine del celebre saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale*¹⁴ (1873) abbiano a che fare con *I falsari*, è piuttosto probabile. Le parole di Nietzsche suonano quasi come una riflessione sul libro di Gide:

Nell'uomo quest'arte della finzione raggiunge il suo culmine: qui l'illudere, l'adulare, il mentire e l'ingannare, il parlar male di qualcuno in sua assenza, il rappresentare, il vivere in uno splendore preso a prestito, il mascherarsi, le convenzioni che nascondono, il far la commedia dinanzi agli altri e a se stessi, in

¹¹ *Ivi*, p. 287, trad. it. p. 143-144. Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Hatier, Parigi 1970, p. 59.

¹² A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 530, trad. it. p. 385.

¹³ La più chiara formulazione di ciò è contenuta in A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 529, trad. it. 384: «Vorrei che i fatti non fossero mai raccontati interamente dall'autore, ma piuttosto esposti (e varie volte sotto diversi punti di vista) dai personaggi, sui quali questi personaggi hanno avuto una qualche influenza. Vorrei che nella loro narrazione i fatti apparissero leggermente deformati [...]». Si può parlare, nel caso di Gide, di *mise en abyme*? La questione è controversa. Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 58-61; N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 205-219 e 245-249.

¹⁴ F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1991, pp. 225-244.

breve il continuo svolazzare intorno alla fiamma della vanità costituisce a tal punto la regola e la legge, che nulla, si può dire, è più incomprensibile del fatto che fra gli uomini possa sorgere un impulso onesto e puro verso la verità.¹⁵

Ma il fingere sociale dell'uomo si incardina su un inganno ben più lato, che interessa la capacità rappresentativa dell'uomo, mediata dal linguaggio. La natura metaforica della rappresentazione linguistica, del tutto arbitraria, è già una perdita di realtà; questa, meglio, non è mai raggiunta. Di essa non si tratta in nessun caso, ma solo del linguaggio e delle sue relazioni interne. La realtà, al confine della rappresentazione, sprofonda in un abisso inesplorabile¹⁶. E allora, come si può parlare di una rappresentazione autentica del reale?

[...] le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.¹⁷

Così la posizione della questione in Nietzsche, che non possiamo seguire ulteriormente nelle sue considerazioni. Invece, un'altra domanda si fa avanti: le monete di Nietzsche sono le monete di Gide? Per quanto le monete di Nietzsche non siano propriamente dei falsi, esse rappresentano il processo della formazione dei concetti – una prima illusione, o falsificazione del reale – così come le monete di Gide sono una falsificazione della moneta reale, una menzogna celata perché passi inosservata. In questo senso, entrambe le monete stanno per una falsa rappresentazione. Tuttavia, ciò che interessa a Nietzsche è mostrare come l'uso reiterato delle monete ne copra la natura metaforica: le faccia prendere per metallo, per cosa in sé. Al contrario, la moneta che Bernard offre a Edouard manifesta con l'uso la propria realtà, il suo esser falsa: è un dischetto di cristallo placcato d'oro, e più passa di mano, più rivela l'inganno. L'usura mostra un materiale terso e limpido, forse l'unico cenno nell'intero romanzo all'idea della trasparenza.

Queste rapide considerazioni sembrano indicare una resistenza allo spalancarsi dell'abisso tra realtà e rappresentazione. Davvero, nel caso di Gide, si può parlare di una sottrazione del reale? Sembra che di ciò sia almeno lecito dubitare. Ne *I falsari* la realtà persiste e resiste, in un certo senso, alla sua smaterializzazione. Come naturalezza, essa fa arrossire gli eroi. Come corpo rigido essa resiste al piccolo Passavant che, nel tentativo di far assumere alla salma del padre una posizione più conveniente, si scontra con il *rigor mortis* e si lascia sfuggire una imprecazione spontanea di sgomento¹⁸. Infine, il suicidio di Boris è narrato da un punto di vista oggettivo,

¹⁵ *Ivi*, p. 228.

¹⁶ *Ivi*, p. 231: «Noi crediamo di sapere qualcosa sulle cose stesse, quando parliamo di alberi, di colori, di neve e di fiori, eppure non possediamo nulla se non metafore delle cose che non corrispondono affatto alle cose originarie».

¹⁷ *Ivi*, p. 233.

¹⁸ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 206, trad. it. p. 43.

marcando una presa di distanza dal prospettivismo e un'irruzione inattesa del reale nella sua irremovibilità¹⁹.

D'altra parte, se la realtà fosse un termine irraggiungibile, come potrebbe Gide pensare di scrivere un libro in cui «il mio romanziere vorrà staccarsene [dalla realtà]; ma io ve lo ricondurrò di continuo»²⁰? La questione è più complessa. Ciò che Gide vuole mettere in scena non è un semplice crollo che, al calar delle polveri, mostri un mero circolo autoreferente, ma una relazione dialettica di poli, una ellisse centrata su due fuochi. Per interrogarsi sul modo in cui realtà, rappresentazione e finzione letteraria entrano qui in gioco, si deve considerare la discussione tra Edouard, Bernard, Laura e Sophroniska nel § 2 della parte II.

3. Realismo, invenzione e finzione: il taglio di sbieco

Fino a che punto la realtà può interessare il romanziere? La critica al realismo, nell'intero romanzo, è palese²¹. Ma all'illusione del lasciare che la realtà si racconti da sé, cosa deve subentrare? La tensione tra finzione, o idea, e realtà è il vero fulcro teorico del libro di Gide. Il romanzo, argomenta Edouard, è un genere anarchico²², ed è il timore della libertà a rendere l'esattezza del reale così attraente. Il realismo è solo l'altra faccia dell'invenzione astratta. È, invece, una diversa presa di distanza dalla vita e dal verosimile a fare di un romanzo un'opera d'arte. Tale distanza, che Edouard riconosce nei tragici greci e nei drammaturgi francesi del XVII secolo, dà profondità alla rappresentazione letteraria e le conferisce la sua peculiare umanità²³. Ma cosa significa, qui, profondità, e in che relazione sta con il reale? Edouard sostiene a più riprese l'esigenza di non concedere troppo all'esattezza. Questa impaccia l'arte, la particolarizza e manca l'autentica dimensione della rappresentazione estetica:

Localizzando e specificando, ci si immiserisce. La verità psicologica si raggiunge solo nel particolare, questo è vero; ma l'arte si può toccare unicamente nell'universale. Tutto il problema sta qui, precisamente: esprimere l'universale nel particolare, fare esprimere dal particolare il generale.²⁴

Con la posizione della questione nei termini del rapporto tra universale e particolare, e della rappresentazione artistica come la compiuta mediazione dei termini, si tocca il cuore della questione. L'arte non può reggersi sulla pura invenzione, pena la perdita del particolare e lo

¹⁹ Cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 60. D'altra parte, è proprio la smisurata realtà del suicidio di Boris a far scrivere a Edouard in A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 464, trad. it. p. 370: «E poi non mi piacciono i "fatti di cronaca". Hanno qualcosa di perentorio, di innegabile, di brutale, di ingiuriosamente reale. Ammetto che la realtà venga ad appoggiare il mio pensiero come una prova di esso, ma non che lo preceda. Non mi piace rimanere sorpreso». Vedremo che, sull'argomento del rapporto tra finzione e realtà, Edouard non è sempre un portavoce attendibile delle convinzioni di Gide.

²⁰ *Ivi*, p. 314, trad. it. p. 178.

²¹ Ad essa sembra ricollegarsi il progetto del romanzo puro, tracciato in una celebre pagina de *I falsari*. Gide vuole escludere dal romanzo tutto ciò che non gli appartiene; questi elementi spuri sono individuati grazie al riferimento alle tecniche di riproduzione del reale: la fotografia, il fonografo, il cinematografo. Cfr. *ivi*, p. 227-228, trad. it. pp. 70-71.

²² Per le considerazioni seguenti, cfr. *ivi*, pp. 311-319, trad. it. pp. 174-182.

²³ *Ivi*, p. 311-312, trad. it. p. 175.

²⁴ *Ivi*, p. 312, trad. it. p. 176.

smarrimento in «regioni aridamente astratte»²⁵; allo stesso tempo, essa non può sottomettersi alla mera verosimiglianza: il semplice particolare è piatto, manchevole della profondità che trasfigura l'opera letteraria. La finzione letteraria, sembra suggerito, deve muoversi lungo il crinale fra le due. Cosa significhi ciò, è arduo saperlo con certezza.

Forse, un indizio è fornito dallo stesso Edouard, per ora ancora degno di fede. Egli vorrebbe che «tutto potesse entrare in questo romanzo»²⁶. Come intendere questa strana espressione? Sembra ovvio che, in quanto limitata, ogni opera metta in scena un estratto di realtà.

‘Un pezzo di vita’, diceva la scuola naturalista. Ma il grave difetto di questa scuola consiste nel tagliare la sua porzione di vita sempre nello stesso senso, nel senso del tempo, cioè della lunghezza. E perché non in larghezza? O in profondità? Quanto a me, io non vorrei neppure tagliare. [...] Niente colpi di forbici, niente limitazioni al suo contenuto.²⁷

Il taglio nel senso della lunghezza o della larghezza è limitante: delinea un ambito. Al contrario, il taglio in profondità sembra sottrarsi a tale effetto: non circoscrive, ma incide. Non è mai doppio, non isola. È unico e trasversale. Esso sembra venire incontro alle aspettative di Edouard. La finzione sembra avere molto a che fare con tale arte dell'incisione. Per questo motivo, come nota bene Keypour²⁸, non possiamo e non dobbiamo prestar fede alla svolta idealista di Edouard il quale, incalzato dal domandare, afferma che solo le idee interessano al romanziere, ed è un peccato che esse esistano solo tramite l'uomo che le incarna²⁹. Al contrario, è proprio l'applicazione che permette all'idea di esplicitarsi e produrre la peculiare mediazione di particolare e universale. È a Bernard, nella chiusa di questa conversazione, a cui dobbiamo porgere domande. Ed egli esclama:

“Ma perché partire da un'idea?” interruppe Bernard spazientito. “Se partiste da un fatto bene esposto, l'idea verrebbe da sola ad investirlo. Se dovessi scriverli io, *I falsari*, comincerei col presentare la moneta falsa, quella piccola moneta di cui parlavate un momento fa...eccola”.³⁰

²⁵ *Ivi*, p. 315, trad. it. p. 179. Per quanto, come vedremo, Edouard tenderà ad assumere posizioni idealiste, egli ha chiaro il problema dell'astrattezza, e lotta con questo per tutto il romanzo. Ad esempio, cfr. *ivi*, p. 240, trad. it. p. 87: «Mi inquieta avvertire che la vita (la mia vita) si distacca dal mio lavoro, il mio lavoro si distacca dalla mia vita». Si vedano anche le belle parole di Sophroniska: «Molte cose sfuggono alla ragione e colui che, per capire la realtà, applica solo la ragione è come uno che voglia afferrare una fiamma con le pinze. Non gli rimane che un pezzo di legno carbonizzato, che smette subito di fiammeggiare», *ivi*, p. 307, trad. it. p. 169.

²⁶ *Ivi*, p. 313, trad. it. 177. Non si può evitare di prendere sul serio ciò. Non solo ne *I falsari* è una convinzione più volte espressa da Edouard, ma nel *Diario dei falsari* Gide la riprende inequivocabilmente: egli vuole inserire nel suo lavoro «tutto quello che la vita mi offre e mi insegna», cfr. A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 521, trad. it. p. 375.

²⁷ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 312-313, trad. it. pp. 176-177.

²⁸ Cfr. N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 169-203. La questione del rapporto Gide-Edouard è estremamente complessa, e Keypour la analizza con grande finezza, cogliendo alla perfezione il ruolo di Bernard nella discussione di Saas-Fée.

²⁹ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit. p. 315, trad. it. p. 179: «Le idee... le idee, ve lo confesso, mi interessano più degli uomini. Naturalmente si può dire che noi le conosciamo solo attraverso gli uomini, così come conosciamo il vento solo guardando le canne che esso piega; ma tuttavia il vento è più importante delle canne». L'intervento di Bernard, che segue questa frase di Edouard, segna il trasferimento di Gide dal secondo al primo.

³⁰ *Ivi*, p. 317, trad. it. p. 181.

Voici. È il concreto piano del reale che la finzione taglia nel senso della profondità. Il taglio permette un approccio al reale di sbieco, come scrive Gide in un passaggio ora rivelativo³¹. Così, il mondo mette in gioco la particolarità senza imporla, e il taglio di sbieco apre una fessura per il rilucere dell'universale. Questa potrebbe essere la profondità che conferisce senso umano all'opera e la situa nella contemporaneità assoluta dell'arte³². Lo sguardo obliquo della rappresentazione estetica si focalizza sulla plasticità del reale. Le giunture della catena causale divengono solidificazioni di possibilità plurali. Il reale, visto di fronte, mostra solo la piatta compattezza del singolare; di sbieco, rivela invece la fuga delle possibilità³³ potenzialmente presenti in ogni solidificazione. Così la finzione accede all'infinita profondità del reale, spiando oltre al suo irrigidirsi in un passato o in un corpo di convenzioni³⁴. Il taglio di sbieco del particolare scopre l'universale implicito in esso.

4. Il ruolo attivo del lettore e l'universalità dell'arte

È necessario sforzarsi di chiarire meglio in che modo l'accesso al possibile contenuto nel particolare raggiunga l'universalità artistica. Per fare ciò, bisogna innanzitutto capire di che genere di possibile si stia trattando; poi, chiamare in causa il lettore e la sua immaginazione, costante tema di riflessione di Gide.

Nella solidificazione del reale, se si guarda bene, non è contenuta una serie indefinita di possibili. Ogni momento di una catena causale è caratterizzato da precise condizioni, che fondano la possibilità di scenari sì infiniti, ma allo stesso tempo determinati³⁵. Due semirette condividono il punto di origine: lo spazio racchiuso dal loro angolo minore è infinito, ma determinato, in quanto distinguibile dallo spazio infinito racchiuso dal loro angolo maggiore. È questa variabilità infinita ma determinata che la finzione scopre di sbieco nelle maglie del reale. Che sia, quanto basti, determinata, è fondamentale per non smarrirsi nell'astrattezza delle possibilità pure.

³¹ *Ivi*, p. 237, trad. it. p. 84: «Nulla è più difficile che osservare esseri in formazione. Occorrerebbe poterli guardare soltanto di sbieco [*de biais*], di profilo». Si ricordi, al di là del senso letterale, che non c'è essere che non sia in eterna formazione, secondo l'idea di soggetto che Gide sembra sostenere in quest'opera.

³² Gide insiste molto sul carattere non-temporale dell'opera d'arte. Essa tradisce se stessa se si basa sulla mera occasione e parla solo ai propri contemporanei. La vera arte è interessata al futuro, ma non ad un futuro determinato: al futuro che, dalla composizione dell'opera, corre verso l'eterno. Cfr. *ivi*, p. 228, trad. it. p. 71.

³³ Si tenga presente che Eduard parla del proprio stile come di un'arte della fuga in *ivi*, p.315, trad. it. p. 180. Si veda anche G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 40-41.

³⁴ A. Gide, *Les faux-monnayeurs*, cit., p. 258, trad. it. p. 108: «[...] la realtà mi interessa come materia plastica; ed ho più considerazione per quello che potrebbe essere che per quello che è stato. Infinitamente di più. Mi chino vertiginosamente sulle possibilità di ciascuno, e piango tutto quello che è atrofizzato dal coperchio delle convenzioni».

³⁵ L'idea della sequenzialità del reale è presente in Gide e tenuta in massima considerazione, tanto da valere parzialmente anche per la finzione, come correttivo che la tiene lontana dall'invenzione astratta: «Non mi sono mai trovato bene a truccare la verità. [...] Tutto è legato, e avverto, tra tutti i fatti che la vita mi offre, dei legami di dipendenza tanto sottili che mutarne uno, mi sembra sempre, significherebbe modificare tutto l'insieme», *ivi*, p. 238, trad. it. p. 85. Così, la stessa finzione obbedisce a leggi proprie. Per questo Gide nel *Diario dei falsari* può affermare: «il libro, ora, mi sembra dotato di vita propria» (cfr. A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 549, trad. it. p. 405) e riservarsi quella singolare posizione di autore-osservatore che rappresenta una delle innovazioni più interessanti del suo stile. Su ciò cfr. G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 62-63; N.D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, cit., pp. 109-135. Questa specie di principio di realtà della finzione sembra negare la possibilità di vedere in Gide la consunzione del reale.

La determinazione delle possibilità è pensata da Gide in opposizione all'esattezza. Quest'ultima è da evitare con ogni mezzo, poiché comprime l'immaginazione del lettore. Con il riferimento al ruolo attivo che il lettore deve assumere, e all'importanza del suo ricorso all'immaginazione, sembra chiudersi il cerchio dell'esperienza estetica. All'esattezza del realista, che pecca di non fare «abbastanza credito all'immaginazione del lettore»³⁶, Gide oppone «due o tre tratti solamente, ben piazzati, al posto giusto»³⁷. Così, dice, si ottiene la precisione, la determinazione delle possibilità. Essa è fondamentale perché permette all'immaginazione del lettore di colmare le mancanze con la propria spontanea attività, regimentandola dolcemente senza sopprimerne la produttività, ma promuovendola. Gide stimola l'immaginazione del lettore, che nella libera fuga delle possibilità dà vita e sostanza alla finzione. La precisione, a differenza dell'esattezza, permette il libero ma determinato gioco dell'immaginazione del lettore, che così può rappresentare per sé, nel modo per lui più pregnante, la visione prospettica aperta dal taglio della finzione, e renderla concreta³⁸.

L'universalità artistica, così raggiunta, è dunque una universalità di comunicazione. La finzione permette una comunicazione di senso che trascende la mera opportunità, o il proprio tempo, in quanto lancia un perdurante appello all'immaginazione dell'uomo e insiste sulla sua esperienza del mondo. L'universalità dell'arte, in altre parole, si trasmette insieme al particolare dell'opera e è irriducibile ad una definizione esaustiva, ma riguarda gli incontri possibili tra un senso tagliato di sbieco nel reale e l'iniziativa determinata del lettore, che lo accoglie e lo applica a sé, facendolo valere nella sua pluralità e tuttavia nella sua legittimità.

La finzione artistica permette questo genere di comunicazione, questa stupefacente mediazione di particolare ed universale che consacra l'atemporale umanità dell'arte. Che l'opera di Gide, oltre ad alludere a tutto ciò, riesca a anche a realizzare la mediazione, resta un giudizio che ogni lettore trarrà da sé³⁹. *I falsari* è un'opera priva di certezze e di ultime parole. Per quanto la riflessione possa approfondirsi e creda di vedere, appena la tensione si allenta le statue di Dedalo che popolano questo romanzo forzano le corde che le tengono ferme e fuggono via. Ma, se rimane dubbio cosa Gide pensi della realtà, è innegabile la sua condanna della perdita del *sensu* del reale, eroso dalla cecità della devozione, della convenzione sociale, della dissimulazione totale, della crudeltà. È intento di Gide inquietare il lettore, portarlo alla domanda attraverso l'esposizione di problemi e la sottrazione di soluzioni a buon mercato⁴⁰. La sua scrittura raggiunge meravigliosamente questo obiettivo. Tuttavia, non è intenzione di Gide prendersi gioco dei lettori: egli pungola e sollecita perché ritiene, in fondo, che abbia senso scandagliare le

³⁶ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 228, trad. it. p. 71.

³⁷ *Ivi*, p. 237 trad. it. p. 84.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 329, trad. it. p. 198: «I nostri autori classici sono ricchi di tutte le interpretazioni cui danno luogo. La loro precisione è tanto più ammirabile in quanto non pretende di essere esclusiva».

³⁹ Si veda il giudizio negativo di M. Raimond, *Le roman contemporain. Les signes des temps*, CDU et SEDES réunis, Parigi 1976, pp. 105-123, secondo cui Gide promette troppo e dà troppo poco, peccando di intellettualismo e, in certa misura, di manierismo.

⁴⁰ A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 527, trad. it. p. 382: «Non è affatto risolvendo certi problemi che io posso rendere un vero servizio al lettore, ma bensì obbligandolo a riflettere su problemi per i quali io non intravedo e non ammetto soluzioni che non siano particolari e personali».

profondità tenebrose con la luce sbieca del romanzo⁴¹. Esse esistono nella rifrazione di queste mille luci.

Finito il libro tiro la riga e lascio al lettore l'incarico di eseguire l'operazione: addizione, sottrazione, poco importa: penso che non tocchi a me farla. Tanto peggio per i lettori pigri: io li desidero diversi. Inquietare: questa è la mia parte⁴².

⁴¹ A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, cit., p. 422, trad. it. p. 316: «Come un paesaggio notturno alla luce improvvisa di un lampo, tutto il dramma sorge dall'ombra, molto diverso da quello che mi sforzavo invano di inventare».

⁴² A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, cit., p. 557, trad. it. p. 413.

Bibliografia

- A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs et Journal des Faux-Monnayeurs*, in Id., *Romans et Récits: œuvres lyrique et dramatique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 2009, Vol. II, pp. 173-558, trad. di O. del Buono, *I falsari*, in appendice il *Diario dei falsari*, Bompiani, Milano 2004.
- G. Idt, *André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, Hatier, Parigi 1970.
- N. D. Keypour, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, Les Presses de l'Université de Montreal, Montreal 1980.
- F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1991.
- M. Raimond, *Le roman contemporain. Les signes des temps*, CDU et SEDES réunis, Parigi 1976.
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, le Divan, Parigi 1927, p. 232, trad. di M. Bontempelli: *Il rosso e il nero*, Newton Compton, Roma 1994.

Le giocolerie della ragione

Valéry sul ruolo della finzione in filosofia¹

Danilo Manca

In questo contributo mi chiederò se e in che misura la finzione può ricoprire un ruolo nell'indagine filosofica. Mi lascerò guidare da Paul Valéry, per almeno due motivi.

In primo luogo, Valéry è uno di quei pensatori che si pone a metà tra l'attività filosofica e quella poetica; non è uno di quei poeti che subordinano il pensiero filosofico alle esigenze della propria ispirazione. Certo, nutre diverse riserve nei confronti della filosofia: dice di leggere male e con fastidio i filosofi perché li comprende poco e il loro linguaggio prolisso gli è antipatico², a parlare di filosofia dice di sentirsi come un barbaro ad Atene³, ma, nonostante ciò, è un pensatore dedito alla riflessione, alla critica di sé, alla ricerca del rigore, dell'esattezza e della lucidità nel pensare.

In secondo luogo, Valéry non usa spesso il termine "finzione". Potremmo dire che non è una parola chiave del suo lessico. Il motivo risiede probabilmente nell'ambiguità del termine: finzione si dice in molti modi; se non proviamo a districarne i significati non riusciremo a interrogarci in modo adeguato sul ruolo che potrebbe assumere in filosofia. Valéry non ha una teoria della finzione, ma fa uso di una gamma di termini che potrebbero ricondursi al concetto di finzione, e si serve di questi termini per interrogare la filosofia sui suoi obiettivi.

Procederò nella maniera seguente: nel primo paragrafo mi soffermerò sulle affinità e sulle differenze che secondo Valéry intercorrono tra filosofia e poesia; nel secondo paragrafo cercherò di vedere che genere di finzioni presuppone la filosofia nelle due accezioni con cui la intende Valéry, ossia come arte del pensare e come genere letterario.

1. Il linguaggio della filosofia

In un famoso saggio del 1939 intitolato *Poesia e pensiero astratto* Valéry affronta la questione del rapporto tra poesia e filosofia con un'attenzione che in passato le aveva forse negato.

¹ Nel contributo userò le seguenti tre abbreviazioni: C (seguita dall'indicazione in numero romano del volume) per P. Valéry, *Cahiers*, a cura di J. Robinson-Valéry, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Parigi: vol. I, 1973; vol. II, 1974, trad. it. in 6 voll. di R. Guarini in Id., *Quaderni*, Adelphi, Milano 1985- (nei casi in cui il numero del volume dell'originale non coincide con il numero del volume in traduzione, allora anteporrò al numero di pagina della traduzione il numero del volume nella versione italiana); O (seguita dall'indicazione in numero romano del volume) per P. Valéry, *Œuvres*, a cura di J. Hytier, introd. di A. Rouart-Valéry, «Bibliothèque de la Pléiade» Gallimard, Parigi: vol. I, 1957; II, 1960, trad. it. parziale a cura di M.T. Giaveri: Id., *Opere scelte*, Mondadori "I Meridiani", Milano 2014; l'edizione "Meridiani" sarà il testo di riferimento per le opere tradotte; tuttavia, il saggio *Une vue de Descartes* che citerò nel secondo paragrafo non è tradotto nell'edizione "Meridiani", ma lo è in una raccolta di opere scelte da *Variété*. In questo caso l'abbreviazione V si riferisce a P. Valéry, *Variété*, trad. it. parziale a cura di S. Agosti, SE, Milano 2007. Ogniqualvolta si fornisce solo il riferimento all'edizione in francese, la traduzione è mia.

² P. Valéry, C I, p. 197, trad. it. p. 213.

³ O I, p. 791.

Valéry nota che le idee di poesia e di pensiero astratto sono spesso contrapposte: «I più credono, senza riflettere, che le analisi e il lavoro dell'intelletto, gli sforzi di volontà e di precisione in cui esso impegna la mente, non si accordino con la naturalezza originaria, la molteplicità delle impressioni, la fantasia e la grazia che caratterizzano la poesia e la rendono riconoscibile fin dalle prime parole»⁴.

Valéry riconosce che questa contrapposizione sia in parte vera, ma crede ch'essa abbia un'origine scolastica, che derivi da quel bisogno di semplificazione tipico di «quel personaggio sempre impaziente di concludere, che noi chiamiamo *la nostra mente*»⁵.

Per ripensare il rapporto tra poesia e pensiero astratto Valéry propone d'attuare una sorta di sospensione di tutte quelle opinioni evocate dai due termini: «ho l'abitudine di procedere alla maniera dei chirurghi che prima di ogni altra cosa disinfettano le mani e preparano il campo operatorio. È ciò che definisco *ripulitura della situazione verbale*»⁶.

Il linguaggio che normalmente utilizziamo è sempre qualcosa di ereditato. Spesso le associazioni che facciamo nascono da secoli di opinioni e credenze sedimentate di cui noi, nel nostro pensare e argomentare quotidiano, non siamo coscienti. Un'associazione accidentale può sembrarci originale, «finiamo per credere di aver scelto un'opinione tutta nostra», ma in realtà stiamo rinunciando, senza saperlo, a pensare veramente, stiamo dimenticando che la scelta di quale associazione far valere per definire un termine «si è operata unicamente su un ventaglio di opinioni, che è il prodotto, più o meno cieco, degli altri uomini e del caso»⁷.

Per eludere la trappola che il linguaggio quotidianamente tende al nostro pensare, Valéry propone di attuare due operazioni.

Una è quella della ripulitura della situazione verbale, che può consistere anche solo nell'estrapolare una parola dal contesto in cui normalmente noi la pronunciamo: «Avrete certamente notato un fatto curioso: una certa *parola*, perfettamente chiara quando la sentite e la usate nel linguaggio *corrente*, e che non suscita nessuna difficoltà quando è inserita nel rapido flusso di una frase comune, diventa per magia ingombrante, [...] elude ogni tentativo di definizione appena la estraete dalla circolazione per esaminarla specificamente e le cercate un senso dopo averla sottratta alla sua funzione provvisoria»⁸. Valéry richiama l'esempio della parola "Tempo", formulato da Agostino d'Ipbona, dicendo che si può estendere a qualunque altra parola.

L'altra operazione consiste nel ritornare in se stessi e di trovare la propria formulazione del problema, o più nello specifico, di chiedersi qual è il problema che si avverte quando si pensa al rapporto tra poesia e pensiero astratto. Valéry confessa di aver l'abitudine di distinguere tra i problemi quelli che avrebbe potuto inventare lui stesso e quelli che, invece, non avverte, che gli sembrano inesistenti, che sono diventati problemi solo perché mal enunciati.

⁴ O I, p. 1315, trad. it. p. 1129.

⁵ *Ibidem*.

⁶ O I, p. 1316, trad. it. p. 1130.

⁷ O I, p. 1316, trad. it. p. 1131.

⁸ O I, p. 1317, trad. it. p. 1130-31.

Attuata la ripulitura verbale, Valéry parte da una considerazione: riconduce la poesia a quegli stati che poi si sono tradotti in poesie. Nota che loro caratteristica è di essersi «prodotti senza causa apparente, a partire da un avvenimento qualunque»⁹. Inoltre, li descrive come vissuti che modificano per un tempo limitato il suo regime mentale: «una volta concluso il ciclo, sono ritornato al regime di scambi ordinari fra la mia vita e i miei pensieri»¹⁰; nel frattempo, però, «una poesia era stata fatta; il ciclo, dopo il suo compimento, lasciava qualcosa dietro di sé»¹¹.

Da questa tipologia di vissuti Valéry ne distingue un'altra generata da un «incidente non meno insignificante», ma che causa «un'escursione completamente diversa, uno scarto di natura e di risultato del tutto differenti»¹²:

Per esempio, un improvviso accostamento di idee, un'analogia, mi colpivano, come il richiamo del corno nel cuore della foresta fa drizzare l'orecchio e orienta virtualmente tutti i nostri muscoli coordinandoli verso qualche punto nello spazio, nella profondità del fogliame. Ma, questa volta, invece di una poesia, era l'analisi di quell'improvvisa sensazione intellettuale che s'impadroniva di me. Dalla mia permanenza in quella fase non si sprigionavano, più o meno facilmente, dei versi, ma una proposizione destinata a incorporarsi tra le mie abitudini mentali, una formula che doveva oramai servire come strumento di ricerche ulteriori¹³.

Se analizziamo queste due tipologie di vissuti emergono due affinità e una differenza. Entrambe le specie nascono in maniera accidentale e generano una rottura del regime mentale che contraddistingue l'individuo nella propria vita quotidiana.

La differenza sta nel loro lascito. Lo stato poetico è un momento, è un'esperienza intensa che poi si conclude e lascia in eredità al soggetto che l'ha vissuta una poesia, o, meglio ancora, dice Valéry, «una potenza di poesia», cioè un qualcosa destinato a divenire poesia in atto, se reso oggetto dell'esercizio compositivo, del *labor limae*, della riflessione critica¹⁴. Al contrario, la sensazione intellettuale e la rispettiva analisi generano un'abitudine mentale che si sedimenta diventando strumento euristico. Entrambi i vissuti sono qualcosa di extra-ordinario, ma il secondo sembra alla fine integrarsi con il regime mentale ordinario dell'io che ne è stato artefice, arricchendo la gamma di potenzialità a sua disposizione.

Valéry non attribuisce esplicitamente questo secondo vissuto al filosofo; qualche riga dopo adopera però la parola “logico”, dicendo che l'esperienza personale gli ha dimostrato che «lo stesso io crea figure molto diverse, e diventa logico o poeta attraverso specializzazioni successive, ciascuna delle quali rappresenta uno scarto rispetto allo stato puramente disponibile e superficialmente accordato con l'ambiente esterno, che è poi la condizione normale del nostro

⁹ O I, p. 1319, trad. it. p. 1134.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Sulla teoria della composizione di Valéry e sul primato ch'egli le affida rispetto all'ispirazione cfr. L. Pareyson, *L'estetica di Paul Valéry*, in: Id., *Problemi dell'estetica. II. Storia*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2000, in particolare pp. 35-37, 40-42, 47-58. Sulla questione mi permetto anche di rimandare a un mio saggio di prossima pubblicazione: *L'estetica del poeta. Valéry, Borges e la disputa su ispirazione e composizione*, ETS, Pisa.

essere, lo stato di indifferenza degli scambi»¹⁵. Qui Valéry sta affermando che a fare il poeta non è semplicemente lo stato poetico e che a fare il logico non è solo una sensazione intellettuale. Bisogna capire quali siano le altre operazioni della mente cui s'allude, per farlo è necessario soffermarsi sulla scelta del termine "logico".

Non è un caso che Valéry preferisca "logico" a filosofo, per descrivere lo specialista del pensiero astratto. Valéry ritiene che come il poeta, anche il filosofo sia sostanzialmente uno che crea un «*linguaggio in un linguaggio*»¹⁶. Il logico è il filosofo che ha a fare con il logos.

Il linguaggio è per Valéry una «creazione della pratica»¹⁷. La sua funzione originaria è strumentale, serve per comunicare un bisogno, e la sua efficacia è verificata solo nell'esperienza: «*Vi chiedo di farmi accendere; voi mi fate accendere; mi avete capito*»¹⁸. Nella sua funzione strumentale il linguaggio ha come obiettivo il proprio annichilimento: se una volta comunicato, il proprio bisogno è soddisfatto, allora le parole pronunciate non servono più, hanno esaurito il proprio compito: «*Capire* consiste nel sostituire più o meno rapidamente un sistema di suoni, di durate e di segni con tutt'altra cosa, che è, in definitiva, una modificazione o una riorganizzazione interna della persona a cui si parla»¹⁹.

A utilizzare il linguaggio per farsi capire è però l'uomo che vive nel suo regime mentale ordinario. Il linguaggio ha una funzione pratica nella vita d'ogni giorno, ma per quelle attività che distolgono l'uomo dalla sua quotidianità il linguaggio acquista tutta un'altra funzione e tutt'un altro senso²⁰. Valéry spiega la questione con una similitudine: il momento in cui un uomo scopre di poter frequentare lo stato poetico è paragonabile al momento in cui un bambino, che ha imparato da poco a camminare, scopre che con gli stessi arti può fare altro:

Avendo imparato a servirsi delle gambe, scoprirà che può non solo camminare, ma anche correre; e non solo camminare e correre, ma anche danzare. Questo è un grande avvenimento. Egli ha inventato e scoperto a un tratto una specie di *utilità di secondo grado* per le sue membra, una generalizzazione della formula del suo movimento. Infatti, mentre camminare è in fondo un'attività abbastanza monotona e poco perfezionabile, questa nuova forma d'azione, la Danza, permette un'infinità di creazioni, variazioni o figure. Ma, quanto alla parola, non potrà forse trovare uno sviluppo analogo?²¹.

Il bambino impara che con la facoltà di parlare può fare anche qualcosa di diverso che chiedere la marmellata o negare le sue marachelle: «si impadronirà del potere di ragionamento; si creerà delle fantasie [*fictions*] che lo divertiranno quando è solo; ripeterà fra sé e sé delle

¹⁵ O I, p. 1320, trad. it. p. 1135.

¹⁶ O I, p. 1324, trad. it. p. 1140.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ O I, p. 1325, trad. it. p. 1141.

²⁰ Sulla critica di Valéry al linguaggio comune cfr. L. Pareyson, *op. cit.*, pp. 72-92; L. Serini, *Nietzsche e Valéry: la filosofia di fronte all'epilogo*, in: D. Manca (a cura di), *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, ETS, Pisa 2013, pp. 131-146.

²¹ O I, p. 1329, trad. it. p. 1145-46.

parole che gli saranno piaciute per la loro stranezza e il loro mistero»²². Nasce così un uso alternativo del linguaggio, un uso che non è strumentale e che è sicuramente alla base di quell'arte del linguaggio che s'identifica genericamente con la letteratura, la produzione di opere in versi o in prosa: «Così, parallelamente al *Passo* e alla *Danza*, troveranno posto e si distingueranno in lui i tipi diversi della *Prosa* e della *Poesia*»²³.

Con questo Valéry non intende associare la produzione in prosa alla filosofia, o alla logica; per arrivare all'arte del pensiero astratto è necessario un ulteriore passaggio: «Lo stato del lettore di poesie è diverso dallo stato del lettore di puri pensieri. Lo stato dell'uomo che danza non è quello dell'uomo che si inoltra in un territorio aspro di cui deve fare il rilevamento topografico e la prospezione geologica»²⁴. Ecco cos'è il logico: un geologo, uno che esplora e misura le potenzialità del linguaggio. Questo significa che il suo modo di servirsi della facoltà di parlare è diverso da quello che contraddistingue il poeta danzatore. In cosa si differenziano? Per capirlo, dobbiamo andare oltre il saggio *Poesia e pensiero astratto*, perché qui, metafora geologica a parte, Valéry non fornisce molte altre indicazioni per carpire la differenza tra le due funzioni. È più interessato a evidenziarne affinità e rapporti, tema su cui ritornerò nel prossimo paragrafo.

Si consideri, ad esempio, la prefazione alla raccolta di poesia di Lucien Fabre, *Conoscenza della dea*. Qui Valéry dubita della possibilità di parlare di una poesia filosofica: equivarrebbe a «confondere ingenuamente condizioni e applicazioni della mente fra loro incompatibili»²⁵. E si chiede retoricamente: «Non significa dimenticare che lo scopo di chi medita consiste nel fissare o nel creare una nozione – cioè un *potere* e uno *strumento di potere*, mentre il poeta moderno cerca di produrre in noi uno *stato*, e di portare quello stato eccezionale al punto di un piacere perfetto?»²⁶.

Il poeta mira a condurre il lettore in una condizione in cui si può permettere di sospensione convinzioni e preoccupazioni per godere di momenti di piacere fine a se stesso. Al contrario, il filosofo si discosta dal linguaggio quotidiano per creare nuove idee, che sono strumento per guardare il mondo in maniera diversa.

In *Poesia e pensiero astratto* Valéry riporta un dialogo tra Degas e Mallarmé. Degas disse un giorno a Mallarmé: «“Il vostro mestiere è infernale. Non riesco a fare ciò che voglio, eppure sarei pieno di idee...”». E Mallarmé gli rispose: “Non è con le idee che si compongono versi, mio caro Degas, ma con le parole”»²⁷. Un'altra differenza tra poesia e filosofia sembra quindi essere che la prima ha a che fare con parole, la seconda con idee. Ma la questione non è così semplice. Questa differenziazione implica sempre un legame. Ad esempio, in uno degli scritti che dedica a Descartes Valéry osserva:

²² O I, p. 1329, trad. it. p. 1146.

²³ *Ibidem*.

²⁴ O I, p. 1336, trad. it. p. 1154-55. Sul rapporto tra filosofia e danza cfr. L. Serini, *op. cit.*

²⁵ O I, p. 1274, trad. it. p. 1163.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ O I, p. 1324, trad. it. p. 1139-40.

Pensiero, lo stesso spirito, ragione, intelligenza, comprensione, intuizione o ispirazione? [...] Ciascuno di questi nomi è volta a volta un mezzo e un fine, un problema e una soluzione, uno stato e un'idea; e ciascuno di essi, in ciascuno di noi, è sufficiente o insufficiente, a seconda della funzione che gli dona la circostanza. Voi sapete che allora il filosofo si fa poeta, e spesso grande poeta: prende a prestito da noi la metafora, e con magnifiche immagini che non possiamo che invidiargli, egli chiama tutta la natura a esprimere il suo profondo pensiero. Il poeta non ha lo stesso successo quando tenta l'operazione inversa»²⁸.

Questo è un passo decisivo per almeno tre motivi: 1. Valéry spiega che il contrasto tra attività filosofica e attività letteraria, o poetica, è istituito dallo stesso linguaggio, sorge non appena il filosofo è chiamato a mettere per iscritto quello che pensa; 2. I termini del lessico filosofico sono la trasposizione in parole di uno stato e di un'idea, sono un mezzo e un fine, cioè servono per esplicitare quello che si pensa, ma sono anche il prodotto di una meditazione, il momento in cui un pensiero astratto si lega a una parola, quindi a un suono, a un segno e a un significato; 3. Quando il filosofo traspone in linguaggio i temi delle sue meditazioni, allora si fa poeta, prende a prestito dal poeta la capacità di creare metafore e cerca di esprimere attraverso di esse il suo pensiero profondo²⁹.

Abbiamo finalmente una prima risposta per il nostro problema iniziale: ha la finzione un ruolo in filosofia? Sì, la finzione, che in Valéry significa innanzitutto metafora, creazione d'immagini linguistiche, combinazione di parole che produce un'associazione d'idee, serve al filosofo per rendere comunicabile il proprio pensare. Si può intendere sia come metafora, cioè come creazione d'immagini linguistiche, come combinazione di parole che produce un'associazione d'idee, sia come mito, come trasformazione della vita e delle opere di un personaggio storico o fittizio in un simbolo dal valore universale³⁰.

In poesia e in filosofia, però, la metafora, la finzione linguistica, ha una diversa funzione. Lo ricordo: il poeta danza, mentre il logico, il filosofo che lavora con il linguaggio, esplora, misura, analizza. Il linguaggio poetico è per Valéry essenzialmente ornamentale, o decorativo (*ornemental*). Il linguaggio filosofico sembra invece costruttivo.

In un passo dell'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, Valéry afferma che «c'è in arte una parola che può designarne tutte le modalità, tutte le fantasie, [...] questa parola è ornamento (*ornement*)»³¹. Ornamento è tutto ciò che si sottrae alla funzione strumentale: è qualcosa in più, apparentemente inutile e superfluo, ma che proprio in quanto tale si distingue da ciò che è ordinario e indifferente. Valéry descrive il linguaggio dell'arte come ornamentale per la sua

²⁸ O I, p. 797. Sull'importanza di Descartes per Valéry cfr. K. Löwith, *Paul Valéry. Trattati fondamentali del suo pensiero filosofico*, trad. it. di B. Scapolo, Ananke, Milano 1986, pp. 26-36.

²⁹ A riguardo cfr. J. Derrida, "Qual Quelle". *Le fonti di Valéry*, in: Id., *Margini della filosofia*, trad. it. a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 373-381. Derrida osserva: «Valéry ricorda al filosofo che la filosofia si scrive. E che il filosofo è filosofo in quanto oblia questo fatto» (p. 373).

³⁰ Sul mito in Valéry non mi soffermo, si è scritto tanto e richiederebbe una trattazione a parte; rimando a riguardo a due scritti di E. Franzini che mi sembrano inquadrino bene la questione: E. Franzini, *Il metodo mitico e i cattivi pensieri*, in: B. Zaccarello, J. Rey, F. Desideri (a cura di), *Paul Valéry: strategie del sensibile*, in «Aisthesis», vol. 5, no. 1 (2012): <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11061> (ultima consultazione online. 15.10.15); Id., *Il mito e l'infinito estetico*, in P. Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di E. Franzini, trad. it. di R. Gorgani, Milano, Guerini, 1988, pp. 9-29. Sul mito come finzione cfr. anche A. Mazzarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004, pp. 85-146.

³¹ O I, p. 1184, trad. it. p. 325.

capacità di suscitare emozioni che distolgono dagli interessi quotidiani e che di per sé non soddisfano bisogni primari, ma senza le quali l'uomo non sarebbe diverso dall'animale³². Valéry arriva a dire che «la concezione ornamentale sta alle singole arti come la matematica sta alle altre scienze»; in altre parole la capacità di usare i propri linguaggi – che sia quello dell'alfabeto, quello del pentagramma o quello dei colori poco importa – per un'utilità di secondo grado, per un piacere disinteressato, è la caratteristica peculiare dell'artista. Valéry spiega la questione come segue:

Nell'ordine del linguaggio, le *figure*, che comunemente svolgono un ruolo accessorio e sembrano intervenire soltanto per illustrare o rafforzare un'intenzione, apparendo perciò avventizie, simili a ornamenti di cui la sostanza del discorso può fare a meno, diventano, nelle riflessioni di Mallarmé, elementi essenziali: la *metafora*, da gioiello quale era o da espediente momentaneo, sembra assumere qui il valore d'una relazione simmetrica fondamentale³³.

Se la poesia trasforma il mondo rendendo essenziali delle formule linguistiche che nel linguaggio ordinario sono accidentali, con il linguaggio la filosofia mira a costruire una mappa del mondo interiore esplorato attraverso il pensiero. La parola che si fa idea è a servizio di questo processo costruttivo. Dico costruttivo e non descrittivo perché per Valéry l'utilizzo che si fa in filosofia della finzione è del tutto analogo a quello che si fa in geometria: si disegna un triangolo, si prescinde dalla sua particolarità e lo si considera come esempio del triangolo in generale; quello che conta non è come il triangolo disegnato appare, ma quello che rappresenta. Stessa cosa accadrebbe quando si tenta con il linguaggio di disegnare una mappa dell'attività del pensare, quando si parla di ragione, intelligenza, anima, etc.: si traducono in parole delle idee, si ricostruisce con uno strumento limitato come il linguaggio quello che si è esplorato con la mente³⁴.

Vi è un passo del dialogo *Eupalinos* in cui Valéry adopera l'espressione “*jonglerie de la raison*”, giocoleria della ragione, per definire le finzioni prodotte dal pensiero astratto. Fedro chiede a Socrate cosa pensa dell'attività dei geometri e questi risponde così:

A ogni fine particolare che perseguono, vi tendono attraverso verità più generali; verità che essi sembrano inizialmente riunire e collegare senza particolari intenzioni. Dissimulano il loro disegno, [...] Perché tracciare quella linea? [...] Si direbbe che l'abbiano dimenticato e che si perdano nella digressione dialettica... Ma, di colpo, fanno una semplice osservazione. L'uccello cade dalle nubi, la preda è ai loro piedi; [...] Hanno trovato il modo di mischiare inestricabilmente la necessità e gli artifici. Inventano trucchi e magie che sono come i giochi di prestigio della ragione (*jonglerie de la raison*). La libertà nasce dal più grande rigore. [...] Alla natura, contro cui gli altri artisti si sforzano, sostituiscono una natura più o meno estratta dalla prima, ma di cui ogni forma e ogni essere non sono che atti mentali; atti ben determinati e

³² Sull'arte come creazione del bisogno dell'inutile cfr. L. Pareyson, *op. cit.*, pp. 67-70.

³³ O I, p. 658, trad. it. p. 1099.

³⁴ Sul rapporto tra parola e idea cfr. S. Agosti, *Pensiero e Linguaggio in Paul Valéry*, in: V, pp. 323-340.

conservati dai loro nomi. In questo modo essenziale costruiscono mondi in sé perfetti, che si allontanano a volte dal nostro al punto di essere inconcepibili; e a volte gli si accostano fino a coincidere in parte con il reale³⁵.

L'equazione che vorrei suggerire è quindi la seguente: la geometria sta alla filosofia (o logica) così come la danza sta alla poesia. Il poeta si serve del linguaggio, lavora sul rapporto tra senso e suono per creare quegli effetti, quegli ornamenti che il danzatore crea con il proprio corpo; il filosofo si serve del linguaggio per creare quegli artifici, quelle descrizioni di atti mentali, quei mondi in sé perfetti, a volte inconcepibili a volte capaci di coincidere con il reale, che il geometra crea con i suoi disegni. L'espressione "giocolerie della ragione" non è altro che una metafora per descrivere il tipo di finzione di cui il pensiero astratto fa uso.

2. La filosofia come arte del pensare e come genere letterario.

Nello scorso paragrafo sono rimaste in sospeso due questioni tra loro strettamente connesse. La prima riguarda l'idea di Valéry secondo cui a fare il poeta non è solo la partecipazione all'universo poetico, così come a fare il filosofo non è solo la capacità di avere una sensazione intellettuale. La seconda riguardava l'affinità tra poesia e filosofia.

In *Poesia e pensiero astratto*, subito dopo aver identificato la poesia con la danza e la filosofia con l'analisi topografica e geologica di un territorio impervio, Valéry afferma che anche «il poeta ha un suo pensiero astratto e, se si vuole, la sua filosofia» e che questa si esplica «proprio nel suo atto di poeta»³⁶.

Ci sono modi e modi di danzare: certo, un bambino chiamerebbe danza qualche giravolta che gli fa sperimentare un uso dei suoi arti diverso da quello che fa quando cammina o corre. Magari, col tempo, può anche arrivare a capire che perché si parli di danza i movimenti devono essere armonici. Tuttavia, quello che l'uomo adulto chiama danza è ben diverso. Allo stesso modo, bisogna distinguere quello che è poesia per un bambino da quello che è per un uomo maturo: una cosa è una filastrocca, magari divertente, benché fatta di rime banali, un'altra cosa è la sfida ermeneutica richiesta da una poesia di Mallarmé.

Per riuscire a suscitare uno stato poetico nell'uomo maturo, che ha fatto esperienza dei piaceri e dei dolori della vita, ci vuole sforzo, lavoro, riflessione. Per Valéry è come ricavare un gioiello da una materia grezza: «i diamanti, le pietre che saranno tagliate [...] non sarebbero nulla senza

³⁵ O II, p. 132, trad. it. pp. 492-493. L'espressione "jonglerie de la raison" è di origine baudelairiana: compare diverse volte ne *Le fleurs du mal*, per es. in *A une madone* si parla di «insensible jongleur» e ne *Le voyage* di «jongleurs savants que le serpent caresse», ma soprattutto nel saggio *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, Baudelaire afferma che Poe intese i suoi racconti in cui faceva uso delle sue competenze di fisica e matematica come «facili giochi di prestigio (jongleries) al paragone delle opere di pura immaginazione» (C. Baudelaire, *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, introd. di G. Maccchia, "I Meridiani" Mondadori, Milano 2006, p. 789). Sulla funzione di questa parola in Baudelaire, cfr. P. Broome, *Baudelaire's Poetic Patterns: The Secret Language of "Les Fleurs Du Mal"*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999, p. 45.

³⁶ O I, p. 1336, trad. it. p. 1154.

il lavoro dell'uomo che le trae dalla fitta oscurità in cui dormivano, le riunisce, le modifica e le dispone a formare gioielli»³⁷.

Quest'attività compositiva è quell'elemento che per Valéry deve aggiungersi alla partecipazione all'universo poetico per fare un poeta:

Ebbene, tutte le volte che ho lavorato come poeta, ho notato che il mio lavoro esige da me non soltanto quella presenza dell'universo poetico di cui vi ho parlato, ma anche un gran numero di riflessioni, decisioni, scelte e combinazioni, senza le quali tutti i doni possibili della Musa o del caso restavano come materiali preziosi in un cantiere privo d'architetto³⁸.

Potremmo riassumere la posizione di Valéry dicendo che un poeta non è solo un uomo ispirato, ma anche un architetto di poesie. Qui Valéry adopera il termine "filosofia", riferendosi alla dimensione meditativa del fare poetico. Ciò non significa che l'atto compositivo – ossia il *labor limae* sui versi venuti spontaneamente, o la creazione di versi calcolati, tentando di celarne la natura artificiale – venga a coincidere con l'atto filosofico del poeta. Infatti, Valéry precisa:

Un poeta, in quanto architetto di poesie, è dunque assai diverso da ciò che egli è come produttore di questi elementi preziosi di cui ogni poesia dev'essere composta, ma dai quali la composizione si distingue, ed esige un lavoro mentale del tutto differente³⁹.

Per produrre quel diamante che è la poesia sono necessari ispirazione e tecnica, ma anche lavoro mentale: riflessione e meditazione. È questa fase che Valéry identifica con la filosofia del poeta:

Ogni vero poeta è capace [...] di formulare ragionamenti precisi e pensieri astratti. Non bisogna però cercare la sua vera filosofia in ciò che egli dice di più o meno filosofico. Secondo me, la filosofia più autentica non risiede negli oggetti della nostra riflessione, ma nell'atto stesso del pensiero e nella sua messa in opera. Private la metafisica di tutti i suoi termini favoriti o specifici, [...] e constaterete forse di non aver affatto impoverito il pensiero. Al contrario, l'avrete probabilmente alleggerito, rinnovato, e vi sarete liberati dai problemi altrui, per avere a che fare solo [...] con i vostri stupori [...], di cui sentite veramente e immediatamente il pungolo intellettuale⁴⁰.

³⁷ *Ivi*, p. 1335, trad. it. pp. 1151-52.

³⁸ *O l*, p. 1337, trad. it. p. 1154.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 1336, trad. it. p. 1153.

In Valéry vi è sempre una tensione tra la filosofia nella sua accezione scolastica consolidata e la filosofia intesa come un modo di avere a che fare con la propria intelligenza. Valéry non è interessato alle soluzioni della filosofia, ma all'esercizio mentale che richiede.

Nei *Cahiers* Valéry spiega questa tensione distinguendo tra due modi di intendere la filosofia: da una parte, vi è la filosofia come arte del pensare, qualcosa di privato, che può appartenere a chiunque; dall'altra, vi è la filosofia come genere letterario, tipica degli specialisti, disciplina pubblica e comunicabile, a patto che si riesca ad acquisire domestichezza con il suo lessico⁴¹.

Valéry insiste sul fatto che la filosofia non è quella dei filosofi di professione. Dice che «la vera filosofia non è mai negli scritti dei filosofi, ma la si sente in tutte le opere umane che non concernono la filosofia ed evapora non appena l'autore vuole filosofare»⁴². In altre parole, la filosofia è innanzitutto una pratica da vivere, non una disciplina da studiare. Consiste in una ginnastica del pensare⁴³, in un esercizio della propria mente. È un'arte, quindi, perché, per praticarla, richiede abilità specifiche, obiettivi da raggiungere e strumenti per perseguirli. La filosofia come arte del pensare si può definire “finzione”, o annovera tra i suoi strumenti la produzione di finzioni?

Quando Valéry usa il termine “arte” per descrivere la filosofia come pratica privata sta recuperando il più antico significato del termine. Sta dicendo che la filosofia è una tecnica. Nella sua ottica l'obiettivo della pratica filosofica è duplice: in primo luogo si tratta di potenziare le capacità della propria intelligenza, imparando «a passare dal cosciente al non cosciente e dal non cosciente [...] al cosciente»⁴⁴; in secondo luogo si tratta di imparare a universalizzare, di tramutare quello che sappiamo in quello che potremmo sapere⁴⁵, di abituarsi a trasformare i problemi in equazioni e quindi a immaginare una filosofia combinatoria in cui i problemi hanno diverse risposte.

Intesa come arte del pensare, la filosofia potrebbe essere descritta come un gioco in cui si stabiliscono preliminarmente delle regole sulla base degli obiettivi perseguiti, e ci si comporta di conseguenza. Valéry insiste sul fatto che la libertà nasce dal più grande rigore, che quindi l'inserimento di regole non inibisce la virtù creatrice dell'individuo, anzi la potenzia. La scelta delle regole è arbitraria, ma non appena le si rispetta rigorosamente esse divengono necessarie.

Un esempio di questa dinamica sono per Valéry le meditazioni di Descartes. Questi scoprì un «metodo per ben condurre la propria *ragione*»⁴⁶, si dedicò cioè all'arte del pensare. Lo fece percorrendo in un tempo limitato «gli stadi sconosciuti di tutta la sua potenza fisica e spirituale, dalla tensione delle proprie facoltà d'analisi, di critica e di costruzione, fino all'ebbrezza della vittoria e all'esplosione dell'orgoglio di aver trovato; e poi, *al dubbio* [...]; da ultimo, dopo tanta fede in se stesso, il ricorso alla fede trasmessa dalla Chiesa e dalla grazia»⁴⁷. Per Valéry non è vi

⁴¹ Cfr. C I, p. 14, trad. it. p. 15.

⁴² C I, p. 480, trad. it. II, 114.

⁴³ Cfr. C I, p. 328, trad. it. 357. Valéry arriva a parlare del filosofo come di un jongleur anche partendo dall'idea della filosofia come ginnastica del pensiero: «Gladiator – o lo Sportivo – Il filosofo del gioco – E l'artista, il giocatore, l'acrobata, l'atleta intellettuale» (C I, p. 345, trad. it. p. 375).

⁴⁴ C I, p. 328, trad. it. 357.

⁴⁵ O I, p. 1236.

⁴⁶ O I, p. 815, trad. it. V, p. 50.

⁴⁷ *Ibidem*.

è niente di più poetico di questa capacità di coniugare il rigore al delirio⁴⁸, la crisi con la regola del dubbio metodico, uno spirito geometrico con una capacità di fingere:

Descartes si trova [...] portato a fingere. [...] Finge che vi sia “non tanto un vero Dio, quanto invece un certo genio – malvagio, astuto e ingannatore non meno che potente – il quale ha messo in opera tutte le sue arti per ingannarlo”. Per evitare di essere ingannato, decide così di sospendere il proprio giudizio e “di preparare a tal punto la propria mente a tutte le astuzie di questo grande ingannatore che, per quanto astuto egli sia, non sia più in grado di imporgli cosa alcuna. Socrate aveva il suo Daimon. Descartes, per le necessità della propria dimostrazione, si concede un Diavolo”⁴⁹.

In altre parole, il genio maligno è una finzione strumentale, una giocoleria arbitrariamente istituita da Descartes per condurre il proprio esercizio di pensiero. Nell'economia della meditazione, quest'artificio però mostra tutta la sua necessità: senza di esso la meditazione perderebbe di efficacia e d'attrazione⁵⁰.

Per Valéry la trasformazione dell'arbitrario in necessario è la maggiore virtù della filosofia. In questo senso la filosofia è per lui un gioco serio, un atteggiamento che rispetto ai bisogni e alle attività primarie dell'individuo viene visto come inutile e superfluo, ma che quando lo si rende abituale trasforma radicalmente il proprio stile di vita tanto da non poterne più fare a meno⁵¹.

Con ciò, però, Valéry non intende dire che la ricerca del vero cui si dedica la filosofia sia una semplice illusione, un'attività che si reputa essenziale, ma di fatti non lo è. La filosofia è piuttosto una pratica che produce da sé la propria necessità, che una volta adottata non si riesce più a farne a meno. Nella ricerca del vero, per Valéry, non è essenziale il conseguimento del vero, ma il percorso che si compie per ottenerlo. Il vero è la regola arbitraria, la sua ricerca è il gioco serio che, una volta istituito, diviene un'esigenza imprescindibile.

A ciò Valéry aggiunge però un'altra osservazione, paragonando la ricerca del vero a una caccia magica:

⁴⁸ Cfr. O I, p. 817, trad. it. V. p. 52.

⁴⁹ O I, p. 829, trad. it. p. 63.

⁵⁰ Sul genio maligno come finzione strumentale cfr. quanto dice M. Gueroult, *Descartes selon l'ordre des raisons*, Aubier, Parigi 1953, vol. 1: *L'Ame et Dieu*, pp. 30-49, in particolare p. 39: «l'action de la volonté infinie institue la fiction du Malin Génie qui fonde une méthode de recherche permettant d'annuler dans le savoir ce dont on peut, si peu que ce soit, douter, c'est-à-dire permettant de rejeter hors de mon esprit, à la façon du faux, ce qui pourrait s'attarder en lui à titre de simplement douteux».

⁵¹ Uso l'espressione “gioco serio” consapevole della sua origine platonica: l'idea che la filosofia sia un'arte del pensare è il modo in cui Valéry interpreta l'idea platonica che fare filosofia significhi scrivere nell'anima. L'obiezione che muove a Platone non è tanto che la filosofia non può essere un gioco serio senza produrre finzioni (questo Platone ben lo sapeva per il modo in cui si serve del mito), piuttosto Valéry obietta che la natura della finzione è una sola. Platone ha ragione a dire che si scrive di filosofia per seminare nell'anima altrui e non solo per gioco (*paidiâs chârîn*), intendendo il termine “gioco” come divertimento o svago (*Fedro*, 277a). Per far ciò, tuttavia, è impossibile non servirsi della capacità di creare finzioni, e gioco – nel senso in cui lo intende Valéry e a cui allude Platone – è il prodotto di questa capacità. La differenza tra i due sta nel fatto che mentre Platone afferma che si può produrre il falso a patto che sia utile e che sottostia alla ricerca del vero (cfr. *Repubblica* 382d), per Valéry la produzione del falso che il gioco della scrittura inevitabilmente richiede non può essere controllata. A riguardo cfr. J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, prima versione pubblicata in «Tel Quel», n. 32 e 33 (1968), poi ristampato in *La dissémination*, Seuil, Parigi 1972, trad. it. di R. Balzarotti, con introd. di S. Petrosino: *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007², pp. 151-169.

Nella foresta incantata del Linguaggio, i poeti vanno espressamente a perdersi, a inebriarsi di smarrimento, cercando gli incroci di significato, gli echi impreveduti, gli strani incontri; non temono né le deviazioni, né le sorprese, né le tenebre. Ma il cacciatore che si entusiasma a inseguirvi la “verità”, a seguire un cammino unico e continuo, di cui ogni elemento sia il solo da comprendere per non perdere né la pista, né il bottino raccolto lungo il percorso, rischia di catturare, alla fine, soltanto la propria ombra⁵².

La ricerca del vero, condotta tramite lo strumento della dialettica, si rivela una caccia magica, incantata, labirintica, perché getta il filosofo in uno stato d’inconsapevolezza sulle proprie condizioni. È come nelle grandi epopee cavalleresche: il filosofo crede di inseguire un mostro per salvare la bella principessa, il merito di questa sua iniziativa sta nella trasformazione che subisce, ma il filosofo non se ne rende conto e pensa ci siano davvero un mostro da combattere e una principessa da salvare.

Per Valéry, la filosofia è più ingenua della poesia, perché teme di servirsi della finzione, anzi prende la finzione come il suo nemico, come qualcosa da evitare, ma non si rende conto che non può farne a meno. Ancora una volta esempio di quest’aspetto può essere Descartes.

Si tende a pensare al *Cogito ergo sum* come alla verità ottenuta da una rigorosa meditazione. Sarebbe una «proposizione il cui senso è indiscutibile e di cui non resta che da stabilire la funzione logica: gli uni vi scorgono una sorta di postulato; gli altri, la conclusione di un sillogismo»⁵³. Per Valéry non è niente di tutto ciò; a suo avviso, «quella breve e forte espressione della personalità dell’autore *non ha alcun senso*», ma ha al contempo «*grandissimo valore*»⁵⁴.

La frase non ha senso perché “sum” non significa niente, non insegna nulla e non rimanda a nessun problema intelligibile: «Nessuno ha, né può avere, l’idea o il bisogno di dire: “Io sono”, a meno d’essere preso per morto e di protestare che non lo è; ma in tal caso dirà: “Sono vivo”, per quanto sarebbe sufficiente un grido o il più piccolo movimento»⁵⁵. Ha, tuttavia, un grande valore se intesa come una formula magica. Valéry paragona l’espressione a un «colpo di forza» o «atto riflesso dell’intelletto»⁵⁶, del tutto simile a «un’esclamazione, un’interiezione, un’imprecazione»⁵⁷, su cui «il pensiero può attardarsi solo per constatare che, in sé, non significano nulla, che hanno avuto solo una funzione *istantanea* durante una brusca modifica dell’attesa e dell’orientamento interno d’un sistema»⁵⁸. Detto altrimenti: dopo aver messo in discussione tutti gli assunti della tradizione, Descartes afferma convintamente che tutti i problemi degli altri non lo tangono, che se per la filosofia a lui precedente il suo sé esiste o meno, niente cambia né in lui, né nelle cose, né nelle sue capacità, né nelle sue passioni⁵⁹. *Cogito, ergo sum* è allora una formula provvisoria e istantanea, una sorta di «formula magica di scongiuro»⁶⁰,

⁵² O I, p. 1330, trad. it. p. 1178. Sulla filosofia come una caccia magica cfr. M.T. Giaveri, *Introduzione a P. Valéry, La caccia magica*, Guida, Napoli 1985, pp. 5-22.

⁵³ O I, p. 825, trad. it. V, p. 59.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ O I, p. 807.

⁵⁷ O I, p. 825, trad. it. V, p. 60.

⁵⁸ O I, p. 826, trad. it. V, p. 60.

⁵⁹ O I, p. 807.

⁶⁰ O I, p. 829, trad. it. V, p. 63.

con cui Descartes risponde a quell'Ingannatore che ha già smascherato e sfidato, e che lui stesso si è creato preliminarmente per istituire il suo gioco, per intraprendere la sua caccia.

Il limite della filosofia risiede per Valéry nella tendenza ad affermare la necessità della propria ricerca dimenticandosi dell'arbitrarietà da cui ha avuto origine. Ciò lascia la filosofia in una dimensione ingenua che spesso non le consente di intendersi come un genere letterario, di riconoscere perciò i canoni e lo stile che la caratterizzano, di trovare il proprio valore non tanto nelle conquiste epistemiche delle proprie dottrine, quanto nella bellezza dei propri disegni architettonici⁶¹.

Questa considerazione induce Valéry a paragonare le verità della filosofia a degli idoli di valore⁶²: c'è una «voluttà del filosofo» che lo induce, per esempio, a non sbarazzarsi del concetto di noumeno «per il semplice gusto di garantire delle armonie intrinseche»⁶³. Ciò porta Valéry a supporre che quando ci addentriamo nello studio di dottrine ormai superate, la nostra disposizione ad aderirvi nasce da un sentimento preciso: l'«amore per un piacere severo»⁶⁴. Ad attrarci è il desiderio di restituire una «qualche durata alle regole di un bel gioco»⁶⁵. Si chiede perciò Valéry: «se si rifiuta un Platone, uno Spinoza, non ne resterà niente delle loro altisonanti costruzioni? Non ne resterà niente se non delle opere d'arte»⁶⁶. In altre parole, quando un sistema filosofico viene superato, non resta che lasciarsi stimolare dalle finzioni che ha allestito; si tratta di sforzarsi di stare al suo gioco per esercitare la nostra mente e il nostro spirito⁶⁷.

I filosofi spesso dimenticano che il ruolo del linguaggio è essenziale per comunicare i propri pensieri, ma che il passaggio dall'idea alla parola richiede un linguaggio che è «*creativo per convenzione*». Se i filosofi imparassero ad accettare questa verità, dice Valéry, «*e a considerare null'altro che prodotti convenzionali* gli abusi verbali o le parole di loro invenzione di cui si servono, sarebbe possibile accettare le loro metafisiche. Cosa che porterebbe a considerare il loro mestiere come un'arte o finzione poetica»⁶⁸.

Concludo osservando che con queste argomentazioni Valéry non intende ridurre la filosofia come genere letterario a una delle manifestazioni del falso. Intende piuttosto dire che la filosofia condivide con la letteratura la virtù di sapersi ritrarre dalla realtà, di saper prendere le distanze dal familiare, da ciò che appartiene al senso comune, per assumere un punto di vista eccentrico, fuori dall'ordinario, che non può che diventare uno degli strumenti di cui l'uomo dispone per comprendere e trasformare il mondo⁶⁹.

⁶¹ Sull'ingenuità della filosofia cfr. O I, pp. 1236, 1244, 1247-48. Ricordo inoltre che in *Eupalinos* la vita che dall'aldilà Socrate rimpiange e prova a vivere nell'immaginazione è quella dell'architetto. Sulla questione cfr. S. Ammaturo, *Il "Socrate architetto" di Paul Valéry*, in: D. Manca (a cura di), *Il velo scolpito*, cit., pp. 147-160.

⁶² Sugli idoli della filosofia cfr. O I, p. 1248.

⁶³ *Ivi*, p. 1250.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cfr. O I, p. 1247 dove Valéry suggerisce che quando l'artista si occupa degli stessi problemi dei «ricercatori di verità (*chercheurs de vérités*)» trasforma le verità conseguite in «belle menzogne (*beaux mensonges*)», in «finzioni in sé (*fictions-en-soi*)».

⁶⁸ P. Valéry, C I, p. 474, trad. it. II, p. 107. Su questo passo cfr. K. Löwith, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁶⁹ Mi sembra perciò riduttiva la posizione di Paulhan che annovera Valéry tra i fautori dell'idea della letteratura come falso (Cfr. J. Paulhan, *Paul Valéry ou La littérature considérée comme un faux*, Complexe, Bruxelles 1987). Piuttosto, benché il suo insistere su Valéry come emblema dell'artista conservatore lo trovi inesatto e ingenuo, sottoscrivo la posizione di Adorno, secondo cui intenzione di Valéry è sostenere che il vero inganno è il banale. Cfr.

T.W. Adorno, *Valéry's Abweichungen* (1960), in *Noten zur Literatur, Valéry's Abweichungen*, in: Id., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1958, trad. it di E. De Angelis: *L'ago declinante di Valéry*, in Id. *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 158.

Bibliografia

- T.W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, in: Id. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1958, trad. it. di Enrico De Angelis: *L'ago declinante di Paul Valéry*, in: Id., *Note per la letteratura*, 2 voll., Einaudi, Torino 1979, pp. 151-190.
- S. Agosti, *Pensiero e Linguaggio in Paul Valéry*, in: P. Valéry, *Varietà*, a cura di S. Agosti, SE, Milano 1990, pp. 323-340.
- S. Ammaturo, *Il "Socrate architetto" di Paul Valéry*, in: D. Manca (a cura di), *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, con postfazione di Antonio Prete, ETS, Pisa 2013, pp. 147-160.
- C. Baudelaire, *Opere*, trad. it. a cura di G. Raboni e G. Montesano, introd. di G. Macchia, "I Meridiani" Mondadori, Milano 2006.
- P. Broome, *Baudelaire's Poetic Patterns: The Secret Language of "Les Fleurs Du Mal"*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1999.
- J. Derrida, *Qual Quelle*, in: Id., *Marges de la philosophie*, Minuit, Parigi 1972, trad. it. a cura di M. Iofrida: "Qual Quelle". *Le fonti di Valéry*, in: Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 351-392.
- Id., *La pharmacie de Platon*, prima versione pubblicata in «Tel Quel», n. 32 e 33 (1968), poi ristampato in *La dissémination*, Seuil, Parigi 1972, trad. it. di R. Balzarotti, con introd. di S. Petrosino: *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007²
- E. Franzini, *Il metodo mitico e i cattivi pensieri*, in: B. Zaccarello, J. Rey, F. Desideri (a cura di), *Paul Valéry: strategie del sensibile*, in «Aisthesis», vol. 5, no. 1 (2012): <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11061> (ultima consultazione online. 15.10.15)
- Id., *Il mito e l'infinito estetico*, in P. Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di E. Franzini, trad. it. di R. Gorgani, Milano, Guerini, 1988, pp. 9-29.
- M.T. Giaveri, *Introduzione a P. Valéry, La caccia magica*, Guida, Napoli 1985, pp. 5-22.
- M. Gueroult, *Descartes selon l'ordre des raisons*, 2 voll., Aubier, Parigi 1953.
- K. Löwith, *Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Vanderbroeck und Ruprecht. Göttingen 1971, trad. it. di Barbara Scapolo: *Paul Valéry: tratti fondamentali del suo pensiero filosofico*, Ananke, Torino 2012.
- D. Manca, *L'estetica del poeta. Valéry, Borges e la disputa su ispirazione e composizione*, ETS, Pisa, di prossima uscita.
- A. Mazzarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004
- L. Pareyson, *L'estetica di Paul Valéry* in: Id., *Problemi dell'estetica II. Storia*, a cura di M.

Ravera, Mursia, Milano 2002, pp. 10-90.

J. Paulhan, *Paul Valéry ou La littérature considérée comme un faux*, Complexe, Bruxelles 1987.

Platone, *Fedro*, con testo orig. a fronte, trad. it. di P. Pucci, introduzione di B. Centrone, Laterza, Roma-Bari 1998.

Id., *Repubblica*, con testo orig. a fronte, trad. it. a cura di M. Vegetti, BUR, Milano 2006.

L. Serini, *Nietzsche e Valéry: la filosofia di fronte all'epilogo*, in: D. Manca (a cura di), *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, cit., pp. 131-146.

P. Valéry, *Cahiers*, a cura di J. Robinson-Valéry, «Pléiade» Gallimard, Parigi: vol. I, 1973; vol. II, 1974, trad. it. in 6 voll. di R. Guarini: *Quaderni*, Adelphi, Milano 1985-

Id., *Œuvres*, a cura di J. Hytier, con introduzione biografica di A. Rouart-Valéry, «Pléiade» Gallimard, Parigi: vol. I, 1957; vol. II, 1960, trad. it. parziale di M.T. Giaveri, A. Lavieri, M. Scotti, P. Sodo, A. Tatone, a cura e con un saggio introduttivo di M.T. Giaveri: *Opere scelte*, Mondadori "I Meridiani", Milano 2014.

Id., *Variété*, in 5 voll. Gallimard, Parigi 1924-, trad. it. parziale a cura di S. Agosti: *Varietà*, SE, Milano 2007².

“Il fiore blu”: realtà e finzione in Novalis e Queneau

Marta Vero

ὄναρ ἀντὶ ὀνειράτος

Quando, nel 1965, Raymond Queneau pubblicò il suo penultimo romanzo, la sua scelta di apporvi un titolo così enigmatico e apparentemente slegato dal dispiegamento della trama destò non poca curiosità. I fiori blu compaiono, infatti, soltanto all'apertura e alla chiusura dell'opera e non sembrano avere un ruolo determinante per lo svolgimento della vicenda: in entrambe le occorrenze vengono associati al fango (“-Qui il fango [*boue*] è fatto dei nostri fiori [*fleurs*]. -...dei nostri fiori blu, lo so.”¹ e “Uno strato di fango ricopriva ancora la terra, ma qua e là piccoli fiori blu stavano già sbocciando”²) e fatti risultare da un'allusione abbastanza evidente al verso baudelaireano “Loin! Loin! Ici la boue est fait de nos pleurs!”³, grazie al cambiamento consonantico per cui le lacrime [*pleurs*] del verso diventano i fiori [*fleurs*] che segnano principio e conclusione del pirotecnico romanzo di Queneau. Se il riferimento a Baudelaire è evidente, quello a Novalis e al suo romanzo del 1799 *Heinrich von Ofterdingen* è quasi obbligato: l'intera opera - incompiuta - dello scrittore tedesco gira intorno alla continua ricerca di una *blaue Blume*, che il protagonista trova soltanto in sogno e che è canonicamente interpretata come il simbolo per eccellenza dell'ideale poetico, della destinazione di un avanzamento più mistico che filosofico verso la sapienza estetica e, più in generale, dello stesso romanticismo tedesco.

Queneau, tuttavia, non ha mai apertamente motivato la sua scelta di porre al centro del suo romanzo un simbolo così celebre e, insieme, enigmatico con un riferimento alla tradizione romantica tedesca. Persino Italo Calvino ricorda, nella *Nota* alla traduzione italiana del romanzo, di aver interrogato l'amico sul senso della scelta del titolo, che giudicava “misterioso come significato in rapporto al libro”⁴. La laconica risposta dello scrittore elude ogni riferimento all'opera di von Hardenberg e si concentra, queneauianamente⁵, sul senso dell'espressione nel francese contemporaneo: “être une fleur bleue”, infatti, “indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta”⁶ e potrebbe, forse, essere riferito alle pensierose considerazioni del Duca d'Auge che aprono e chiudono il romanzo.

¹ R. Queneau, *Le Fleurs Bleues*, Gallimard, Parigi 1965, trad. it. di I. Calvino, *I fiori blu*, Einaudi, Torino 1967, p. 4.

² *Ivi*, p. 262.

³ Si tratta del poema LXII *Moesta et errabunda*, in cui non manca il riferimento al colore azzurro come simbolo della melancolia e della nostalgia de “le vert paradis des amours enfantins”, attribuito spesso all'oceano o al cielo. Cfr. C. Baudelaire, *Le fleurs du Mal*, a cura di J. Crépet e G. Blin, Librairie José Corti, Parigi 1942, pp. 69-70.

⁴ R. Queneau, *I fiori blu*, p. 270 (dalla *Nota del traduttore*).

⁵ Sono note, infatti, le battaglie del primo Queneau per il “neofrancese”, ossia per ricongiungere la lingua scritta e poetica a quella parlata correntemente. Su questo, si vedano gli scritti senza titolo del 1937, del 1955 e l'errata corrigé del 1969; cfr. R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. di G. Bogliolo, Einaudi, Torino 1981, pp. 5-39.

⁶ R. Queneau, *I fiori blu*, cit., p. 270 (dalla *Nota del traduttore*).

Per questi motivi e per la sostanziale elusività di Queneau sui rapporti della sua poetica con il romanticismo tedesco, la critica ha rinunciato ad approfondire le analogie pur innegabili tra *Le Fleurs bleues* e lo *Ofterdingen*⁷, sebbene il dibattito abbia spesso denunciato questa carenza⁸.

Ciò che si propone questo breve studio è una sostanziale inversione di tendenza rispetto a questa scelta dei critici più illustri. Pensiamo che il riferimento queneauiano alla simbologia del fiore blu non possa essere compreso se svincolato dalla tradizione romantica tedesca: non solo perché l'immagine della *blaue Blume* è, come vedremo, il punto centrale dell'intera struttura del già citato romanzo di Novalis, ma soprattutto perché essa ha connotato l'intera corrente filosofica ed estetica della fine del XVIII secolo in Germania ed è divenuta l'emblema di quel complesso di argomentazioni e riflessioni tese a postulare la necessità di una “romantizzazione del mondo”⁹. È necessario, dunque, chiedersi se il confronto con la simbologia romantica possa significare per l'autore francese una scelta poetica ben precisa; se questo fosse vero, l'operazione del Queneau impegnato nel confronto critico con il surrealismo del suo tempo si inquadrirebbe come una riproposizione, riappropriazione e come un rimodellamento dell’“apocalittico”¹⁰ e centrale proposito dell'estetica primo-romantica: la nascita di una poesia universale e progressiva¹¹, in grado di connettere l'esperienza letteraria a quella vissuta e di interpretare il mondo come un “pensiero rilegato”¹². Porre *Les Fleurs bleues* e, quindi, la concezione estetica ivi esposta in diretta continuità con l'idealismo magico, che sta alla base dello *Ofterdingen*, può contribuire a gettare luce su aspetti fondamentali e ignorati del romanzo francese; di più, tale operazione potrebbe servire a comprendere quanto l'eredità del dibattito estetico tedesco di fine-settecento abbia influenzato anche le correnti letterarie novecentesche e come, infine, essa abbia reso possibile indirettamente la genesi del romanzo contemporaneo.

I. Romantizzare il mondo?

Il noto intendimento novalisiano sulla necessità di rendere il mondo romantico deve essere inteso come il proposito che fa da sfondo all'intero processo di composizione dello *Heinrich von Ofterdingen* e, pertanto, anche l'uso della simbologia del fiore blu deve essere inscindibilmente connesso a tale dettame.

⁷ Cfr. A. M. Jaton, *Lecture(s) des “Fleurs bleues” de Raymond Queneau*, ETS, Pisa 1998, p. 135; Paul Gayot, *Queneau*, Editions Universitaires, Parigi 1967, p. 116; Jürgen Pauls, “Les Fleurs bleues” von Raymond Queneau, *eine Analyse des Romans unter besonderer Berücksichtigung der Symbolik*, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1973, p. 42. I tre studiosi riferiscono, inoltre, che Queneau avrebbe affermato di non aver mai letto nulla di Novalis, probabilmente con lo scopo di non approfondire i rapporti di continuità della sua opera con il romanticismo tedesco. Come nota saggiamente Jaton, questo è inverosimile; Queneau era direttore della collana della Pléiade, edita da Gallimard, che aveva dedicato a Novalis un volume nel 1963, ossia due anni prima della pubblicazione di *Le Fleurs bleues*.

⁸ Cfr. A.-M. Jaton, *op. cit.*, *ibidem*.

⁹ Cfr. Novalis, frammento 105 di *Poeticismen*, trad. di G. Moretti, *Opera filosofica I*, Einaudi, Torino 1993, p. 484.

¹⁰ Cfr. P. Euron, *Poesia trascendentale. Prospettive della filosofia nel primo romanticismo tedesco*, Lighea, Torino 2003, pp. 135 ss.

¹¹ Cfr. F. Schlegel, frammento 116 *Athenaeum* (1798), trad. di D. Mazza, *Athenaeum. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Bompiani, Milano 2008, pp. 167-8.

¹² Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, cit. in H. Blumenberg, *Die Lesebarkeit der Welt* (1981), trad. it. di B. Argenton, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 245.

L'intera vicenda del protagonista del romanzo si svolge secondo una sua progressiva tensione verso un'attività originaria e suprema, che descrive l'incessante, continua ricerca di un qualcosa di superiore e irraggiungibile, depositario di una sapienza misteriosa e remota che si imparerà presto a definire poetica. La storia di Heinrich si snoda dapprima in una *Erwartung*, la sezione più lunga del romanzo, nell'attesa e promessa della destinazione della sua ricerca, e poi in una *Erfüllung*, la completa realizzazione e soddisfazione di ciò che la prima parte del viaggio doveva aver solo prefigurato. In breve, la storia che Novalis si propone di narrare nel suo *Ofterdingen* è quella di un uomo continuamente teso tra due mondi, quello della sua esperienza vissuta e quello lontano, incorporeo che ospita l'ideale verso cui egli tende, e del suo sforzo di ricongiungimento e sovrapposizione dei due poli opposti.

La ricerca di Heinrich non ha altro obiettivo che l'ascensione alle altezze dell'ideale a partire dalle profondità e dalle pieghe della propria *Erlebnis*; il suo viaggio si dirige verso l'originario centro delle cose, verso il significato più autentico del reale, che pare posto al di là del mondo fenomenico e, insieme, al suo interno. Tale processo di penetrazione del senso intimo delle cose e di ascensione alla verità superiore è descritto, insieme, con un movimento discendente e ascendente; come un ritorno nell'abisso della propria intimità più autentica, esplorazione della buia caverna del proprio essere¹³ e come un dialogo con un Sé superiore, con una sorta di alter-ego (facile da identificare nello “straniero” che compare già nel primo capitolo) che ha il compito di guidarlo verso la mistica ascensione alla verità impalpabile, simboleggiata dalla *blaue Blume*¹⁴.

Al lettore più attento non sfuggirà che il tentativo dell'eroe novalisiano di cercare il senso nascosto del suo mondo, di riagganciarsi a un ideale impalpabile che possa dargli il potere di interpretare la sua realtà e di rendere leggibili i rapporti di infinita interconnessione tra le cose non è altro che la sua iniziazione poetica. Quell'attività originaria cui Heinrich tende, quell'ideale che lo renderà in grado di ricongiungersi con il mondo e con se stesso e quel principio regolativo che guida la ricerca del giovane verso l'armonizzazione del suo presente, della natura e della sua storia è proprio la Poesia, “l'autentica modalità d'azione dello spirito umano”¹⁵, che deve salvare il mondo “dallo stato di caduta e condurlo alla sua congenita armonia”¹⁶ e che sola può consentire la riconduzione della vivente molteplicità naturale a un senso lontano e nascosto.

L'accezione della sapienza poetica che fa da sfondo allo *Ofterdingen*, punto finale di un processo di continua riflessione e auto-superamento del protagonista del romanzo, deve essere accostata proprio al proposito di “rendere il mondo romantico”, che Novalis espone nel noto frammento già accennato all'inizio. L'operazione di *romantisieren* è, secondo von Hardenberg,

¹³ Cfr. l'episodio della caverna in Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1799), trad. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, Guanda, Milano 1978, pp. 90 e sg.

¹⁴ I due movimenti simboleggiano, tra l'altro, anche le due matrici che sembrano più forti nel pensiero novalisiano del periodo: quella gnostica e quella fichtiana. Il lato mistico, infatti, e iniziatico del viaggio di Heinrich può testimoniare una traccia gnostica. Invece, lo sdoppiamento Heinrich-straniero ricorda tanto il rapporto di tensione del *bestimmter Ich* verso lo *absolutes Ich* descritto nei *Grundlage der sogenannten Wissenschaftslehre* fichtiani. L'importanza della matrice fichtiana per il pensiero e l'estetica di Novalis è cosa ormai nota e variamente sottolineata dalla critica; per approfondire, cfr. G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.

¹⁵ M. Versari, *Enrico di Ofterdingen. Iniziazione e poetica*, CLUEB, Bologna 2011, p. 77.

¹⁶ *Ivi*, p. 75.

necessaria, poiché solo “così si ritrova il senso originario. [...] Nel momento in cui do a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita io lo rendo romantico. [...] Elevazione scambievolmente e abbassamento”¹⁷. Solo romanticizzando il mondo è possibile ricongiungere le sue parti al senso più autentico del tutto, soltanto imparando a costruire le analogie tra gli infiniti elementi del molteplice gli si può restituire il suo significato perduto, “non ancora la rivelazione primitiva, ma qualcosa che una volta era stato palese con il mondo stesso”¹⁸.

Non la decifrazione, bensì la creazione di analogie, simboli e geroglifici rende, per Novalis, leggibile e sensata la realtà; il meccanismo della finzione diventa, così, necessario all'interpretazione delle parti alla luce del tutto, il poeta può intuire¹⁹ l'ordine perduto del mondo per restituirglielo e la sua opera poetica (*dichtende*) acquista, così, valore pensante (*denkende*) ed epistemologico.

Per questi motivi, la Poesia come attività originaria e principio regolativo di un incessante procedere che è, insieme, mistico e filosofico, non può non darsi sotto forma del geroglifico supremo, quello della *blaue Blume*, “simbolo del mistero del nostro spirito”²⁰ che Heinrich sogna e vede di continuo. In sostanza, l'iniziazione poetica del giovane protagonista può svolgersi soltanto tramite un'infinita approssimazione a un ideale inviolabile, enigmatico, onnicomprensivo e, quindi, impossibile da decifrare del tutto. Cogliere quell'ideale significa possedere quella capacità creatrice di senso propria dell'agire poetico; tuttavia, “logaritmizzare”²¹, conferire un'espressione corrente, sistematizzare in linguaggio quell'ideale significa violarlo e, infine, privarlo del suo potere cosmopoietico. L'apprendistato di Heinrich si configura, in ultima istanza, come l'arduo processo di appropriazione del concetto limite della propria esistenza, con l'avvicinamento al potere di creare il mondo, con la perenne premonizione del carattere parossistico e paradossale della propria ricerca.

Il rapporto tra funzione epistemologica ed estetica dell'arte, in cui si è imparato a riconoscere il nodo centrale del simbolo della *blaue Blume* novalisiana e del proposito di rendere il mondo romantico, pur risemantizzato e attualizzato, si rivela centrale anche nell'opera di Queneau. L'interesse che l'autore francese manifesta, fin dai suoi scritti degli anni '30²², per l'atto linguistico in quanto tale, inteso come atto comunicativo, poetico e persino, più tardi, come espressione matematica, è stato spesso connesso dai critici con l'istanza novecentesca di orientamento e di conoscibilità del mondo, ora più che mai disconnesso nelle sue parti e privo di una direttrice universale. L'attività deputata a ritrovare un senso comune nel caotico mondo contemporaneo è, ancora una volta, quella poetica: così Esslin, criticando il Queneau tre anni prima dell'apparizione de *Les fleurs bleues*, “è nella poesia che possiamo dare significato, ordine

¹⁷ Novalis, *Opera filosofica I*, cit., p. 484.

¹⁸ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, cit., p. 263.

¹⁹ Questo punto della poetica di Novalis è evidentemente riferito alla nozione fichtiana di *intellektuale Anschauung*; cfr. M. Versari, *op. cit.*, p. 34.

²⁰ Novalis, *Opera filosofica II*, cit., p. 510.

²¹ Novalis, *Opera filosofica I*, cit., p. 484.

²² Cfr., a questo proposito, il romanzo *Le chiendent*, che, per stessa ammissione dell'autore, era nato come commento al cartesiano *Discours sur la méthode*.

e misura all'universo informe; e la poesia si basa sul linguaggio, la cui musica vera e propria può essere ritrovata solo in un ritorno ai veri ritmi del parlato vernacolo”²³ e Calvino, “l'esigenza generale [di Queneau è quella] di inserire nell'universo delle piccole zone di simmetria, un ordine che solo l'invenzione (letteraria e matematica) può creare, dato che tutto il reale è caos”²⁴.

In altre parole, per l'uomo contemporaneo, costretto a fare i conti con la totale perdita di un paradigma di totalità organica e universalmente valida, continuamente sospinto nella mancanza di ordine di un cosmo caotico e impossibile da afferrare completamente, la creazione poetica, l'invenzione linguistica, la finzione letteraria è l'unico dispositivo in grado di inserire delle “piccole zone di simmetria” nella totale incomprendibilità del cosmo. Se la scienza non può far altro che spiegare, con Novalis “logaritmizzare” il disordine del mondo, spetta alla letteratura creare al suo interno un assetto intellegibile e godibile, una dimensione alternativa al disorientamento, una finzione innescata dalla realtà stessa che riesca a rendere leggibile il mondo, malgrado la sua caoticità. L'arte non deve svelare il senso delle cose, in quanto la scienza può dimostrarne l'assenza; essa deve, tuttavia, crearlo, erigerlo sulla realtà, deve essere “ciò che esprime [...] e trasforma”²⁵, , “un cappello magico che si adatta a tutte le teste e a ciascuna secondo la sua capacità; e dà a chi se lo mette forza e valore”²⁶, un modo, infine, per “faire partout de la poésie”²⁷. La funzione della letteratura novecentesca è, per Queneau, nient'altro che il ricongiungimento del molteplice a un significato, che non va cercato con una pratica mistica o subcosciente²⁸, , ma prodotto, inventato, in una parola, finto nella dimensione poetica del romanzo. Per questa ragione, il *romantisieren* novalisiano si ritrova nel surrealismo sui generis della letteratura potenziale queneiana in forma ludica, umoristica, nel tentativo di giocare con la mancanza di senso, di far scaturire connessioni divertite e paradossali dallo scenario di “pessimismo gnoseologico”²⁹, come ebbe a definirlo Calvino, dell'umanità del secolo breve.

La nuova accezione queneiana di *romantisieren* anima, naturalmente, anche *Les Fleurs bleues* e si ravvisa nel tentativo di dimostrare la sostanziale sovrapponibilità dell'orizzonte fittizio del gioco della letteratura con quello, tragicamente privo di centro, della realtà quotidiana. La dimensione della realtà è talmente connessa, incatenata a quella della finzione da risultarne quasi un prolungamento, un territorio ad essa contiguo e indistinguibile, i cui confini si rivelano talmente labili da non poter essere tracciati. Il rispecchiamento e riconoscimento reciproco dei due personaggi principali, che ricalca, tra l'altro, una dinamica di *Selbstserkennung* molto simile a quella che descrive il rapporto tra Heinrich e il suo enigmatico straniero, è assicurata dall'*escamotage* del sogno reciproco e della dinamica di coappartenenza di *monde e rêve*, di storia e suo disfacimento che, si scoprirà, esiste già nello *Ofterdingen*.

²³ Si riferisce, di nuovo, alla battaglia per il “neofrancesco” del Queneau degli anni '30. Cfr. Martin Esslin in autori vari, *The Novelist as a Philosopher. Studies in French Fiction 1935-60*, a cura di J. Cruickshank, Oxford University Press, Londra 1962.

²⁴ R. Queneau, *Segni, cifre, lettere*, cit., dalla Prefazione di I. Calvino, p. IX.

²⁵ R. Queneau, *Che cos'è l'arte?* (1938), cit., p. 207.

²⁶ *Ivi*, p. 208.

²⁷ A.-M. Jaton, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Cfr. R. Queneau, *Segni, cifre, lettere*, cit., p. 207.

²⁹ *Ivi*, p. IX (dalla Prefazione di I. Calvino).

2. Del *rêve*, o del romantizzare la Storia

“Torniamo sempre all'intento principale di Queneau: quello d'introdurre un po' d'ordine [...] in un universo che è tutto il contrario. Come riuscirci se non con l'uscita dalla storia?”³⁰ si chiede retoricamente Calvino commentando l'idea centrale de *Les Feurs bleues*. Il romanzo recupera, infatti, l'intreccio che fondava lo *Ofterdingen*, tanto da poter essere persino interpretato come una parodia novecentesca della vicenda di Heinrich³¹: quello tra dimensione diacronico-storica della vita del protagonista e quella mistica che egli sperimenta nei suoi sogni. Se nello *Ofterdingen* novalisiano le due prospettive si intersecano regolarmente, in quanto la prima viene periodicamente interrotta dalla seconda, e se esse descrivono insieme la multidirezionalità del percorso di *Bildung* che affronta il protagonista³², nel romanzo di Queneau esse si confondono continuamente, erodono i confini che le separano e fungono l'una da prolungamento dell'altra.

L'intreccio principale è fondato sul rapporto di continuità tra il personaggio del Duca d'Auge, figura caricaturale di un eroe cavalleresco medievale, e Cidrolin, un pensionato, a prima vista completamente inetto, che vive su una chiatta sulla Senna nella Parigi del 1964 e la cui unica occupazione consiste nell'imbiancare continuamente una staccionata, imbrattata ogni giorno dagli insulti di un misterioso sconosciuto. La vita e la vicenda del Duca costituiscono l'argomento dei sogni di Cidrolin e viceversa; non è mai possibile per il lettore stabilire quale tra le due storie sia fittizia e quale reale, quali avvenimenti costituiscano il vero intreccio del romanzo e quali, invece, siano da ascrivere unicamente alla sfera onirica. In altre parole, se sia Cidrolin a sognare il Duca d'Auge o viceversa non è dato sapere: la completa equivalenza delle due storie è ammessa dallo stesso Queneau, che motiva il suo romanzo con il “celebre apologo cinese” secondo cui “Chuang-tzè sogna d'essere una farfalla; ma chi dice che non sia la farfalla a sognare di essere Chuang-tzè?”³³ e che, più oltre, fa in modo che le due dimensioni si ricongiungano, proprio come sarebbe dovuto succedere al termine della sezione *Erfüllung* dello *Ofterdingen*.

La vicenda che vede come protagonista il Duca d'Auge, infatti, non è altro che la sua passeggiata impossibile per sette secoli di storia e che si conclude proprio nel 1964 sulla chiatta di Cidrolin: i due personaggi hanno, così, modo di riconoscersi prima sognandosi reciprocamente, trovandosi poi l'uno al cospetto dell'altro e mettendosi, infine, in viaggio insieme sulla bagnarola di Cidrolin (trasformatasi eloquentemente in una *Arche*, proprio come quella di Noè) per fuggire finalmente dal tempo e vanificare la stessa idea di storia.

Naturalmente, il più evidente tratto comune dell'intreccio de *Les Fleurs bleues* con quello dello *Ofterdingen* è il ruolo fondamentale attribuito all'*escamotage* del sogno. Heinrich, come si è visto, sogna la *blaue Blume*, ossia la direttrice della sua stessa esistenza, il simbolo supremo

³⁰ *Ivi*, p. XIX (dalla *Prefazione* di Italo Calvino).

³¹ Cfr. A.-M. Jaton, *op. cit.*, p. 135.

³² Questo intersecarsi di prospettive temporali viene spesso descritto dai critici come un rapporto incrociato tra una linea orizzontale, che assicura l'avanzamento cronologico e storico della vicenda, e una verticale, che riporta il protagonista in se stesso e nel ricongiungimento al mito del fiore blu tramite il sogno. Nell'intersezione tra le due direttrici, Heinrich deve trovare il punto d'incontro di morte e rinascita, come egli intuisce quando, nel celebre episodio della grotta del minatore, si trova al cospetto di un crocifisso. Su questo, cfr. M. Versari, *op. cit.*, pp. 42-3.

³³ R. Queneau, *I fiori blu*, cit., p. 265.

della destinazione della sua ricerca; la dimensione onirica ospita per Novalis la rivelazione preclusa all'intelletto, contiene le tracce utili a comporre i segreti dell'universo, irraggiungibili dalle forme logiche del pensiero, e disintegra le barriere tra futuro e passato, cristallizzandoli in un unico, eterno presente.

Nel romanzo di Queneau, il sogno mantiene la funzione di evasione dalla storia e continua ad essere un dispositivo di svuotamento delle connotazioni temporali delle vicende umane, ma questo ruolo è espanso, ipertrofizzato a tal punto da fungere esso stesso da congegno di riflessione. Se la dimensione onirica, infatti, ha l'inestimabile potere di liberare la storia dalle sue connotazioni cronologiche e di unificare in un presente senza fine le prospettive di interpretazione di personaggi lontani nel tempo, allora ciò che tanto il sogno del Duca d'Auge, tanto quello di Cidrolin restituiscono al lettore non è altro che due diverse quanto concatenate rappresentazioni proprio dell'eterno presente in cui si ritrovano. Per dirla con Jaton, “ne *Les Fleurs bleues* il sogno è un costante soggetto di riflessione. Secondo il principio di alternanza del romanzo, si oppongono due sistemi di interpretazione del sogno: quello del passato e quello del presente. [...] Queneau effettua una ripresa burlesca di questa distinzione in versione cristiana, quando, davanti alla domanda di Auge sulla natura del sogno, il suo cappellano risponde cattolicamente che 'gli uni vengono da Dio e gli altri dal diavolo', secondo il manicheismo proprio della cultura occidentale, che distingue il bene dal male, la verità dalla menzogna”³⁴ e, quindi, anche il presente dal passato, la finzione dalla realtà, il sogno dalla vita vissuta.

Anche la distinzione novalisiana tra direttrice spirituale e materiale della storia e la sua corrispondenza del binomio sonno-veglia con quello di intuizione-riflessione viene qui riproposto per essere totalmente svuotato di significato. Queneau sembra suggerire che lo spazio del romanzo debba fare a meno del “manicheismo proprio della cultura occidentale” e non arrestarsi alle distinzioni rigide che contrappongono gli universi percettivi; nella concezione dello scrittore francese sembra insensato chiedersi cosa distingua il sogno dalla realtà perché la sua letteratura ha proprio nella loro equivalenza il suo nucleo più profondo. Ecco che, dunque, il senso di quella ricerca di “piccole zone di simmetria”, di cui avvertiva Calvino presentando la poetica queneauiana, acquista, alla luce del confronto con Novalis e il suo uso del sogno, un peso inedito e quanto mai originale. La simmetria creata dalla letteratura non può risultare dalla pretesa di ristabilire un ordine perduto, un'armonia disfatta o di recuperare un irraggiungibile ideale idilliaco e irrealistico; la vera rivoluzione della letteratura queneauiana è il proposito di superare la realtà stessa, di connetterla inscindibilmente con la sua controparte fittizia, quella del sogno, e di liberarla da tutti i suoi confini. È eloquente, a questo proposito, la dichiarazione di Cidrolin alla sua compagna Lalix, alter-ego queneauiano della Mathilde dello *Ofterdingen*, “stai attenta con le storie inventate. Rivelano cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni”³⁵. Nella poetica queneauiana non c'è spazio per uno iato tra sogno e realtà: l'uno non è che prolungamento dell'altra e la letteratura ha il compito di renderli simmetrici, contigui, in ogni punto intrecciati.

³⁴ A.-M. Jaton, *op. cit.*, pp. 138-9.

³⁵ R. Queneau, *I fiori blu*, cit., p. 148.

Lo stesso schema di indistinguibilità che anima i rapporti tra realtà e sogno contrassegna, infine, quelli tra storia universale e storia quotidiana ne *Les Fleurs bleues*. Tramite il meccanismo speculare di sogno incrociato che, come si è visto, assicura la contiguità del personaggio di Cidrolin con quello di Auge, diviene evidente anche l'intreccio tra la dimensione quotidiana che vive il primo, scandita secondo il tempo lento, stagionale dell'avanzare del settembre 1964, il cui teatro è la strada in cui il pensionato abita, e quella meta-storica, accelerata fino al paradosso che ritroviamo nel viaggio del secondo personaggio nel corso di sette secoli di storia. I conflitti e gli avvenimenti particolari della vita di Cidrolin, il suo continuo confrontarsi con gli avventori del fangoso “campo di campinghe per campisti” in lingue sconosciute, testimonianza del disordine e della confusione dell'internazionalismo contemporaneo, sono sempre connessi agli aneddoti che costellano il viaggio nel tempo del Duca d'Auge.

Quale dei due filoni di eventi sia ascrivibile a una storia universale e quale, invece, sia inseribile soltanto nel contesto di una storia singolare e particolare si rivela presto impossibile da stabilire. Sebbene, infatti, gli eventi della vicenda di Cidrolin sembrano espressione di una quotidianità tecnicizzata, ultramoderna, superficiale e disinteressata al procedere della storia universale, presto si fa evidente che anche quella quotidianità è connessa in ogni suo punto con il respiro generalista di una storia sconfinata e assoluta, proprio come ben riassumono le continue incomprendimenti del nostro parigino con i visitatori del camping, “col suo sogno di fraternità internazionale, ammucciata geografica”³⁶. A questa connessione tra generale e particolare nella vicenda di Cidrolin, la simmetria letteraria fa corrispondere quella che si verifica nel caso speculare del Duca d'Auge, i cui desideri e le cui piccole avventure quotidiane si snodano nell'immenso teatro del viaggio nel tempo dilatato della storia universale; il brutale e violento eroe cavalleresco costruisce rapporti privati con de Sade, Rousseau e de Rais, la meschinità della sua vita privata si snoda nel procedere di una “ammucciata storica”³⁷, per cui si attraversano le vicende delle epoche umane, se ne scavalcano i confini e se ne disintegra la sacralità.

In questa riconduzione della “storia universale in generale” alla “storia generale in particolare” e viceversa, che dà tanto da pensare persino a Joachim d'Auge nel terzo capitolo del romanzo³⁸, risiede il punto più originale della ricezione e ricomposizione della poetizzazione del mondo novalisiana nell'opera di Queneau. L’“esagerazione estetica”³⁹ che fondava il nucleo principale della necessità di “die Welt romantisieren” e che, quindi, garantiva entro la poetica dell'idealismo magico la possibilità stessa della finzione letteraria, veniva descritta da Novalis, come si ricorderà, come un dare “a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, [...] al finito un'apparenza infinita”⁴⁰. La romantizzazione del mondo di von Hardenberg si configurava come un “potenziamento qualitativo”, un'identificazione di un “Sé inferiore” con quello superiore, del ricongiungimento della direttrice verticale e spirituale a quella orizzontale e materiale dell'esperienza vissuta.

³⁶ *Ivi*, pp. 272-3 (dalla *Nota del traduttore*).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, pp. 43-4.

³⁹ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁰ Novalis, *Opera filosofica I*, cit., p. 484.

Se è vero che la romantizzazione consisteva in questo ricongiungimento e in questa attribuzione dell'ordine di un ideale impalpabile alla realtà e se è vero che solo questa operazione creava il senso e la leggibilità del mondo, prima disordinato e caotico, non si può fare a meno di riportare la stessa operazione alla poetica di Queneau. La creazione di una simmetria tra la dimensione del sogno e quella della realtà che si è ravvisata ne *Les Fleurs bleues*, infatti, non è altro che l'innesto della finzione letteraria direttamente sul mondo fenomenico e le sue dissonanze; la possibilità della finzione scaturisce immediatamente dal disordine del mondo e ne costituisce il naturale prolungamento.

Di più; il processo di romantizzazione queneauiano investe primariamente il terreno della storia, nel momento stesso in cui si riconduce la sua dimensione privata e particolare a quella universale, non per dedurre il senso dell'una o dell'altra dimensione ma per inventarlo completamente. La storia dell'umanità, "accozzaglia" di eventi sconnessi, svincolata ormai irrimediabilmente dall'idea di progresso lineare, acquisisce un senso soltanto se viene ricondotta alla sfera particolare della quotidianità in modo talmente brusco da dissolversi dentro di essa. Perciò, il dinamismo dello *homo historicus* rappresentato dal Duca d'Auge si annulla completamente nell'immobilità di Cidrolin, l'uomo a-storico, fino al punto paradossale in cui il primo scopre di aver compiuto un viaggio che non culmina in un auto-accrescimento e il secondo, invece, si ritrova irrimediabilmente cambiato. La continua ricorsività delle esperienze del Duca e di Cidrolin ci restituiscono un individuo attivo negli eventi universali ma inerte nel suo cammino spirituale, e un altro, che completa il suo processo personale di *Bildung* pur avendo soltanto sonnecchiato sulla sua chiatta⁴¹.

La romantizzazione queneuiana della storia giunge al suo culmine, naturalmente, alla conclusione del romanzo, quando i due personaggi decidono di salpare sulla *Arche* di Cidrolin per evadere una volta per tutte dalla storia stessa, per avverare la dimensione della finzione e fingere quella della verità, per assicurare, infine, la totale simmetria dell'intreccio narrativo e dichiarare conclusa la missione di poeticizzazione del tempo e del mondo, compito immortale della letteratura.

Non stupirà ciò che il Duca d'Auge trova al termine della traversata a bordo della chiatta di Cidrolin e del diluvio biblico che la investe per giorni; lo strato di fango del terreno, che riporta il lettore allo scenario di partenza (tanto della *Larche*, in Normandia, da cui Auge "considera la situazione storica"⁴² all'inizio del romanzo, quanto al camping accanto alla chiatta di Cidrolin), nasconde la nascita di piccoli fiori blu. L'uscita dalla Storia si compie, pertanto, nel fango del suo stesso disfacimento, e culmina nella realtà circolare, ricorsiva e perenne dei rapporti tra realtà e finzione nel gioco della letteratura. L'eterno ritorno del tempo del romanzo queneauiano può essere, pertanto, ricondotto all'eterno presente onirico dello *Ofterdingen* novalisiano. La riconciliazione di passato e futuro nella dimensione del sogno di Heinrich, che lo riporta dove già è, è perfettamente sovrapponibile alla ricorsività delle esperienze vissute di Cidrolin e D'Auge, e

⁴¹ Cfr. C. Shorley, *Queneau's fiction. An introductory study*, Cambridge University Press, 1985, p. 175.

⁴² R. Queneau, *I fiori blu*, cit., pp. 3-4.

la loro giocosa riflessione sul disfacimento fangoso della storia universale cela proprio i fiori blu: ossia il senso più profondo dell'impossibile ricerca di Heinrich.

3. Il fiore e l'analogia

La *blaue Blume* che funge da centro per il romanzo incompiuto di Novalis avrebbe dovuto costituire la direzione finale della sezione *Erfüllung*; secondo quanto riporta Tieck⁴³, Novalis avrebbe immaginato di scrivere una conclusione in cui avvenisse la riconciliazione definitiva tra Heinrich e il suo agognato fiore blu e, dunque, in cui si compisse il processo di *Bildung* del protagonista tramite la sua acquisizione dell'ideale poetico. Il mondo di Heinrich si sarebbe, così, tramutato in un'allegoria vivente: la sua stessa vita avrebbe dovuto testimoniare la poeticizzazione della sua vicenda (fin tanto che, ad esempio, anche la sua esistenza dovesse risultare dalla massima unione allegorica: “la madre di Heinrich è la Fantasia, il padre la Mente”⁴⁴), il suo processo di *Bildung* confluire nell'annullamento della storia universale dell'uomo ed egli stesso ritrovarsi in un eterno presente, sospeso tra realtà e finzione.

Non sappiamo se Novalis sarebbe davvero riuscito a completare il suo *Ofterdingen*; molti⁴⁵ sono inclini a pensare che, se pure la morte prematura non avesse strozzato il procedere della sua estetica, neanche von Hardenberg sarebbe stato in grado di comporre un romanzo sommamente romantico e allegorico sulla natura. Il motivo risiede, di nuovo, nel carattere apocalittico del contenuto più fondamentale della poetica del romanticismo tedesco e nel carattere di sostanziale regolatività dell'ideale poetico progressivo, che la *blaue Blume* simboleggia nel modo più originario. Se non è possibile svelare il geroglifico⁴⁶ e se formulare un intelletto privo di fantasia, immaginazione e potere codificante significherebbe snaturare l'essere umano, allora anche trasformare il mondo in una favola e rendere ogni sua componente allegorica si tradurrebbe nello stesso risultato: trovare il fiore blu produrrebbe la morte dell'uomo per come lo conosciamo e, soprattutto, la fine del bisogno di poetare.

La risposta di Queneau al paradosso fondativo della poetica dell'idealismo tedesco potrebbe consistere nel più banale dei dettagli. Nel più compiuto dei suoi romanzi non esiste alcuna *blaue Blume*; se si vuole, esso è tuttavia disseminato di fiori blu, dalla prova, dunque, che l'ideale poetico non è unico, impalpabile ed escluso dalla *Erlebnis*, ma si ritrova nel mondo e nel suo prolungamento fittizio come continuamente frazionato. La molteplicità e imperfezione caotica del mondo contemporaneo, che crea la necessità della fuga dalla storia, porta Queneau a dividere la *blaue Blume* novalisiana in una miriade di *fleurs bleues* e a renderli segno della finzione del vivente, cifra della simmetria tra mondo e sogno, simbolo immortale dell'infinità della ricerca poetica dell'essere umano.

⁴³ Cfr. Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, cit., pp. 187 e sg.

⁴⁴ *Ivi*, p. 191.

⁴⁵ Cfr. P. Euron, *op. cit.*

⁴⁶ Cfr. F. Schlegel, *Über die Unverständlichkeit (1800)*, trad. Di D. Mazza, *Sull'incomprensibilità*, in *Athenaeum*, cit.

Bibliografia

Autori Vari, *The Novelist as a Philosopher. Studies in French Fiction 1935-60*, a cura di J. Cruickshank, Oxford University Press, Londra 1962.

C. Baudelaire, *Le fleurs du Mal*, a cura di J. Crépet e G. Blin, Librairie José Corti, Parigi 1942.

H. Blumenberg, *Die Lesebarkeit der Welt* (1981), trad. di B. Argenton, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984.

P. Euron, *Poesia trascendentale. Prospettive della filosofia nel primo romanticismo tedesco*, Lighea, Torino 2003.

P. Gayot, *Queneau*, Editions Universitaires, Parigi 1967.

A.M. Jatton, *Lecture(s) des "Fleurs bleues" de Raymond Queneau*, ETS, Pisa 1998.

G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.

Novalis, *Opera filosofica I e II*, trad. di G. Moretti, Einaudi, Torino 1993.

Id., *Heinrich von Ofterdingen* (1799), trad. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, Guanda, Milano 1978.

A. Pasquino, *Raymond Queneau*, Diabasis, Reggio Emilia 1996.

J. Pauls, "Les Fleurs bleues" von Raymond Queneau, eine Analyse des Romans unter besonderer Berücksichtigung der Symbolik, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1973

R. Queneau, *Le Fleurs Bleues* (1965), trad. di I. Calvino, *I fiori blu*, Einaudi, Torino 1967.

Id., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, trad. di G. Bogliolo, Einaudi, Torino 1981.

F. Schlegel, A.W. Schlegel, *Athenaeum. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, trad. di D. Mazza Bompiani, Milano 2008.

C. Shorley, *Queneau's fiction. An introductory study*, Cambridge University Press, 1985.

M. Versari, *Enrico di Ofterdingen. Iniziazione e poetica*, CLUEB, Bologna 2011.

GLI AUTORI

Matteo BENSI ha studiato presso l'Università di Pisa ed è attualmente dottorando in filosofia presso le Università di Pisa e Firenze. Si occupa della ricezione del pensiero di Gian Battista Vico nello storicismo tedesco, in particolare nell'opera di Erich Auerbach. Ha pubblicato i contributi *Vico, Lessing e la tradizione delle arti sorelle*, in *Variazioni su Vico*, ETS, 2012 e *Auerbach sulle tracce di Vico*, in *Il velo scolpito, Dialoghi tra filosofia e letteratura*, ETS, 2013. Ha curato inoltre la traduzione del testo di I. Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo*, ETS 2013.

Fabio FOSSA è dottorando in filosofia presso le Università di Pisa e Firenze. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente il pensiero di Hans Jonas e i problemi posti alla riflessione morale dalle recenti etiche applicate. E' autore de *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Hans Jonas e la gnosi*, ETS, 2014.

Danilo MANCA è dottorando in Filosofia teoretica e culture di Estetica presso l'Università di Pisa. Si occupa di filosofica classica tedesca, fenomenologia, estetica e filosofia della letteratura. Ha curato il volume *Il velo scolpito*, ETS, 2013 e con E. Magrì ed A. Ferrarin, *Hegel e la fenomenologia trascendentale*. Sono in uscita un suo saggio sulla disputa tra ispirazione e composizione in Valéry e Borges e una monografia sulla nozione di esperienza in Hegel e Husserl.

Matteo MARCHESCHI è dottorando in Scienze della Cultura presso la Scuola Internazionale di Altissimi Studi (Fondazione San Carlo - Modena). I suoi interessi di ricerca vertono sul rapporto tra immaginazione, conoscenza e retorica nell'indagine filosofico-scientifica nel '700 francese. Si occupa inoltre dei nessi tra filosofia e letteratura. È autore dei saggi su Diderot: *Diderot e il polype d'eau douce: l'immaginazione tra natura e metafora*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 2 (2014); *Filosofi, retori, dizionari. Diderot e l'ordine ironico dell'Encyclopédie*, «Lo sguardo», 17 (2015).

Anna ROMANI è dottoranda in filosofia presso le università di Pisa e Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono sul ruolo dell'immaginazione e delle forme del mito e dell'espressione teatrale nella filosofia di Jean-Jacques Rousseau. Si è occupata inoltre delle riflessioni sulla modernità di Leo Strauss e Karl Löwith.

Marta VERO è dottoranda in filosofia presso le università di Pisa e Firenze. Si occupa principalmente di estetica della Goethezeit e di idealismo tedesco; in particolare, studia il pensiero di Friedrich Hölderlin e, mettendolo in relazione con quello di Hegel, approfondisce la teoria del romanzo di formazione filosofico. Si interessa, inoltre, di ermeneutica e teorie dei nuovi media. È autrice di un contributo sull'estetica dei primi romantici nel volume *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, a cura di Danilo Manca, ETS, 2013.

INDICE

<i>Introduzione</i>	1
Elio Franzini e Alfonso Maurizio Iacono	
<i>La mente geroglifica.</i>	
<i>Spunti per un confronto tra Vico e Diderot nel dibattito settecentesco sui geroglifici</i>	4
Matteo Bensi	
<i>Tra rappresentazione e materia:</i>	16
<i>Pigmalione, Diderot e il materialismo d'immaginazione</i>	
Matteo Marcheschi	
<i>Il Pygmalion di Rousseau, finzione di finzione</i>	30
Anna Romani	
<i>Il taglio di sbieco.</i>	43
<i>Su realtà, finzione e invenzione ne I falsari di Gide</i>	
Fabio Fossa	
<i>Le giocolerie della ragione.</i>	54
<i>Valéry sul ruolo della finzione in filosofia</i>	
Danilo Manca	
<i>“Il fiore blu”: realtà e finzione in Novalis e Queneau</i>	70
Marta Vero	
<i>Gli autori</i>	81