

Via Lectio magistralis di Valerio Magrelli
Cattedra Internazionale Emilio Garroni
Logiche di inclusione letteraria

Confesso una certa emozione a partecipare a questo ciclo di *lectiones* innanzitutto perché quelle di Garroni furono le mie prime lezioni da studente. Non mi laureai con Garroni per una strana coincidenza: erano gli anni di Wittgenstein e di Kant, ma anche di Heidegger. Non riuscimmo, con Garroni, ad arrivare ad una mediazione. Il risultato fu un ornitorinco: mi laureai con Gregory e De Nardis e, come una sorta di organismo mutante, mi trasformai da studioso di filosofia in studioso di francesistica.

Il mio quarto libro, *Nero sonetto solubile*, per usare una metafora tratta di un viaggio su un tappeto volante a partire da un sonetto di Baudelaire. Il sonetto viene intercettato all'interno di dieci autori, di dieci poetiche: volta per volta è modificato a seconda dei *catchers*, dei giocatori che, come nel *Giovane Holden*, afferrano questo oggetto volante.

Vorrei affermare preliminarmente che ho ripreso in mano le problematiche specificatamente estetiche dopo trenta anni e ho notato sui miei vecchi appunti annotazioni come “x è sui generis, è strano e singolare”. Mi interessava molto l'eccezionalità del giudizio estetico, l'apoditticità del giudizio di gusto: concetti come “l'esempio è l'unico rappresentante della regola” che, per così dire, mi sono serviti da scudo contro certe ideologie avanguardiste.

Ho ritrovato questo concetto recentemente in un'immagine che Ottavio Paci utilizza nel suo libro su Duchamp *Il castello della purezza*: l'azione avanguardista sarebbe come un dardo che una volta lanciato non può essere riutilizzato.

Trovo molto importante questa idea secondo cui l'esempio sia insieme regola, l'impossibilità, in altri termini, di una precettistica che caratterizza la rottura epistemologica operata dalla *Critica della facoltà di giudizio*.

Per arrivare al punto cruciale di questi miei appunti, “l'analogia tra libero gioco e gioco non-libero: esperienza estetica e conoscenza”, esso offre la possibilità di giustificare in modo plausibile la funzione dell'esperienza estetica, sia produttiva che contemplativa, come una sorta di...” e qui si

arriva ad una sorta quadripartizione, "...inevitabile anticipazione , riscontro, abbreviazione e totalizzazione della conoscenza". **Mi pare che qui cita da *Creatività***

Si trattava veramente di brecce che si aprivano all'interno di compartimenti stagni. Sto parlando degli anni '67 e '68 del secolo scorso. «Si tratta di comprendere i modi portanti attraverso i quali un'esperienza estetica può essere considerata anche come un'esperienza conoscitiva».

«Il problema estetico si fonda sul problema epistemologico per cui la bellezza è un correlato della stessa conoscenza».

Ora, questa apertura sul valore cognitivo dell'opera d'arte per me, all'epoca ventenne, fu davvero esemplare.

Concludo con un'ultima citazione: «Salta agli occhi la connessione tra la conoscenza teleologica e il carattere abbreviativo dell'esperienza estetica. Di fronte a problemi ai quali non è possibile dare una conclusione scientifica è augurabile il ricorso estetico intellettuale che pur non fornendoci una conoscenza vera e propria ci permette tuttavia di colmare certe gravi lacune e di sostenere certi passaggi la stessa conoscenza scientifica». (quale testo è?)

Mi accorgo rileggendo che le rovine di quello studio sono rimaste in vita dopo svariati anni e svariati percorsi. In tutta franchezza devo dire che non ho approfondito questa linea, ma ho cercato quantomeno di tenerla presente, ad esempio attraverso quelle poetiche cognitive che ho sfiorato in diversi miei lavori. Ho ritrovato in questa dimensione, che era estranea al campo di studio di Garroni, un'aria di famiglia. Ho ritrovato un intreccio tra i tessuti delle scienze cognitive e quelli della retorica e della stilistica in senso ampio. Si può parlare di un isomorfismo metaforico tra mente e poesia; e dobbiamo ricordare i libri sull'argomento, come quelli di Hegemann.

Con tutte le cautele del caso si deve ammettere che la possibilità di contaminazione tra campi un tempo separati come la scienza e l'estetica, in relazione con la creatività e alla fruizione artistica, è sempre più chiara. È pertanto possibile che il campo poetico costituisca non una specializzazione di quello comunicativo, bensì una sua forma alternativa. Rifondare la letteratura su fondamenti cognitivi non sarebbe stato possibile senza Garroni. Tutto questo mi ha avvicinato al pensiero di Bateson, che non ritiene di inserire nel suo libro *Steps to an Ecology of Mind*¹ una sezione specifica sull'estetica; ma in questo testo è possibile ritrovare i concetti dai quali invece a mio avviso emerge una problematica squisitamente estetica.

Innanzitutto: «Ciò che è grave è la ricezione dei circuiti mentali». La cibernetica è una disciplina – mi spiegò Giuseppe Longo, il traduttore del libro – che nasce sostanzialmente dall'invenzione del termostato: la temperatura salendo provoca il movimento del componente la cui azione è comandata

¹ Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977.

da una variazione di temperatura di un elemento sensibile che è parte del componente stesso. Ad esempio nella pentola con l'acqua portata in stato di ebollizione c'è il sollevamento del coperchio che provoca un abbassamento della temperatura e successivamente la discesa del coperchio che a sua volta riattiva il ciclo omeostatico. Ciò che qui è fondamentale è la ricezione dei circuiti mentali, ciò che Bateson chiama *finalismo*.

Quel che appare attraverso la ricezione della coscienza non è più l'impianto generale, ma gli archi di un circuito. Non abbiamo più la visione dei circuiti completi, dei più vasti circuiti. Il finalismo, quindi, crea attraverso la ricezione archi di circuito lì dove un occhio sapiente dovrebbe al contrario vedere circuiti anulari.

Qui arriviamo al secondo punto: «Ciò che la coscienza non può mai apprezzare senza aiuto è la natura sistemica della mente». C'è una parentesi che ci spiega qual è questo aiuto: ci viene dall'arte, dai sogni e da fenomeni simili.

Terzo punto: « La pura razionalità finalizzata...», e quando sentiamo l'aggettivo "finalizzato" abbiamo ormai la tendenza ad associarlo istantaneamente a qualcosa di negativo, a uno sguardo parziale che non coglie che una parte della realtà, «...senza l'aiuto di fenomeni come l'arte, la religione, il sogno e simili è di necessità patogena e distruttrice di vita. La sua virulenza scaturisce dalla circostanza che la vita dipende da circuiti di contingenze interconnesse, mentre la coscienza può vedere solo quei brevi archi di quei circuiti sui quali il finalismo può intervenire».

Quarto punto. «L'arte esplica una funzione positiva nel mantenere ciò che ho chiamato saggezza cioè nel correggere una visione troppo finalistica della vita e nel rendere tale visione non del tutto riducibile alla nozione di sistema ». Qui c'è un rinvio che è allo stesso tempo un'ambivalenza che può far sorridere e tuttavia è fondativa del pensiero di Bateson: «Così è fatto il mondo in cui viviamo e l'amore può sopravvivere solo se la saggezza sa parlare con voce efficace». La saggezza quindi viene così definita: «la capacità di sentire o riconoscere la realtà circuitale». La domanda che ci si deve porre sull'opera d'arte diviene allora: creando o contemplando un'opera d'arte quali miglioramenti possono aiutare in direzione della saggezza?

In conclusione di questi brevi appunti presi da *Verso un'ecologia della Mente*: «Da una parte abbiamo la natura sistemica dell'essere individuale, la natura sistemica della cultura e la natura sistemica del biologico ecologico che lo circonda; dall'altra parte la distruzione della natura sistemica dell'uomo individuale, silenzio, per effetto della quale la coscienza è per necessità cieca di fronte alla natura sistemica dell'uomo stesso ». Potremmo dire altrimenti: l'arte apre gli occhi alla cecità dell'uomo, lo conduce alla saggezza, cioè alla comprensione della natura circuitale del reale. La coscienza finalizzata estrae il male, il nostro male l'individuale, dalla mente totale delle

sequenze che non hanno la struttura ad anello caratteristica della natura sistemica globale. Si potrebbe dire che nella creazione artistica l'uomo deve sentire se stesso, tutto il suo io, come un modello cibernetico. Un'altra definizione di arte che, ripeto, mi è spontaneo riportare attraverso le poetiche cognitive a quella cellula di pensiero attivata dalle definizioni di Garroni: l'arte si presenta come un modello cibernetico. Mi viene però spontaneo anche aggiungere a questa la natura dell'arte disvelatrice e veritativa, quasi in senso heideggeriano, secondo un impiego scaramantico o terapeutico dei versi di Emily Dickinson nei quali questo aspetto si palesa:

« Canto come il ragazzino quando passa vicino al cimitero canto perché ho paura... canto per consumare l'attesa, allacciare la cuffia e chiudere la porta della mia casa, non mi resta nient'altro da fare fin quando all'avvicinarsi del suo passo finale viaggeremo verso il giorno, raccontandoci come abbiamo cantato per aver tenuto le tenebre lontane ».²

Mi piace scorgere una relazione tra quanto scritto da Bateson e da Garroni e questi versi della Dickinson.

L'arte, come dice Garroni, serve a sostenere dei passaggi della razionalità, magari anche con una impalcatura temporanea. L'arte serve ad aprire gli occhi sulla realtà circuitale dell'essere, ma è anche ciò che tiene lontano il buio o le tenebre e gli animali che circondano il nostro fuoco nel buio.

Qui avviene il salto. Cosa succede quando si cambia "squadra", quando cioè si passa da laureando in estetica su un autore francese alla pratica della francesistica? Accade qualcosa di curioso: accadono logiche di inclusione letteraria che portano persone di differente provenienza artistica o scientifica a riprendere uno stesso concetto o testo sino, in alcuni casi, a trasformarlo.

Il libro di cui vorrei parlare ha una particolarità che si lega bene a quello che abbiamo detto fin qui, questo libro nasce da una ricognizione su un sonetto di Baudelaire che si chiama *Recueillement*. Ho scoperto che questo sonetto è stato inserito all'interno di quello che considero come il capolavoro di Georges Perec, *La disparition*³, che è un immenso lipogramma. Il lipogramma è una tecnica che consiste nel cambiare o cancellare deliberatamente un elemento all'interno del testo.

Si è parlato di lipogramma anche in senso lato; ad esempio si è notato che in tutta l'opera di Kafka non compare mai l'aggettivo "ebreo".

Perec sceglie di togliere dal suo romanzo di quattrocento pagine la vocale *e*. La vocale *e* è la vocale più frequente nella lingua francese tanto è vero che in altre lingue, come lo spagnolo, nelle quali la vocale più diffusa è la *a* il lipogramma è stato reso seguendo il criterio della maggior diffusione.

² Emily Dickinson, *Lettere*, Einaudi 1991, p. 74.

³ Georges Perec, *La scomparsa*, Guida, 2007.

La storia di questo romanzo è un susseguirsi di scomparse e come tale fu visto dalla critica finché qualcuno denunciò qual era la vera scomparsa: quella della lettera *e*. In un altro volume Perec parla della Shoah a partire da un ricordo dell'infanzia: è un volume splendido in cui si inizia con la descrizione dei giochi olimpici e si delinea il passaggio dal villaggio olimpico al lager.

Questo libro ha come dedica “pour eux”, “per loro”, cioè per i suoi genitori che morirono durante la guerra ma “eux”, è scritto solo con la vocale *e*. Questo ha reso possibile a un critico americano molto acuto di affermare che nella *Disparition*, in realtà, scompare una parte del mondo di Perec oltre che una parte dell'alfabeto.

Perec ha accettato la sfida di vivere in un mondo senza i suoi cari e, nella stessa maniera, ha amputato l'alfabeto. Tengo molto in considerazione questa lettura perché sottrae il gioco enigmistico al fatto di essere un semplice esercizio. A me interessa in realtà come dietro a questo schermo di cruciverba preme la tragedia della storia o della *histoire avec la grande hache*, dove “hache” è sia “lettera” sia “ascia”.

Il lipogramma ha un risvolto antropologico molto interessante; lo scoprii grazie allo studio di Binswanger *Tre forme di esistenza mancata*⁴. Binswanger nota come molti pazienti si trastullino con i lipogrammi. Questo lo spinse ad interrogarsi su certi espedienti letterari manieristici, pensando in particolare a Balthasar Gracián e al gioco propriamente detto. Vediamo una tecnica che è giocata, volta per volta, in due diverse prospettive, come freno nei riguardi della malattia o come stimolo nei riguardi della composizione estetica. L'analisi di Binswanger sottolinea la differenza tra queste pratiche: «Là si tratta di una produzione artistica che ha la sua storia le sue condizioni... qui invece nel caso di Lola Voss sono prodotti a-storici che non hanno tradizione e che non derivano da una rottura con una tradizione, sono prodotti puramente personali». Ecco, nel metodo di Gracián è sottesa una teoria della lingua. Al contrario, la follia di Lola Voss, il caso che Binswanger segue, è minato dalla paura, da quella paura di vedere irrompere l'orrore nella propria esistenza. Il progetto del mondo qui non avviene sullo sfondo della fede come in Gracián o dell'estetica come nello stesso Perec, bensì sullo sfondo della superstizione. Nel primo caso abbiamo un metodo di carattere privato come nel secondo, ma mentre nel primo caso questo metodo deriva dall'acume personale di uno scrittore, al momento di passare al caso clinico abbiamo un metodo che comporta l'essere o il non essere e che rappresenta quindi l'ultima ancora di salvezza dell'esistenza, dopo la cui perdita l'esistenza cade in balia della pazzia. Il lipogramma è l'ultimo schermo che separa il malato dalla pazzia totale. Mi fece molto effetto leggere questa dichiarazione di Perec: «Nell'immensa difficoltà

⁴ Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, Il saggiatore, Milano, 1964.

e pazienza che richiede questo tipo di produzione il lipogramma o palindromo, necessari per riuscire ad allineare undici versi di undici lettere l'uno, queste non sembrano nulla se paragonate al terrore che provai nello scrivere poesia liberamente».

Era molto interessante veder tornare la parola “terrore” in qualcuno che fabbrica rebus. Mi piaceva sottolineare il fatto che questi giochi con le parole fossero la risposta ad uno shock. Una risposta mascherata generalmente è tanto più bella quanto più è mascherata rispetto ad una storia profondamente tragica.

Paci mi fece poi presente che lo stesso sonetto compare in *Finale di partita* di Beckett e compare in modo molto particolare perché il protagonista dimentica un verso e impiega tre o quattro battute per ricostruirlo. Quindi dai brandelli di questa prosa viene lentamente alla luce come emergendo da un fango, quasi come sepolto, l'andamento trionfale dell'alessandrino. Perec aveva inserito *Recueillement* per riscriverlo senza le *e*; naturalmente anche il nome stesso di Baudelaire non poteva apparire quindi già come titolo troviamo *La chanson du fils du capitain Aupick*: abbiamo una perifrasi che descrive il titolo e il nome dell'autore, dato che Aupick era l'odiato patrigno di Baudelaire.

La terza delle dieci fasi, o poetiche, che tratto qui è l'unica che si fonda su una pura ipotesi personale. Qui non tratterò Michaux nello specifico, ma mi ha molto interessato, innanzitutto per l'affinità del concetto di *malheur*, a proposito del quale addirittura troviamo che in Baudelaire non esiste bellezza senza *malheur*. Un'occorrenza non casuale, perché questo sostantivo infesta tutta l'opera di Michaux. Riporto solo una strana coincidenza: Michaux venne battezzato nella stessa chiesa in cui Baudelaire inciampando divenne afasico.

Il quarto nome, anche questa si tratta di un'eccezione, è quello di Valéry. Un'eccezione perché Valéry non usa mai *Recueillement* e nei due saggi su Baudelaire⁵ lo critica aspramente: in effetti questa è una delle questioni più discusse dalla critica, salvo che per l'incipit di *Recueillement* in cui al contrario questo sonetto viene enunciato come specimen della bellezza e dello charme poetico ?. A questo punto il discorso sarebbe molto lungo perché riguarda la differenza in Valéry tra prosa e poesia: per lo scrittore la poesia è intraducibile e la prosa non lo è. C'è il bellissimo esempio della distinzione tra la marcia e la danza. La prosa è veicolare, serve a qualcosa come, ad esempio, “Hai da accendere?”, “Hai un cerino?” oppure “Fammi accendere”: sono tutti segmenti linguistici intercambiabili. La prosa “muore” nel momento in cui viene pensata. La poesia viceversa è impossibile da modificare perché consiste in un accordo tra suono e senso che può verificarsi e cristallizzarsi solo e soltanto in una lingua.

⁵Paul Valéry, *La Situation de Baudelaire*, 1924.

Per tali motivi, poiché Valéry apprezza e disprezza Baudelaire contemporaneamente, mi è sembrato allora opportuno intitolare questo capitolo su di lui “Una stroncatura entusiastica”.

L'incontro successivo fu con Céline: è l'incontro a cui forse tengo di più perché in *Voyage au bout de la nuit*⁶ compare ad un certo punto un verso di *Recueillement* segnalato anche dalla guida Gallimard. Ricollegandomi ad un caso analogo in Colette, posso dire che esiste questa specie di impiego doppio della citazione: c'è un impiego iniziale dello stesso oggetto, che però ne nasconde un secondo assai più radicale. Dopo aver riportato quasi letteralmente questo verso relativo alla descrizione del sole che tramonta sotto l'arcata di un ponte, il protagonista viene interpellato da una venditrice che si sporge da un parapetto, e gli grida: «Tu viens - viens par ici» , frase che è l'*enjambement* che ritroviamo in *Recueillement*.

Subito dopo tratto Jean Prevost, autore e discreto poeta che ignoravo: scrisse due grandi saggi, uno su Stendhal e un altro su Baudelaire lungo circa quattrocento pagine. Ero indeciso se impostare la lezione interamente su questo ultimo saggio perché Prevost è forse ancora più disturbato di Perec: se il primo prende *Recueillement* e toglie tutte le *e*, il secondo si pone nei confronti di Baudelaire adottando un atteggiamento, anzi una pratica che produce due risultati. Questa pratica è quella della manomissione. Prevost è un critico che prende un testo e dice: proviamo a veder come suona se metto i sostantivi al plurale. In poche parole Prevost attua quella che definirei come una critica ortopedica. Prevost è qualcuno che mette le mani nel testo e lo manipola, un'operazione inaudita. Se in una poesia trova degli *enjambements* li omette tutti oppure li risistema a sua discrezione. Insomma ha mano libera sul testo. Tutto questo per ottenere due risultati: la constatazione che ne deve risultare è quella di una miglioria o di un fallimento. Nel primo caso la poesia è ben riuscita e nel secondo caso non lo è.

Ciò che mi ha interessato è ricostruire questo procedimento e gli dedico un capitolo intero alla luce di una tradizione antichissima, quella di un rapporto diverso con i classici e che risale all'antichità. Ho lavorato su questo tema con un gruppo di ricerca composto da Maurizio Bettini e Luigi Schina. Lars Rydbeck definisce molto bene questo procedimento come *Anstatt-Mentalität*, “mentalità dell'invece”⁷: gli studenti latini e greci di epoca alessandrina lavoravano sui classici facendo quello che faceva Prevost, cioè modificandoli: vediamo che succede se invece di usare questo termine ne uso un altro. «La manualistica antica segna il trionfo», cito da Grisolia, «di uno schema di

⁶ *Viaggio al termine della notte*, Milano, Dall'Oglio, 1992.

⁷ Lars Rydbeck, Die „Anstatt-Mentalität“ bei der Erforschung griechischer Syntax. In *Greek and Latin Studies in Memory of Cajus Fabricius*, 1990. opp. cit. in *Bibliographie Linguistique de L'Anna(c)E*, Kluwer Academic Publishers, 1990.

correzione che mette al confronto due possibilità alternative “*οὐκ α ἀλλά β*” o “*non x sed y*”». Siamo quindi parlando di riscrittura. Nell’antichità è la pratica dei cosiddetti *Progymnasmata*; e questo tipo di esercizi preparatori svolti nelle scuole di retorica era diffusissimo. Qui c’è un piccolo elenco, da Aristotele a Demetrio che modifica Omero, da Senofonte a Eurogene che modifica Demostene, Plinio che suggerisce di modificare la disposizione delle parole in Catullo, Tiziano Mauro, pseudo-Longino e soprattutto Dionigi di Alicarnasso, l’unico che ho seguito in modo molto approfondito perché riscrive Tucidide in maniera veramente suggestiva.

In tutto questo discorso si inserisce un dibattito aperto recentemente da Michel Charles a proposito del *possible* che ci fa interrogare sulla possibilità di un rapporto diverso con il testo. La deriva di tutto questo porta a Žižek che scrive: «Perché non dovremmo iniziare a produrre riscritture di capolavori classici ai quali aggiungere senza cambiare il contenuto esplicito di dettagliate descrizioni riguardanti attività sessuali, sotterranee elevazioni di potere?»⁸ Perché non dovremmo raccontare nuovamente la storia da un’altra prospettiva, come ha fatto ad esempio Tom Stoppard nella riscrittura dell’*Amleto*.

Prevost insomma è uno strano relitto di un sapere davvero millenario che in pieno novecento gioca con Baudelaire. Tuttavia, e concludo questo capitolo, l’ultima poesia che Prevost “planimetrizza” – termine che utilizza Gerard Génette – è *Recueillement*, l’unico testo che ripropone una sostituzione integrale è *Recueillement*, riscritto in *octosyllabe*.

Su Vladimir Nabokov ho aperto una caccia che è durata pagine e pagine perchè, per chi non lo ricordasse, *Lolita* è la storia di un professore di francese che sta scrivendo un’antologia di testi di poeti simbolisti; dunque Baudelaire compare dappertutto, anche con una citazione esplicita da *Recueillement*.

Voglio riportarvi una splendida definizione di Stefano Bartezzaghi, l’enigmista, il quale ha fatto notare come di fronte a Nabokov, quindi di fronte ad un uomo che cita, nasconde e riempie il suo testo di riferimenti, avremo sempre l’impressione della presenza di un altro fantasma, quindi anche laddove avremo l’impressione di un riferimento continueremo sempre a sentirne la mancanza.

Rimangono Queneau, sul quale non mi fermo, Houellebecq, l’ultimo anche in ordine cronologico, e Colette, con cui concluderei.

⁸Slavoj Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, 2004.

Tornavo da Parigi, avevo finito le mie ricerche, e mi ricordo che la sera prima della partenza, mentre raccontavo tutto quello che avevo letto per la preparazione di questo libro, una mia amica mi riprese vedendo la mancanza di Colette e mi fece notare come la lingua di Colette fosse l'unico francese che possedesse un lessico maggiore di quello di Proust. Il giorno dopo mi regalò un libretto di racconti, li lessi e in appendice trovai l'apparizione di *Recueillement*. A quel punto capii che mi dovevo fermare perché si stava sviluppando una specie di campo magnetico intorno a questo sonetto che non avrebbe più finito di sollecitarmi.

“Logiche di inclusione letteraria”: ho cercato di riflettere sul perché di questa trasmissione virale, ho cercato di opporre al modello verticale di Harold Bloom questa orizzontalità rizomatica, questa trasmissione silenziosa e pervasiva, anche grazie ad un sistema di scolarizzazione molto forte.

Quasi nessuno di questi dieci autori era contento di quello che avevano fatto gli altri, tranne ovviamente per Houellebecq e Queneau che lavoravano insieme; per tutti gli altri *Recueillement* è una spora che viaggia, che si installa e forse per questo ho trovato illuminante il libro di Oliver Sacks⁹ in cui dichiara che nel 1975 è stata battezzata una nuova nozione che chiama “musical worms” vermi musicali: le melodie sono agenti cognitivi musicali, i quali però in soggetti malati non vanno più via. Ci sono storie impressionanti, come quella di una signora che afferma di non riuscire più a uscire dal quadrilatero del *Rigoletto*. Oppure quella del reduce al secondo conflitto mondiale che sembra avesse una scheggia nel cervello e a cui, terminata la guerra, i medici proposero di estrarla, ma che si rifiutò affermando che gli bastava piegare la testa verso destra per ascoltare delle melodie.

⁹ Oliver Sacks, *Musicofilia*, Adelphi, Milano, 2010.