

Filosofia dell'evento.
L'evento della filosofia

a cura di
Rocco Ronchi

TEXTUS
EDIZIONI

Indice

Presentazione <i>Rocco Ronchi</i>	11
Cominciamento e inizio <i>Carlo Sini</i>	17
L'inizio già cominciato <i>Florinda Cambria</i>	43
L'immanenza: una vita... Lettura e commento della parte prima <i>Rocco Ronchi</i>	59
Deleuze, James, Foucault: l'immanenza della vita come esperienza pura <i>Rossella Fabbrichesi</i>	79
Evento e automa <i>Federico Leoni</i>	99
Un evento, ora: guarda <i>Riccardo Panattoni</i>	127
La corrente sotterranea della temporalità plurale <i>Vittorio Morfino</i>	161

Realizzazione editoriale
Textus Edizioni

Consulenza editoriale
Stefania De Nardis

© Copyright 2016 Textus Edizioni
L'Aquila, via Cappadocia, 9
www.textusedizioni.it

Prima edizione luglio 2016
ISBN 978-88-99299-09-5

Un evento, ora: guarda
Riccardo Panattoni

Si potrebbe iniziare da un'interrogazione di fondo: che cos'è un evento autobiografico? O anche: come avviene un gesto autobiografico, tenendo conto, alla lettera, dei termini che compongono la parola autobiografia, e cioè *autos*, *bios* e *graphiein*? Tenendo anche conto di come tra *autos* e *graphiein* emerga un diretto riferimento al *bios*, alla vita, e quindi di come il termine non si risolve in una diretta 'autografia', in un passaggio immediato da una *autos* alla scrittura e ritorno, un po' come cercarono di realizzare i surrealisti attraverso la scrittura automatica? Autobiografia è un termine che non si può neppure acquistare troppo facilmente all'autoritratto, dal momento che in questo caso l'*autos* e il ritrarsi dell'immagine sembrerebbero indicare invece proprio una perfetta simultaneità. Nell'autobiografia il termine *bios* è d'altronde sempre direttamente leggibile. Se allora *bios* è la vita, una vita, se è ciò che permane al centro del gesto autobiogra-

fico, in che modo si determinano i suoi tratti rispetto al continuo passaggio diretto che comunque rimane tra l'*autos* e il *graphiein*? E questo pensando al *graphiein* come scrittura e quindi non intendendo l'autobiografia come un parlare di sé, ma come uno scrivere di sé all'opera? Certo, si tratta di riproporre ancora una volta da una parte la tensione che si trova all'origine del gesto filosofico, il contrasto esistente tra la parola parlata e la scrittura, dall'altra la convinzione di come ormai si sia del tutto affermato, per chi fa filosofia, che permanga la necessità dell'istanza dell'opera, dello scrivere, di avere un corpus, qualcosa che può essere studiato: libri, saggi, articoli, conferenze, lezioni. Ma come si tiene insieme tutto questo con la vita? Anche questa è un'interrogazione classica, affrontata innumerevoli volte, ma rispetto a cui ognuno singolarmente non può che misurarsi. In altri termini: quale rapporto esiste tra la vita e l'opera?

Nel presente intervento vorrei richiamare tre importanti figure letterarie, attraverso il contributo di due autori teorici e una coppia di filosofi. La prima figura letteraria che vorrei richiamare è quella di Antonin Artaud, letto attraverso l'interrogazione di Maurice Blanchot⁵⁴ sul rapporto e il contrasto che esiste in lui tra la vita e l'opera. Successivamente vorrei riprendere Deleuze e Guattari⁵⁵ che leggono Kafka. In entrambe le proposte di lettura si potrà constatare una forte aderenza tra gli interpreti e gli autori affrontati, Blanchot con Artaud, così come Deleuze

e Guattari con Kafka. Prenderò poi in considerazione il testo di Roland Barthes *La preparazione del romanzo*,⁵⁶ il suo ultimo corso universitario. Attraverso questo testo cercherò di mostrare, per quello che sarà possibile, un interessante movimento di slittamento da parte di Barthes rispetto alla posizione letteraria di Marcel Proust. Si tratta di un periodo in cui Barthes è particolarmente interessato all'opera di Proust, come lo testimonia il suo ultimo libro *La camera chiara*.⁵⁵ Durante il corso che prenderemo in esame invece, pur mantenendo in modo forte e prioritario il confronto con l'opera di Proust, cercherà di introdurre uno spostamento, uno scambio dialettico con lo scrittore francese: un confronto sullo stile.

Ritornando sul concetto di autobiografia, potremmo dire che parte dell'*autos* passa nel *graphiein* attraverso il *bios*, qualcosa invece, dell'esperienza temporale della vita, rimane nell'ordine dell'*impassé*, non passa ma ritorna, o meglio si ripercuote sull'*autos* stesso. Se vi è un movimento dall'*autos* verso il *graphiein*, vi è tuttavia anche un movimento, del tutto inapparente, che reversibilmente si mantiene sull'*autos*, non entra cioè nell'ordine della significazione di sé attraverso la realizzazione della propria opera come gesto autobiografico.

Questo presupposto implica di dover tenere come sottofondo il tema del virtuale in Deleuze e del reale in Lacan. I concetti di reale e di virtuale, presenti nei due auto-

⁵⁴ M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969.

⁵⁵ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

⁵⁶ R. BARTHES, *La preparazione del romanzo*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

⁵⁵ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

ri, convergono infatti tra di loro in un punto di tangenza. Due sono i riferimenti bibliografici di cui tener conto. Il primo è *L'immanenza: una vita*,⁵⁶ testo già affrontato e sviscerato in ogni sua parte negli interventi di Rocco Ronchi e Rossella Fabbrichesi. Quindi, nel momento in cui faccio riferimento al *bios*, riprendo questa indicazione alla vita come ciò che permane in un puro campo di immanenza. L'altro riferimento bibliografico invece è un breve capitolo del *Seminario XI*⁵⁷ di Jacques Lacan, si tratta di una lezione che porta come titolo *La schisi tra l'occhio e lo sguardo*. Se il testo di Deleuze come dicevamo è già stato ampiamente analizzato, del testo di Lacan è interessante riprendere almeno due passi importanti per comprendere il legame tra questi riferimenti e l'evento autobiografico. Il primo passo è quello in cui Lacan afferma che:

La faglia dell'inconscio potremmo dirla pre-ontologica. Ho insistito su questo carattere troppo dimenticato. Dimenticato in un modo non privo di significato. Della prima emergenza dell'inconscio che consiste nel non dare adito all'ontologia. Infatti, quello che anzitutto si è mostrato a Freud, agli scopritori, a coloro che hanno fatto i primi passi, quello che si mostra ancora a chiunque nell'analisi adatti per un momento il proprio sguardo, ciò che è proprio dell'ordine dell'inconscio è che non è né essere né non essere, ma è del non realizzato.⁵⁸

⁵⁶ G. DELEUZE, *Immanenza*. Mimesis, Milano-Udine 2010.

⁵⁷ J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003.

⁵⁸ *Ivi*, p. 30.

In questo passo la lineetta che divide e tiene insieme il termine 'pre-ontologico', relativo alla faglia dell'inconscio, è da tenere alla lettera. Non bisogna infatti considerare tale faglia come qualcosa che viene prima dell'ontologico, ma come ciò che si mantiene all'interno dei processi di soggettivazione, che non corrisponde all'ordine ontologico dell'essere o del non essere, ma al non realizzato. Quest'ultimo non deve essere inteso come ciò che ancora attende il proprio compimento, non corrisponde a ciò che ancora non è stato, a ciò che è rimasto nell'ordine del possibile, una pura potenza rispetto a ciò che invece è passato all'atto, ma come parte costitutiva di ogni soggettivazione. È una potenza che rimane tale in ciò che passa all'atto, è una permanenza reale dell'*autos*, una forma di impotenza nella sua attualizzazione.

L'altro passo di Lacan che volevo riprendere recita: «Se il soggetto è il soggetto del significante — determinato da esso — si può immaginare la rete sincronica in modo che, nella diacronia, produca degli effetti privilegiati. Intendere bene, non si tratta di effetti statistici imprevedibili, ma è la struttura stessa della rete a implicare i ritorni».⁵⁹

Non si tratta quindi di pensare a una forma sincronica che permetta o preveda ritorni diacronici improvvisi, come ad esempio accade in un evento di memoria involontaria, dove un soggetto si trova preso abitualmente all'interno di una rete sincronica e poi accade qualcosa, il sapore improvviso di una *madeleine*, irrompe un effet-

⁵⁹ *Ivi*, p. 67.

to diacronico impreveduto nella sincronia temporale della propria memoria. Un anacronismo rispetto alla sincronia in cui la soggettivazione abitualmente si distende, che diventa poi un momento privilegiato perché riporta alla memoria il senso di un tempo perduto. Lacan dice qualcosa di diverso, ci chiede di fare attenzione al fatto che è vero che questi ritorni privilegiati ci possono essere, ma che sono dettati dalla stessa rete sincronica. Questo vuol dire che ogni momento sincronico ha nel suo evento, nel suo accadere, il taglio della propria diacronia. Ogni momento sincronico è anche diacronico e questo comporta la possibilità che nella sincronia, nello svolgimento cronologico del tempo, avvengano ritorni privilegiati il cui contenuto lascia affiorare il respiro in cui la faglia dell'inconscio accade, e taglia ogni momento sincronico, anche il più insignificante.

Potremmo dire che il trauma del tempo è proprio questo movimento tra sincronia e diacronia che connota la nostra soggettivazione. Quindi anche il rapporto tra *automaton* e *tyche*, presente in questo breve capitolo del Seminario, non deve essere inteso come il fatto che da una parte la soggettivazione è presa all'interno di un automatismo, da ciò che meccanicamente si ripete, creando abitudini, contrassegnandole nella loro prevedibilità, e dall'altra abbiamo la *tyche*, la sorte, il destino che irrompe traumaticamente, sopraggiunge inaspettato e spezza questo automatismo, introducendo in quella vita un inevitabile cambiamento. La *tyche* deve essere pensata simultaneamente all'*automaton*.

Oltre a questi due passi lacaniani, vorrei introdurre anche un ulteriore passo di Deleuze preso da *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia*

kantiana.⁶⁰ È un passo molto noto, ma determinante per il tema che stiamo trattando, è il punto in cui, riferendosi alla figura di Amleto, Deleuze afferma che: «Il tempo è fuori dai suoi cardini».⁶¹ Che cosa significa un tempo che esce dai suoi cardini? Si tratta di un tempo che non si rapporta più al movimento da cui trae la misura, ma di un tempo in cui è il movimento a rapportarsi al tempo che lo condiziona. Condizione questa che determina nella soggettivazione una sorta di *impasse*, un non movimento, un'immobilità in cui avviene una metamorfosi della stessa soggettivazione.

Rispetto a tale condizionamento del tempo sul movimento Deleuze aggiunge: «Le cose si succedono in tempi diversi, ma nello stesso tempo sono anche simultanee, e permangono in un tempo qualsiasi. Non si tratta più né di definire il tempo per mezzo della successione, né lo spazio per mezzo della simultaneità, né la permanenza per mezzo dell'eternità. Permanenza, successione e simultaneità sono dei modi o dei rapporti di tempo (*durata, serie, insieme*). Sono le schegge del tempo. E dunque, così come non si può definire il tempo in quanto successione, allo stesso modo non si può definire lo spazio in quanto coesistenza o simultaneità. Bisognerà che lo spazio e il tempo trovino delle determinazioni del tutto nuove. Tutto ciò che si muove e cambia è nel tempo, ma il tempo non cambia, e non si muove, più di quanto non sia eterno. Esso è la forma di tutto ciò che cambia e si muove, ma è una forma di ciò che non è eterno, la forma immo-

⁶⁰ G. DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

⁶¹ *Ivi*, p. 43.

bile del cambiamento e del movimento. Una tale forma autonoma sembra indicare un profondo mistero: richiede una nuova definizione del tempo (e dello spazio)». ⁶²

È come se in rapporto all'*automaton* che dà continuità, cronologia, il momento della *tyche*, della diacronia, determinasse un vuoto temporale, un vuoto che inconteremo sia in Artaud, sia in Barthes lettore di Proust, un vuoto che si avvicina a quello che Deleuze indica come un tempo qualsiasi. Credo che la metamorfosi della soggettivazione avvenga esattamente in questo tempo qualsiasi che è un non-tempo. Per questo, prosegue ancora Deleuze: «Non è il tempo che è interno a noi, o almeno non particolarmente; siamo noi che siamo interni al tempo, e a questo titolo sempre separati per opera sua da ciò che ci determina attraverso l'affezione del tempo. L'interiorità ci scava, ci scinde, ci sdoppia senza sosta, benché la nostra unità permanga. Uno sdoppiamento che non va fino in fondo, perché il tempo non ha fine, ma una *vertigine*, un'oscillazione che costituisce il tempo, così come uno slittamento, un ondeggiamento costituisce lo spazio illimitato». ⁶³ La soggettivazione non viene attraversata da una scissione completa, non si tratta mai di un taglio che la privi della propria unità, in quanto è uno sdoppiamento che non va mai fino in fondo. Avviene, accade, ma non giunge mai al suo termine, ed è questo che permette il movimento di reversibilità: scissione non orientata al proprio compimento, piuttosto una vertigine, un'oscillazione costitutiva dell'esperienza stessa del tempo.

⁶² Ivi, p. 45.

⁶³ Ivi, p. 48.

Il testo di Maurice Blanchot è per noi molto interessante perché declinato espressamente sul tema dell'autobiografia, sulla relazione costitutiva tra la vita e l'opera, colta in un momento del tutto particolare, nella sua insorgenza, quando Artaud, ventisettenne, invia la sua prima raccolta di poesie a Rivière perché sia pubblicata. Rivière ne rifiuta tuttavia la pubblicazione perché la consideri ancora immatura. Nella risposta che Artaud invia a Rivière in conseguenza di questo rifiuto non vi troveremo, come ci si potrebbe aspettare, un tentativo estremo di giustificare la validità della propria opera. Artaud accetta completamente il giudizio di insufficienza delle proprie poesie, non cerca assolutamente di giustificarne la validità, ma evidenzia come si senta legato a questi componimenti non tanto per la loro validità estetica, ma perché sente che arrivano da un moto intrattenibile del proprio pensiero o ancora più precisamente da un vuoto di pensiero a cui le poesie provavano a dare forma. Per questo non potevano che risultare del tutto inadeguate rispetto al loro obiettivo, perché non poteva comunque corrispondervi alcun modello estetico.

Tra Artaud e Rivière nascerà uno scambio epistolare. L'Artaud che non riesce a dare forma, nelle proprie poesie, alla sua mancanza di pensiero, riesce a farlo con molta forza nelle lettere. Tant'è vero che Rivière rimarrà colpito da questa sua capacità di padroneggiare il punto originario della propria creatività e il suo interesse si sposterà così dal valore estetico delle poesie all'esperienza diretta dell'opera, al moto che conduce fino ad essa. Non si confronterà così con quello che Artaud sta cercando effettivamente di dirgli, alla lettera, ma accoglierà il contenuto delle lettere come una metariflessio-

ne su che cosa vuol dire fare poesia, da dove provenenga il moto originario del gesto poetico. Tanto è vero che proporrà ad Artaud di pubblicare nella rivista le lettere. Artaud accetterà, ma Rivière si troverà costretto per pubblicare a inserire anche alcune delle poesie in forma esemplificativa, mostrando così fino in fondo la propria incomprendione; in quanto se si fosse trattato di un puro discorso teorico su che cosa significa fare poesia, su che cosa comporti un atto creativo, non sarebbe stato affatto necessario inserire anche le poesie come parte integrante della pubblicazione. Mentre le lettere e le poesie stanno insieme. Nelle lettere permane qualcosa che è dell'ordine della vita, del *bios*, che come scrittura passa nel *graphiein*, così come il componimento delle poesie continua a ripercuotersi sull'*autos*, sul sentire che le lettere cercano con chiarezza di mettere in evidenza.

«Tutto indica — scrive Blanchot — che la poesia è legata per lui "a quella specie di erosione, essenziale a un tempo e fugace, del pensiero"». ⁶⁴ Artaud è dunque impegnato essenzialmente in questa perdita centrale che: «gli dà anche la certezza di potere, lei sola, esserne la manifestazione e gli promette, in una certa misura, di salvare la stessa perdita, di salvare il suo pensiero proprio in quanto è perduto». ⁶⁵ Questa salvezza della perdita non è a esclusivo appannaggio dell'espressione poetica, ma si determina dal tenere insieme l'atto poetico con la lettera, come se questo doppio movimento di arresto e di successione dovessero stare necessariamente insieme. È

come se Artaud avesse toccato quel punto preciso in cui pensare è sempre anche un non poter pensare ancora: «E questa non è soltanto una difficoltà metafisica, è il rapimento di un dolore, e la poesia è questo perpetuo dolore, "l'ombra" e "la notte dell'anima", "l'assenza di voce per gridare"». ⁶⁶ Questo non vuol dire, come vedremo anche con Kafka, che l'assenza di voce è ciò che impedisce di gridare, al contrario il grido avviene, qualcosa passa in quell'evento, ma c'è anche un'assenza di voce nel grido che tendiamo a non sentire.

Rispetto a questa esigenza che il giovane Artaud manifestava, Blanchot riprenderà ancora una sua lettera scritta vent'anni dopo, evidenziando uno spostamento essenziale, anche se non sarà un vero e proprio cambiamento, una risoluzione del problema, il quale si rivelerà ancora impresso in tutta la sua forza, quasi nella medesima impostazione iniziale: «Sono entrato nella letteratura scrivendo libri per dire che non potevo scrivere». ⁶⁷ Si tratta di una non-potenza. Qualcosa di nuovo che non passa e che tuttavia è una metamorfosi della soggettivazione. Blanchot sottolinea come il senso comune, rispetto a questa affermazione, dovrebbe intervenire sottolineando che se non si ha niente da dire è meglio tacere, è meglio rinunciare a questo sforzo che non potrà che restituire a tutta la propria impotenza, uno sforzo in cui ne va addirittura di se stessi, del proprio equilibrio mentale. Questo è possibile farlo, afferma Blanchot. Si può cioè rinunciare a scrivere, a esprimersi se il niente che si è attraversato,

⁶⁴ M. BLANCHOT, *Il libro a venire*, cit., p. 45.

⁶⁵ *Ivi*, p. 46.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 47.

da cui si è stati attraversati, è un quasi niente. Mentre per Artaud si tratta: «d'una nullità così radicale che, per la smisuratezza che rappresenta, il pericolo a cui fa accedere e la tensione che provoca, esige, come per sciogliervi, la formazione di una parola iniziale con la quale le parole che dicono qualche cosa saranno messe da parte».⁶⁸

Questa parola iniziale è possibile dirla soltanto attraverso le parole che scorrono nel proprio senso e che tuttavia sono destinate a essere messe da parte. Nel passo della sua lettera Artaud evidenzia di non essere più tormentato come nelle lettere del 1927 dal fatto di non riuscire a essere all'altezza di quello che sente, di quel sentire che riesce a scendere in profondità: ma afferma che quando dalla profondità in cui si è calato torna in superficie, si rivela inadeguato a ciò che effettivamente ha sentito in quella profondità. Un vuoto dal quale sembrerebbe voler rifugiare per costruire una propria unità espressiva. Mentre ora, sebbene non cambi la percezione di fondo, afferma che: «io non posso né avanzare né indietreggiare, sono immobile, localizzato in un punto sempre uguale che tutti i miei libri traducono».⁶⁹ In cosa consiste questo punto? Qui Blanchot è molto preciso, afferma che innanzitutto la cosa più importante è non leggere queste parole come l'evidenziarsi di uno stato psichico. Non bisogna cioè fare della psicologia intorno a questo riferimento che Artaud mette in evidenza. Di che cosa si tratta allora? Di una metamorfosi appunto, dove permaneva il vuoto che Artaud venisetteamente sentiva, di un vuoto che si è fatto attivo, in

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 49.

cui si coglieva come vinto da sempre. Afferrava come in quella lotta costitutiva tra il pensiero e la vita, tra l'opera e la vita non avrebbe potuto che sentirsi da sempre vinto, perché l'impotenza che lo teneva non avrebbe mai potuto essere abbastanza impotente.

In *Uso dei corpi*⁷⁰ Giorgio Agamben afferma che siamo all'interno di una cultura che ha dato e che sta dando troppo prestigio alla conoscenza. Una cultura che tende a sottovalutare la sensazione, l'abitudine come uso di sé, tenendo conto che quest'ultima prevede sempre anche una zona di non conoscenza. Agamben aggiunge però subito un'opportuna distinzione per evitare possibili fraintendimenti: questa zona di non conoscenza: «non ha niente a che fare con la nebbia mistica in cui il soggetto si smarrisce, è piuttosto la dimora abituale in cui il vivente, prima di ogni soggettivazione, è perfettamente a suo agio».⁷¹ Questo essere perfettamente a proprio agio 'prima' che ogni soggettivazione si riconosca in una propria identità indica qualcosa che troviamo anche in Deleuze e Guattari: è il divenire animale. Perché, come scrive ancora Agamben: «nessun gesto costituisce per l'animale un'opera».⁷² Il divenire animale dell'uomo niente ha a che vedere con un richiamo alla naturalità di un essere animale dell'uomo, indica semmai come l'essere umano dovrebbe conquistare una propria animalità, un uso del proprio corpo, dei propri gesti, attraverso una metamorfosi animale. Metamorfosi che in Kafka si trova in conti-

⁷⁰ G. AGAMBEN, *L'uso dei corpi*, *Homo sacer* II, 2, Neri Pozza, Vicenza 2014.

⁷¹ *Ivi*, p. 94.

⁷² *Ibidem*.

na contrapposizione con il concetto di metafora, con la capacità linguistica di metaforizzare la propria esperienza.

Come prima per Artaud è stato necessario non leggere in termini di sintomatologia, di problema psichico, il suo vuoto di pensiero, così il gesto paranoico che Kafka mette in atto, non deve essere colto in termini di clinica. Diciamo che la paranoia è un gesto perverso che per Deleuze e Guattari permette di uscire dalla situazione classica di un nevrosi di stampo edipico. Come risaputo Kafka lavorava presso un'assicurazione, ma al tempo stesso desiderava essere uno scrittore. Quindi di giorno lavorava e di notte scriveva. Se prendiamo i suoi diari⁷³ vi troveremo il lamento costante di non avere mai abbastanza tempo per scrivere, per dedicarsi alla realizzazione della propria opera. Rimaniamo però sorpresi nel constatare che pur non avendo tempo sufficiente da dedicare alla scrittura, non solo tiene un diario, ma scrive anche centinaia di lettere. Lo scambioso epistolare con Felice Bauer,⁷⁴ nonostante la quantità enorme di lettere che si scambiavano, non gli bastava, voleva stabilire un patto con lei perché si scrivessero almeno due lettere al giorno. Non trova il tempo per scrivere, ma la sua scrittura si disperde nella vita al di là dell'opera, al di là di una propria realizzazione come scrittore. Come se la scrittura per lui rimanesse necessariamente ancorata alla vita e non potesse diventare una professione misurata sul tempo della propria realizzazione.

Lettere scritte durante la vita all'una o all'altra donna, lettere agli amici, al padre, anche se per Deleuze e Guattari rimane sempre una donna all'orizzonte delle lettere, è lei ad essere sempre la vera destinataria. C'è sempre una donna, la vita, al fondo di questo uso delle lettere. Il problema infatti non è quello di scrivere per crearsi un destino grazie alla propria opera, ma di sostituire ogni volta a questa idea una destinataria: «Ecco un esempio d'amore veramente kaffkiano: un uomo si innamora d'una donna che ha visto una sola volta: tonnellate di lettere; non riesce mai a "venire"».⁷⁵ Siamo in prossimità di un'istanza di tipo masochista,⁷⁶ si tratta un disconoscimento della legge del padre, del proprio realizzarsi nell'opera. Se il sadico infatti punta ad aderire a una natura prima attraverso la propria capacità dimostrativa, dimostrazione che non gli è possibile portare fino in fondo perché avviluppato necessariamente in una natura seconda, il masochista invece disconosce la legge del padre relativa alla realizzazione di sé. Non si tratta di una contrapposizione, di una mera negazione, quanto di un movimento laterale. In fondo il patto, come quello con cui Kafka vuole convincere Felice a scambiarsi due lettere al giorno, è uno dei riferimenti essenziali del masochismo. Tanto è vero che se il sadico corrisponde alla possessione, il masochista invece risponde maggiormente a quello che nell'accusa medioevale veniva riconosciuto come un patto con il demonio.

Quella di Kafka è così una dimensione sì diabolica ma in piena innocenza, perché al di fuori del senso di colpa, della legge del padre che basa proprio sul senso di

⁷³ F. KAFKA, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano 2013.

⁷⁴ F. KAFKA, *Lettere a Felice (1912-1917)*, Mondadori, Milano 1982.

⁷⁵ G. DELEUZE, R. GUATTARI, Kafka, cit., p. 56.

⁷⁶ G. DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 2007.

colpa la sua forza, il suo fare leva che non si è mai fatto abbastanza per raggiungere adeguatamente il proprio scopo, si può sempre fare meglio. Il divenire animale a cui si rivolgono Deleuze e Guattari non è un tentativo di emanciparsi dal senso di colpa, ma trovare, nonostante tutto, nonostante tutto ciò che è accaduto e accadrà, il criterio della propria innocenza. Possiamo trovare questo scarto nel rapporto che si instaura tra il soggetto d'enucciamento e il soggetto d'enucciato: «Il desiderio di lettere è dunque caratterizzato, in prima istanza, dal fatto di trasferire il movimento sul soggetto d'enucciato, di conferire al soggetto d'enucciato il movimento apparente, un movimento di carta, che risparmia al soggetto d'enucciamento ogni movimento reale».⁷⁷ Abitualmente è il soggetto d'enucciamento che sembra tenere in sé il movimento verso il proprio enuciato, che dovrebbe connotare il profilo che quel soggetto intende esprimere. Nell'uso autobiografico del diario troviamo continuamente questo movimento, ad esempio Rousseaupersonale, che con continuo afflato dichiara di essere l'unico a poter dire chi fosse realmente Jean-Jacques. Nei diari, nelle lettere, in tutto ciò che esprime un lato personale, troviamo ogni volta il desiderio del soggetto di detenere il vero senso del proprio profilo. Proprio ciò che viene completamente evitato da Kafka, dove è il soggetto d'enucciato ad assumere un movimento apparente, un movimento di carta. Se il soggetto d'enucciato è nella lettera, è la lettera che viene inviata, che si invia.

⁷⁷ Ivi, p. 56.

Si tratta di un movimento di carta che risparmia al soggetto d'enucciamento un movimento effettivo, è un rovesciamento della qualità dei soggetti: è il soggetto d'enucciato che assume il movimento reale che spetterebbe normalmente al soggetto d'enucciamento. Si produce di conseguenza una sorta di sdoppiamento. Il soggetto d'enucciamento e il soggetto d'enucciato si sdoppiano pur rimanendo uno, perché si tratta sempre di una scissione che non va fino in fondo. Questo permette, nonostante la diabolicità della scissione, di porre il soggetto d'enucciamento comunque dalla parte dell'innocenza: in fondo, nonostante tutto ciò che è accaduto, non poteva farci niente, in verità non ha mai fatto niente. Permette inoltre di riconoscere l'innocenza anche per il soggetto d'enucciato: in fondo ha fatto tutto ciò che era possibile. Non poteva fare nulla di più di tutto ciò che ha fatto. Così abbiamo un soggetto d'enucciamento che non ha fatto niente e un soggetto d'enucciato che ha fatto tutto il possibile. E innocente è anche la destinataria: anche tu, Felice, sei innocente. Si tratta di un patto diabolico il cui orizzonte non è la colpa, ma l'innocenza. Innocenza di questa diabolica dissociazione che possiamo trovare con chiarezza ad esempio in *Preparativi di nozze in campagna*: «Fino a che dici sì anziché io la cosa può andare». E i due soggetti riappaiono più avanti: "Non ho neppure bisogno di andare proprio io in campagna, non è necessario. Vi mando il mio corpo vestito" — mentre il narratore rimane a letto come un coleottero, un cervo volante o un maggiolino. Probabilmente abbiamo qui una delle origini del divenir-coleottero di Gregorio nella *Metamorfosi*. Kafka, d'altra parte, rinuncia a raggiungere Felice e preferisce restare a letto. Ma, appunto nella *Metamorfosi*, l'anima-

Le assume il valore di un vero e proprio divenire e non qualifica più in alcun modo il ristagnare d'un soggetto d'enunciazione».⁷⁸ È dunque la lettera, il corpo vestito che si invia alle nozze, mentre il soggetto d'enunciazione rimane a letto e subisce una metamorfosi.

Kafka rinuncia a raggiungere Felice, preferisce restare a letto, non viene mai, non vuole andare a letto con Felice, vuole rimanere a letto. Ed è in questa permanenza, mentre la lettera è inviata, che avviene una metamorfosi: l'animale assume il movimento di un vero e proprio divenire. Il soggetto d'enunciazione, non trasferendo alla lettera il movimento sul soggetto d'enunciato, non ristagna in se stesso, ma muta, diviene animale. Si coglie nella propria strutturale innocenza. Non è più un soggetto posto di fronte alla capacità performativa di una lingua ricca, in cui per esempio il termine cane designa direttamente un animale e si applica come metafora alle altre cose di cui si potrebbe dire che sono come un cane. Ogni movimento metaforico è abbandonato alla lettera. La lingua non vive più della propria capacità di metaforizzare la vita, le proprie esperienze. Il 6 dicembre del 1921, nel proprio diario, Kafka scrive: «Le metafore sono una delle tante cose che mi fanno disperare dei miei scritti».

Questo legame del linguaggio con la propria dimensione metaforica fa disperare Kafka, il quale vorrebbe sopprimere deliberatamente ogni metafora, cosa che chiaramente non è possibile, perché qualcosa sarà comunque destinato a passare, ci sarà in ogni modo un or-

dine del *graphem*, il linguaggio non può sussistere senza questo transitare nel metaforico. Però quello che Deleuze e Guattari sottolineano è la necessità di questo desiderio di sopprimere deliberatamente ogni uso metaforico della lingua, ogni registro simbolico, ogni significazione così come ogni designazione. Questo significa opporre un uso puramente intensivo della lingua a un uso simbolico, o significativo, o semplicemente significante.

Tutto questo significa varcare continue soglie della lingua, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, un mondo di intensità pure in cui tutte le forme si dissolvono e con loro tutte le significazioni, i significanti e i significati. Il tutto a vantaggio di una materia non formata, di flussi deterritorializzati e di segni significanti. Per lasciare che questa permanenza virtuale della lingua si attui è necessario un continuo passaggio attraverso racconti, romanzi, diari, lettere, significa pratica un continuo disconoscimento all'interno delle relazioni costituite, permanere all'interno delle relazioni per continua separazione attraverso un uso singolare della lingua. In questo consiste il divenire animale: è il pigolio di Gregorio che confonde le parole, il fischio di Ginseppina, la tosse della scimmia, ma anche il pianista che non suona, la cantante che non canta e fa nascere il suo canto dal fatto stesso di non cantare, i cani musicanti la cui musicalità è diffusa in tutto il corpo nella misura in cui non emettono musica. Non si tratta più di un uso metaforico della lingua che utilizza e brucia le immagini per il raggiungimento trascendente del proprio senso, ma di un uso della lingua che lascia emergere un'immagine inassimilabile, un oggetto piccolo *a*, una pura esperienza del reale. Perché la metamorfosi mette

⁷⁸ Ivi, nota 3, p. 32.

necessariamente in gioco il visivo e non solo il linguistico. Quel maggiolino lo dobbiamo vedere, così come dobbiamo vedere quello scarafaggio.

Nella biografia per immagini che Wagenbach⁷⁹ dedica a Kafka vi si trova un passo che indica con precisione questo punto. Vi si afferma che quando il senso è attivamente neutralizzato, la parola allora regna sovrana e fa scaturire le immagini. L'immagine affiora, emerge, dove una parola regna sovrana e il senso è puramente neutralizzato. Attraverso l'immagine non assistiamo più a un evento sulla base di un senso proprio, né all'assegnazione di metafore in base a un uso figurato. L'immagine non può essere semplicemente risolta nell'ordine di un senso figurato, ma è l'esperienza non inghiottibile di un semplice utilizzo linguistico e metaforico della lingua. Le immagini non devono infatti essere lette, ma è necessario vederle, perché formano in se stesse sequenze di stati intensivi, scale all'interno di un circuito di intensità pure, che si possono percorrere in un senso o nell'altro. L'immagine diviene continuamente divenire. È un continuo divenire cane dell'uomo e un continuo divenire uomo del cane, è un divenire scimmia o colottero dell'uomo e il suo contrario. È un continuum indecidibile tra la lingua e l'immagine, tra l'uomo e l'animale, perché l'uno continuamente deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in una soglia di intensità reversibili.

Potremmo allora affermare che: «... non c'è più soggetto d'enunciazione né di enunciato: non è più il soggetto d'enunciato ad essere un cane, mentre il soggetto d'enunciazione resterebbe "come" un uomo; non è più

il soggetto di enunciazione ad essere "come" un uomo; non è più il soggetto di enunciazione ad essere "come" uno scarafaggio, mentre il soggetto d'enunciato resterebbe un uomo; ma è un circuito di stati che forma un mutuo divenire all'interno di un concatenamento necessariamente molteplice o collettivo». ⁸⁰ Si tratta di una deterritorializzazione assoluta dell'uomo, e l'opposizione, scrivono Deleuze e Guattari, alle deterritorializzazioni relative che l'uomo opera su se stesso spostandosi, viaggiando, conoscendo il mondo. Il divenire animale è un viaggio immobile e statico, nell'ordine dell'impasse, se pensiamo l'impasse non semplicemente come ciò che deve essere risolto, ma la cogliamo come struttura determinante della temporalità della stessa soggettivazione.

Si tratta allora sì di un viaggio, ma di un viaggio immobile, statico, che può essere vissuto e compreso soltanto in un continuo varcare soglie di intensità. È un movimento che rimane sul posto, una pura intensità che non sta mai ferma, che continuamente vibra in se stessa della propria intensità, della propria urgenza immaginabile. Un via di fuga che non si traduce mai in un fuggire dal mondo, quanto semmai in un continuo approfondimento della propria capacità di stare, di permanere nei continui processi della propria soggettivazione: «Si è coricato, come talvolta d'inverno i fanciulli si buttanano sulla neve per congelare». ⁸¹ Questo uso intensivo, significante della lingua, l'evidenziarsi delle sue immagini, significa fare una carta di Tebe invece di recitare Sofocle, disegna-

⁷⁹ K. WAGENBACH, *Franz Kafka. Immagini della sua vita*, Adelphi, Milano 1983.

⁸⁰ G. DELEUZE, R. GUATTARI, *Kafka*, cit., p. 40.
⁸¹ F. KAFKA, *Confessioni e diari*, Mondadori, cit., p. 43.

re una topografia degli ostacoli invece di battersi contro un destino, sostituire all'incombere di questo destino ogni volta una destinataria: l'immanenza, una vita.

La preparazione del romanzo è l'ultimo corso universitario tenuto da Roland Barthes. Il corso nasce sotto l'influsso di un evento traumatico: la morte della madre. Nello stesso periodo scrive *La camera chiara*, uno dei più bei testi che siano mai stati scritti sulla fotografia, dove dichiara di aver cercato una fotografia della madre che gliela facesse ricordare. La trova in un ritratto di lei bambina nel giardino d'inverno, foto che non mostrerà tuttavia nel libro. È interessante notare come ritrovi il volto della madre in un'immagine che non può corrispondere alla sua memoria, perché un figlio non ha mai conosciuto la propria madre bambina. Riconosce l'immagine della madre in un incontro che nella sua vita non è mai avvenuto, un'immagine che non può di conseguenza essere connotata come un'esperienza soggettiva: proprio questo incontro mancato, ma reale, è ciò che gli permetterà di intraprendere un'indagine sulla statuto ontologico della fotografia.

Sotto l'influsso di questo lutto Barthes s'interroga sul desiderio di cambiare la propria vita. Cambiamento che sembrerebbe essere messo in evidenza dal fatto che in *Preparazione del romanzo* Barthes ipotizza la volontà di scrivere, per la prima volta, un romanzo in prima persona che si sarebbe dovuto intitolare *Vita nova*. Sulla scorta di un evento traumatico, sapendo che la propria vita non sarebbe più stata la stessa, introduce il desiderio di cambiare e di fare qualcosa che non aveva mai fatto prima. Barthes ha sempre lavorato sulla letteratura, sui testi degli altri e ora decide che sia giunto il momento di cambiare, di scrivere un romanzo in prima persona.

In realtà non sappiamo se quella di scrivere un romanzo fosse una decisione effettiva, su questo ci sono ipotesi contrastanti. Certo esiste un indice, ma è altrettanto evidente che durante il corso, Barthes afferma in più momenti che questo romanzo non aveva alcuna intenzione di scriverlo effettivamente. Il corso s'interroga sul desiderio fantasmatico del cambiamento, su come scrivere per la prima volta un romanzo, su cosa significhi impegnarsi in prima persona nella stesura di un racconto, di una vita alla ricerca della propria novità. Ma che cosa vuol dire in effetti "prepararsi"? Non si tratta infatti di un corso che ruota intorno a che cosa è necessario fare per predisporre a scrivere, non è una propedeutica alla scrittura narrativa. È piuttosto un'esperienza di soggettivazione che s'interroga sul che cosa accada quando si decide di fare qualcosa che non si è mai fatto prima. Una *Vita nova*, una metamorfosi nel «mezzo del cammin di nostra vita». Nonostante Barthes non sia in effetti analiticamente a "metà" della propria vita, qualcosa tuttavia risponde a questo sentirsi nel mezzo della vita: «a) l'età è parte costitutive del soggetto che scrive; b) la metà non è evidentemente matematica: chi la conoscerebbe in anticipo? Si riferisce ad un evento, un momento, un cambiamento vissuto come significativo, solenne: una sorta di presa di coscienza "totale", precisamente quella che può determinare e consacrare un viaggio, una peregrinazione in un nuovo continente (la selva oscura), una iniziazione (c'è un iniziatore: Virgilio — noi avremo il nostro)».⁸²

⁸² R. BARTHES, *La preparazione del romanzo*, cit., p. 36

Barthes sembrerebbe indicarci che c'è sempre un 'mezzo del cammin di nostra vita' in ogni momento in cui la singolarità di una vita si scandisce nella propria temporalità. D'altra parte però per Barthes rimane anche il desiderio di una 'vita nova', di fare qualcosa che non si è mai fatto prima, cogliendo ciò che si è fatto sino a quel momento come qualcosa che non è stato altro che una ripetizione. Sino alla mia morte, s'interroga Barthes, continuerò a scrivere degli articoli, a fare dei corsi, terrò delle conferenze e semmai, nel migliore dei casi, continuerò a scrivere libri? Vede il proprio avvenire, ciò che ancora gli resta da vivere, come un *tran tran*. Quando avrà finalmente finito questo testo, avrà portato a termine questo corso, non potrò fare altro che ricominciare un altro testo, iniziare a preparare un nuovo corso. Sisifo non può essere felice, è alienato, non tanto dalla fatica estenuante del suo lavoro, ma dalla sua infinita ripetizione. Tutto questo, afferma Barthes, è una forclusione dell'avventura.

Ma se l'avventura è ciò che avviene e non ciò in cui ci si può semplicemente proiettare, se non risponde soltanto a qualcosa che non ho mai fatto prima, a una pura novità, ma indica piuttosto il sapersi aprire a uno spazio di ciò che effettivamente avviene, allora questa forclusione sembrerebbe significare l'incapacità di cogliere che cosa comporti l'avvento dell'*autômaton*, della ripetizione. La forclusione dell'avventura indicherebbe precisamente il non saper cogliere le implicazioni di questa apertura, il non accorgersi di come all'interno dell'*autômaton* vi sia una *tyche*, un 'nel mezzo del cammin di nostra vita', una metamorfosi possibile che appartiene a ogni momento sincronico in cui la nostra vita è chiamata a dipanarsi.

Come Dante anche Barthes avrà il suo Virgilio: Marcel Proust. Tuttavia, sebbene Proust accompagni Barthes nella propria iniziazione, rimarrà tra di loro una distinzione irriducibile, in quanto Proust rimarrà colui che meglio di chiunque altro ha portato a termine il 'romanzo', mentre Barthes non s'inoltrerà sulla stessa strada. Il problema infatti non è scrivere la *Divina Commedia*, perché questa l'ha già scritta Proust. Non si tratterà di provare a scrivere un romanzo così come l'ha scritto Proust, quanto di predisporre alla preparazione del romanzo, al racconto della propria storia, che non può mai essere il solo racconto in quanto tale, semmai il suo cominciamento. E il suo *incipit* che non sarà altro che tutta 'una vita'. Barthes impegnerà tutto il corso per mantenersi sulla soglia intensiva di questo *incipit*, di questa preparazione a ciò che non dovrà mai realizzare.

Confessa innanzitutto di avere poca memoria e quindi di non potere realizzare, come invece Proust ha fatto, un romanzo anamnestico. Certo, non avere memoria per il proprio passato non significa semplicemente che si confonda, che non sappia collocare gli avvenimenti della propria vita nella loro adeguata cronologia, quanto di avere la consapevolezza che non sia possibile una memoria pura, semplice, letteraria, perché ogni memoria è già senso, è sempre *après-coup*, è sempre fin dall'inizio una ricostruzione, una ripresa che ricostruisce. L'atto creativo quindi non risiede tanto nella memoria, ma nella deformazione che la memoria è in grado di mettere in atto *après-coup* per potersi raccontare.

Barthes tiene Proust come modello per trovare ciò che rimane della preparazione a scrivere un romanzo rispetto alla perfezione letteraria che l'opera dello scri-

tore francese ha invece realizzato. Se la memoria proustiana è infatti una memoria composta per bagliori vivi, discontinui, non collegati nel tempo, se è una sovversione della cronologia, del suo ordine, non è tuttavia una sovversione dell'acuità del ricordo. Quando quest'ultimo sopraggiunge arriva in tutta la sua acuità, è torrenzuoso, una ipermnesia, una memoria in piena, tutta presa in se stessa. La memoria involontaria rompe la dimensione cronologica del tempo, ma quando il suo ricordo irrompe s'impone potente. La *madeline* lo riporta completamente nel flusso del passato, nella deformazione *après-coup* di essere in momento privilegiato, diacronico, che ritorna in tutte le sue implicazioni affettive e su cui irrompe la necessità di scrivere l'opera, la *Divina Commedia*. *Alla ricerca del tempo perduto*. Tutto il romanzo di Proust si muove all'interno di questo movimento.

L'indicazione che sembra arrivarci dal corso di Barthes è invece di tutt'altro genere: «Ora, la mia debolezza di memoria è altro: è una vera debolezza = una impotenza: "Bruna-sulla-Memoria": [...] Senza dubbio ho qualche ricordo chiaro, dei flash della memoria, ma essi non proliferano, non sono associativi ("torrenzuosi") ≠ Proust. Essi sono immediatamente esauriti nella forma breve (cfr. Barthes di Roland Barthes), da cui l'impressione del "romanzesco" che uno può avere, ma anche precisamente ciò che lo separa dal romanzo». ⁸³ Sebbene quindi abbia dei ricordi chiari, dei flash della memoria che potrebbero essere accostati a momenti di memoria involontaria, essi tuttavia non proliferano, non sono associativi, non

c'è un movimento associativo che gli permetta la costruzione di una scrittura, di procedere in libera associazione verso l'atto creativo di un'anamnesi. Tutto si esaurisce immediatamente, nella forma breve.

Questo riferimento all'impotenza della propria memoria non associativa dipende per Barthes dal fatto di sentire un profondo legame affettivo con il presente. Se in fondo la memoria involontaria è costantemente presa in un movimento *après-coup*, che ricostruisce ciò che è già perduto, qui invece è come se Barthes indicasse una modalità di aderenza al presente, al proprio presente, a una vita nelle sue dimensioni affettive, relazionali, intellettuali: una pura vita materiale. Ma come è possibile scrivere un romanzo, un racconto rimanendo così aderenti al presente? Come conciliare la distanza implicata tra l'enuciiazione della scrittura e la possibilità, l'impeto del presente vissuto come un *après-coup*? Com'è possibile avere l'esperienza di questo avvenire di se stessi e al tempo stesso far passare tutto questo in una scrittura? «Si può fare un Racconto (un Romanzo) con il Presente? Come conciliare – rendere dialettica – la *distanza* implicata tra l'*enuciiazione* di scrittura e la *prossimità*, l'impeto del presente vissuto come avventura (il presente è ciò che incolla, come se si avesse il naso sullo specchio). Presente: avere il naso incollato alla pagina: come scrivere *lungamente, correntemente* (in modo corrente, scorrevole, fluente) avendo un occhio sulla pagina e l'altro su "ciò che mi accade"?» ⁸⁴

Come è possibile in effetti scrivere tenendo simultaneamente un occhio sulla pagina e un occhio su ciò che ci

⁸³ Ivi, pp. 57-58.

⁸⁴ Ivi, p. 59.

accade? Al limite ci si può impegnare in un uso dell'annotazione. L'annotazione è qualcosa di differente dal tenere un diario ed è differente anche dall'impegnarsi in un romanzo. L'annotazione risponde piuttosto all'aver sem-
pre con sé un *cahier*, un libricino su cui riportare gli appunti che si scrivono mentre su una terrazza si prende un caffè. Non corrisponde al momento della scrittura diaristica in cui si prova a condensare il senso di una giornata, di un avvenimento che la possa più o meno connotare, non è una rivisitazione dell'accaduto. L'annotazione è qualcosa che avviene in presa diretta, in questa paradosalità di una presa diretta che non potrà mai esserlo perfettamente. È l'espressione di una simultaneità tra il tempo che continua a scorrere e l'oggetto degli appunti che ne esce, di ciò che si annota scrivendo una frase, portando il proprio gesto in un'attenzione concentrata e al tempo stesso fluttuante, allo stesso modo di come accade di prendere appunti durante una conferenza o la lezione di un corso.

Scrivere delle annotazioni è per Barthes un'intenzione nel flusso del linguaggio. Se il linguaggio di per sé sembrerebbe esprimere la necessità di una successione, di un tempo concatenato, fluente, l'annotazione, senza contraddire tutto questo, è l'esperienza di un tempo che si sovrappone alla cronologia. L'annotazione non nega quest'ultima, ma si sovrappone a ciò che riconosce e che continua a essere. L'annotazione non è una negazione della successione, ma uno stare nella successione sovrapponendogli un tempo in ritardo, un tempo in cui la cronologia distendendosi è come si contraesse nell'atto di notare: «*Notatio*. A quale livello essa si situa? Livello del "reale" (cosa scegliere), livello del "dire" (quale forma, quale prodotto alla *Notatio*)? Questa pratica cosa

implica del senso, del tempo, dell'istante, del dire? La *Notatio* appariva immediatamente all'intersezione *problematica* di un flusso di linguaggio, linguaggio ininterrotto: la *vita* — che è testo al tempo stesso concatenato, fluente, successivo, e testo sovrapposto, istologia di testi sezionati, palinsesto —, e di un gesto sacro: *marciare*. (isolare: sacrificio, capro espiatorio, ecc.). La Notazione: intersezione problematica? Sì: è il problema del realismo che è posto dalla notazione. Considerare come *possibile* (non derisorio) una pratica di notazione, è accettare già come *possibile* un ritorno (a spirale) del realismo letterario. Attenzione non prendere questa parola nelle sue connotazioni francesi o politiche (Zola, realismo socialista) ma in generale: pratica di scrittura che si pone volontariamente sotto l'istanza dell'inganno-Realità. A partire da ciò, come organizzare, sostenere la *Notatio*?»⁸⁵

La forma esemplare dell'annotazione del presente rimane allora l'*haiku*. Questo perché la cultura giapponese non si riconosce affatto nelle categorie kantiane dello spazio e del tempo, quanto semmai in ciò che attraversa entrambe. Potremmo dire che si riconosce nelle categorie di spaziamiento e di intervallo, il che però non significa che quando nell'*haiku* si parla di vuoto, questo debba essere inteso in senso buddista, perché è qualcosa di molto più sensuale: «Quando si parla del "Vuoto" (orientale) non deve essere in un senso buddista, ma più sensualmente come una respirazione, una areazione, e, se si può dire, una "materia"».⁸⁶ L'*haiku* è un momen-

⁸⁵ Ivi, p. 60.

⁸⁶ Ivi, p. 75.

to di passaggio, pieno di indicazioni, ma che lascia tutto come sospeso, è la stessa cosa che accade con la fotografia: infatti per Barthes fotografia e *haiku* hanno per certi versi lo stesso effetto sullo sguardo. La caratteristica pregnante dell'*haiku* è infatti di non essere un componimento leggibile esclusivamente di forma estetica; certo ci sono compositori di *haiku* che hanno ottenuto e ottengono dei riconoscimenti, ma ciò che conta è che chiunque è in grado di comporre il proprio *haiku*.

L'*haiku* evidenzia l'interruzione della concatenazione causale. «Il tetto s'è bruciato / ora / posso vedere la luna» non significa che siccome il tetto si è bruciato, ora, posso vedere la luna, non esprime un'alternativa alla reazione che possiamo avere di fronte a un evento. In questo caso ci si può arrabbiare, ci si può disperare perché non si ha più un tetto sulla testa, oppure si può rimanere piacevolmente stupiti perché si ha la possibilità di vedere la luna. Non è questo ciò che l'*haiku* mette in evidenza. Il tetto si è bruciato, ed è un fatto, ora posso vedere la luna, è altrettanto un fatto. La vedo, a prescindere dalla mia reazione, non è una constatazione, è una registrazione visiva. Ora vedo la luna, non è un accadimento per semplice concatenazione causale, è un'apparizione che non si concatena con il senso conseguente all'avvenimento. Irrompe qualcosa che era già presente, era già dato - da vedere nell'avvenimento stesso. È la sua diacronia rispetto alla sincronia di ciò che accade.

La cosa interessante dell'*haiku*, ed è per questo che Barthes lo paragona alla fotografia, è che afferma qualcosa di puramente visivo. Ad esempio: «Con un toro a bordo / Un piccolo battello attraversa il fiume / Attraverso la pioggia della sera». È esattamente quel toro che viene

indicato, visto attraverso la pioggia della sera, mentre il battello scorre. Quella pioggia serale sullo sguardo restituisce qualcosa di strettamente visivo, di aptico, come se qualcuno stesse annotando ciò che sta vedendo nel mentre accade, l'*haiku* non corrisponde infatti mai alla descrizione concatenata di un significato. Affiora sempre come un contrasto, qualcosa che non corrisponde alla semplice successione constattiva, che non passa, ma piuttosto ritorna, si fa reversibile sul soggetto che sta osservando ciò che vede. Per questo ha una connotazione erotica, lascia affiorare tutta la materialità di ciò che sfiora lo sguardo. Ha un'andatura 'perversa', mai edificante, mette sempre in evidenza l'affettività di un'esperienza che accade realmente. L'*haiku* è così un'avventura, un'avventura visiva del significato nella sua immobilità, è un sentire ciò che avviene nel tempo di un solo colpo d'occhio.

L'*haiku* non è mai semplicemente associativo. Un libro di sue composizioni può essere aperto in un punto qualsiasi e nulla cambierà della sua lettura, niente andrà perso, perché non sussiste alcun legame possibile tra due singoli *haiku*, pur nell'eventuale necessità del loro stare insieme. Ogni singolo *haiku*, allo stesso modo di ogni singola vita, lascia emergere l'esperienza di un immediato assoluto, una sfumatura, una *nuance*, un tratto sensuale dello sguardo. E perché questo tratto si faccia avanti, inteso glorioso perfetto, necessita che un certo vuoto si realizzi nel soggetto d'esperienza. Il vuoto da cui cercava di allontanarsi Artaud, a cui cercherà successivamente di esporsi, si rivela qui un vuoto che attraverso necessariamente gli stessi processi di soggettivazione, per rivelare l'inaggirabile sensazione di una singolarità insieme

a un'altrettanta inaggrabile componente impersonale di sé. Così, quando il linguaggio tace nella parola, l'esistenza si fa esperienza pura. Anche in questo caso, come abbiamo già visto con Kafka, non si tratta più della ricerca di un destino, ma di avere ogni volta una destinataria, una vita, a cui non corrisponderà mai il destino della propria vita. Perché la singolarità di una vita non è mai contrassegnata dal solo ritrovare il proprio tempo perduto, come accade nella *Recherche*, dove il tempo perduto è sempre anche un tempo ritrovato, *après-coup* certo, ma è come se nell'*haiku* il movimento *après-coup* fosse necessariamente attraversato da una piega che non è affatto funzionale al suo stesso movimento.

L'indicazione che ci giunge da questo evento visivo dell'*haiku* non ci pone più di fronte a un'azione sovrana della memoria, esattamente al suo contrario. Per Roland Barthes esso permette di ritrovare un tempo per il proprio presente, di ritrovarlo seduta stante, sulla soglia della sua intensità. Non si tratta quindi soltanto di innestare il tempo di una memoria involontaria sul tempo di una memoria *après-coup*, che ricostruisce, che racconta, che analizza, che scrive e crea la propria storia. Questo doppio movimento permane necessariamente, ma porta in sé anche la piega di una memoria pura, di un tempo subito il cui orizzonte non è più quello di ritrovarne il senso o la sua mancanza. Il cercare di cogliere quale sia stato il percorso della propria vita, è un'immanenza pura della vita in se stessa, l'immanenza di un'immanenza che in quella singolarità impersonalmente coincide, ora, alla lettera: «Istante puro, cioè senza compromesso, che sembra non si comprometta in nessuna durata, nessun ritorno, nessuna ritenzione, nessuna messa in riserva, nes-

sun congelamento (Istante assolutamente fresco: come se si mangiasse la cosa notata, sull'albero stesso, come un animale che brucia l'erba viva della sensazione), dunque, questo Istante sembra anche dire: *per ricordarmi*, quando rileggerò. Istante che ha vocazione di Tesoro: "Domani, il ricordo" — Questa contraddizione si esprimerebbe così: *haiku*: una categoria nuova e paradossale: la "memoria immediata" come se la *Notatio* (il fatto di annotare) permettesse di ricordarsi *seduta stante* (≠ memoria involontaria di Proust): la memoria immediata non prolifera, non è metonimica».⁸⁷

È l'essere sorpresi da un gesto, dalla sua improbabilità e inappellabile realtà. Il gesto non è un frammento che va a comporre un'azione, non deve essere guardato come parte di un insieme destinato a risolversi nel senso finale della propria realizzazione. Il gesto rimane sempre anche una diacronia infissa sulla sincronia dell'azione, in modo tale che la temporalità di ogni gesto permanega come parte essenziale della soggettivazione, il tempo qualsiasi della sua innocenza nonostante il senso dell'azione che quel gesto andrà a comporre. Si tratta di un'arte, se di arte si può parlare, della pura contingenza, di una contingenza assoluta. Per questo l'*haiku* si distingue dai poemi che hanno provato a ispirarsi alla sua forma breve, come ad esempio quello di Verlaine: «I singulti lunghi / Dei violini / D'autunno». Pur essendo un componimento esteticamente perfetto, è chiaramente una negazione del contingente, perché è metaforico e dunque esprime la generalizzazione di un sentire. Siamo in grado di ca-

⁸⁷ Ivi, pp. 106-107.

pire che cosa vuole dirci, il senso che vuole trasmetterci, possiamo interpretarlo, riconoscerne il suo concatenamento. Possiamo cogliere il senso di profonda malinconia che attraversa tutto quanto il componimento. L'*haiku* non è mai preso all'interno di questo orizzonte di senso, lì qualcosa accade, irrompe uno sguardo che lascia emergere tutto il reale di una presenza evanescente.

È una graffiatura leggera, scrive Barthes, sul muro del non voler-comprendere. È il vuoto di una piena sensuale, un consenso felice, innocente, all'evento, alle sue schegge di reale. È un cedimento del linguaggio in favore di un'impressione di realtà, perché il linguaggio è come si rovesciasse, si assorbisse e sparisse lasciando a nudo ciò che mostra. L'*haiku* è allora uno sguardo di detraglio, di scarto, che non può essere metaforizzato ma è destinato a rimanere di traverso alla ipertroffizzazione del senso. Sfoglia di presente che salta subito all'occhio: «Com'è ammirabile colui che non pensa / la vita è effimera / guardando un fulmine».

La corrente sotterranea della temporalità plurale

Vittorio Morfino

Per giungere a individuare, a leggere nel pensiero marxista la questione della temporalità plurale ho provato a costruire, nel corso degli anni, una sorta di 'corrente sotterranea della temporalità plurale'. Con questa espressione sto facendo eco naturalmente al testo postumo di Louis Althusser *La corrente sotterranea del materialismo dell'incontro* che è, secondo l'autore, una corrente alternativa tanto al materialismo tradizionale, diciamo al materialismo illuministico, quanto all'idealismo, e di cui farebbero parte autori come Epicuro, Lucrezio, Machiavelli, Hobbes, Spinoza, Rousseau, Marx, Heidegger e Derrida. Naturalmente è una corrente che non è affatto tale; in realtà, come ha sottolineato giustamente Luca Pinzolo, è il modo in cui Althusser stesso propone la sua via filosofica, i suoi incontri, e io allo stesso modo, *si parva licet...*, vi proporrò la mia, che deve molto a quella di Althusser, ma non è completamente sovrapponibile. Direi che per