SCUOLA NORMALE SUPERIORE
Classe di Lettere e Filosofia
Tesi di perfezionamento in Culture e società dell'Europa contemporanea
XXXII ciclo

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
École doctorale 139 Connaissance, Langage, Modélisation
SOPHIAPOL – Unité de recherche en Sociologie, Philosophie et Anthropologie politiques,
EA 3932

IL BAZAR CONTRO L'ARCHIVIO
UN'ARCHEOLOGIA DEL DISCONTINUO

LE BAZAR FACE Á L'ARCHIVE
UNE ARCHÉOLOGIE DU DISCONTINU

Candidata: Olivia Tersigni
Relatore: prof. Roberto Esposito
Relatrice: prof.ssa Judith Revel

Anno accademico 2019/2020

INDICE

ABSTRACT……pag. 7

INTRODUZIONE

1. Sull'ordine e sul disordine……10

2. Filosofi e narratori……15

3. L'archivio e il bazar……18

4. Piano della tesi……22

PRIMA PARTE

1. IL PROGETTO «*ALÌ BABÀ*»: UNA POLIFONIA APERTA

   1.1. Genesi di un progetto……26

   1.2. «Una rivista che sia uno spettacolo»……31

   1.3. La polifonia e le sue dissonanze……47

   1.4. Italo Calvino: l'arte combinatoria dell'eterogeneo……52

   1.5. Gianni Celati, l'oralità e la parola esclusa……64

   1.6. Carlo Ginzburg e gli scarti della Storia……76

   1.7. Guido Neri: linguaggio, storie, biografie tra dissonanze e trasformazioni……89

2. L'ARCHIVIO EINAUDI: TESTIMONIANZE DI UN GIOCO DI ECHI

   2.1. La casa editrice e l'archivio……97

   2.2. Parigi-Torino……106

   2.3. La frammentazione del discorso letterario……120

2.4. Giocolieri del linguaggio, fabbricanti di mondi: il Collège de 'Pataphysique e l'Oulipo tra Alfred Jarry e Raymond Roussel……..128
2.5. La frammentazione dell'io narrante e la contestazione dell'istanza autoriale…….140
2.6. *Acéphale*: i decapitatori del soggetto……..151

SECONDA PARTE

3. CONTRO-SENSO: STRATEGIE DI FUGA DAL LOGICO-RAPPRESENTATIVO
3.1. La materialità del linguaggio: una cosa tra le altre……..161
3.1.1. Il linguaggio, una cosa tra le altre: cose da matti……182
3.2. La scrittura come *procédé*……186
3.2.1. Il casuale……..195
3.2.2. L'arbitrario……..204
3.3. Il montaggio e la metamorfosi……209

4. SENZA UNA DIREZIONE: LA CONTESTAZIONE DELLA STORIA MONUMENTALE
4.1. Raccontare la storia: le figure narrative del progresso……215
4.1.1. La ragione……221
4.1.2. La tradizione, la memoria……231
4.1.3. Il monumento……237
4.2. Frammentare il racconto: storie senza fine……247
4.2.1. La contestazione dell'opera monumentale……..248
4.2.2. Il Collège de 'Pataphysique e l'Oulipo: una riappropriazione ludica della tradizione letteraria……..254
4.3. I detriti del racconto teleologico……257
4.3.1. Dal monumento al documento……258
4.3.2. Il caso nell'archivio: l'affiorare di storie marginali……260

5. A CORPO LIBERO: DALLA DISSOLUZIONE DEL SOGGETTO ALLA CREAZIONE DELLA SOGGETTIVITÀ
5.1. Il soggetto del racconto: coscienza sovrana e servo oggetto……265

5.1.1. La questione dell'anonimato……271
5.2. L'oggetto-uomo: scritture e rappresentazioni del corpo……279
5.3. Il corpo e la verità dell'individuo……290
5.4. Biografie e biografemi……295

CONCLUSIONI……307

BIBLIOGRAFIA……312

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL……325

ABSTRACT

A partire dall'analisi di un progetto di rivista letteraria italiana mai realizzata (dal titolo provvisorio *Alì Babà*), e del materiale d'archivio ad esso relativo, la ricerca è volta a indagare, avvalendosi degli strumenti concettuali forniti dal metodo archeologico di Michel Foucault, la formazione di un discorso sul discontinuo. Tale discorsività si costituisce e si sviluppa in Francia a partire da fonti differenti lungo tutto il XX secolo e costituisce, nella sua ricezione, la base teorica dell'idea di rivista, il cui caso particolare costituisce il punto di partenza e il banco di prova della ricerca proposta.

La formazione di un discorso del/sul discontinuo può essere rilevata fondamentalmente in tre ambiti: la letteratura, la ricerca storica e la filosofia. All'interno di ciascuno dei tre ambiti si possono individuare una serie di dispositivi che mirano alla frammentazione dell'unità e univocità del Discorso logico-rappresentativo, della Storia monumentale teleologicamente orientata nel senso di progresso della razionalità, e del Soggetto moderno, considerato da un lato come coscienza trascendentale e sovrana e, dall'altro, come oggetto di discorsi e pratiche normative-normalizzanti.

La sfida aperta da questi dispositivi di frammentazione delle tre istanze menzionate, è costituita dall'articolazione di strategie di svincolamento nei riguardi dei dispositivi di assoggettamento, e, nello stesso tempo, dalla manifestazione di una potenzialità creatrice in grado di contestare le pratiche e i discorsi che emanano dai rapporti di potere istituiti nella società occidentale.

PAROLE CHIAVE: Archeologia; Discontinuo; Linguaggio; Soggettività; Storia; Michel Foucault

* * *

LE BAZAR FACE Á L'ARCHIVE
UNE ARCHÉOLOGIE DU DISCONTINU

À partir de l'analyse du projet d'une revue littéraire italienne qui n'a jamais vu le jour (dont le titre devait être *Alì Babà*), et du matériel d'archive relatif à celle-ci, il s'agira d'interroger, en mobilisant une boite à outils conceptuelle foucaldienne, la formation d'un discours sur le discontinu. Celui-ci se constitue et se développe en France à partir de sources différentes tout au long du XX siècle ; c'est précisément sa perception et sa reprise qui ont engendré l'idée de la revue qui fournit à la fois le point de départ et le banc d'essai de la recherche.

Cette constitution d'un discours du/sur le discontinu peut être repérée fondamentalement dans trois domaines : la littérature, les recherches historiques et la philosophie. A l'intérieur de chacun de ceux-ci, il est possible d'indiquer une série de dispositifs mis en place pour fragmenter l'unité et l'univocité du discours logico-représentatif, d'une histoire monumentale téléologiquement orientée par l'idée d'un progrès de la rationalité, et du sujet moderne lui-même, qu'il soit considéré comme transcendant et souverain, ou bien comme pur objet de savoirs et de pratiques normalisantes.

L'enjeu de ces différents procédés de fragmentation des trois unités mentionnées est de révéler et de libérer à la fois certaines stratégies de déprise à l'égard des dispositifs d'assujettissement, et de faire valoir la potentialité créatrice de discours inédits susceptibles de contester les pratiques et les discours émanant de rapports de pouvoir institués.

MOTS CLES: Archéologie; Discontinu; Langage; Subjectivité; Histoire; Michel Foucault

* * *

BAZAR VERSUS ARCHIVE
AN ARCHAEOLOGY OF DISCONTINUITY

The aim of this research is to identify and problematize the emergence of a discursive formation, that we define through the concept of discontinuity.

In the research, the emergence of a discourse of discontinuity (analysed by means of Michel Foucault's archaeological method) is detected studying a series of statements and practices taken from three domains of the human sciences: literature, historical research and philosophy. The following contexts have been privileged as the focus of our analysis: scenes taken from French literary works of the XX century, specifically texts by the "dissidents surrealists" and the writers gathered around the *Collège de 'Pataphysique* and the Oulipo; the methods developed within historical research, by Michel Foucault in France and by Carlo Ginzburg in Italy; the critical analysis developed by Twentieth-century French philosophy.

As we argue, in such contexts the actors perform and claim a critique of modern European culture and thought by focusing on three main objects of polemics: Language in his *logico*-representative use; History as a teleological development of rationality; the Subject as transcendent and sovereign on the one hand and, on the other, the subject as agent of knowledge and of normalizing practices. The different processes of fragmentation identified in the texts and fields under study reveal and release systems of discursive strategies that disengage from the mechanisms of subjugation ascribed to Language, History and the Subject.

KEYWORDS: Archaeology; Discontinuity; Language; Subjectivity; History; Michel Foucault

INTRODUZIONE

1. SULL'ORDINE E SUL DISORDINE

È una ricerca disordinata, discontinua, frammentaria. La forma, spesso, arriva a coincidere con l'oggetto di studio. Ed è infatti una ricerca *sul* discontinuo, *sul* frammentario. In un certo senso, anche *sul* disordine. Di fronte a tale disorganicità raddoppiata e ripiegata su se stessa, l'unico ordine da seguire per svolgere la ricerca, per dispiegarla e raccontarla, sembra essere l'ordine genealogico. Diciamo quindi che, come *Les mots et les choses* nasce dalla lettura di un testo di Borges, questa ricerca nasce dalla scoperta di un progetto di rivista letteraria mai realizzata, dalla lettura del materiale che testimonia di quel progetto, e dalla difficoltà di trovare una definizione unitaria per descrivere e raccontare questa storia. L'analogia sorge innanzitutto da un'assonanza sorprendente. A gettare Foucault nello sgomento, dal fondo comico, è la lettura di una lista, diligentemente compilata, delle categorie in cui vengono catalogati gli animali, secondo una fantomatica enciclopedia cinese:

> […] «les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et cætera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches».[1]

L'enumerazione scrupolosa è tanto più assurda in quanto la tensione all'esaustività e completezza, congiuntamente alla ricerca di un ordine, produce l'effetto paradossale di

[1] J. L. BORGES, «El idioma analítico de John Wilkins», in *Otras inquisiciones (1937-1952)*, SUR, Buenos Aires 1952, citato in traduzione francese in M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966, pag. 7.

una selezione aleatoria delle categorie utilizzate per individuare le identità e le differenze che un medesimo oggetto (il mondo animale) presenta al suo interno. Lo sforzo onni-inclusivo delle infinite differenze, delle irriducibili singolarità, s'infrange contro l'esigenza di definire una tassonomia in grado di stabilire un sistema di individuazione, di classificare le tipologie; di creare, insomma, uno schema di identità e differenze che possa includere le infinte variegature di cui si compone una realtà.

Il medesimo sgomento, di fronte al paradosso di una catalogazione tesa allo stesso tempo a mettere ordine e includere tutte le varianti e sfumature, prende il lettore della lista dei settori di lavoro, che Gianni Celati stila nel 1970 in vista della definizione di una rivista letteraria, che lo scrittore stava progettando insieme a Italo Calvino, il francesista Guido Neri, e lo storico Carlo Ginzburg:

> 1) Nuovi romanzi e racconti italiani a puntate e no; 2) romanzi e racconti stranieri idem; 3) vecchi romanzi popolari sforbiciati […]; 4) classici noti ma finora mal sfruttati […]; 5) riassunti fatti da scrittori italiani di romanzi, film, fumetti; 6) antologie con montaggio didascalico, su una funzione letteraria specifica […]; 7) fatti di cronaca ripresi da giornali vecchi, oppure fatti recenti riraccontati da scrittori; 8) scritti espositivi su un argomento o un autore […]; 9) ninne-nanne, filastrocche, nursery rhymes illustrati; 10) registrazioni di racconti orali (matti; visionari, per es. quel portiere milanese che ha visto i marziani; disgraziati d'ogni tipo; cittadini normalissimi e pendolari […]; 11) motti, proverbi, indovinelli, scioglilingua; 12) fiabe e miti d'ogni paese […]; 13) casi clinici […]; 14) raccolta continua di barzellette […]; 15) raccolta continua di sogni […]; 16) raccolte di scritte sui gerghi con esemplificazioni; 17) raccolte di scritte oscene nei cessi; 18) descrizioni di città, con vedute; 19) sketches di fantaisistes […]; 20) interviste giocose con grandi creatori di spettacolo […]; 21) testi di cantastorie con le illustrazioni dei loro cartelloni.[1]

Come nel caso della tassonomia di Borges, l'impossibilità di definire con esattezza ciò che questa lista descrive si manifesta nell'assenza di un'identità comune, di un *luogo comune* in cui collocare le singolarità elencate. Qui e là, il medesimo stravolgimento di quella «pratique millénaire du Même et de l'Autre»[2]. La presente tesi nasce proprio dallo sgomento di questo "medesimo": dal rilevamento, cioè, di qualcosa di comune ad esperienze e ambiti che rimangono tuttavia irriducibili ad una definizione unitaria. A complicare ulteriormente questo disorientamento delle familiari categorie del Medesimo e dell'Altro è il fatto che ciò che accomuna queste esperienze – quel Medesimo che esse,

[1] G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998, pag. 134.
[2] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 7.

come un'eco, ripetono – è proprio quell'azione di stravolgimento della nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro.

Il progetto di rivista *Alì Babà*, cui la lista dei "settori di lavoro" appena citata fa riferimento e da cui il presente lavoro prende le mosse, vede la collaborazione, e contaminazione, di personaggi estremamente disomogenei. Disomogeneità raddoppiata nel momento in cui l'oggetto della rivista, il letterario, esplode in una molteplicità di discorsi. Ma la detonazione di questa seconda disomogeneità è l'obbiettivo stesso del progetto di rivista. Ciò che viene raccontato dal materiale relativo alla progettazione è l'incontro di Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri nel salotto di quest'ultimo a Bologna, una sera di dicembre del 1968, durante il quale, tra la chiacchiera e il progetto, cercano di tracciare l'idea di una rivista letteraria. Un'idea che affonda le sue radici, andandovi a trovare un esempio, nelle esperienze che si erano aperte sulla scia del passaggio di Vittorini all'Einaudi. È infatti quest'ultimo che segnò profondamente le ricerche del giovane Italo Calvino, direzionandolo verso la ricerca di quella «nuova cultura»[1] che il fondatore del *Politecnico* aveva sollecitato con tanta forza. Un lungo apprendistato, quello di Calvino, che culmina con la co-direzione della rivista *Il Menabò*, piattaforma di espressione delle attività letterarie in via di sperimentazione, luogo di incontro con le analisi articolate su di una società in corso di ridefinizione; laboratorio, insomma, di quella nuova cultura la cui ricerca era stata aperta, quindici anni prima, dal *Politecnico*.

Alla morte di Vittorini, *Il Menabò* cessa la sua attività redazionale, pubblicando un ultimo numero, interamente curato da Calvino, dedicato al suo fondatore[2]. Quando, qualche mese dopo la pubblicazione dell'ultimo numero, Einaudi propone a Calvino la riattivazione della rivista vittoriniana, lo scrittore declina. Rimane ben viva, tuttavia, l'esigenza di perpetrare quel lavorio continuo di erosione delle forme ben consolidate in cui la letteratura continuava ad assicurarsi. Di questa esigenza Calvino parla al giovane Celati, coinvolgendo, fin da subito, Guido Neri[3]. Nei due colleghi, lo scrittore ligure incontra

[1] «Una nuova cultura» si intitolava, laconicamente, l'articolo che apriva il primo numero del *Politecnico*. Affacciandosi sulle macerie di una società stravolta dall'accelerazione alienante dell'industria e dilaniata dal conflitto mondiale appena terminato, *Il Politecnico* si apre nel 1945 con il programma di una decostruzione radicale delle pratiche che avevano fino ad allora composto il vasto campo della cultura, dell'attività intellettuale. Cfr. E. VITTORINI, «Una nuova cultura», in *Il Politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945, pag. 1.

[2] Cfr. *Il Menabò*, n. 10, 1967.

[3] Francesista e traduttore presso Einaudi, Guido Neri (classe 1927) rimane, sulla scena letteraria, nascosto tra le pieghe dei corollari ai testi tradotti e curati, nelle introduzioni e nelle presentazioni. Nella funzione di spalla

la medesima esigenza, che si declina fin da subito nel senso di un'apertura ulteriore, rispetto all'esperienza del *Menabò*, verso campi disciplinari eterogenei rispetto a quello squisitamente letterario. Il progetto prosegue, attivo e vivace, per i successivi quattro anni. Nel 1970, il giovane storico Carlo Ginzburg si unisce all'impresa, apportando *de facto* un punto di vista eterogeneo a quello dei tre letterati, e contribuendo in modo decisivo a focalizzare una prima tematica funzionale a quell'inquietudine della pratica letteraria più tradizionale.

Dagli inizi piuttosto confusi fino all'esaurirsi dell'idea, si delinea un paesaggio, una costellazione molto variegata, che in qualche modo doppia l'intento stesso confusamente articolato: quello dell'irruzione di ogni discorsività, dei più disparati gesti di presa di parola, della più minuscola ed eterogenea forma di narrazione all'interno stesso della fortezza delle Belle Lettere, al fine di minarne l'unitarietà chiusa. Si profila così il disegno di una rivista «che sia uno spettacolo»: palcoscenico su cui ogni discorso umano possa essere esposto in quanto narrazione, in quanto discorso letterario.

Dalla nebulosa puntiforme di riferimenti teorici e critici, considerati dai quattro intellettuali, si fanno avanti i lineamenti confusi di Foucault e delle analisi archeologiche che il filosofo elaborava in quegli anni. Per tentare di chiarire e completare la comprensione di quest'esperienza così particolare, si è ritenuto necessario risalire al luogo in cui le intersecazioni intellettuali reciproche dei quattro amici e colleghi sono state covate e nutrite; sono stati quindi aperti e interrogati i polverosi faldoni conservati nell'archivio casa editrice Einaudi, a Torino, presso la quale, con funzioni diverse, i personaggi di questa storia hanno lavorato. Dal fondo Einaudi emerge, attraverso l'analisi delle schede di lettura degli autori francesi di cui si discute la traduzione e pubblicazione, un lavoro di ricezione della cultura d'oltralpe che marca una preferenza, anch'essa, tuttavia, difficile da definire. Essa si manifesta tuttavia come una tensione bifocale di esperienze di linguaggio che mettono in pratica, da un lato, un movimento di dissoluzione del soggetto narrante e, dall'altro lato, una dispersione e proliferazione dell'oggetto letterario. Questa tensione bifocale si disegna nel suo tracciato attraverso le preferenze mostrate nell'ambito della letteratura, che vanno dalle diramazioni dissidenti ed eccentriche rispetto al surrealismo dogmatico di Breton (con una sensibilità particolare per i gruppi sviluppatisi attorno a Bataille tramite le riviste

degli scrittori, egli svolse nondimeno un ruolo cardine nel direzionare la diffusione, in Italia, di una precisa sensibilità letteraria.

Documents e *Acéphale*) fino alle esperienze che si articolano a partire da Alfred Jarry nel Collège de Pataphysique e nell'Oulipo. Ma tale particolare sensibilità affiora anche nelle analisi stesse dei testi proposti o scartati, nei punti d'interesse che emergono sulla superficie delle schede di lettura e nel linguaggio utilizzato nel redigerle.

Il panorama che si delinea è frastagliato e contraddittorio nel suo profilo, e un suo livellamento sotto una linea omologante sarebbe forzato e, soprattutto, contrario all'intento della ricerca stessa e del suo oggetto: il discontinuo, il disomogeneo. E del resto, quale unificazione possibile? La ricerca era inizialmente guidata dall'intento di ricostruire una circolazione di idee che avesse al centro Michel Foucault, i suoi lavori comunemente chiamati archeologici e il pulviscolo di riflessioni dette letterarie, parallele a quei lavori, e che si dispiegano attorno ad una costellazione di gesti di scrittura. Certo, molti dei nomi di questa costellazione si ritrovano anche nei faldoni in cui sono raccolte le schede di lettura di Calvino e, soprattutto, di Guido Neri; inoltre risuona un'evidente consonanza teorica nelle analisi critiche dei testi presi in considerazione; infine, si deve tener conto del fatto che, seppur in tonalità così confuse e colloquiali, negli ultimi scambi progettuali relativi alla rivista affiora il nome di Foucault e la nozione di archeologia, più o meno rigorosamente disegnata su quella foucaultiana.

Ma il nome di Foucault non basta a tenere tutto insieme. Al contrario, complica ulteriormente le dinamiche di composizione di questo pulviscolo informe: non sono infatti omogenei né i rapporti e la stima intellettuale che ciascuno dei quattro protagonisti del progetto *Alì Babà* intrattiene con il filosofo francese, né le modalità di assimilazione dei lavori di quest'ultimo da parte dei primi. Ecco quindi che Foucault, lungi dal poter essere il principio unificatore di tutti questi fatti, entra piuttosto a far parte di quella nebulosa eterogenea, apportando la particolarità del suo pensiero a quel coro polifonico di singolarità irriducibili. Egli moltiplica anzi ulteriormente questa eterogeneità e discontinuità, con il suo proprio percorso di riflessioni che incessantemente subiscono ripensamenti e problematizzazioni, con le sue proprie strategie di attacco costantemente in movimento alla ricerca di possibili brecce da aprire.

Si dispiega così una rete di rapporti, riferimenti, suggestioni, interessi disparati, che, a seguirne i tracciati tentando non di districarne i nodi, ma al contrario di comprenderne l'intreccio, lascia profilare qualcosa di piuttosto sorprendente: la positività di un discorso teso all'esplosione, frammentazione e dispersione dell'unitarietà totalizzante in cui le

categorie di Discorso, Storia e Soggettività erano state oggettivate dalla cultura occidentale. La ricerca si strutturerà dunque come un'indagine sul movimento di formazione di quello che può essere chiamato un discorso del discontinuo, intendendo con questa formula l'emergere di una serie di enunciati che, nell'ambito della letteratura e della filosofia, permettono di rilevare la tensione ad un'azione di frammentazione e reinvenzione delle istanze granitiche del discorso in quanto linguaggio rappresentativo della realtà e coerente rispetto alla definizione di una sensatezza logica; della storia in quanto narrazione di eventi accomunati dalla convergenza verso un fine o un concetto in grado di circoscrivere un'epoca; e del soggetto, in quanto, da un lato, coscienza sovrana e originante, e, dall'altro, unità atomica suscettibile di una serie di definizioni e di discorsi che lo oggettivano e ne gestiscono la vita all'interno di una società.

2. FILOSOFI E NARRATORI

Tale analisi si muove sul crinale del rapporto intercorrente tra pratica letteraria e analisi filosofica. Rapporto descritto da Italo Calvino come lotta, eloquentemente messa in scena in un articolo dal titolo «Filosofia e letteratura». L'articolo si apre infatti sull'immagine di una scacchiera, faticosamente tracciata dai filosofi nel loro sforzo di riduzione della «varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali»[1], nella loro costante ricerca di una matrice con cui poter fissare un numero finito di regole, da cui poter derivare un numero indefinito di combinazioni. Ma questo delicato quanto rigoroso ordine viene stravolto, buttato all'aria dalla chiassosa irruzione degli scrittori, che trasformano gli «astratti pezzi degli scacchi»[2] in personaggi in carne e ossa, in re e regine con un determinato aspetto, con una storia propria, con un carattere individuale; descrivono torri di pietra e troni dorati, e la schematica scacchiera scompare sotto «campi di battaglia polverosi o mari in burrasca»[3]. Gli scrittori, insomma, stravolgono la matrice

[1] I. CALVINO, «Filosofia e letteratura», in *The Times Library Supplement*, 28 settembre 1967 (in traduzione inglese), poi in *La fiera letteraria*, n. 43, 26 ottobre 1967, infine in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato Mondadori, Milano 1995, pag. 184.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

faticosamente articolata dai filosofi, mostrano l'evidenza di qualcosa che eccede sempre quella matrice e quell'ordine, mettono in scena quell'elemento la cui singolarità resiste a quello schema. Ecco allora i filosofi rimettersi al lavoro, affrontare questo nuovo disordine, «dimostrare che l'operazione compiuta dagli scrittori è riducibile a una operazione delle loro, che le torri e gli alfieri determinati non erano che concetti generali travestiti»[1].

Calvino descrive una lotta costante tra due attività differenti, che tuttavia si svolgono sullo stesso campo. Due modi di agire quasi opposti, eppure volti alla ricerca della stessa cosa: la verità (almeno una verità). Ricerca che le due attività conducono utilizzando gli stessi strumenti: le parole, il linguaggio. E, in questa ricerca comune, in questo maneggiamento della medesima materia, si manifesta tutta la differenza comportata dalla modalità in cui quella materia (il linguaggio) viene usata sulla conformazione assunta dall'oggetto ricercato (la verità):

> Così continua la disputa, ognuna delle due parti sicura d'aver compiuto un passo avanti nella conquista della verità o almeno di una verità, e nello stesso tempo consapevole che la materia prima delle proprie costruzioni è la stessa di quella dell'altra: parole. Ma le parole come i cristalli hanno facce e assi di rotazione con proprietà diverse ì, e la luce si rifrange diversamente a seconda di come questi cristalli-parole sono orientati, a seconda di come le lamine polarizzanti sono tagliate e sovrapposte.[2]

Ma la lotta costante tra filosofi e narratori, tra ordine della realtà e pittoresca irruzione delle singolarità irriducibili a quell'ordine, delle variegature eccedenti quegli schemi, non deve essere risolta. La definitiva vittoria degli uni o degli altri comporterebbe infatti un irrigidimento sclerotico, la fissazione, la chiusura di un ordine fisso, di un'ontologizzazione cristallizzata, che congelerebbe la vivacità del mondo sotto un'infrangibile e soffocante «calotta di ghiaccio»[3].

L'articolo di Calvino risale al 1967 – un anno prima dell'inizio dell'attività di progettazione della rivista, l'anno stesso di chiusura del *Menabò*: gli anni, insomma, in cui lo scrittore ligure, assieme ai suoi alleati, prendeva in mano le redini del progetto vittoriniano di una riarticolazione della realtà e della società attraverso il suo rapporto diretto con la letteratura. Sono anni in cui, nel lavoro di decostruzione dell'apparato di pensiero caratteristico della modernità occidentale, i confini tra filosofia e letteratura, tra

[1] *Ivi* pp. 184-185.
[2] *Ivi* pag. 185.
[3] *Ibidem*.

pensiero critico e narrazione vengono inquietati, infranti, confusi, in cui si rende effettiva un'osmosi continua tra analisi teorica e messa in scena letteraria. Osmosi che dura un battito di ciglia, il tempo di un decennio – quello degli anni Sessanta. Il tempo che la società occidentale ha impiegato per aprire gli occhi su tutto ciò che la fede cieca nella propria razionalità aveva comportato di ingiusto e di sbagliato, chiuderli un momento per immaginare altri mondi possibili, riaprirli per rendersi conto che no, non basta dispiegare sulla carta quei mondi immaginati.

Sono questi, del resto, gli anni in cui Foucault si interessa maggiormente e con costanza all'attività letteraria, dando luogo ad una fitta produzione di scritti sull'argomento. Scritti destinati, tuttavia, a rimanere in sordina – relegati ad una sorta di spazio ludico della produzione del filosofo (altrimenti impegnato in analisi ben più serie), o pressoché misconosciuti negli ambienti filosofici. Il ruolo della letteratura nell'economia delle analisi foucaultiane verrà riconosciuto solo più tardi[1], a partire dagli anni Novanta. Tra i primi ad indicare l'interesse di quelle particolarissime riflessioni (ancor prima che la pubblicazione dei *Dits et écrits*, nel 1994, mostrasse la voluminosità di quella produzione) fu Pierre Macherey, in un libro, pubblicato nel 1990, in cui il rapporto tra filosofia e letteratura torna ad essere interrogato. Nell'introduzione a *A quoi pense la littérature?* Il filosofo riprende le parole di Calvino, sottolineando la necessità – già indicata dallo scrittore ligure – di mantenere ben attiva la tensione tra le due modalità di lavorazione della realtà, e di interrogare la letteratura proprio in ciò che essa ha di specifico rispetto alla filosofia, proprio in quello scarto che sussiste tra finzione narrativa e pensiero critico.

> Relire à la lumière de la philosophie des œuvres considérées comme appartenant au domaine de la littérature, ce ne doit être en aucun cas leur faire avouer un sens caché, dans lequel se résumerait leur destination spéculative, mais c'est mettre en évidence leur constitution plurielle, susceptible comme telle de modes d'approche différenciés. Car s'il n'y a pas plus de discours littéraire pur qu'il n'y a de discours philosophique pur, mais n'existent que des discours mixtes, où interfèrent, à plusieurs niveaux, des jeux de langage indépendants dans leurs systèmes de références et dans leurs principes, c'est aussi qu'il est impossible de fixer une fois pour toutes le rapport du poétique ou du narratif et du rationnel […].[2]

[1] Benché in questo senso gli studiosi italiani abbiano avuto modo di entrare in contatto con questa particolare sezione del pensiero foucaultiano, attraverso la pubblicazione, nel 1971, di una raccolta di *Scritti letterari*, curata dal critico letterario Cesare Milanese, le analisi di Foucault in materia di letteratura e il linguaggio restano tuttavia un campo a parte. Rimane quindi inindagato il loro rapporto con le inchieste archeologiche e, poi, genealogiche del filosofo.

[2] P. MACHEREY, *A quoi pense la littéature? Exercices de philosophie littéraire*, PUF, Paris 1990, pp. 10-11.

Sulla scia di Macherey, e dell'importanza da questi riconosciuta all'attenzione di Foucault nei riguardi del linguaggio letterario, un proficuo laboratorio di ricerca si è messo in moto, sollecitando un lavoro di riflessione collettiva la cui vivacità, lungi dall'esaurirsi, continua tutt'oggi ad alimentare il fermento creativo di studiosi e ricercatori[1]. È nel solco di questo fertile terreno di riflessione che la ricerca qui presentata prende forma. Interrogando il modo in cui si articolano reciprocamente la decostruzione critica delle categorie classiche del discorso, della storia e del soggetto, e il modo in cui questa decostruzione è stata, propriamente, messa in scena dalle pratiche letterarie neoavanguardistiche, attraverso la lente fornita dal progetto di rivista *Alì Babà*, sono emerse le figure chiave dell'archivio e del bazar.

3. L'ARCHIVIO E IL BAZAR

Le due figure, quella dell'archivio e quella del bazar, giocano una contrapposizione intrecciata, complessa, nel quadro di quella lotta, di quella tensione sempre attiva tra filosofia e letteratura. O meglio, delle funzioni svolte da esse. L'archivio è infatti il luogo in cui tutta la documentazione prodotta da una realtà qualsiasi (istituzione, ente pubblico o privato, individui la cui funzione nella società viene valutata come storicamente fondante) viene ordinata e conservata sotto quell'ordine. L'archivio è cioè quel luogo fisico in cui una certa massa documentaria, i cui confini sono stabiliti dall'entità cui fa riferimento, viene

[1] Testimoniano di quest'attività non solo i numerosi scritti e le illuminanti analisi, cui hanno lavorato, negli ultimi decenni, studiosi del calibro di Frédéric Gros, Judith Revel e Philippe Sabot, ma anche le numerose iniziative e progetti di ricerca che hanno permesso l'incontro, lo scambio e la collaborazione di una comunità ampia e variegata di ricercatori. Ne sono un esempio recente il seminario di ricerca *L'écriture de soi*, organizzato per tre anni consecutivi (da ottobre 2016 a gennaio 2019) presso il Collège International de Philosophie da Isabelle Galichon, Daniele Lorenzini e Camille Laurens, e che ha radunato numerosissimi interventi attorno al rapporto tra filosofia e pratica letteraria autobiografica, nonché il progetto di ricerca triennale, organizzato da Azucena Gonzales Blanco presso l'Universidad de Granada, *Procesos de subjetivación. Biopolítica y política de la literatura. La herencia del último Foucault* (https://procesosdesubjetivacion.com/inicio/), nell'ambito del quale sono stati organizzati numerosi convegni internazionali (due dei quali hanno prodotto la pubblicazione degli interventi: cfr. in particolare *Theory now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. III, n. 1, 2020, e *Revue internationale de philosophie*, vol. LXXIV, n. 292, 2020, special issue *Michel Foucault: politique, littérature et philosophie*).

raggruppata e suddivisa secondo criteri precisi di catalogazione, volti a definire le identità e differenze su cui si disegnano quei raggruppamenti e suddivisioni.

È per questa sua funzione che l'archivio diventa il luogo d'indagine delle ricerche archeologiche di Foucault. E ciò non solo in quanto il filosofo svolge, di fatto, le sue analisi a partire da un materiale documentario in molti casi più archivistico che bibliografico. Ma, in maniera ancor più significativa, l'archivio diventa per Foucault uno strumento concettuale e metodologico. Egli definisce infatti come archivio l'insieme degli enunciati effettivi che compongono la formazione discorsiva propria di una determinata società:

> […] on a, dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation). Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler *archive*.[1]

L'archivio è quindi l'effettiva consistenza materiale dell'*épistémè*: la struttura, il modo che una data società ha di elaborare una massa documentaria[2]. Questa, in effetti, la definizione che il filosofo dà alla storia – e in particolare alla storia delle idee –, la quale non deve più essere intesa come sviluppo continuo della Ragione, ma piuttosto come disposizione discorsiva, come produzione di enunciati organizzati secondo una precisa forma epistemica, le cui tracce nella memoria collettiva sono a loro volta organizzate secondo la «mise en œuvre d'une matérialité documentaire»[3]. Svolgendo questo lavoro di organizzazione, l'archivio stabilisce le regole generali di catalogazione degli enunciati effettivamente prodotti da una società geograficamente e temporalmente situata:

> […] l'*archive* définit un niveau particulier: celui d'une pratique qui fit surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. C'est *le système général de la formation et de la transformation des énoncés*.[4]

[1] M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, pag. 169.
[2] Cfr. *Ivi* pag. 14.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ivi* pag. 171.

Così inteso, l'archivio è il luogo dove si esercita il lavoro di selezione, classificazione e catalogazione di una determinata porzione della produzione discorsiva. Questo aspetto dell'archivio lo rende un terreno di indagine importante, che ha permesso di aggiungere tasselli importanti e inediti ai criteri metodologici della ricerca, nel campo delle scienze umane. Se, infatti, in momenti meno recenti l'archivio – in particolar modo l'archivio personale – costituiva un patrimonio di grande valore, relativamente alla ricostruzione e interpretazione del pensiero e dell'opera di un autore[1], esso si vede oggi oggetto di indagine *in quanto archivio*. Esso diventa cioè oggetto di indagine, ne viene interrogata la composizione materiale, la disposizione dei documenti e le circostanze che hanno determinato quella particolare disposizione, i criteri secondo i quali il materiale è stato selezionato e scartato, il significato di quegli scarti; il modo in cui, insomma, esso ha dato forma ad un cumulo di documenti, definendo un determinato ordine[2].

È quindi in quanto luogo fisico manifestazione di un determinato ordine che l'archivio viene interrogato, ed è in questo senso che ad esso si contrappone il bazar. Significativo, a questo riguardo, il titolo dell'articolo che Gianni Celati pubblica nel 1975, «Il bazar archeologico». Redatto a partire dalla bozza preparata in vista della presentazione di *Alì Babà*, l'articolo di Celati contrappone la figura del bazar a quella del museo. Spazio di catalogazione e gerarchizzazione l'uno, collezione e accumulo di cianfrusaglie disparate

[1] Nel corso del Novecento numerosi sono stati gli archivi personali la cui costituzione ha permesso la trasmissione di alcuni cantieri di idee, e la messa in discussione delle interpretazioni cristallizzate di alcuni autori. Ne sono un esempio l'archivio di Nietzsche, le indagini sul quale – condotte in Italia da Giorgio Colli e Mazzino Montinari – hanno permesso il riscatto del pensiero del filosofo dallo stigma del nazismo. O, ancora, i due casi – simili tra loro – dell'archivio di Edmund Husserl e di quello di Jan Patočka, frettolosamente raccolti, nascosti, e conservati dai rispettivi allievi, nel bel mezzo dei tumulti sociali (il nazismo nel primo caso, la dittatura sovietica nel secondo) che travolsero le vite dei due filosofi.

[2] Un esempio significativo di questo campo di indagini è rappresentato da due seminari di ricerca svoltisi a Parigi nel 2018/2019, e che hanno visto la partecipazione e il confronto di ricercatori provenienti da discipline e istituzioni diversi. Organizzato da Judith Revel e Anne Raulin presso l'Université Paris Nanterre, il seminario di ricerca «Discipliner l'archive?» ha costituito un tavolo di lavoro in cui, attraverso interventi estremamente eterogenei, veniva interrogata l'istituzione dell'archivio in quanto strumento di indagine – adottato in ambiti disciplinari differenti (il programma è disponibile sul sito del *Carnet du SOPHAPOL* all'indirizzo https://sophiapol.hypotheses.org/21664). Contemporaneamente, il ciclo di incontri su «L'archive du genre, le genre des archives», diretto da Judith Revel e Anne E. Berger nel quadro del progetto «Genre et transmission: pour une autre archéologie du genre», aveva avviato un laboratorio di ricerca sulla costituzione di archivi personali femminili, reperendo e portando alla luce le modalità in cui può essersi conservata la documentazione che attesta la presenza e l'azione delle donne in una Storia che le ha, invece, occultate in quanto agenti. (Il programma del ciclo di seminari è consultabile sulla pagina del SOPHIAPOL, https://sophiapol.parisnanterre.fr/seminaire-l-archive-du-genre-le-genre-des-archives--811244.kjsp; il progetto di ricerca nell'ambito del quale si inserisce può essere visualizzato sulla pagina del Laboratoire d'études de genre et de sexualité, https://legs.cnrs.fr/genre-et-transmission-pour-une-autre-archeologie-du-genre/).

l'altro, il bazar descritto da Celati fornisce un'immagine all'idea di letteratura che lo scrittore ferrarese aveva maturato durante le fasi di progettazione di quella rivista-spettacolo, di quella fiera delle meraviglie o bazar di curiosità che doveva essere la rivista *Alì Babà*:

> È il bazar al posto del museo, nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale. […] Nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclito, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie […].[1]

Il bazar, contro l'archivio, quindi, a testimoniare quel discorso del discontinuo, conservando – senza organizzarli secondo un ordine preciso – quei frammenti di discorsi, quegli enunciati, quelle pratiche che rivelano l'attività di una ricerca comune, eppure scoordinata, di decostruzione delle istanze che avevano stabilito l'ordine del pensiero e delle condotte sociali fino all'alba del Novecento.

Ma nell'effettivo procedere della presente ricerca questa contrapposizione viene a cadere. Per reperire i frammenti di quel discorso del discontinuo, e farne l'archeologia, sono infatti stati indagati dei fondi d'archivio. È nei retroscena della produzione culturale, infatti, che il materiale grezzo dei discorsi analizzati ha potuto circolare e lasciare traccia, prima di ricevere l'articolazione definita da un piano editoriale o da una serie di pubblicazioni. Così, nell'archivio Einaudi è stato possibile portare alla luce il cantiere dell'officina editoriale, analizzando le idee condivise alla rinfusa in sede di riunione, le pubblicazioni accolte e quelle rifiutate, e i toni delle valutazioni, non censurate né edulcorate dalla prospettiva di una presentazione pubblica. Analogamente, il *Journal intellectuel* di Foucault ha permesso di sbirciare nel grande calderone di idee, stimoli, dubbi, accostamenti azzardati e formulazioni fantasiose[2], in un'indifferenziazione e compenetrazione reciproca delle tematiche che sarebbero, poi, state suddivise nei differenti ambiti di ricerca. I verbali delle prime riunioni, conservati presso l'archivio dell'Oulipo, infine, aprono il sipario su di un lavoro di collezione e accumulazione di

[1] G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pp. 12-13.

[2] Difficile trattenersi dall'esprimere la tenerezza suscitata dai dettagli che, negli appunti, fornivano un riferimento, un appiglio al contesto concreto in cui le idee venivano gettati su carta (l'immagine del mare e della spiaggia, degli scogli e del vento, utilizzati brevemente come metafore acerbe in un appunto formulato nel mese di luglio).

contraintes e giochi linguistici disparati, di spoglio delle cianfrusaglie letterarie in cui cercare esempi e procedimenti di scrittura. L'archivio, in questo modo, si è trasformato in un bazar, nel retrobottega dove si accumulano tutti gli oggetti e le idee in attesa di essere elaborati e ordinati in bella vista, nella vetrina costituita dalle pubblicazioni portate a compimento. L'archivio, luogo fisico di classificazione e sistematizzazione, è quindi diventato quel bazar in fermento, nel quale poter rintracciare, facendone l'archeologia, quel discorso del discontinuo – diffuso eppure rarefatto in una molteplicità di realtà ed esperienze che, sotto i riflettori della scena pubblica, si definiscono secondo raggruppamenti e divisioni che irrigidiscono il rilevamento di un isomorfismo discorsivo.

4. Piano della tesi

Il lavoro si organizzerà in due parti: una, a carattere più storico, tesa a presentare e ricostruire il progetto di rivista letteraria e le idee a cui tale progetto dà voce; l'altra, più teorica, volta piuttosto alla descrizione e analisi del discorso del discontinuo che il materiale emerso nella prima parte lascia affiorare.

La prima parte, che prende forma sul tracciato del percorso che ha dato vita alla ricerca qui presentata, sarà suddivisa in due capitoli: nel primo capitolo verrà analizzato il progetto di rivista *Alì Babà*, interrogando la polifonia di voci, idee, intenti, e problematizzando la convergenza di questa polifonia in un progetto comune; per quanto riguarda Calvino, Celati e Carlo Ginzburg, nell'intento di disegnare il profilo delle particolarità e differenze reciproche di ciascun apporto all'impresa comune ed evitare di perdersi in una sommaria presentazione generale degli autori in questione, verranno presi in considerazione solo gli scritti e le produzioni relative a questo periodo, o esplicitamente legate a quel lavoro di progettazione; per quanto riguarda Guido Neri, i cui scritti pubblicati consistono in testi di presentazione dei libri tradotti o curati, si cercherà qui di tracciarne i tratti attraverso i lavori editoriali e le schede di lettura, che analizzeremo nel secondo capitolo. In quest'ultimo cercheremo quindi di ricostruire il retroscena di questo progetto, attraverso i testi letti e le griglie di lettura che caratterizzano il lavoro di editoria di Calvino e, soprattutto, Neri, e che traspaiono dai verbali delle riunioni editoriali e le schede di

lettura conservati nel fondo della casa editrice Einaudi. Il retroscena, così ricostruito, verrà quindi analizzato in controluce con il panorama culturale francese contemporaneo, analizzando i rapporti interni alla scena intellettuale e le articolazioni che essa instaura con i movimenti sociali che hanno caratterizzato gli anni Sessanta.

Nella seconda parte, invece, verranno articolate in tre capitoli tematici le riflessioni generate dal materiale documentario presentato nella prima. Il terzo capitolo sarà dedicato ad un'analisi dei gesti di scrittura, e delle riflessioni teoriche che questi hanno suscitato, che si oppongono al discorso logico-rappresentativo e ne frastagliano la continuità narrativa e la linearità espressiva. Nel quarto capitolo verranno presi in esame i casi di frammentazione della narrazione storica e di contestazione della Storia monumentale, teleologicamente orientata verso un progresso, o ideologicamente guidata da uno "spirito dell'epoca". Nel quinto capitolo, conclusivo, verrà seguito invece il percorso di un pensiero delle possibilità di resistenza dell'individuo ai dispositivi di assoggettamento, a partire dalla dissoluzione del soggetto enunciante come strategia di sottrazione all'ordine discorsivo, fino alla proposta foucaultiana di una resistenza all'assoggettamento operato dalla biopolitica attraverso una produzione creativa di sé, della propria soggettività, giocata attraverso un'autoregolazione della condotta di vita e di una riappropriazione del proprio corpo. Quest'ultimo capitolo ripercorrerà dunque anche i due precedenti, con un movimento a spirale che, dalla pluralità di pratiche narrative e produzioni teoriche scandagliate nei primi due, analizzerà le strategie continuamente problematizzate da Foucault di contestazione dell'ordine discorsivo, della storia monumentale e dell'assoggettamento disciplinare della vita da parte del biopotere, mostrando inoltre come tali strategie si muovano facendo giocare la materialità stessa che dà corpo alle istanze di assoggettamento: la materialità del linguaggio, la materialità documentaria e la materialità del corpo e della vita.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il professor Roberto Esposito per avermi incoraggiata e seguita con attenzione, scrupolo e comprensione nel portare a compimento questo lavoro di ricerca. E ringrazio la professoressa Judith Revel, per aver accolto il mio progetto e per avermi dato fiducia, nel piovoso pomeriggio di un maggio parigino. Il contesto altamente stimolante e umanamente accogliente della Scuola Normale Superiore di Pisa, dei docenti, allievi, e personale amministrativo, ha fornito le condizioni più favorevoli per lo svolgimento di questa ricerca. L'Université Paris Nanterre, e i membri dell'Unité de recherche SOPHIAPOL mi hanno accolto in un ambiente fecondo, includendomi in un contesto di scambio e di confronto interdisciplinare nel quale ho potuto ampliare lo spettro delle competenze critiche necessarie al lavoro di ricerca sviluppato.

Un ringraziamento particolare va ai responsabili degli archivi da me consultati, e nello specifico al professor Walter Barberis e alla dottoressa Luisa Gentile, che mi hanno permesso di consultare e utilizzare il materiale conservato presso l'Archivio Einaudi; alla dottoressa Laurence Le Bras, per la consultazione del Fonds Michel Foucault presso la Bibliothèque Nationale de France; alla dottoressa Claire Lesage, per avermi guidato nei meandri del Fonds Oulipo, presso il Site Arsenal della Bibliothèque Nationale de France. Senza il loro appoggio e la loro guida questo lavoro non sarebbe stato possibile.

Ringrazio inoltre sentitamente i docenti e ricercatori i cui consigli e indicazioni hanno fornito un contributo essenziale a questo lavoro: Azucena Gonzales Blanco; Laura Cremonesi; Rita Fulco; Isabelle Galichon; Marina Galletti; Orazio Irrera; Christelle Reggiani; Philippe Sabot; Massimo Stella; Elettra Stimilli.

D'importanza essenziale è stato il confronto con gli amici e colleghi incontrati sul percorso, che hanno fornito punti di vista differenti rendendo fertili i momenti più colloquiali; in particolare il collega e amico Alessandro Fiorillo: questa tesi è intrisa delle animate conversazioni in cui abbiamo scambiato consigli, sciolto dubbi, superato crisi, tra i bar pisani e le passeggiate parigine: le sue critiche sono state senza dubbio le più fertili mai ricevute. Non meno importante è lo scambio intellettuale, nutrito da immenso affetto, con Benedetta Piazzesi ed Elisa Cecchinato, così come l'affetto e il supporto degli amici e le amiche di Roma e di Pisa, in particolare Checca e Isabel; delle ritales di Parigi, che hanno reso la metropoli francese un posto accogliente, e al fianco delle quali ho potuto prendere parte alle realtà di movimento che ne animano la scena politica; e dei compagni e compagne di Livorno, che mi hanno accolto e supportato durante le ultime fasi di redazione. Infine, ringrazio i miei genitori, il cui affetto e la cui fiducia mi hanno trasmesso la serenità per proseguire in questo percorso; Oriana, che si ostina a dirmi che sono intelligente; e mia sorella Cecilia, perché le devo questo lavoro.

PRIMA PARTE

1

IL PROGETTO DI «ALÌ BABÀ»: UNA POLIFONIA APERTA

> Come raccontare tutto questo senza appiccicare etichette e definizioni, senza cadere nelle trappole dell'ideologia, senza gratificare l'avversario di sempre con la costruzione di mappe e geometrie? Forse attraverso frammenti e percorsi, dentro i sentieri labili della memoria e lasciando parlare le differenze.
>
> N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro*

1.1 GENESI DI UN PROGETTO

L'inizio di questa ricerca è dovuto ad un incontro particolare: la raccolta di una serie di documenti, sia inediti che editi, pubblicati da Mario Barenghi e Marco Belpoliti al fine di ricostruire la dinamica progettuale di una rivista mai realizzata, ideata da Italo Calvino, Gianni Celati, Guido Neri e Carlo Ginzburg[1]. Il volume, pubblicato nel 1998, costituisce il numero 14 della collana «Riga» delle edizioni milanesi Marcos y Marcos. Copertina e risvolto racchiudono i documenti che i curatori del volume hanno raccolto, selezionato e ordinato per fornire una panoramica di quest'esperienza di progettazione. Il materiale documentario è del resto piuttosto eterogeneo: vi si trovano principalmente le lettere degli animatori del progetto – relative a questo – ordinate cronologicamente e includenti tre protocolli redatti in fasi diverse; ma vi si trovano anche una selezione di scritti editi

[1] Nel saggio di Belpoliti, in apertura del volume, così come nella lettera che Celati invia a questi e a Barenghi in occasione della pubblicazione del materiale relativo alla rivista, viene nominato anche Enzo Melandri, e un estratto da *La linea e il circolo* di quest'ultimo viene annesso nel capitolo «Lo sguardo dell'archeologo e il tema delle tracce». Accenni a conversazioni intrattenute con Melandri si hanno in alcune lettere di Celati e di Ginzburg. Non sono tuttavia presenti lettere autografe di Melandri a testimoniare della sua partecipazione diretta.

successivamente o contemporaneamente al dialogo che emerge dal carteggio, che sarebbero poi stati inseriti organicamente in altri lavori o confluiti in raccolte di saggi; scritti dunque autonomi rispetto al lavoro collettivo, ma chiamati qui a fornire, nell'articolazione più raffinata che differenzia la pubblicazione dall'inedito e ancor più dalla lettera privata, la panoramica del fermento intellettuale che ha nutrito l'idea di rivista che si voleva proporre. Tutta questa documentazione è inoltre suddivisa in otto capitoli, ai quali i redattori hanno dato un titolo, un nome che fornisce un volto all'insieme di materia testuale ivi raccolta.

I reperti di quest'esperienza rimasta inconclusa, che non ha mai trovato l'attualità di una forma unitaria ufficiale, sono racchiusi e definiti, da un lato, introduttivamente, dai saggi dei due curatori che presentano il materiale e lo contestualizzano; dall'altro, dalla lettera con cui Gianni Celati risponde a Belpoliti e Barenghi, dopo aver ricevuto il materiale che sarebbe stato pubblicato trent'anni dopo il periodo di progettazione. Unica memoria viva di queste fonti, di questi frammenti, la narrazione di Celati è quindi una testimonianza retrospettiva, suscitata dalla ricezione di un materiale risalente ad un'esperienza passata, ad un episodio di cui non rimane più nulla se non questi resti documentari.

La rievocazione di quell'episodio, ancorché ormai esterna rispetto ad una testimonianza proveniente dal vivo dell'esperienza che è chiamata a raccontare, fornisce in ogni caso degli elementi importanti per comprendere le premesse da cui scaturì il progetto, essendo quest'ultimo rimasto sprovvisto di una conclusione che ne sigilli il senso e l'immagine finale. Il ricordo di Celati aggiunge infatti molti tasselli a quelli che compongono questo mosaico dalla configurazione fluida e cangiante: innanzitutto il luogo dove avvenne la prima conversazione, ovvero un seminario internazionale di semiotica incentrato sullo strutturalismo, che si svolse a Urbino nell'estate del 1968; in secondo luogo la concatenazione discorsiva con cui, a memoria di Celati, Calvino formulò l'ipotesi di una rivista:

> Poi l'ultimo giorno [Calvino] mi ha spiegato che l'editore Einaudi gli aveva proposto di riattivare la rivista diretta da Elio Vittorini e rimasta sospesa dopo la sua morte. Ma lui aveva in mente di fare una cosa molto diversa, con un gruppo di persone fuori dai giri ufficiali e orientate verso varie discipline.[1]

[1] G. CELATI, «Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo», lettera a Mario Barenghi e Marco Belpoliti, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998, pag. 314.

La rivista di Elio Vittorini, superfluo ricordarlo, è *Il menabò*, rivista letteraria che lo scrittore siracusano co-diresse con Calvino. L'esperienza del *Menabò*, seppur impossibile da analizzare dettagliatamente in questa sede[1], è tuttavia fondamentale per situare l'avvio del progetto *Alì Babà*[2] e per fornire un quadro all'incontro dei due scrittori al seminario di Urbino.

Nata nel 1959, *Il Menabò* sembra raccogliere e concretizzare il progetto letterario sostenuto da Vittorini soprattutto lungo l'ultimo ventennio di vita, a partire cioè dall'immediato dopoguerra. Obiettivo polemico dello scrittore del *Politecnico* è la cultura umanistica coltivata tra le due guerre, identificata nel modernismo[3], la quale, incapace di abbandonare schemi rappresentativi del romanzo che si rivelano essere ormai fuori fuoco, e quindi incapace di influire attivamente sulla realtà sociale, nasconde dietro l'alibi dell'impotenza la sua responsabilità nei confronti della catastrofe del fascismo e della Seconda guerra mondiale[4]. Prende così avvio una riflessione sullo statuto e la funzione della letteratura che portano Vittorini ad avvicinarsi agli ambienti più sperimentali, segnando così a mano a mano l'apertura alla neoavanguardia che si realizzerà, appunto, nel *Menabò*[5].

Ma oltre all'apertura alla neoavanguardia, o meglio proprio sulla scia di quest'apertura, la rivista vittoriniana si vedrà coinvolta, a partire dal 1961, in un progetto di fusione internazionale che avrebbe dovuto dare luogo ad una collaborazione con il panorama letterario francese e tedesco. Le difficoltà di una sintonizzazione di intenti,

[1] Per una storia dettagliata della rivista di Vittorini si rimanda a S. CAVALLI, *Progetto «Menabò» (1959-1967)*, Marsilio, Venezia 2017.

[2] Per necessità adottiamo qui la scelta del titolo operata da Barenghi e Belpoliti. La rivista progettata, infatti, non arrivò mai ad avere un titolo definitivo ed esplicitamente approvato da tutti. Per la questione del titolo cfr. M. BARENGHI, «Congetture su un dissenso», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pp. 17-18.

[3] Un'esposizione breve e molto chiara del decorso della narrativa italiana dal primo Novecento in poi, in cui la polemica traspare senza tuttavia essere esplicitata, si può trovare nell'articolo che Vittorini scrive per il primo numero della rivista americana *American Quarterly*, «American Influences on Contemporary Italian Literature», uscito nella primavera del 1949. La trascrizione del dattiloscritto, in italiano, si trova in E. VITTORINI, *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino 2008, pp. 534-541 (cfr. soprattutto pp. 534-535).

[4] Cfr. in particolare E. VITTORINI, «Una nuova cultura», in *Il politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945, ripubblicato in E. VITTORINI, *Letteratura, arte, società*, op. cit., pp. 234-236.

[5] Sull'avvicinamento di Vittorini allo sperimentalismo delle neoavanguardie cfr. S. GIOVANNUZZI, «Vittorini, «Il menabò» e la neoavanguardia», in V. BRIGATTI e S. CAVALLI (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, ETS, Pisa 2018, pp. 95-111.

soprattutto con la parte tedesca, determinerà il fallimento del progetto[1]. Tuttavia, i lavori e gli articoli preparati per la prima tiratura internazionale verranno pubblicati nel 1964, nel numero 7 del *Menabò*, che raccoglie scritti e articoli di Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jean Genet, Dionys Mascolo, Michel de M'uzan, Marguerite Duras, Jean Starobinski, Louis-René des Forêts. I collaboratori francesi sono di provenienza decisamente eterogenea, e ciascun autore partecipa al progetto comune in quanto individuo, e non in quanto portavoce di una scuola o gruppo. Questa formazione "ad arcipelago"[2] nel progetto di internazionalizzazione della rivista vittoriniana comporta l'apertura di diverse finestre sul panorama intellettuale francese, che offrono così lo scorcio di paesaggi differenti[3].

L'esperienza vittoriniana portò quindi Calvino a confrontarsi con le problematiche che determinarono in Vittorini la vicinanza allo sperimentalismo linguistico delle neoavanguardie; e, sulla scia di quest'apertura e delle esperienze editoriali cui diede vita, lo scrittore ligure si trovò implicato nella formazione di un corridoio di comunicazione con le tensioni letterarie che contemporaneamente prendevano forma al di là delle Alpi. Si tratta tuttavia di un'esperienza, quella del *Menabò*, che resta integralmente interna all'ambito della letteratura, senza l'apertura ad una multidisciplinarità, che sarà invece la strada tentata dal progetto di *Alì Babà*. Si comprende così l'affermazione di Celati, secondo cui Calvino avrebbe rifiutato la proposta di Einaudi di riavviare la rivista di Vittorini e manifestato l'esigenza di allargare lo spettro degli approcci disciplinari.

Ma è probabilmente il contatto con gli ambienti francesi a sollecitare questa linea di ricerca interdisciplinare. A suggerire la formazione di una piattaforma internazionale di ricerche comuni verso un approccio interdisciplinare alla letteratura e alla critica letteraria

[1] Ulteriore episodio di progettazione collettiva in fine abortita, il caso della rivista *Gulliver*, che rispetto al tentativo di *Alì Babà* ha lasciato tracce più concrete del suo decorso e dei motivi del fallimento, è stato ricostruito in più occasioni ed ha fornito lo spunto di riflessioni sulla natura della rivista in quanto esperienza editoriale collettiva. Per una ricostruzione del progetto si rimanda a A. PANICALI (a cura di), *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*, Marcos y Marcos, Milano 2003. Per una riflessione sullo statuto della rivista come spazio di lavoro intellettuale collettivo e per una valorizzazione della fertilità che tale spazio produce, pur nello scacco finale del progetto, cfr. C. LETAWE e F. PROVENZANO, «La revue comme échec. Sur quelques avatars du projet de «Revue internationale» (1960-1964)», in *Cahiers du GRM*, n. 12/2017, *Matérialités et actualité de la forme revue*.

[2] Con questa metafora si vuole sottolineare il carattere non intrinsecamente unitario di un gruppo di individui, il cui statuto di gruppo è contingente e dovuto esclusivamente alla loro vicinanza spaziale, invece di presentare un'unitarietà e omogeneità sistemiche che permetterebbero di considerare un gruppo o una formazione a sua volta come individuo.

[3] Bisogna tuttavia sottolineare che tale eterogeneità non era percepita dai redattori italiani, dal momento che Vittorini, nell'editoriale al n. 7 della sua rivista, si riferisce ai collaboratori francesi in quanto gruppo, e non sembra limitare questa definizione alla circostanza data dalla loro convergenza nel progetto del *Menabò*.

è proprio il contesto del seminario di Urbino, in occasione del quale ebbe luogo l'incontro di Calvino e Celati. Il seminario del 1968 seguiva infatti un progetto che era stato aperto un anno prima, e che riguardava il confronto delle ricerche portate avanti da critici letterari, linguisti, etnologi e sociologi sulle strutture della narrazione. Le ragioni del seminario del 1967, presieduto da Carlo Bo e da Roland Barthes, venivano così presentate da Tzvetan Todorov nel bilancio apparso su *Communications*, la rivista fondata da Barthes:

> Le désir des organisateurs était de réunir des chercheurs qui, par la force de la division traditionnelle des matières, ont peu de contacts entre eux mais dont l'objet est le même: le récit. Les folkloristes et les sociologues, les littéraires et les linguistes se penchent souvent sur le récit dans leurs recherches, mais ils ignorent les résultats obtenus dans les domaines voisins.[1]

L'anno seguente, fu il critico bulgaro, insieme a Greimas, a dirigere il seminario; sempre sul tema delle strutture del racconto, si pronunciarono quell'anno personalità differenti per approcci, provenienza, ed età, come Gerard Genette, Paolo Fabbri, Paolo Valesio. Il nome di quest'ultimo apparirà anche nell'ambito del progetto di rivista in questione.

L'episodio del seminario di Urbino, organizzato per due anni consecutivi attraverso una collaborazione italo-francese, lascia scorgere il tracciato di una rete di rapporti, diretti e indiretti, su cui si mette in moto una circolazione di idee, scambi ed influenze reciproche che corrono da una parte all'altra delle Alpi. Com'è ovvio, dato il tema centrale e i partecipanti degli incontri di Urbino, un canale particolarmente fertile è quello su cui si articola la critica letteraria di stampo strutturalista. È significativo, sotto questo riguardo, che, in Francia, il bilancio del primo incontro di Urbino sia stato diffuso sulla rivista di Roland Barthes. Il critico francese fu infatti uno dei più attivi protagonisti della critica letteraria che, a partire dai primi anni Cinquanta, operava metodologicamente sulla base degli strumenti teorici forniti dall'antropologia di Lévi-Strauss (del resto a sua volta debitore dei corsi di fonologia strutturale tenuti da Roman Jakobson alla New School for Social Research) e dalla semiologia di Saussure[2]. Fu del resto Barthes che accolse e permise di sviluppare le ricerche

[1] T. TODOROV, «L'analyse du récit à Urbino», in *Communications*, n. 11, 1968, pag. 165.

[2] Per una ricostruzione dello strutturalismo e dell'intreccio discipline e di teorie che ne delineano la configurazione si rimanda a F. DOSSE, *Histoire du structuralisme*, voll. I e II, La découverte, Paris 1991 e 1993 (ristampato nel 2012).

tanto di Tzvetan Todorov[1] (moderatore del convegno di Urbino nell'estate del 1968) che di Julia Kristeva. Quest'ultima, arrivata a Parigi nel 1965, catturò immediatamente l'attenzione degli ambienti linguistici e letterari francesi, entrando a far parte, poco dopo il suo arrivo, della redazione di *Tel Quel*, la rivista diretta da Philippe Sollers. I lavori della giovane ricercatrice, centrati su un'analisi testuale marcatamente strutturalista, fecero inoltre conoscere in Francia il pensiero del critico sovietico Michail Bachtin, in particolare i concetti, da questi sviluppati in ambito letterario a proposito dei romanzi di Dostoevskij, di *dialogismo* e *polifonia*. Apparve sul numero 239 di *Critique*, nel 1967, l'articolo «Le mot, le dialogue et le roman», in cui la semiologa bulgara affronta i concetti bachtiniani, diffondendo le teorie del critico sovietico oltre cortina.

La scoperta di Bachtin ebbe da subito un'eco notevole, tanto in Francia che in Italia, dove il suo studio sulla poetica di Dostoevskij apparve, nel 1968, presso Einaudi. Frequenti saranno i richiami al teorico della letteratura sovietico nel corso dei lavori progettuali della rivista *Alì Babà*, e profonda la sua influenza sui suoi promotori, in particolare Gianni Celati e Italo Calvino. Ma oltre a nutrirsi esplicitamente di questi strumenti teorici, l'esperienza di progettazione della rivista mai realizzata promuove e mette in scena, *in vivo*, quella polifonia che tanto aveva affascinato le teorie della letteratura francesi e italiane. Potrebbe infatti essere applicata al progetto di rivista in questione la descrizione bachtiniana del carattere polifonico che caratterizza i romanzi di Dostoevskij, ovvero quella «*pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome*»[2], le quali conservano «la propria incompatibilità, nell'unità di un certo evento»[3].

1.2 «UNA RIVISTA CHE SIA UNO SPETTACOLO»

È dunque in un ambiente di stampo strutturalista che prende avvio la progettazione della rivista *Alì Babà*: decisamente nutrito dalla ricezione dei discorsi provenienti da

[1] Cfr. F. DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. I, *Le champ du signe*, op. cit., pag. 230.
[2] M. M. BACHTIN, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij pisatel', Moscow 1963, trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, pag. 12 (in corsivo nel testo).
[3] *Ivi* pag. 13.

quell'ambiente si presenta infatti il primo protocollo progettuale, redatto da Celati in seguito alla prima riunione con Calvino e Neri. Lungo i quattro anni che seguirono, il piano dei riferimenti teorici si dispiegò in uno spettro di influenze più complesso, variegato e difficile da definire. La difficoltà di definizione, del resto, resta irrisolvibile: si tratta infatti un progetto incompiuto, i cui ideatori non arrivarono a tracciare una linea comune di intenti e a dare alla gran massa di impulsi e alla differente gamma delle ricezioni di questi un'unitarietà che potesse definire i lineamenti della rivista. L'insieme di voci che dialogano nella progettazione della rivista resta, quindi, irriducibile ad una definizione totalizzante; ma l'inconcludenza del progetto, assunta in qualche modo a tema del progetto stesso, ne costituisce allo stesso tempo la potenziale fertilità. Va inoltre aggiunto che il carattere prevalentemente orale della progettazione di *Alì Babà* rende l'episodio reticente ad una sua ricostruzione postuma esaustiva: non di rado, infatti, si fa riferimento, nelle lettere, a conversazioni avute in privato o collettivamente che non sono state registrate in alcun modo e che sono, quindi, impossibili da recuperare[1].

In seguito al primo incontro ad Urbino, Calvino e Celati decisero di coinvolgere Guido Neri, collega di Calvino presso Einaudi, dove il francesista si era affermato come punto di riferimento della casa editrice per tutto ciò che riguardava la letteratura francese, in particolar modo contemporanea. I tre si riunirono così a casa di Celati, a Bologna, nel dicembre del 1968, per discutere dell'idea. Il primo testo progettuale, più che un testo programmatico, si presenta come un resoconto di questa prima discussione. Allegato alla lettera inviata a Neri e Calvino il 7 gennaio del 1969, le pagine redatte da Celati recano i segni di una fase decisamente informale, di una chiacchierata in corso di definizione verso una progettualità: «un ponte – così Guido Neri definisce lo scritto – tra la registrazione (recriticizzata a titolo personale) delle discussioni fatte e il testo futuro di presentazione»[2].

Dopo aver qualificato l'esigenza di creare uno spazio che permetta lo scambio d'esperienze e l'elaborazione collettiva come possibile risposta alla constatazione della separatezza e reciproca indipendenza della letteratura da tutti gli altri discorsi, Celati

[1] La documentazione stessa è incompleta; incompletezza dovuta a ragioni che rientrano nell'effimera contingenza della quotidianità: durante un trasloco, nel 1978, Celati perse un baule in cui erano contenute molte lettere di Calvino relative alla rivista. Cfr. G. CELATI, «Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo», lettera a Mario Barenghi e Marco Belpoliti, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 321.

[2] G. NERI, Lettera a I. Calvino e G. Celati del 15 gennaio 1969, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 72.

presenta il progetto nei termini di una «ridefinizione della letteratura come luogo di significati e di forme che non valgono solo per la letteratura […] come luogo dei fondamenti mitici dell'operare umano»[1], a partire dall'accezione articolata dall'antropologia strutturalista del mito come «cosmologia, e quindi come classificazione dei ruoli della prassi e dei punti di riferimento del reale»[2].

Sebbene il testo redatto da Celati rispecchi una fase ancora embrionale delle idee che avrebbero guidato il progetto, si può riconoscere fin da subito la tensione a far esplodere il campo della letteratura e aprirne i confini all'intrusione di ogni tipo di discorso, proponendo un'idea di letteratura volta a «registrare ed elaborare il repertorio del narrabile»[3]: «[…] la progettazione letteraria non può limitarsi ad essere la proposta d'un discorso particolare […], ma deve aprirsi a riproporre tutti i discorsi inventati dall'uomo, tutti i modelli letterari che abbiamo ereditato dalle varie tradizioni»[4]. Si fa strada, in queste primissime formulazioni, l'idea-guida di una letteratura enciclopedica:

> In questa prospettiva diviene importante riconsiderare la letteratura come possibile enciclopedia dei topi [*sic*] del sapere, e studiare quegli autori che hanno inteso in questo senso la progettazione letteraria; perché in tal modo l'orizzonte dei fatti letterari viene riscoperto come cosmologia unitaria su cui si fonda il mito, da cui deriva ogni forma di discorso umano e in cui si spiega ogni uso dell'immaginario e dei segni culturali.[5]

La figura dell'enciclopedia continuerà a tornare lungo i quattro anni di progettazione, figura cui si affiancherà anche l'idea di mappatura, o piuttosto, rimanendo sotto il segno della collezione, di atlante letterario; tratto caratteristico della pratica letteraria che si voleva proporre con *Alì Babà* sarà infatti quello della collezione, dell'accumulazione onnicomprensiva di materiale disparato.

Quest'apertura onnicomprensiva alla narratività è la via indicata per aprire una breccia in quella che viene sofferta come univocità di ciò che si considera "il Letterario", e

[1] G. CELATI, «Protocollo di una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pp. 58-58.
[2] *Ibidem*.
[3] M. BARENGHI, «Congetture su un dissenso», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 19.
[4] G. CELATI, «Protocollo di una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 61.
[5] *Ibidem*.

contemporaneamente (e correlativamente) per mettere in discussione l'ordine che incasella i discorsi nei differenti, e ben delimitati, campi disciplinari. E il mezzo per realizzare questa apertura è il carattere collettivo, oltre che interdisciplinare, del lavoro di riflessione sui (e produzione dei) modi di narrare. Una collettività che non si risolva però in un livellamento delle differenze in vista di una produzione unica, ma che al contrario accolga e valorizzi le differenze interne; la rivista si presenta quindi come piattaforma comune, come «unitarietà che ammetta diversità di linguaggi e punti d'appoggio»[1], come invito, infine, a sollecitare il riconoscimento della fertilità del contraddittorio:

> […] siamo spesso di fronte ad una ortodossia terminologica e procedurale che ontologizza appunto procedure e termini, senza ammettere la diversità d'approccio, la varietà degli assiomi di base, rinunciando alla sollecitazione di ciò che è contraddittorio.[2]

Si delinea quindi, fin dalle prime articolazioni dell'idea di rivista, una linea programmatica rispetto all'azione perseguita dal progetto che si può individuare sotto il segno di una resistenza ad ogni istanza di definizione univoca e unilaterale. Si manifesta con forza, insomma, l'esigenza di dare risonanza alla diversità intrinseca del reale, all'irriducibilità ad un sistema di principi che ne appiattisca le sfaccettature e ne elimini sporgenze e asperità:

> […] è necessario innanzitutto produrre modelli la cui comprensività o complessità sia attualmente incolmabile, per non giungere al cul de sac d'una descrizione strutturale che riduca la complessità dell'oggetto alla povertà concettuale delle premesse.[3]

Quest'opposizione alle istanze riduttive, omogeneizzanti, questa volontà manifestata di produrre e mantenere viva la tensione della plurivocità e contraddittorietà dei discorsi umani si sviluppa su due fronti, attraverso due azioni contemporanee: una, contenutistica, che mira appunto a far esplodere la categoria del letterario attraverso l'inclusione di diversi discorsi («ogni discorso – afferma Celati nel protocollo – è guardabile come discorso «letterario»»[4]); l'altra, metodologica, volta a moltiplicare le voci che approcciano all'oggetto letterario attraverso l'apertura alla cooperazione multidisciplinare.

[1] *Ivi* pag. 60.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ivi* pag. 58.

Dopo una breve risposta di Neri e una, più articolata, di Calvino, con i relativi commenti e dubbi – tanto contenutistici quanto formali – al testo di Celati, sembrano seguire alcuni mesi di silenzio[1]. Silenzio rotto da una lunga lettera di Celati, testo estremamente denso e importante nel processo di elaborazione della riflessione collettiva messa in opera con il progetto di rivista. Il giovane scrittore, senz'altro il più esuberante per temperamento e curiosità di idee e stimoli, espone ai due colleghi le suggestioni elaborate insieme a Melandri, che Celati, in quel periodo, andava a trovare frequentemente[2]. Il logico genovese, che aveva appena pubblicato *La linea e il circolo* e lavorava in quegli anni sul recente fenomeno che fu la pubblicazione, in Francia, di *Les mots et les choses*, introdusse così, veicolata dalle chiacchierate con Celati, la questione dell'archeologia delle episteme in quel bazar di discorsi e questioni che era la progettazione di *Alì Babà*.

Il silenzio trascorso prima della lettera permise a Celati di prendere distanza dal suo protocollo e dai diversi piani discorsivi che vi si dispiegavano, arrivando ad inquadrare il programma sullo sfondo di «un'idea enciclopedica»[3], già presente nel primo testo, e ad illuminare quest'idea con i discorsi fatti con Melandri, «concernenti il linguaggio, la scienza e l'episteme della nostra epoca»[4]. La rivista immaginata dai tre colleghi si colora così, per mano di Celati, delle suggestioni raccolte durante i suoi incontri con Melandri. Suggestioni e idee che sono il risultato di un processo di ricezione, da parte di Enzo Melandri, dell'apparato teorico articolato da Michel Foucault, e dell'ulteriore trasmissione delle idee elaborate dal filosofo genovese, a partire dal testo foucaultiano, ad uno scrittore poco più che trentenne all'ascolto di idee che potessero confluire nel progetto di un'idea di letteratura a cui, da diversi mesi, si stava cercando di dar forma. Non si può quindi parlare, propriamente, di una ricezione delle tesi esposte in *Les mots et les choses*; ci troviamo piuttosto di fronte all'accoglimento di una serie di suggestioni che arrivano come un'eco,

[1] Benché la successione delle lettere pubblicate non sia determinante per stabilire la frequenza e periodicità degli scambi, non solo perché sappiamo che alcune lettere sono andate perdute, ma soprattutto perché il dialogo non si è svolto esclusivamente in forma scritta, un periodo di silenzio, in questa fase, ha sicuramente avuto luogo: ne fornisce una traccia la lettera di Celati successiva alle correzioni di Calvino (cfr. G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 107).

[2] Cfr. G. CELATI, «Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo», lettera a Mario Barenghi e Marco Belpoliti, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 314.

[3] G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 107.

[4] *Ibidem*.

pressocché dimentica della voce iniziale e incurante di qualunque rigore filologico, teoretico o accademico.

A confluire nel progetto in questione è l'idea dell'arbitrarietà, della non naturalità della configurazione dei diversi campi discorsivi e della loro divisione disciplinare, in particolare quelli scientifici. Arbitrarietà da cui Celati fa conseguire la necessaria «disobbiettivazione dei linguaggi, delle griglie operative, e la tensione poetica che ne risulta, la contaminazione babelica erudita enciclopedica»[1]. Il presupposto di questa formulazione del piano operativo della rivista è la maturazione della consapevolezza della «relatività di ogni episteme e del suo appartenere ad un sottosuolo che è prima di tutto letterario, verbale, fantastico […]»[2]. L'intenzione di Celati sembra quindi essere quella di smascherare l'arbitrarietà dell'ordine discorsivo che costituisce il sistema di rappresentazione e comprensione della realtà. Fondandosi sul linguaggio, o meglio sulla configurazione che il linguaggio assume nei rapporti formali tra ciò che è detto (o non detto), il modo in cui viene detto e il dominio a cui attiene, l'ordine discorsivo che articola il rapporto tra le parole e la realtà può essere sovvertito (o quanto meno messo in crisi nella sua pretesa identità con la realtà stessa) attraverso una «forma accumulativa, uno schema aperto dove trovan posto le cose più disparate»[3], che sia un «accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca»[4].

In seguito a questa comunicazione (delirante e illuminante al tempo stesso) di Celati agli altri due ideatori del progetto, e in seguito ad una lettera di Guido Neri, Celati e Calvino si riuniscono a casa di quest'ultimo a Cinquale, nel mese di agosto del 1969. Qui i due amici sembrano aver discusso a lungo delle prospettive aperte da Celati, cimentandosi nella stesura di una lettera, indirizzata a Neri, in cui a quelle prospettive tentano di dare forma pragmatica. Il testo, redatto a quattro mani dai due scrittori, lascia trasparire un momento di forte ripresa dei lavori, sulla scia di un rigenerato fermento propositivo, aperto appunto dalla precedente lettera di Celati; fermento propositivo tale da produrre anche la prima idea di titolo: *Apocripha* sarebbe stato il primo «titolo-idea» (proposta non vincolante,

[1] *Ivi* pag. 108.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi* pag. 109.
[4] *Ivi* pag. 110.

tiene a precisare Calvino), attorno al quale sarebbero stati riuniti i volumi collettivi[1] redatti da una molteplicità di voci eterogenee tra loro che avrebbero trattato un tema comune nel più ampio spettro possibile di differenti punti di approccio[2].

Ciò che traspare da questa lettera è tuttavia anche quello che, forse, può essere indicato come uno dei motivi dell'inconcludenza ultima cui il progetto era destinato (inconcludenza che tuttavia ne costituisce contemporaneamente, come si è detto, il carattere che in questa sede ci è sembrato essere il più fertile): la difficoltà, o meglio la reticenza a formulare un tema, in quanto definizione unitaria sotto la quale racchiudere questa polifonia di voci, nel timore, radicale, di vedere appianata quella variegata eterogeneità cui la rivista sarebbe servita da palcoscenico. A fronte di questa reticenza viene proposto, a soluzione dell'«annoso tema delle tematizzazioni», il «nodo di temi» costituito dal «Comico (riso)-carnevale»[3]. Il tema bachtiniano, caro a entrambi gli scrittori (sebbene con rifrazioni estremamente differenti) viene infatti scelto poiché ritenuto fertile rispetto ad una diramazione di temi diversi; di qui, l'idea di una mappatura, lasciata aperta, sulle infinite possibilità di fare letteratura:

> Noi (tutti e due) pensiamo che questo tema possa sfociare in un albero di temi […] e quindi permetterci una specie di accumulazione enciclopedica di possibilità di far letteratura, ma tale da sfuggire ad un ordine chiuso, un albero quindi, che partendo dal ceppo comune di questa distinzione [l'opposizione bachtiniana carnevale-quaresima] ci permetta di creare un fitto intrico di cunicoli e di vie o sentieri o vicoletti o anche cul-de-sac.[4]

Sarà Calvino, futuro cartografo delle *Città invisibili*, ad essere incaricato di tracciare questa mappa, questo atlante, «tracciando le vie che conducono alle altre regioni della

[1] Cfr. G. CELATI e I. CALVINO, Lettera a G. Neri, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 118.

[2] Questa precisazione metodologica non viene, a dire il vero, esplicitata nella lettera in questione. Tuttavia, essa sembra essere un elemento cardine di tutte le fasi di progettazione, e viene inoltre chiaramente articolata da Celati in una lettera (che precede quella scritta a quattro mani con Calvino), allorché lo scrittore manifesta la necessità di concretizzare i contenuti da lui elaborati sulla sovversione dell'ordine epistemologico moderno. I punti da discutere pertengono al carattere metodologico della pubblicazione, in particolare «l'indirizzo tematico e non sistematico», che permetterebbe una produzione di «punti di accumulazione di tutto il sapere e di tutte le tecniche», e «l'indirizzo dialogico e non monologico», in un gioco di echi reciproci di «discorsi brevi e aforistici» (cfr. G. CELATI, Lettera a I. Calvino e G. Neri, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pp. 111-112).

[3] Cfr. G. CELATI e I. CALVINO, Lettera a G. NERI, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 118.

[4] *Ibidem*.

terra»[1], strade molteplici e di carattere non solo letterario. Viene così concepito il secondo testo programmatico, firmato da Calvino e databile 1970[2], che prende la forma di una sorta di elenco enciclopedico dei discorsi umani più disparati; lo scrittore precisa alle primissime righe del testo l'intento di tessere un dialogo in questa eterogeneità discorsiva:

> [Questi quaderni] vogliono mettere in chiaro che d'un discorso si tratta – di molti discorsi insieme, che possono articolarsi in una conversazione generale – che passa di libro in libro, di manoscritto in manoscritto, e scoprire il filo di questo discorso anche là dove sembra che ci sia solo un brulichio disordinato.[3]

Dopo una brevissima presentazione degli intenti (due pagine scarse), lo scrittore ligure stila una tassonomia, una mappatura della discorsività narrativa, suddividendo il materiale nei diversi temi e approcci metodologici che la rivista si propone di affrontare. Ma la tassonomia si rivela in realtà essere un bazar, una collezione il cui ordine di classificazione rimane aperto, in cui le discorsività narrative si moltiplicano nelle diverse sfaccettature disegnate dal moltiplicarsi, a loro volta, delle prospettive da cui si guardano. Il carattere di bazar, o di collezione delle meraviglie, si manifesta pian piano che si articolano i vari elenchi tematici. Così, se le catalogazioni sotto ai temi «Le grandi funzioni» e «Strategia narrativa» non presentano elementi particolarmente sorprendenti e inaspettati rispetto alle categorie in cui vengono inventariati, la classificazione articolata sotto il tema «Luoghi simbolici», sebbene continui a non presentare elementi di dissonanza rispetto alle aspettative, rimane tuttavia aperta, non esaustiva, chiudendosi con la locuzione «ecc.»[4]. Le pareti contenitive dell'oggetto letterario cominciano ad incrinarsi con l'intrusione di una prima estraneità, sotto il tema «Istituzioni», quando, in mezzo a «la descrizione», «il paesaggio», «il dialogo», «la conversazione», «la definizione d'un

[1] *Ibidem*.

[2] La trascrizione del dattiloscritto nella raccolta curata da Barenghi e Belpoliti non reca nessuna data, e risulta difficile ipotizzarne una precisa: il protocollo apre infatti il capitolo «Il progetto e le proposte di lavoro» e viene così posto dai curatori in discontinuità con il materiale raccolto nella sezione precedente, che si conclude con una lettera di Calvino e Celati a Neri datata agosto 1969. La documentazione che segue, invece, il protocollo di Calvino, è costituita da due lettere di Celati, la prima, indirizzata all'editore Del Buono, è datata 2 ottobre ma non viene specificato l'anno; la seconda, indirizzata a Calvino e Neri, è datata 31 ottobre 1970, e porterebbe quindi a ipotizzare che la prima risalga allo stesso periodo. Si è quindi inclini a pensare che il protocollo sia collocabile nello stesso anno; d'altronde, il testo è indicato come databile al 1970 anche nella sua pubblicazione nel secondo volume dei *Saggi* di Calvino, a cura di Barenghi (cfr. I. CALVINO, *Saggi*, vol. 2, Mondadori, Milano 1995, pag. 1710).

[3] I. CALVINO, «Protocollo del progetto», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 125.

[4] Cfr. *ivi* pag. 127.

carattere», «la meditazione», «il monologo», «la dimensione della memoria», compare la categoria «come si fanno le cose (manualistica tecnica)»[1]: se infatti le altre istituzioni individuate si ritrovano comunemente nella struttura della narrativa, in prosa o in versi, la manualistica tecnica manca, di solito, tra gli stili e le strategie di racconto letterario.

È tuttavia sotto la rubrica «Come leggere» che si dispiega una vera e propria "camera delle meraviglie" del discorso umano, articolando una tassonomia delle diverse maniere in cui un racconto può manifestarsi, la cui eterogeneità realizza quella tensione, già rivendicata da Celati, ad includere nel letterario ogni tipo di discorso. Inclusione che, in questa teca che è il programma calviniano, arriva ad estendersi fino ad includere, come sottocategoria di racconto tra quelli elencati in questa rubrica, i racconti non verbali, «condensati in immagini: gli emblemi; gli alberi genealogici; i rebus; la cartomanzia; gli ex-voto; le tavole dell'Encyclopédie su arti e mestieri»; precisazione, quella dei racconti figurativi, cui si affianca, anche spazialmente, l'individuazione di un'altra sottocategoria, consistente in «tutti i tipi di racconti in forma non narrativa: oroscopi; lapidi funerarie; bestiari erbari lapidari»[2]. Precisazione che sorprende, e non poco, dal momento che la maggior parte degli elementi elencati direttamente (e quindi privi della specificazione «racconti in forma non narrativa») non sono, comunemente, letti come racconti narrativi: tralasciando la presenza di elementi quali «un incantesimo», «una ninna-nanna» o «un nonsense» (che pure si discostano dalle più classiche forme di narrazione come «mito», «fiaba», «cantare di gesta», «romanzo»), l'effetto di disorientamento rispetto alla categoria di appartenenza si realizza pienamente quando ci si trova davanti alle voci: «un fatto di cronaca; un verbale di polizia; un incidente automob. nella richiesta risarcimento alle assicuraz.; le memorie di un generale; un «caso clinico»»[3]. Completano questa mappatura un breve elenco di «grandi categorie stilistiche»: «l'antropomorfismo; l'estraneazione; l'aggressione linguistica; l'oggettività»[4]; infine (interno, si direbbe, a questa lista) un elenco delle caratteristiche del linguaggio negli usi che se ne possono fare: «trasparenza – spessore; linguaggio comune – ling. personale; l'italiano come convenzione / come umori locali; l'antiquato – il moderno»[5].

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. 128.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

Calvino prosegue immaginando un'esemplificazione dei temi individuati (ovvero di quegli oggetti disparati appena elencati) attraverso la pubblicazione, eventualmente a puntate, di romanzi contemporanei italiani e stranieri, di classici pressocché sconosciuti o vecchi romanzi popolari, di classici ri-raccontati da scrittori contemporanei, di antologie varie e di rassegne bibliografiche. Lo scrittore si dedica infine ad illustrare la possibile struttura di ogni numero della rivista, in cui la varietà delle tematiche viene ulteriormente accentuata dalla plurivocità degli autori incaricati di esemplificarle e dalla molteplicità di discipline da cui le diverse voci provengono. Calvino propone quindi di far seguire alle puntate dei tipi di racconti appena elencati (romanzi classici o contemporanei, conosciuti o ignoti, italiani o stranieri) un fatto di cronaca raccontato da almeno tre scrittori; di affidare ad uno o più giornalisti «un settore dell'attualità italiana analizzato come «campo narrativo»»[1]; infine, di presentare «un settore dell'attualità internazionale analizzato nell'organizzazione di significati che prende per *noi* […] affidato a un semiologo, a un geografo, a un sociologo, a uno storico ecc»[2]. Calvino delinea inoltre una sezione dedicata alla presentazione dei temi e problemi affrontati, che prefigura come assortiti e vari, corredata dalla presentazione di un autore attinente ad uno dei temi trattati nel numero. Ma neanche questa sezione si sottrae al carattere di eterogeneità e molteplicità peculiare al progetto; e, in questo caso, l'eteroclito prende la forma di alterità, contrasto, disaccordo:

> […] un autore o un fatto letterario che non c'entri niente con i nostri discorsi del resto del numero […] per creare un contrasto, aprire un orizzonte di lettura tutto diverso, far vedere che potremmo sbagliarci e le cose importanti essere tutt'altre.[3]

Questo dunque l'atlante calviniano del discorso umano, nelle sue sfaccettature più minuziosamente variegate, la cui apertura radicale arriva fino all'inclusione del discordante, del contrastante, del contraddittorio. Al testo programmatico redatto dallo scrittore ligure segue, nella raccolta del materiale pubblicata da Barenghi e Belpoliti, la lettera di Gianni Celati a Oreste Del Buono, datata 2 ottobre (probabilmente dell'anno 1970, viste le successioni di date presenti nel materiale pubblicato[4]). La lettera inviata all'editore segna un momento di particolare fermento nel corso dello sviluppo della rivista

[1] Cfr. *Ivi* pag. 129.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi* pag. 130.
[4] Cfr. *supra* nota 2 pag. 38.

immaginata, manifestando uno slancio positivo verso la possibilità di realizzazione dell'idea editoriale covata durante i due anni precedenti. Ma anche in questo caso, la descrizione della pubblicazione riproduce il disordinato carattere di bazar proprio del suo oggetto. Il raddoppiamento del senso di confusione carnevalesca, di accumulazione della cianfrusaglia è probabilmente ampliato dal fatto che a scrivere la lettera fosse proprio Celati, dei quattro animatori del progetto quello che con maggior esuberanza rivendica l'azione di accumulo incoerente e non escludente proposto dalla rivista immaginata, a contattare l'editore e metterlo a conoscenza dell'idea. La sicumera del giovane scrittore nel rivendicare una certa fierezza nella noncuranza rispetto all'esaustività e completezza progettuale è tale del resto da dichiarare apertamente la confusione del progetto, nella lettera in questione:

> Da due anni ci sforziamo di capire come potrebbe essere una pubblicazione collettiva e periodica che non sia né noiosa né fatua, né terrorizzante né lassista, né promozionale né riservata alle élites. Non l'abbiamo ancora capito.[1]

La lettera è d'altronde indirizzata ad un editore con una sensibilità particolare per la collezione, la cianfrusaglia e l'inclusione di linguaggi non ufficialmente riconosciuti come appartenenti al pantheon letterario. Oreste Del Buono, che di lì a due anni avrebbe preso la direzione della rivista *Linus*, fu tra i primi in Italia ad interessarsi al fenomeno del fumetto e a dargli risonanza e dignità. È proprio *Linus* ad essere chiamato come esperienza presa ad esempio in quanto «pubblicazione-spettacolo». Malgrado la confusione progettuale, Celati dichiara infatti che dallo sforzo immaginativo un'unica certezza si è delineata, ovvero che «se è possibile una pubblicazione come questa, essa debba equivalere in tutto a uno spettacolo[2]»; e dunque, l'unico punto fermo presentato dallo spavaldo giovane scrittore è che la pubblicazione progettata dovrà essere «una rivista che sia uno spettacolo[3]». Quale termine più elegante per presentare quell'accumulo incoerente di cianfrusaglie narrative che la rivista avrebbe dovuto mostrare?

La presentazione del progetto all'editore resta, come si è visto, piena di riserve, di sfacciate e ripetute confessioni del carattere confuso, incerto, provvisorio del progetto. Progetto di un bazar, spavaldamente proposto per la pubblicazione così come si presenta,

[1] G. CELATI, Lettera a Oreste Del Buono, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 131.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

come accumulo irriducibilmente eterogeneo e costitutivamente disordinato; dal momento che un ordine e una definizione di questo materiale non è stata possibile durante i due anni di progettazione che precedono la lettera, bisogna quindi ammetterne il disordine intrinseco e l'irriducibilità definitoria, e malgrado ciò (anzi, proprio *per ciò*) tentare una pubblicazione, rendere visibile questa irriducibilità, questa eterogeneità, questo disordine:

> Ricapitolo: avventure, parodia, comiche, trascrizioni, ri-recitazione, satira; e poi aggiungo di mio (non so Calvino) documenti autobiografici sul tipo di autobiografie della leggera, lettere d'una tarantata, autobiografia d'uno schiavo; e poi ancora vecchie cose che danno gusto a leggerle; giochi con i test proiettivi, dialoghi lucianeschi e saggi maramaldi, magari canzoni dissennate etc. etc. Infine: narrativa pubblicata a puntate, che trasformi la discontinuità dei diversi numeri in continuo coinvolgimento. Non so spiegarle bene lo spazio dell'illustrazione, ma sento che è decisivo. Tutto questo non sappiamo bene come si realizzi.[1]

Indecisione, insicurezza, inconcludenza ammessa a testa alta: un altro modo per rivendicare, raddoppiandolo, quel rifiuto al progetto definito, conchiuso, unitario, granitico, certo nel suo tragitto verso una finalità definita; rifiuto che trova le sue ragioni nella ferma convinzione dell'esigenza ad aprire le porte all'estraneità, all'inclusività, le quali, certo, comportano una perdita di sicurezza, come tutto ciò che abbandona il confortevole involucro di una definizione identitaria. Convinzione che emerge con forza, malgrado la difficoltà a definire la pubblicazione immaginata, proprio nell'ostinazione con cui il progetto prosegue. E se è impossibile e contrario agli intenti trovare una definizione che cristallizzi questo magma vivo di oggetti narrativi, allora non resta che stilare «grandi elenchi di roba[2]», come scrive Celati nella lettera che invia ai suoi colleghi qualche settimana dopo aver contattato l'editore Del Buono. In questa lettera, lo scrittore ferrarese riprende il «tracciato di Calvino[3]», che a suo avviso funziona bene come «traliccio operativo sotterraneo[4]», per rielaborarlo in forma di lista. Rispetto al programma calviniano, in cui percepisce un'organizzazione per numeri monotematici[5], Celati sottolinea l'importanza di

[1] *Ibidem*.
[2] G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 133.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] Questa percezione, in realtà, non ci sembra trovare riscontro nel protocollo di Calvino, la cui struttura appare piuttosto aperta ad un pluralismo tematico.

mantenere la struttura «fluidissima», proponendo inoltre la costituzione di un *Archivio della barzelletta orale italiana* e di un'*Oniroteca*[1].

In questa fase di progettazione il piano di lavoro e la struttura della pubblicazione trova, a grandi linee, l'accordo degli ideatori. In allegato alla lettera, Celati presenta un altro elenco di cianfrusaglie narrative, proposte in quanto «Settori di lavoro», aggiungendo inoltre una lista di materiale su cui cominciare a lavorare in vista della preparazione del primo numero[2]. Anche qui (è quasi inutile, ormai, ripeterlo) le liste si colorano delle tonalità più disparate. Rispetto all'assortimento proposto da Calvino, in cui la varietà, molteplicità ed eccentricità dei temi era comunque affidata al racconto da parte di voci aventi in qualche modo una provenienza istituzionale (per quanto pluridisciplinare), Celati apporta delle precisazioni, aggiunte, integrazioni che conferiscono alla raccolta di materiale un carattere ancora più estremo di accumulazione onnicomprensiva della pubblicazione immaginata. Così, il giovane scrittore incrementa la già debordante grotta di *Alì Babà* aggiungendo, nell'elenco numerato in cui riprende i temi proposti da Calvino:

> […] fatti di cronaca ripresi da giornali vecchi, oppure fatti recenti riraccontati da scrittori; […] 9) ninne-nanne, filastrocche, nursery rhymes illustrati; 10) registrazioni di racconti orali (matti; visionari, per es. quel portiere milanese che ha visto i marziani; disgraziati d'ogni tipo; cittadini normalissimi e pendolari) […]; 11) motti, proverbi, indovinelli, scioglilingua […]; 12) fiabe e miti di ogni paese, ri-raccontati; 13) casi clinici […]; 14) raccolta continua di barzellette; costituzione d'un Archivio della barzelletta italiana, con invito ai lettori di collaborare; 15) raccolta continua di sogni; costituzione d'una Oniroteca; 16) raccolte di scritti sui gerghi con esemplificazioni; 17) raccolte di scritte oscene nei cessi; 18) descrizioni di città, con vedute; 19) sketch di fantaisistes (come Hoffnung, Lamoureux etc); 20) interviste giocose con grandi creatori di spettacolo (per es. Tati); 21) testi di cantastorie con le illustrazioni dei loro cartelloni.[3]

La lista di proposte di lavoro prosegue adducendo il materiale che potrebbe fornire consistenza alle categorie elencate. In questo caso, ci troviamo di fronte ad una eccentrica e ricercata bibliografia, in un continuo alternarsi di un non meno curioso catalogo di illustrazioni, composta da grandi romanzi illustrati da famosi fumettisti (come il *Pont de Londres* di Céline illustrato da Crepax, o *La main enchantée* di Nerval illustrato da Battaglia), da edizioni graficamente ricercate di romanzi polizieschi (l'edizione Martin Secker, del

[1] Cfr. G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 133.
[2] Cfr. *ivi* pp. 134-136.
[3] *Ivi* pag. 134.

1928, di *Prince Zaleski* di Shiel), dalle fiabe irlandesi illustrate dalle miniature medievali del *Book of Kells*, da romanzi o racconti scoperti da scrittori contemporanei (è il caso di *Star ou Ψ de Cassiopée* di Defontenay, scoperto da Queneau), da un elogio al fotoromanzo scritto da Le Clézio[1]. Troviamo inoltre la proposta di far «ritrascrivere il terzo libro di Gulliver su Laputa» in quanto «satira del positivismo logico o del sistematismo ontologico», l'dea di una *Antologia del gag cinematografico*, e la trascrizione della cronaca, esposta in una rivista giuridica, dell'efferato linciaggio di Donato Carretta, consumatosi a Roma nel 1944. Infine, la proposta di pubblicare a puntate *Le avventure di Guizzardi*[2], che Celati sta redigendo in quel periodo e che pubblicherà presso Einaudi nel 1973.

Segue questo dettagliato quanto delirante piano di lavoro un rapido scambio di lettere tra un nervoso Calvino, e un tranquillo ma fermo Celati. Il primo risponde alle proposte del più giovane dichiarandosi «d'accordo con la linea generale»[3], ma con varie obiezioni su diversi punti. La più dura riguarda Le Clézio e in generale i fotoromanzi, considerati da Calvino «vaccate immonde»[4]; critica che non va giù all'autore di *Guizzardi*, in quanto «fatta al di qua della linea di difesa del superuomo intellettuale moderno»[5], ma, di fronte all'aggressività del rifiuto del collega, si rassegna a «lasciar cadere»[6] la proposta. Viene poi espressa una forte riserva rispetto alle raccolte di barzellette, così come dei proverbi: benché infatti la barzelletta comparisse già nel testo programmatico redatto da Calvino, in quanto pratica contemporanea della narrativa orale[7], lo scrittore ligure è piuttosto propenso ad una loro analisi strutturale in quanto «struttura elementare della narrazione»[8], sottoponendole dunque ad uno «studio antropologico»[9]: affermazioni che prestano il fianco all'accusa di intellettualismo mossa da Celati sulla questione dei fotoromanzi. Traspare spesso, del resto, il varco che comincia a solcarsi, via via più netto e profondo, tra le differenti maniere di caratterizzare e comporre questo bazar della

[1] Cfr. *ivi* pag. 135.
[2] Cfr. *ivi* pag. 136.
[3] I. CALVINO, Lettera a G. Celati, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 137.
[4] *Ibidem*.
[5] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag.140.
[6] *Ibidem*.
[7] Cfr. I. CALVINO, «Protocollo del progetto», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 128.
[8] I. CALVINO, Lettera a G. Celati, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 138.
[9] *Ibidem*.

narrazione: quello di un radicale irrazionalismo (che sarà la scelta di Celati), in opposizione ad un non meno radicale iper-razionalismo (la via intrapresa dal futuro oulipiano). Ma sulla questione delle barzellette Celati non ribatte: si limita (in un immobilismo che, a nostro avviso, esprime piuttosto una fermezza rispetto alla volontà di mantenere la costituzione di tale archivio) ad esporre in due righe l'idea di incaricare Paolo Valesio articolarle in una possibile classificazione[1].

Calvino prosegue sollevando altre osservazioni e dubbi, che trovano puntuale risposta da parte di Celati; l'inclusione di fatti di cronaca sia attuali che del passato, che Celati aveva presentato sotto la medesima sezione, come equivalenti e interscambiabili, senza alcun tipo di specificazione o distinzione, stride invece agli occhi di Calvino, il quale non riesce a capire quale possa essere l'interesse di fatti di cronaca inattuali[2]. La risposta di Celati sottolinea la radicale curiosità dello scrittore ferrarese per i fatti discorsivi, e la prospettiva non meno radicalmente eccentrica da cui guarda questo materiale discorsivo: «per me – afferma Celati – la cronaca è mito puro, quindi attuale o no, funziona sempre, nel contesto che vogliamo creare, proprio come gioco affabulatorio su «racconti riferiti»»[3]. La cronaca non si inserisce quindi in un campo di interesse riguardante l'attualità e l'animazione di uno scambio di opinioni attorno a questa; essa si colloca piuttosto, agli occhi di Celati, nella collezione di racconti popolari, di una narrativa del quotidiano, non distante da quella collezione di racconti orali che, nel piano di lavoro proposto nella lettera, includevano dalle narrazioni dei matti a quelle dei «cittadini normalissimi e pendolari».

Trova invece l'accordo di Calvino la costituzione di un'*Oniroteca*, di fronte alla quale, invece, Celati aveva immaginato il padrino intellettuale storcere il naso[4]; su questo punto, chiarisce e rassicura Calvino, non ha nulla in contrario: è semplicemente un campo, che si inserisce in quello più vaso del «sottolinguaggio (letterario o *brut* che sia)»[5], verso il quale lo scrittore ligure non nutre un particolare interesse e che quindi suggerisce di affidare alla

[1] Cfr. G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 140.
[2] Cfr. I. CALVINO, Lettera a G. Celati, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 137.
[3] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 140.
[4] Cfr. G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 133.
[5] I. CALVINO, Lettera a G. Celati, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 138.

sovrintendenza di Celati[1]. In compenso lo scrittore delle *Città invisibili* si mostra entusiasta della sezione sulla descrizione urbana o geografica in generale, tema per lui di grande interesse[2]. Per quanto riguarda la raccolta di sogni, Celati precisa in realtà che per questa sezione non aveva pensato tanto ad una loro presentazione in qualità sottolinguaggio, quanto ad una documentazione dell'immaginario; propone quindi di affidare tale sezione a Furio Jesi[3], i cui scritti sul mito avevano, qualche anno prima, catturato l'attenzione di Calvino che promosse la pubblicazione di *Letteratura e mito* a Einaudi[4].

L'accumulo di linguaggi presentato in questi piani progettuali viene delineato in modo più chiaro da Celati in seguito ad un incontro con Carlo Ginzburg, che si associa al progetto alla fine del 1971. Con il coinvolgimento del giovane storico, e attraverso il dialogo aperto con questi, affiora da quella curiosa raccolta di linguaggi disparati il profilo dell'oggetto di scarto, della *bricole*, come «come possibile tema comune»[5]; insomma, la discussione con Ginzburg (la cui ricerca storica sulle eterodossie religiose si innesta d'altronde su una gamma di interessi che vanno dalla critica letteraria, alla storia dell'arte, all'antropologia) segna una svolta nel lavoro di definizione del progetto in corso, svolta che Celati prontamente indica a Calvino:

> […] mi sembra di intravedere un discorso sotto tutte queste ricerche disparate (quello dello storico come Carlo che fruga nell'ombra ciò che la storia scarta mi sembra il discorso pivot); in sostanza mi sembra che finalmente ci siamo, basta muoversi un pochettino, non aver fretta, scambiarsi i lavori e crederci un po'; se mi dai una mano nel tenere i rapporti ce la facciamo. […] sono stato tutto il giorno con Carlo che sta per venire a Parigi ed è dispostissimo a lavorare con noi; io dico che voi due fareste una piattaforma saldissima di lavoro magari con una direzione a due. [P]erché Carlo in fondo fa quello che i letterati vorrebbero fare ma non sono capaci ossia trova le voci dimenticate e le fa parlare.[6]

[1] Cfr. *ibidem*.
[2] Cfr. *ibidem*.
[3] Cfr. G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 140.
[4] Furio Jesi, classe 1941, *enfant prodige* dell'egittologia (nel 1957, a soli 16 anni, pubblicò il suo primo articolo – «Elementi africani delle civiltà di Nagada», in *Aegyptus*, anno 37, fasc. II, luglio-dicembre 1957), si occupò del ruolo del mito, della letteratura, e dell'estetica in generale, nell'ambito della cultura occidentale contemporanea (in particolare in area tedesca). *Letteratura e mito* arrivò sulla scrivania di Calvino, tramite Paolo Fossati, nel settembre del 1966, e ricevette un parere entusiasta dello scrittore ligure, il quale ne promosse quindi la pubblicazione nella riunione editoriale del 26 ottobre 1966. Cfr. la lettera di P. Fossati a I. Calvino del 23 settembre 1966, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 31/1, fascicolo 537/1; per la riunione editoriale cfr. *ivi*, cartella 5, fascicolo 379.
[5] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 140.
[6] *Ivi* pag. 142.

1.3 La polifonia e le sue dissonanze

L'individuazione del tema dell'oggetto di scarto sembra riaccendere un entusiasmo affievolito, scoraggiato dalla difficoltà, frustrante, di definire un'idea la cui realizzazione viene nondimeno percepita come necessaria, urgente. Il lavoro collettivo riprende allora vivacità, e sembra anzi godere di un'energia propulsiva. L'elaborazione del progetto era infatti arrivata ad un punto in cui l'intento era chiaro a tutti i primi tre animatori. I quali però, forse in quanto tutti afferenti, in fondo, allo stesso campo disciplinare (quello strettamente letterario), di cui per di più condividevano, grossomodo, i punti di riferimento sia teorici che estetici, sembravano aver esaurito gli stimoli provenienti da un ambiente che, evidentemente, non poteva più fornir loro nutrimento e fantasia (ritrovandosi quindi come tre pesci in un acquario di cui avevano esplorato ogni anfratto, consumato l'ossigeno). Diventa quindi cruciale il coinvolgimento di Carlo Ginzburg, più esterno rispetto all'ambiente letterario (ma non del tutto estraneo ad esso), che si aggiunge al progetto con sincero interesse per i temi trattati, di cui discute con Celati, permettendo l'individuazione di un nucleo tematico (e temperando inoltre l'entusiasmo dell'esuberante scrittore con il suo rigore di giovane storico indagatore d'archivi).

Con l'entrata in scena di Ginzburg, quindi, il progetto si ravviva, riprende forza e fiducia; e, forse, il fatto che a fornire questa propulsione sia l'elemento di alterità rappresentato dallo sguardo del giovane storico, rende più chiara (sicuramente più presente nei discorsi) la consapevolezza dell'importanza data al lavoro di tipo collettivo, che diventa non solo un argomento costante delle ultime lettere, ma anche una pratica effettiva delle ultime fasi del progetto di *Alì Babà*. Ecco allora la lettera incoraggiante di Celati a Calvino e l'incitazione a «scambiarsi i lavori». Lavori che riprendono, e riprendono a circolare, in un cerchio di partecipanti che comincia ad allargarsi. Benché non risultino voci in prima persona, oltre a quelle degli ormai quattro protagonisti, il coinvolgimento di altri personaggi diventa effettivo (rispetto a quelle che, precedentemente, erano rimaste allo stato di proposta). Sono Celati e Ginzburg, in particolar modo, ad intrattenere e mantenere vivace uno scambio con il filosofo Enzo Melandri, il francesista Lino Gabellone e gli scrittori Antonio Faeti (interpellato soprattutto per i suoi studi sull'illustrazione) e

Paolo Valesio (già presente, come partecipante, al seminario di Urbino[1], luogo di nascita del progetto di rivista in questione).

La ripresa dei lavori si concretizza nella stesura di due scritti, uno di Calvino ed uno di Celati, destinati alla presentazione del primo numero della rivista: quello di Calvino, «Lo sguardo dell'archeologo», sembra essere quello più soddisfacente secondo il giudizio di tutti, compreso quello di Celati, il cui scritto, lasciato per il momento senza titolo, rimarrà in uno stadio provvisorio e non del tutto convincente agli occhi del suo autore. Sarà quindi su «Lo sguardo dell'archeologo» che la riflessione collettiva si metterà in moto, in questo nuovo assetto polifonico, in cui fanno il loro ingresso la voce dello storico Ginzburg e, anche se in modo più indiretto, quella (che aveva del resto già fatto capolino, in modo decisivo, durante le primissime fasi di progettazione) del filosofo genovese Enzo Melandri.

Calvino, incoraggiato da questa vitalità rinnovata, si dedica quindi alla stesura della presentazione dell'editoriale, mettendo a disposizione lo scritto per un lavoro di riflessione comune. Si apre così uno spazio di lavoro in cui si vedono sfumare i confini identitari dei molteplici pensieri implicati, che entrano in una dinamica di osmosi reciproca, fluidificando le barriere del "mio" e del "tuo". E questo non solo per quanto riguarda l'assetto della rivista, immaginata proprio come polifonia lasciata aperta e irriducibile ad una definizione ideologica o progettuale (e quindi in qualche modo teleologica) unitaria, come complessa compresenza di voci che incessantemente si contraddicono e correggono; ma anche per quanto riguarda il pensiero individuale di ciascuno, nutrito e modificato dalle ibridazioni con le riflessioni degli altri. Ciò emerge già nella risposta di Ginzburg al testo di Calvino, che, afferma lo storico, «mi chiarisce anche il senso complessivo delle cose che vorrei fare (e non solo del libro sull'*alto e il basso* e gli emblemi)»[2]. Il lavoro collettivo influisce allora positivamente sulle riflessioni individuali, nel senso di una reale creazione di un'articolazione di pensiero impossibile nel lavoro individuale e solipsistico. E non si tratta propriamente di suggerimenti, spunti, ispirazioni suscitate dal contatto con l'elaborazione di un pensiero esterno, quanto piuttosto di un lavoro di riflessione critica nutrito dallo sforzo comunicativo messo in atto da una molteplicità di voci e pensieri, soprattutto in quanto non concordanti. È il caso di Ginzburg, i cui progetti vengono chiariti da un testo di

[1] Il programma è consultabile sul sito semiotica.uniurb.it nella sezione Attività della memoria del Centro Internazionale di Scienze Semiotiche Umberto Eco, CiSS, Università di Urbino, 1968.
[2] C. GINZBURG, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 143.

Calvino con cui, pure, non concorda pienamente; è il caso, ancora più eloquente, di Celati, il quale, alle prese con un testo introduttivo del progetto al quale non riesce a dare una formulazione che lo soddisfi, riesce ad elaborarne meglio alcuni passaggi nel momento in cui deve esprimere le critiche allo scritto di Calvino: «mi sono accorto che andando avanti a risponderti ho trovato alcuni passaggi che cercavo per il mio intervento»[1], confessa il giovane scrittore.

L'elaborazione del progetto, il progetto stesso, viene quindi avviato sulla strada di una crescita collettiva; nella consapevolezza, esplicitata, che la collettività deve mantenersi dissonante: in caso contrario, nel caso cioè di un'uniformazione delle voci chiamate a comporre questa polifonia in un coro unisono, il carattere collettivo collasserebbe in un'unitarietà individuale di intenti, che renderebbe sterile la rivista, rispetto al progetto immaginato. Ed è Celati, nelle sue critiche allo scritto di Calvino, che sottolinea la necessità a mantenere viva la contraddizione e il disaccordo, là dove essa si presenta (seppur, evidentemente, all'interno di una progettualità comune):

> […] non si tratta di fare un compromesso, ma di capire più esattamente il senso dell'operazione che facciamo assieme, senza darci a vicenda dei contentini, ma ammettendo una sensata disparità di vedute che nessuno ci obbliga a colmare. […] Bisogna pensare a questa pubblicazione come un luogo di discorso non esclusivo, ma vario e magari anche contraddittorio […].[2]

Ci troviamo di fronte ad una fase estremamente fertile rispetto all'elaborazione dell'idea di rivista immaginata dai suoi promotori. Benché sia, effettivamente, la fase che precede l'abbandono del progetto, gli ultimi scambi si colorano di idee e immagini feconde, eloquenti illustrazioni dello scenario di cui avrebbe dovuto essere palcoscenico. Vivacità di immagini, quindi, formatesi sulla compenetrazione dell'immaginazione di più protagonisti: in altre parole, nate sul terreno comune di un lavoro collettivo, di una polifonia di voci e delle sue dissonanze.

Sono Celati e Ginzburg, in questa fase, quelli che trovano le energie per formulare l'articolazione della pubblicazione, da sottoporre ad un Calvino che (ancorché autore del testo di presentazione) sembra mantenere un atteggiamento più ricettivo, in attesa più che

[1] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 149.
[2] *Ivi* pag. 148.

propositivo. Sono d'altronde indirizzate a lui le ultime lettere dei primi due, i quali mantengono rapporti fecondi con i possibili ulteriori collaboratori. E sono infatti gli appunti preparatori che Lino Gabellone, impegnato in un lavoro di ricerca sullo statuto dell'oggetto di scarto nella poetica surrealista, fornisce a Celati, a suggerire a quest'ultimo l'immagine geografica, urbanistica, di un itinerario inconcludente, senza meta prestabilita; immagine a cui la rivista, secondo Celati, dovrebbe somigliare, in quanto «idea di una non determinabile o non numerabile serie di diramazioni e quindi della non riducibilità di tutti i luoghi del possibile storico a uno schema»[1]. Un'idea, questa, che fornirebbe alla rivista la forma di una «pubblicazione-biblioteca»[2], immaginata da Celati come un luogo di consultazione dei discorsi più variegati, senza che una linea teorica ne possa definire un senso unanime, sussumendo in questo modo la molteplicità di discorsi[3]. Biblioteca-mondo in cui, nel lavoro collettivo, rimane aperto lo spazio del disaccordo della contraddizione, della dissonanza:

> Gli interventi dovrebbero così essere una chiara sequenza di molte voci […] come capitoletti di una ricerca collettiva, che si incrocino e correggano, approssimazione ad un limite attraverso successive correzioni; ciò per dare il senso di una quête non teleologica, itinerario attraverso una città, città di cui si scoprono sempre nuove linee che si classificano come seriazione, senza che ciò risulti mai una mappa già tracciata per sempre […].[4]

Si delinea così un'immagine della pubblicazione, articolata attorno ad un'idea di un'esposizione variegata e non gerarchicamente organizzata di linguaggi, costituita e resa possibile da un lavoro di riflessione collettiva attorno al tema dell'oggetto di scarto, anch'essa priva di una linea teorica direttiva. L'intenzione comune sembrerebbe quindi quella di mantenere, nella stessa dinamica collettiva, l'unicità irriducibile di ognuna delle voci che compongono questa polifonia. Di disinnescare, quindi, il pericolo insito alla costituzione di un gruppo, di una neutralizzazione delle contraddizioni e differenze interne (neutralizzazione volta, certo, a scongiurare il pericolo di una rottura o frammentazione dell'unità così creata), di un loro appiattimento sotto un'unica linea discorsiva, e la

[1] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pp. 157-158.
[2] *Ivi* pag. 157.
[3] Cfr. *ibidem*.
[4] *Ibidem*.

costituzione, in questo modo, di una sorta di sovra-individualità, di blocco unico, granitico, chiuso, definitivo.

Questo il senso sottolineato nelle ultime lettere testimoni del progetto. L'ultima delle lettere raccolte e pubblicate da Barenghi e Belpoliti è quella indirizzata a Calvino e scritta a quattro mani da Celati e Ginzburg, nella tarda primavera del 1972. I due, in questa fase indubbiamente i più attivi e propositivi del gruppo, si riuniscono a Bologna, dove cercano di definire e mettere in chiaro, ancora una volta, la struttura della pubblicazione immaginata. Scrivono così a Calvino rinnovando la conferma della loro buona volontà di realizzare l'idea di rivista, il cui progetto va ormai avanti da quattro anni. Immaginano quindi la composizione del primo numero: in apertura «Lo sguardo dell'archeologo», scritto da Calvino appositamente per la presentazione della rivista, seguito da un mosaico di pezzi estratti da *Le città invisibili* di Calvino, *Le avventure di Guizzardi* di Celati, *Il formaggio e i vermi* di Ginzburg, «un pezzo del matto di Valesio», e un contributo di Gabellone sull'«objet trouvé»[1]. Si tratta di una serie di lavori che ciascun autore coinvolto stava in quel momento elaborando in maniera autonoma, destinati ad una pubblicazione autonoma, e tuttavia «germogliati sul terreno di una serie di discussioni comuni»[2]. Il periodico, di cui si ipotizzava una cadenza annuale o semestrale, sarebbe stato quindi composto di una raccolta di materiale, raccolta tesa a «render conto del risultato del lavoro autonomo di una serie di persone svolto a partire da una serie di discussioni comuni»[3]. L'intento è quindi quello di mantenere ben viva la tensione, o piuttosto l'irriducibilità della tensione tra la discussione comune e l'eterogeneità delle voci che la animano; tensione che costituisce il senso stesso della rivista:

> […] questi lavori sarebbero poi subito pubblicati autonomamente e si rivolgeranno a un loro pubblico autonomo; il senso della pubblicazione sarebbe proprio questo, nel ricomporre materialmente con un atto di violenza tipografica (il fatto di riunire testi eterogenei sotto un'unica copertina) pubblici e testi eterogenei.[4]

L'idea della rivista mantiene così la forma di una sorta di teca, di collezione di frammenti eterogenei, tematicamente accomunati da una riflessione sull'oggetto di scarto

[1] Cfr. G. CELATI, C. Ginzburg, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 169.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

(il lavoro di Gabellone), sul frammento eterogeneo (la storia del mugnaio Menocchio, esistenza periferica rispetto alla grande Storia, a partire dalla quale Ginzburg ricostruisce una tradizione popolare che sarebbe stata schiacciata sotto la definizione di stregoneria), sulla quotidianità infima, ai margini, alienata, anti-eroica (il Guizzardi di Celati), sul tema dell'itinerario non finalizzato, dell'apertura agli infiniti possibili (l'atlante infinitesimale delle *Città invisibili* di Calvino).

1.4 ITALO CALVINO: L'ARTE COMBINATORIA DELL'ETEROGENEO

Gli ultimi scambi, alimentati dall'individuazione del tema dell'oggetto di scarto, dell'elemento eterogeneo che, in virtù di questa eterogeneità, resiste al suo assorbimento in una continuità, avvennero attorno allo scritto di Calvino, «Lo sguardo dell'archeologo»: il primo, tra i testi programmatici redatti in quegli anni, approvato da tutti i componenti del gruppo per presentare la rivista e fornire una cornice al materiale che avrebbe costituito il primo numero. L'articolo, scritto appositamente in vista della presentazione del periodico, rimase inedito fino al 1980, quando venne pubblicato da Calvino in *Una pietra sopra* (sorta di «autobiografia intellettuale»[1] in cui lo scrittore raccolse una scelta di suoi articoli) con una nota introduttiva in cui l'autore accenna al progetto di rivista, datando lo scritto all'anno 1972[2].

Accogliendo e tenendo conto del tema individuato da Celati tramite Ginzburg, è quindi proprio sul carattere di incontenibile eterogeneità del reale, e della necessità di mantenere aperta la tensione a questa irriducibilità ad un ordine statico, che lo scritto programmatico si apre, dispiegando sotto gli occhi del virtuale lettore della rivista la prorompente varietà degli oggetti che compongono il «magazzino dei materiali accumulati dall'umanità»:

[1] Così Mario Barenghi definisce la raccolta, in M. BARENGHI, «Congetture di un dissenso», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 17.
[2] Cfr. I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980; in questa sede ci avvaliamo dell'edizione Mondadori, Milano 1995, cit. pag. 320.

> Ce ne siamo accorti da un pezzo: il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità – meccanismi, macchinari, merci, mercati, istituzioni documenti, poemi, emblemi, fotogrammi, opera picta, arti e mestieri, enciclopedie, cosmologie, grammatiche, topoi e figure del discorso, rapporti parentali e tribali e aziendali, miti e riti, modelli operativi – non si riesce più a tenerlo in ordine. I metodi continuamente rettificati e aggiornati durante gli ultimi quattrocento anni per stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto (e mettere da parte tutto ciò che resta fuori) […] hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse.[1]

A provocare queste «crepe e falle», a far collassare gli scaffali che ordinavano il magazzino dei materiali dell'umanità, è l'esplosione dell'incontenibile molteplicità dell'umanità stessa, che rompe gli argini dell'«eurocentrismo economico-ideologico»[2]; è la molteplicità che si ribella al suo livellamento definitorio, classificatorio: «è il rifiuto da parte degli esclusi, degli inarticolati, degli omessi d'accettare una storia per loro fondata sull'espulsione, l'obliterazione, la cancellazione dei ruoli»[3]. È quindi la rivendicazione, da parte della realtà, del riconoscimento del suo carattere multiforme, variegato, irriducibile alla rigidità dei parametri in cui era stata ordinata, classificata e immaginata, a mettere in discussione questi stessi parametri, categorie, antitesi[4]. Ne risulta la necessità di creare uno spazio di ricerca, ovvero la rivista, che sia uno spazio di lavoro collettivo e multidisciplinare, che operi sul terreno della letteratura, la quale, in quanto «spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura»[5], costituisce il campo su cui possono incontrarsi, confrontarsi e intersecarsi le differenti ricerche operate da discipline diverse[6]. Tale piattaforma comune, tuttavia, non si prepone altro scopo che quello di innescare un lavoro di ricerche collettive, di istituire un laboratorio che operi in quello spazio di significati e di forme e *con* quei significati e forme che si mostrano, s'intrecciano e si snodano nel campo della letteratura. Calvino conclude infatti lo scritto negando esplicitamente la volontà di costituire l'atto di fondazione di una nuova letteratura:

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] Cfr. *Ibidem*.
[5] *Ivi* pag. 323. Questa definizione della letteratura viene ripresa quasi senza variazioni dal protocollo, il primo, che Celati scrisse in seguito alla prima riunione che fecero, assieme a Guido Neri. In quello scritto, Celati dichiarava infatti la necessità di ridefinire la «letteratura come luogo di significati e di forme che non valgono solo per la letteratura» (G. CELATI, «Protocollo di una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 57.
[6] Cfr. I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 323.

> Un nuovo progetto – o un nuovo atlante – letterario, se verrà, non sarà il nostro atto di fondazione ma solo il risultato di un lavoro compiuto insieme; d'un mutuo allargamento d'orizzonti.[1]

Tra le prime righe, che aprono il sipario sulla molteplice eterogeneità del «materiale accumulato dall'umanità», e la dichiarazione finale, in cui la mappatura di questa molteplicità viene lasciata aperta nel suo formarsi, si intravedono, sotto la filigrana di un testo redatto sulla base di una progettualità comune, due questioni prettamente calviniane: la molteplice varietà dei particolari che compongono il mondo; e l'esigenza di render conto di questa molteplicità, abbandonando ogni principio classificatore: il che significa, essendo ogni principio classificatore formulato dal soggetto Uomo (ovvero, più precisamente, da un soggetto che si identifica con una razionalità storicamente e geograficamente situata), abbandonare il punto di vista di tale soggetto.

Articolata nel 1972 in occasione del lancio della rivista, infine mai avveratosi, l'immagine del «magazzino dei materiali accumulati dall'umanità» fa eco ad una sensibilità cui Calvino ha dato voce in diverse occasioni. Narrativamente, lo scrittore ligure ne aveva dato una rappresentazione pregnante nel racconto «I meteoriti», pubblicato nel 1967, dunque un anno prima che l'avventura della rivista iniziasse, nella raccolta di racconti *La memoria del mondo*. Il racconto narra la storia (o meglio una delle storie) del protagonista delle *Cosmicomiche*, l'essere proteiforme Qfwfq. Nello spazio di nove pagine si dispiega, in tutta la sua confusione, in tutto il suo disordine, l'accumulo di materiale disparato che è il Mondo. Prendendo le mosse da una teoria secondo la quale «la Terra in origine sarebbe stata un piccolissimo corpo freddo che si sarebbe poi ingrandito inglobando meteoriti e polvere meteorica»[2], Qfwfq racconta di quando la terra era piccola e facile da tener pulita, secondo la mania d'ordine della prima moglie Xha, la quale operosamente ne manteneva la superficie «liscia e continua»[3], eliminando i detriti che vi si depositavano continuamente in mancanza della protezione dell'atmosfera. Detriti che, giorno dopo giorno, con l'ingrandirsi della massa terrestre (a causa della gran quantità di polvere che quotidianamente vi pioveva) e quindi con l'aumento della sua forza gravitazionale, precipitavano sulla Terra formando via via il Mondo così come lo conosciamo. In mezzo ai

[1] *Ibidem*.
[2] I. CALVINO, «I meteoriti», in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965 e 1967, pag. 61.
[3] *Ivi* pag. 63.

detriti di polvere e alle schegge meteoritiche, sulla Terra nuda, liscia, omogenea, cadono via via «torsoli di pera, rubinetti, capitelli ionici, vecchi numeri del «Herald Tribune» e del «Paese Sera»»[1]. Il protagonista, affascinato da tale irriducibile molteplicità, si diverte a lasciar accumulare gli oggetti che piombano sulla Terra nella maniera più casuale, cominciando ad ammirare le forme assunte da questo conglomerarsi di entità disparate. Complice di tale impensata fascinazione è la ragazza Wha, piovuta anche lei insieme alle altre cianfrusaglie e che con esse, a suo agio, gioca componendo gli oggetti in ibridi inauditi: «ammucchiava dei pezzi di monumenti egizi uno sull'altro come fossero stoviglie da lavare, – una testa di donna, due ali d'ibis, un corpo di leone»[2]. Così, distolto dalla mania livellante della moglie, Qfwfq si sorprende a scorgere un'inedita forma d'articolazione nelle casuali composizioni degli oggetti, sottratti all'azione ordinatrice dei due coniugi:

> […] i più disparati frammenti meteorici andavano, sia pur in maniera approssimativa, collegandosi gli uni agli altri, componendosi in un sia pur lacunoso mosaico. Le anguille di Comacchio, una sorgente sul Monviso, una serie di palazzi ducali, molti ettari di risaie, le tradizioni sindacali dei salariati agricoli, alcuni suffissi celtici e longobardi, un certo indice d'incremento della produttività industriale, erano materiali sparsi e isolati che si fusero in un insieme fittamente intessuto di rapporti reciproci al momento stesso in cui tutt'a un tratto cascò sulla Terra un fiume, ed era il Po.[3]

Resta tuttavia la speranza, l'esigenza del protagonista che, come nel caso del Nord Italia, l'accumulo di oggetti sconnessi tra loro trovi una forma unitaria, completa; che un'armonia sopraggiunga nella pur irriducibile varietà della realtà:

> […] sempre ho l'impressione che ancora qualcosa manchi che sta per arrivare, forse solo dei saturnii di Nevio per riempire l'intervallo fra due frammenti di poema, o la formula che regola le trasformazioni dell'acido desossidoribonucleico nei cromosomi, e allora il quadro sarà completo, avrò davanti un mondo preciso e folto, riavrò Xha e Wha insieme.[4]

La fantasiosa novella sulla formazione del mondo, delle variegate sfaccettature della materia e degli oggetti che lo compongono, manifesta la tensione, in Calvino, tra la rappresentazione della molteplicità, dello «sterminato intrico del possibile»[5], e

[1] *Ivi* pag. 61.
[2] *Ivi* pag. 67.
[3] *Ivi* pp. 67-68.
[4] *Ivi* pag. 69.
[5] I. CALVINO, «La macchina spasmodica», in *Il Caffè*, n. 5-6, 1969-1970, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 249.

l'articolazione di una formula che possa intessere gli elementi disparati in una rete di rapporti, di una matrice che ordini questa molteplicità eterogenea, senza tuttavia far ricorso ad una ragione unificante. Una tensione che ospita in sé spinte divergenti: da un lato la necessità di dare visibilità ad ogni elemento parte del mondo, di rappresentare il molteplice in modo non escludente e quindi scevro di qualunque principio riduttivo, e dall'altro lato l'esigenza di placare l'agorafobia causata da quest'incontrollata proliferazione di dettagli, portandolo a ricercare con ostinazione uno schema, una matrice, e quindi infine un principio riduttivo del reale. Spinte divergenti, persino contraddittorie che Calvino tuttavia tenta di articolare assieme tessendo nodi compositi e complessi.

La proliferazione del reale in una molteplicità sfuggente ad un ordine o sistema che possa, univocamente ed una volta per tutte, rendere ragione e unificare questa stessa pluralità viene in realtà indicata da Calvino come l'azione peculiare della letteratura. Ciò viene espresso in modo chiaro e con una ricca evocazione di immagini nell'articolo «Filosofia e letteratura», contemporaneo al racconto analizzato sopra. L'articolo si apre con lo scenario della lotta tra le due discipline, la prima intenta ad intessere griglie relazionali astratte, puntualmente deflagrate sotto i colpi delle particolareggiate descrizioni della seconda:

> Il rapporto tra filosofia e letteratura è una lotta. Lo sguardo dei filosofi attraversa l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re regine cavalli torri con un nome, una forma determinata, un insieme d'attributi reali o equini, al posto della scacchiera distendono campi di battaglia polverosi o mari in burrasca; ecco le regole del gioco buttate all'aria, ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a poco a poco scoprire.[1]

Una tensione irrisolvibile. Non una partita a scacchi, poiché la possibilità stessa del gioco esplode ad ogni istante sotto la detonazione causata dalla proliferazione incontrollata dei particolari che neutralizzano la generalità delle regole. È piuttosto una lotta *con* gli scacchi. Di fronte a questa lotta, immaginata nel 1967, dove i due giocatori sembrano destinati a non trovare un terreno comune, e che nonostante ciò intrattengono un continuo dialogo sulla medesima realtà, si ha l'impressione di assistere a quella che diverrà, cinque

[1] I. CALVINO, «Filosofia e letteratura», in *The Times Literary Supplement*, 28 settembre 1967 (in traduzione inglese), poi in *La fiera letteraria*, n. 43, 26 ottobre 1967, infine in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 184.

anni più tardi, la cornice dei racconti delle *Città invisibili*. È su quella scacchiera che Kublai Kan cerca di trovare una regola generale che gli permetta di dedurre tutto l'esistente; ed è su quella scacchiera che Marco Polo indica qualcosa d'altro, qualcosa di irriducibile ad uno schema; quell'irriducibilità tanto indigesta, eppure tanto irresistibile per l'imperatore dei Tartari, incantato dai racconti particolareggiati del mercante veneziano. Un fascino irresistibile, quello esercitato sul Gran Kan dai racconti minuziosi e dettagliati, dal chiassoso spettacolo delle infinite varietà di cose, vite, lingue, oggetti, luoghi, abitudini, decorazioni, odori, rapporti reciproci e incongruenze che compongono il suo impero. Lui, che dalla reggia di Kemenfù può aspirare solo ad una visione d'insieme e totalizzante, vive per procura i variegati dettagli del suo regno, raccontati dai suoi emissari: «l'imperatore è colui che è straniero a ciascuno dei suoi sudditi e solo attraverso occhi e orecchi stranieri l'impero poteva manifestare la sua esistenza a Kublai»[1]. Eppure, come Qfwfq, e come Calvino, ostinatamente ricerca un ordine; senza tregua la sua mente, dopo aver soddisfatto la sua sete di dettagli e di racconti particolareggiati, tende alla ricerca di uno schema, di un ordine, di una matrice: «Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili»[2], si stupisce l'imperatore d'Oriente al constatare che le descrizioni di Marco Polo eccedevano sempre le possibilità dedotte dal modello ideale del Kan; la ricerca di un ordine è destinata a rimanere frustrata, distrutta dal pulviscolo meraviglioso e scintillante dei racconti del veneziano, e l'opposizione tra le due tensioni – la necessità di rendere conto di ogni minima sfumatura e l'esigenza di trovare un ordine – trova una forma esplicita verso la metà dei racconti, quando cresce la confidenza tra i due interlocutori, con il definirsi della conoscenza della reciproca eterogeneità:

> Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.
> – Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan.
> – Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco, – ma dalla linea dell'arco che esse formano.
> Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge:
> – Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.
> Polo risponde: – Senza pietra non c'è arco.[3]

[1] I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972; in questa sede ci avvaliamo dell'edizione Mondadori, Milano 1993, ristampa del 2016, cit. pag. 21.
[2] *Ivi* pag. 67.
[3] *Ivi* pag. 81.

Dialogo che aumenta di fecondità reciproca e capacità di comunicazione, via via che l'incommensurabile differenza dei due protagonisti diviene chiara, e lo diviene nella sua incommensurabilità e irriducibilità; via via, cioè, che ogni tentativo di sopraffazione o assimilazione viene abbandonato, in un paradossale mantenimento dell'ostinazione delle due tensioni. Ecco allora comparire quella scacchiera, la stessa su cui Filosofia e Letteratura giocano alla lotta, la prima cercando un codice primario che in sé contenga tutte le possibili varianti, la seconda eccedendo queste ultime con l'irriducibile vivacità della realtà multiforme. Scacchiera macroscopica, il pavimento ai piedi del trono dell'imperatore, su cui Marco Polo dispone alla rinfusa le cianfrusaglie raccolte lungo i suoi viaggi, che muove sulle maioliche bianche e nere per raccontare al Gran Kan le sue avventure. Kublai Kan, da parte sua, induce lo schema generale dei movimenti che ne regolano la disposizione. Soddisfatto del ritrovamento dell'ordine supremo, che rende finalmente superflua la conoscenza diretta dei singoli dettagli (potenzialmente deducibili dall'unica matrice), l'imperatore ha finalmente in mano la sottile e semplice ragnatela delle regole del gioco. Ma un'angoscia lo assale, nel momento in cui la vita disordinata e variegata si riduce alla chiarezza essenziale dello schema del suo funzionamento; scarnificato e finalmente comprensibile nella sua totalità, il mondo perde vivacità, il gioco non ha più un perché:

> Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato: il nulla…[1]

Ridotto alla trasparenza delle sue leggi, il mondo diventa conoscibile nella sua totalità. Una conoscibilità onnipossente, sovrana, cui non può più sfuggire nessun minimo dettaglio, per quanto minuscolo, per quanto unico. Un'onnipotenza che tuttavia, come un vampiro, ha ridotto la realtà su cui si esercita il suo dominio incontestato ad uno schema morto, esangue: un nulla. La scacchiera, i quadrati neri e bianchi che forniscono la matrice suprema di tutto ciò che sulla sua superficie vi si può svolgere, ha finito per annichilire, annientare, ciò su cui voleva regnare. È a questo punto che Marco Polo riscatta il formicolio

[1] *Ivi* pag. 119.

disordinato della vita, irriducibile alla scacchiera. Poiché anch'essa è viva, anch'essa è unica, particolare, e la sua storia è irriducibilmente differente da quella di tutte le altre scacchiere:

> – La tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare, ma la brina della notte l'obbligò a desistere.[1]

Eppure, la lotta sulla scacchiera tra l'esigenza di ordine e l'affascinante e indomita eterogeneità non trova una soluzione: una mappa, un atlante, è necessario anche al veneziano amante delle variegature minuscole. È solo sull'atlante di Kublai che Marco può riconoscere le città, nominarle con i nomi attraverso cui tutti le conoscono: ecco allora il mercante indicare Granada, Lubecca, Urbino, Cuzco. Perché nel pulviscolo informe le forme e le distanze che rendono possibile l'individuazione si scambiano e si confondono; mentre l'atlante «custodisce intatte le differenze: quell'assortimento di qualità che sono come le lettere del nome»[2].

La tensione sembra quindi irrisolvibile. Del resto, è bene che rimanga tale, come Calvino esplicita e argomenta all'inizio dell'articolo del 1967. Se infatti *Le città invisibili* sembrano concludersi con l'ammissione dell'esigenza di un'istanza classificatoria, come l'atlante, che raggruppa le differenze e ne definisce i contorni, individuando le città alla stregua di un nome, in «Filosofia e letteratura» è proprio con l'uso delle parole, «materia prima» dell'una e dell'altra, che la battaglia tra le due discipline si svolge. Parole che, come i cristalli, lasciano rifrangere la luce in modo differente, a seconda di come sono orientate e sovrapposte[3]. È appunto per evitare l'irrigidirsi delle parole, che altro non significherebbe se non l'irrigidirsi dei rapporti tra le cose che esse descrivono, che la tensione deve rimanere irrisolta:

> L'opposizione letteratura-filosofia non esige d'esser risolta; al contrario, solo se considerata permanente e sempre nuova ci dà la garanzia che la sclerosi delle parole non si chiude sopra di noi come una calotta di ghiaccio.[4]

[1] *Ivi* pag. 129.
[2] *Ivi* pag. 135.
[3] Cfr. I. CALVINO, «Filosofia e letteratura», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 185.
[4] *Ibidem*.

La sclerosi delle parole deve essere letta, a nostro parere, come il cristallizzarsi di un ordine discorsivo di descrizione e rappresentazione della realtà, che fissa i rapporti tra le cose in un sistema di categorie performante. È dunque la disposizione combinatoria delle parole, materiale comune alla costituzione di sistemi e alla composizione narrativa, a costituire l'arma e allo stesso tempo il campo di questa battaglia. Battaglia la cui posta in gioco è la messa in discussione dell'ordine in cui le parole si sono cristallizzate nella loro descrizione del mondo.

Posta in gioco che emerge in un articolo contemporaneo a quello sul rapporto tra filosofia e letteratura, «Cibernetica e fantasmi». L'articolo si apre descrivendo un'immaginaria antropogenesi del narrare, che vedrebbe nascere la pratica narrativa da un gioco combinatorio tra i segni che gli uomini avevano a disposizione per pensare il mondo:

> Il narratore cominciò a profferire parola […] per sperimentare fino a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi l'una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri.[1]

È da questa pratica fabulatoria, narrativa, che procede la mitopoiesi, generando miti che presto si cristallizzano nelle formule fisse di cui si compongono i riti[2]. Ed è allora in mano alla narrativa, o, in epoca moderna, alla letteratura, che spetta la continua messa in discussione dell'ordine secondo il quale si concatenano le parole e i concetti, come lo scrittore aveva esplicitamente scritto in un articolo contemporaneo alla conferenza dalla quale scaturì «Cibernetica e fantasmi»; la potenzialità della letteratura che interessa Calvino, afferma quest'ultimo in «Per chi si scrive?», consiste infatti nella possibilità che essa offre di «mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti»[3].

Tuttavia, dal momento che tale ordine discorsivo è quello che ordina al contempo il reale e i modi di pensarlo (e di agire in esso), essendo cioè quest'ordine quello attraverso cui le *cose* (oggetti, soggetti, relazioni, pratiche sociali, istituzioni) si dispongono nella rete di rapporti su cui si articola il pensiero in un determinato contesto storico-sociale, tale

[1] I. CALVINO, «Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)», in *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, 1967-1968, poi in *Nuova Corrente*, n. 46-47, 1968, infine in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 202.
[2] Cfr. *ivi* pag. 218.
[3] I. CALVINO, «Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)», in *Rinascita*, n. 46, 24 novembre 1967, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 195.

ordine è incessantemente riprodotto, nella logica che lo sottende, dal soggetto narrante stesso. La messa in discussione delle consuete e ordinarie concatenazioni di parole e concetti, in una pratica narrativa, non è allora affatto scontata. È quindi necessario trovare una strategia per svincolarsi dalla logica combinatoria che determina l'ordinaria concatenazione discorsiva, la quale, assunta come necessaria e naturale, eclissa e rende impensabile ogni altra potenziale articolazione del discorso. Ed è esattamente una logica altra, quella ricercata da Calvino. Il quale, due anni dopo la pubblicazione di «Cibernetica e fantasmi», rispondendo ad una discussione che era stata aperta da quell'articolo, precisa che è in direzione di questa ricerca che intende la narrazione come processo combinatorio, «metodo tanto più necessario quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile»[1].

La ricerca di una logica altra, che permetta lo sprigionamento di quello sterminato intrico di possibili, conduce Calvino a riallacciarsi a quell' amore per il fantastico che aveva caratterizzato i suoi interessi e i suoi scritti negli anni Cinquanta e Sessanta. Quell'interesse, cioè, che avrebbe portato la redazione dell'Einaudi ad affidargli, nel 1954, la raccolta delle fiabe italiane[2]; interesse già manifestato agli inizi degli anni Cinquanta, con il primo romanzo della trilogia *I nostri antenati* – e di cui gli altri due romanzi sono un ulteriore campo di sperimentazione; quello stesso interesse, infine, che nutrì il suo amore per Ariosto e che lo condusse, nel 1968, a raccontare l'*Orlando furioso*. È del resto sulla «via della trasfigurazione fantastica»[3] che Calvino stesso si colloca, nella conferenza del 1959 «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi», che termina proprio con la dichiarazione d'amore al poeta ferrarese:

> […] egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'acutezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano far parte d'una concezione del mondo.[4]

[1] I. CALVINO, «La macchina spasmodica», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 249.
[2] Cfr. il verbale della riunione editoriale del 14 aprile 1954, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 3, fascicolo 126.
[3] I. CALVINO, «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi», conferenza letta in inglese alla Columbia University il 16 dicembre 1959, pubblicata in *Italian Qarterly*, n. IV, 13-14, primavera-estate 1960 (in traduzione inglese), poi in *Annuario commemorativo del Liceo-Ginnasio "G. D. Cassini" nel primo centenario di fondazione*, Sanremo 1960, infine in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 68.
[4] *Ivi* pag. 71.

Concezione del mondo, o piuttosto creazione di un mondo altro? Sembra piuttosto questo secondo caso quello contemplato da Calvino. Questi infatti gli innumerevoli mondi altri vissuti e narrati da Qfwfq nelle *Cosmicomiche*. Mondi che scaturiscono, che si formano, da un'ipertrofia deduttiva che, partendo da assunti tratti da teorie scientifiche, innesca una serie di concatenazioni immaginarie che danno vita ad un'infinità di mondi possibili – nati, tuttavia, dall'assunzione di ipotesi scientifiche formulate per fornire una spiegazione causale di un mondo, quello che conosciamo e così come siamo abituati a conoscerlo. Le *Cosmicomiche* sono quindi una sorta di cosmogonia altra, procedente da una sorta di delirio della consequenzialità causale. L'ipertrofia non si genera infatti all'interno di un universo fantastico, a partire da un fatto straordinario che trova la sua giustificazione nell'essere parte di un mondo immaginario, ma al contrario si innesca su quanto di più razionale e radicato in una dinamica di spiegazione rigorosa del reale (in parole povere: su una teoria scientifica). Ad interessare lo scrittore non è infatti la descrizione o la spiegazione di un fatto straordinario, ma piuttosto «l'*ordine* […], il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo»[1]. Interesse che Calvino ribadisce, e chiarisce, nel 1973, in uno scritto che egli consacra a Fourier (l'ultimo di tre scritti che Calvino dedica all'utopista francese, tra il 1971 e il 1973):

> La macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile: ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo «scarto assoluto» d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti.[2]

Nelle pagine precedenti si è tentato di delineare un tracciato dei punti di interesse di Calvino, confluiti nel progetto di rivista ideato con Celati, Neri e Ginzburg. È così emersa, fondamentalmente, l'esigenza di far detonare la pratica della narrazione verso una molteplice eterogeneità di storie e mondi possibili. Tale esigenza, come si è mostrato, è tuttavia accompagnata dalla tensione irrefrenabile a trovare un ordine, pur riconoscendo l'effetto escludente di una pratica ordinatrice tesa, come egli scrive nell'articolo redatto per il primo numero della rivista, a «stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto

[1] I. CALVINO, «Definizioni di territori: il fantastico», pubblicato in francese in *Le Monde*, 15 agosto 1970, poi, in traduzione italiana, in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 263.
[2] I. CALVINO, «Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare», in *Almanacco Bompiani 1974*, Bompiani, Milano 1973, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 308.

(e mettere da parte tutto ciò che resta fuori)»[1]. La soluzione che Calvino sembra infine aver trovato è quella della ricerca di una logica altra, resa possibile da un iper-razionalismo dell'immaginazione. È su questa soluzione che si colloca la scelta dello scrittore di orientarsi verso un procedimento combinatorio della narrazione.

Tale scelta, tuttavia, non trova la sua collocazione solo nella funzione che essa esercita rispetto all'esigenza ordinatrice di Calvino; essa è piuttosto la risposta alla necessità di rivendicare gli infiniti ordini possibili, i quali solo se lasciati emergere possono mettere in discussione l'ineludibilità di quello vigente, di quell'ordine, cioè, che regola i rapporti nel mondo, che regola la corrispondenza di parole e cose (e tra le cose, l'uomo), che cataloga e definisce le diverse disposizioni assunte da questa corrispondenza e ne sancisce l'ambito di appartenenza. Il procedimento combinatorio è insomma la via trovata da Calvino per realizzare quello smascheramento della «relatività di ogni episteme»[2] rivendicato da Celati nel corso della progettazione della rivista. Per Calvino, tale smascheramento deve passare dapprima attraverso la confutazione, o quantomeno la problematizzazione, dell'essere unitario, fluido e lineare delle concatenazioni di pensiero (e quindi della realtà che esso descrive). È necessario invece scomporlo nei suoi elementi discreti, frammentarlo, provocarne la discontinuità[3]; e, con questi frammenti, trovare le possibili combinazioni, mostrarne l'inesauribilità e quindi lo scarto esistente in ogni ordine che pretenda di regnare senza scarti sul mondo.

Calvino cerca insomma di contestare l'unicità escludente di quella razionalità che si è affermata nel modo di pensare (e di vivere) proprio all'«eurocentrismo economico-ideologico»[4], opponendo un'iper-razionalità combinatoria, gemella paradossale e delirante di quella che regola il pensiero dell'illuminato Uomo occidentale moderno[5].

---

[1] Cfr. *supra* pag. 53.
[2] Cfr. *supra* pag. 36.
[3] Cfr. I. CALVINO, «Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 206, dove l'autore parla appunto di una «rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stingono una sull'altra».
[4] Cfr. *supra* pag. 53.
[5] Su questa messa in crisi della razionalità dal suo interno e con le sue stesse armi si deve leggere, a nostro parere, la definizione di Fourier come «capovolgitore del Settecento razionalista […] figlio del Settecento in ogni piega del suo pensiero» (I. CALVINO, «Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri», Introduzione a C. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, Einaudi, Torino 1971, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 291).

Completamente opposta sarà invece la strategia proposta, e adottata, da Celati, il quale contesterà la razionalità che sottende all'ordine stabilito dal sistema epistemico vigente attraverso la liberazione della parola irrazionale, marginale, infima.

1.5 Gianni Celati, l'oralità e la parola esclusa

«[…] credo che questo sia sempre stato uno dei tuoi maggiori sospetti verso quello che faccio io, vedendoci tu una matrice di irrazionalità […]»[1]; così Celati scrive a Calvino in una delle ultime lettere riguardanti il progetto di rivista. Lettera che segue la condivisione dello scritto di Calvino, «Lo sguardo dell'archeologo», e che quel testo commenta e critica. Critiche che ruotano fondamentalmente attorno a quella ricerca calviniana di una «matrice pitagorica», di quella matrice combinatoria capace di rendere ragione dell'infinita eterogeneità di cui la realtà si compone. In questa ricerca ostinata di un ordine, di una «mathesis universalis»[2], Celati accusa il pericoloso residuo di quella riduzione ad un'unitarietà che con la rivista collettiva si voleva invece minare, anziché vedervi la messa in mostra di un'alternativa che in quanto tale innesca una contestazione radicale di qualunque principio ordinatore che si presenti come unico possibile. Sembra essere questo il nodo centrale dell'incomprensione tra i due scrittori. Incomprensione che traspare già nelle lettere precedenti, come nel caso di quell'istituzione di un'*Oniroteca* proposta da Celati, che Calvino interpreta erroneamente come volontà di esemplificazione di un sottolinguaggio; o, ancora, l'incomprensione da parte di Calvino dell'indistinzione di Celati rispetto alla narrazione dei fatti di cronaca passati e attuali. Calvino sembra insomma, effettivamente, leggere in Celati la ricerca di una matrice irrazionale e come una tensione verso un ritorno ad uno stadio prelogico del linguaggio.

Impressione che, bisogna pur ammetterlo, trova una certa giustificazione nella produzione letteraria e saggistica dell'autore delle *Comiche*. Giustificata innanzitutto dalle voci proposte da Celati in quegli elenchi di oggetti narrativi disparati presentati in sede di

[1] G. Celati, Lettera a I. Calvino, in M. Barenghi e M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 145.
[2] *Ivi* pag. 148.

progettazione della rivista: si pensi in particolare alla proposta di una «raccolta delle scritte oscene nei cessi», di una registrazione dei racconti orali provenienti dalle fonti più disparate, di una raccolta di motti, proverbi e scioglilingua. Ma l'impressione calviniana è giustificata anche dal lavoro letterario e intellettuale dello scrittore ferrarese, che rispecchia del resto il temperamento spontaneamente esuberante di quest'ultimo.

Lavoro letterario e intellettuale, quello di Celati, che stava in quegli anni formandosi, e che stava formandosi sotto gli occhi di Calvino, il quale, contemporaneamente, approfondiva i suoi rapporti di amicizia con il giovane collega. Il nome di Celati era infatti arrivato nei corridoi dell'Einaudi pochi mesi prima dell'estate del 1968, quando, ai margini del seminario di Urbino, da un colloquio informale con Calvino germogliò l'idea di rivista. Fu all'interno della casa editrice torinese, cui ebbe accesso grazie al tramite di Guido Davico Bonino[1], che l'esordiente scrittore venne in contatto con Guido Neri e con Calvino.

Tra le carte degli archivi Einaudi, la prima comparsa del nome di Celati si presenta nel quadro di un lavoro – avviato in quei mesi dalla casa editrice – di traduzione e pubblicazione di Céline, in particolare di *Entretiens avec le Professeur Y* e *Pont de Londres*. Nel febbraio del 1968, la rivista letteraria *Il Verri* aveva dedicato un intero numero al controverso modernista francese; numero che ospitò, appunto, un articolo di Gianni Celati intitolato «Parlato come spettacolo». A questo proposito, in una lettera del 24 aprile 1968, Davico Bonino scrive a Neri per presentargli l'autore[2], cui verrà affidata, nei mesi successivi, la traduzione e la prefazione di *Entretiens avec le Professeur Y* e, quasi contemporaneamente, la traduzione di *Pont de Londres*. Il lavoro su Céline offre a Celati l'occasione di inserirsi all'Einaudi, da subito, anche in qualità di autore. Nella lettera che Davico Bonino invia a Neri nel marzo del 1970, il critico letterario informa il francesista che Celati ha appena consegnato il dattiloscritto della traduzione e della prefazione agli *Entretiens*, che si mostra volenteroso di vedersi affidata la traduzione di *Pont de Londres* e che, insieme al lavoro sull'opera di Céline, ha consegnato in lettura anche il manoscritto di *Comiche*, il primo, particolarissimo, romanzo di Celati, già letto da Calvino[3].

[1] Cfr. M. BELPOLITI, «Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso», in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016, pag. XVIII.
[2] Cfr. la lettera di G. Davico Bonino a G. Neri del 24 aprile 1968, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/2, foglio 612.
[3] Cfr. la lettera di G. Davico Bonino a G. Neri del 17 marzo 1970, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/2, foglio 790.

La genealogia editoriale di questo primo romanzo offre un interessante scorcio sia della *démarche* lavorativa, sia delle ricerche tematiche e stilistiche del suo autore. In particolare, la storia di questo racconto offre un'ampia veduta su quella tensione celatiana che fu, nell'ambito della rivista, oggetto di un'inevitabile – e insormontabile – incomprensione. Se infatti tale incomprensione si gioca sulla presunta ricerca di un irrazionalismo da parte di Celati, essa sembra quasi trovare un suo manifesto in questo primo romanzo. *Comiche* trova le sue origini da una serie di letture di scritti manicomiali, e in particolare di un giornale redatto da un paziente dell'ospedale di Pesaro, che un amico psichiatra passava a Celati durante il servizio militare di quest'ultimo[1]. L'allora studente di lettere, affascinato da quella materia narrativa, comincia a trascrivere su di un taccuino le frasi e le composizioni sintattiche che maggiormente lo colpivano di quel giornale dell'ospedale psichiatrico marchigiano, redatto da un suo paziente. È sulla falsariga di queste cronache che prende forma il racconto di *Comiche*, affollato diario di un paranoico professore che scrive sotto dettatura delle voci notturne che lo visitano e che lottano per entrare nel suo scritto o per esserne cancellate. In queste cronache tutto si confonde nel delirio del redattore del diario: il luogo dove gli eventi accadono («una casa di cartone, – pensione per villeggianti, ma forse anche collegio oppure ospedale psichiatrico», scrive Calvino a proposito dello scritto), i personaggi che abitano questo luogo e le voci che ossessionano il povero professore, nella lingua sincopata, ripetitiva, balbuziente, priva di qualunque elemento che permetta di rintracciare la consequenzialità logica, spaziale o temporale del mondo che descrive.

Un linguaggio riportato attraverso una scrittura pressoché priva di virgole, discorso paranoico e schizofrenico che si rifrange in un pulviscolo indefinito di discorsi, graficamente scanditi da pochi segni di interpunzione, dove si sovrappongono una varietà indefinibile di voci differenti che si parlano addosso senza ordine o successione, cercando di prevaricarsi, creando un effetto di ripetuti improvvisi balzi da un linguaggio parodicamente colto e quasi burocratico ad elementi dialettali. L'incipit del romanzo fornisce un'esperienza di tale caotica *bagarre*[2], gettando fin dalle primissime righe il lettore nel brulichio paranoico di

[1] Cfr. N. PALMIERI, «Il corpo matto. Materiali per una cronistoria», in G. CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012, pag. 199.

[2] La nozione di *bagarre* è centrale nell'opera di Celati e in particolare in *Comiche*. Così infatti l'autore scrive a Calvino in una lettera relativa al romanzo: «Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre: niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i

una molteplicità di voci in conflitto: «C'era un ignoto nella notte dal giardino il quale senza tregua mi rivolgeva verbigerazione molesta e irritante dice: – schioppate il professore»[1].

È una scrittura, quella di *Comiche*, «tutta gags verbali, lapsus, *malaproprisms*, ecolalie, atti mancati»[2], scrive Calvino nella nota al primo romanzo dell'amico. Un linguaggio, quello adottato da Celati, che costituisce la messa in scena diretta di un nodo di questioni che caratterizzano le ricerche intellettuali dello scrittore ferrarese e le idee che confluirono nel progetto di rivista (di cui fu senz'altro l'attore più vivace). Le figure principali che si intrecciano in questo nodo sono fondamentalmente l'oralità, la corporeità e la marginalità; e il nodo che queste tre figure articolano intrecciandosi può forse identificarsi in una sorta di potenzialità anarchica dell'improduttività, che queste tre figure impongono.

Una prima formulazione dell'importanza assunta dall'oralità nella poetica – oltre che nel pensiero e persino nello stile saggistico – di Celati si trova in quell'articolo del 1968 su Céline che costituì la sua chiave d'accesso all'Einaudi, «Parlato come spettacolo». Nella parte iniziale dell'articolo, Celati distingue tre usi della parola letteraria: la «parola scritta», la «parola scritta oralizzata» e la «parola parlata come elemento spettacolare»[3]. È quest'ultimo uso ad interessare l'autore di *Comiche*, sia in quanto tratto riconosciuto in diversi autori a lui cari (in questo caso Céline), sia in quanto ricerca stilistica adottata personalmente. La parola parlata come elemento spettacolare è quella che

> suggerisce o richiede (per la comprensione) una sua rappresentazione spettacolare, vera o immaginaria, corredata cioè da mimica, intonazioni emotive, pause, enfasi e tutt'un'altra serie di sfumature psicologiche o emotive convenzionali, proprie del personaggio che la pronuncia. Il suo apprendimento è essenzialmente partecipativo, provocando essa una reazione globale (non limitata alla nostra coscienza linguistica) come potrebbe fare un'immagine cinematografica[4].

Il riferimento alla riproduzione di un'immagine cinematografica, marginale nell'economia dell'articolo in questione, è in realtà fondamentale per comprendere il discorso celatiano di quegli anni. Esso rimanda infatti ad una passione personale dell'autore

---

ruoli si confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico […]» (G. CELATI, «Caro Calvino, non mi hai capito» Lettera a I. Calvino pubblicata su *La Repubblica*, 3 ottobre 2008 e consultabile all'indirizzo https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/10/03/caro-calvino-non-mi-hai-capito.html?ref=search).

[1] G. CELATI, *Comiche*, Einaudi, Torino 1971, pag. 7.

[2] *Ivi* pag. 149.

[3] G. CELATI, «Parlato come spettacolo», in *Il Verri*, n. 26, 1968, pp. 81-82.

[4] *Ivi* pag. 82.

per il cinema comico e più specificamente per le *slapstick comedies*, caratterizzate da una comicità, quella del cinema muto di Buster Keaton, dei Marx Brothers, di Stan Laurel e Oliver Hardie, marcatamente corporea; passione che accompagna lo scrittore fin dagli anni degli studi universitari[1]. È questa passione per questa comicità bassa, demenziale, fisica, a reagire con le letture manicomiali fornitegli dall'amico psichiatra di Pesaro, dando vita a *Comiche*[2] e determinando le ricerche celatiane di quel periodo. La relazione che intercorre tra il primo romanzo di Celati, l'attenzione per i casi di irruzione di elementi irriducibilmente orali nella narrativa scritta e la passione per la comicità fisica delle *slapstick comedies* viene in luce con maggiore chiarezza in una lettera che Celati scrive a Calvino a proposito della recensione di quest'ultimo a *Comiche* (lettera, tra l'altro, ampiamente usata e direttamente citata da Calvino nella sua nota al romanzo):

> […] tentavo un modo di parlare che non potesse essere seguito come successione sintattica ma come successione di echi; sì che il lettore lo segua (escludendo appunto la punteggiatura regolare dello scritto) come segue al cinema il passaggio di sequenze. Il parlato vero credo sia uno spettacolo in sé perché ti riporta alla recitazione per forza (se vuoi leggerlo), quindi a una maschera, quindi ad un individuo parlante su una scena, e muoventesi su una scena […] Ho voluto far parlare una voce in modo che il suo parlare equivalesse alle movenze di una maschera della degradazione; in modo che i tic mimici fossero tic verbali leggibili solo nella loro forma recitata. Si può far in modo da produrre per iscritto l'effetto di una smorfia di Stan Laurel? è qui il punto[3].

La stessa tensione ad un'«articolazione sintattica […] del gesto linguistico che diventa nel racconto gesto fisico»[4] si ritrova nelle *Avventure di Guizzardi*[5], altro romanzo scritto contemporaneamente al progetto di rivista – di cui una parte doveva anzi contribuire al primo numero – e pubblicato con Einaudi nel 1973. La ricerca di un passaggio dalla scrittura alla gestualità corporea è quindi alla base di quell'attenzione per la «parola parlata come elemento spettacolare», rimandando, questa, ad una messa in scena della gestualità fisica e della mimica del corpo narrato o narrante. Su quest'articolazione si forma la nozione, centrale nel saggio «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», di «corpo

[1] Cfr. N. PALMIERI, «Il corpo matto. Materiali per una cronistoria», in G. CELATI, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012, pag. 197.
[2] Cfr. *ivi* pag. 202.
[3] G. CELATI, «Caro Calvino, non mi hai capito», Lettera a I. Calvino, pubblicata su *La Repubblica*, 3 ottobre 2008 e consultabile all'indirizzo https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/10/03/caro-calvino-non-mi-hai-capito.html?ref=search.
[4] M. BELPOLITI, «Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso», in G. CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, op. cit., pag. XXIX.
[5] Cfr. G. CELATI, *Le avventure di Guizzardi*, Einaudi, Torino 1973.

comico». L'intero saggio ripercorre la storia della comicità da Rabelais all'età moderna, da una comicità basata su una dinamica di disarticolazione e ribaltamento dei valori a partire dalla corporeità, su una «brutalità corporea»[1], al suo slittamento verso il campo puramente linguistico, verbale[2]. Questo spostamento – che coincide inoltre con un declassamento della comicità in favore del più profondo e riflessivo *humour* romantico[3] – agisce in direzione di un'economia della pratica narrativa, operando una selezione al livello del senso della narrazione e ricercando una convergenza dei significati dispiegati nelle diverse scene che compongono la narrazione verso una conclusione che conferisca, appunto, il senso globale della narrazione. È quello che Celati chiama l'«imbuto di tutti i significati che è l'agnizione»:

> Alla strategia della disseminazione, che è propria della comicità carnevalesca e della tradizione bassa del mimo, si contrappone questa strategia dell'imbuto che elimina ogni disseminazione, eccedenza e sperpero dei significati […][4].

A interessare Celati è invece proprio la funzione di frammentazione, dispersione e spreco rispetto alla linearità del modello drammatico, teso ad un fine che si identifica, a livello narrativo, con il destino, e che riproduce la morfologia gerarchica dei valori di una società:

> Il riso carnevalesco, ricavo da Bachtin, è un fenomeno di smembramento del sapere e dell'unità di visione del mondo, riducendo a frammenti caricaturali ciò che altrove ha valore di destino. Le gerarchie sociali, le attribuzioni di valore agli oggetti e alle parti del corpo, la tematica del rapporto tra carne e spirito, tutto ciò sembra scoppiare nel riso carnevalesco, invertendo il senso, abbassando ciò che è alto ed elevando ciò che è basso. Il re o il vescovo per burla del carnevale, l'esaltazione del cibo, la gioia dell'escrezione e della poltroneria, la valutazione degli oggetti del mondo secondo i desideri circostanziali del corpo […] la concezione del corpo grottesco senza un centro o un dentro […]: questa è la morfologia sommaria d'un modo di spreco e di dispersione dei valori della società per mezzo del riso[5].

La narratività ricercata da Celati si costruisce quindi non come descrizione di un fatto o di una serie di fatti che si ordinano consequenzialmente e logicamente in una storia, ma come una successione di echi, una pluralità di voci che producano le movenze di una

[1] G. CELATI, «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, pag. 92.
[2] Cfr. *ivi* pp. 65-68.
[3] Cfr. *ivi* pag. 83.
[4] *Ivi* pag. 71.
[5] *Ivi* pp. 56-57.

maschera, che rimandino cioè ad un corpo che si muove sulla scena, in modo che il testo, la narrazione, produca uno spettacolo, una «situazione recitativa globale»[1].

Questa ricerca stilistica riceve un'articolazione teorica nel saggio «Su Beckett, l'interpolazione e il gag», pubblicato in *Finzioni occidentali* nel 1975, ma sicuramente già formulato, almeno nella sua struttura generale, tra il 1971 e il 1972, come testimonia il piano di lavori per una raccolta di saggi, provvisoriamente intitolata *Avventure nella linearità* e che diventerà infine *Finzioni occidentali*[2]. In questo saggio, Celati analizza i testi beckettiani del periodo francese (in particolare *Premier amour, Nouvelles* e *Molloy*) individuandovi un'azione di deviazione dalla linearità del discorso[3] attraverso un'incalzante interpolazione di incisi per il tramite dei quali una voce diversa da quella narrante, una presenza estranea alla scena narrata, irrompe nella narrazione. I racconti di Beckett assumono così la forma di uno «spettacolo isterico», in cui il filo del discorso è costantemente disturbato da una presenza a lui estranea (ad esempio il lettore-spettatore o lo scrittore, attraverso la messa in scena della pratica di scrittura del testo stesso); spettacolo a cui la costituzione spiazzante, isterica, caoticamente plurale conferisce valore comico:

> […] ha valore comico in quanto diventa produttore di gags verbali recitati davanti a noi come esibizione di disadattamento o reazioni inadeguate alle circostanze. E quando la produzione di gags assume l'importanza di forma canonica dell'atto di narrare, il testo si conforma come costellazione di tracce discontinue, di improvvisi accessi, di deviazioni ed ironie non costruttive, e insomma come serialità di interpolazioni[4].

Quello dell'interpolazione – ovvero della frapposizione nella linearità del discorso di elementi estranei al discorso stesso – è quindi un meccanismo che innesca uno «spettacolo discontinuo»[5]. La caratteristica di questo spettacolo discontinuo, così come quella della comicità rilevata in «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», è quella di neutralizzare la direzionalità del discorso narrativo verso un suo compimento di senso; di creare cioè un cortocircuito improduttivo all'interno della narrazione, di modo che lo spettacolo

[1] G. CELATI, «Su Beckett, l'interpolazione e il gag», in *Finzioni occidentali*, op. cit. pag. 189.
[2] Cfr. il dattiloscritto del piano di saggi di Gianni Celati, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 47, fascicolo 682, fogli 128-133; il saggio «Su Beckett, l'interpolazione e il gag», con questo medesimo titolo, è descritto al punto 7 del foglio 133.
[3] Cfr. G. CELATI, «Su Beckett, l'interpolazione e il gag», in *Finzioni occidentali*, op. cit. pag. 167.
[4] *Ivi* pag. 170.
[5] *Ivi* pag. 175.

discontinuo prenda la forma di una «macchina per creare effetti che non si riassumono e vivono nella loro effimera immediatezza»[1]:

> Il testo si risolve interamente sul piano della sua circolarità viziosa: l'azione cessa di avere una direzionalità logica o psicologica che porta verso un'agnizione o uno svelamento, perché l'interpolazione locale blocca il discorso sul singolo frammento e lo chiude in esso come geroglifico assoluto, segno d'un movimento di fuga dal silenzio, più che segno che esprime una intenzionalità […][2].

La ricerca di una narratività che operi una frammentazione della linearità del discorso attraverso una «spartizione della parola tra voci contrastanti»[3], che si articoli come spettacolo multiforme, è ben presente, come si è mostrato precedentemente, nel progetto di rivista avviato insieme a Calvino e a Neri: è infatti in quanto «rivista che sia uno spettacolo»[4] che Celati presenta la proposta di pubblicazione a Oreste Del Buono, e l'esplicita volontà di creare una piattaforma in cui si mostri un brulichio di voci anche contraddittorie è più volte presente nelle lettere relative al progetto.

Questa ricerca, da parte di Celati, si inserisce nel quadro di una contestazione della pretesa obbiettività della razionalità occidentale moderna come unica discorsività valida e come punto di arrivo della storia. In questo senso va letta la rivendicazione dell'incomprensione da parte di Calvino, che vedrebbe nell'attività di Celati la ricerca di una matrice irrazionale[5]. Nella lettera che invia a Calvino dopo aver letto «Lo sguardo dell'archeologo», Celati chiarisce questo punto, mostrando come il suo ricorso ad un linguaggio infantile e irrazionale non vuol essere un'ingenua ricerca regressiva di una presunta condizione originaria dell'uomo, ma piuttosto la rivendicazione e l'esposizione dell'esistenza potenziale di una gamma di alternative al tipo di razionalità che si è imposto come egemone:

> […] la regressione psicologica o mitica implica un ritorno alla sostanza originale dell'Uomo, all'inconscio o a qualunque altra teologia, e quindi non fa che sostituire una razionalizzazione con un'altra. La regressione formale invece concerne solo diciamo il tuo sguardo, la capacità di fornirti strumenti che ti restituiscano un reale per quanto possibile

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. 174.
[3] *Ivi* pag. 170.
[4] G. CELATI, Lettera a Oreste Del Buono, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 131.
[5] Cfr. G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 145.

> sottratto ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia, dalle razionalizzazioni e dal senso comune, senza che ciò implichi che quel reale è più reale di un altro, è solo un'alternativa[1].

Se quindi Celati fa ricorso ad un linguaggio che riproduca il parlare quotidiano, gergale, infantile («quel parlato che non si parla con nessuno tranne quando si va in vacca o si impazzisce»[2], specifica nella lettera a Calvino successiva alla pubblicazione di *Comiche*), non è per tornare ad una presunta purezza, ma per mettere in scena il potenziale di contestazione contenuto in quelle pratiche linguistiche. Nella lettera che segue la prima recensione di Calvino a *Comiche*, Celati spiega infatti all'amico che la sua ricerca di «una lingua di pure carenze»[3] prende ispirazione dall'esperienza di insegnamento alle scuole medie:

> Un po' ho capito la cosa quando insegnavo in campagna, alla scuola media. I ragazzini scrivevano il loro italiano, il loro abile (perché frutto di una esperienza ormai secolare) adattamento all'italiano, con una capacità di ironia e di tensione che mi sbalordivano; altroché infantilismo; i loro equivoci erano, voluti o no, dei capolavori di contestazione[4].

In questo quadro di contestazione di una razionalità che si impone come unica possibile, attraverso l'esposizione derisoria delle alternative possibili, vanno dunque letti quegli elementi proposti da Celati nelle liste di materiale destinato alla rivista: si ricordino le registrazioni di racconti orali di «matti; […] disgraziati d'ogni tipo; cittadini normalissimi e pendolari», o le raccolte di «motti, proverbi, indovinelli, scioglilingua», o ancora le raccolte di «scritti sui gerghi»[5]; è del resto in quella stessa lista che compare la proposta di far «ritrascrivere il terzo libro di Gulliver su Laputa, che è già una satira del positivismo logico o del sistematismo ontologico»[6].

Questo riferimento a Gulliver fa eco a quello che fu il primo lavoro editoriale di Celati, che intraprese la traduzione di *A Tale of a Tub* di Jonathan Swift durante un suo

---

[1] *Ibidem*.
[2] G. CELATI, «Caro Calvino, non mi hai capito» Lettera a I. Calvino, pubblicata su *La Repubblica*, 3 ottobre 2008 e consultabile all'indirizzo https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/10/03/caro-calvino-non-mi-hai-capito.html?ref=search.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] G. CELATI, Lettera a I. Calvino e G. Neri, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 134.
[6] *Ivi* pag. 136.

soggiorno a Londra agli inizi degli anni Sessanta; traduzione che fu pubblicata nel 1966 da una piccola casa editrice bolognese, la Sampietro, accompagnata da una prefazione dello stesso Celati – che poi diventerà il materiale di partenza del saggio «Finzioni occidentali», in apertura all'omonima raccolta. In questo scritto del 1966 Celati indica nel confinamento di *Gulliver* nella «riserva di letture per l'infanzia»[1] un dispositivo di neutralizzazione, attraverso la sua «infantilizzazione»[2], di quella potenziale contestazione di una razionalità che si è imposta come egemonica:

> […] la macchina linguistica swiftiana ha pescato negli strati bassi e più generalmente occultati della nostra cultura, provocando un «refoulement» che fa traballare il principio su cui è basata ogni filosofia, ogni ideologia, ogni costruzione, ogni organizzazione della società occidentale: la superiorità dell'uomo bianco e adulto rispetto all'ambiente circostante, culturale e naturale; cioè il suo massimo narcisismo[3].

Emerge così un rispecchiamento sul piano contenutistico di quegli elementi protagonisti della ricerca stilistica: se la comicità demenziale e quella basata sulle serie di interpolazioni estranee al *filo* della narrazione erano mirate, per Celati, ad interferire e neutralizzare il compimento della narrazione stessa verso una conclusione che conferisse senso alla totalità del discorso, con la prefazione alla *Favola della botte* Celati sottolinea l'azione di esclusione – o confinamento ad un'area specifica – di una serie di linguaggi che deviano rispetto al compimento della razionalità moderna dell'uomo bianco occidentale. Questo è il senso, come si è cercato di mostrare, della tensione celatiana a quei linguaggi infantili e irrazionali, assunti in quanto alternative. Alternative che subiscono un processo di marginalizzazione, sotto la categoria dell'irrazionalità, da parte dei «profeti della ragione storica»[4], come scrive a Calvino in quella lunga lettera in cui tenta un chiarimento dei suoi intenti. Questo è il senso, per Celati, di quel bazar di voci e oggetti narrativi che doveva essere *Alì Babà*. Questa è anche l'accezione che lo scrittore ferrarese dà alla nozione di archeologia, come ricerca contrapposta alla storia – nozione correlata a quella di oggetto di scarto e centrale negli ultimi scambi attorno al progetto. È infatti uno scritto sull'archeologia che Celati presenta per la presentazione del primo numero, e che verrà poi

[1] G. CELATI, «Swift l'antenato», in J. SWIFT, *La favola della botte*, Sampietro, Bologna 1966, pag. 7.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi* pag. 18.
[4] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 148.

elaborato e pubblicato nel 1975 sul *Verri* con il titolo «Il bazar archeologico», e, infine, in chiusura a *Finzioni occidentali*.

La nozione celatiana di archeologia è quindi strettamente collegata al discorso articolato sulle alternative alla razionalità scartate dal percorso della storia di quella razionalità stessa. Abbiamo inoltre mostrato come le alternative che Celati lascia emergere nelle sue ricerche formino figure che si articolano in una tensione verso l'improduttività, o meglio verso il disinnesco della finalità produttiva. Nell'ambito del discorso narrativo, lo scrittore ricerca infatti quelle strategie – come l'interpolazione o il linguaggio infantile, ripetitivo, paranoico – che costringono il discorso ad una circolarità viziosa e ne inibiscono lo sviluppo lineare verso una conclusione; analogamente, nell'ambito della comicità, Celati aveva individuato un dispositivo di improduttività, dispersione e spreco negli aspetti corporei di una comicità basata su una «reattività fisiologica»[1], che la storia della letteratura ha relegato ai margini della produzione culturale. Siamo di fronte a una dinamica di marginalizzazione rispetto alla storia: storia della Ragione nel caso di confinamento delle modalità alternative di essa all'ambito dell'infantilismo o dell'irrazionalità; e storia della Cultura – prodotta da quella Ragione – nel caso della comicità. È quindi significativo che sia «Il bazar archeologico», il cui tema centrale è proprio l'elemento di scarto rispetto alla storia, a chiudere la raccolta *Finzioni occidentali*. Come si è detto, l'articolo, originariamente pubblicato sul *Verri* (in un'elaborazione leggermente diversa da quella presente in *Finzioni occidentali*, ma a nostro avviso più significativa rispetto al progetto di rivista) trova la sua prima formulazione nell'ambito degli scritti preparatori per il primo numero di *Alì Babà*. Esso risente quindi fortemente (oltre che della lettura di Walter Benjamin e in particolare del saggio «Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico») del coinvolgimento di Carlo Ginzburg nel progetto e dell'individuazione dell'oggetto di scarto come tematica comune della rivista. La bozza preparatoria per la presentazione della rivista prende le mosse proprio da una distinzione tra gli oggetti presi in carico dalla storia e quelli che richiedono uno studio archeologico:

> Gli oggetti dell'archeologia sono quegli oggetti di cui non si possono cogliere le motivazioni interne che li hanno prodotti attraverso il loro vissuto specifico […], mentre gli oggetti della storia sono quegli oggetti che, recuperati alle nostre motivazioni, vengono

[1] Così Calvino definisce la poetica di Celati nella nota a *Comiche*, in G. CELATI, *Comiche*, Einaudi, Torino 1971, pag. 152.

> utilizzati come metafore di un vissuto che potrebbe anche essere contemporaneo […], ma che in sostanza è solo contemporaneo[1].

Il discorso storico opera cioè in funzione di una narrazione teleologica volta a «svelare una direzionalità degli oggetti che è ciò che dà loro un senso»[2]. Ma questa direzionalità che ordina oggetti e avvenimenti in una linea continua e progressiva lungo la quale si sviluppa «una entità trascendente: l'uomo, l'uomo bianco, la coscienza, la ragione, la civiltà»[3], può agire efficacemente solo attuando una selezione dei tratti pertinenti allo svolgimento di questa narrazione progressiva. A contrastare questa narrazione di tipo escludente della storia – che «è sempre storia dei capi e dei monumenti»[4] – è quella «sindrome che è l'essere moderni»[5] che Celati individua nella «passione per i frammenti»[6], in quanto oggetti estranei e discontinui rispetto ad una totalità o un insieme che fornisca loro la completezza finale:

> Al frammentario e al discontinuo, all'escluso e al dimenticato è affidato il compito di contestare l'illusione d'uno sviluppo lineare continuo della storia umana, e quindi le esclusioni compiute in nome di questa idea di sviluppo […][7].

Su questo terreno deve agire la letteratura, e sulla base di questa necessità si collocano le ricerche stilistiche e teoriche di Celati esposte nelle pagine precedenti: il rifiuto di una finalità produttiva di senso (nella doppia accezione di significato e direzione) è infatti per Celati la contestazione dell'agnizione come dispositivo narrativo, in quanto questa consiste in una sublimazione della «massa bruta degli avvenimenti dalla materialità di puri eventi, per trasfigurarli in segni, simboli, acquisizioni alla coscienza d'un destino comprensibile»[8]:

> In questo senso – afferma infatti Celati – storia e letteratura si danno la mano, non potendo l'una e l'altra in alcun modo giustificarsi ove non intervenga questa trasfigurazione

[1] G. CELATI, Scritto sull'archeologia, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 153.
[2] *Ivi* pag. 154.
[3] G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 15.
[4] *Ivi* pag. 20.
[5] *Ivi* pag. 11.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ivi* pp. 15-16.
[8] *Ivi* pag. 21.

> anagogica dei fatti, degli oggetti, a segni di un'altra verità più vasta e inclusiva, che sarebbe poi il soggetto denominato Uomo […][1].

Sono queste tematiche quelle che lo scrittore ferrarese investe nel progetto di rivista, quella grotta di *Alì Babà* in cui i frammenti e le cianfrusaglie, i tesori antiquari e la bigiotteria contemporanea, avrebbero dovuto comporre un grande bazar dalla «tassonomia fluttuante»[2], sottratto ad una logica classificatoria, contrapposto al museo[3] per il suo configurarsi come collezione di scarti:

> Nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclito, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie di uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle[4].

La tensione all'improduttività viene quindi a situarsi anche nell'articolazione del discorso storico. Si può anzi dire che è in ragione della rivendicazione degli scarti operati dalla narrazione storica che si pone, in Celati, l'esigenza del rifiuto di una produttività di senso da parte della narrativa e la richiesta di un'esposizione delle alternative marginalizzate da quella razionalità che si impone come finalità totalizzante degli oggetti e degli eventi – della Storia, o del racconto.

Tematiche, queste esposte da Celati nel suo articolo, che egli aveva potuto mettere a fuoco grazie all'incontro con Carlo Ginzburg, il giovane storico che, secondo Celati «fa quello che i letterati vorrebbero fare ma non sono capaci ossia trova le voci dimenticate e le fa parlare»[5].

1.6 Carlo Ginzburg e gli scarti della Storia

Le voci dimenticate di cui parla Celati, riscattate dall'oblio dalle ricerche di Carlo Ginzburg, sono le voci di quella storia della cultura popolare che lo storico italiano si

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. 12.
[3] Cfr. *ibidem*.
[4] *Ivi* pag. 13.
[5] G. Celati, Lettera a I. Calvino, in M. Barenghi e M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 142.

propose di articolare fin dalle sue prime ricerche. Ricerche il cui oggetto e la cui prospettiva adottata trovano un luogo e una data di nascita – secondo il racconto retrospettivo fornitoci da Ginzburg stesso: la Scuola Normale Superiore di Pisa, alla fine degli anni Cinquanta. In quel momento, e in quel contesto – caratterizzato più precisamente da «un seminario in cui Delio Cantimori lesse e commentò per una settimana le prime quindici righe delle *Considerazioni sulla storia universale* di Jakob Burckhardt» e dall'incontro con Arsenio Frugoni che gli «rivelò l'esistenza di March Bloch e delle «Annales»»[1] – Ginzburg decise infatti di voler studiare i processi di stregoneria, e di voler articolare questa ricerca non in quanto storia delle persecuzioni, ma in quanto storia delle vittime di questa persecuzione: «[…] what I wanted to study was not the persecution of witchcraft, but the victims of persecution – the women and men accused of being witches and sorcerers»[2].

Questo intento programmatico di ricerca ricevette una prima realizzazione nella ricostruzione delle pratiche rituali rilevate dal giovane ricercatore nelle aree rurali del Friuli del XVI e XVII secolo, attuate dai benandanti. Figure completamente eclissate dalla narrazione storica, a causa della loro graduale assimilazione alla stregoneria[3], la scoperta dei benandanti da parte di Ginzburg si deve all'individuazione, nei verbali dei processi conservati negli archivi dell'Inquisizione, di una discrepanza esistente «tra l'immagine proposta dai giudici negli interrogatori e quella fornita dagli accusati»[4]: mentre le prime erano guidate dall'intento di stabilire l'appartenenza o meno degli indagati alla categoria della stregoneria, e quindi ricalcavano i parametri con cui le istituzioni giuridiche e religiose definivano tali pratiche, gli elementi presenti nei racconti che i primi benandanti indagati fornivano (a cominciare dalla loro stessa autodefinizione in quanto benandanti) eccedevano rispetto all'immagine della stregoneria (e della ritualità ad essa attribuita) a disposizione degli inquisitori. Questa eccedenza, tuttavia, subisce un livellamento progressivo, e i documenti d'archivio analizzati da Ginzburg mostrano un processo che, nel giro di qualche decennio, approda ad una finale coincidenza della figura dei benandanti con quella di streghe e stregoni. Le peculiarità proprie ad una cultura popolare pagana, preesistente al cristianesimo (e alle sue contrapposizioni eretiche) e probabilmente estesa

[1] C. GINZBURG, «L'occhio dello straniero», in *Passato e presente*, XVII, n. 33, 1993, pag. 99.
[2] C. GINZBURG, «Some Queries Addressed to Myself», in *Cromhos*, n. 18, 2013, pp. 90-91.
[3] Cfr. C. GINZBURG, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1966, pag. VII.
[4] *Ivi* pag. IX.

in un'ampia area dell'Europa nord-orientale, vennero gradualmente cancellate, e la stessa ritualità si trovò ad essere sovradeterminata e performata dall'immaginario della cultura dominante.

I Benandanti, pubblicato da Einaudi nel 1966, è il risultato delle ricerche che impegnarono Ginzburg durante il corso di perfezionamento presso la Normale di Pisa[1]. Le difficoltà implicate dalla decisione programmatica, e metodologica, di ricostruzione della storia subalterna, non tardarono tuttavia a presentarsi agli occhi stessi del giovane ricercatore. Difficoltà affrontate, con toni la cui aggressività tradisce un atteggiamento allo stesso tempo fortemente difensivo[2], nella prefazione a *Il formaggio e i vermi*. Tali difficoltà sono di ordine prevalentemente metodologico, relative alla natura delle fonti, alla possibilità di condurre un'indagine a partire da esse, e, nel caso del *Formaggio e i vermi*, al valore documentario attribuito ad un caso individuale.

La storia della cultura subalterna[3] presa a oggetto dalla ricerca di Ginzburg presenta infatti un problema di registrazione del materiale negli archivi della memoria di una cultura, rispetto alla quale tale storia subalterna si posiziona ai margini. Essa è infatti costituita per lo più da un tipo di diffusione e di trasmissione orale[4], che in ogni caso non si inserisce nella produzione documentaria ufficiale relativa ad una società. Si innesca insomma, la maggior parte delle volte, un processo di invisibilizzazione delle realtà autonome e minoritarie. Queste raramente si inseriscono direttamente e, diciamo, in prima persona, in tale produzione documentaria; se vi si inseriscono, è piuttosto attraverso le tracce lasciate dal loro eventuale urto con le istanze di repressione, correzione, marginalizzazione: tale è il caso dei benandanti, così come della tradizione teologico-cosmogonica ricostruita da Ginzburg a partire dall'analisi del processo al mugnaio Domenico Scandella. Le fonti a disposizione sono quindi raramente dirette, e la ricostruzione delle culture subalterne e delle realtà più marginali deve quindi lavorare su un tipo di testimonianza lasciata in negativo, cioè sul calco che esse lasciano nei documenti istituzionali:

[1] Cfr. *ivi* pag. XV.
[2] Come ammesso dallo stesso autore; cfr. C. GINZBURG, «Some Queries Addressed to Myself», in *Cromhos*, n. 18, 2013, pag. 93.
[3] Con queste parole Ginzburg definisce l'oggetto che le sue ricerche intendono ricostruire; cfr. il Post-scriptum del 1972 a *I benandanti*, op. cit., pag. XVIII e la Prefazione a *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, pp. XI-XXV.
[4] Cfr. *ivi* pag. XIII.

> […] purtroppo gli storici non possono mettersi a parlare con i contadini del Cinquecento (e del resto, non è detto che li capirebbero). Devono allora servirsi soprattutto di fonti scritte […] doppiamente indirette: perché *scritte* e perché scritte in genere da individui più o meno apertamente legati alla cultura dominante. Ciò significa che i pensieri, le credenze, le speranze dei contadini e degli artigiani del passato ci giungono (quando ci giungono) quasi sempre attraverso filtri e intermediari deformanti[1].

Dal momento che l'eventuale visibilizzazione delle realtà marginali, minoritarie, autonome di una società è affidata al loro urto con le istanze istituzionali (gli «archivi della repressione»[2], precisa Ginzburg), la loro narrazione è quindi determinata da queste, e la loro storia è quindi raccontata con la voce ufficiale della grande Storia.

Nel caso del mugnaio Domenico Scandella, detto Menocchio, il cui processo è oggetto del *Formaggio e i vermi*, le difficoltà metodologiche riscontrate da Ginzburg riguardano, oltre al carattere delle fonti (che costringono ad una ricostruzione in negativo, a partire dalla voce del gesto che esclude), anche il carattere individuale del caso preso ad esame, impossibile da considerare come rappresentativo di una comunità:

> Non possiamo considerarlo un contadino «tipico» (nel senso di «medio», «statisticamente più frequente») del suo tempo: il suo relativo isolamento nel villaggio parla chiaro. Agli occhi dei compaesani Menocchio era un uomo almeno in parte diverso dagli altri[3].

Queste difficoltà erano, all'epoca della pubblicazione del *Formaggio e i vermi*, aggravate dalle considerazioni sollevate pochi anni prima da François Furet. In un articolo apparso sulle *Annales* nel 1971[4], lo storico francese analizza – e difende – le opportunità offerte dalle metodologie quantitativa e seriale, che andavano a quei tempi diffondendosi nell'ambito della ricerca storica. Secondo Furet, la storia quantitativa e quella seriale permettono infatti di contrastare la concezione – e la periodizzazione – della storia basata sul rilevamento di eventi singoli di grande risonanza, che con il loro avvento si pongono in discontinuità con il periodo precedente e scandiscono così la linea temporale delle grandi epoche. Altrimenti detto, la storia quantitativa e seriale permetterebbe di opporre alla storia delle grandi gesta la storia delle grandi masse popolari. Tuttavia, per ricostruire tale

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. XX; l'espressione citata da Ginzburg è di D. JULIA, «La religion – Histoire religieuse», in J. LE GOFF e P. NORA (a cura di), *Faire de l'histoire*, vol. II, Gallimard, Paris 1974, pag. 147.
[3] *Ivi* pp. XIX-XX.
[4] F. FURET, «L'histoire quantitative et la construction du fait historique», in *Annales. Économies, sociétés, civilisation*, anno XXVI, n. 1, 1971, pp. 63-75.

storia, precisa Furet, è necessario raccogliere dati il cui carattere sia la ripetitività[1] – in altre parole, i dati devono essere analizzati nel loro valore statistico. Nessuno spazio è quindi lasciato alle peculiarità – irriducibili ad una generalizzazione – delle individualità che compongono le masse di cui si vuol ricostruire la storia: «Per quanto non più ignorate dagli storici – commenta Ginzburg –, le classi inferiori sarebbero comunque condannate a rimanere «silenziose»»[2]. Lo storico italiano sostenne al contrario che, proprio in quanto anomalo e marginale, il caso del mugnaio Domenico Scandella costituisse una fonte importante e rivelatrice rispetto al proposito delle ricerche volte a riscattare dal silenzio quelle tradizioni culturali, prevalentemente orali, eclissate dalla storia della cultura occidentale, e a mostrarne la loro interazione con la cultura proveniente dagli ambienti dotti dell'epoca.

Come nel caso dei benandanti, la ricostruzione di una tradizione orale tramandatasi attraverso secoli (probabilmente fin da prima dell'avvento della religione cristiana) e che continuava a nutrire l'orizzonte culturale condiviso da una comunità (o, nel caso di Menocchio, l'orizzonte di credenze di un individuo erede in qualche modo di una tradizione millenaria trasmessa oralmente[3]), viene articolata da Ginzburg a partire dallo scarto esistente tra le definizioni religiose ed ereticali in circolazione nei circuiti della cultura dominante e l'apparato di credenze e riti che affiora nel momento in cui i suoi depositari entrano in contatto con quei circuiti (in questi due casi, nello scontro tra i tribunali dell'Inquisizione e gli indagati di stregoneria o eresia). Ma l'irriducibile unicità delle convinzioni (religiose, cosmogoniche, etiche) del mugnaio friulano – il quale afferma che «quelle opinioni ch'io ho avuto le ho cavate dal mio cervello»[4] – condussero Ginzburg ad analizzare non solo le discrepanze evidenti negli interrogatori, ma anche quelle sussistenti nella fruizione della produzione culturale in circolazione anche tra gli strati più popolari.

Con l'invenzione della stampa, la produzione culturale scritta ebbe modo di raggiungere le classi più basse (per quanto l'analfabetismo fosse ampiamente diffuso, era tuttavia in uso la pratica della lettura a voce alta, che permise a quella produzione di

[1] Cfr. *ivi* pag. 67.
[2] C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XIX.
[3] Cfr. *ivi* pp. 68-69, dove Ginzburg parla di «un residuo irriducibile di cultura orale», «di una tradizione cosmologica millenaria» giunta a Menocchio attraverso «una trasmissione orale».
[4] Cit. in *ivi* pag. 55.

eccedere la ristrettissima cerchia degli alfabetizzati[1]). Un decennio prima della pubblicazione del *Formaggio e i vermi* era inoltre stato pubblicato da Robert Mandrou uno studio sulla cultura popolare condotto a partire dalla letteratura di *colportage*, «cioè i libretti da pochi soldi, rozzamente stampati (almanacchi, cantari, ricette, racconti di prodigi o vite di santi) che venivano smerciati nelle fiere o venduti nelle campagne da merciai ambulanti»[2]. Contemporaneamente, tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, anche la storica Geneviève Bollème si era dedicata ad uno studio della cultura popolare condotto sulla base di un'analisi della letteratura di *colportage*[3]. È indubbio che questi studi, per quanto criticati da Ginzburg[4], avessero riscosso un grande interesse nell'ambito delle sue ricerche: in seguito al primo incontro con Celati, a dicembre 1971, quest'ultimo riferisce infatti a Calvino che Ginzburg «ha in riserva un lavoro da fare sulla dice lui Littérature de colportage»[5]; sappiamo inoltre che, al momento della sua collaborazione al progetto di rivista, le ricerche sul mugnaio friulano occupavano già spazio sulla scrivania dello storico torinese[6] (nel primo numero doveva anzi comparire anche la storia del mugnaio Domenico Scandella[7]). Si può quindi avanzare l'ipotesi che gli studi condotti in Francia sulla *littérature de colportage* abbiano fornito a Ginzburg la chiave per affrontare il caso di Menocchio e del suo particolarissimo apparato di credenze. La ricostruzione parziale della lista dei libri letti dal mugnaio[8], la loro non corrispondenza né con la diffusione delle professioni eretiche proliferanti durante il periodo della Riforma, né con le credenze teologiche e cosmologiche esposte da Domenico Scandella ai giudici, e il fatto, infine, che ciononostante Menocchio facesse riferimento a tali libri durante gli interrogatori, condussero Ginzburg a interrogarsi su *come* tale letteratura di larga distribuzione venisse recepita dai suoi lettori:

> Gli almanacchi, i cantari, i libri di pietà, le vite dei santi, tutto il vario opuscolame che costituiva la massa della produzione libraria, ci appaiono oggi statici, inerti, sempre

[1] Cfr. *ivi* pp. XIII-XIV.
[2] *Ivi* pag. XIII; lo studio di R. MANDROU è *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles: la Bibliothèque bleue de Troyes*, Stock, Paris 1964.
[3] Ginzburg cita questi studi nella nota alla pag. XIII della Prefazione, in *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XXVII.
[4] Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XIII.
[5] G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 141.
[6] Cfr. C. GINZBURG, «L'occhio dello straniero», in *Passato e presente*, XVII, n. 33, 1993, pag. 100.
[7] Cfr. *supra*, pag. 51.
[8] Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pp. 34-36.

> uguali a se stessi: ma come venivano letti dal pubblico di allora? In che misura la cultura prevalentemente orale di quei lettori interferiva nella fruizione del testo, riplasmandolo fino magari a snaturarlo?[1]

Questo rimodellamento, reso evidente dallo iato esistente tra le letture del mugnaio e le conclusioni che egli ne trae, diventa così il punto archimedico a partire dal quale Ginzburg può mostrare l'esistenza di una griglia di lettura con cui Menocchio lesse i testi a sua disposizione. Tale griglia di lettura sembra sovrapponibile a quella fornita dall'apparato socio-teologico articolato dalle sette riformiste, in particolare quella anabattista, che in quel periodo aveva attecchito nelle zone nord-orientali della penisola italiana. Tuttavia, anche in questo caso, la sovrapposizione manifesta uno scarto troppo grande per poter definire la lettura di Menocchio una lettura di stampo anabattista[2]. Così, quel particolarissimo «cosmo di un mugnaio del '500» – letto in controluce con i libri citati da Menocchio messi a loro volta a confronto con l'impianto socio-teologico anabattista – può essere attribuito all'eco di una tradizione millenaria tramandata oralmente e innestata «in un complesso di idee estremamente chiaro e conseguente, che vanno dal radicalismo religioso, a un naturalismo tendenzialmente scientifico, ad aspirazioni utopistiche di rinnovamento sociale»[3].

La peculiarità del caso del mugnaio friulano, risultante dalla sinergia tra il residuo di credenze popolari, il vocabolario offerto dalle letture trovate sulla piazza del villaggio e l'audacia nell'esprimere la rivendicazione di una giustizia sociale suggeritagli dal fermento messo in circolazione dai dibattiti innescati dalla Riforma, ne fanno un caso irriducibile ad una generalizzazione. È del resto proprio di questa irriducibilità che Ginzburg vuole raccontare la storia – opponendola tanto alla narrazione storica delle grandi gesta quanto alla narrazione della vita media delle grandi masse popolari, basata su analisi statistiche. L'urgenza di questa narrazione, ciò che la impone nonostante il rischio di ricadere nell'aneddotico, è data dalla possibilità che essa offre di riscattare un'individualità la cui irriducibilità sancirebbe il suo oblio, oblio senza rimedio per un'immensità di altre figure. E, alla fine della storia di Menocchio, un altro personaggio fa capolino tra le carte d'archivio studiate da Ginzburg, personaggio caduto nell'oblio: «Di Menocchio sappiamo molte cose.

[1] *Ivi* pag. XXI.
[2] Cfr. *ivi* pp. 22- 26.
[3] *Ivi* pag. XVIII.

Di questo Marcato, o Marco – e di tanti altri come lui, vissuti e morti senza lasciare tracce – non sappiamo niente»[1].

Il formaggio e i vermi, pubblicato nel 1976, era già in preparazione, come si è ricordato poco sopra, nel momento in cui Ginzburg viene coinvolto nella progettazione della rivista *Alì Babà*. Fu anzi proprio l'incontro delle ricerche del giovane storico con le idee maturate dai tre letterati a permettere di focalizzare l'oggetto di scarto come oggetto della pubblicazione. L'influenza è del resto reciproca e il dialogo aperto con i tre compagni contribuì a chiarire, per Ginzburg, l'articolazione delle sue ricerche[2], e probabilmente gli offrì gli spunti per sciogliere i nodi problematici ad esse inerenti. Nodi che, come si è tentato di ripercorrere, costituirono i maggiori problemi metodologici riguardo alla legittimazione dello studio sul mugnaio friulano. La loro messa a fuoco e l'esigenza di rivendicare l'importanza di casi, di tracce anomale e marginali nella ricerca storica, condussero Ginzburg ad articolare un modello metodologico incentrato sul rilevamento di elementi infimi, minuscoli; appunto: marginali. Espose così queste idee nel saggio «Spie. Radici di un paradigma scientifico», apparso nel 1978 sulla *Rivista di storia contemporanea*[3]. L'articolo, che intende mostrare e mettere in rilievo un modello epistemologico «emerso silenziosamente»[4], alla fine dell'Ottocento, nell'ambito delle scienze umane, prende le mosse dall'analisi del metodo che lo storico dell'arte Giovanni Morelli aveva escogitato per stabilire l'attribuzione delle opere d'arte ai propri autori. Tale metodo si basa sull'attenta osservazione dei dettagli minori delle opere, partendo dal presupposto che proprio nei particolari di minor conto l'autore, a causa dell'allentamento dell'attenzione prestata alla loro esecuzione, lasciasse emergere le proprie peculiarità stilistiche, liberate dal vigile controllo cui egli avrebbe sottoposto invece i dettagli che implicavano un virtuosismo maggiore; la forma dei lobi delle orecchie, delle unghie, delle dita di mani e piedi diventano così tracce, indizi, spie dell'inimitabile individualità dell'artista: «Ciò che Morelli voleva

[1] *Ivi* pag. 148.
[2] Cfr. C. GINZBURG, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 143.
[3] È inoltre indicativo il fatto che la versione, ampiamente modificata, di questo saggio, pubblicata con il titolo «Spie. Radici di un paradigma indiziario» in *Miti, emblemi, spie* nel 1986, sia stato allegato da Barenghi e Belpoliti nel volume su *Alì Babà*, nella sezione intitolata «Lo sguardo dell'archeologo e il tema delle tracce» (pp. 223-265 dell'edizione citata).
[4] C. GINZBURG, «Spie. Radici di un paradigma scientifico», in *Rivista di storia contemporanea*, serie VII, n. 1, 1978, pag. 1.

isolare – spiega Ginzburg – era l'individualità irripetibile dell'artista, *e proprio in quanto irripetibile*»[1].

Ginzburg fa notare come quest'apparato metodologico venga articolato per risolvere problemi analoghi a quelli pertinenti alla filologia. Non manca, tuttavia, di rilevare un'importante differenza tra l'oggetto di studio del filologo e quello dello storico dell'arte:

> Per la nostra cultura, un testo letterario è perfettamente riproducibile […], mentre un'opera d'arte lo è solo imperfettamente […].
>
> Questa differenza tra testi letterari e «testi» pittorici non si spiega con presunti caratteri eterni della letteratura e della pittura. Si tratta, al contrario, di una differenza eminentemente storica, che presuppone due cesure decisive: l'invenzione della scrittura e quella della stampa. […] Dapprima vennero considerati non pertinenti al testo tutti gli elementi legati all'oralità e alla gestualità; poi anche gli elementi legati alla fisicità della scrittura. Il risultato di questa duplice operazione è stata la progressiva smaterializzazione del testo, via via depurato da ogni riferimento sensibile[2].

È questa «nozione astratta di testo»[3], spiega Ginzburg, che ha permesso alla filologia di assumere un carattere scientifico, smarcandosi così da quell'ineffabilità a cui il modello epistemologico moderno, durante quella «grande riorganizzazione della mappa del sapere»[4] effettuatasi nel corso del Seicento, condannò gli aspetti individuali o non quantificabili, propri dei campi di realtà presi ad oggetto dalle scienze umane. Ed è proprio quest'aspetto individuale che il metodo indiziario proposto da Morelli permette, secondo Ginzburg, di riscattare. Metodo che Ginzburg attribuisce, più in generale, alle discipline ermeneutiche e divinatorie praticate in passato dalle figure dell'oracolo, del sacerdote, dell'interprete della lingua divina, del medico. Ciò che accomuna queste discipline, che lo storico definisce indiziarie, è «1) il fatto di essere basate sulla decifrazione di segni; 2) di avere per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*; 3) di raggiungere una conoscenza implicante un margine ineliminabile di aleatorierà, di congettura»[5].

È del resto questo paradigma che Ginzburg utilizza nelle sue ricerche; basandosi sul rilevamento di tracce e indizi (come la frizione rilevata tra le domande degli inquisitori e le risposte degli indagati, o quella rilevata tra i testi letti da Menocchio e l'interpretazione che

[1] *Ivi* pag. 5.
[2] *Ivi* pag. 3.
[3] *Ivi* pag. 4.
[4] *Ivi* pag. 12.
[5] *Ibidem*.

affiora nell'utilizzo che questi ne fa nell'esporre le proprie idee), e intraprendendo congetture spesso azzardate, lo storico torinese ha potuto così riscattare dal silenzio e dall'oblio quelle storie minori, eclissate, scartate dalla narrazione della Storia delle grandi gesta e della cultura dominante.

La narrazione di questa storia procede operando degli scarti, in quanto essa è direzionata dal senno di poi, ovvero assume un senso teleologico in virtù del quale gli eventi vengono ordinati per formare una catena consequenziale ed evolutiva che conduca fino a noi. Ciò che essa scarta è quindi ciò che fuoriesce dalla linearità discorsiva che permette la narrazione unitaria e progressiva di tale sviluppo. Essa è sempre guidata da uno sguardo retrospettivo, che assume il suo senso in funzione del progresso continuo della razionalità. Ed è l'irriducibilità a tale linea progressiva che Ginzburg vuole rivendicare nei confronti del mugnaio Domenico Scandella:

> Abbiamo detto che è impossibile operare tagli netti all'interno della cultura di Menocchio. Solo il senno di poi consente di isolare quei temi, già allora convergenti con le tendenze di una parte dell'alta cultura del Cinquecento, che sono diventati patrimonio della cultura «progressiva» dei secoli seguenti […]. Ma Menocchio è anche il frammento sperduto, giuntoci casualmente, di un mondo oscuro, opaco, che solo con un gesto arbitrario possiamo ricondurre alla nostra storia. Quella cultura è stata distrutta. Rispettare in essa il residuo d'indecifrabilità che resiste a ogni analisi non significa cedere al fascino idiota dell'esotico e dell'incomprensibile. Significa semplicemente prendere atto di una mutilazione storica di cui in un certo senso noi stessi siamo vittime[1].

L'intento della ricerca di Ginzburg è precisamente quello di contestare questa linearità, di denunciarne il prezzo pagato a scapito delle storie che essa ha scartato.

Ma, dal momento che ogni storia, per essere raccontata, deve essere affidata ad una narrazione, e che ogni narrazione segue una linearità discorsiva teleologicamente orientata verso la sua conclusione, quale modalità narrativa adottare? È una domanda che Ginzburg afferma – a vent'anni dalla pubblicazione del *Formaggio e i vermi* – di essersi

[1] C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XXV. Con questa conclusione della prefazione, Ginzburg ha modo di smarcarsi dalla possibile obiezione che potrebbe essergli mossa a partire dall'articolo, già citato, di Furet. Questi infatti sosteneva che «L'histoire «événementielle» […] est avant tout fondée sur l'idée que ces événements sont uniques et impossibles à intégrer dans une distribution statistique […] comme l'événement, irruption soudaine de l'unique et du nouveau dans la chaîne du temps, ne peut être comparé avec aucun antécédent, le seul moyen de l'intégrer à l'histoire est de lui donner un sens téléologique: s'il n' a pas de passé, il aura un avenir.» (F. FURET, «L'histoire quantitative et la construction du fait historique», in *Annales. Économies, sociétés, civilisation*, 26° anno, n. 1, 1971, pag. 71).

posto, e afferma essersela posta proprio nel caso della storia di Menocchio e grazie agli stimoli che gli vennero dalla collaborazione al progetto di rivista:

> Quelle discussioni [con Calvino e Celati] s'intrecciavano nella mia testa con la ricerca che avevo cominciato sul mugnaio friulano Menocchio. Fino a che punto – mi chiedevo – sarebbe cambiata la mia ricerca se avessi deciso di raccontarla in un modo diverso? Era una domanda stimolata dalla lettura recente degli *Exercices de style* di Raymond Queneau […]. Per un po' di tempo mi trastullai con l'idea di dividere il mio libro in tanti capitoletti, ognuno scritto in maniera diversa: variando i tempi, gli stili, mettendoci dentro magari qualche parodia storiografica. Ci provai, ma mi parve […] un gioco irrispettoso verso il mio personaggio, il mugnaio Menocchio, e la sua tragica vicenda. Il materiale m'impose le sue leggi[1].

Questa ricostruzione auto-filologica viene ripetuta da Ginzburg in tempi più recenti, nella Postfazione alla riedizione del *Formaggio e i vermi* nel 2019. In questa sede, l'autore aggiunge tuttavia un elemento importante al riferimento alla letteratura; lo storico torinese ricorda infatti come, in un'intervista rilasciata allo storico austriaco Stephan Steiner nel 2009[2], questi avesse indicato un'eco della letteratura novecentesca nella prassi di rendere visibile, manifesta, nei suoi libri, la costruzione stessa della ricerca. Ginzburg coglie nuovamente l'occasione per collegare al rilevamento di quest'analogia la sua lettura di Queneau, di cui aggiunge, a *Exercices de style*, *Les fleures bleues*, la cui traduzione, ad opera di Calvino, era stata pubblicata nel 1967, e la cui lettura influenzò l'approccio al materiale della ricerca. E se, come aveva già avuto modo di dichiarare nell'articolo «L'occhio dello straniero», il progetto di scrivere la storia di Menocchio sull'impronta di Queneau era stato abbandonato, Ginzburg riconosce tuttavia la presenza di tracce lasciate da questo progetto nella costruzione del libro, «soprattutto nell'alternarsi di frammenti documentari privi di commento, di esplorazioni di ipotesi poi lasciate cadere»[3].

Ma, a ben vedere, le tracce di questa suggestione letteraria sembrano essere presenti, in modo ancor più accentuato, nello scritto, di carattere metodologico, redatto insieme ad Adriano Prosperi e pubblicato nel 1975: *Giochi di pazienza*. Suddiviso in 21 brevissimi capitoli[4], il testo racconta la ricerca svolta a partire da un seminario su un testo

[1] C. GINZBURG, «L'occhio dello straniero», in *Passato e presente*, XVII, n. 33, 1993, pag. 100.
[2] Cfr. C. GINZBURG, «Ich habe den Inquisitoren gelernt», intervista con S. Steiner, in *Falter*, n. 22, 2009, pp. 30-31.
[3] C. GINZBURG, Postfazione a *Il formaggio e i vermi*, Adelphi, Milano 2019, pag. 215.
[4] L'ultimo capitolo, dal titolo «Dove il libro finisce, o comincia», è formato da un'unica frase: «Cominciammo a scrivere» (C. GINZBURG e A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Einaudi, Torino 1975, pag. 188). In questa frase si compie inoltre una circolarità temporale che produce la coincidenza

religioso stampato in volgare nel XVI secolo e di incerta attribuzione, organizzato con Prosperi all'università di Bologna nell'anno accademico 1971/1972. Si tratta quindi di un lavoro svolto in concomitanza con la progettazione della rivista (Celati aveva infatti incontrato Ginzburg alla fine di quell'anno). La modalità con cui la ricerca viene svolta e lo stile narrativo attraverso cui viene raccontata, mettono in scena molti dei cenni metodologici che abbiamo avuto modo di presentare, dal metodo indiziario esposto in «Spie» all'alternarsi di frammenti documentari, dal rifiuto del senno di poi all'attuazione di quella fuoriuscita dalla linearità di un discorso teleologicamente teso al suo compimento, nell'esposizione di ipotesi avanzate nel corso della ricerca ma destinate a non trovare né conferma, né seguito.

È proprio l'intento di mettere in mostra il percorso accidentato, incerto, a volte addirittura – più o meno consapevolmente – scorretto, intrapreso dal ricercatore nel suo lavoro, che impone a Ginzburg e Prosperi di raccontare la loro ricerca sul *Beneficio di Cristo* con funzione di saggio di metodologia della ricerca storica:

> Nel febbraio 1974 pensammo di riprendere il lavoro sul *Beneficio*, non per ampliare o approfondire la ricerca già fatta, ma per raccontarla. Pensammo cioè che sarebbe stato utile descrivere minutamente il percorso *reale* della ricerca, con i suoi presupposti, i suoi errori, i suoi andirivieni, anziché riferirne concisamente – come è d'uso in sede scientifica – i risultati finali.
>
> […] Il modello storico che delineavano [i libri di metodologia] era troppo lindo e pulito, funzionava troppo bene: nella realtà, ci pareva, le cose non andavano così. […] Attraverso il resoconto di un caso concreto – il nostro lavoro sul *Beneficio* – pensammo allora di presentare un'immagine diversa, più sporca e più vera, della ricerca[1].

Anche la narrazione di un modello metodologico di ricerca, insomma, riproduce quella linearità teleologica che comporta la selezione, e quindi lo scarto, degli elementi improduttivi rispetto al compimento unitario e consequenziale del discorso articolato. In altre parole, anche il discorso metodologico è guidato dal senno di poi, che induce la narrazione della ricerca a mirare al risultato ottenuto e a estromettere dal racconto tutto

della conclusione del racconto della genesi di questo libro, con il racconto dell'inizio effettivo della sua stesura. Tale acrobazia letteraria, accostata al continuo alternarsi della storia della ricerca e dei passi analizzati del *Beneficio di cristo* – e corredati dalla loro contestualizzazione storica – e alla suddivisione del racconto (che assume toni da romanzo giallo) in 21 capitoli, suggeriscono (in via puramente congetturale) che il modello di *Les fleures bleues* di Raymond Queneau abbia effettivamente giocato un ruolo importante nell'articolazione di *Giochi di pazienza*. Rimane tuttavia una congettura fondata su un vago accenno di Ginzburg, e su assonanze e suggestioni troppo deboli per poter avanzare una rigorosa ipotesi filologica.

[1] C. GINZBURG e A. PROSPERI, *Giochi di pazienza*, op. cit., pag. 178.

ciò che non è servito o è stato d'intralcio al raggiungimento di quel risultato. Eloquente è l'avvertenza contenuta nella brevissima prefazione:

> «Non bisogna portare la cucina in tavola», ammoniva da qualche parte lord Acton. Abbiamo cercato di trasgredire il più possibile questo precetto di etichetta storiografica. Anziché un pollo arrosto con contorno di patate fritte il lettore si troverà sul piatto un pollo vivo e starnazzante, provvisto di penne e bargigli; fuor di metafora, non una ricerca rifinita e compiuta ma gli andirivieni della ricerca e le false piste seguite e scartate prima di arrivare al risultato ritenuto accettabile. Ci auguriamo che tutto ciò non risulti troppo indigesto[1].

Così, i due storici si dedicano al racconto – in prima persona plurale – dei personaggi A e B, del loro incontro a Bologna, dell'idea di organizzare un seminario di filologia su quel particolare testo di letteratura religiosa del XVI secolo – inframezzando il racconto con i brani del testo che venivano via via analizzati –, dei presupposti ideologici che conducono a false piste, del sospetto crescente che il testo a stampa fosse la condensazione di due stesure di autori diversi. Sospetto che si insinua sulla traccia di una dissonanza, dell'impressione di una pluralità di voci stridenti[2], dell'individuazioni di interpolazioni[3] nella linearità discorsiva del testo. Sospetto, infine, indagato grazie all'avventurarsi dei due ricercatori (una volta terminato il seminario e quindi liberati dal rigore pedagogico) nei meandri congetturali della «fantafilologia»[4]: ovvero i due storici innescano un procedimento congetturale secondo le regole proprie alla filologia, combinandole nell'articolazione di ipotesi che prescindono dalla corrispondenza oggettiva, cioè dalla corrispondenza con quell'universo di oggetti comunemente riconosciuti come fonti utilizzabili in un dato campo disciplinare[5]. Procedimenti arrischiati, congetture audaci che rischiano di invalidare la ricerca e di creare falsi storici, ma che offrono la possibilità di uscire dagli schemi del già noto raggiungendo l'ambito bottino di un risultato inedito. Questo il rischio rappresentato dalla metafora dei giochi di pazienza (dove, tra le varie combinazioni possibili, una è quella che conduce all'unico risultato valido) e giochi di costruzioni (dove le varie combinazioni sono tutte valide)[6].

---

[1] *Ivi* pag. 3.
[2] Cfr. *ivi* pag. 92, dove si parla proprio di una «dissonanza delle due voci» che diviene «stridente».
[3] Cfr. *ivi* pag. 86, dove si racconta di una «caccia alle interpolazioni» scattata nel seminario.
[4] *Ivi* pag. 89.
[5] Cfr. *ibidem*: «Ma in altre discipline – basta pensare alla storia dell'arte – procedimenti come questi, imposti dallo stato e dal tipo della documentazione, sono usati normalmente».
[6] Per il paragone del lavoro di ricerca con i giochi di pazienza, e il rischio di abbandonarsi ad un gioco di costruzioni, cfr. *ivi* pag. 84.

Contestazione e frammentazione della linearità discorsiva e della tensione narrativa verso un compimento teleologico, gioco combinatorio di frammenti composti a formare figure inedite: su questi temi si rincorrono e si rimandano gli echi, a volte consonanti, a volte dissonanti, a volte distorti, che intrecciano la trama della rivista immaginata dai quattro intellettuali. Echi che risuonano in regioni, diverse e disomogenee, della produzione letteraria francese del Novecento, e che convogliano e si rifrangono nei corridoi delle edizioni Einaudi, dove, introdotto da Calvino, il francesista Guido Neri svolgeva il ruolo di direttore d'orchestra di questi echi. Prima di intraprendere la descrizione di questo gioco di echi, di districarne le voci e di marcarne le differenze, dobbiamo quindi rivolgerci a questo quarto personaggio, rimasto in sordina nella documentazione pervenutaci del progetto di *Alì Babà* (e, a ben vedere, anche nella storia dell'editoria italiana).

1.7 GUIDO NERI: LINGUAGGIO, STORIE, BIOGRAFIE TRA DISSONANZE E TRASFORMAZIONI

Tra le lettere conservatesi e pubblicate nel volume sul progetto di *Alì Babà*, il nome di Guido Neri compare quasi solo come destinatario, o negli accenni a conversazioni orali: ad eccezione di due lettere autografe, questo quarto protagonista, coinvolto fin dall'inizio nel progetto, rimane nel silenzio. Un silenzio che tuttavia non sembra corrispondere ad un'inerzia nella dinamica di fermento intellettuale mobilitatasi in quel progetto, ma piuttosto ad una caratteristica peculiare di questo personaggio, che, rimanendo in una posizione defilata rispetto ai riflettori, sembra contribuire in modo decisivo a delineare tanto il disegno della rivista progettata con i suoi colleghi, quanto il passaggio, attraverso l'Einaudi, di un particolare taglio della letteratura e cultura francese del Novecento.

Sono pochissime le notizie che si hanno a disposizione su Neri, al di fuori dell'episodio della progettazione di *Alì Babà*[1]. Sappiamo, dalla scheda anagrafica

[1] Alcune informazioni sono tuttavia rese disponibili dalla nota biografica redatta da Gian Carlo Roscioni e Giulio Ungarelli, posta in apertura del volume in cui i due critici hanno raccolto gli scritti pubblicati da Neri in vita. Cfr. G. C. ROSCIONI, G. UNGARELLI (a c. di), G. NERI, *Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*, Edizioni Pendragon, Bologna 1997, pp. 10-12. Il libro è l'unico volume pubblicato sotto il nome di Guido Neri – che non ha mai pubblicato una monografia – e raccoglie gli scritti che questi compose, come prefazioni, postfazioni, note biobibliografiche, per i volumi e le traduzioni da lui curate per le varie case editrici.

conservata presso il fondo Einaudi, che è nato a Bologna nel 1927, che ha conseguito una laurea in lettere discutendo una tesi su *Les provinciales* di Blaise Pascal, e che dal 1956 al 1958 ha fatto parte della redazione della rivista politico-letteraria di stampo marxista *Il Contemporaneo*[1]. Nel 1959 viene contattato da Calvino; i due, coetanei tra loro, entrano presto in confidenza dandosi da subito del tu. La lettera di risposta di Neri[2], in quel momento residente a Roma, ci fornisce una fotografia delle attività di questo giovane studioso: egli informa infatti Calvino che sta collaborando all'*Enciclopedia dello spettacolo*, curando le voci del teatro francese fino al XIX secolo; che è impegnato nella traduzione, per Feltrinelli, di *Chroniques maritales* di Marcel Jouhandeau, che egli definisce «un testo non particolarmente entusiasmante, ma che mi interessa», lavoro difficile che lo vede assorbito quasi integralmente. Confessa inoltre al collega scrittore che, malgrado scriva sporadicamente per *L'Unità*, è consapevole che dovrebbe impegnarsi di più per essere presente in modo più incisivo nel settore che gli compete, ma che (come non di rado accade alle persone di formazione umanistica che iniziano ad affacciarsi al mondo professionale) «non [sa] ancora fino in fondo qual è precisamente il [suo] posto», soprattutto quando, di lì a un anno e mezzo, concluderà la sua collaborazione con l'*Enciclopedia dello spettacolo*. Chiede infine, con curiosità e impazienza, informazioni circa «una rivista che doveva uscire, diretta da te [Calvino] e Vittorini»[3]. Si tratta, evidentemente, del *Menabò* – che uscirà infatti nel corso di quell'anno –, per il 7° numero del quale (ovvero il numero composto dai pezzi preparati per la tiratura internazionale) sarà proprio Neri il responsabile della traduzione della maggior parte dei contributi francesi; rivista che sarà inoltre, come mostrato all'inizio del capitolo, di importanza miliare per il disegno di *Alì Babà*.

Il lavoro di Neri, come si è accennato, fornisce un caso pregnante per l'analisi di un particolare gioco di specchi che si innesca in quel momento, tra la Francia e la ricezione e diffusione di una parte di produzione culturale e letteraria francese in Italia attraverso l'Einaudi, e che si riflette a sua volta nel disegno di rivista che abbiamo cercato di ricostruire. Gioco di specchi che non si svolge solo geograficamente, ma anche – e anzi forse soprattutto – temporalmente: si tratta infatti di uno sguardo gettato dagli intellettuali –

[1] Cfr. la scheda di Guido Neri, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.
[2] Non è stata reperita, tra i documenti conservati presso il fondo Einaudi, la lettera di Calvino a Neri, ma solo quella di risposta di quest'ultimo, datata 22 aprile 1959 (Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1).
[3] Cfr. *ivi*.

scrittori, critici e pensatori, francesi e italiani – attivi tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, verso le pratiche letterarie e artistiche, e le problematiche da esse mobilitate, durante gli anni Venti e Trenta francesi. Sono quelle della storia, del discorso e del soggetto le figure che rimbalzano, cambiando forma di volta in volta, in questo gioco di specchi che le interroga e cerca di dinamizzarne la configurazione chiusa e cristallizzata. Figure in gioco nel progetto di rivista e, in modi diversi, nei questionamenti articolati in modo autonomo dai protagonisti di quel progetto.

Il movimento di ricezione e diffusione, presso Einaudi, di questa dinamica di echi e riflessi, sarà oggetto del secondo capitolo di questo lavoro. Tuttavia, un breve accenno al momento di questa ricezione che coinvolse Guido Neri ci permetterà di introdurre ed inquadrare il suo particolare contributo al questionamento di quelle figure, tanto all'interno del progetto di rivista, che nel quadro dell'attività editoriale della casa editrice Einaudi. Egli si trova infatti al centro del crocevia, assumendo rapidamente un ruolo di responsabilità sempre maggiore[1], da cui passano le discussioni per la traduzione e pubblicazione di Breton e dei surrealisti dissidenti (Artaud, Bataille, Leiris, Klossowski) e, contemporaneamente, degli esponenti del *nouveau roman*: gli viene infatti affidata la traduzione di *La route des Fiandres* di Claude Simon, di *Instantanée* di Alain Robbe-Grillet e dei testi di Roland Barthes, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo e Michel de M'uzan per il numero internazionale del *Menabò*; le tre pubblicazioni usciranno rispettivamente nel 1962, nel 1963 e nel 1964: una successione ravvicinata, indice di un lavoro serrato di collaborazione e ricezione di un ambiente non unitario, ma abbastanza preciso della produzione culturale d'Oltralpe.

L'attività di Neri si autonomizza e diventa decisiva per quanto concerne la limitazione alla pubblicazione, tra le opere di Breton, ai *Manifestes du surréalisme* – per i quali scrive l'introduzione, ad una raccolta di poesie e a *Nadja*; per la diffusione (difficile e arrischiata) di Bataille, di Leiris e di Klossowski; e, inoltre, per la pubblicazione degli scritti sul teatro di Artaud, di cui curerà il volume *Il teatro e il suo doppio*, corredandolo di una nota bibliografica (in un momento in cui gli studi su quest'autore sono ancora ad uno stadio

[1] Già in uno scambio di lettere con Davico Bonino, risalenti a maggio 1964, Neri chiede chiarimenti sui criteri di selezione dei testi che gli vengono sottoposti per il parere di pubblicazione, e domanda il permesso di avanzare proposte anche in modo autonomo; cfr. lo scambio di lettere tra G. Neri e G. Davico Bonino del 21 e 24 maggio 1964, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.

piuttosto arretrato[1], ma che vede un'ondata di interesse nei suoi confronti[2]). Un primo dato indicativo, nell'ambito delle questioni che stiamo tentando di delineare, è la limitazione delle opere del fondatore del surrealismo, soprattutto se si mette a confronto questa limitazione con l'attenzione per le esperienze che dal surrealismo sono fuoriuscite. Particolarmente duri sono i pareri che Neri dà dei libri *Les vases communicantes* e *L'amour fou*: il primo viene descritto come innervato di volontarismo e considerazioni piuttosto sufficienti delle teorie freudiane, e il secondo viene considerato «tra i libri di B. […] il più gravato da un lirismo predicatorio e dimostrativo»[3]. La rigidità rilevata dal francesista nell'*Amour fou* viene ribadita pubblicamente – e ne vengono anzi estesi gli effetti all'intero movimento – nell'introduzione ai *Manifesti del surrealismo*: «non si può negare – afferma Neri – che nell'impostazione stessa del movimento e attraverso le sue vicende interne affiorano in modo permanente o ricorrente cristallizzazioni di ordine etico»[4]. Ma la critica e il pericolo maggiore del surrealismo ortodosso sembra, per Neri, essere quello del suo inserimento in una narrazione storica lineare:

> Tra queste ambizioni c'era quella di garantire […] un coefficiente di continuità e di espansione delle idee surrealiste al di là dei limiti di una singola generazione intellettuale. Considerandosi interpreti di un'aspirazione umana permanente, i surrealisti si ponevano il problema della tradizione non solo in termini retrospettivi, ma soprattutto in senso attivo, esercitando indirettamente un loro esigente proselitismo[5].

Tanto nella rigidità delle «cristallizzazioni di ordine etico» quanto in questa preoccupazione del loro inserimento in una storicità coerente, sembra intravedersi una critica al rischio di ontologizzare una natura umana che permarrebbe uguale a se stessa nel

[1] Scrive infatti Neri nella nota bio-bibliografica che redige per il volume (nella riedizione del 1972): «Gli studi biografici sono ancora alla fase della accumulazione dei dati e del controllo delle testimonianze; non seguono, generalmente, un coerente criterio metodologico; non affrontano una proposta interpretativa unitaria, né approfondiscono criticamente l'inserimento dell'esperienza di Artaud entro i suoi contesti storico-culturali.» (G. NERI, «Nota bio-bibliografica», in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, pag. XXXVII).

[2] Nel 1966 esce infatti presso Adelphi la raccolta *Al paese dei Tarahumara, e altri scritti*, che comprende tra l'altro la corrispondenza tra Artaud e Jacques Rivière (che Neri definisce, «una prima sconvolgente testimonianza del pensiero e della situazione di Artaud», in A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, op. cit., pag. XL), e sempre presso Adelphi verrà pubblicato, nel 1974, *Van Gogh. Il suicidato della società*; nel 1967 Bompiani pubblicherà *Il monaco* di M. G. Lewis raccontato da Artaud, corredando il volume con altre lettere del drammaturgo marsigliese; infine, nel 1968 la casa editrice milanese Sugar fece precedere dalla *Lettera ai professori delle università europee* di Artaud il volume, curato da S. MAZZOCCHI, *La comune di maggio. Storia, documenti e testimonianze degli studenti e operai. Parigi 1968*.

[3] G. Neri, schede di lettura di *Les vases communicantes* e di *L'amour fou*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.

[4] G. NERI, Introduzione, in A. BRETON, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 1966, pag. XVI.

[5] *Ivi*, pag. XIX.

corso della storia. In questo senso può quindi essere letto l'avvertimento che chiude l'introduzione:

> […] l'esperienza surrealista ci appare oggi straordinariamente ricca di consequenzialità e di conseguenze […]. Si direbbe che il rischio, oggi, più ancora che di relegarla tra i valori scontati in una storicizzazione sommaria, sia quello di lasciarci prendere di sorpresa dalla sua aderenza alle preoccupazioni culturali del momento che viviamo, in una parola, dalla sua *attualità*. […] Lasciamo al critico – e al lettore – il compito che gli è proprio: di riaprire a questi testi un angolo di inattualità[1].

Neri rivendica quindi un'irriducibilità all'identificazione, manifestando quel rifiuto di un allineamento degli eventi in una coerenza storica il cui fine, il cui termine, sia la spiegazione di una situazione attuale, il riconoscimento di un'attualità nel corso di eventi che da un passato si sviluppa fino ad essa; rifiuto già incontrato, del resto, tanto nella critica di Ginzburg al senno di poi, quanto a quella «trasfigurazione anagogica dei fatti, degli oggetti, a segni di un'altra verità più vasta e inclusiva, che sarebbe poi il soggetto denominato Uomo», che Celati indicava, nel «Bazar archeologico», come comune alla letteratura e alla storia[2].

L'articolazione del discorso narrativo tra storia e letteratura, e la loro convergenza nel singolo soggetto (sotto forma di racconto del corso della vita di un individuo) è oggetto della postfazione che Neri scrive all'edizione Einaudi di *Storia* di Claude Simon, pubblicato nel 1971, e che significativamente gli editori del volume di *Alì Babà* annettono nella sezione «Lo sguardo dell'archeologo e il tema delle tracce». È sotto forma di impossibilità ad essere raccontata che si configura quest'articolazione in Simon, secondo le parole di Neri:

> «Storia» è, per Claude Simon, qualcosa che non si può raccontare. Questa impossibilità è il conturbante punto in comune tra la Storia del mondo e una qualsiasi storia individuale e privata. Orizzonti dissimili, che la scrittura mescola e giustappone; sottoposti allo stesso trattamento, che è ancora una volta il *romanzo*: ma un romanzo senza peripezie, senza catastrofe o scioglimento[3].

Un racconto irraccontabile quindi, spinto quasi all'estremo dell'illegibilità. È quest'impossibilità narrativa che manifesta una resistenza dell'individuo, così come della storia – o forse delle storie, di tutte quelle storie scartate dalla storia monumentale –, a

[1] *Ivi*, pag. XXIII.
[2] Cfr. *supra*, pp. 75-76.
[3] G. NERI, «Lettura di «Historie»», in C. SIMON, *Storia*, Einaudi, Torino 1971, pag. 343.

delegare la propria identità, la propria verità ad una descrizione il cui senso univoco si svolge seguendo la linea retta di un discorso consequenziale. Resistenza che traspare come strategia difensiva della memoria, strategia incisa nell'organizzazione del testo, che scompone e differisce le scene dei ricordi, operando un montaggio dei diversi piani della memoria[1]. Un montaggio che procede intessendo «elementi disarticolati di storie già raccontate»[2], attraverso «schermi iconografici, cimeli archeologici o personali, citazioni»[3]. Neri sembra marcare la presenza di una sorta di dissonanza, che si presenta nel racconto sotto diverse spoglie: nella giustapposizione della storia individuale, attraverso la narrazione dei ricordi, e della storia del mondo esterno. Storie raccontate attraverso un «materiale di consultazione»[4] ricavato dagli oggetti, dalle immagini, dai frammenti di mondo, indagati da uno sguardo-frase che opera come un «caleidoscopio di oggetti banali»[5], che ne scompone la linearità, la continuità naturale e automatica per ricomporre in una forma frammentaria i ricordi (della storia, e della storia individuale).

Di «effetti di dissonanza»[6] Neri parla anche a proposito di Leiris, autore particolarmente amato dal francesista, il quale, nel 1980, curerà il numero del *Verri* dedicato allo scrittore francese. È nel taglio della dissonanza, che di volta in volta si materializza in «corpo estraneo», nel «contingente», nel «non-senso» o nel «polisenso»[7], che Neri fa luce sulla ricerca di Leiris e sulle scelte operate nella vita pratica dell'autore: come la scelta delle «pagine di *Clarté* […] per rendere omaggio (1925) al «grand révolté que fut Nietzsche» […] mentre le istanze del militantismo più acceso si trovano formulate nei documenti che sottoscrive, presso a poco nello stesso periodo, nella vita interna al gruppo surrealista»[8]. Ma è nel racconto autobiografico che Neri vede attuarsi il «contrasto più stimolante»; è nel racconto autobiografico che la dissonanza – alimentata dai colpi di elementi eterogenei che si incuneano nel discorso – detona, facendo esplodere la coerenza lineare della biografia, sparpagliandone gli episodi come fossero i fogli gettati all'aria di un manoscritto il cui ordine originale è ormai irrecuperabile:

[1] Cfr. *ivi*, pag. 346.
[2] *Ivi*, pag. 343.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ivi*, pag. 344.
[5] *Ibidem*.
[6] G. NERI, «Il lettore di Leiris», in *Il Verri*, n. 18, 1980, pag. 7.
[7] *Ivi*, pag. 6.
[8] *Ivi*, pag. 7.

> Resistenza alle grandi strutture retoriche (ideologiche) del vissuto e della vita interiore, che fanno della biografia già una finzione romanzesca in se stessa; esplicitazione e classificazione di queste categorie in un sistema di figure mitiche, fino a scomporre la nozione stessa di vita, di biografia, intesa come forma immaginaria che proietta, totalizza e sancisce il privato (*L'Âge d'homme*); ritorno ricorrente al punto di osservazione e di enunciazione, a rompere la continuità ipostatizzata del supporto temporale; utopia dell'interrogazione pre-categoriale delle istituzioni del linguaggio, della socializzazione e della memoria (*Biffures*), a integrare il cerchio dell'esperienza con un percorso a ritroso. Autobiografia: anti-autobiografia[1]

È quella resistenza alla narrazione, alla linearità discorsiva, che Neri vedeva già messa in scena da Simon in *Histoire*. Contestazione alla linearità del racconto che si realizza, necessariamente, attraverso l'uso del linguaggio: linguaggio non più utilizzato come filo su cui inanellare gli eventi, e che fornirebbe loro un senso, ma come trasformazione, attraverso la materialità della scrittura, degli oggetti – e dei soggetti – presi in esso:

> Il testo di *Histoire* è tutto disseminato di effetti e richiami allusivi alla materialità della lingua e della scrittura […]. C'è su tutto il libro un'enfasi contenuta della materia e del divenire: un materialismo quasi feticistico o metafisico – si direbbe – se non fosse che il testo non è portatore di nessuna verità filosofica, neppure sotto forma di paradosso. […] Ancora una volta: romanzo non come senso ma come trasformazione: cioè non la trama aneddotica – complesso di trasformazioni materiali organizzato in storia e riferito in vista di un senso (ideologico) risultante – ma un complesso di significati organizzati e coinvolti in una immagine storico- materiale di trasformazione. Così la storicità ha l'ultima parola: purché sia chiaro che si tratta per l'appunto di una *parola*, e di parola letteraria[2].

Sembra insomma ripresentarsi quella questione, già incontrata a proposito di Ginzburg, di quale tipo di narrazione adottare, nel momento in cui si vuole contestare, frammentare, deviare o moltiplicare l'univocità, l'unidirezionalità di un discorso lineare, di una storia lineare. Questione che Ginzburg si poneva, stimolato dalle conversazioni avute con Calvino e Celati durante la progettazione della rivista[3]. Questione la cui posta in gioco è la possibilità di aprire una breccia nella cristallizzazione in cui sono presi il linguaggio nel suo uso logico-rappresentativo, la narrazione storica come storia monumentale, e quel «soggetto denominato Uomo»[4]. Posta in gioco di cui i quattro intellettuali italiani

[1] *Ivi*, pag. 8.
[2] G. NERI, «Lettura di «Historie»», in C. SIMON, *Storia*, op. cit., pag.
[3] Cfr. *supra* pag. 86.
[4] È significativo che la medesima espressione si trovi utilizzata in Celati «Bazar archeologico», (*Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 21), il cui nucleo tematico era stato articolato per il primo numero della rivista mai realizzata, e nell'articolo di Calvino, «L'occhio dell'archeologo», scritto per la medesima occasione (cfr. *Una pietra sopra*, op. cit., pag 320).

avvertirono l'urgenza, nell'ostinazione a voler proseguire la progettazione della rivista, nella spinta allo sfondamento dei confini della letteratura – sia nel senso di un allargamento disciplinare, sia nel senso di un'eterogeneità nella concezione stessa di discorso letterario; ma che non riuscirono a mettere a fuoco con chiarezza, ad enunciare e definire, ad organizzare in un progetto comune.

È tuttavia una questione che riecheggia, in quel momento, da diversi angoli e punti di enunciazione. Ed è nell'attività editoriale dell'Einaudi (attività cui prendono parte, con ruoli diversi, tutti e quattro i protagonisti di quel progetto) che si può trovare un punto di osservazione di questo gioco di riflessi.

2

L'ARCHIVIO EINAUDI:
TESTIMONIANZE DI UN GIOCO DI ECHI

> Se ti tagliassero a pezzetti / il vento li raccoglierebbe.
>
> De André, *Se ti tagliassero a pezzetti*

2.1 LA CASA EDITRICE E L'ARCHIVIO

Fondata a Torino nel 1933 da Giulio Einaudi, cui si affiancò un gruppo di giovani intellettuali, ex allievi del liceo torinese Massimo D'Azeglio e legati al movimento liberal-socialista Giustizia e Libertà[1] (il primo nucleo – difficile da definire in modo netto – fu formato da Leone Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese, Franco Antonicelli, Arrigo Cajumi, Luigi Salvatorelli ed altri collaboratori tra cui Benedetto Croce e Giaime Pintor), la casa editrice Einaudi si affermò come centro di divulgazione di una cultura tendenzialmente antifascista e libertaria[2]. Inizialmente attenta in modo particolare alla pubblicazione di materiale saggistico e di critica, soprattutto economica, politico-culturale e storica[3] (di

[1] Cfr. G. TURI, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990, pag. 18 e, soprattutto, pag. 69, dove viene descritto l'arresto, durante una retata, di Giulio Einaudi, Luigi Salvatorelli, Cesare Pavese e Massimo Mila, accusati di appartenere al movimento Giustizia e Libertà, compiutosi a maggio del 1934, due mesi dopo l'arresto di Leone Ginzburg, considerato l'anima del movimento a Torino.

[2] È tuttavia importante non cadere in un edulcorato eroismo, possibile solo con il senno di poi, tendente a mitizzare e ad ammantare di candore realtà ben più complesse (fenomeno del resto ben comune); la stessa sopravvivenza della casa editrice (costretta, è vero, ad interrompere la pubblicazione della rivista *La Cultura* in seguito agli arresti del 1934) durante il regime è di per sé, almeno in parte, indice dell'esistenza di compromessi (più o meno ingombranti) o quantomeno di un livello abbastanza innocuo di incidenza nell'immediata coscienza politica collettiva. Un *focus* specifico sulle contorte basi ideologiche e politiche che hanno caratterizzato la formazione della casa editrice e i suoi sviluppi sotto la dittatura fascista e durante la guerra è fornito da G. TURI, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, op. cit.

[3] Quasi immediata è infatti la creazione delle collane «Problemi contemporanei», attiva già dal 1934, i «Saggi», che solo nel primo ventennio raggiunge quasi 200 titoli e che viene definita da Giulio Einaudi «la collana tipica della Casa editrice» (*Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, Einaudi, Torino 1956, pag. 82), la «Biblioteca di cultura storica», la «Collezione di

importanza miliare furono le riviste *La Critica* e *La Cultura*[1] – quest'ultima interrotta in seguito agli arresti del 1934), ma anche, grazie alla presenza di Cesare Pavese, di ambito antropologico e psicanalitico[2], l'Einaudi si dedicò anche alla traduzione e pubblicazione di opere di narrativa straniera e di edizioni critiche di classici italiani[3]. Fu tuttavia nel dopoguerra che la casa editrice divenne un importante centro di diffusione della letteratura contemporanea, attraverso il vivace impulso di Elio Vittorini. Questi contribuì nettamente, inoltre, a preparare il terreno per quel gioco di echi che si ripercosse in seguito (e, importante notarlo, in seguito alla sua scomparsa e anzi in relazione con questa[4]) nel progetto di rivista *Alì Babà*. Particolarmente visibile sotto la filigrana delle tre serie editoriali affidate alla direzione dello scrittore siracusano (*Il Politecnico*, la collana «I Gettoni» e *Il Menabò*) è infatti la dinamica di oscillazioni, tensioni e articolazioni tra un piano discorsivo politico-culturale e quello più specificamente narrativo; dinamica di oscillazioni che la presenza di Vittorini proietta «verso una contemporaneità che tendeva a sottolineare le cesure tra passato e presente»[5].

Pubblicato dal 1945 al 1947, *Il Politecnico* s'impose come promotore di una «nuova cultura» – come recita il titolo dell'editoriale del primo numero, apparso il 29 settembre 1945. Una nuova cultura frontalmente opposta ed in decisa discontinuità con quella

scritti inediti o rari di economisti» (che conta solamente tre titoli, pubblicati tra il 1932 e il 1937), la «Biblioteca di cultura economica», tutte avviate tra il 1934 e il 1937; nel 1938 vede la luce anche la «Biblioteca di cultura scientifica»; cfr. il *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, op. cit.

[1] Cfr. la testimonianza di Giulio Einaudi nella *Presentazione* al *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, op. cit., pag. 9.

[2] Importantissima, per la definizione del profilo della casa editrice torinese e per i nodi tematici che ne colorirono l'attività complessiva, fu la creazione, nel 1948, della «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» (conosciuta anche come «Collana viola») fortemente voluta da Pavese, e che diede voce a ricerche che avrebbero alimentato una sensibilità per le tematiche che si caratterizzarono il progetto di rivista *Alì Babà*. Tra i vari titoli vi sono le ricerche di de Martino, la traduzione degli antropologi francesi Lévy-Bruhl, Durkheim, Mauss, Daumézil, la traduzione del *Ramo d'oro* di Frazer, gli studi sul mito di Kerényi e gli studi etnologici e folkloristici di Propp sulle fiabe popolari (cfr. *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, pp. 142-146).

[3] Risalgono al 1938 i primi titoli della collana «Narratori stranieri tradotti», mentre nel 1939 Debenedetti fondava la «Nuova raccolta di classici italiani annotati» (cfr. *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, pp. 35-37 e 43-50). Oltre al catalogo già citato, per una storia esaustiva delle tendenze editoriali dell'Einaudi durante i primi trent'anni di esistenza si rimanda a L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

[4] Cfr. la testimonianza di Celati fornita nella lettera indirizzata ai curatori del volume su *Alì Babà* in occasione della pubblicazione del materiale, *supra* pag. 27.

[5] L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, op. cit., pag. 232.

precedente, rimproverata duramente per aver subito «la sconfitta più grave»[1] nel tragico bilancio del fascismo, del nazismo, della Seconda Guerra Mondiale. Se infatti i nobili valori umani, etici, sono sempre stati dominio della cultura, che a nulla servirebbe se non a coltivare tali valori ed esecrarne la violazione, è quindi da imputare a quella cultura, in quanto maggiore responsabile, la sconcertante realizzazione degli orrori perpetrati dai regimi fascista e nazista. Inutile scandalizzarsi, tuttavia, se questo sgomento rimane nutrito da quella medesima cultura umanistica che si è rivelata impotente nel produrre una concreta opposizione all'avvento di quei tragici fatti, che non ha saputo nutrire che se stessa, in un'autoreferenzialità colpevole se non – ancor peggio – complice:

> […] tutta la cultura fino ad oggi […] ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini, […] ha generato e rigenerato dunque se stessa, e mai, o quasi mai, rigenerato, dentro alle possibilità di fare, anche l'uomo. Pensiero greco, pensiero latino, pensiero cristiano di ogni tempo, sembra non abbiamo dato agli uomini che il modo di travestire e giustificare, o addirittura di render tecnica, la barbarie dei fatti loro. È qualità naturale della cultura di non poter influire sui fatti degli uomini? [2]

È una cultura che si identifichi con la società, che agisca *nella* società, quella la cui esigenza viene rivendicata da Vittorini, contro una cultura tesa piuttosto a consolare l'uomo che soffre a causa di problemi sociali, a causa di una società[3] che essa si è rivelata incapace di cambiare. *Il Politecnico* si articola quindi come pubblicazione che accoglie articoli di attualità, nazionale e internazionale, inchieste e analisi sociali (con un'attenzione viva all'industria e alle trasformazioni che essa stava provocando nella vita delle metropoli del nord, ma anche alle implicazioni che il capitalismo industriale provocava nelle realtà del sud), di critica letteraria e testi sia italiani che stranieri di poesia e narrativa.

Alla chiusura della rivista fece seguito la creazione della collana di narrativa, pensata per dare visibilità a giovani autori. Il disegno della nuova collana einaudiana venne abbozzato già nel primo trimestre del 1949, quando Vittorini progettò una collana di «corpuscoli»[4] che doveva accogliere testi, sia di saggistica che di narrativa e poesia, che non superassero le sessantaquattro pagine di lunghezza. Il progetto andò modificandosi, e

[1] E. VITTORINI, «Una nuova cultura», in *Il Politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945, pag. 1.
[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. *ibidem*.
[4] Ai «corpuscoli» fa riferimento Vittorini in una lettera a Natalia Ginzburg del maggio 1949, a proposito del racconto *La fossa* di Franco Lucentini; cfr. E. VITTORINI, Lettera a N. Ginzburg, in E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino 1977, pag. 251.

alla fine di quell'anno Vittorini venne incaricato di dirigere una collana di letteratura sperimentale[1]. Dando spazio a scrittori giovani e per la maggior parte sconosciuti, sia italiani che – in misura minore – stranieri, «I Gettoni» si presentarono come la proposta di una nuova letteratura che fornisse voce ai nuovi impulsi tematici ricercati da Vittorini[2] (l'industria, la guerra e gli esiti sociali ed esistenziali da essa causati, l'alienazione di una società trasformata dall'industria e dalla guerra), e quindi volta a concretizzare quella nuova cultura la cui esigenza veniva espressa nelle pagine del *Politecnico*[3]:

> L'esigenza di comunicazione, la compresenza di autori minori e maggiori e la scommessa sui giovani esordienti si intrecciano con il motivo della città e della modernità. Attraverso scrittori giovani, spesso non professionisti, Vittorini cercava di portare avanti un discorso letterario che si muovesse in direzione di una ricerca tendente all'oggi[4].

Ma la collana di narrativa sperimentale non solo riprendeva, esemplificandoli concretamente attraverso ricerche stilistiche e contenutistiche, le problematiche e i temi messi in luce dal *Politecnico*, ma, attraverso i particolarissimi risvolti, nei quali Vittorini commentava i racconti pubblicati, essa assunse, nei fatti, la forma di una «collana-rivista, formata da testi esemplari, che concorrono alla definizione di una nuova forma letteraria, e dai risvolti, che altro non sono se non lo spazio critico»[5], aprendo in questo modo un «coinvolgente dibattito pubblico»[6]. Ed è infatti quasi senza soluzione di continuità che, dalla decisione di interrompere la collana, Vittorini progetta, insieme a Calvino, una nuova rivista, che manterrà aperto lo spazio dedicato alla narrativa sperimentale in seno all'Einaudi[7]. Si tratta del *Menabò*, che, pubblicata a partire dal 1959 e fino al 1967, amplierà quello spazio critico, che nei «Gettoni» rimaneva relegato al risvolto, da affiancare agli

[1] Con questo aggettivo Vittorini si riferisce alla collana nascente in una lettera a Natalia Ginzburg del dicembre 1949; cfr. E. VITTORINI, Lettera a N. Ginzburg, in E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, op. cit., pag. 282. Una collana sperimentale di Narratori è del resto già sul tavolo di lavoro dell'Einaudi a inizio novembre di quell'anno; cfr. il Verbale della riunione editoriale del 9 novembre 1949, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 6.

[2] Cfr. S. CAVALLI, ««I gettoni» di Elio Vittorini tra esperimento e memoria», in R. CICALA e V. LA MENDOLA (a c. di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Educatt, Milano 2009, pag. 510.

[3] Alcuni degli scrittori pubblicati nei «Gettoni» avevano in effetti debuttato nelle pagine del *Politecnico*, come lo stesso Calvino; cfr. *ivi* pag. 507.

[4] *Ivi* pag. 505.

[5] *Ivi* pag. 510.

[6] R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Marsilio, Venezia 1998, pag. 380.

[7] Sulla concatenazione delle due vicende editoriali, che in un primo momento è addirittura una contemporaneità, come motivo dei numerosi punti di contatto tra il progetto della collana e la rivista si rimanda a S. CAVALLI, *Postfazione* a S. CAVALLI (a c. di), *«Il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, Nino Aragno Editore, Torino 2016, pag. 553.

esempi pratici – i testi letterari e le poesie – di quella nuova cultura auspicata nel *Politecnico* (nel quale, invece, l'esemplificazione concreta fornita dalla narrativa, seppur presente, rimaneva in secondo piano rispetto al dibattito sulla cultura e alle inchieste sugli aspetti della società contemporanea), pluralizzando inoltre il dibattito. Se infatti i racconti pubblicati nei «Gettoni» erano monografici, e il risvolto si riferiva necessariamente ad un caso specifico, la rivista non solo pubblica contributi di diversi autori, ma contribuisce a creare un discorso[1], aprendo lo spazio ad un dialogo articolato da una pluralità di voci che si rispondono e si fanno eco lungo la pubblicazione dei vari numeri. Si apre così una piattaforma che ospiterà una circolazione di idee, uno scambio di sperimentazioni stilistiche e contenutistiche, di considerazioni teoriche e di strumenti critici, in una vicinanza sempre più prossima agli sviluppi di una neoavanguardia che in Italia stava cercando in quegli anni una forma, e che troverà una vicinanza con i contemporanei ambienti francesi; contatti che maturarono in modo significativo durante la breve progettazione della tiratura internazionale della rivista[2]. Così si intensificano quelle vicinanze e interessi, quelle assonanze e quel gioco di echi che avrebbe nutrito, in buona parte almeno, il progetto di rivista analizzato nel capitolo precedente.

Di queste vicinanze, assonanze, assimilazioni e convergenze di interessi, il catalogo delle pubblicazioni realizzate dall'Einaudi fornisce senz'altro una testimonianza importante. È tuttavia dietro le quinte, nei corridoi che precedono l'entrata in scena dei libri nel mondo del grande pubblico, che si rende percepibile la dinamica degli spostamenti di interessi, dei campi presi in considerazione e del modo di delimitarli, delle curiosità affacciatesi per essere poi accantonate, o che hanno lasciato la traccia contribuendo a determinare il profilo del fermento culturale di quegli anni. È quindi nei faldoni conservati nell'archivio della casa editrice che va ricercato il sismografo di queste curve. Dichiarato di notevole interesse storico dalla Sovrintendenza Archivistica nel 1996 e depositato presso

[1] «Quel che attraverso i libri era soltanto *indicazione*, con una rivista diventerà *discorso*»; così Crovi sottolinea, in una lettera a Calvino, l'importanza del progetto del *Menabò* rispetto ai «Gettoni» (lettera citata da S. CAVALLI in ««Potrò anche fare l'indiano». La genesi del «Menabò» (1959)» in G. LUPO (a c. di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, *Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura*, XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pag. 158. La lettera è parzialmente riprodotta R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, op. cit., pag. 360.

[2] Per una breve descrizione del progetto di rivista internazionale, cfr. *supra* pp. 28-29 e le relative note per i riferimenti bibliografici.

l'Archivio di Stato di Torino nel 2002[1], il Fondo intestato alla Giulio Einaudi Editore (e tutt'ora di proprietà dell'ente) ha una consistenza di 3659 cartelle, suddivise nelle tre serie documentarie prodotte durante l'attività della casa editrice (la segreteria editoriale, l'ufficio stampa e l'ufficio tecnico), cui l'Archivio di Stato aggiunse la serie dedicata alla collana «I Gettoni». Tra queste quattro unità archivistiche, sono i faldoni relativi alla segreteria editoriale quelli che racchiudono la documentazione più pregnante per tentare di ridisegnare l'arabesco di quella circolazione di idee che ha avuto luogo all'interno dei corridoi della casa editrice e che ha generato il progetto di *Alì Babà*. È infatti la segreteria editoriale, il cui fondo si compone di 655 cartelle (suddivise a loro volta in cinque sottoinsiemi), a custodire le tracce dei contatti con gli autori e i collaboratori, sia italiani che stranieri, le proposte di lavoro, i progetti editoriali (come le raccolte di saggi, le antologie e le ricerche tematiche di vario genere); questi contatti e queste proposte (la maggior parte dei quali documentati nelle cartelle relative alla corrispondenza con autori e collaboratori) venivano poi discussi, valutati, accettati, corretti o scartati durante le riunioni del mercoledì, di cui la segreteria editoriale conserva i verbali scrupolosamente redatti[2].

Calvino, primo tra i quattro protagonisti del progetto *Alì Babà* a divenire parte dell'officina Einaudi, comincia a presenziare regolarmente alle riunioni editoriali a partire dal gennaio 1949. All'epoca poco più che venticinquenne, lo scrittore aveva collaborato con *Il Politecnico* ed esordito come scrittore, pubblicando con la casa editrice torinese *Il sentiero dei nidi di ragno* nel 1947 e, nel momento in cui inizia a partecipare alle riunioni editoriali, nel 1949, la tipografia dell'Einaudi sta preparando la pubblicazione di *Ultimo viene il corvo*, che vedrà la luce quello stesso anno. È inoltre in quello stesso periodo che Vittorini progetta la collana «I Gettoni», e in quell'anno 1949 comincia a circolare tra i punti discussi in sede di riunione la collana sperimentale di narratori, alla quale Calvino propone di affiancare un'analoga collana di poeti[3] (delineando così quella che diventerà una caratteristica della

[1] Informazione ottenuta tramite scambio di e-mail private con il funzionario archivista responsabile della consultazione del materiale conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, dottoressa Luisa Gentile.

[2] Una trascrizione dei verbali, dal 1943 al 1963, è stata raccolta in due volumi: T. MUNARI (a c. di), *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011 e *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Einaudi, Torino 2013. Ai fini della ricerca che qui presentiamo, sono stati consultati i verbali delle riunioni editoriali fino all'anno 1968, e un'importanza inestimabile ha avuto la consultazione dei fascicoli relativi alla corrispondenza con autori e collaboratori (in particolare la cartella intestata a Guido Neri, nella quale si trovano la maggior parte delle schede di lettura da questi prodotte).

[3] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 9 novembre 1949, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 6.

fisionomia del *Menabò*). Proprio tra i «Gettoni» farà la sua comparsa *Il visconte dimezzato*, primo titolo di quella che sarà *La trilogia degli antenati* e che segnerà quella deviazione verso il fantastico, tratto peculiare della narrativa calviniana e che lo scrittore articolerà, nel tempo, su interessi e sperimentazioni differenti[1]. Sperimentazioni cui lo scrittore ligure si avvicina sulla scia di Vittorini e della nuova cultura che questi cercava di delineare sul profilo di una società profondamente mutata (e, dopo la guerra e con l'inedito assetto industriale assunto dal Paese, mutilata della presa che le coscienze individuali e collettive, alienate, non potevano più tenere su di essa).

Ma oltre a Vittorini, è il cantiere Einaudi nel complesso delle sue ricerche a permettere un'agglomerazione di tematiche che si sarebbe sprigionata in una serie di echi, risposte e innesti con il fermento culturale coltivato dall'altra parte delle Alpi, e che avrebbe alimentato i discorsi attraverso cui *Alì Babà* venne immaginata. Di estrema importanza in questo cantiere di idee è la creazione, nel 1948, della «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici», voluta con decisione da Cesare Pavese, che se ne occupò insieme a Ernesto de Martino. Accostatosi proprio in quegli anni all'attività di scrittore, Calvino – che non si interessò mai direttamente alla collana cara all'amico e mentore – ebbe modo di respirare l'atmosfera creatasi attorno alla collana, e di assorbire alcuni dei testi che avrebbero segnato una svolta nel panorama culturale. Tale è il caso, in particolare, della pubblicazione dello studio del folklorista russo Vladimir Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, che costituisce il settimo volume della collana viola apparso nel 1949. Si apre su questa scia un raggio di interesse verso le raccolte di fiabe popolari, che determina un susseguirsi di proposte su questa linea e che, debordando dalla collana dedicata agli studi etnologici, investe l'area più letteraria del consiglio di redazione. Nel novembre 1950, l'antropologo Giuseppe Cocchiara (collaboratore della casa editrice che nel 1952 pubblicherà nella «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» la sua *Storia del folklore in Europa*) propone un'edizione completa delle favole dei fratelli Grimm[2]. La proposta viene accolta, e ad essa ne seguiranno altre: due riunioni più tardi viene suggerita

[1] Cfr. *supra* pp. 61-62.

[2] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 15 novembre 1950, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 43. Una prima raccolta delle Fiabe dei fratelli Grimm viene pubblicata da Einaudi nel 1951, con un'introduzione di Giovanni Cocchiara.

la possibilità di pubblicare una raccolta di favole del russo Ivan Krylov[1] – rimasta senza seguito –, e, all'inizio del 1952 il latinista Antonio La Porta si propone di scrivere una breve storia della favola greco-romana[2]. Nel 1953 si arriva a proporre la creazione di una collana di classici dell'epopea, che avrebbe dovuto raccogliere «specialmente i capolavori dell'epopea orale e spontanea»[3]. È Calvino, in quest'occasione, ad informare il consiglio della proposta, che gli viene fatta da Renato Poggioli. Lo scrittore ligure è ormai entrato nel vortice di ricerche sul folklore narrativo e fantastico, e, nel 1954, su suggerimento di Cocchiara, si vede affidare – proprio a lui, che etnologo non è – una raccolta di fiabe italiane[4].

È un'articolazione, questa che vede intrecciarsi letteratura e ricerche etnoantropologiche, i cui tratti più peculiari si disegnano in Francia tra gli anni '40 e gli anni '50, e su cui si innesterà una linea critica della neoavanguardia francese che sarà protagonista della scena letteraria del decennio successivo. Tale articolazione si genera dall'incontro dell'antropologo francese Claude Lévi-Strauss con il linguista russo Roman Jakobson, avvenuto nel 1939 alla New School for Social Research di New York[5]. Un innesto, quello della linguistica sulla ricerca antropologica, che fornisce uno strumento indispensabile per superare un'*impasse* apparentemente insormontabile in cui, in quegli anni di avvento del nazismo e di esasperazione del razzismo di stato, era caduta l'antropologia[6]. La linguistica, in questo frangente, diventa la disciplina pilota che rende possibile la riappropriazione dell'antropologia[7]. Nasce così l'antropologia strutturale, che, mutuando gli strumenti d'analisi alla linguistica saussuriana – con una centralità particolare della nozione di arbitrarietà – rappresenta una prima messa in discussione di una natura

[1] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 26 novembre 1950, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 45.
[2] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 6 febbraio 1952, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 73. Il consiglio approva la proposta; tuttavia, anche se La Porta avrà modo di curare diversi volumi per la casa editrice torinese, la pubblicazione non di tale raccolta non verrà realizzata.
[3] Verbale della riunione editoriale del 29 aprile 1953, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 3, fascicolo 115.
[4] Cfr. il Verbale della riunione del 14 aprile 1954, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 3, fascicolo 126.
[5] Cfr. F. DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. I, *Le champ du signe*, op. cit., pag 25.
[6] Alla New School di New York un'influenza estremamente importante fu quella esercitata dall'antropologo, di origine tedesca, Franz Boas, che rifiutò l'assimilazione, nelle ricerche antropologiche, dell'evoluzionismo darwiniano e delle implicazioni che la genetica, in questo campo di ricerche, aveva provocato.
[7] Cfr. F. DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. I, *Le champ du signe*, op. cit., pp. 25 sgg.

umana ipostatizzata[1]; per usare le parole di François Dosse, nella sua *Histoire du structuralisme*, «le sujet, la conscience vont s'effacer au profit de la règle, du code et de la structure»[2]. Si innesca in questo modo una miccia che provocherà una detonazione destinata a mettere a soqquadro il campo della letteratura – e, più in generale, delle scienze umane.

È proprio sul terreno della linguistica strutturale, reso fertile dall'applicazione dei suoi strumenti all'antropologia (dinamica che ha mostrato la possibilità del loro utilizzo in campi diversi da quelli della linguistica), che si radicheranno le ricerche sperimentali negli ambienti letterari francesi, che fioriranno negli anni '60. Momento, quello dell'inizio degli anni '60, che coincide con il formarsi di un corridoio di comunicazione e scambio tra quegli ambienti e la casa editrice Einaudi. È infatti già a partire dal 1961 che la rivista *Menabò* crea un tavolo di lavoro per coordinarsi in un progetto internazionale, con Germania e Francia. Il progetto, naufragato di lì a poco soprattutto a causa delle difficoltà di raccordo con i colleghi tedeschi (che si ritrovarono, nel giro di quei mesi, ad abitare una terra inconciliabilmente divisa in due), aprì tuttavia una breccia che diede modo di mantenere una fitta rete di rapporti con i colleghi francesi. L'Einaudi sembrava infatti mossa da inquietudini simili a quelle che agitavano gli ambienti culturali oltralpe, e che condussero i suoi laboratori verso ricerche altrettanto simili. Vi è infatti l'insofferenza e la delusione vittoriniana verso una cultura umanistica che non ha saputo impedire né reagire all'avvento dei totalitarismi nazi-fascisti, e il reclamare un ripensamento del suo rapporto – di critica – con una società industriale e capitalistica, fonte di alienazione. Vi sono – indipendenti, è vero, da questa frenetica ricerca vittoriniana – gli sguardi dei redattori dell'Einaudi puntati

[1] In realtà, questo tratto verrà messo in rilievo più tardi, quando lo strutturalismo si caratterizzerà come l'opposizione all'esistenzialismo. Infatti, quello che può considerarsi il primo studio di antropologia strutturale, *Les structures élémentaires de la parenté* di Lévi-Strauss, apparso nel 1949 presso PUF, venne salutato quello stesso anno con un'entusiastica recensione che Simone de Beauvoir pubblicò su *Les temps modernes*. Nel tessere gli elogi del testo dell'antropologo, la Beauvoir colloca la ricerca di Lévi-Strauss «dans le grand courant humaniste qui considère l'existence humaine comme apportant avec soi sa propre raison» (S. DE BEAUVOIR, «*Les structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss», *Les temps modernes*, n. 49, 1949; citato in F. DOSSE, *Historire du structuralisme*, vol. I, *Le champ du signe*, op. cit., pag. 42). Per un focus sulla dinamica di opposizione tra esistenzialismo e strutturalismo e le polemiche che hanno accompagnato quest'opposizione, cfr. F. DOSSE, «Le sujet captif: entre existentialisme et structuralisme», in *L'homme et la société*, n. 101, 1991.

[2] F. DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. I, *Le champ du signe*, op. cit., pag. 21.

verso il formalismo russo[1], di cui, in Francia, il giovane Tzvetan Todorov esponeva, nel 1965, i legami e le differenze con lo strutturalismo[2].

2.2 PARIGI-TORINO

In quello stesso frangente di tempo, ovvero tra la fine della guerra e l'inizio degli anni Sessanta, anche la Francia vive un momento di ridefinizione degli ambienti culturali. Anche la Francia, infatti, si trovava a dover fare i conti con la guerra e gli orrori che essa aveva causato, con l'occupazione tedesca e il Governo di Vichy. Inoltre, durante gli anni Cinquanta, gli intellettuali francesi si videro chiamati a prendere posizione rispetto alle politiche imperialiste, alle dinamiche di dominio e repressione perpetrate all'interno dei territori colonizzati, alle ribellioni e alle conseguenze che esse provocarono. Situazioni, queste, che resero estremamente delicati – ancor più che in Italia – i rapporti della critica politico-sociale con il PCF; oltre alla repressione, nel 1956, delle proteste in Ungheria, c'era infatti anche da tener conto delle posizioni che il partito assumeva rispetto alle insurrezioni (e alla solidarietà attiva con queste) che si sollevavano nei territori colonizzati[3]. La ricerca stilistica letteraria, la definizione dei posizionamenti assunti e la scelta degli strumenti critici da adottare, vengono articolati dagli intellettuali dell'epoca attorno alle numerose riviste, che vedono un ventennio di proliferazioni – fenomeno, questo, che si verifica anche in Italia.

La rivista come strumento di aggregazione, elaborazione e diffusione delle linee di definizione delle posizioni assunte dai vari gruppi, conosce un'enorme diffusione negli ambienti letterari, artistici e culturali, soprattutto sulla scia della formazione dei numerosi gruppi delle avanguardie storiche – in particolare, del Surrealismo. Con in gruppi

[1] A novembre 1960, Calvino riferisce al consiglio della proposta, da parte di Angelo M. Ripellino (poeta e slavista, vicino agli ambienti della neoavanguardia), di pubblicare una raccolta di saggi di Viktor Šklovskij, presentato come «caposcuola del formalismo russo» (Verbale della riunione editoriale del 16 novembre 1960, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 3, fascicolo 183.

[2] Cfr. T. TODOROV, «L'héritage méthodologique du formalisme», in *L'homme*, t. 5, n. 1, 1965.

[3] Una ricca inchiesta sui rapporti tra PCF e militanza attiva, e sulle posizioni assunte dal PCF nei riguardi della guerra di Indocina e nei riguardi della guerra d'Algeria, oggetto di un dottorato di ricerca e basata sullo spoglio di un immenso materiale d'archivio, è stata condotta da V. CODACCIONI, *Punir les opposants. PCF et procès politiques (1947-1962)*, CNRS Éditions, Paris 2013.

avanguardistici si struttura infatti una modalità di ricerca stilistica e contenutistica collettiva, la cui definizione viene pensata e articolata collettivamente, e diffusa, all'epoca delle avanguardie storiche, attraverso lo strumento dei manifesti. È Dada, nato a Zurigo nel 1916, a dare avvio ai movimenti avanguardistici in quanto definizione collettiva di una presa di posizione estetica e insieme critica, in quanto pratica artistica e poetica che comporta il raggruppamento attorno ad un nucleo di temi e comportamenti di una pluralità di individui che elaborano collettivamente le caratteristiche che definiscono il gruppo e i suoi intenti, esponendole in un manifesto[1]. Il gruppo si raduna, in questo caso, in un luogo fisico, il Cabaret Voltaire, e trova un primo spazio di risonanza nell'omonima rivista, affianco al cubismo e al futurismo. Movimenti di contestazione di un'estetica e una cultura i cui valori venivano fortemente messi in crisi dallo choc provocato dalle dinamiche della Grande Guerra[2], e che avevano potuto trovare libertà di espressione nella città svizzera – non tanto o non solo per le condizioni politiche, quanto per la relativa serenità che un paese in stato di pace può garantire. Dal punto di vista del contesto della sua nascita, non è da trascurare questo particolare posizionamento geografico. La Svizzera rimane infatti estranea, eppure geograficamente al centro, delle violente lacerazioni che dilaniavano l'Europa. Il paese diventa quindi una sorta di campana di vetro che protegge dalla catastrofe, ma che non ne oscura la realtà, fornendo anzi un punto di osservazione centrale, la cui immunità dalla carneficina che ovunque imperversava offre quella lucidità necessaria ad una sua critica violenta e dissacratoria. Caratteristiche che rendono la Svizzera un punto di convoglio degli intellettuali in fuga dai diversi angoli del vecchio continente. Queste circostanze determineranno quindi il carattere internazionale del Dada, e la sua diffusione – e differenziazione – nei differenti paesi.

In Francia, il movimento arriva nel 1919, quando Tristan Tzara si trasferisce a Parigi, e il dada parigino germoglia sull'innesto con il gruppo di intellettuali, artisti e scrittori riuniti attorno alla rivista *Littérature*, i cui direttori erano indicati nei nomi di Luis Aragon, André Breton e Philippe Soupault e che portava l'attenzione su una costellazione di casi letterari della modernità francese che andavano da Gide, a Valéry, a Lautréamont, a Roussel, a

[1] Per uno studio approfondito di quello che fu il movimento nelle sue variegate sfumature, e per la storia della sua formazione e analisi dell'importanza che ebbe il movimento nelle articolazioni dell'arte e della letteratura del Novecento si rimanda a H. BÉHAR, M. CARASSOU, *Dada: histoire d'une subversion*, Fayard, Paris 2005.
[2] Una contestualizzazione della nascita del movimento è fornita da M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris 1964, pp. 8-23.

Mallarmé. I nomi riuniti sulla copertina di *Dada* del febbraio 1920 saranno protagonisti dei fermenti, dei conflitti, e delle ridefinizioni che attraverseranno l'ambiente culturale francese tanto tra le due guerre che, in una rifrazione che ne muta l'assetto e le motivazioni, nel secondo dopoguerra[1].

Una prima riconfigurazione è la rottura, nel 1922, tra Breton e Tzara, da cui, sotto la guida del primo, si formerà il Surrealismo – la cui fondazione ufficiale avverrà due anni dopo, con la stesura del primo *Manifeste du surréalisme* e l'apertura della rivista *La Révolution surréaliste*, che si sostituirà a *Littérature* come organo di diffusione del movimento[2]. Nel caso di quella che è stata forse l'avanguardia con più risonanza, la definizione della linea poetica e critica sarà l'epicentro di una proliferazione di polemiche, divisioni, contrapposizioni e ridefinizioni di nuovi gruppi. Molti saranno infatti i transfughi e gli estromessi dal gruppo definito – forse un po' troppo rigidamente – da André Breton, che sentiranno l'esigenza di delineare altre forme di espressione per un atteggiamento critico e poetico che in quell'ambito non riusciva a trovare spazio. È il caso, tra i primi degli eclatanti scontri all'interno del movimento, di Antonin Artaud, che, dopo esser stato alla direzione della *Révolution surréaliste*, ne viene allontanato pubblicamente nel novembre 1926 – insieme a Philippe Soupault[3] – in seguito alla fondazione, due mesi prima, del Théâtre Alfred Jarry. A seguirlo in questa impresa è Roger Vitrac, altro dissidente allontanato da Breton, che, con Artaud, forma un primo nucleo di oppositori all'egemonia bretoniana sulla poetica surrealista – o meglio, sull'azione di contestazione del razionalismo occidentale[4]. Le ostilità si manifestano da subito in uno scontro violento e frontale: testimone ne è l'episodio del sabotaggio, da parte di Breton e i suoi, di uno

[1] In particolare, i nomi di Picabia, Tzara, Aragon, Breton, Ribemont-Dessaignes, Eluard, Duchamp, Dermée, Cravan formano il primo nucleo del dada parigino. Cfr. M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, op. cit., pag. 26.
[2] Cfr. *ivi* pp. 48-50.
[3] Cfr. *ivi* pag. 100.
[4] È in effetti questo il fulcro attorno a cui si generano le opposizioni e i disaccordi, dovuti, come spesso accade, alle divergenti pretese di professare, ciascuno, l'unico modo giusto per realizzare quella contestazione che rimane lo scopo comune: ovvero la contestazione di un pensiero logico-dialettico e delle forme di cultura che ha generato, complice di una storia fatta di sanguinarie sopraffazioni e ipocrisie benpensanti. Che la contestazione estetico-culturale portata avanti dal surrealismo si ponga in aperta contrapposizione a questo complesso di temi storico-sociali è reso ben esplicito dalla posizione che il movimento prese nei confronti della guerra del Rif; per usare le parole di Nadeau a riguardo: «Voici la guerre qui recommence […] déclenchée cette fois non plus contre un autre pays capitaliste, mais contre un peuple colonisé amoureux de sa liberté. […] Non seulement l'appareil de la guerre moderne est mis en branle contre ces peuplades soulevées, mais on demande aux «intellectuels» de donner des justifications aux instigateurs de la répression. […] les surréalistes sont au contraire poussés du côté des révoltés» (M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, op. cit., pag. 82).

spettacolo del Théâtre Alfred Jarry, perpetrato per ben due volte, la seconda delle quali si concluse con il ricorso alle forze dell'ordine e il fermo dello stesso Breton.

È nel 1930, con il *Second manifeste surréaliste*, che Breton si lancia ad un attacco pubblico ed esplicito ai suoi oppositori. Questi, al fianco di Bataille, replicano con un virulento pamphlet intitolato *Un Cadavre*, dove il padre – e custode – del surrealismo ortodosso viene definito «flic et curé», e che si compone dei (velenosi) contributi di Raymond Queneau, Roger Vitrac, Jacques Prévert, Michel Leiris, Robert Desnos, Georges Bataille, Alejo Carpentier, tra gli altri. Di questi firmatari, molti saranno quelli a collaborare con *Documents*, fondata da Bataille nel 1929. La rivista, che si comporrà di 15 numeri totali pubblicati nell'arco di due anni, offrirà lo spazio ai profughi del surrealismo bretoniano, permettendo la sperimentazione e messa in pratica di una molteplicità di linee poetiche destinate a irradiarsi formando altri gruppi. Tra questi, il nucleo Bataille-Leiris-Masson, cui si aggiungerà Klossowski, che darà vita, nel 1936, alla dissacratoria *Acéphale*. La rivista, che si comporrà di cinque numeri in totale, usciti a cadenza trimestrale tra il 1936 e il 1939, metterà in scena una contestazione della razionalità logico-dialettica occidentale ed un'appropriazione del pensiero di Nietzsche, di Eraclito e del mito di Dioniso, in un'azione tesa ad arginare il fascino per un pensiero irrazionale che in quegli anni veniva incanalato con successo dall'ideologia fascista e nazista[1].

Prende avvio insomma, tra le due guerre, in Francia, la ricerca di una modalità di contestazione rivolta contro un pensiero e una cultura che avevano determinato una feroce dinamica di sopraffazioni, sfociate nel primo conflitto mondiale, nelle repressioni ai primi movimenti di ribellione da parte dei popoli colonizzati, e nell'avvento dei totalitarismi che si erano imposti in Europa. Una ricerca che si concretizzò, negli ambienti artistici e culturali, in una dissacratoria negazione delle gerarchie estetiche e di valore consolidatesi nelle istituzionalizzazioni accademiche dell'arte e della letteratura, portata avanti dalle avanguardie. Caratteristico di questa stagione, tuttavia, è anche l'inevitabile disaccordo sulle modalità attraverso cui realizzare questa contestazione, che inevitabilmente

[1] È di Marina Galletti, con la pubblicazione degli articoli che Bataille scrisse per le riviste cui collaborà e della corrispondenza con numerosi militanti comunisti (benché tutti esterni al PCF) raggruppati attorno a Contre-Attaque e il Cercle communiste démocratique, il merito di aver riscattato Bataille e la rivista *Acéphale* dalle accuse di fascismo (o meglio di surfascismo) che, con relativa facilità, avevano potuto infiltrarsi tra i contemporanei di Bataille. Si rimanda quindi al suo saggio introduttivo alla raccolta degli scritti di Bataille, M. GALLETTI, «Le roi du bois», in G. BATAILLE, *L'apprenti sorcier. Du Cercle communiste démocratique à Acéphale*, La Différence, Paris 1999.

comporta una moltiplicazione di gruppi in polemica tra loro. La scena letteraria, artistica e più in generale culturale di quegli anni vede quindi proliferare una formazione proteiforme di gruppi accomunati da una medesima esigenza, ma in aperto conflitto tra loro. La rivista, come mezzo di diffusione delle strategie estetiche e poetiche, diventa quindi non solo luogo di aggregazione e definizione dei posizionamenti assunti nei confronti di una cultura che si voleva superare, ma disegna contemporaneamente anche la geografia delle polemiche interne alle ricerche avanguardistiche, geografia mobile e in continua ridefinizione, la cui trasformazione determina i movimenti di dispersione e convergenza delle diverse personalità individuali. Sarà una dinamica, questa della riunione attorno ad una pubblicazione periodica e collettiva che definisce una linea di azione, che si ripresenterà nell'immediato dopoguerra, e che esploderà con la formazione di gruppi e collettivi durante le mobilitazioni del 1968.

La nuova catastrofe era già in atto tra le due guerre, e l'inevitabilità della Seconda Guerra Mondiale si lasciava già presentire negli anni in cui vide la luce la rivista *Acéphale*. Una catastrofe che fu un secondo, irrimediabile choc per un'Europa ancora ferita dalla sconcertante carneficina che fu la Grande Guerra (e che troppo spesso rischia di diventare una sorta di anno zero, immemore delle premesse covate nelle trame di una storia, identificata con un movimento di progresso, che aveva attraversato il vecchio continente). L'esperienza dell'occupazione, del Governo di Vichy, del collaborazionismo e, al lato opposto dei movimenti di destra, della critica nazionalista all'occupazione tedesca vede implicata la scena intellettuale, che, sprovvista di quanti raggiungeranno la Resistenza, o si macchia di una colpevole complicità, o si vede troppo indebolita per poter aspirare ad un'influenza incisiva nella contestazione del fascismo e del nazismo, che nel frattempo aveva preso anche la Spagna (dove molte furono le forze convogliate per raggiungere i guerriglieri spagnoli durante la guerra civile del 1936-1939[1]).

Diversi saranno i percorsi degli intellettuali che giocheranno un ruolo nella definizione dei diversi atteggiamenti di critica e contestazione della società nel dopoguerra (di nuovo, formando concrezioni dalla fisionomia estremamente mobile su quello che può

[1] Il tentativo di arginare l'avanzata del fascismo, ormai affermatosi in Germania e in Italia, attraverso la partecipazione alla guerra civile spagnola fu un fenomeno massiccio in Francia. Una sua ricostruzione è fornita dal recente studio di P.-F. CHARPENTIER, *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne. Une guerre par procuration (1936-1939)*, Éditions du Félin, Paris 2019.

essere considerato un campo comune – quello letterario[1]). La maggior parte di essi avranno, come accennato a inizio paragrafo, un rapporto conflittuale con il PCF. Già prima dello scoppio della guerra, i rapporti del Surrealismo con il PCF avevano contribuito a causare i numerosi contrasti e le conseguenti espulsioni e defezioni. Il movimento al seguito di Breton si era avvicinato al partito nel momento in cui prese posizione di sostegno e aperta solidarietà con Abd el-Krim durante la Guerra del Rif, senza tuttavia aderirvi. Tuttavia, la sua collaborazione con il gruppo della rivista *Clarté*, che, al momento della sua fondazione (in seguito alla chiusura dell'omonimo giornale) nel 1921, si era affermata come prossima al neonato PCF[2], comporta un avvicinamento del Surrealismo al partito. Avvicinamento che in parte acuì l'irrigidirsi della definizione di una linea unica e comune cui i singoli componenti devono adeguarsi[3]. Irrigidimento che causò, nel 1929, l'allontanamento di molti di quelli che gravitavano nel gruppo, la cui posizione di fronte a questo atteggiamento è ben rappresentata dalla risposta lapidaria di Bataille all'invito ad una riunione: «Beaucoup trop d'emmerdeurs idéalistes»[4].

Durante la Resistenza e nel periodo a ridosso della Liberazione, molte furono le adesioni degli intellettuali al Partito comunista, in un momento in cui il PCF «est moins perçu comme une organisation bureaucratisée que comme la structuration clandestine de réseaux de résistance»[5]. Ma la rigidità burocratica del Partito e la sua tendenza ad un totalitarismo ideologico non tardano ad essere percepite: già nel 1949, il trotzkista greco, esiliato in Francia dal 1945, Cornelius Castoriadis, fonda insieme a Claude Lefort la rivista culturale *Socialisme ou barbarie*, che avrebbe dato spazio alle voci del marxismo

[1] Quella di "campo letterario" è una nozione che, sulla scia dello studio di Gobille, mutuiamo dalla sociologia al fine di fornire un «ancrage sociologique»; cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, CNRS Éditions, Paris 2018, pag. 8.

[2] Per una storia del gruppo Clarté e dell'omonima rivista si rimanda a N. RACINE-FURLAUD, «Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: «Clarté» (1921-1928)», in *Revue française de science politique*, XVII, n. 3, 1967.

[3] È Maurice Nadeau (che dal PCF verrà espulso nel 1932 a causa delle sue posizioni trotzkiste) a mettere in luce questo rapporto tra l'esperienza di *Clarté* e l'avvicinamento del nocciolo duro del Surrealismo (Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik) da un lato, e la «nouvelle épuration» del 1929, nel momento in cui convoca una riunione per ridefinire le modalità di adesione al «devenir révolutionnaire qui anime le groupe». In tale occasione, secondo Nadeau, «Breton calque désormais sa démarche sur celle des partis révolutionnaires: proposition d'action commune à des groupes ou individualités souvent éloignées idéologiquement, mais sur un programme qu'elles acceptent, et selon une discipline qu'elles s'engagent à suivre. À la façon du Parti communiste, il entend mettre au pied du mur certains individus dans lesquels il n'a plus confiance et qu'il pense ainsi de démasquer […]» (M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, op. cit., pag. 119).

[4] Citato in *ivi* pag. 121.

[5] B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 41.

eterodosso ed alle critiche alla mistificazione dell'URSS stalinista[1]. Momento che, pressappoco, coincide con l'espulsione dal Partito dei componenti del «groupe de la rue Saint-Benoît», il cui nocciolo duro è composto da Antelme, Duras e Mascolo, ma frequentato da molte personalità della scena culturale di quegli anni, tra cui Merleau-Ponty, Ponge, Duvignaud, Edgar Morin, Clara Malraux, Henri Lefebvre. Il gruppo, che si battezza «Groupe d'études marxistes», subisce da subito delle pressioni da parte del PCF, che teme un frazionamento interno[2]. Nel 1949, molti dei membri della rue Saint-Benoît, affiliati alla sezione di Saint-Germain-des-Prés, vengono espulsi dal Partito[3].

Durante quegli stessi anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, gli ambienti intellettuali politicamente impegnati si radunano attorno a Jean-Paul Sartre e alla rivista *Les Temps modernes*, fondata dal filosofo e scrittore nel 1945 ed organo principale dell'esistenzialismo. La rivista di Sartre (che resterà vicino al PCF fino al 1956) è il centro propulsore dell'intellettualismo impegnato dell'immediato dopoguerra, fino a diventarne lo strumento di definizione delle modalità di messa in pratica dell'impegno politico. Non tarda ad arrivare un fronte di opposizione a quella che sembra proporsi come unica linea di contestazione di una cultura e una società complici della catastrofe appena consumatasi. E tale opposizione arriva da Bataille, che nel 1946 si smarca dall'ingiunzione sartriana all'*engagement* e fonda la rivista *Critique*[4]. L'insofferenza di Bataille per l'imposizione di un'estetica e un pensiero volti ad esprimere un costruttivo impegno politico – già manifestata e tematizzata durante gli anni '30 – affonda le sue ragioni non in un'acritica apoliticità, ma al contrario in una radicale critica della produttività di senso imposta alla letteratura (la medesima ingiunzione subita dal vivere quotidiano in una società capitalista):

> Sartre défendait l'engagement parce que «l'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens: la démocratie» [citato da J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, pag. 113.]. Bataille […] «défend» le communisme pour la

[1] Su Castoriadis e l'esperienza di *Socialisme ou barbarie* cfr. F: DOSSE, «Cornelius Castoriadis: parcours d'un *Eros*», in *Rives méditerranéennes*, n. 50, 2015, e, dello stesso autore, *Castoriadis. Une vie*, La Découverte, Paris 2018, in particolare i capitoli 3, «Naissance de *Socialise ou Barbarie*» e 4, «*Socialisme ou Barbarie* et les enfants de 1956», pp. 57-116.

[2] Cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 43.

[3] Un'analisi dell'episodio nel quadro dell'*engagement* intellettuale del dopoguerra è fornito dal breve studio di G. STREIFF, *Procès stalinien à Saint-Germain-des-Prés*, Éditions Syllepse, Paris, 1999.

[4] Per una contestualizzazione di *Critique* nel quadro delle riviste intellettuali dell'epoca si rimanda a A. BOSCHETTI, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Minuit, Paris 1985, pp. 205-215.

> raison inverse: c'est le seul régime où la littérature échappera au travail du sens, ne se laissera pas relever, pardonner, racheter, où sa négativité restera sans emploi […].[1]

Ma Sartre ha poco da preoccuparsi, per il momento, di questa contestazione – che non viene compresa nella sua radicalità, in anni in cui Bataille (che pure fu tra i primi, con *Acéphale*, a denunciare il nazismo) versava nell'ambiguità delle interpretazioni suscitate dal suo pensiero radicale. Il colpo più duro inferto all'egemonia sartriana arriva sei anni più tardi, con la rottura con Merleau-Ponty che nel 1952 interrompe la sua collaborazione a *Les Temps modernes* e, nel 1955, pubblica *Les avventures de la dialectique*, che ha per obbiettivo polemico «le volontarisme ultrabolchéviste de Sartre»[2]. Si apre infatti, con quest'episodio, la breccia per una critica inevitabile, nell'ambito di un fermento intellettuale teso ad individuare il residuo problematico di una cultura che non era stata in grado di evitare, dopo la Prima Guerra Mondiale, il propagarsi dei totalitarismi, la catastrofe di una Seconda Guerra Mondiale e l'epurazione raziale e sociale perpetrata in quei tragici sei anni. Dopo la critica annichilente e dissacratoria operata dalle avanguardie nei confronti dei valori estetici e morali, che cosa era rimasto delle antiche credenze di un pensiero da superare? Il residuo problematico viene individuato nel soggettivismo, nell'ostinato attaccamento all'idea di un nucleo dell'essere Uomo naturale e innato (che, nel Surrealismo, che pure aveva inflitto un duro colpo alla pretesa razionalità del soggetto, rimaneva in ogni caso come substrato di quelle pulsioni irrazionali e occulte che il gruppo di Breton si era proposto di far emergere). E la possibilità di una letteratura, in quanto espressione di questa soggettività, viene messa in crisi sulla scia di questa problematizzazione:

> Si Sartre s'interroge en 1948: *Qu'est-ce que la littérature?*, c'est pour se poser la question de l'auteur et de son public, de ses motivations, mais il présuppose établie la singularité, l'existence de la littérature. Or, c'est ce postulat qui va être mis en doute et contesté dans la fin des années 50. […] Cette interrogation s'en prend à l'existentialisme en tant que philosophie de la subjectivité.[3]

Concomitante alla rottura di Merleau-Ponty con Sartre – e a causa delle medesime motivazioni teoriche – fu la contrapposizione dello strutturalismo all'esistenzialismo, e

[1] D. HOLLIER, *Les dépossédés. (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Minuit, Paris 1993, pp. 15-16.
[2] F. DOSSE, «Le sujet captif: entre existentialisme et structuralisme», in *L'homme et la société*, n. 101, pag. 18.
[3] *Ivi* pag. 19

contemporaneamente l'affermarsi del *nouveau roman* come corrente letteraria, che andava elaborando assunti stilistici e contenutistici in linea con l'esigenza di un'interrogazione e messa in discussione dell'istanza del discorso letterario in quanto espressione di una naturale soggettività umana. Con il *nouveau roman* si apre una stagione di sperimentazioni letterarie che operano una radicale negazione tanto della linearità del discorso narrativo, quanto della soggettività da cui si suppone che quel discorso emani, quanto, infine, della funzione di quel discorso in quanto descrizione dell'agire umano (e quindi, in quanto descrizione di una soggettività attorno alla quale si tesse il racconto delle situazioni che compongono una storia – una trama).

Una ricerca, quella innescatasi in questi primi anni Cinquanta, che porta avanti una negazione della soggettività – e della linearità e consequenzialità delle azioni e dei discorsi prodotti da tale soggettività. Tale ricerca è sintomo dell'emergere di una critica che in quegli anni si sarebbe dedicata ad una drastica decostruzione dell'istanza che aveva costituito il fondamento su cui si eresse il pensiero occidentale moderno: quella cioè di un soggetto la cui coscienza poteva esercitare la sua sovranità sul mondo attraverso l'articolazione di un sistema discorsivo tenuto su di esso, volto ad organizzare in un complesso di istanze conoscitive e normative gli oggetti che lo compongono. A corollario dell'idea di un soggetto-uomo posto al centro del mondo e delle esperienze che in esso si dispiegano vi è dunque l'istanza del discorso, emanazione di una coscienza razionale, che presuppone un linguaggio logico-rappresentativo su cui la realtà che esso descrive si imprime come una fotografia. Linguaggio che organizza in discorso il sapere sul mondo e sui suoi oggetti, compreso l'uomo stesso, e che narra la Storia di questo soggetto-uomo e del progressivo evolversi e perfezionarsi della sua conoscenza e delle sue istituzioni. È una contestazione, questa dell'identità del soggetto-uomo con la definizione di una natura umana, dell'univocità di un linguaggio che rappresenta come un calco la realtà su cui tiene discorsi, e della continuità di una storia progressiva, che, nel capitolo precedente, erano emerse come humus sotterraneo su cui si articolò il progetto di *Alì Babà*.

Una contestazione e decostruzione così radicale non poteva convivere pacificamente né con una filosofia che assumesse l'esistenza di una soggettività trascendentale, né con un'ideologia politica basata sull'idea teleologica di un progresso (tecnico, economico o sociale che fosse), che imporrebbe l'unicità e univocità di un percorso rettilineo da seguire. Impossibile, quindi, articolare un impegno politico sotto l'ala

di un'istituzione politica basata su di un'ideologia che postula un fine teleologico della storia della società, da perseguire secondo una linea univoca. Così, molti dei transfughi del PCF (sebbene la motivazione non possa essere fatta coincidere pienamente con questa contestazione) saranno i protagonisti, in ambito letterario e teorico, della messa in pratica di questa decostruzione. Cercheranno inoltre di creare altri spazi di riflessione politica e sociale, dove poter sperimentare un pensiero marxista eterodosso e, in alcuni casi, vicino all'anarchismo. Tra i primi di questi spazi, come abbiamo accennato, vi fu la rivista *Socialisme ou Barbarie* – estremamente precoce rispetto alla defezione più generalizzata che si verificò nel 1956. È in effetti nel 1956 che Edgar Morin e Jean Duvignaud fondano la rivista *Arguments*, che costituì un altro spazio di riflessione di un pensiero eretico rispetto a quello indicato dal PCF, e dove si covò il sostegno e la partecipazione che gli intellettuali manifestarono – o misero in pratica – allo scoppio delle mobilitazioni del '68:

> La revue *Arguments*, publiée aux Éditions de Minuit de 1956 à 1962, offre alors un lieu d'expression et de sociabilité privilégiée pour ces transfuges du PCF entrés en communisme du côté prophétique, sortis du côté disciplinaire, et soucieux de poursuivre l'exploration du marxisme en dehors d'un cadre partisan. Beaucoup de ses animateurs et collaborateurs ont en commun d'avoir été membres ou proches de la Résistance, et d'avoir adhéré au PCF avant d'en partir. […] Les membres d'*Arguments* ont aussi en commun de figurer, pour beaucoup, parmi les intellectuels les plus précocement engagés en mai 1968. […] La revue constitue de ce point de vue un maillon central dans la constitution de la sensibilité collective à la fois ancrée à l'extrême gauche et hostile au PCF qui s'exprime lors des premières mobilisations d'intellectuels en mai-juin 1968.[1]

Arguments, che formula una messa in mostra delle dinamiche di formazione delle riflessioni e problematiche nel vivo del loro articolarsi, in quanto «antidote du dogmatisme»[2], si apre alle prospettive autonome e antiburocratiche sviluppate in seno a *Socialisme ou barbarie* e alla rivista, più marginale *Autogestion et socialisme*, con cui collaborano molti dei membri e collaboratori di *Arguments*[3]. La vicinanza di *Arguments* e *Socialisme ou barbarie* si concretizzerà inoltre con la partecipazione comune al Cercle international des intellectuels révolutionnaires (CIIR), creato alla fine del 1956 per denunciare la repressione delle proteste in Ungheria, e il cui appello, pubblicato nel 1957 da *Lettres nouvelles* di Nadeau, verrà coronato dalle firme di molti anti-sartriani[4].

[1] B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 43.
[2] *Ivi* pag. 45.
[3] Cfr. *ivi* pag. 44.
[4] Cfr. *ivi* pag. 46.

Il gruppo di *Les Temps modernes* e quelli che gravitano intorno alle riviste fondate in funzione antiideologica e antidogmatica hanno modo di convergere – parzialmente[1] – sulla questione dell'anticolonialismo (argomento di uno dei tre gruppi di studio formati dal CIIR). Già nel 1955 – un anno prima, quindi, della creazione del CIIR –, in occasione del primo anniversario dello scoppio dell'insurrezione algerina, Mascolo, Duras, Antelme e Morin lanciano un appello per formare un comitato di opposizione alla repressione della rivolta nella colonia nordafricana. L'appello raccoglie un'adesione massiccia, con una forte rappresentazione delle riviste *Les Temps modernes*, *Arguments*, *Lettres modernes* e *Esprit*, e si concretizza, nel 1960, con la stesura della *Déclaration sur le droit à l'insumission dans la guerre d'Algérie*, noto anche come *Manifeste des 121*. Pubblicato dal periodico *Vérité-Libérté* edito dalle Éditions de Minuit, il manifesto è il frutto non solo di una rete politica, ma anche di un ambiente letterario legato alle Éditions de Minuit. Circuito, quello delle Éditions de Minuit, composto – in buona parte – dagli autori del *nouveau roman*, di cui la casa editrice determinò la diffusione. Molti furono infatti i firmatari appartenenti a quella corrente letteraria, tra cui Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Serraute, Claude Ollier, Michel Butor.

Tra i nomi di questa storia che abbiamo cercato di ripercorrere brevemente, si trovano quelli che, in quello stesso 1960, parteciperanno con Vittorini e Calvino alla progettazione di una tiratura internazionale del *Menabò*, entrando così in contatto con l'Einaudi. Vittorini e, sulla sua scia, Calvino, erano infatti mossi dalla stessa esigenza di contestazione di una cultura ideologicamente complice della grande catastrofe della guerra e del fascismo, e portavano avanti la ricerca di una nuova forma di pensiero e di una nuova pratica letteraria. All'inizio di quel decennio sovversivo che fu quello degli anni '60, la neoavanguardia letteraria francese, nelle sue diverse sperimentazioni e nelle sue produzioni teoriche collaterali, incontra una delle officine di formazione di una neoavanguardia letteraria italiana, innestando una rete di rapporti che si sarebbe mantenuta lungo tutto il decennio – e oltre.

È in questo momento che Guido Neri entra in scena nella redazione della casa editrice torinese. Contattato da Calvino nel 1959, alla vigilia della prima uscita del *Menabò*,

[1] In occasione della guerra d'Algeria e dell'appoggio fornito dall'ambiente letterario all'insurrezione algerina, *Les Temps moderne* spalleggerà il FLN, mentre *Arguments* ne criticherà il nazionalismo, concentrandosi piuttosto sulla denuncia della tortura perpetrata dall'esercito francese nella repressione; cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 51.

Neri assume velocemente un ruolo centrale e di raccordo tra il panorama culturale francese e quello italiano. Sarà sotto la sua guida, come abbiamo accennato alla fine del primo capitolo, che si disegnerà il profilo della cultura contemporanea francese filtrata in Italia attraverso l'Einaudi e che concretizzerà quella ricerca critica di decostruzione delle tre istanze del soggetto-uomo, del discorso consequenziale e della storia lineare e progressiva, già infiltratasi nei corridoi di via Biancamano. Ingaggiato per la traduzione di Claude Simon, di Robbe-Grillet e della maggior parte dei collaboratori al progetto di rivista internazionale, Neri si inserisce quindi all'Einaudi nel momento in cui si apre un corridoio di collaborazione con una costellazione di scrittori e pensatori implicati – sotto diversi punti di vista – in quel lavoro di decostruzione che abbiamo cercato di contestualizzare in questo paragrafo.

La sensibilità dimostrata da Neri nell'arguire i termini della ricerca in gioco è estremamente lucida. Ne è testimonianza il prospetto che il francesista fornisce nel 1965 al consiglio della casa editrice, nel quale Neri traccia una mappa di quel laboratorio culturale entrato in contatto con l'Einaudi. In particolare, Neri mette a fuoco un «panorama letterario francese […] condizionato in vario modo, ma quasi interamente, dalle ricerche delle avanguardie», di cui il francesista individua l'aspetto fondamentale nelle pratiche «di contestazione, di irrisione e di sperimentazione di linguaggio»[1]. Così il francesista fissa il nucleo tematico attorno al quale, come ad un fuso, disporrà il filo districato dalla massa rappresentata dalla cultura letteraria di un paese. In questo senso, le avanguardie caratterizzate in questo modo e il cui momento saliente viene indicato nei movimenti Dada e surrealista, «hanno finito per costituirsi in tradizione, attraverso una serie di esperienze assunte volta a volta in funzione esemplare secondo le diverse prospettive critiche succedutesi nel tempo»[2]. Attorno al perno di un linguaggio posto al centro delle sperimentazioni e derisioni Neri organizza il suo prospetto sulla situazione contemporanea

[1] Prospetto del panorama letterario francese fornito da Guido Neri, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, fogli 250-259. I fogli non sono datati. Tuttavia è possibile collocarli tra giugno e agosto 1965. È interessante il fatto che Neri proponga, in questo prospetto – scritto con la funzione di offrire una panoramica delle opzioni editoriali – la pubblicazione dei due testi teatrali e delle opere in versi di Roussel, utilizzando *Comment j'ai écrit certains de mes livres* come introduzione.

[22] *Ivi*. È un'affermazione che porterebbe a far pensare ad un appiattimento, da parte di Neri, delle esperienze letterarie in una tradizione che si sviluppa secondo una linea progressiva. Tale interpretazione ci sembra tuttavia stridere con l'attenzione di Neri, rilevata nel corso di questa ricerca, nel senso di una narrazione che contesti una linearità storica continua, consequenziale e progressiva; e ciò si manifesta non solo nelle scelte e preferenze mostrate da Neri, ma trova conferma esplicita nel monito, posto in chiusura all'Introduzione ai *Manifesti del surrealismo* – pubblicata nel 1966 – a non cedere al rischio di far coincidere la ricerca di Breton e del Surrealismo con le esigenze dell'attualità, incitando al contrario a «riaprire a questi testi un angolo di inattualità»: cfr. la citazione *supra* pag. 92.

nel campo letterario francese, di cui indica come iniziatori e precursori Lautréamont e Jarry (già rivendicato dai surrealisti – precisa Neri – e successivamente preso a capostipite del Collège de 'Pataphysique). Artaud, in questa ricostruzione, segna il momento in cui «nasce drammaticamente l'uso della nuda scrittura non subordinata a forme letterarie o etiche prestabilite»[1].

Da questo punto focale Neri traccia le irradiazioni (che disegnano una sorta di spirale cronologica) dei gruppi dei «surrealisti dissidenti» (di cui indica Artaud e Vitrac, il gruppo della rivista *Le grand jeu* e il gruppo di *Documents* e *Acéphale*: Bataille, Leiris e Klossowski); dei «surrealisti indipendenti» (Roussel, Michaux, Queneau, Prévert); del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Beckett, Simon, Serraute, Butor, Ollier, Pinget, Duras, Des Forêts, Cayrol); ed indica, infine, la «giovane generazione» (rappresentata da Le Clézio, Wittig, Burguet e Badiou) e il «gruppo *Tel Quel*» (di cui indica Hallier, Huguenin, Faye e Sollers)[2].

Il lavoro sulla materialità del linguaggio condotto da questo laboratorio dislocato – temporalmente e metodologicamente – di cui Neri ha tracciato la mappa, trova un'eco nella critica letteraria contemporanea, che il francesista non omette di inquadrare nelle sue linee fondamentali:

> Dopo la crisi dell'egemonia sartriana[3], nuovi impulsi di pensiero agiscono sulle esperienze letterarie e sulla critica: e soprattutto […] lo strutturalismo linguistico, psicologico e antropologico. Su queste direttive si è organizzato il lavoro della generazione letteraria del nouveau roman e di quella successiva: volto a raccogliere, sul piano della tradizione letteraria, la lezione dei maestri riscoperti nelle pieghe del recente passato surrealista […]: in vista di una nuova nozione di letteratura come ricerca di linguaggio, come strutturazione, e in ultimo come pensiero.[4]

Riguardo alla critica letteraria francese contemporanea, Neri aveva già proposto, nel 1964, un'antologia ragionata della critica francese che «oscilla tra Levi-Strauss e

[1] Prospetto del panorama letterario francese fornito da Guido Neri, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, fogli 250-259.
[2] Cfr. *ivi*.
[3] È importante inquadrare temporalmente quest'affermazione. L'egemonia sartriana, infatti, seppur in crisi dalla fine degli anni Cinquanta con l'affermarsi dello strutturalismo e con il superamento della fenomenologia, poté tornare alla ribalta, grazie anche al capitale simbolico accumulato dal filosofo-scrittore, durante i fatti di maggio 1968 (cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avangard littéraire*, op. cit., pp. 85-92); nel momento in cui Neri redige il prospetto, tuttavia, l'egemonia sartriana si trovava effettivamente nel pieno della sua crisi.
[4] Prospetto del panorama letterario francese fornito da Guido Neri, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, fogli 250-259.

Blanchot, e abbraccia, in maniera molto diversa, Barthes, Starobinski, Goldman, Richard, Poulet, e diversi altri»[1]. Aveva inoltre richiamato l'attenzione sulla necessità di tradurre e pubblicare integralmente gli *Essais critiques* di Barthes (collaboratore centrale nell'esperienza del progetto internazionale del *Menabò* e contatto duraturo con i componenti dell'Einaudi). Pubblicati da Seuil in quello stesso 1964, gli *Essais critiques* sono una raccolta di scritti di critica letteraria, composti tra il 1953 e il 1963 e pubblicati sia come prefazione ai testi di cui tratta, sia su quotidiani e sulle riviste letterarie con cui il critico collaborava assiduamente. Tra queste spiccano *Critique*, *Lettres nouvelles*, *Arguments* e *Tel Quel*. Canali che davano voce a quel laboratorio di riflessione e sperimentazione letteraria di cui abbiamo cercato di tracciare i lineamenti. Lineamenti che il lavoro editoriale dell'Einaudi stava in quegli anni riflettendo. Così, nel giro di pochi anni, anche i nomi di Foucault[2] e Deleuze compaiono sulla scrivania di Neri, che ne valuta gli scritti nell'ottica della critica letteraria. Del primo, infatti – considerato da un punto di vista letterario, e non filosofico –, digerirà a malincuore l'«impressionante ingegnosità interpretativa» con cui è condotta l'analisi del *Raymond Roussel*, suggerendo di pubblicare lo scritto corredandolo con «qualche altro saggio di Foucault di critica letteraria»[3]. Di Deleuze segnalerà *Proust et les signes* e apprezzerà «le limpidissime e acutissime analisi», che definisce nei termini di un'«emozionante traversata logico-linguistico-filosofica», sviluppate in *Logique du sens*[4].

[1] Lettera di Guido Neri a Davico Bonino del 16 giugno 1964, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, foglio 104.

[2] Affiancato al nome di Foucault si trova, nei documenti, quello di Derrida: entrambi, in quegli anni, collaboratori di *Tel Quel*. Nel 1967 vennero pubblicati *De la grammatologie*, *La voix et le phénomène*, *L'écriture et la différence*; quest'ultimo pubblicato nella collezione «Tel Quel» delle Éditions du Seuil. *De la grammatologie* fornì a *Tel Quel*, e in particolare a Sollers, fornisce la giustificazione teorica e la base filosofica su cui poter fondare la pratica letteraria performata dalla rivista. Cfr. P. FOREST, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Seuil, Paris 1995, pag. 309.

[3] Cfr. la Lettera di Guido Neri a Guido Davico Bonino del 27 luglio 1967, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/2, fogli 521-522. Stupisce quest'inquadramento di Foucault nell'ambito della critica letteraria, benché essa si spieghi senza eccessive difficoltà: durante gli anni Sessanta, infatti, Foucault pubblicò vari articoli a carattere di critica letteraria, o più precisamente di riflessione sull'uso del linguaggio in letteratura, su *Critique* e uno su *Tel Quel*; per il gruppo della rivista fu inoltre incaricato di moderare la tavola rotonda sul romanzo e quella sulla poesia, entrambi pubblicati; il *Raymond Roussel* fu inoltre presentato al pubblico da una ricca recensione scritta da Sollers per il numero 14 di *Tel Quel* (cfr. *infra* pag. 91). L'interesse di Foucault per la letteratura sarà tuttavia pienamente riconosciuto come elemento fondamentale nel pensiero del filosofo solo dopo il 1994, quando vennero pubblicati i *Dits et écrits* e gli scritti sulla letteratura apparvero in tutto il loro spessore. L'Italia fu precoce, in questo, rispetto alla Francia: una selezione di saggi di Foucault sulla letteratura vennero infatti raccolti nel volume *Scritti letterari*, pubblicato nel 1970 presso Feltrinelli.

[4] Cfr. G. NERI, scheda di lettura di G. DELEUZE, *Logique du sens*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/2, foglio 945.

Rintracciando così i luoghi, gli ambienti, i raggruppamenti e i circuiti francesi verso i quali si apre questa particolare traiettoria di rispecchiamenti, negli uffici Einaudi, si può quindi ripercorrere un filo che si intreccia a quelle ricerche letterarie e teoriche che mettono in scena una pratica – e un pensiero – di sperimentazione e decostruzione dell'organizzazione narrativa e discorsiva del linguaggio e della soggettività che ne costituisce il punto zero di emanazione – e che si trova preso, a sua volta, nelle definizioni tessute dai discorsi tenuti da una coscienza sovrana. Si può caratterizzare questa traiettoria di lettura, e quindi analizzarla, attraverso due tratti: da un lato la ricerca di una narrazione che si smarchi dalla consistenza espressiva dell'interiorità di un io psicologico, di un soggetto cartesiano unitario ed ermeticamente definito; dall'altro la ricerca di un oggetto narrativo che inquieti la definizione di oggetto letterario come narrazione consequenziale di un nucleo di avvenimenti ordinati in vario modo sul filo di una storia, di una trama. È possibile quindi individuare un'azione di rottura dei confini che marcano l'unitarietà chiusa, da una parte del soggetto che enuncia, dall'altra dell'oggetto narrativo che viene enunciato.

2.3 La frammentazione del discorso letterario

La coreografia di echi e corrispondenze – temporalmente e geograficamente trasversali – che mettono in scena l'esigenza di questa contestazione (di cui la letteratura fornisce una cassa di risonanza, per una messa in discussione dei valori ideologici che avviene a livello ben più ampio) risponde ad un processo che si innesca nel secondo dopoguerra e che esploderà nei fatti del Maggio 1968, innestandosi su una contestazione che travolge pressoché tutti i campi della società occidentale e della vita che si svolge in essa.

Una contestazione, come si è accennato, dettata dall'esigenza di smantellare i presupposti che costituiscono il fondamento di un apparato ideologico le cui tragiche conseguenze hanno connotato una modernità occidentale che vede lo scoppio di due guerre mondiali e l'avvicendarsi seriale di genocidi e sopraffazioni sociali e coloniali, perpetrati in nome di una natura, di una razionalità e di una civiltà dominanti. La messa in

pratica più immediatamente evidente di questo smantellamento si produce, negli ambienti letterari, al livello della linearità discorsiva nell'uso del linguaggio narrativo. È infatti attraverso il linguaggio che il pensiero organizza il mondo e le cose che lo compongono, attraverso il dispiegamento di un sistema di discorsi descrittivi, conoscitivi, normativi. Sistema di discorsi che tuttavia cela la funzione di modellamento che tali discorsi tenuti sul mondo e gli oggetti che lo compongono operano sulla sua organizzazione. Una messa in discussione dell'assetto che il mondo presenta nella società contemporanea deve quindi passare in primo luogo per una contestazione della presunta trasparenza del linguaggio. Si tratta quindi, per quanto riguarda la letteratura – come afferma Philippe Sabot a proposito di Claude Simon – di «problématiser le rapport entre les mots et les choses au sein de l'espace romanesque»[1].

Problematizzazione, quella diretta sul rapporto tra le parole e le cose, che trovò una prima formulazione riconoscibile e diffusa nella pratica narrativa messa in opera in una serie variegata di romanzi pubblicati, a partire dalla metà degli anni Cinquanta e durante tutti gli anni Sessanta, da autori di generazioni diverse, come Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Nathalie Serraute, Claude Simon, e Jacques Thibaudeau. I romanzi di questi autori, accomunati dal rifiuto della trama e del personaggio, e dalla conseguente articolazione di un discorso intessuto tra il linguaggio e gli oggetti, sono pubblicati principalmente presso le Éditions de Minuit. Questa costellazione di racconti e romanzi si sarebbero raccolti poco dopo sotto la definizione di *nouveau roman*. Riferita ad un insieme fluido e non chiuso di una produzione letteraria accomunata dalla destituzione del romanzo naturalista composto secondo l'assunzione di un linguaggio espressivo o rappresentativo, la definizione di *nouveau roman* resta piuttosto aperta, non essendosi mai formato un vero e proprio gruppo o scuola. La denominazione di *nouveau roman* si riferisce infatti ad uno stile che si articola e si incanala sulla scia di una circolazione di idee che attraversano ambienti comuni ai suoi autori, più che essere l'effetto di una scuola o di un gruppo autodefinitosi secondo una serie di precetti stilistici e contenutistici[2].

[1] P. SABOT, *Littérature et guerre. Sartre, Malraux, Simon*, PUF, Paris 2010, pag. 189.
[2] Per una localizzazione degli scritti assimilati al *nouveau roman* cfr. J. RICARDOU, *Le Nouveau Roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*, Éditions du Seuil, Paris 1973, pp. 19-28.

Alcuni tratti vennero tuttavia sottolineati, già durante gli anni Cinquanta, da alcuni articoli di Robbe-Grillet[1], poi raccolti nel volume *Pour un nouveau roman* (pubblicato nel 1963), scritti in risposta alle critiche con cui erano stati accolti *Les Gommes* (pubblicato da Minuit nel 1953) e *Le Voyeur* (apparso due anni dopo presso lo stesso editore).

Ciò che accomuna i racconti e i romanzi che si lasciano individuare sotto questa denominazione è l'assunzione del linguaggio, preso nella sua nuda materialità e spogliato di ogni funzione descrittiva, rappresentativa o narrativa, come unico protagonista. Come precisa Jean Ricardou in *Pour une théorie du nouveau roman*, in apertura al paragrafo dal titolo, significativo, «Critiques des langages coercitifs»:

> Activité productrice, la littérature est par définition libre de tout sens précédent sa pratique: sauf à trahir, elle n'en saurait servir aucun. Suite d'un patient travail sur le langage, elle entend former les plus complexes ensembles de signes entrecroisés. Ainsi ne suppose-t-elle guère cette lecture courante en laquelle une transparente prose offre aussitôt son intelligibilité.[2]

L'obbiettivo polemico di questa corrente, di questa pratica letteraria, è proprio quell'utilizzo del linguaggio come presunto mezzo trasparente per esprimere un'ideologia e rappresentare il mondo; utilizzo considerato come l'unico possibile e sensato, nell'ottica di una critica sul mondo, contro quello che viene accusato come sterile gioco – di cui invece il *nouveau roman* afferma la fertilità critica e produttiva:

> […] en sa fonction directement instrumentale, le langage, on le sait, permet l'*expression* d'une expérience ou d'une doctrine, la *représentation* des divers aspects du monde. Appuyé sur un quelque chose à dire, il permettrait, outre les plus féconds développements littéraires, la seule attitude résolument efficace.
>
> […] mais le langage, c'est aussi un matériau sur lequel peut porter un travail d'organisation et de transformation. Loin de véhiculer un sens déjà établi, il s'agit alors de *produire* du sens. C'est cette activité mal comprise que l'on condamne hâtivement comme stérile jeu sur les mots, incapable de la moindre action réelle.[3]

La corrente del *nouveau roman*, che si oppone alle direttive satriane[4] sull'ingiunzione al militantismo che la letteratura deve assumere, entra in contatto molto

[1] Cfr. in particolare A. ROBBE-GRILLET, «Une voie pour le roman futur», in *Nouvelle Revue Française*, n. 43, 1956.
[2] J. RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris 1971, pp. 25-26.
[3] *Ivi* pag. 9.
[4] Cfr. *ibidem* e sgg. Ricardou fa infatti esplicito riferimento, poco sotto, alle direttive sartriane, cui viene attribuita la diffidenza rispetto ad una letteratura che non si ponga al servizio di un senso da esprimere, di qualcosa da comunicare. La medesima polemica era del resto già stata esposta dallo stesso autore nel 1967: cfr. J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Seuli, Paris 1967, pp. 16-18.

presto con gli editori e scrittori dell'Einaudi, in particolare, con Vittorini e Calvino. Il primo, infatti, era alla ricerca, già nel 1945 con la rivendicazione di una nuova cultura espressa nell'editoriale al primo numero del *Politecnico*, di una cultura antinaturalista, che rompesse con quella pratica rappresentativa del mondo che si era rivelata autoassolutoria rispetto all'effettivo potere di incidenza sul reale. Antinaturalismo che, a partire dai primi anni Cinquanta, viene percepito in contrapposizione con l'ingiunzione sartriana all'*engagement* letterario.

In questo contesto di ridefinizione dei profili assunti dalla pratica letteraria, sollecitata dall'esigenza di coalizzare la ricerca di una forma inedita e critica di letteratura, Vittorini e Calvino presero contatto con gli ambienti che, altrove in Europa, stavano mostrando la medesima esigenza. Le collaborazioni con i colleghi tedeschi e, soprattutto, francesi, che sarebbero sfociate nella pubblicazione del 7° numero del *Menabò* come numero collettivo internazionale, vengono avviate nel 1961, e già i numeri successivi a questa data portano il segno di questo scambio. Nel 5° numero del *Menabò*, apparso nel 1962, Calvino scrive infatti un articolo, «La sfida al labirinto», in cui la necessità di una letteratura che tracci una nuova mappatura dei rapporti reali all'interno di una società industriale viene esposta facendo perno sull'esempio del romanzo di Robbe-Grillet, *Dans le labytinthe*, pubblicato presso Minuit nel 1959 e prontamente tradotto e pubblicato dall'Einaudi nel 1960. Nell'affermare la necessità di una letteratura che offra «un'immagine cosmica»[1], in grado cioè di rendere conto della «molteplicità e complessità»[2] della realtà materiale della società contemporanea, il racconto di Robbe-Grillet viene fatto giocare da Calvino come archetipo di una letteratura che si dispiega sulle tracce intricate di uno «spazio non antropocentrico»[3] che si configura, nel caso di *Dans le labyrinthe*, come «labirinto spaziale di oggetti al quale si sovrappone il labirinto temporale dei dati d'una storia umana»[4]. L'immagine del mondo come labirinto di oggetti e rapporti, di cui la letteratura deve tracciare la mappa, è per Calvino la forma assunta da una molteplicità di gesti letterari, come quelli di Butor, di Gadda e di Borges[5], accomunati da un'azione di

[1] I. CALVINO, «La sfida al labirinto», in *Il Menabò*, n. 5, 1962, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., pag., 119.
[2] *Ivi* pag. 117.
[3] *Ivi* pag. 116.
[4] *Ivi* pp. 116-117.
[5] Cfr. *ibidem*.

decentramento della narrazione rispetto alla soggettività umana, verso la molteplicità del reale, nella tensione a fornire «la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile»[1].

La crescente curiosità verso il *nouveau roman* e, soprattutto, verso la messa in pratica di una narrativa giocata sul puro rapporto del linguaggio con il mondo, determina la costruzione di una rete di rapporti, basata su una sintonia d'intenti ed esigenze, cui corrisponde un'attività editoriale particolarmente fervida nella diffusione dei casi letterari testimoni di quest'esigenza di decostruzione della linearità narrativa come esposizione di una serie di azioni che si ordinano in una trama. Si susseguono così, in quegli anni, l'approvazione della pubblicazione di *Palace* di Claude Simon, decisa nell'aprile del 1962[2] sulla base del giudizio positivo fornito da Calvino, e il parere entusiasta che questi pronuncia su *Été indien* di Claude Ollier, che lo scrittore ligure elogia per il suo stile minuzioso e freddo e che definisce «robbegrillettiano che ha preso sul serio il suo maestro»[3].

Questa operazione di diffusione di una ricerca narrativa tesa a mettere in discussione una letteratura praticata in direzione dell'esposizione di una trama emerge con forza ed evidenza, non solo sullo sfondo dell'esigenza vittoriniana di una radicale contestazione dei termini su cui si era articolata la produzione letteraria del passato ed alla luce della rete di rapporti intessuti sulla base di tale esigenza; essa risulta sottolineata e rimarcata dall'attenzione dimostrata dalla casa editrice ad analizzare in modo critico tutte le proposte – per quanto queste si riferiscano a casi spesso inquadrati in quella medesima atmosfera di ricerca narrativa. Attenzione tesa a non abbassare la guardia rispetto al pericolo che un'infiltrazione dei presupposti che si volevano decostruire mettesse a repentaglio quello smantellamento dei valori su cui poggiava la letteratura. Questo il senso della particolare durezza con cui Calvino respinge il libro di Morrissette *Les romans de Robbe-Grillet*, libro peraltro coronato da un'introduzione di Roland Barthes e approvato con un giudizio positivo da Robbe-Grillet stesso. Il fastidio con cui lo scrittore ligure respinge lo studio critico è dovuto al tentativo, perpetrato dal suo autore a detta di Calvino, di ricostruire le trame dei libri di Robbe-Grillet:

[1] *Ivi* pag. 118.
[2] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 18 aprile 1962, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 4, fascicolo 226.
[3] Verbale della riunione editoriale del 4 dicembre 1963, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 4, fascicolo 285.

> Moriset [*sic*] ha fatto un libro sui romanzi di Robbe-Grillet. Robbe-Grillet aveva detto che era buono. C'è una prefazione di Roland Barthes. Io l'ho letto: io sarei contrario. A me questa ricostruzione pignola delle trame di Robbe-Grillet mi dà noia, non mi interessa.[1]

I rapporti stretti dalla casa editrice torinese con alcuni autori del *nouveau roman* non tardano ad aprire all'Einaudi l'accesso ad una rete di rapporti molto più ampia. Nel 1959, proprio mentre a Torino il primo numero del *Menabò* era stato dato alle stampe, a Parigi un gruppo di giovani scrittori progettavano la rivista *Tel Quel*. Fondata da Philippe Sollers e Jean-Edern Hallier, cui si aggiunsero Jean-René Huguenin, Reneaud Matignon, Jaques Claudol e Fernand de Jaquelot du Boisouvray[2], la rivista apriva il suo primo numero, apparso a marzo del 1960 presso le Éditions du Seuil, con una citazione di Nietzsche: «Je veux le monde et le veux tel quel […]». Tale dichiarazione, percepita da subito come manifesto anti-sartriano, sottolineava, effettivamente, l'esplicito rifiuto di «toutes les théories qui ne considèrent dans la littérature que sa fonction politique et idéologique»[3]: teorie che, all'epoca, vedevano in Sartre il loro più affermato sostenitore. Il rifiuto di asservire la letteratura ad un'ideologia espressa da una coscienza soggettiva che si afferma come responsabile su un mondo di cui è sovrana, rende la vicinanza di *Tel Quel* al *nouveau roman* e al lavoro svolto dalle Éditions de Minuit un dato di fatto evidente fin dall'uscita del primo numero, all'interno del quale comparivano un testo di Claude Simon e uno di Jean Thibaudeau[4]. La percezione immediata di questa vicinanza è marcata da una tavola rotonda, organizzata da *Les Cahiers libres de la jeunesse* nel marzo 1960 attorno al tema dell'oggettività[5], alla quale i redattori di *Tel Quel* vennero chiamati ad esporre le loro posizioni nei confronti del *nouveau roman*, alla presenza di Robbe-Grillet e di Thibaudeau. In tale occasione, la difesa comune di un'oggettività, sostenuta da Sollers e Robbe-Grillet contro il confinamento del romanzo a mezzo espressivo di una soggettività, a testimonianza personale[6], appare evidente al pubblico presente. L'episodio testimonia così, in maniera

[1] Verbale della riunione editoriale del 29 maggio 1963, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 4 fascicolo 272.
[2] I sei formeranno il primo comitato redazionale. Cfr. P. FOREST, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op. cit., pag. 48. Si rimanda allo studio di Forest per una storia dettagliata della rivista.
[3] *Ivi* pag. 52.
[4] Cfr. *ivi* pag. 60.
[5] Cfr. il bilancio della conferenza, «L'objectivité à la portée de tous», pubblicato nel settimanale *Arts* il 30 marzo 1960.
[6] Cfr. P. FOREST, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op. cit., pag. 70.

pregnante, dell'immediata assimilazione che l'opinione degli ambienti letterari operò tra *Tel Quel* e gli scrittori delle Éditions de Minuit:

> […] dès les premiers jours de *Tel Quel*, aux yeux de l'opinion cultivée et de la presse littéraire, le nouveau roman et *Tel Quel* font front commun. Malgré l'ambiguïté et la confusion de ses prises de position, la revue est considérée d'entrée comme engagée dans le combat même que livrent depuis quelques années déjà Alain Robbe-Grillet et les Éditions de Minuit.[1]

Lo sguardo gettato dalle finestre di via Biancamano verso gli autori del *nouveau roman* e i critici che si raggruppano attorno a *Tel Quel*[2] non è dovuto solamente ad un sodalizio editoriale. Più propriamente, il sodalizio si concretizza sulla base di una comune ricerca di decostruzione del discorso letterario, che ne smonta il linguaggio scomponendo in segmenti il filo su cui quest'ultimo si ordinava nel suo uso trasparente, espressivo o rappresentativo di un mondo e di una natura che di quel mondo disegna i contorni, decidendo i raggruppamenti di oggetti, segnando i confini tra questi raggruppamenti e stabilendone i rapporti reciproci. Viene quindi messa in atto, da questa decostruzione, una segmentazione operata sulla linearità del linguaggio che *dice* gli oggetti. Sottoposto a questa frammentazione che ne neutralizza la funzione espressivo-rappresentativa rendendolo discontinuo, disgregando il senso delle frasi compiute, il linguaggio dà luogo ad una proliferazione di oggetti e frammenti di mondo, sprovvisti di un principio ordinatore che, sotto forma di discorso, ne assicura la coerente continuità e ne fissa la conformazione. Così Ricardou, nel 1967, rivendicava l'inesauribilità degli oggetti, limitata dalle operazioni linguistiche e letterarie, come la descrizione, che delimitano l'indefinita proliferazione degli infiniti aspetti che un oggetto quotidiano può assumere:

---

[1] *Ivi* pag. 71.

[2] La dinamica tra la vicinanza di *Tel Quel* al *nouveau roman* e la rete di rapporti dispiegata con i critici letterari, teorici della letteratura, linguisti, e filosofi è estremamente complessa. Avviene infatti contemporaneamente, tra il 1963 e il 1965, il distacco della rivista dal *nouveau roman* – distacco deciso ma non drastico: Ricardou, affiliato alla redazione della rivista, pubblicherà *Problèmes du nouveau roman* nella collezione «Tel Quel» – e il progressivo intensificarsi della presenza di contenuti più teorici (Cfr. P. FOREST, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op. cit., pag. 174). Il 1963, in particolare, segna l'affiliazione di Gérard Genette alla rivista, il consolidarsi della collaborazione con Roland Barthes, l'apertura di un rapporto (che si rivelò di durata piuttosto breve) con Michel Foucault, l'avviamento di una collaborazione con Jacques Derrida e l'avvicinamento di Jacques Lacan (cfr. *ivi* pp. 190-205). Autori che furono, in modalità e momenti differenti, prossimi allo strutturalismo e che mostrarono un'attenzione importante verso il *nouveau roman* (ad eccezione di Derrida, il quale fornì tuttavia la base teorica alle ricerche di *Tel Quel* – cfr. *supra* la nota 2 di pag. 119).

> Tout objet quotidien est inépuisable: si l'attention se renouvelle, elle en multiplie *indéfiniment* les aspects. Désigner par la description un objet, en revanche, c'est mettre en œuvre une constellation *close* de qualités. Cette limitation nécessaire, par laquelle un choix se trouve en quelque manière postulé, implique donc la présence latérale d'un sens. C'est sur un tel sens *institué* que se fondent la plupart des descriptions conséquentes.[1]

La comunanza di questa ricerca emerge nella prospettiva adottata nell'analisi e valutazione di testi estranei alla corrente del *nouveau roman*. Ne è un esempio il commento fatto al racconto di Louis-René des Forêts *Le bavard* (pubblicato da Gallimard nel 1946), analizzato e valutato, positivamente, per la capacità di disinnescare la funzione espressiva del linguaggio. L'«irritante e invitante [...] azione contestativa»[2] della scrittura dispiegata nel racconto di Forêts prende forma e si definisce, «in falsariga, come non una teoria ma una provocazione teorica dell'atto di scrivere»[3]; questa provocazione viene sviluppata attraverso uno slittamento continuo tra la moltiplicazione dissacratoria della confessione e la confessione autocritica di questo stesso gioco di neutralizzazioni reciproche, gioco portato avanti su un terreno problematico che Neri collega al lavoro di Leiris e Blanchot:

> Lo sfondo problematico si collega quindi a quello di Leiris (con anche qualche assonanza stilistica) e a quello, naturalmente, di Blanchot. C'è nel *Bavard* una giustapposizione – non casuale, anzi significativa come tale – tra un'idea di letteratura come attività immotivata, ingiustificabile, gratuita e un ricorso ai precari valori di un'inquieta consapevolezza autocritica. Il bavard, dopo essersi messo da sé alle strette scoraggiando il lettore col moltiplicare gli schemi di falsa sincerità, sembra invocare a proprio favore almeno la dignità morale della "cattiva coscienza": ma la cattiva coscienza non è una soluzione. Non è che una variazione e integrazione della buona coscienza, e proiettata in letteratura diventa buona coscienza senz'altro, semplicemente trasposta in negativo, è un'estrema mistificazione, un'estrema astuzia per conservare rilevanza morale alla letteratura, è l'ennesimo doppio gioco del bavard: le sue parole restano prese in una qualità inestricabilmente ambigua, insieme discorso teorico e finzione romanzesca, riflessione autocritica e commedia.[4]

Questa contestazione della funzione utilitaria della letteratura come discorso che trasmette attraverso un linguaggio concepito come pellicola trasparente su cui imprimere un senso, un messaggio, un contenuto, innesta una proliferazione rapsodica del linguaggio, che, riportato alla sua consistenza materiale, si ritrova a prendere posto affianco agli altri frammenti di mondo disparati e incoerenti, sprovvisti di una sostanza discorsiva o

[1] J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., pag. 91.
[2] Guido Neri, Scheda di lettura di Louis-René des Forêts, *Le bavard*; Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, foglio 128.
[3] *Ivi*.
[4] *Ivi*.

ontologica che tiene insieme le parole e le cose riempiendo gli interstizi tra i frammenti. Viene così in primo piano una materialità del linguaggio, ordinata in modo arbitrario e liberata dalla funzione di mezzo espressivo utilizzato per descrivere il mondo. Diviene allora possibile, e necessario, recuperare la plasticità del linguaggio per poter costruire un modo inedito di dire il mondo, di affiancare le cose tra loro, di creare nuove alleanze tra le parole e rompere i familiari – ma arbitrari – raggruppamenti di oggetti, percepiti come naturali e necessari per abitudine.

Questa plasticità del linguaggio – del resto individuata da Neri come fulcro attorno al quale si sviluppano le diverse irradiazioni delle ricerche letterarie nella Francia contemporanea[1] – viene assunta come base materiale dell'officina fondata all'interno del Collège de 'Pataphysique, l'Oulipo. Le due realtà, in diretta filiazione tra loro, si costituiscono come veri e propri laboratori del linguaggio, più dissacratori, rispetto al *nouveau roman*, nel modellare una materia linguistica in cui l'elenco di frammenti oggettuali – presenza centrale nei racconti del *nouveau roman* – retrocede in secondo piano, sciogliendo così ogni attinenza al linguaggio con una realtà, seppur frammentaria, che esso dovrebbe rappresentare.

2.4 Giocolieri del linguaggio, fabbricanti di mondi: il Collège de 'Pataphysique e l'Oulipo tra Alfred Jarry e Raymond Roussel

L'emergere di una materialità del linguaggio, nel quadro della produzione letteraria al centro del mirino editoriale dell'Einaudi, rivela il movimento di una parabola disegnata dai rispecchiamenti che si stabiliscono nell'ambito delle ricerche delle avanguardie d'oltralpe, e che corrono sul tracciato di un continuo andirivieni temporale tra gli autori del passato e i contemporanei. Le ricerche stilistiche e teoriche sviluppate in seno a *Tel Quel* presentano, come abbiamo mostrato, una vicinanza alla rivendicazione del *nouveau roman* di una scrittura che si costituisce come rapporto diretto tra il linguaggio e gli oggetti del mondo, ovvero un rapporto che elimina la presenza di un senso espressivo o

[1] Cfr. *supra* pp. 117-118.

rappresentativo determinando l'ordine assunto tanto dal linguaggio che descrive le cose, quanto delle cose che si ordinano sul filo di un discorso. Sebbene, a tre anni dalla fondazione, la rivista diretta da Sollers si allontani dagli autori del *nouveau roman*, tale allontanamento coincide con l'articolazione di un apparato più teorico di critica letteraria e, più in generale, di riflessioni sul linguaggio. Non stupisce allora che i rapporti con Foucault, che cominciano a tessersi nel 1963, prendessero forma sotto il segno delle ricerche che questi stava conducendo su Raymond Roussel[1]. L'autore dell'*Histoire de la folie* e di *Naissance de la clinique* aveva infatti pubblicato, quello stesso anno, il saggio *Raymond Roussel*. Il libro, preceduto da un articolo – che poi ne costituirà il primo capitolo – apparso nel 1962 nel 4° numero della rivista *Lettre ouverte*, era inizialmente destinato ad essere pubblicato come prima opera della collezione «Tel Quel» delle edizioni Seuil[2]. Pubblicato, infine, presso Gallimard, lo studio di Foucault su Roussel fu tuttavia oggetto di una dettagliata recensione da parte di Sollers, pubblicata nel numero 14 della rivista *Tel Quel*[3].

Unico testo di Foucault interamente dedicato ad un caso letterario, esso dispiega un'analisi dell'opera dell'omonimo scrittore che fa luce sull'utilizzo del linguaggio come materia plastica da parte di Roussel. È del resto sotto il segno di un gioco combinatorio condotto all'interno del puro linguaggio che l'opera di Roussel entra al centro del cono di luce delle sperimentazioni letterarie del secondo dopoguerra. Secondo Anne-Marie Amiot, infatti, «Roussel […] bannit de la genèse textuelle tout recours à ce qui n'est pas langage, visant à réaliser le rêve d'une conception sans aucune référence au réel»[4]. Pubblicati a proprie spese tra il 1897 e il 1932, gli allucinati ed ermetici scritti (poemi, romanzi e opere teatrali) dell'eccentrico scrittore rimasero privi di risonanza durante la vita di Roussel, il quale, suicidatosi teatralmente nel 1933, nell'Hotel delle Palme di Palermo[5], confidò alla posterità i misteriosi *procédés* combinatori che sottendono e determinano alcuni suoi scritti, in un testo intitolato *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

[1] Cfr. P. FOREST, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op. cit., pag. 192.
[2] Cfr. *ivi* pag. 193.
[3] Cfr. P. SOLLERS, «Logicus Solus», in *Tel Quel*, n. 14, 1963.
[4] A.-M- AMIOT, «De la lettre à l'être», in G. LAVERGNE (a c. di), *Le personnage romanesque. 4ème colloque international du Centre de narratologie appliquée de l'université de Nice-Sophia Antipolis*, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Nice 1995, pag. 45.
[5] Sulle circostanze della morte di Raymond Roussel si rimanda all'avvincente ricostruzione di L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio, Palermo 1979.

Inclusa già nel 1937 nell'*Anthologie de l'humour noir* di Breton, l'opera di Roussel trova tuttavia un terreno particolarmente fertile nell'ambito delle ricerche letterarie del secondo dopoguerra, che qui stiamo trattando. E quest'interesse si spiega alla luce della particolare pratica di scrittura messa in atto da Roussel. È in effetti sotto questa luce che Foucault analizza gli scritti dell'autore, in un articolo pubblicato su *Le Monde* nel 1964, stabilendo un rapporto con le contemporanee ricerche letterarie:

> L'œuvre de Raymond Roussel court au-dessous de notre langage depuis des années, et nous ne le savions guère. Il a fallu les *Biffures* de Leiris, il a fallu Robbe-Grillet et Butor pour que nous devienne perceptible l'instance de cette voix qui avait paru aux surréalistes déjà si étrange et si proche. […]
>
> Et pourtant, cette œuvre n'est ouverte qu'à la manière de corridors qui se dédoublent à l'infini, ne menant à rien peut-être qu'à de nouveaux embranchements, eux-mêmes partagés. […] Le langage est posé à plat sur les choses; méticuleusement, il en parcourt les détails, mais sans perspective ni proportions […].[1]

Se l'assenza di una prospettiva antropocentrica e il dispiegamento di un rapporto, né espressivo di una soggettività né rappresentativo di una realtà, bensì diretto, tra il linguaggio e gli oggetti, permette un accostamento con il *nouveau roman* (Robbe-Grillet e Butor), il procedimento meccanico con cui Roussel libera il linguaggio, preso nella malleabilità plastica della sua materialità, ad un'articolazione di un rapporto inedito tra le cose trova un campo di applicazione privilegiato nella costituzione dell'Oulipo. Acronimo di Ouvroir de littérature potentielle, l'officina di letteratura potenziale venne fondata nel 1960 dallo scrittore Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnaise. L'Ouvroir, specificamente istituita come laboratorio di sperimentazione di una letteratura prodotta sulla base dell'invenzione di costrizioni e tecniche meccaniche di composizione del linguaggio, prende forma all'interno del Collège de 'Pataphysique.

Fondato nel 1948, il Collège de 'Pataphysique si costituisce come istituzione irriverente e dissacratoria di ogni tipo di sacralità che possa entrare in contatto con l'attività letteraria. La narrazione del suo atto di fondazione è già deformazione derisoria del mito: fluido infatti è l'insieme dei nomi dei fondatori[2], che passa in secondo piano rispetto alla

[1] M. FOUCAULT, «Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», in *Le Monde*, 22 agosto 1964, ripubblicato in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I, testo n. 26, pag. 421.

[2] Ruy Launoir, nell'introduzione a *Clefs pour la 'Pataphysique*, indica Raymond Queneau, Boris Vian, François Caradec e Alfred Jarry come fondatori (cfr. R. LAUNOIR, *Clefs pour la 'Pataphysique*, L'Hexaèdre, Paris 2005, pag. 9).

filiazione diretta che esso stabilisce con Alfred Jarry, o più precisamente con il personaggio creato da questi, il Dottor Faustroll. La derisione del mito porta con sé la dissacrazione della Storia, interamente ricostruita sul filo della finzione e dell'immaginifico, nei rispecchiamenti che i membri del Collège stabiliscono con la storia letteraria[1]. Infine, l'assunzione del Dottor Faustroll, personaggio del romanzo di Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, attua una radicale neutralizzazione del concetto di Scienza, adottando la definizione di Jarry della patafisica, come scienza delle soluzioni immaginarie e scienza del particolare, come affermato nella presentazione che apre il primo numero dei *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*:

> La plus vaste et la plus profonde des sciences, celle qui d'ailleurs les contient toutes en elle-même, […] la 'Pataphysique ou science des solutions imaginaire a été illustrée par Alfred Jarry dans l'admirable personne du Docteur Faustroll. *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* […] contiennent à la fois les Principes et les Fins de la 'Pataphysique, science du particulier, science de l'exception […]. Cette Science, à laquelle Jarry avait voué sa vie, les hommes la pratiquent tous sans le savoir. […] Nous trouvons la 'Pataphysique dans les Sciences Exactes ou Inexactes […], dans les Beaux-Arts et les Laids, dans les Activités et Inactivités littéraires de toute sortes.[2]

La scienza delle soluzioni immaginarie trova un terreno di realizzazione privilegiato, inutile dirlo, nell'attività letteraria, intenta a costruire infiniti possibili mondi, immaginati nei più minimi dettagli[3]. È del resto sul filo delle invenzioni letterarie che corrono i discorsi articolati all'interno del Collège. Questa proliferazione interna al mondo della scrittura trova del resto una forte corrispondenza con il capostipite della bizzarra scienza. L'opera di Jarry, ed in particolare il *Docteur Faustroll*, dispiegano infatti un'annichilente proliferazione di segni, sotto la spinta della quale l'invenzione narrativa entra in un vertiginoso vortice del testo su se stesso, che riduce ad una consistenza implapabile quel poco di realtà che esso sembra descrivere. È il caso del viaggio in mare intrapreso dal Dottor Faustroll con i suoi

[1] Oltre ad aver creato un calendario proprio della *'Pataphysique*, il cui anno 1 è l'anno di nascita di Alfred Jarry (1973), ed una dissacratoria nomenclatura dei mesi, nelle pubblicazioni prodotte dal Collège (i *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, i *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* e i *Subsidia pataphysica*) sono frequenti tanto gli stravolgimenti della storia letteraria (ne è un esempio il n. 11 dei *Subsidia*, in cui si analizza un'anacronistica influenza di Proust su Balzac), così come le celebrazioni degli anniversari, condotti tutti all'interno dei mondi immaginari creati dalla letteratura (in particolare, il n. 16 dei *Dossiers* celebra il centenario della scoperta del Polo Nord da parte del capitano Hatteras, protagonista del romanzo di Jules Verne, *Les aventures du capitain Hatteras*).

[2] «Présentation du Collège et de sa tâche», in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 1, 1950.

[3] Si colloca in questo quadro la venerazione per Jules Verne, antesignano della fantascienza nel far conseguire dalle leggi delle scienze dure, prese nel loro più stretto rigore, una proliferazione immaginifica delle storie più fantastiche e incredibili.

improbabili compagni di viaggio, la cui descrizione occupa la parte centrale delle *Gestes*, durante il quale i tre personaggi visitano delle isole. Tali isole, e gli elementi che ne compongono la fisionomia, altro non sono se non altrettanti mondi letterari, musicali o artistici: l'*Île Sonnante* è la concrezione dell'opera musicale del contemporaneo compositore Claude Terrasse, l'*Île Fragrante* corrisponde all'universo di Paul Gauguin, e l'*Île de Ptyx* evoca il mondo testuale di Stéphane Mallarmé[1]. Così, si dispiega una proliferazione di segni, la cui struttura interna viene moltiplicata in un movimento potenzialmente infinito[2]:

> […] le texte signifie immédiatement un objet fictif – l'île qui donne lieu à la description –, puis, à un second niveau de signification, un objet artistique qui peut à son tour être considéré comme un signe ou un système de signes. Le texte apparaît donc comme un signe de signe, un signe de signe de signe, et ainsi de suite.[3]

È quest'universo di finzione costruito attraverso la combinazione illimitata di universi di finzione letteraria (o artistica in generale: di tutto ciò, insomma, che, composto da un sistema di segni, era tradizionalmente chiamato a fornire una rappresentazione del mondo) ad animare, nei suoi toni più allucinanti e derisori, il Collège de 'Pataphysique, e ad essere poi sviluppato, nei suoi termini più strettamente scritturali, dall'Oulipo.

Trasformazione del precedente Selitex (il Séminaire de littérarature textuelle interno al Collège), l'Ouvroir de littérature potentielle nasce come spazio di riflessione e sperimentazione della nozione di struttura nelle composizioni letterarie[4]. Nella prefazione alla raccolta dei verbali delle riunioni dell'Ouvroir, curata da Jacques Bens e pubblicata sotto il titolo *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, Jacques Duchateau evoca l'episodio di un convegno a Cerisy-la-Salle del 9 settembre 1960, in occasione del quale Queneau, il cui recente romanzo *Zazie dans le métro* aveva avuto una notevole risonanza, venne invitato a discutere sulla questione del rapporto, nell'ambito della lingua francese, tra scritto e parlato[5]. Duchateau racconta così del parallelo illustrato da Queneau tra le equazioni matematiche e il linguaggio verbale:

---

[1] Cfr. M. ARRIVÉ, *Introduction* a A. JARRY, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1972, vol. I, pag. XVII.
[2] Cfr. *ivi* pag. XVIII
[3] *Ivi* pag. XVII.
[4] Cfr. J. DUCHATEAU, «Préface», in J. BENS, *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, Le Castor astral, Bordeaux 2005, pag. 15.
[5] Cfr. *ivi* pp. 13-14.

> [Queneau] sourit avant de se tourner vers le tableau noir pour écrire, une craie à la main, les formules des équations jusqu'au cinquième degré, déclarant que, des quatre premières on possède bien sûr la solution, tandis que face au cinquième degré on se heurte à une réalité insaisissable. Et sans hésiter, Queneau met en parallèle cette réalité-là avec celle de la poésie tout aussi mystérieuse; puis démontre que l'équation du cinquième degré possède un système de signes cohérent très équivalent à celui du langage qu'utilise la poésie, ce même langage grâce auquel on peut par ailleurs communiquer, voire informer, alors que la poésie, elle, rompt le lien avec la réalité immédiate […].[1]

Il parallelo con le formule algebriche si inserisce senza attriti nel quadro della rivoluzione strutturalista che in quegli anni vedeva implicata una riformulazione generale delle scienze umane. Rispecchia, inoltre, l'alleanza tra lo scrittore e il matematico François Le Lionnais nella fondazione dell'Oulipo. Per i due fondatori, infatti, l'officina letteraria doveva indagare le implicazioni della nozione di struttura in letteratura, modulata sulla figura della *contrainte* (ovvero costrizione, regola). È infatti sotto il segno dell'illimitata moltiplicazione delle varianti derivate da una medesima regola che si realizza la produzione interna al laboratorio dell'Oulipo. Ad illustrare questo tipo di ricerca, Duchateau riporta l'esempio delle regole della metrica:

> […] indépendamment de l'utilisation susceptible d'en être faite, un même type de contrainte [peut] se trouver à l'origine d'œuvres différent, comme le preuvent les règles des sonnets qui dès sa […] naissance en Sicile à la cour de Frédéric II de Hohenstaufen au XIII^{e} siècle, donnera lieu à des querelles fort savantes, avant d'aboutir aux 10^{14} sonnets de Raymond Queneau, soit cent mille milliards […].[2]

La creazione di un laboratorio letterario in cui venisse messa in pratica la sperimentazione di una creazione meccanica della narrativa attraverso l'istituzione di un rigido sistema di regole, da cui far derivare l'invenzione delle possibili combinazioni che si dispiegano a partire dall'osservazione di tali regole, non poteva non catturare l'attenzione di Calvino. L'autore delle *Città invisibili* tendeva infatti, già dalla metà degli anni Sessanta, alla ricerca di una matrice matematica da cui poter derivare l'infinita varietà dei dettagli che compongono la realtà[3]. Lo scrittore ligure, il cui interesse nutrito verso la riflessione aperta dalle ricerche in atto nell'Oulipo affiora al dominio pubblico fin dalla conferenza del

[1] *Ivi* pag. 14.
[2] *Ivi* pag. 15.
[3] Cfr. *supra* pp. 57-64.

1967 su «Cibernetica e fantasmi»[1] (il cui sottotitolo è, significativamente, «Appunti sulla narrativa come processo combinatorio»), entrerà a far parte dell'Ouvroir nel 1974.

La parabola appena descritta non resta estranea alla ricerca che in quegli anni alimentava il lavoro editoriale dell'Einaudi. È infatti alla luce delle sperimentazioni linguistiche che Guido Neri ripartisce e organizza il contemporaneo panorama letterario francese. E se la collaborazione del francesista con la casa editrice torinese prende avvio nel contesto della pubblicazione di un autore del *nouveau roman* – essendo il suo primo incarico la traduzione di *La Route des Fiandres* di Simon – non erano certo sconosciute a Neri, particolarmente sensibile alle sperimentazioni linguistiche in ambito narrativo[2], le articolazioni che si erano snodate a partire da Alfred Jarry. Prime fra tutte, la creazione da parte di Artaud e Vitrac, nel 1926, del Théâtre Alfred-Jarry. Quando, nel 1965, il francesista riceve in consegna i volumi IV e V delle *Œuvres complètes* di Artaud, pubblicati da Gallimard l'anno precedente, esprime la necessità di dover pubblicare *Le théâtre et son double*, ma di dover considerare anche gli altri volumi e in particolare il volume II, dove sono contenuti gli scritti relativi al Théâtre Alfred-Jarry[3]. È in effetti questo l'assetto che il francesista decide di dare all'edizione de *Il teatro e il suo doppio* da lui curata, pubblicato nel 1968: il testo da cui il volume prende il titolo ne costituisce infatti la metà, ampiamente coronato dai manifesti fondativi del Théâtre, dalle prime programmazioni, dalle sceneggiature e dai progetti di messa in scena ideati nell'ambito di quest'esperienza, e dai dialoghi fittizi che motteggiano le aspre critiche susseguitesi ai primi spettacoli.

È inoltre in rapporto allo stile di Jarry, assunto a profeta dal Collège de 'Pataphysique, che Neri valuta le opere teatrali di uno dei suoi membri, Boris Vian. Figura

[1] Cfr. I. Calvino, «Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 208.

[2] Cfr. *supra*, pp. 117-118 e la nota 1 di pag. 117, dove si illustra il prospetto fornito dal francesista al comitato di redazione nel quale Neri propone, tra l'altro, la pubblicazione delle opere di Raymond Roussel corredate da *Comment j'ai écrit certains de mes livres* in guisa di introduzione.

[3] Lettera di Guido Neri a Guido Davico Bonino del 3 marzo 1965, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 218/1. La centralità conferita da Neri all'esperienza del Théâtre Alfred-Jarry emerge inoltre, in negativo, anche nel parere negativo riguardo alla pubblicazione dei testi di Vitrac contenuti nei volumi III e IV della raccolta degli scritti sul teatro pubblicata da Gallimard nel 1964. Il rifiuto era stato dettato proprio dall'estraneità di quei testi alla collaborazione con Artaud e con il Théâtre Alfred-Jarry (cfr. Guido Neri, Scheda di lettura di Roger Vitrac, *Théâtre*, voll. III (*Le peintre*, *Mademoiselle Piège*, *Entrée libre*, *Poison*, *L'éphémère*, *La bagarre*, *Médor*) e IV (*La croisière oubliée*, *La sabre de mon père*, *Le condamné*), Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1).

«fastidiosamente mitizzata a base di jazz, Saint-Germain e mal di cuore»[1], viene caratterizzata da Neri piuttosto come «testimone estroso, situato tra il Collège de Pataphysique, Queneau e Sartre»[2]. È sullo sfondo della cinica ironia tipica dei testi di Jarry e del panorama del Collège de 'Pataphysique che il francesista fa emergere i tratti peculiari di Vian:

> *L'équarissage pour tous* risolve in un'azione di ritmo vivacissimo [...] non solo la sardonica, nurattinesca ferocia alla Jarry, l'humor noir e i sottintesi anarchizzanti, ma una situazione che sembra appartenere in proprio a una eventuale drammaturgia di Vian: quella dei personaggi non consapevoli (o "non all'altezza") dei gesti che compiono o degli eventi cui partecipano o che si svolgono intorno a loro, impermeabili alla serietà e gravità degli eventi: ma con questo di particolare, che il margine di incoscienza che li divide dalla storia non suona critica dei personaggi ma irrisione della storia.[3]

Personaggio estremamente eclettico, dalla personalità provocatoria e dissacratoria, membro fondamentale del Collège fin dalla sua fondazione, Boris Vian non arriva tuttavia a vedere la nascita dell'Oulipo, venendo a mancare nel 1959, a soli 39 anni. Stretti erano tuttavia i suoi rapporti con Queneau, fondatore dell'Ouvroir, e centrale rimase la sua figura all'interno dell'Oulipo e dei suoi membri. Lo spessore plastico del linguaggio non era certo estraneo all'inventiva di Boris Vian, che, ingegnere di formazione[4], faceva slittare senza attrito la sua immaginazione dal mondo degli oggetti al mondo delle parole. La consistenza linguistica di un mondo derivato dal linguaggio e dalle sue leggi è ben esposta del resto nella postfazione che Jacques Bens, oulipiano, scrive al romanzo di Vian *L'Écume des jours*. Se infatti «tout écrivain refait le monde»[5], le differenti gradazioni di finzione che essi producono evolvono «à l'intérieur d'un même ensemble logique, ensemble régi, à peu de chose près, par les lois aristotéliciennes, et dans lequel le système des causes et des effets ne souffre aucune contestation»[6]. Differente è l'universo che si dispiega nei romanzi di Boris Vian, nel quale, al contrario, l'ordine causale si ritrova minato, neutralizzato, aprendo la possibilità alle svolte più imprevedibili:

---

[1] Guido Neri, Scheda di lettura di Boris Vian, *Théâtre* (*Les Bâtisseures d'Empire*, *Le Goûter des Généraux*, *L'équarissagepour tous*), Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] Cfr. N. ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, 10/18 Union Générale d'Éditions, Paris 1970, pp. 81-93.
[5] J. BENS, «Un langage-univers», in B. VIAN, *L'Écume des jours*, 10/18 Union Générale d'Éditions, Paris 1963, pag. 175.
[6] *Ivi* pp. 175-176.

> Ce monde est d'une cohérence extrême […], mais ses lois, fondamentalement différentes des nôtres, ne nous sont pas connues. D'où vient cet étonnement, cette inquiétude, cette angoisse que nous ressentons peu à peu. Nous comprenons, d'une manière de plus en plus précise, que tout peut arriver dans ce monde, et singulièrement ce que nous n'avons pas prévu.[1]

Queste leggi estranee al mondo che siamo abituati a vivere, sono quelle del linguaggio, la cui plasticità costituisce l'universo di Vian: «on aura reconnu que ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire: naît de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications»[2]. Un mondo quindi, che si dispiega a partire dalla materialità del linguaggio. Si dispiega, da sé: se infatti si ammette – del resto alla stregua dei sistemi epistemici – che una matrice di regole strutturali regge il mondo e il suo funzionamento, in modo meccanico e senza un principio creatore, ciò vale anche per il linguaggio e il mondo che deriva dalle sue regole di funzionamento e composizione; per questo motivo, afferma Bens, Vian non crea un mondo, ma si limita a scoprirlo:

> On remarquera également ce qui sépare Boris Vian des autres écrivains: alors qu'ils construisaient un univers, il se borne à le découvrir. En effet, à l'imitation du monde mathématique […], l'univers du langage ne s'élabore pas, mais s'explore: l'œuvre ne peut pas lui donner naissance, puisqu'il précède l'œuvre […].[3]

Un universo, quindi, che si libera a partire dalle regole che reggono la materia linguistica, e le sue combinazioni. Un aspetto, questo, che sarà alla base della produzione narrativa messa in pratica dall'Oulipo, fondato da Queneau un anno dopo la morte di Vian.

Il padre fondatore dell'Ouvroir, la cui autorità e notorietà si erano affermate in Francia già lungo tutta la prima metà del XX secolo, è oggetto di un'attenzione costante da parte dei membri dell'Einaudi; attenzione di cui Calvino, futuro oulipiano, è senz'altro uno dei canali privilegiati. È infatti Calvino ad essere in contatto con la casa editrice Gallimard (editore di Queneau in Francia), da cui lo scrittore riceve, nel 1961, una lettera contenente informazioni sulle opere dello scrittore di Le Havre[4], e a proporre, pochi mesi dopo, la pubblicazione di tutto il primo Queneau, esponendo due alternative: ovvero pubblicare una

[1] *Ivi* pag. 176.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi* pag. 177.
[4] Cfr. il Verbale della riunione del 15 novembre 1961, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 3, fascicolo 205.

serie di volumi separati, oppure riunire le opere in grossi blocchi, indicando come vantaggio della seconda possibilità quello di poter includere anche delle opere minori[1].

La vicinanza di Calvino alle problematizzazioni linguistiche messe in scena dalla scrittura di Queneau si manifestano nella sensibilità dello scrittore ligure rispetto all'importanza dei questionamenti sul linguaggio che l'opera del collega francese mobilita, e che rappresentano per Calvino una priorità rispetto all'opportunità commerciale della pubblicazione, da parte dell'Einaudi, delle opere del fondatore dell'Oulipo. Sensibilità che genera qualche attrito, in particolare nel caso della discussione in merito alla traduzione delle *Œuvres complètes de Sally Mara*, oggetto della riunione del 31 marzo 1965. Durante quella riunione, particolarmente lunga, si accende un vivace dibattito riguardo alla traduzione, in generale, di Queneau. All'incitazione di Davico Bonino di tradurre e pubblicare *Les Œuvres complètes de Sally Mara*, di cui solo due anni prima Queneau aveva dichiarato la paternità, Calvino aveva risposto «cosa si può tradurre di *Sally Mara*? Si tratta in fondo di un puro gioco linguistico franco-inglese»[2], mettendo in guardia sul rischio di deturpare lo scritto in ciò che ne costituisce il fondamentale interesse: «ricordiamo che *Zazie* è stato bruciato dalla traduzione»[3], ammonisce il futuro oulipiano. La questione resta aperta, trovando un compromesso, due riunioni più tardi, argomentato da Calvino, che continua a rivendicare l'importanza della questione linguistica dell'opera:

> È il diario di una ragazza inglese che impara il francese e ci sono moltissim[i] giochi linguistici e spiegazioni sulla lingua francese e in francese. Il libro è un pastiche linguistico che deve restare tale. La vera traduzione si avrebbe facendo imparare a Sally l'italiano invece del francese, cosa che non si può fare. […] bisognerebbe tradurre non tanto le parole di Sally Mara quanto il tessuto di pensiero pre-linguistico. Quando Sally si ferma su di una parola, quella parola è francese e francese la lasciamo.[4]

Non è certo per disinteresse o sottostima che Calvino avanza tali obiezioni, né tantomeno per una svalutazione della centralità occupata dalla materialità linguistica. La curiosità dell'autore delle *Cosmicomiche* per la materialità del linguaggio e delle sue regole di funzionamento s'incentra piuttosto sulla ricerca del rapporto tra una «matrice

[1] Cfr. il Verbale della riunione editoriale del 23 maggio 1962, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 4, fascicolo 228.
[2] Verbale della riunione editoriale del 31 marzo 1965, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 5, fascicolo 328.
[3] *Ibidem*.
[4] Verbale della riunione editoriale del 14 aprile 1965, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 5, fascicolo 330.

pitagorica» (tanto indigesta a Celati, che vedeva in essa un pericolo di razionalismo[1]) e la liberazione illimitata delle possibili derivazioni che possono conseguirne. L'universo del linguaggio assume quindi maggior interesse quando in esso si rende evidente la proliferazione di mondi che scaturiscono dalle sue leggi. È quindi comprensibile il suo richiamare l'attenzione su di un'opera meno centrale di Queneau, ovvero il poema in versi che narra la genesi dell'universo a partire dalle teorie scientifiche avanzate durante la prima metà del XX secolo, *La petite cosmogonie portative* (con cui Calvino non poteva non sentire una certa sintonia, vista la recente pubblicazione delle sue *Cosmicomiche*[2]):

> È un poema, una specie di Lucrezio ironico, con una struttura di poema enciclopedico, e una specie di guida in fondo. È praticamente intraducibile, però si può dare una traduzione informativa, perché l'interesse saggistico è quasi pari all'interesse verbale.[3]

Il richiamo a Lucrezio, lungi dall'essere dettato da un'arbitraria analogia, non ha nulla di casuale. È infatti centrale, nella costituzione dell'Oulipo – come, del resto, del Collège de 'Pataphysique – la nozione epicurea di *clinamen*, ripresa e diffusa, nel mondo latino, da Lucrezio. Il lucreziano *De rerum natura* è infatti – in maniera vergognosamente semplificata – l'esposizione delle leggi della materia che forma il mondo, sprovvisto di un principio creatore, razionalità trascendente o demiurgo che sia, che ne forgia le forme. Queste, potenzialmente infinite, vengono fatte derivare da un complesso sistema di leggi che regolano il movimento degli atomi – elementi o corpi primi – nel vuoto, il loro aggregarsi e disgregarsi articolando in questo modo tutto l'esistente (che non costituisce, così, un sistema chiuso, ma potenzialmente sempre aperto). Unico principio creatore in questo sistema, il *clinamen* o deviazione spontanea assunta dagli atomi nella loro caduta determina la loro combinazione nelle forme che compongono il mondo:

---

[1] Cfr. G. CELATI, Lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 145 e *supra* pag. 64.

[2] Sulla proliferazione di mondi possibili a partire dal rigore di una legge scientifica, che funge da matrice nell'invenzione dei possibili nelle *Cosmicomiche* e in generale nel quadro dell'interesse di Calvino per il fantastico cfr. *supra* pag. 62. Questa dinamica di moltiplicazione e invenzione di mondi diversi da quello reale, di cui le leggi scientifiche sono chiamate a spiegare il funzionamento, non era certo estranea a Queneau, attivo membro del Collège de 'Pataphysique, la cui venerazione per Jules Verne si colloca proprio sotto il segno dell'invenzione fantastica a partire dalla matrice di una legge, o un sistema di leggi, che regolano l'universo conosciuto (cfr. *supra*, nota 3 di pag. 131).

[3] Verbale della riunione del 31 marzo 1965, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 5, fascicolo 328.

> […] nella caduta in linea retta che porta gli atomi [*corpora*] attraverso il vuoto, in virtù del loro peso, a un momento indeterminato, in un luogo indeterminato, si scostano di poco dalla verticale, quanto basta perché si possa dire che il loro movimento se ne trovi modificato. Senza questa declinazione [*declinare*], tutti, come gocce di pioggia, cadrebbero dall'alto in basso attraverso la profondità del vuoto; tra loro nessuna collisione sarebbe potuta nascere, nessun urto prodursi; e mai la natura avrebbe creato alcunché.[1]

L'esplorazione dei possibili e degli impossibili era del resto principio assunto dalla 'Pataphysique, scienza delle soluzioni immaginarie. Così infatti Noël Arnaud (patafisico e oulipiano) parafrasa il passo lucreziano, indicando nella teoria epicurea uno dei principii fondativi della scienza istituita da Jarry:

> La 'Pataphysique seule peut embrasser ces mondes dans leur infini, leur éternel tournoiement et leur éternelle éclosion. […] Cette théorie attribuée à Epicure et transmise jusqu'à nous via Lucrèce, Cicéron, Plutarque etc. est une de celles qui fondent la 'Pataphysique. Les atomes sont emportés par leur propre poids vers le bas en ligne droite. Rien ne naîtrait de cette chute, si un atome, par caprice, ne déviait imperceptiblement de côté. Grâce à cette déclinaison, des atomes se rencontrent et s'agglomèrent créant ainsi les mondes, les êtres vivants et le hasard. […] le Clinamen est pour le pataphisicien au principe de toute réalité, de toute pensée, de tout art.[2]

Questo sistema meccanico di creazione non poteva non fornire una base sistemica all'Oulipo, il cui presupposto era proprio l'esplorazione delle infinite possibili combinazioni derivate dalle declinazioni possibili, fatte giocare dalla materia linguistica su di un sistema di rigide regole. È infatti un'*écriture sous contrainte* che guida la produzione, o meglio la fabbricazione meccanica dei prodotti narrativi che scaturiscono dall'Ouvroir, attraverso un linguaggio lasciato giocare con le leggi che ne regolano la malleabilità, liberandolo da ogni legame con una razionalità creatrice o principio ordinatore. Il gioco intrattenuto con il linguaggio dai membri dell'Oulipo non è solo ludico, ma anche propriamente creativo – nel senso di una materia dalle cui combinazioni si creano nuove forme, come spiega infatti Christelle Reggiani: «le jeu de l'écriture sous contrainte est double: à la fois manipulation ludique des lettres et des formes et jeu mécanique, léger espacement de la contrainte qui produit de l'autre»[3]. Questo sistema meccanico e, si potrebbe dire, materialistico di creazione si inquadra in un lavorio di decostruzione dell'istanza creatrice trascendente

[1] TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, II, 217-224, trad. it. di O. Cescatti, Lucrezio, *La natura*, testo latino a fronte, Garzanti, Milano 1975, pp. 87-89.
[2] N. ARNAUD, «Du sérieux et du non-sérieux à la sextessence», in *Les alliages du comique et de ses contraires*, *Cahier comique communications*, n. 3, 1985, pag. 23.
[3] C. REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo*, Eurédit, Paris 2013, pag. 21.

dell'autore, e dall'eteronomia che tale istanza impone al modo in cui il linguaggio si articola in discorsi.

2.5 La frammentazione dell'io narrante e la contestazione dell'istanza autoriale

Il filo che abbiamo tracciato tra le ricerche del *nouveau roman* e i motivi della sua iniziale vicinanza con *Tel Quel*, tra l'interesse rivolto a Raymond Roussel, trent'anni dopo la sua morte, da parte del *nouveau roman* e dell'Oulipo e l'attenzione portata dal comitato redazionale dell'Einaudi su questa costellazione di esperienze, si è delineato sul profilo di una contestazione dell'uso espressivo o rappresentativo del linguaggio. Così, il rifiuto della trama da parte del *nouveau roman* e la conseguente articolazione di un discorso come puro rapporto tra il linguaggio e gli oggetti si inserivano nel quadro del rifiuto della riduzione del romanzo a mezzo espressivo di una soggettività – rifiuto condiviso dal gruppo di *Tel Quel*[1]. Analogamente, sulla base di tale contestazione si colloca l'interesse per Roussel, comune alle esperienze del *nouveau roman* e di *Tel Quel*, che sottolinea l'aspetto di produzione del testo nell'uso del procedimento meccanico messo in pratica dallo scrittore[2]. Ricardou infatti – *nouveau romancier*, teorico del *nouveau roman* e membro di *Tel Quel* – richiama l'attenzione su come, «centré d'une certaine façon sur la matière du signe et une quelque chose à *faire*, le dispositif de la fabrique roussellienne définit une *pratique de production*»[3].

Il richiamo alla figura della fabbrica ed alla scrittura come pratica di produzione diviene del resto tratto caratteristico dell'Oulipo, il cui nome stesso definisce il gruppo come officina. All'interno dell'Ouvroir, i membri del quale considerano Roussel un predecessore, quella ricerca volta alla decostruzione del discorso letterario si realizza nella forma di una scomposizione del filo su cui si ordina il linguaggio – preso nella sua funzione espressivo-rappresentativa – secondo gli elementi materiali (ovvero fonetici e grafici) che

[1] Cfr. *supra* pag. 125.
[2] Particolarmente minuziosa, sotto questo riguardo, è l'analisi semiologica che Julia Kristeva (membro del comitato redazionale di *Tel Quel* e allieva di Barthes dal 1965) in un articolo apparso nel 1968 su *Communications*; cfr. J. Kristeva, «La productivité dite texte», in *Communications*, n. 11, 1968.
[3] J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, op. cit., pag. 94.

gli sono propri, operando un montaggio dei segmenti che ne risultano secondo un determinato, arbitrario *procédé*, alla stregua di ciò che aveva fatto Roussel mezzo secolo prima. È infatti un'*écriture sous contrainte* quella praticata dai membri dell'Oulipo.

Tutto questo complesso di pratiche di decostruzione della linearità narrativa e dell'utilizzo del linguaggio a mezzo trasparente di rappresentazione di una realtà – esistente nel mondo naturale o psichico a seconda dei casi – implica, e vi si accompagna effettivamente, una contestazione dell'unitarietà semplice, immediata, granitica del soggetto da cui quel linguaggio emana. Contestazione che coinvolge tanto la nozione di soggetto della narrazione, quanto la figura dell'autore, nella sua funzione di autorevole centro d'enunciazione di un prodotto culturale.

Se infatti il linguaggio si ordina in una linearità consequenziale, formando una discorsività provvista di un senso, tale senso (espressivo, rappresentativo o logico che sia) si ordina a partire da un soggetto, che conferisce tale senso al discorso, al linguaggio. La figura dell'autore diventa bersaglio polemico, in Francia, lungo tutto il corso degli anni Sessanta, configurandosi come critica all'autorità che conferisce senso e valore ad un discorso, o, in questo caso, ad una produzione letteraria o più in generale culturale, piuttosto che ad un'altra in virtù del capitale simbolico accumulato dal soggetto enunciante. Tale critica si trova infatti alla base del rifiuto di Ricardou dell'ingiunzione sartriana secondo cui l'atto di scrivere è reso necessario e si giustifica in virtù dell'esigenza di qualcosa che si ha da dire, da esprimere:

> En effet, selon le mot de Blanchot, il se suppose écrivain à ceci, qu'il n'a rien à dire. Il n'a rien à dire; il a à écrire. Il n'est pas propriétaire d'une richesse intérieure (produit, d'ailleurs, de quel travail?) qui lui donnerait accès à la parole littéraire […].[1]

Riportata in questi termini nel 1971, la critica all'autorità del soggetto che scrive, impersonata dalla figura dell'autore, è al centro della partecipazione degli ambienti letterari ai fatti del Maggio '68, dopo esser stata covata lungo tutto il corso degli anni Sessanta. La decostruzione di cui la linearità del discorso letterario si trova ad essere oggetto coinvolge infatti tutta una critica delle categorie ordinarie della letteratura:

[1] *Ivi* pag. 21.

> L'événement [Mai 68] croise en effet une séquence marquée par une crise des catégories ordinaires à travers lesquelles la littérature se pratique, se pense et se dit. Le pivot le plus connu de cette «crise de la littérature» est le décret qui frappe «l'auteur» […] la nouvelle critique française des années 1960, en prenant «l'auteur» pour cible, s'attaque «au premier principe de l'histoire littéraire» [cit. A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998, pag. 56], et avec lui, aux notions d'«œuvre», d'«intention», d'«écrivain», de «référent» et même de «littérature».[1]

In effetti, se il linguaggio nel suo disporsi in discorso rappresentativo o espressivo deve essere decostruito, se la necessità e naturalità del senso che ne ordina e determina la linearità, in riferimento alla porzione di realtà cui si riferisce, deve essere messo in dubbio, se deve essere interrogata la maniera in cui, surrettiziamente, il linguaggio definisce la realtà nei suoi contorni, configurando i raggruppamenti oggettuali e le divisioni che scavano il solco tra un raggruppamento e un altro, è il nucleo di diffusione a partire dal quale il linguaggio si ordina in un senso a dover essere sottratto. È infatti il soggetto che enuncia, che tiene il discorso sul mondo e sugli oggetti che ne sono parte a tessere il senso secondo il quale il linguaggio si articola in discorso. È la coscienza del soggetto, che in questo modo detiene la sua sovranità sul mondo. Sovranità che si esercita sotto le spoglie di un sapere, inteso come progressiva scoperta di una verità che, passivamente, attende di essere portata alla luce. Ma in questo processo l'azione della coscienza, del soggetto denominato uomo, non si limita a trovare la verità ed esporla, così come essa *è*, attraverso il mezzo trasparente del linguaggio che la rende intelligibile. Nell'esporre la verità, il soggetto che enuncia ne determina la composizione, opera un montaggio. È quest'operazione di montaggio che, invisibilizzata nell'uso quotidiano del linguaggio, viene invece messa in evidenza dalle ricerche letterarie avanguardistiche di cui abbiamo ripercorso le varie articolazioni.

Complice fondamentale del processo di invisibilizzazione del montaggio operato dal linguaggio sulla realtà che espone è, in letteratura, l'idea dell'opera letteraria come espressione di una sostanza psicologica, volitiva, morale, assolutamente spontanea e singolare: l'autore. La sua opera è il *suo* discorso, ciò che l'autore vuole dire, esprimere, rendere intelligibile, visibile, leggibile alla comunità di uomini che ricevono in questo modo il pensiero *di* qualcuno, il *suo* punto di vista sulla realtà (anche di quella realtà che occupa il posto segnato dall'etichetta "fantastico"). L'autore impersonifica e concretizza dunque

[1] B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, op. cit., pp. 13-14.

quella coscienza che costituisce il principio ordinatore, il mordente che tiene insieme le parole e le cose, ordinando queste ultime in raggruppamenti che si dispongono sui differenti piani di realtà. Tale dinamica viene invisibilizzata sotto la maschera del concetto di "ispirazione" personale o dell'idea di vissuto psicologico o sostrato volitivo che liberamente, spontaneamente, si esprime (laddove, al contrario, l'autore che enuncia ripete – da una posizione di accesso alla parola privilegiato – le sequenze discorsive mediante le quali la realtà è stata disposta da un incessante lavoro di controllo e gestione del reale, disposto secondo le configurazioni che, via via, ne permettevano una presa più salda).

È sotto questo riguardo che il *procédé* meccanico di combinazione linguistica, sostituendosi alla coscienza di un soggetto nel comporre le concatenazioni di parole, rende visibile l'arbitrarietà delle sequenze discorsive prodotte attraverso il linguaggio – e la potenzialità sempre presente di concatenazioni diverse, di raggruppamenti altri rispetto a quelli più familiari. In questo senso Foucault mette in luce come «le Procédé consiste justement à purifier le discours de tous ces faux hasards de «l'inspiration», de la fantaisie, de la plume qui court […]»[1]. Così, quel «langage […] posé à plat sur les choses», che ne percorre i dettagli «sans perspective ni proportions»[2] può liberarsi alle combinazioni più inaudite grazie al sottrarsi di un senso che ne prestabilisce la direzione, e che emana da una coscienza soggettiva, centro a partire dal quale si stabilisce il punto di fuga di ogni prospettiva, e unità di misura di ogni proporzione.

Il procedimento combinatorio si sostituisce quindi al soggetto enunciante nel determinare le concatenazioni che dispongono il linguaggio in un racconto. Del resto, è questo il senso dell'articolazione dell'Oulipo di un sistema di *contraintes*, e della nozione di *clinamen* come principio che permette la produzione narrativa. La nozione di *clinamen*, assunta in quanto imprevedibile declinazione intrapresa dal linguaggio nel suo comporsi secondo la rigida osservazione di un sistema di leggi, permette infatti di pensare la composizione di forme evitando di appellarsi all'idea di creazione per mano di un'istanza trascendente[3] (la coscienza di un soggetto, autore di un'opera). Proprio come nella

[1] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris 1963, pag. 54.
[2] M. FOUCAULT, «Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», art. cit., in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 26, pag. 421 (passo citato a pag. 92 di questo lavoro).
[3] Cfr. C. REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo*, Eurédit, Paris 2013, pag. 9.

cosmogonia epicurea e lucreziana il *clinamen* interviene nella configurazione assunta dalla materia e permette così di concepire la costituzione del mondo senza far ricorso ad un'istanza trascendente e creatrice, il sistema di *contraite* e *clinamen* permette all'Oulipo di mettere in funzione un procedimento di invenzione (frontalmente opposta, per altro, all'idea di creazione) che si sottrae all'eteronomia implicata, nella figura dell'autore, dall'idea di ispirazione (che sia frutto di un'illuminazione ricevuta dall'alto o che sia il mormorio della voce oscura dell'inconscio), introducendo un principio di manipolazione che agisce nell'immanenza della materia del linguaggio stesso.

Questa dinamica di sottrazione della figura dell'autore come soggetto che enuncia e che tesse il linguaggio ordinandolo in discorso, questa dinamica di negazione di una coscienza sovrana che liberamente e spontaneamente si esprime attraverso le parole, utilizzate come pellicola trasparente su cui si imprimono e si rendono visibili le cose – le idee interiori o gli oggetti della realtà – così come esse *sono* nella loro verità e natura, è una dinamica complessa, che vede intersecarsi differenti piani di contestazione. Nella negazione di una coscienza che crea una narrazione letteraria attraverso la materia del linguaggio, viene fatta giocare, da un lato, la provocazione della negazione di un principio ordinatore del discorso e la messa in mostra di una realtà che si dà così com'è ad una conoscenza in costante progresso – laddove l'organizzazione assunta dai sistemi discorsivi (che essi siano conoscitivi, descrittivi o normativi) forgia, al contrario, la configurazione assunta dalla realtà; dall'altro lato, si vuole smascherare e smentire l'assoluta libertà di una ragione spontanea e autonoma creatrice del discorso – laddove si produce un discorso determinato nella sua articolazione da un sistema discorsivo che ne ordina la struttura logico-rappresentativa.

Alla luce di questa dinamica complessa, quanto afferma Jacques Bens a proposito dell'*univers-langage* di Boris Vian, mette in gioco una circolarità provocatoria: se il parallelo con le scienze matematiche comporta una scoperta, e non una creazione[1], del mondo «entièrement fondé sur le langage»[2] che si dispiega nei romanzi di Vian, l'affermazione di questa passività del soggetto che si addentra nel mondo del proprio linguaggio da un lato fa emergere il forgiarsi di una realtà attraverso i sistemi discorsivi che si dispiegano su di essa, e, dall'altro lato, mostra l'effettiva passività di un soggetto che, temporalmente e

[1] Cfr. J. BENS, «Un langage-univers», in B. VIAN, *L'Écume des jours*, op. cit., pag. 177.
[2] *Ivi* pag. 176.

geograficamente situato, riceve un sistema discorsivo che applica una griglia logico-rappresentativa sulla realtà che descrive. È quindi una decostruzione dell'azione modellatrice operata dalla società, attraverso il linguaggio, sul mondo che si mette in scena, secondo Bens, nei romanzi di Vian – decostruzione accompagnata, simultaneamente, dalla contestazione, attraverso il gioco in cui viene preso il linguaggio, del modo forgiare e rappresentare il mondo:

> On aurait tort de ne voir là qu'un simple exercice verbal, car dénoncer l'absurdité (selon une conception réaliste) du langage, le «mettre en question» comme on aime à le dire aujourd'hui, c'est mettre en question le monde – ou, plutôt, la société qui est le monde tel que les hommes le conçoivent. En effet, ce monde et cette société s'appuient largement sur les vertus (et les vices) du langage. Les rapports que les hommes ont établis entre eux sont régis par des conventions purement langagières.[1]

Se il mondo e la società, nelle ripartizioni interne che ne definiscono l'articolazione, assumono la forma e organizzazione sulla base di un sistema discorsivo, quest'ultimo permetterebbe ad una coscienza sovrana di affermare la sua presa sul mondo e sulla società in termini conoscitivi e normativi. Conoscenza e normalizzazione che agiscono modellando, attraverso il linguaggio, gli oggetti, stabilendo raggruppamenti e ripartizioni tra questi e intessendo la rete dei reciproci rapporti. E se da un lato la coscienza sovrana che esercita il suo dominio sul mondo è quel «soggetto denominato l'Uomo» che Calvino indicava come referente centrale dei metodi articolati «per stabilire un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto»[2], è ancora l'Uomo che, «volta a volta definito dai suoi predicati»[3], prende posto tra le cose del mondo, divenendo così, anch'esso, oggetto di discorsi conoscitivi e delle conseguenti pratiche normalizzanti.

Nell'ambito della pratica letteraria tale rapporto, in cui il soggetto si ritrova sdoppiato in coscienza sovrana e oggetto di discorsi conoscitivi, si riproduce nel rapporto tra la figura dell'autore e quella delle soggettività rappresentate in quanto personaggi (e quindi con il soggetto della narrazione, che può peraltro coincidere con il soggetto narrante – nel caso delle narrazioni in prima persona, o – nel caso dell'autobiografia – con il soggetto-autore).

[1] *Ivi* pag. 179.
[2] Cfr. I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 320.
[3] *Ibidem*.

La critica alla figura dell'autore, nella sua funzione di autorità, di accesso privilegiato alla presa di parola, campeggia negli avvicendamenti che coinvolgono gli ambienti letterari, ed in particolar modo quelli avanguardisti, durante il Maggio '68, sulla scia della più generalizzata contestazione rivolta contro il principio di autorità e patronato:

> L'extension de la critique à toutes les formes d'autorité prend la forme d'un grand mouvement de destitution symbolique: prestige, renommée et reconnaissance sont privés de légitimité et ne fonctionnent plus comme ressources. L'intellectuel engagé ne peut plus mettre le capital symbolique attaché à son nom au service d'une cause qu'il soutient comme du dehors par le moyen de la pétition ou du communiqué. Il doit reconnaître le profane comme son égal, devenir un activiste comme les autres, plonger dans la mêlée, occuper des lieux, former des collectifs.[1]

Tale critica, assunta secondo diverse tonalità (e che ovviamente non mancò di essere oggetto di attriti interni alla scena avanguardistica, in seno alla quale si generò una paradossale – se non ipocrita – lotta all'egemonia dell'attivismo sessantottino), si trova al centro del Comité d'action étudiants-écrivains, costituitosi all'Institut de Philosophie de la Sorbonne il 18 maggio 1968[2]. In questo contesto, l'attenzione è portata in particolare sulla critica alla distribuzione differenziale del diritto alla parola (critica radicalizzata al punto da rifiutare l'adesione alle formazioni politiche attive nel movimento stesso delle rivolte del Maggio '68, in quanto accusate di riprodurre quella distribuzione imparziale[3] ed alla correlativa proprietà simbolica, o capitale simbolico, articolando tale rifiuto attraverso l'incitazione alla produzione di testi collettivi e anonimi:

> Le rejet de toute forme d'organisation qui distribuerait des droits différentiels à parler et reconstituerait une structure de pouvoir, l'effacement de toute propriété symbolique, ainsi que la conception de la liberté révolutionnaire comme refus, se traduisent par un mode d'élaboration des tracts et des communiqués qui vise à détruire les narcissismes d'auteur comme autant de restes de la société ancienne et d'obstacles à la constitution d'une communauté impersonnelle.[4]

La questione dell'anonimato e della contestazione della proprietà autoriale, la scissione della persona dell'autore dalla sua opera e la messa in comune della produzione letteraria formano un nodo tematico che si trova messo in pratica in una vasta varietà di

[1] B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, op. cit., pag. 80.
[2] Cfr. *ivi* pag. 84.
[3] Cfr. *ivi* pag. 178.
[4] *Ivi* pag. 179.

casi e forme che si manifestano durante il ventennio precedente l'esplosione del '68. Già il caso di Sally Mara, le cui *Œuvres coplètes* uscirono, sotto la firma di Raymond Queneau, nel 1962, dopo la pubblicazione sotto il nome della ragazza dublinese Sally Mara, nel 1947 e nel 1950, di *On est toujours trop bon avec les femmes* e del *Journal intime*. Anche il Collège de 'Pataphysique, all'interno del quale Queneau fu del resto animatore centrale, aveva messo in scena alcuni aspetti di questo nodo di questioni, attraverso l'invenzione dell'autore Julien Torma e della sua opera[1], corredata da un lavoro di studio e di critica su questo autore fittizio che impegna i membri del Collège. L'indifferenziazione della consistenza reale o immaginaria della persona concreta dell'autore si riflette inoltre nella menzione di Pierre Menard tra gli autori eminenti, la cui catalogazione è oggetto del n. 11 dei *Subsidia Pataphysica*. Pierre Menard è infatti il frutto della penna di Jorge Luis Borges, immaginario autore di un *Don Quijote* che, perfetta riproduzione del *Quijote* di Cervantes, scritta dal francese Pierre Menard durante gli anni Trenta del Novecento, è tuttavia assolutamente differente dall'opera composta nella Spagna cinquecentesca di Cervantes, in quanto il contesto storico di composizione, l'intenzione dell'autore e il sistema referenziale del racconto differiscono drasticamente[2].

Quello della ritrascrizione o più in generale della riappropriazione della tradizione letteraria è una questione che non resta, neanch'essa, estranea all'Einaudi. Pochi mesi dopo la pubblicazione, nel 1967, presso Gallimard, di *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, variante scritta da Michel Tournier del *Robinson Crusoe* di Defoe, Neri ne fornisce la scheda di lettura, mettendo in evidenza come, per Tournier, la parodia sia la forma più concreta di invenzione[3].

A questa serie di strategie messe in atto per contestare l'autorialità, come autorità da cui emana un discorso letterario espressivo o rappresentativo come discorso di sua proprietà, e che si inseriscono in una contestazione più ampia dell'idea di coscienza trascendente e sovrana, che domina sul mondo intessendo una rete di discorsi conoscitivi, corrisponde, come negazione dell'altra faccia della soggettività – ovvero quella che

[1] Su Julien Torma cfr. J.-F. JEANDILLOU, *Supercheries littéraires: la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Droz, Genève 2001, pp. 301-322.
[2] Cfr. J. L. BORGES, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», in *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1944, trad. it. «Pierre Menard, autore del *Chisciotte*», in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955, ristampa del 2014, pp. 36-47.
[3] Guido Neri, Scheda di lettura di Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2180/2.

costituisce il soggetto umano come oggetto di quello stesso sistema di dominio – la negazione dell'idea di personaggio come nucleo soggettivo (singolare o corale che sia) attorno al quale il racconto si dispone. Questa negazione del personaggio è presente in maniera particolarmente netta nel *nouveau roman*. Nei racconti assimilati a questa corrente, infatti, il puro rapporto tra il linguaggio e gli oggetti dispiega uno «spazio non antropocentrico»[1], in cui il discorso non è centrato su di un nodo focale personale di cui descrivere le vicende, né si irradia a partire da un nucleo soggettivo che racconta le proprie esperienze.

Si articola infatti su queste considerazioni la scheda di lettura redatta da Neri riguardo al primo romanzo di Monique Wittig, *L'Opoponax*, pubblicato da Minuit nel 1964, e collocato dal francesista sulla linea del *nouveau roman* nella «direzione di un mondo di cose *prima del senso*»[2]. Si tratta infatti di un racconto costruito attraverso un discorso infantile, non ancora determinato dal senso, non ancora discorso. Discorso infantile di cui tuttavia Neri sottolinea l'estraneità rispetto ad una retorica psicologistica, affermando che l'infanzia sembra interessare l'autrice piuttosto «come sede di una visuale sull'insignificante, sul dettaglio sordo»[3]. In questo universo in cui il linguaggio scorre prima di assumere una strutturazione discorsiva, in cui «il susseguirsi degli episodi, più che formare un racconto, segna il procedere di un inventario […] di situazioni, miti, rituali, quasi a comporre il fondo generale di un folklore anonimo dell'infanzia»[4], il soggetto della narrazione viene scomposto, frammentato in una molteplicità di voci, attraverso il suo comparire e parlare in tre modi continuamente alternati e sovrapposti:

> 1) Un nome-e-cognome […] tra gli altri delle compagne di classe: semplice riflesso rinviato dalla vita collettiva (nella fattispecie: dall'anagrafe scolastica): formula ufficiale e, in sostanza *anonima*. Solo ad un certo punto il nome-e-cognome assume un significato opposto, di rivelazione improvvisa della soggettività […].
>
> 2) […] Presenza sommessa di un io incerto, nascosto e covato dal collettivo: un'infanzia che non sa ancora se è persona. […]
>
> 3) Un *on* che regge ora azioni individuali – di Catherine Legrand – ora azioni di gruppo, e che rappresenta propriamente l'entità ancora indistinta gruppo-individuo.[5]

[1] I. CALVINO, «La sfida al labirinto», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 116.
[2] Guido Neri, Scheda di lettura di Monique WIttig, *L'Opoponax*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1, sottolineato dall'autore.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*

Il primo romanzo della futura teorica del femminismo materialista e promotrice dell'abolizione delle differenze di genere come differenze ontologiche si presenta significativamente come racconto giocato in un mondo in corso di articolazione, che segue il modo di definizione del mondo della bambina Catherine Legrand. Ma già questa definizione violenta il testo nel suo intento, attribuendo il mondo di cui il racconto descrive il definirsi all'individuo Catherine Legrand. È infatti un mondo in cui il tessuto linguistico esplora un'indifferenziata massa di oggetti, differenziandoli nel catalogarli, e che corre all'interno di una comunità intersoggettiva – quella degli altri bambini – altrettanto indifferenziata, come la scheda di Neri ben sottolinea. Analisi del resto in linea con i termini dell'elogio che Marguerite Duras fa del romanzo, con un articolo scritto per *France Observateur* in occasione della pubblicazione del libro. Salutando con entusiasmo «l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cent des livres qui ont été fait sur l'enfance»[1], Duras caratterizza il racconto come crescente indifferenziarsi, che corre sulla cresta di un «matériau descriptif pur»[2], di una marea indistinta di bambini e bambine:

> De quoi s'agit-il dans le livre? D'enfants. De dix, cent petites filles et petits garçons qui portent les noms qu'on leur a donnés mais qui pourraient aussi bien les échanger contre des sous neufs. Il s'agit de mille petites filles ensemble, d'une marée de petites filles qui vous arrivent dessus et qui vous submerge. Il s'agit de cela en effet, d'une élément fluide et vaste, marin? Toute une moisson, une marée d'enfants portés par une seule vague.[3]

Indistinzione dei personaggi, quindi, che, sottratti ad una discorsività che ne determina i tratti, ne disegna il profilo, perdono i contorni che definiscono e separano un individuo dall'altro. L'antropocentrismo, che Calvino vedeva svanire negli scritti di Robbe-Grillet, viene qui polverizzato e diffuso a tal punto da non poter più costituire un centro, un nucleo, ma al contrario moltiplica gli oggetti del mondo e i soggetti che elencandoli li scoprono, fluidificando i confini tra i vari "io" e tra questi e gli oggetti.

Analoghi sono i termini con cui Calvino presenta *Le Corridor* di Jean Reverzy, nella scheda di lettura redatta il 31 maggio del 1961, dopo aver proposto, durante la riunione del 24 maggio, la pubblicazione di tutta l'opera dell'autore, scomparso due anni prima. *Le Corridor*, pubblicato da Juillard nel 1958, viene comparato da Calvino ai romanzi di Robbe-

[1] M. DURAS, «Une œuvre éclatante», in *France Observateur* del 5 novembre 1964, poi in M. WITTIG, *L'Opoponax*, Minuit, Paris 1964, ristampa del 2018, pag. 263.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ivi* pag. 264.

Grillet, la cui scrittura affascina enormemente lo scrittore ligure. Ma se il fascino esercitato da Robbe-Grillet è dovuto alla soppressione di un "io" narrante, in Reverzy Calvino nota proprio come la presenza di un "je" marchi la differenza con Robbe-Grillet. Ma come, d'altra parte, si tratti di un "je" che eccede un'identità psicologica, soggettiva, debordando piuttosto verso un'apertura alla molteplicità dei personaggi:

> Nel genere della letteratura astratta questo Le Corridor di Jean Reverzy è uno dei libri più rigorosi che abbia mai letto e tanto per dargli un'etichetta si può dire con un margine di approssimazione critica soddisfacente che come in genere nei libri di Robbe-Grillet protagonista è il tempo nella misura della sua inafferrabilità e vivisezione […] qui protagonista è il movimento nella misura della sua assurdità e ripetizione […]. Ma, diversamente da Robbe-Grillet che evita l'interiorizzazione dell'analisi, allontanando i personaggi in una prospettiva di estrema evidenza oggettiva, Reverzy prospetta tutto nella dimensione di un je, che diventa così anche il protagonista del movimento altrui […].[1]

La dissoluzione del soggetto in una comunità di soggetti si riallaccia alla contestazione della figura dell'autore nella comunità dell'Oulipo. Il sistema di *contraintes* e *clinamen* messa in atto dall'Ouvroir reca con sé, come abbiamo mostrato poco sopra, un aggiramento della funzione dell'autore e dell'eteronomia che la figura di questi implica rispetto all'organizzazione della plasticità della lingua. Tale sistema comporta infatti un'opposizione del concetto di invenzione al concetto di opera, riferita ad un autore che ne detiene la proprietà simbolica. L'Ouvroir, nota Christelle Reggiani a questo proposito, è del resto una comunità, in cui il processo di produzione è collettivo, e parla, per quanto riguarda *La Disparition* (pubblicato sotto la firma di Georges Perec)[2], di un autore effettivamente policefalo, rimandando alla testimonianza delle fasi di redazione fornita da Catherine Clément nell'articolo «Souvenirs d'un jeu»[3].

[1] Italo Calvino, scheda di lettura di Jean Reverzy, *Le corridor*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 34.1, fascicolo 537.1 (sottolineato dall'autore nel dattiloscritto).
[2] Cfr. C. REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo*, op. cit., pp. 30-31.
[3] Cfr. C. CLÉMENT, «Souvenirs d'un jeu», in *Magazine littéraire,* n. 316, 1993, pag. 29.

2.6 *ACÉPHALE*: I DECAPITATORI DEL SOGGETTO

Il richiamo alla figura di un autore policefalo, affiancato (nel lavoro di montaggio, che qui abbiamo operato, delle tematiche affrontate) ad una dinamica di dissoluzione del soggetto e dei confini che lo separano e lo individuano rispetto ad altri soggetti, non può evitare di rimandare ad una figura delineata trent'anni prima dalla fervida e provocatoria intelligenza congiunta di Bataille e del pittore André Masson (già complice del primo nell'avventura di *Documents*). Si tratta di *Acéphale*, sorta di uomo vitruviano privo del capo, che dà il nome all'omonima rivista, i cui cinque numeri uscirono tra il 1936 e il 1939. *Acéphale*, soggetto acefalo, senza testa, è immagine paradigmatica di quella dissoluzione del soggetto, che durante il dopoguerra e gli anni Sessanta divenne il centro vuoto di quel potente vortice di contestazione in cui fu preso il nucleo granitico di enunciazione di ogni discorso.

Fondata nel 1936, *Acéphale* non solo tenta di opporre una resistenza culturale, disillusa da ogni buonismo, all'impellente avanzata del fronte nazista e fascista in Europa, anche attraverso una coraggiosa azione di riappropriazione del pensiero di Nietzsche e di smascheramento della manipolazione ideologica di cui è stato oggetto[1]; ma essa mette in scena anche, e soprattutto, una raffinata contestazione della compiutezza del soggetto, coincidente con sé e con la propria razionalità, quest'ultima, a sua volta, intrinsecamente legata all'idea ed alla dinamica di progressivo avanzamento verso una realizzazione finale che ne compia la progettualità (sia in termini logico-discorsivi che in termini storico-pragmatici). Non è un dato di secondaria importanza, sotto questo riguardo, il fatto che, proprio come precedentemente *Documents*, la rivista accolga contributi di autori transfughi dell'esperienza surrealista. Se, infatti, anche all'interno del movimento capitanato da Breton, la critica a un'idea di soggettività coincidente con la razionalità, che il pensiero occidentale – in particolar modo quello moderno – ha identificato con la definizione stessa di uomo, è centrale, essa si accompagna ad un'idea di interiorità e di irrazionalità che sembra piuttosto rispecchiare in negativo quella definizione positiva di soggetto[2].

[1] Cfr. in particolare gli articoli raccolti sotto la sezione «Nietzsche et les fascistes», in *Acéphale*, n. 2, 1937, pp. 3-13.

[2] Inoltre, tale critica si inserisce di fatto all'interno di una comunità estremamente conchiusa in un'identità strettamente autodefinita. Idea di comunità, questa, che si fonda sulla nozione identitaria di soggetto,

Sembra invece profilarsi tutt'altra modalità di dissoluzione della soggettività e delle sue definizioni identitarie nella rivista bataillana. A cominciare dalla contestazione di un assetto comunitario conchiuso e sigillato da una direttiva (e direzione) unica, che unisca i componenti di quella comunità definendone l'unitarietà (ed eventualmente identificandola con la figura di un capo), fino alla critica di qualunque assunzione di funzionalità, la figura dell'*Acéphale* mette in scena la rivendicazione di un rifiuto mosso parallelamente all'idea di progettualità, all'idea di sovranità e all'idea di identità – ovvero di coincidenza della soggettività con ciò che la definisce (tanto a livello ontologico che a livello spaziale). Attraverso la figura dell'*Acéphale*, insomma, Bataille muove una radicale «critica del soggetto modernamente inteso come ambito della volontà e della rappresentazione, vale a dire come un'identità sostanziale autosufficiente e chiusa in se stessa»[1].

La tematica della dissoluzione del soggetto, presa in questa rete di implicazioni che lascia emergere, insieme con la critica dell'idea di identità, quella alla determinazione di una funzionalità progettuale, viene colta da Guido Neri – con una consapevolezza teoretica difficile da definire. Consapevolezza che tuttavia affiora: innanzitutto nei termini di un'affinità nell'insofferenza verso l'effettivo idealismo e volontarismo bretoniano da un lato e sartriano dall'altro. Insofferenza che, manifestata in filigrana ai commenti prodotti nei pareri editoriali, trova un'esplicitazione particolarmente chiara nell'elogio a Bataille e nella sua contrapposizione diretta tanto a Breton quanto a Sartre, in occasione della scheda di lettura di *L'expérience intérieure* e *Le coupable*:

> Personalmente considero l'opera di Bataille uno dei fatti più importanti e originali della cultura francese contemporanea, sia per i temi e le idee, che per il modo di espressione […]. Alla ricchezza dei motivi di pensiero, risponde, nei suoi libri, la consuetudine a un'erudizione clandestina o comunque sottintesa, e un linguaggio personalissimo, anti-discorsivo, che salda in trapassi – "lirici", o ancora più imprevedibili – il ragionamento e l'esperienza immediata. L'opera di Bataille ha costituito – un po' in ombra – insieme un anti-

estendendone le caratteristiche ad una realtà ontologicamente analoga a quella di individuo, ma su una scala maggiore e che include l'elemento di pluralità, degli individui che formano una comunità intesa come istanza identitaria. Per una decostruzione di tale nozione identitaria del concetto di comunità, e per un'analisi della destituzione di questa concezione identitaria implicata dal pensiero di Bataille, si rimanda a R. ESPOSITO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998, edizione ampliata del 2006, in particolare il saggio introduttivo, «Niente in comune», pp. VII-XXXII, e il capitolo finale su Bataille, «L'esperienza», pp. 115-142.

[1] R. ESPOSITO, «Un soggetto senza testa: il mito vuoto di *Acéphale*», in *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, anno VIII, n. 16, 1995, pag. 702.

> Breton e un anti-Sartre: è una delle espressioni più acute di un prolungato confronto critico minoritario con l'istanza surrealista e col pensiero sartriano […].[1]

Per quanto riguarda il rapporto di Neri con Breton, abbiamo mostrato – alla fine del primo capitolo – come il rifiuto mosso alla proposta di pubblicazione di *Les vases communicantes* e *L'amour fou* fosse motivato dal volontarismo e dal «lirismo predicatorio e dimostrativo» rilevati nelle due opere bretoniane[2]. Critica che si accompagna, del resto, a quella, riferita al movimento surrealista nell'introduzione ai *Manifesti del Surrealismo*, di una dinamica di «cristallizzazioni di ordine etico» che affiorano in modo ricorrente[3].

Nell'apparato argomentativo esposto alla fine del capitolo precedente a proposito delle letture di Guido Neri, questa critica congiunta al volontarismo e alla cristallizzazione ideologica si articolava, insieme all'avvertimento a non inserire il movimento Surrealista in una narrazione storica coerente con l'attualità, su quella che avevamo rilevato come preoccupazione rispetto al rischio di un'ontologizzazione della natura umana, che costituirebbe il sostrato permanente – il soggetto – tanto della storia quanto di una progettualità ideologica che identifica un movimento, un gruppo, una comunità.

La costellazione di tematiche all'interno della quale si situa il lavoro editoriale di Neri nell'ambito degli interessi covati all'interno dell'Einaudi, che qui si trova a coincidere con i nodi intessuti dall'esperienza di *Acéphale* (e più in generale dalle esperienze sorte attorno al pensiero bataillano) assume ancora maggior nitidezza se si considera che nella stessa lettera in cui Neri comunica a Davico Bonino l'opinione di limitare la pubblicazione di Breton, il francesista sottolinea la necessità di valutare tempestivamente le opere libere di Klossowki – in procinto di consegnare *Le Baphomet* alle edizioni Mercure de France (il francesista menziona anche i saggi *Sade mon prochain* e *Un si funeste désir*, «molto interessanti, ma piuttosto indigesti[4]»). Il suggerimento viene accolto prontamente, e Neri può così fornire la scheda di lettura di *Le Baphomet* i primi mesi del '65. Scheda di lettura in cui si dipana il filo del tema della dissoluzione del soggetto, che conduce al punto d'innesto del suo pensiero con quello di Bataille e Leiris:

---

[1] Guido Neri, Scheda di lettura di Georges Bataille, *L'expérience intérieure* e *Le coupable*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.
[2] Cfr. *supra* pag. 92.
[3] Cfr. *Ibidem*.
[4] Lettera di Guido Neri a Guido Davico Bonino del 15 ottobre 1964, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.

> L'estrema complessità delle invenzioni e delle speculazioni concettuali, il sovrapporsi delle allegorie ulteriormente complicato dall'irrompere crudo dell'aneddoto o del particolare prosaico, mantengono un margine di oscurità sulle articolazioni interne del discorso di Klossowski. [...] Ma attraverso questi diaframmi si fa luce un'altra insolenza, inerente al pensiero stesso di Klossowski: curiosa, provocatoria pretesa – ai nostri occhi – di rintracciare nella sfera religiosa i termini dei conflitti di un mondo laico moderno; proiezione – a partire da quella problematica – di uno slancio di liberazione totale di tutte le soprastrutture connesse all'idea di individuo (e dunque a un vivere sociale che le impone come unità di misura e moneta di scambio, sia sotto forma di emulazione obbligata, o di "valori" o di trascendenze psicologiche). Nelle ultime pagine [...] del *Baphomet* Klossowski ritrova a questo proposito un'eloquenza che non è solo nietzscheana, ma spiccatamente surrealista: il messaggio di liberazione dell'uomo da ogni forma di *progetto* (che è anche uno dei nuclei del pensiero di Bataille) assume il tono di un manifesto [...]. Questa ripresa "surrealista", così come l'apparizione dell'*acefalo* – figura che già negli anni trenta preoccupò particolarmente il gruppo Bataille-Leiris-Klossowski, fornendo anche il titolo di una rivista – confermano al *Baphomet* il carattere di libro di ricapitolazione di una lunga e complessa tematica [...].[1]

Il tema del soggetto acefalo sembra guidare la lettura di Neri, e occasiona la citazione dell'articolo di Deleuze apparso sul numero di marzo 1965 di *Critique*, «Pierre Klossowski ou les corps-langage», in cui il filosofo francese, scrive Neri, nota come «i temi ultimi del *Baphomet* sono: la dissoluzione dell'io e l'eterno ritorno»[2]. Su questa definizione deleuziana di Klossowski il francesista bolognese fissa il punto di Archimede da cui solleva la sua analisi dell'opera di Klossowski:

> [...] il mondo romanzesco di Klossowski si fonda su un'opposizione fondamentale tra: un principio in identità e integrità sostanziale del corpo e della persona [...] e un principio di (gioiosa) moltiplicazione, dissoluzione e confusione degli spiriti [...]. Un conflitto così radicale investe tutte le apparenze, fonda l'ambiguità e la coerenza del mondo klossowskiano, ne giustifica infine la rappresentazione *romanzesca*, ossia in termini di azione e di molteplicità.[3]

Il personaggio dell'acefalo, individuato come centrale nello scritto di Klossowski e collocato nella rete di azioni letterarie e teoriche volte a muovere battaglia alla nozione di soggetto, e quindi a mettere in pratica la sua dissoluzione, reca con sé il retaggio dell'esperienza di *Acéphale*. Esperienza in seno alla quale, come abbiamo brevemente accennato, la questione della dissoluzione del soggetto si intreccia indissolubilmente alla

[1] Guido Neri, Scheda di lettura di Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

critica del soggetto come, da un lato, nucleo sostanziale, ontologico, di una discorsività volontaristica e, dall'altro lato, sostrato permanente di una progettualità storica.

Quest'intreccio risulta a sua volta strettamente correlato alla critica alla biografia. Il racconto che intesse le vicende della vita di un individuo in una linearità discorsiva è infatti il punto di convergenza di questi due piani su cui la critica all'idea di soggetto si dispiega. Storia singolare, individuale, lo sviluppo discorsivo del racconto biografico è infatti sotteso e guidato da un'idea di progettualità, che definisce il fine verso il quale le vicende che compongono una vita si dirigono, assumendo un senso (una direzione e un significato). La convergenza di questi piani si rispecchia nelle analisi di Guido Neri, tanto trasversalmente nelle letture dei diversi autori di cui si occupa[1], quanto nell'economia interna alle considerazioni di un medesimo autore.

Convergenza di piani che emerge in maniera particolarmente netta nel caso delle considerazioni articolate da Neri attorno all'opera e al pensiero di Leiris, ed al particolare apparato autobiografico messo a punto da questi. È in effetti una critica mossa in termini di semplificazione biografica a motivare il parere negativo pronunciato nei confronti dello studio di Nadeau su Leiris, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, pubblicato da Juillard nel 1963. Il saggio di Nadeau, infatti,

> non evita l'agiografismo, ma nello stesso tempo, col suo linguaggio critico fatto di generalità psicologistiche e di astrazioni, non arriva a dare una valutazione adeguata dell'esperienza di Leiris. E elude infine i temi più attuali, cioè la definizione della posizione meditata e originale assunta da Leiris sia di fronte all'alternativa tra letteratura dell'interiorità e ricerche di linguaggio, sia di fronte alla dialettica avanguardia-sperimentalismo.[2]

L'alternativa tra letteratura dell'interiorità e ricerche di linguaggio e l'articolazione che esse assumono nell'opera di Leiris sono centrali nelle letture che il francesista dà dello scrittore ed etnologo francese. Già nella medesima scheda di lettura, infatti, Neri sottolineava come *Biffures* e *Fourbis* (i primi due volumi de *La règle du jeu*) sono «più ancora dei libri di Queneau […] intessuti di analisi lessicale»[3]. Articolazione, questa tra

[1] Cfr. quanto detto, alla fine del primo capitolo, a proposito della lettura di *Storie* di Claude Simon (*supra* pag. 95).

[2] Guido Neri, Scheda di lettura di Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.

[3] *Ibidem*. A distanza di un anno dalla scheda di lettura, databile al 1965, durante la riunione del 4 maggio 1966, Neri annuncia che sta lavorando a *Biffures* e *Fourbis* (mancano le schede di lettura, per cui non si può

letteratura dell'interiorità – declinata in autobiografia – e ricerche di linguaggio che, innestata a quella critica alla progettualità (che abbiamo visto intrecciarsi alla decostruzione del soggetto), su cui s'intesse la prefazione che Neri scrive per *Biffures* (pubblicato da Einaudi nel 1979). Articolazione che trova il suo nodo centrale nell'idea di montaggio, di composizione. Alla «costruzione aperta»[1] di *Biffures* (che è, appunto, il primo di una serie di volumi che usciranno a distanza di anni l'uno dall'altro) è infatti legata un'idea di anti-progettualità intesa come una contestazione del senso prestabilito, sia in quanto idea compiuta di opera, sia in quanto direzione assunta dall'esistenza, sia in quanto, infine, significazione verbale:

> Corrispondente al non-progetto della stesura di *Biffures*, c'è […] un preciso metodo compositivo. La stesura del testo e lo stesso orientamento delle analisi muovono da una libera e minuziosa preparazione nel tempo, da un lavoro permanente di rubricazione. I "fatti di linguaggio", e altri, prelevati dalla memoria sono stati preliminarmente registrati su schede che li classificano in una sorta di archivio personale […]. Ma la procedura esteriormente burocratica non fa che mettere in risalto l'autonomia di questo metodo rispetto agli schemi acquisiti della conoscenza scientifica. non si tratta, chiaramente, di incasellare una fenomenologia esistenziale entro categorie prestabilite; ma di sollecitarle e di reinventarle per comporre costellazioni e catene di ordine morfologico-tematico […].[2]

Questa dinamica compositiva, questo montaggio e inventario di immagini di memoria e immagini lessicali, è, in maniera ancora più netta, il *procédé* attraverso cui Leiris costruisce la propria autobiografia in *L'Âge d'homme*, vero e proprio montaggio di figure e immagini a carattere arbitrariamente evocativo nell'esistenza dell'autore. Carattere, questo di *L'Âge d'homme*, di cui Neri sottolinea, puntando l'attenzione sul «gesto di esporre […] nella forma scoperta di un *collage* o montaggio – i termini, anche i più intimi, di un'esperienza personale»[3], il nesso con l'attività di etnologo di Leiris. Nesso che Neri vede stringersi già a partire da *L'Afrique fantôme*, che costituisce «oltre che la prima testimonianza di Leiris in materia etnologica, l'avvio di quelle scritture autobiografiche che danno forma al nucleo centrale della sua opera letteraria»[4].

---

dire se si tratti della valutazione o direttamente della traduzione); cfr. il Verbale della riunione, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 5, fascicolo 369.

[1] G. NERI, Prefazione a M. LEIRIS, *Biffures*, in G. C. ROSCIONI, G. UNGARELLI (a c. di), G. NERI, *Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*, op. cit. pag. 68.

[2] *Ivi* pag. 69.

[3] *Ivi* pag. 67.

[4] *Ibidem*.

Una lettura analoga è quindi quella fatta alla raccolta di articoli di Leiris (a suo modo, anch'essa, un montaggio), *Brisées*, che Neri rivendica come itinerario, contro l'interpretazione vettoriale data da François Wahl all'opera di Leiris – secondo la quale questa assumerebbe un senso guidato da un giudizio di valore, che determina la considerazione di una fase regressiva. Neri giudica infatti

> […] impropria l'argomentazione di François Wahl […] che schematizza storicamente l'opera di Leiris come un'attività caratterizzata, nella prima fase e in quella più recente, dall'attenzione spiccata ai "fatti di linguaggio" e alla "natura più selvaggia dell'uomo", con – al centro – una depressione o regressione su premesse realistiche e umanistiche, corrispondente presso a poco alla malattia dell'*engagement*. È facile, partendo dalla constatazione che abbiamo a che fare con testi "critici", rilevare come contraddittorio – applicando la griglia del più aggiornato strutturalismo – il fatto che Leiris (non conservi e) conservi l'idea che le parole siano vere nella misura in cui esprimono una realtà prestrutturale, non-strutturale. Questa contraddizione però cessa di essere reprensibile se si tenga conto che *Brisées* non è propriamente un libro di critica; né le idee letterarie di Leiris, prese – come sono *prese* da questo libro – nell'insieme contestuale-biografico della loro circolazione attiva, possono essere costrette al vaglio esclusivo di una qualsiasi correttezza teorica. […] *Brisées* va letto come un itinerario.[1]

Abbiamo visto, nel percorrere il complicato arabesco sul quale si muove la decostruzione dell'idea di soggetto, come la sua dissoluzione comporti il disgregamento, la polverizzazione della linearità logico-discorsiva – nella misura in cui si dissolve il nucleo unitario che enuncia e definisce il filo del discorso, il senso del discorso, il suo esprimere un'interiorità o il suo rappresentare un mondo oggettivato; la dissoluzione del soggetto implica quindi il disfacimento dell'idea di funzionalità del linguaggio discorsivo. Ma tale disfacimento dell'idea di funzionalità, di direzionalità, di sensatezza porta in questo modo con sé anche la contestazione più generale dell'idea di progettualità – progettualità volontaristica di un'opera, di un discorso, di un'esistenza – e quindi di produttività, di finalità, di produzione di un fine, di un prodotto finale. Arabesco, quello disegnato dal movimento di queste istanze che si dissolvono, che riporta al punto in cui tutte queste istanze si congiungono: quello del racconto autobiografico, in cui il filo del linguaggio tesse la storia personale di una singola vita seguendo un senso discorsivo volto ad ordinare i fatti che compongono la vita raccontata in direzione di un fine – che ne costituisce il prodotto, il senso del discorso e il senso di quell'esistenza.

[1] Guido Neri, Scheda di lettura di Michel Leiris, *Brisées*, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 144, fascicolo 2180/1.

* * *

Abbiamo visto, nel corso di questo capitolo, delinearsi un gioco di rispecchiamenti che interessano la casa editrice Einaudi, in particolare Italo Calvino e Guido Neri, ed una variegata costellazione – a sua volta stratificata temporalmente – della cultura letteraria francese. Gioco di rispecchiamenti le cui coloriture teoriche irrigarono, a vario titolo, l'idea di rivista da cui questa ricerca ha preso le mosse.

Lungo i due capitoli appena esposti è infine emerso un lavorio di erosione che coinvolge la granitica unitarietà del soggetto umano – così come il pensiero moderno l'aveva fissato – e l'uso espressivo, logico e rappresentativo del linguaggio che, organizzato in discorsività, emana da quel soggetto – forgiando, a sua volta, l'immagine di un mondo su cui si esercita la supremazia dell'uomo. Erosione che corre su di una pluralità di piani intersecati, quali sono quello del progetto di rivista, quello delle riflessioni dei singoli protagonisti di quel progetto, e quello, infine, del lavoro editoriale svoltosi nell'ambiente in cui quelle riflessioni si formarono.

Questo lavorio corrosivo, che dissolve il soggetto e – in un movimento circolare di reciproca consequenzialità – frammenta la linearità discorsiva, si intreccia ad una contestazione dell'idea di Storia, intesa come corso di eventi concatenati in una dinamica di linearità progressiva.

La contestazione dell'uso funzionale del linguaggio, utilizzato come mezzo per esprimere l'interiorità di una coscienza o per rappresentare un mondo, implica infatti un rifiuto alla produttività del discorso in termini tanto morali quanto conoscitivi – l'uno e l'altro piano necessari infatti a stabilire un dominio sul mondo, fornendo gli strumenti per stabilire una normatività e per articolare un sistema epistemologico. Produttività di cui la narrazione della Storia, come continuo avanzamento e progresso di questo dominio, rappresenta il garante.

Storia che è quindi storia della coscienza e dei modi di dominio che essa articola per incrementare la sua presa sul mondo naturale e sociale. Tale storia della coscienza

presuppone infatti una narrazione, una discorsività, il cui nucleo centrale di irradiazione è quel «soggetto denominato l'Uomo» che Calvino individuava come centro di quella metodologia chiamata Storia, la cui narrazione costantemente perfezionata doveva servire a tenere insieme tutto il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità[1].

È quindi la decostruzione, emersa nella ricostruzione di questa circolazione di idee e messa in campo dal pensiero critico e teorico, delle tre istanze del Discorso, della Storia e del Soggetto – ed al corrispondente emergere delle figure dinamiche del frammento, della discontinuità e della trasformazione – che si tratterà di analizzare nei prossimi capitoli di questo lavoro.

[1] Cfr. I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 320.

SECONDA PARTE

3

CONTRO-SENSO:
STRATEGIE DI FUGA DAL LOGICO-RAPPRESENTATIVO

> […] capiva bene che in quella monotona, polverosa, inesauribile impresa di apprendere il vero nome di ogni luogo, oggetto ed essere era nascosto come una gemma sul fondo di un pozzo inaridito il potere che lui tanto desiderava. Poiché in questo consisteva la magia, nel conoscere il vero nome di ogni cosa.
>
> U. K. Le Guin, *Terramare*, vol. 1, *Il mago*.

3.1 LA MATERIALITÀ DEL LINGUAGGIO: UNA COSA TRA LE ALTRE

Le questioni emerse nei capitoli precedenti sono state definite attraverso il rilevamento di un pulviscolo diffuso in punti più o meno distanti, e dalla morfologia più o meno differente, di un panorama culturale che abbiamo tentato di mappare. Tale pulviscolo si addensa, lasciandosi scorgere come nodo di questioni correlate tra loro, lungo il filo tortuoso dei questionamenti mobilitati dal pensiero di Michel Foucault – da percorrere, a sua volta, tenendo conto del clima in cui si articola e che inevitabilmente contribuisce a definirlo.

Le riflessioni di Foucault reagiscono innanzitutto nell'ambito del movimento di decostruzione in cui si vede presa la discorsività, trovando in questo movimento un'eco che ne amplifica le conseguenze teoretiche. Delineare la configurazione del rapporto reciproco tra gli scritti foucaultiani sulla letteratura e le pratiche creative che quest'ultima sperimentava contestualmente, potrà fornire maggior chiarezza e maggior spessore alla posta in gioco in entrambi gli ambiti (quello filosofico, e quello letterario). Per comprendere

l'ampiezza delle analisi foucaultiane sul linguaggio, e il loro posizionamento rispetto alla dinamica più generale in cui si situano, è necessario capire come tali analisi si articolano sulle indagini archeologiche di formazione dei sistemi discorsivi, che impegnarono Foucault nello stesso lasso di tempo.

Durante gli anni Sessanta il pensiero di Foucault cominciò ad affacciarsi sul dibattito intellettuale francese ed estero, attraverso le analisi, esposte negli studi di maggior risonanza, dei sistemi discorsivi su cui si organizza la rete di rapporti intercorrente tra il modo in cui una società determinata pensa il mondo e la gestione che tale rete di rapporti permette di stabilire sul mondo; analisi che vengono ben presto definite da Foucault stesso con il termine *archeologia*. Benché il termine faccia la sua apparizione piuttosto presto negli scritti foucaultiani, comparendo già nella Prefazione che l'autore scrive per la pubblicazione, nel 1961, di *Histoire de la folie à l'âge classique*[1] – che si annuncia come archeologia di un silenzio –, così come nel sottotitolo a *Naissance de la clinique, Une archéologie du regard médical*[2], bisognerà attendere la pubblicazione, nel 1966, di *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*[3] affinché l'*archeologia* si definisca in quanto analisi delle formazioni discorsive che definiscono l'*épistémè* in una società storicamente e geograficamente determinata.

La nozione di *épistémè* è centrale in *Les mots et les chose*: essa ne regge l'intera architettura. Individuando una pluralità di rapporti che formano una serie di isomofismi discorsivi, tale nozione permette a Foucault di «substituer aux thèmes de l'histoire totalisante (qu'il s'agisse du «progrès de la raison» ou de l'«esprit d'un siècle») des analyses différenciées»[4], come egli stesso spiega, nel 1968, sulle pagine della rivista *Esprit*. Le analisi differenziate innescate grazie alla nozione di *épistémè* vertono sull'individuazione di una rete di rapporti e relazioni, di ordine discorsivo – epistemologico – che determinano la «prolifération et l'articulation de multiples systèmes qui se renvoient les uns aux autres»[5]. Rete di rapporti, che si stabiliscono sul filo della modalità con cui un sistema di segni – il

[1] M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961. Poi – con una diversa prefazione – *Histoire de la folie à l'âge classique.* Suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et de *La folie, l'absence d'œuvre*, Gallimard, Paris 1972.
[2] M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, PUF, Paris 1963.
[3] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966.
[4] M. FOUCAULT, «Réponse à une question», in *Esprit* n. 371, 1968, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, testo n. 58, pag. 676.
[5] J. REVEL, *Foucault. Une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, Paris 2010, pag. 36.

linguaggio in primo luogo – si relaziona alle cose cui esso rinvia, determinando la fisionomia dei raggruppamenti di oggetti, temi, concetti all'interno del mondo sociale cui appartiene.

L'*Archéologie des sciences humaines* si propone quindi di indagare la rete di rapporti che si intesse tra le parole e le cose, mobilitando un'indagine dei processi di formazione e di mutamento dei sistemi epistemici che reggono l'apparato discorsivo di una data epoca. Indagine volta a interrogare la modalità secondo cui una società organizza ed ordina le cose attraverso l'edificazione di un sistema di classificazione e catalogazione dei tipi di discorsi – differenziati secondo i campi e le tematiche che essi definiscono come loro oggetto. Tra i differenti piani discorsivi, quello che detiene il maggior potere di incidenza è senz'altro il discorso scientifico, il discorso attraverso il quale si articola un sapere. Per mezzo di questa tipologia di discorsi, infatti l'uomo – il «soggetto denominato l'Uomo» – ha di volta in volta trovato il modo di ordinare e gestire la realtà che lo circondava, attraverso i rapporti stabiliti tra le parole che descrivono le cose e le cose descritte.

Il metodo d'indagine, applicato a *Les mots et les choses* – ed accennato già in *Histoire de la folie* e *Naissance de la clinique* –, viene esposto nell'*Archéologie du savoir*[1]. Nel testo del 1969, le indagini condotte dal filosofo francese si rivelano essere esplicitamente condotte all'interno di uno spazio discorsivo. Foucault mostra in effetti come, in *Les mots et les choses*, i riflettori dell'inchiesta fossero puntati piuttosto sulle parole, che non sulle cose, dichiarando così, in modo inequivocabile, il radicamento delle sue analisi nello spazio del linguaggio:

> […] on veut, bel et bien, se passer des «choses». […] Substituer au trésor énigmatique des «choses» d'avant le discours, la formation régulière des objets que ne se dessinent qu'en lui. Définir ces *objets* sans référence au *fond des choses*, mais en les rapportant à l'ensemble des règles qui permettent de les former comme objets d'un discours et constituent ainsi leurs conditions d'apparition historique.[2]

L'archeologia è, dunque, un metodo d'indagine che «demeure dans l'espace du langage»[3]. È nello spazio del linguaggio, infatti, che viene analizzato il movimento di formazione, composizione e mutamento degli oggetti dei discorsi scientifici – in altre parole, dei differenti campi di realtà oggetto di scienza. Non si tratta, infatti, di un sapere

[1] M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
[2] *Ivi* pag. 65.
[3] *Ivi* pag. 101.

scientifico che si sviluppa verso una sempre maggiore chiarezza di una verità che progressivamente si rivela alla coscienza – né, d'altra parte, di una coscienza originante che crea una verità sempre relativa –, ma piuttosto di un processo di definizione di campi, di composizione delle cose che si aggregano, o si separano, formando delle unità oggettuali distinte le une dalle altre. Questo processo di definizione è determinato e messo in atto da una rete di rapporti che cristallizzano la forma assunta in questo modo dagli oggetti:

> […] on ne peut pas parler à n'importe quelle époque de n'importe quoi; il n'est pas facile de dire quelque chose de nouveau; il ne suffit pas d'ouvrir les yeux, de faire attention, ou de prendre conscience, pour que de nouveaux objets, aussitôt, s'illuminent […]. Mais cette difficulté n'est pas seulement négative; il ne faut pas la rattacher à quelque obstacle dont le pouvoir serait, exclusivement, d'aveugler, de gêner, d'empêcher la découverte, de masquer la pureté de l'évidence ou l'obstination muette des choses mêmes; l'objet n'attend pas dans les limbes l'ordre qui va le libérer et lui permettre de s'incarner dans un visible et bavarde objectivité […]. Il existe sous les conditions positives d'un faisceau complexe de rapports.[1]

Così, nella ricostruzione della storia della separazione che la nostra società ha operato tra la Ragione e la sua alterità – la follia –, o deviazione – la malattia mentale –; nella ricostruzione della storia del cambiamento, alle soglie dell'età contemporanea, del rapporto che si instaura tra la medicina e la malattia, e i tipi e modalità di definizione dei confini tra normale e patologico; nella ricostruzione, infine, della storia della configurazione degli oggetti dei discorsi scientifici durante l'età moderna fino alla soglia della contemporaneità più prossima, si tratta di muovere un'inchiesta sul filo della materialità positiva, effettiva, di ciò che è stato formulato, dei discorsi prodotti. Si tratta di un'analisi che si muove, insomma, all'interno della materialità della massa documentaria costituita dai piani discorsivi effettivamente articolati.

La scelta del campo della positività dei piani discorsivi effettivamente prodottisi implica l'attenersi ad un'analisi focalizzata sulle condizioni che hanno portato, di fatto, all'articolazione di quei sistemi discorsivi, e non di altri; per questo motivo Foucault sente l'esigenza di distinguere la sua ricerca da una ricerca delle regole generali di composizione dei sistemi discorsivi in generale – distinzione articolata nei termini di un'opposizione tra lingua e positività degli enunciati:

[1] *Ivi* pag. 61.

> […] une langue constitue toujours un système de règle pour des énoncés possibles: c'est un ensemble fini de règles qui autorise un nombre infini de performances. Le champ des événements discursifs en revanche est l'ensemble toujours fini et actuellement limité de seules séquences linguistiques qui ont été formulés. […] La description des événements du discours pose une toute autre question: comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place?[1]

Distinzione, questa, che definisce la ricerca nel senso di ciò che effettivamente si è prodotto, ma che allo stesso tempo lascia intravedere, sullo sfondo, la possibilità di ordini differenti: ovvero, l'arbitrarietà – contro l'idea di una necessità ontologica – del modo di pensare, conoscere, classificare, analizzare: del modo, insomma, di *dire* la realtà. Infatti, se vi è esigenza di rintracciare le regole, articolate da una data formazione discorsiva, secondo le quali gli oggetti vengono definiti e distribuiti relativamente allo spazio su cui si dispiega il sapere scientifico, è proprio perché tale distribuzione degli oggetti – tale ordine – non è affatto necessaria né naturale. Essa emerge quindi sullo sfondo di un numero indefinito di combinazioni e di ordini potenziali, che non sono pervenuti ad un'effettiva realizzazione:

> […] tous les jeux possibles ne sont pas effectivement réalisés: il y a bien des ensembles partiels, des compatibilités régionales, des architectures cohérentes qui auraient pu voir le jour et qui ne se sont pas manifestés.[2]

Alla luce di tale affermazione, di tale distinzione, formulata nel contesto di uno scritto chiamato a chiarire la metodologia adottata nei lavori precedenti, diventa quanto mai significativa la soglia che introduce allo studio dispiegato in *Les mots et les choses*: tale soglia è lo choc provocato dalla manifestazione di un ordine impossibile da pensare, esposto attraverso un codice, quello linguistico, che, nonostante l'impossibilità di lasciarsi pensare, si lascia articolare, *dire*, senza infrangere nessuna regola di composizione di quello stesso linguaggio – quello stesso linguaggio chiamato a rappresentare la realtà che ci circonda. Si tratta dell'incontro di Foucault con un testo di Borges, in cui lo scrittore argentino cita un'*Enciclopedia cinese* che opera un'impossibile classificazione di animali[3]. Il caso di Borges apre, propriamente, lo studio del modo in cui l'età moderna occidentale ha

[1] *Ivi* pag. 39.
[2] *Ivi* pag. 88.
[3] «[…] «les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et cætera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches»». Citato in M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 7.

organizzato il mondo nello spazio discorsivo, sancendo, nelle prime righe della prefazione, l'atto di nascita di *Les mots et les choses*:

> Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – ne la nôtre: de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre.[1]

La posizione in cui viene a trovarsi il testo di Borges ha un'importanza particolare, doppiamente iniziale: esso, infatti dà inizio allo scritto, sia a livello di geografia del testo – poiché sono le prime righe della prefazione, quelle appena citate –, sia a livello genealogico della ricerca – poiché, ci viene detto da Foucault, il libro che abbiamo appena iniziato a leggere *nasce* dalla lettura del testo dello scrittore argentino. E se alla soglia di una ricerca che, come verrà chiarito esplicitamente tre anni dopo, si propone di studiare le formazioni discorsive che hanno effettivamente avuto luogo, dando forma all'*épistémè* che regge l'ordine delle cose, vi è questa particolare esperienza letteraria, è perché essa manifesta proprio la presenza della possibilità di ordini diversi, altri:

> Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite*; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie: les choses y sont «couchées», «posées», «disposées» dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*.[2]

Luogo comune, che altro non è se non l'ordine stabilito nello spazio discorsivo, attraverso un «modèle théorique commun»[3] che, lungi dall'essere una struttura immutabile, determina storicamente il modo in cui, in una società, i discorsi scientifici si relazionano tra loro, stabilendo la forma assunta dai rapporti reciproci degli ambiti di realtà e, contemporaneamente, organizzando la società attraverso la creazione delle istituzioni relative a quei saperi[4]. Isomorfismo, luogo comune, che viene percepito come naturale,

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. 9.
[3] M. FOUCAULT, «Sur les façons d'écrire l'histoire», intervista con R. BELLOUR, in *Les Lettres françaises*, n. 1187, 1967, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, testo n. 48, pag. 591.
[4] Cfr. *ivi* pag. 590.

immutabile, oggetto di una conoscenza in continuo perfezionamento da parte dell'uomo. Ma che, formatosi, al contrario, nello spazio del linguaggio di quella conoscenza, viene smascherato nella sua arbitrarietà da uno scorcio, da una breccia che si apre nello spazio di quello stesso linguaggio. Quello scorcio che il testo di Borges ha mostrato a Foucault, lasciando intravedere la potenziale pluralità di ordini altri.

È un'esperienza di linguaggio, quella che può effettuare un «*effondrement du lieu commun des mots et des choses*»[1], che si produce in una pratica particolare del linguaggio: quello della letteratura (e, più precisamente, di quella letteratura che, lungo il XX secolo, si libera ad una sperimentazione che mobilita le questioni sollevate nei capitoli precedenti). Il ruolo che la letteratura ha avuto nell'articolazione del pensiero foucaultiano è rimasto in una posizione marginale durante la vita del filosofo – non da ultimo a causa del carattere degli scritti che Foucault ha dedicato alla letteratura, sparsi in un pulviscolo di articoli e interventi, che hanno trovato uno spessore unitario solo nel 1994, con la pubblicazione postuma dei quattro volumi dei *Dits et écrits*. Esso è stato tuttavia riconosciuto, e ampiamente analizzato, costituendo l'oggetto di molti studi che, fin dagli anni Novanta, hanno dato avvio ad un ricco laboratorio – tutt'ora attivo e in continua elaborazione – di analisi del pensiero foucaultiano alla luce delle riflessioni sul linguaggio e sulla letteratura, che impegnarono il filosofo parallelamente al periodo delle indagini archeologiche[2].

Presente contemporaneamente e ai margini dei lavori maggiori, l'importanza delle riflessioni su letteratura e linguaggio nell'articolazione della ricerca archeologica della

[1] F. GROS, «De Borges à Magritte», in P. ARTIÈRES (a cura di), *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, Kimé, Paris 2004, pag. 17 (in corsivo nel testo).

[2] Per fornire un quadro, parziale, di questo laboratorio, si rinvia ad una piccola bibliografia sommaria: P. MACHEREY, *A quoi pense la littérature?*, PUF, Paris 1990; J. REVEL, «Histoire d'une disparition. Foucault et la littérature», in *Le Débat*, n. 79, 1994 (scritto che, tradotto in italiano, costituisce l'introduzione al volume, curato da J. REVEL, M. FOUCAULT, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 1, *1961-1970. Follia, scrittura, discorso*, Feltrinelli, Milano 1996); P. SABOT, «La littérature aux confins du savoir: sur quelques «dits et écrits» de Michel Foucault», in P.-F. MOREAU (a cura di), *Lectures de Michel Foucault*, vol. III, *Sur les* Dits et écrits, ENS Éditions, Lyon 2003. La questione del rapporto del pensiero di Foucault con la letteratura e, più in generale, l'arte, è stata oggetto di un convegno tenutosi a Cerisy-la-Salle nel 2001, i cui atti sono raccolti in P. ARTIÈRES (a cura di), *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, op. cit. Ampio spazio alla questione del linguaggio e della letteratura viene dedicato, con un riguardo particolare al rapporto che tale questione intrattiene con i vari cambiamenti di prospettiva adottati da Foucault nei trent'anni di attività intellettuale, nello studio di J. REVEL, *Foucault. Une pensée du discontinu*, op. cit., così come nella guida alla lettura di *Les mots et les choses* di P. SABOT, *Lire* Les mots et les choses *de Michel Foucault*, PUF, Paris 2006. In tempi più recenti, una serie di testi inediti, o che erano stati pronunciati oralmente da Foucault in occasione di conferenze e programmi radiofonici, sono stati pubblicati, in particolare nei volumi M. FOUCAULT, *La grande étrangère. À propos de littérature*, EHESS, Paris 2013 e M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, Vrin, Paris 2019, arricchendo ulteriormente il materiale cui attingere nell'attività di ricerca in quest'ambito – e la relativa produzione della medesima attività di ricerca.

formazione e trasformazione dei sistemi discorsivi in cui si ordinano i saperi e le pratiche ad essi connesse trova un'importante spia nella pubblicazione di *Raymond Roussel*, studio contemporaneo a *Naissance de la clinique*. Il carattere di laboratorio sperimentale costituito dalla letteratura è tuttavia percepibile, non appena si presti ascolto al brusio ininterrotto dei riferimenti alla letteratura durante gli anni Sessanta: brusio su cui si stagliano le analisi destinate ad avere un impatto più netto al loro contatto con la comunità intellettuale. Ma l'imprescindibilità che ha avuto l'impatto delle riflessioni prodottesi al contatto con le sperimentazioni letterarie sul linguaggio nelle ricerche di Foucault si mostra in tutta la sua importanza in quel cantiere costituito dal *Journal intellectuel*. Contenuto in tre dei centodiciassette faldoni che compongono il Fonds Foucault acquisito dalla Bibliothèque Nationale de France nel 2013, il *Journal intellectuel* è l'insieme di quaderni sui quali Foucault appuntava le sue riflessioni, trascriveva citazioni, annotava schede di lettura e pianificava i suoi lavori. È, insomma, il cantiere *in vivo* del pensiero del filosofo.

Gli appunti contenuti nei primi quattro quaderni[1] mostrano la genesi gemella del questionamento sullo statuto dei discorsi scientifici e dell'articolazione delle analisi sul linguaggio – così come esso si trova ad essere plasmato nei casi letterari presi in considerazione. Casi letterari che ripercorrono la cartografia esposta nel secondo capitolo di questo lavoro, le cui pratiche sperimentali trovano una concrezione nel lavoro di Raymond Roussel (sorta di densa concentrazione delle questioni che – come una specie di Big Bang – sarebbero esplose nel secondo dopoguerra).

È infatti l'incontro con Roussel che sembra reagire, in guisa di un elemento chimico-alchemico, sulla direzione che le ricerche del giovane filosofo andavano assumendo sul crinale tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Incontro che ebbe luogo, secondo il racconto trasmesso da Foucault stesso quasi trent'anni più tardi, durante l'estate del 1957, quando Foucault, tornato dalla Svezia per le vacanze estive, entrò nella libreria dell'editore José Corti e venne attratto da una serie di vecchi libri «dont la couleur jaune, un peu

[1] Malgrado le tentazioni continuamente istigate dalla curiosità, la mole di materiale contenuto nel Fonds Foucault e la densità del *Journal* hanno reso necessario – a malincuore – limitare la ricerca ai primi quattro quaderni, i quali contengono una grande quantità di appunti che coprono il periodo che va dal 1961 al 1969. Benché nulla possa dirsi inutile, ai fini del lavoro che qui esponiamo, del materiale contenuto nel Fondo – ed in particolare nel *Journal intellectuel* – le contingenze materiali della ricerca hanno imposto una selezione. Si è quindi deciso di analizzare il più dettagliatamente possibile il cantiere del pensiero di Foucault che corrisponde all'articolazione delle sue indagini archeologiche – condotte su di un'analisi discorsiva – ed alle contemporanee analisi occasionate dalla letteratura (periodo che corrisponde alla decade degli anni Sessanta).

vieillotte, était la couleur traditionnelle des vieilles maisons d'édition de la fin du siècle dernier»[1]. Incuriosito, Foucault prese uno di questi libri:

> […] je suis tombé sur un auteur dont je n'avais jamais entendu parler: Raymond Roussel. Le livre s'appelait *La Vue*. Dès les premières lignes, j'y ai perçu une prose extrêmement belle et étrangement proche de celle de Robbe-Grillet, qui à l'époque venait juste de commencer à publier.[2]

Colpito fin da subito dal linguaggio dispiegato nel racconto di Roussel, e ben prima di scoprire la particolare meccanica che ne determinava le concatenazioni, Foucault cominciò a procurarsi e a leggere, lentamente ma sistematicamente, i libri dell'eccentrico scrittore[3].

Durante quell'estate del 1957, Foucault era di ritorno a Parigi solo per le vacanze estive; in quel periodo il giovane filosofo viveva infatti a Uppsala, dove lavorava all'Institut de Culture Française e, parallelamente, portava avanti la sua tesi di dottorato, quella che sarà *Histoire de la folie*, che verrà pubblicata nel 1961. A qualche mese prima della pubblicazione di *Histoire de la folie* datano i primi appunti conservati nel primo quaderno del *Journal*. Appunti in cui, già ai primi mesi del 1961, si intravede definirsi con chiarezza sempre maggiore quella che sarà la ricerca sviluppata in *Naissance de la clinique*. Il giorno di Natale del 1961, una nuova pagina reca l'intestazione «R. R.»[4]: si apre così il cantiere di riflessioni che porteranno alla redazione del *Raymond Roussel* – contemporaneo, come si è già ricordato, a *Naissance de la clinique*. A partire da quel 25 di dicembre del 1961, le riflessioni su linguaggio e letteratura si trovano ad essere indistricabilmente intrecciate al contemporaneo delinearsi di quell'archeologia che, nel 1969, verrà definita come analisi delle formazioni discorsive. Emerge in quel momento un laboratorio all'interno del quale è difficile, spesso, definire i contorni che delimitano un futuro scritto da un altro – in una promiscuità totalmente libera di temi e di toni – in cui ad essere implicato è il linguaggio, nella sua materialità. I *cahiers* di Foucault mostrano cioè il carattere complementare di quelle analisi sull'effettività positiva degli enunciati formulati e di una riflessione sulle

[1] M. FOUCAULT, «Archaeology of a passion» («Archéologie d'une passion»; intervista con C. RUAS, 15 settembre 1983), in *Raymond Roussel, Death and the Labyrinth*, Doubleday, New York 1984, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. IV, testo n. 343, pag. 599.
[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. *Ibidem*.
[4] Cfr. M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 25 dicembre 1961.

potenzialità aperte da un linguaggio che, giocando con la propria materialità, mostra da un lato la contingenza della produzione di quegli enunciati, e dall'altro la possibilità di una mappatura inedita del mondo.

Già nelle primissime annotazioni riguardanti Raymond Roussel si fa riferimento ad una scoperta del linguaggio[1], che viene chiarita qualche mese dopo. In un appunto successivo, infatti, Foucault articola un parallelo tra l'esistenza di forme di pensiero che mettono in questione il loro rapporto alla verità e la forma letteraria effettuata da Roussel: nell'operazione praticata da Roussel attraverso la scrittura, quella stessa messa in questione viene giocata nello spazio del linguaggio, delle singole parole e di ciò che vogliono dire, neutralizzando la cristallizzazione di una predefinita sequenzialità semantica[2]. Sembra insomma venire a cadere quello stesso luogo comune che l'enciclopedia cinese citata da Borges aveva fatto collassare, e che definisce il posto che le parole devono occupare per assumere un senso logico, espressivo o rappresentativo. Così, i mondi fantastici che proliferano nello spazio dei testi rousselliani, si producono non da un sognante e romantico fantasticare, ma dall'architettura assunta dalle relazioni delle parole affiancate l'una all'altra[3]. Questa negazione di un retaggio romantico (che rinvierebbe alla libertà dell'immaginazione), come ciò che sottende la produzione di un mondo fantastico (la quale avviene, invece, nello spessore del linguaggio), sarà ribadita con forza da Foucault, negli scritti pubblicati su Roussel:

> Tous les miracles microscopiques, toutes les vaines machineries des *Impressions* et de *Locus solus* ne sont que les produits de décomposition et de recomposition d'un matériel verbal pulvérisé, jeté en l'air, et retombant selon des figures qu'on peut dire, au sens strict, «disparates». Mais le disparate roussellien n'est point bizarrerie de l'imagination: c'est le hasard du langage instauré dans sa toute-puissance à l'intérieur de ce qu'il dit; et le hasard n'est qu'une manière de transformer en discours l'improbable rencontre des mots.[4]

È quindi un mondo fantastico, impossibile nel reticolo dei normali e familiari rapporti tra le cose, che sgorga e si produce nello spazio del linguaggio, nel momento in cui esso viene sradicato dalla sua aderenza al mondo. Un fantastico che marca quindi, come nel caso del testo di Borges, lo smottamento di quel luogo comune, facendo crollare in

[1] Cfr. *ivi*, appunto del 12 gennaio 1962.
[2] Cfr. *ivi*, appunto del 10 maggio 1962.
[3] Cfr. *ivi*, appunto del 13 maggio 1962.
[4] M. FOUCAULT, «Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», in *Le Monde*, art. cit., ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 26, pag. 423.

questo modo anche lo spazio accuratamente riservato al fantastico stesso, all'immaginazione. Distinzione che, del resto, Foucault tiene a ribadire e sottolineare anche nel caso dell'enciclopedia cinese di Borges. Anche nel caso della classificazione di esseri, ben possibile a livello di linguaggio (quanto alla grammatica e al significato delle parole utilizzate), ma impossibile da pensare, tale impossibilità non è data dal carattere immaginario, o mostruoso, degli esseri elencati, ma piuttosto dal fatto che il piano stesso su cui anche il mostruoso e il fantastico trovavano il loro spazio di enunciazione si sfalda, infrangendo, sparpagliando e confondendo qualunque tipo di unità che potesse tenere insieme gli elementi di quell'elenco:

> Qu'est-il donc impossible de penser, et de quelle impossibilité s'agit-il? A chacune de ces singulières rubriques, on peut donner sens précis et contenu assignable; quelques-unes enveloppent bien des êtres fantastiques […]; mais justement en leur faisant place à part, l'encyclopédie chinoise en localise les pouvoirs de contagion […]. La monstruosité ici n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination; elle ne se cache dans la profondeur d'aucun pouvoir étrange. Elle ne serait même nulle part présente en cette classification si elle ne se glissait dans tout l'espace vide, dans tout le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres. Ce ne sont pas les animaux «fabuleux» qui sont impossibles, puisqu'ils sont désignés comme tels, mais l'étroite distance selon laquelle ils sont juxtaposés aux chiens en liberté ou à ceux qui de loin semblent des mouches. Ce qui transgresse toute imagination, toute pensées possible, c'est simplement la série alphabétique (a, b, c, d) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories.[1]

Attraverso l'illusione di una naturale vicinanza, di un luogo comune espresso dalla serie alfabetica, si manifesta con violenza lo choc dello smottamento di quel luogo comune stesso, cui il linguaggio, per significare, deve aderire. Aderenza illusoria, tuttavia, dal momento che essa si determina sul filo di un senso, di una direzionalità che le cose, ordinate sul filo di un linguaggio fornito di senso logico – espressivo o rappresentativo –, assumono (per mezzo di quello stesso linguaggio che pretende, semplicemente, di descriverle). Aderenza, questa al senso (allo stesso tempo significato e direzionalità funzionali), che costituisce quel luogo comune su cui le cose si dispongono. Una volta sradicato il linguaggio da questo luogo comune (il senso del discorso che determina il senso della disposizione delle cose), le parole si dispongono in un puro spazio di linguaggio: spazio in cui prendono forma, nello stesso momento, le parole e le cose[2], che vengono a trovarsi

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 7-8.
[2] Cfr. M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 14 maggio 1962.

sullo stesso piano di esistenza indifferenziata[1], in cui il linguaggio si trova ad essere una cosa tra le cose, con il suo spessore, la sua densità, la sua materialità.

È quindi un'esperienza della materialità del linguaggio, quella che si situa alla soglia dell'archeologia volta a ricostruire l'*épistémè* dell'età moderna. *Épistémè* che, come abbiamo ricordato, è costituita dalla rete di rapporti che intercorre tra i diversi ambiti discorsivi in una società storicamente e geograficamente determinata. E, se tale stretto rapporto tra l'esperienza fatta dal gioco letterario con la plasticità del linguaggio e la storia delle formazioni discorsive è già reso evidente sia dalla posizione del testo di Borges, sia dalla contemporaneità delle indagini archeologiche e degli scritti su letteratura e linguaggio, gli appunti che riempiono i quaderni conservati nel Fonds Foucault mostrano una fluidità e un'assenza sorprendente di differenziazione tra le due tematiche.

Tra febbraio e marzo del 1963 si lasciano scorgere le prime tracce del progetto di *Les mots et les choses*. Esso si affaccia, tra le pagine del terzo *cahier*, come proposito di fare non una storia della filosofia, o una storia delle idee, ma una storia del pensiero; più precisamente: «des signes de la pensée»[2]. Una storia, quindi, dei segni attraverso cui si manifesta il pensiero, la cui configurazione si mostra nello spessore delle istituzioni, delle forme di letteratura e dei sistemi filosofici[3]. Una serie di annotazioni del 16 maggio di quell'anno, si aprono sotto il titolo «Histoires des idées et analyses du langage»[4], che porta alla progettazione, annotata una decina di giorni più tardi, di un'«analyse des formations culturelles»[5]. Analisi delle formazioni culturali, che altro non è se non quell'archeologia dell'*épistémè* la quale, in *Les mots et les choses*, realizzerà un'indagine sul cambiamento del rapporto che, attraverso i discorsi scientifici e conoscitivi, si instaura via via tra i

[1] Cfr. *ivi*, appunto del 31 maggio 1962, dove Foucault, riferendosi a Leiris, nota come il linguaggio si situi in una regione di «d'évidences inévitables qui constituent la pâte merveilleuse où les mots et les choses sont indifférenciés»; un piano in cui «le langage n'a pas d'instrumentalité». Il riferimento a Leiris, nel quadro del laboratorio di appunti e spunti destinati alla stesura di un libro su Raymond Roussel, che certo non sorprende, trova tuttavia un chiarimento più puntuale nell'intervista, già citata, del 1983: interrogato sull'eventuale interesse che il rapporto tra i surrealisti e Roussel poteva aver suscitato in Foucault, questi risponde negativamente, precisando tuttavia che era stato «attiré par les rapports Leiris-Roussel, à cause de *Biffures*, où un certain nombre de choses font penser à Roussel» (M. FOUCAULT, «Archéologie d'une passion», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. IV, testo n. 343, pag. 605).

[2] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 3, appunto del 12 marzo 1963.

[3] Cfr. *Ibidem*. L'appunto, di difficile decifrazione, fa riferimento ai segni che si trovano «dans l'épaisseur des institutions, des littératures, des philosophies».

[4] *Ivi*, appunto del 16 maggio 1963.

[5] *Ivi*, appunto del 28 maggio 1963.

differenti campi disciplinari. *Épistémè*, quella articolatosi durante l'età moderna e fino alle soglie della contemporaneità, che sancì la nascita dell'uomo come oggetto di un insieme di saperi che ne definiscono la natura: in quanto vivente, in quanto agente di produzione economica e in quanto soggetto che si esprime attraverso il linguaggio – come Foucault sintetizzerà, quindici anni più tardi, nella prefazione scritta per il volume di Dreyfus e Rabinow, pubblicato negli Stati Uniti nel 1982:

> Il y a d'abord les différents modes d'investigation qui cherchent à accéder au statut de science; je pense par exemple à l'objectivation du sujet parlant en grammaire générale, en philologie et en linguistique. Ou bien […] à l'objectivation du sujet productif, du sujet qui travaille, en économie et dans les analyses des richesses. Ou encore […] à l'objectivation du seul fait d'être en vie en histoire naturelle ou en biologie.[1]

Questa indagine sulla formazione dei discorsi dispiegatisi per costituire l'uomo come oggetto di scienza ed inquadrarlo in una configurazione di saperi che ne stabiliscono le definizioni, viene condotta – durante le analisi foucaultiane degli anni Sessanta – nello spazio di una realtà puramente discorsiva, verbale. È infatti in quanto ricerca che si basa sugli enunciati, cioè sulle formazioni discorsive effettivamente prodotte in una data epoca – che viene ordinata e si conserva in una massa documentaria cui attingere per ricostruire tale rete di enunciati[2] – che l'archeologia viene definita da Foucault nel 1969. L'autore di *Les mots et les choses* definisce così un metodo di ricerca che si muove all'interno dello spessore del materiale discorsivo, analizzando il modo in cui una società ha modellato la materia del linguaggio, organizzandola in discorsi. Il linguaggio, e più in generale il materiale discorsivo, prendono così la stessa consistenza oggettuale, la stessa densità materiale delle cose che esso descrive.

La considerazione del linguaggio in quanto *cosa* materiale, come parte del mondo nella sua densità, e non come sistema di segni (cioè come strumento impalpabile, pellicola trasparente su cui la verità del mondo si imprime) non è del resto cosa inedita. È piuttosto lo statuto del linguaggio come puro mezzo di trasmissione della verità, ad essere un'acquisizione tardiva – costituendo proprio il modo in cui si configura il rapporto del linguaggio alle cose, ed infine il modo in cui il discorso si organizza in *épistémè* nell'età

[1] M. FOUCAULT, «The Subject and Power» («Le sujet et le pouvoir»), in H. DREYFUS, P. RABINOW, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutic*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 4, testo n. 306, pag. 323.
[2] Cfr. M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., pag. 14.

moderna. Prima dell'articolazione di un rapporto rappresentativo tra linguaggio e mondo designato, il linguaggio era infatti una materia spessa, cosa tra le cose:

> Au XVI^e^ siècle, le langage réel n'est pas un ensemble de signes indépendants, uniforme et lisse où les choses viendraient se refléter comme dans un miroir pour y énoncer une à une leur vérité singulière. Il est plutôt chose opaque, mystérieuse, refermée sur elle-même, masse fragmentée et de point en point énigmatique, qui se mêle ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtre à elles: tant et si bien que, toutes ensembles, elles forment un réseau de marques où chacune peut jouer, et joue en effet, par rapport à toutes les autres, le rôle de contenu ou de signe, de secret ou d'indication. Dans son être brut et historique du XVI^e^ siècle, le langage n'est pas un système arbitraire; il est déposé dans le monde et il en fait partie à la fois parce que les choses elles-mêmes cachent et manifestent leur énigme comme un langage, et parce que les mots se proposent aux hommes comme des choses à déchiffrer.[1]

Il richiamo di Foucault all'organizzazione attraverso la quale l'*épistémè* del XVI secolo articolava il linguaggio non è un caso isolato né tutt'affatto anodino. Esso si inserisce, infatti, in quel contesto critico-letterario di cui si è proposta una ricostruzione nel capitolo precedente. Come abbiamo mostrato nei paragrafi relativi alle ricerche sul linguaggio mobilitate dagli ambienti letterari protagonisti del secondo dopoguerra, gli anni Sessanta videro una vera e propria esplosione di quel dibattito la cui posta in gioco era proprio la messa in questione di quella funzione espressivo-rappresentativa del linguaggio, e della relativa organizzazione pragmatica del mondo e del modo di pensarlo che essa comporta. Le sperimentazioni che si liberarono nei diversi ambienti avanguardistici si erano infatti mosse all'interno dello spessore materiale del linguaggio, giungendo nella maggior parte dei casi a rivendicare un vero e proprio materialismo letterario teso a mettere in primo piano il lavoro di scrittura come lavorazione della materia linguistica nel processo di fabbricazione del prodotto letterario[2].

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 49-50.

[2] A ridosso del 1968 la questione della visibilizzazione della materialità del lavoro letterario conosce un'esplicitazione che corre lungo tutta l'intricata ragnatela la cui ricostruzione è stata oggetto del secondo capitolo. Già nel 1967, in un articolo redatto per numero monografico del *Menabò* dedicato al suo fondatore, recentemente scomparso, Calvino contrapponeva il «sanculottismo poetico di Vittorini» all'«idea aristocratica di poesia come dono e privilegio» radicata nella storia della produzione letteraria, nell'ambito della quale non vi fu un'affermazione del materialismo corrispondente a quella che si verificò, invece, nel pensiero teorico: «A quello che fu l'ingresso del lavoro nella filosofia – clamoroso e irreversibile ingresso della fame, della stanchezza, della polvere di carbone delle martellate, – non corrispose nulla di simile nella teoria della letteratura per il marxismo dichiarato, riguardo all'oscuro grattare nei calamai, bisticciare con le parole, cancellare, correggere.» (I. CALVINO, «Vittorini: progettazione e letteratura», in *Il Menabò*, n. 10, 1967, poi in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 176). La rivendicazione della materialità del lavoro di scrittura, e la parallela necessità di caratterizzare lo scrittore come lavoratore, fu centrale proprio nell'ambito del dibattito che divampò nei movimenti letterari neoavanguardistici protagonisti del Maggio 1968. Tale rivendicazione viene

Sulla scia della problematizzazione dello statuto del linguaggio in quanto mezzo espressivo-rappresentativo, la cui materialità sembra essere ridotta al minimo indispensabile per essere percepibile, numerose furono le ricerche mobilitate per rintracciare, nella storia della civiltà occidentale, esperienze dell'uso del linguaggio in cui gli aspetti materici di quest'ultimo assunsero un ruolo di primo piano nella composizione testuale. Piuttosto significativa appare infatti la pubblicazione di un articolo di Paul Zumthor, nel 4° numero di *Change*, dedicato alla materialità della scrittura nella poetica di età carolingia. L'articolo del filologo ginevrino si sofferma sulla particolare composizione della scrittura rappresentata dalla pratica dei *carmina figurata*, in uso tra i poeti del IX secolo. Si tratta di figure che, per un effetto di differenziazione grafica o cromatica di alcune lettere che compongono le parole del testo, emergono dal testo stesso, dando così forma iconografica al senso centrale del poema, enunciato dalle parole che compongono la figura[1]. Ma questa particolare pratica viene inserita da Zumthor nell'ambito di un'attenzione generale prestata, a quell'epoca, agli aspetti materiali della scrittura. L'articolo si concentra, insomma, sull'importanza che «revêtent soudain les procédés expressifs fondés sur la lettre même, ou qui du moins en intègrent la forme matérielle au contenu du message»[2]. I poeti, o meglio, più in generale, gli scrivani dell'epoca,

mossa dal collettivo Union des Écrivains, riunitosi attorno a Jean-Pierre Faye (transfugo di *Tel Quel* e fondatore di *Change*). Come scrive Boris Gobille, infatti, «Le communiqué qui accompagne la création de l'Union le 21 mai assigne à celle-ci la mission de «donner à l'écrivain un statut nouveau dans une société nouvelle». C'est le terme «travailleur» qui structure alors la réflexion du collectif.» (B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, op. cit., pag. 191). Come ultimo esempio chiamato a tracciare la presenza di tale riflessione materialista in campo letterario, infine, un intero articolo apparso in *Communications* nel 1968, ma datato 1967 nella successiva pubblicazione del testo in *Sémèiotiké*, fu dedicato da Julia Kristeva alla questione della produttività del testo letterario, prendendo a caso esemplare la scrittura di Raymond Roussel. Secondo Kristeva, la storia dell'attività letteraria ha celato, sulla scorta del sotterfugio della verosimiglianza, il lavoro di composizione del testo: «*La productivité textuelle est la mesure inhérente de la littérature (du texte), mais elle n'est pas la littérature (le texte)* de même que chaque travail est la mesure inhérente d'une valeure sans être la valeure même» (J. KRISTEVA «La productivité dite texte», in *Communications*, n, 11, 1968, poi in *Sémèiotiké*, Éditions du Seuil, Paris 1969, pp. 177-178). Rispetto a questa invisibilizzazione, gli scritti di Roussel rendono manifesta «la nouvelle étape que notre culture semble franchir depuis la fin du siècle dernier (avec Mallarmé, Lautréamont, et, à un autre niveau fondamental et en dernière instance déterminant, Marx). Il s'agit du passage de la *dualité* (du signe) à la *productivité* (trans-signe). […] Tout l'espace contemporain est complice de cette activité textuelle que les dernières années ne font qu'accentuer: le monde du travail qui réclame son lieu contre le lieu de la valeur […].» (*ivi* pag. 183).

[1] Cfr. P. ZUMTHOR, «Carmina figurata. Une mode carolingienne», in *Change*, n. 4, 1969, pag. 152: «[…] le *carmen figuratum* manifeste l'unité conceptuelle et symbolique de la page: les vers, lettriquement égaux, sont composés de façon à contenir, à des places déterminées, des lettres telles qu'elles forment (extraites des mots auxquelles elles appartiennent, et reliées les unes aux autres) une phrase révélant le sens caché du poème. […] L'emploi d'une encre diversement colorée facilite en général le déchiffrage».

[2] *Ivi* pag. 151.

ricercavano, secondo Zumthor, la chiave di un senso insito nella densità stessa del segno linguistico:

> Ces hommes du livre cherchent la clé perdue d'un langage où le graphisme comme tel ferait sens (et il ne s'agit pas d'hiéroglyphes ni de pictogrammes: mais du seul système qu'on possède, le pauvre alphabet latin); ils tentent, maladroitement, de dépasser, en la forçant, la limite arbitraire que l'on fixe d'habitude à la corporéité du poème: versification, syntaxe, mots, images: pourquoi pas la position du copiste, le poids de l'encre, le format des caractères?[1]

Gli elementi sui quali Zumthor richiama l'attenzione trovano una particolare risonanza nelle osservazioni mosse da Foucault, tre anni prima, a proposito dello statuto del linguaggio quale era concepito durante la *Renaissance*. È infatti proprio sulla ricerca di quella «clé perdue» che, una volta ritrovata, svelerebbe il senso insito al «graphisme comme tel», che insistono le riflessioni mosse da Foucault nel capitolo dedicato allo statuto del linguaggio nell'assetto epistemico precedente l'età moderna. In tale assetto epistemico, secondo Foucault, non vi è alcun ruolo rappresentativo del linguaggio – puro mezzo per esprimere un senso:

> Le langage n'est ce qu'il est parce qu'il a un sens; son contenu représentatif, qui aura tant d'importance pour les grammairiens du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle qu'il servira de fil directeur à leurs analyses, n'a pas ici de rôle à jouer. Les mots groupent des syllabes, et les syllabes des lettres parce qu'il y a, déposées en celles-ci, des vertus qui les rapprochent et les disjoignent, exactement comme dans le monde les marques s'opposent ou s'attirent les unes les autres. L'étude de la grammaire repose, au XVI^{e} siècle, sur la même disposition épistémologique que la science de la nature ou les disciplines ésotériques.[2]

A riprova dell'analisi avanzata, Foucault prosegue indicando la rilevanza che la disposizione spaziale assunta dalla scrittura occupava negli studi sul linguaggio. Cita infatti il botanista Claude Duret (ciò che conferma, tra l'altro, la commistione epistemica della grammatica con le scienze naturali e le discipline esoteriche o di carattere sapienziale), il quale notava come le scritture utilizzate dai diversi popoli che abitano la terra, si disponessero ciascuna secondo un senso (da destra a sinistra, da sinistra a destra, dall'alto in basso etc.), riproducendo, prese tutte insieme, l'immagine della Croce[3]. I grammatici del XVI secolo perseguivano, insomma, la ricostruzione del calligramma universale che

[1] *Ibidem*.
[2] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 50.
[3] *Ivi* pag. 52.

corrisponde alla verità della creazione, che ricompone il mondo nella sua verità primordiale.

Il calligramma compare, del resto, tra le pratiche di scrittura indicate da Zumthor nel suo articolo dedicato alle composizioni poetiche di età carolingia[1], sebbene, nel caso dell'articolo del medievista ginevrino, la materialità della scrittura rivesta un ruolo ludico. I due atteggiamenti vengono tuttavia a trovarsi sulla medesima traiettoria, quella cioè dell'interesse per la materialità de linguaggio. Il fatto che le riflessioni foucaultiane sulla densità materica del linguaggio vengano suscitate dalla lettura di Raymond Roussel[2] costituisce, nella definizione della trama che stiamo tessendo tra queste disparate enunciazioni analitiche, un nodo pregnante. L'inventore del *procédé* rivelato in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* fu infatti il capostipite di adozione del gruppo Oulipo[3].

L'Oulipo era d'altronde strettamente legato alla rivista *Change*, tra i fondatori della quale vi era infatti l'oulipiano Jacques Roubaud. Alla luce di questa correlazione appare meno spiazzante la ricorrenza di alcuni dei giochi linguistici evocati da Zumthor come frequenti nella composizione poetica del IX secolo nelle pratiche in uso tra i membri dell'Oulipo: ne è un esempio evidente il richiamo al lipogramma (ovvero l'esclusione di una determinata lettera)[4]. Particolarmente significativo diventa quindi il fatto che gli oulipiani rivendicassero, in qualità di «plagiaires par anticipation», i Grands Rhétoriqueurs[5], poeti di corte del XIII e XIV secolo francese, e oggetto di un saggio di Zumthor. In *Le masque et la lumière*, pubblicato nel 1978, i Grands Rhétoriqueurs vengono descritti come giocolieri della scrittura e della composizione poetica. Le loro composizioni, secondo l'analisi proposta da Zumthor, testimonierebbero di una sorta di nichilismo del senso: «Monde-coquille, creux, réduit à une apparence splendide et pathétique, dissimulant sinon un pur néant, du moins une interrogation inutile parce qu'elle ne porte sur rien»[6]. Un mondo-conchiglia, quello che racchiude questa inconsistenza di significato, che i Grands Rhétoriqueurs modellavano attraverso una sofisticata forma armonica tessuta tramite un complesso virtuosismo verbale, e in cui il linguaggio gioca come unico protagonista: «[…]

[1] P. ZUMTHOR, «Carmina figurata. Une mode carolingienne», in *Change*, n. 4, 1969, pag. 152.
[2] Cfr. *supra*, pp. 169 sgg.
[3] Cfr. *supra*, pag. 130.
[4] P. ZUMTHOR, «Carmina figurata. Une mode carolingienne», in *Change*, n. 4, 1969, pp. 151-152.
[5] Cfr. C. REGGIANI, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo*, op. cit, pag. 9.
[6] P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, Seuil, Paris 1978, pag. 32.

les rhétoriqueurs ont tenté de faire du langage même, et de lui seul, le spectacle, la scène et l'acteur»[1].

Ma il discorso inteso come materialità densa da plasmare non rientra solo nell'organizzazione epistemica medievale e rinascimentale. Correlativamente, le ricerche mobilitate dalla letteratura e dalle riflessioni sul linguaggio a partire dagli anni Sessanta del Novecento non si limitano all'indagine dei secoli immediatamente precedenti l'organizzazione discorsiva dell'età moderna. Tali ricerche sono mosse, al contrario, da un dinamico impulso a rintracciare qualunque reperto che rechi il segno di un rapporto altro con il linguaggio. La questione dell'organizzazione del rapporto tra il linguaggio e le cose, dell'affermazione o negazione della sua consistenza materiale e malleabile, è peraltro al centro di una battaglia epistemica, logica, gnoseologica, ontologica che vede impegnato il *logos* occidentale (mutando costantemente la configurazione dei fronti via via tracciati); battaglia i cui primi attacchi vengono mossi già nell'opposizione che il pensiero greco stabilì tra pensiero filosofico e retorica sofistica. È quindi anche all'arte retorica che si rivolge il pensiero critico in gioco nella decostruzione del ruolo rappresentativo del linguaggio, seguendo una traiettoria parallela rispetto alle sperimentazioni letterarie.

Sotto questa luce è quindi particolarmente significativo che Roland Bathes, la cui produzione intellettuale rappresenta un caso eminente dell'applicazione dello strutturalismo nella critica letteraria, e che si afferma precocemente come voce teoretica della letteratura sperimentale del secondo dopoguerra, sia stato mosso dall'esigenza di redigere un «panorama chronologique et systématique»[2] della retorica antica e moderna, che egli ricostruisce in un lungo articolo apparso in *Communications* nel 1970. Di fronte alla carenza di materiale divulgativo sull'argomento, l'esponente della *nouvelle critique* decide di fornire un piccolo manuale, un *aide-mémoire*, dedicato a quest'arte argomentativa di composizione discorsiva. Quest'arte plurimillenaria, che attraversa, pur con numerose variazioni, la storia dell'Occidente da Gorgia a Napoleone III[3], è stata «la seule pratique (avec la grammaire, née après elle) à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté»[4]. Così, Barthes intraprende lo studio del tragitto, e delle variazioni, intraprese dalla retorica. La quale, a partire dall'alto medioevo, prende posto tra le sette

[1] *Ivi* pag. 54.
[2] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 172.
[3] Cfr. *ivi* pag. 174.
[4] *Ibidem*.

arti liberali, collocandosi nel *Trivium*. Affiancata da Grammatica e Dialettica (o Logica), essa fa quindi parte di quella «taxinomie de la parole»[1] articolata durante l'età medievale. Anche in questo caso, emerge l'immanenza a se stesso del linguaggio ed il suo essere materia diretta di composizione del discorso:

> La parole n'est pas alors, comme elle le fut depuis, un véhicule, un instrument, la médiation d'*autre chose* (âme, pensée, passion); elle absorbe tout le mental: pas de vécu, pas de psychologie: la parole n'est pas expression, mais immédiatement construction.[2]

La contrapposizione all'utilizzo puramente veicolare del linguaggio, rispetto a qualcosa che lo trascende (anima, pensiero o passione) – utilizzo che prenderà il sopravvento nel corso dell'epoca moderna, rende questa osservazione di Barthes particolarmente vicina all'analisi proposta in *Les mots et les choses*. Nell'indagine archeologica sulla formazione delle scienze umane, infatti, Foucault individua una rottura epistemologica tra un'organizzazione discorsiva, ordinata sul sistema delle segnature, in cui il linguaggio è dotato di una consistenza propria e immanente[3], da un lato; e, dall'altro lato, un'*épistémè* retta dal sistema discorsivo della rappresentazione, in cui il linguaggio perde quella densità in virtù della quale esso alloggiava tra le cose del mondo, e diventa puro veicolo di senso, puro mezzo per rappresentare il mondo.

L'affermazione del linguaggio come funzione rappresentativa trova tuttavia un terreno, seguendo la ricostruzione dell'arte retorica proposta da Barthes, reso fertile dal progressivo prevalere della dialettica sulle altre due forme sotto le quali il linguaggio viene considerato, nella divisione operata dal *Trivium*. La dialettica, o logica, si sarebbe infatti affermata come aspetto preminente del linguaggio, nel periodo compreso tra i secoli XI e XV, relegando la retorica e la grammatica al «rang de parentes pauvres»[4], e portando con sé, al primo posto nella scala d'importanza dell'arte del parlare, la referenzialità al senso e il rapporto del linguaggio alla verità[5].

---

[1] *Ivi* pag. 186.
[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. il passo citato sopra, pag. 137; per l'esposizione, più in generale, dell'*épistémè* individuata da Foucault come propria al mondo precedente l'età moderna, cfr. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 32-59.
[4] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 186.
[5] Cfr. *ivi* pag. 187, dove Barthes descrive la conquista della logica sulle altre due arti del *Trivium* come «première apparition du fantôme référentiel».

Lo stesso Foucault, d'altra parte, non si limita all'indagine del sistema discorsivo della *Renaissance*. A fine giungo del 1969, infatti (dopo la pubblicazione di *L'Archéologie du savoir*, e nello stesso momento in cui, al Collège de France, una nuova configurazione di insegnamenti si stava preparando ad accogliere l'autore di *Les mots et les choses*[1]), un appunto campeggia sul quarto quaderno del *Journal intellectuel*: sotto al titolo «Les sophistes»[2], il sottotitolo della serie di annotazioni che seguiranno recita «Le discours comme chose»[3]. Annotazioni, tutte risalenti al medesimo giorno, in cui quella dei sofisti viene delineata come lotta che si gioca per mezzo del linguaggio, considerato non come significante – adeguato o meno alle cose, ma come «chose prenant place et fonctionnant parmi les choses»[4], che è possibile far agire all'interno di una competizione in cui non è questione «d'existence et de non existence, de vérité et d'erreur, de oui et de non; ce n'est pas un rapport de contradiction, c'est un rapport de contrariété»[5]. Nel quadro di questa promiscuità tra il linguaggio e le cose che esso dovrebbe designare – promiscuità generatrice di paradossi[6] –, lo sforzo del pensiero teoretico è stato quello di neutralizzare questa confusione[7]. La battaglia di una ragione che si vuole sovrana, e che vuole neutralizzare le ingestibili forme paradossali, rese possibili da un linguaggio calato nell'immanenza della sua densità materica, campeggia nelle riflessioni manifestate in questi appunti. E, se il linguaggio può tornare ad assumere una consistenza materiale, lungo il medioevo e la *Renaissance*, è perché esso reca la traccia, allo stesso modo della Creazione – di cui esso è parte e che si è disgregata in seguito alla caduta dell'uomo – di quell'unità che deve essere ritrovata, ricomposta. Alla ricostruzione della verità della Creazione, e della sua originaria armonia, è infatti teso lo studio della scrittura di Claude Duret citato da Foucault[8]. Ma tale fiducia nella possibilità che il mondo, decifrato nella sua stessa materia, possa infine rivelare la perfetta unità della Creazione originaria, viene presto a cadere, sotto

[1] Cfr. D. DEFERT, F. EWALD, J. LAGRANGE (a cura di), «Chronologie», in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, pag. 35.
[2] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 4, appunto del 24 giugno 1969.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] Cfr. *Ibidem*: «Les paradoxes de la sophistique venaient de ce qu'était confondu l'être ainsi manifesté du langage (le discours-chose) et l'être de ce qui est manifesté par le langage (ce dont il est question dans le discours)».
[7] Cfr. *Ibidem*.
[8] Cfr. *supra* pag. 176.

i colpi inferti dalla relativizzazione indotta dal fenomeno della Riforma, dalla proliferazione delle lotte socio-politiche che ne conseguirono, e dalla potenziale esplosività della messa in discussione – rispetto all'ordine unitario del mondo, tanto sociale che epistemologico – che tali fenomeni comportavano.

L'univocità della ragione divina, pericolosamente incrinata, non può quindi più garantire un ordine unitario. Ad essa si sostituisce l'univocità della ragione umana, del *logos*, della coscienza. Il pensiero, la ragione, assume una sola e unica verità assoluta, garante della verità di ogni discorso tenuto sul mondo e sugli oggetti in esso presenti. Il linguaggio cessa così di avere diritto ad una propria consistenza, ad una propria verità, e diventa piuttosto oggetto di verità, e, allo stesso tempo, mezzo per esprimerla. La sua densità si assottiglia, la sua materialità viene ridotta allo stretto necessario per essere percepibile. Il suo utilizzo, le sue varianti combinatorie, sono ormai regolate da una serie di leggi che stabiliscono possibilità e contraddizioni dettate dalla funzione rappresentativa di un mondo e di un pensiero trascendenti il linguaggio stesso.

Bisognerà attendere che anche l'univocità della ragione umana si ritrovi ad essere bersaglio di sospetti, di dubbi; che anche essa sia suscettibile di relativizzazioni. Bisognerà attendere la fine del XIX secolo (con l'annichilente attacco del pensiero di Nietzsche), affinché il linguaggio possa riappropriarsi della sua densità immanente. Essa torna ad affacciarsi nella letteratura di fine XIX secolo (con Mallarmé, con Lautréamont):

> A partir du XIX e siècle, la littérature remet au jour le langage en son être: mais non pas tel qu'il apparaissait encore à la fin de la Renaissance. Car maintenant il n'y a plus cette parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours de cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature.[1]

Non vi è quindi più traccia di quella fiduciosa ricerca di un'unitarietà originaria. Il ritorno della materialità del linguaggio libera piuttosto, sulla scia di un nichilismo che è affermazione di un'anarchia rispetto a qualunque verità unica e assoluta, tutta l'arbitraria potenzialità di un mondo caleidoscopico, liberato dalla sovranità monarchica di un ordine supremo: quello che, in età moderna, era stato stabilito dalla definizione della Ragione.

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 59.

3.1.1 Il linguaggio, una cosa tra le altre: cose da matti

L'età moderna definì insomma un *Logos*, quello della civiltà occidentale, veicolo di verità e strumento espressivo della Ragione. Definizione che implica l'individuazione di un'estraneità. Estraneità che nel corso del XVII secolo viene identificata con la follia[1]. La follia stessa è d'altronde un oggetto i cui contorni vengono definiti nella riorganizzazione discorsiva operata con l'affermarsi dell'*épistémè* moderna. I lineamenti tracciati per individuare la follia si definiscono infatti in contrasto e sul calco di quelli che definiscono la Ragione universale, costituendone così l'alterità. Il gesto che traccia questo profilo, operando la divisione della Ragione dal suo Altro assoluto, viene individuato da Foucault, in *Histoire de la folie*, nella differenza del ruolo assunto dalla follia, rispetto al sogno e all'errore, nel cammino del dubbio cartesiano. Se infatti la ragione può incorrere negli ultimi due, essi non condurranno mai il dubbio ad un livello di assolutezza, in grado di minare qualunque residuo di evidenza; rischio, quello dello sgretolamento di ogni certezza riguardante il mondo, che rappresenta l'inquietante pericolo comportato dalla follia. Per questo motivo Descartes recide nettamente la follia dall'io pensante:

> Ce n'est pas la permanence d'une vérité qui garantit la pensée contre la folie, comme elle lui permettait de se déprendre d'une erreur ou d'émerger d'un songe; c'est une impossibilité d'être fou, essentielle non à l'objet de la pensée, mais au sujet qui pense.[2]

[1] Quella della follia è un'istanza di estraneità che si ritrova in ogni società, come Foucault ripete – quasi ossessivamente – in una serie di scritti inediti pubblicati nell'autunno del 2019 (M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit.). Tra i tredici testi ivi raccolti (tutti – ad eccezione di un testo sulla nozione di esperienza nell'ambito della fenomenologia e nel pensiero di Bataille – databili alla seconda metà degli anni Sessanta: cfr. l'introduzione di J. REVEL a M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 9), i primi cinque hanno ad oggetto il tema della follia. Questa, identificata attraverso l'opposizione ad una serie di interdizioni, viene definita come «une fonction constante qu'on retrouve dans toutes les sociétés» nei due testi redatti per due conferenze, dal titolo «Folie et civilisation» (*ivi*, pag. 34 e pag. 51). Nei due testi – destinati, anch'essi, ad una loro enunciazione orale – su «La littérature et la folie», dedicati uno alla follia nel teatro barocco e nel teatro di Artaud, e l'altro alla follia nell'opera di Roussel, la frase «Il n'y a pas de société sans folie» è posta in apertura del discorso (*ivi*, pag. 89 e pag. 111). È del resto in quanto alterità che la follia si colloca in *Histoire de la folie*, che altro non è se non la storia della divisione tracciata dalla Ragione nei confronti della sua alterità, della sua esteriorità; ed ancora il luogo dell'«Extériorité» che la follia occupa nello scritto «La folie, l'absence d'œuvre» (cfr. M. FOUCAULT, «La folie, l'absence d'œuvre», in *La Table ronde*, n. 196, 1964, ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 25, pag. 412).

[2] M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972, pag. 57.

Se, rispetto al sogno e all'errore, è una verità estrinseca al pensiero, appartenente all'oggetto, ciò che permette di ripristinare la solidità della certezza, nel caso della follia la verità pertiene piuttosto al pensiero stesso, al suo corretto uso, alla ragione: l'uomo che ragiona, non può – per ciò stesso – essere folle. Viene così solcata la linea di quel *partage* che segnerà il rapporto dell'età moderna, a partire dal XVII secolo, con la follia. Epoca a partire dalla quale si definisce quindi l'assolutezza della razionalità, del *cogito*. Una razionalità che si esprime attraverso un linguaggio, il cui funzionamento viene stabilito nei termini di un rapporto di rappresentazione tra le parole e le cose.

L'assolutezza della ragione, si afferma quindi come verità dell'uomo – dell'uomo pensante; e il fatto che tale ragione si esprima attraverso un uso rappresentativo del linguaggio determina l'univocità del discorso vero, l'univocità del corretto modo di conoscere e rappresentare il mondo: discorso vero che, in ultima istanza, definisce la verità del mondo. In questa configurazione assunta dalla verità della conoscenza – in altre parole: in questa organizzazione epistemica, non vi è più necessità, né spazio, per la densità materica del linguaggio, la cui riduzione a strumento trasparente di espressione e rappresentazione neutralizza (e allo stesso tempo cela) la possibilità che le cose possano essere forgiate dalla plasticità del linguaggio che le descrive. Questa tensione a ridurre al minimo percettibile la materialità del linguaggio determina, non a caso, il declassamento della retorica, che da tecnica di costruzione del discorso diventa puro ornamento stilistico. Declassamento che Barthes fa coincidere con l'affermazione, tra il XVI e il XVII secolo, del valore di evidenza – relativo all'oggetto del discorso e quindi trascendente il linguaggio stesso:

> La rhétorique […] tombe peu à peu dans un grand discrédit intellectuel. Ce discrédit est amené par la promotion d'une valeur nouvelle, l'évidence (des faits, des idées, des sentiments), qui se suffit à elle-même et se passe du langage (ou croit s'en passer), ou du moins prétend ne plus s'en servir que comme d'un *instrument*, d'une médiation, d'une expression. Cette «évidence» prend, à partir du XVI^{e} siècle, trois directions: une évidence personnelle (dans le protestantisme), une évidence rationnelle (dans le cartésianisme), une évidence sensible (dans l'empirisme). La rhétorique, si on la tolère […], n'est plus du tout une logique, mais seulement une *couleur*, un ornement, que l'on surveille étroitement au nom du «naturel».[1]

[1] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 192.

Il linguaggio si ritrova così, alla soglia dell'età moderna, ad essere asservito ad una trascendenza: alla trascendenza della ragione. Per questo motivo esso diventa anche il luogo in cui si manifesta l'alterità della ragione, la follia. La follia si lega in effetti, a partire dal *partage* individuato in *Histoire de la folie* al XVII secolo, ad una serie di interdizioni che hanno a che fare con il linguaggio. Questo legame viene indicato da Foucault, in modo particolarmente chiaro, nell'articolo «La folie, l'absence d'œuvre», pubblicato nel 1964 su *La Table ronde* e successivamente annesso alla seconda edizione di *Histoire de la folie*. Nell'articolo del 1964, la follia viene legata ad una «forme générale de transgression»[1], cui per lungo tempo ha prestato il volto, ma che ha a che fare con un dominio più ampio di interdizioni del linguaggio[2]. La follia durante l'età moderna, non si configura come una forma patologica, né come sintomo di un malfunzionamento di un organo (ciò a cui si tenterà di ridurla a partire da Pinel). Essa si configura piuttosto come funzione[3] della trasgressione di ciò che è interdetto secondo le regole dettate da un codice, come modello di incorrettezza o malfunzionamento rispetto ad una definizione di normalità[4]. La follia è quindi la trasgressione della rettitudine del pensiero, e in quanto tale si oppone alla ragione come sua alterità. In quanto tale, in quanto opposizione funzionale alla ragione, la follia trova il suo luogo di manifestazione nel linguaggio: «Cette fonction – afferma Foucault – s'exerce sur le langage»[5]; o ancora (poco più avanti): «[…] la folie dans les société, c'est la différence absolue, l'autre langage […]»[6].

[1] M. FOUCAULT, «La folie, l'absence d'œuvre», art. cit., in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 25, pag. 415.

[2] Cfr. *ivi*, pag. 416, in cui Foucault distingue i diversi tipi di interdizione riguardanti il linguaggio. Il legame della follia con un dominio di interdizioni che ogni società stabilisce nei confronti delle attitudini linguistiche viene ribadito nel testo sul teatro di Artaud, «La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]», rimasto inedito fino al 2016 (quando viene pubblicato nel n. 835 di *Critique*) e ripubblicato nel 2019 in M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit.: cfr. *ivi* pp. 104-105. Nel 1970, in occasione della lezione inaugurale pronunciata al Collège de France, Foucault lega l'articolazione dei discorsi di verità e la formazione delle cesure operate da questi sui rapporti tra il linguaggio e le sue interdizioni: cfr. M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris 1970, pp. 10-23.

[3] L'affermazione che «La folie est une constante qu'on retrouve dans toutes les société» si ritrova ripetuta per ben due volte, in due degli scritti inediti – relativi a testi pronunciati in occasione di conferenze, tra il 1965 e il 1967 – raccolti in M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 34 e pag. 51. Per la datazione dei testi (certa per il secondo, pronunciato a Tunisi nel 1967, ma incerta per il primo) cfr. J. REVEL, «Introduction», in *ivi*, pag. 10.

[4] In quanto funzione, precisa Foucault, l'opposizione della follia alla ragione è anzi esemplare rispetto a tutte le altre opposizioni funzionali: «l'opposition folie/raison joue le rôle de code par rapport aux autres grands partages fonctionnels (ceux de la morale, de la justice, de la politique, de la société)» (M. FOUCAULT, «Folie et société», in *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 80).

[5] M. FOUCAULT, «La littérature et la folie [La folie dans li théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]», in *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 90.

[6] *Ivi* pag. 91

Il rapporto tra letteratura e follia nelle analisi di Foucault deve quindi essere considerato alla luce di questo stretto legame che vincola la follia al linguaggio. L'autore di *Les mots et les choses* intravede infatti, nel linguaggio per mezzo del quale la follia si rende individuabile, l'apertura di una breccia attraverso cui si insinua la libertà di contestazione e ridefinizione delle cristallizzazioni determinate dall'utilizzo del linguaggio come mezzo espressivo-rappresentativo. Ma tale libertà non è dovuta al fatto che la follia permetterebbe un'esperienza pura, libera, ingenua ed innocente del mondo; essa è resa possibile, piuttosto, grazie ad un rapporto di analogia formale che la follia intrattiene con il linguaggio letterario, e che riguarda il ruolo di funzione trasgressiva assunto dalla follia: la possibilità d'infrangere le costrizioni, di trasgredire le limitazioni imposte dal suo uso logico-rappresentativo (ovvero dal voler esprimere un discorso dotato di senso morale, dal voler rappresentare una verità o enunciare un sapere).

La modalità in cui la follia affiora alla superficie del piano linguistico libera, di fatto, la potenzialità di incontri inediti tra le cose. Incontri che avvengono nello spessore del linguaggio e che manifestano l'arbitrarietà della mappatura del mondo disegnata da quello stesso linguaggio nel suo uso ordinario e familiare – così come nella sua organizzazione in discorsi conoscitivi e scientifici. È in occasione di una conferenza radiofonica pronunciata nel 1963, nell'ambito di un programma diretto da Jean Doat e intitolato *L'usage de la parole*, che Foucault mostra come il rapporto tra linguaggio e follia lasci emergere l'inquietante libertà di uno sconvolgimento del mondo:

> J'ai l'impression, si vous voulez que, très fondamentalement, en nous, la possibilité de parler, la possibilité d'être fou sont contemporaines, et comme jumelles, qu'elles ouvrent sous nos pas, la plus périlleuse, mais peut-être aussi la plus merveilleuse ou la plus insistante de nos libertés.
>
> Au fond, même si tous les hommes du monde étaient raisonnables, il y aurait encore, toujours, la possibilité de traverser le monde de nos signes, le monde de nos mots, de notre langage, de brouiller leur sens le plus familier et de mettre, par le seul et miraculeux jaillissement de quelques mots qui s'entrechoquent, le monde de travers.[1]

La scoperta della nostra epoca, di una contemporaneità tra la possibilità di parlare e la possibilità della follia, è ciò che permette alla letteratura contemporanea – quella del XX secolo – di mettere in scena una contestazione del linguaggio nel suo uso logico-

[1] M. FOUCAULT, «Le langage en folie», in M. FOUCAULT, *La grande étrangère. A propos de littérature*, op. cit., pag. 52.

rappresentativo; è quella scoperta che fa di Roussel un precursore della nostra letteratura contemporanea; che permette, infine, alla letteratura contemporanea di riconoscersi nel linguaggio letterario di individui che, da un punto di vista sociale, la nostra civiltà ha drasticamente declassato[1]. Quella letteratura che, a partire dalla fine del XIX secolo, riporta in luce l'essere del linguaggio[2], scopre insomma la possibilità d'infrangere, attraverso il linguaggio stesso, le frontiere del possibile e dell'impossibile. Il potenziale di trasgressione del linguaggio emerge sul filo del rapporto che esso intrattiene con la follia, dal momento che quest'ultima – considerata a sua volta nel suo manifestarsi alla superficie del linguaggio – «assure des communications impossibles, franchit des limites qui, d'ordinaire, sont infranchissables. La folie, c'est la rencontre impossible, et c'est le lieu de l'impossibilité»[3]. È lo choc di tale scoperta che porta la letteratura, nell'impresa di contestazione e neutralizzazione dell'asservimento del linguaggio alla funzione espressiva di un senso, o rappresentativa di un mondo, ad escogitare la strategia di un *procédé* meccanico di composizione, in un laboratorio aperto di lavorazione della materialità del linguaggio.

3.2 LA SCRITTURA COME *PROCÉDÉ*

Nulla di più sbagliato, quindi, che vedere nei frequenti ricorsi ai racconti di Raymond Roussel[4], alle analisi linguistiche di Jean-Pierre Brisset[5], o, più tardi, alla scrittura di Louis

[1] «Pourquoi avoir recueille les paroles de Nerval ou d'Artaud, pourquoi s'être retrouvée en elles, et pas en eux?», si domanda Foucault in «La folie, l'absence d'œuvre» (M. FOUCAULT, «La folie, l'absence d'œuvre», art. cit., in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 25, pag. 413). Allo stesso modo, durante un'intervista rilasciata a Claude Bonnefoy nel 1968, Foucault si domanda: «comment se fait-il qu'un œuvre comme celle-là, qui vient d'un individu que la société a déclassé – et par conséquent exclu – comme malade, puisse fonctionner, et fonctionner d'une manière absolument positive, à l'intérieur d'une culture?» (M. FOUCAULT, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, EHESS, Paris 2011, pag. 51).

[2] Cfr. il passo, tratto da *Les mots et les choses*, citato *supra*, pag. 181.

[3] M. FOUCAULT, «La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]», in M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 97.

[4] Personaggio dalla psicosi conclamata, paziente di Pierre Janet e che assumeva regolarmente sia psicofarmaci che sostanze psicotrope.

[5] Definito alienato da un articolo, intitolato «Chez les fous», apparso su *Le Petit parisien* del 29 luglio 1904 (cfr. M. FOUCAULT, «Sept propos sur le septième ange», in J.-P. BRISSET, *La Grammaire logique*, Tchou, Paris 1970, ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 2, testo n. 73, pag. 25.

Wolfson[1], un'ingenua fascinazione per una presunta libertà di espressione di una verità – sull'uomo o sul mondo – altrimenti censurata da un sapere guidato da una finalità conoscitiva e da un senso morale. Se la letteratura – ed in particolare quella del XX secolo – ha raccolto le parole di Nerval e di Artaud, se si è riconosciuta nel delirante proliferare di scene insensate e labirintiche di Roussel, non è in ragione di una natura di cui la follia sarebbe epifenomeno, ma in quanto la follia è «une fonction générale de partage qu'on retrouve en toute culture humaine»[2]. Funzione che, in quanto tale, è autonoma dalla follia intesa come fenomeno patologico – come malattia mentale: questa non è che una delle forme definite dall'articolazione della cesura, della divisione operata tra sensato e insensato. La divisione, la decisione della linea che separa il sensato dall'insensato, può riguardare fenomeni suscettibili di essere presi nella rete di un sapere positivo sulla vita biologica, sul normale funzionamento del corpo e sulle sue deviazioni patologiche, ma non si lascia ridurre interamente a questo sapere[3]. La follia, non in quanto deviazione dal funzionamento biologico di un organo – il sistema nervoso –, ma in quanto deviazione dalla linearità logica del linguaggio (dal suo utilizzo dettato dal buon senso e che si rende comprensibile sulla base del senso comune), rimane assolutamente eccentrica rispetto ad un inquadramento medico[4].

L'intimo rapporto di follia e letteratura, lungi dall'essere dovuto ad un'immaginazione finalmente liberata nello spazio dell'arte – che sarebbe scevro dalle obbligazioni imposte dalla logica e dalla ragione – affonda quindi le sue radici nell'essere denso e impersonale del linguaggio, piuttosto che in un nucleo esistenziale dell'essere umano. Facendo correre il linguaggio sul filo del *partage*, sulla linea di confine tracciata tra il sensato e l'insensato, la follia – intesa come prodotto di questa funzione – è quindi «le grand instrument des métamorphoses les plus surprenantes», che incessantemente rimesta e riorganizza «le grand jeu du même et de l'autre».

L'individuazione di questo nodo, che intreccia follia e letteratura nello spessore del linguaggio, si lascia definire, tra il pulviscolo di scritti letterari di Foucault, almeno partire

[1] Il quale, come ricorda Deleuze, «s'intitule lui-même «l'étudiant de langues schizophrénique» ou, d'après son écriture réformée, «le jeune öme sqizofrène»» (G. DELEUZE, «Schizologie», in L. WOLFSON, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970, pag. 5.

[2] M. FOUCAULT, «La littérature et la folie [La folie dans l'œuvre de Raymond Roussel]», in M. FOUCAULT, *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 112.

[3] Cfr. *ivi* pag. 113.

[4] Cfr. *ibidem*.

dal 1962[1]: anno in cui compare, su *La Nouvelle Revue Française*, un articolo su *La Science de Dieu ou la Création* di Jean-Pierre Brisset. Eccentrico linguista, che Foucault inserisce in una «famille d'ombres qui a recueilli ce que la linguistique, dans sa formation, laissait en déshérence»[2], Brisset aveva pubblicato, tra gli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo, una serie di scritti in cui l'origine e la storia del mondo s'intrecciano con la genesi delle parole in un continuo gioco – o delirio – linguistico-grammaticale. Gioco in cui la materia linguistica rivela l'origine del mondo e l'ordine delle cose, svelati dalla combinazione degli elementi fonetici in cui ogni parola viene scomposta e che formano, così isolati, altre parole:

> […] chaque mot est analysé en éléments phonétiques dont chacun vaut lui-même pour un mot; celui-ci à son tour n'est qu'une phrase contractée; de mot en mot, les ondes du discours s'étalent jusqu'au marécage premier, jusqu'aux grands éléments simples du langage et du monde: l'eau, la mer, la mère, le sexe. Cette phonétique patiente traverse le temps en une fulguration, nous remet en présence des batraciens ancestraux, puis dévale la cosmogonie, la théologie et le temps à la vitesse incalculable des mots qui jouent sur eux-mêmes. Tout ce qui est oubli, mort, lutte avec les diables, déchéance des hommes n'est qu'un épisode dans la guerre pour les mots que les dieux et les grenouilles se livrèrent jadis au milieu des roseaux bruyants du matin.[3]

Si tratta quindi un procedimento meccanico di lavorazione della lingua, che seziona il linguaggio, separandolo dalla funzionalità espressiva che lo vedrebbe veicolare necessariamente un senso, un significato. È quindi un procedimento meccanico quello che accomuna il gioco letterario alla follia. Si apre così, nello spessore del linguaggio, uno spazio in cui si rende visibile il potere manipolatorio che il linguaggio stesso detiene sugli oggetti di cui parla. È infatti durante la medesima conferenza radiofonica del 1963, citata alla fine del paragrafo precedente, che Foucault indica la manifestazione di questo potere del linguaggio sulle cose:

> Je voudrais parler […] de cette étrange expérience littéraire qui fait pivoter le langage sur lui-même et découvre, à l'envers de notre tapisserie verbale familière, une loi étonnante. Cette loi, je crois qu'on pourrait la formuler ainsi: le langage, il n'est pas vrai

[1] Può darsi che un periodo di incubazione – per quanto riguarda l'articolazione di questo rapporto, in termini di materialità del linguaggio – fosse già in corso durante la stesura di *Histoire de la folie* (periodo, tra l'altro, coincidente con la scoperta di Raymond Roussel). Nel monumentale lavoro del 1961, sulla definizione del *partage* che la nostra società occidentale ha stabilito tra la Ragione e la sua alterità, tuttavia, la letteratura, ben presente – così come l'arte pittorica – è piuttosto chiamata a testimoniare di un'esperienza originaria della follia, ridotta al silenzio dalla barriera eretta dalla Ragione, con cui quest'ultima ha reciso ogni possibilità di contagio.

[2] M. FOUCAULT, «Le cycle des grenouilles», in *La Nouvelle Revue Française*, n. 114, 1962, ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 9, pag. 204.

[3] *Ivi* pp. 204-205.

> qu'il s'applique aux choses pour les traduire; ce sont les choses qui sont au contraire contenues et enveloppées dans le langage comme un trésor noyé et silencieux dans le vacarme de la mer.[1]

Nessuna sorpresa che la conferenza radiofonica prosegua sull'esempio di Brisset, il cui minuzioso procedimento di lavorazione della lingua genera un «prodigieux délire étymologique»[2], sezionando le parole nei loro elementi fonetici, mescolandole, ridefinendo le assonanze e le armonie tra i frammenti così ottenuti e ricomponendo in questo modo, in una sorta di «dilatation monstreuse»[3], le favole in cui si dispiegano le meravigliose cosmogonie, «comme si le monde depuis sa création n'était rien de plus qu'un gigantesque jeu de mots»[4].

Gioco del linguaggio, combinazione dei frammenti in cui le parole, non più asservite a un voler dire qualche cosa – ma al contrario considerate esse stesse cose – possono essere scomposte. Gioco le cui mosse, le cui regole di composizione, vengono a formare un codice sintattico che si sovrappone, sostituendovisi, a quello che organizza l'uso familiare del linguaggio, regolando così il procedimento meccanico cui il linguaggio, nei suoi aspetti materici, viene sottoposto. È questo procedimento meccanico e impersonale, che svincola il linguaggio dalla sua funzione significativa, ad essere raccolto dalla letteratura contemporanea.

Il procedimento meccanico, attraverso il quale Brisset ricostruisce linguisticamente la cosmogonia primordiale del mondo, sembra essersi affacciato sul tavolo da lavoro di Foucault attraverso l'incontro con Raymond Roussel, avvenuto, secondo la narrazione del filosofo, nell'estate del 1957[5]. Qualunque sia il grado di mitizzazione del racconto autobiografico, nelle pagine del *Journal intellectuel* le prime tracce dell'elaborazione teorica del modo in cui Roussel costruisce le narrazioni dispiegate nei suoi testi, risalgono agli ultimi giorni del 1961[6]. Già nelle annotazioni dei giorni iniziali del 1962 si trovano i primi accenni, in senso stretto, al *procédé*, scoperto grazie alla lettura di *Comment j'ai écrit*

[1] M. FOUCAULT, «Le langage en folie», in M. FOUCAULT, *La grande étrangère. A propos de littérature*, op. cit., pag. 55.
[2] *Ivi* pag. 62.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] Cfr. M. FOUCAULT, «Archéologie d'une passion», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. IV, testo n. 343
[6] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 25 dicembre 1961. L'appunto apre una pagina nuova, sulla quale campeggiano le iniziali «R. R.».

certains de mes livres – che, ricorda Foucault, José Corti gli raccomandò di leggere, in quel giorno d'estate del 1957[1]. Scoperta, quella del *procédé* come elaborazione meccanica cui viene sottoposta la scrittura, che avvia la riflessione sul rapporto tra follia e letteratura, articolata da Foucault, negli anni a seguire, sul filo dell'opposizione tra sensato e insensato che scinde in una distinzione binaria l'uso del linguaggio.

Roussel, negli appunti foucaultiani conservati nel *Journal intellectuel*, viene identificato in una forma letteraria («la première peut-être»[2], precisa significativamente Foucault tra parentesi) in cui la messa in questione del rapporto con la verità si gioca nello spessore delle parole stesse e di ciò che esse vogliono dire, impedendo loro di assumere una posizione semantica definitiva[3]. Le scene che si dispiegano lungo i testi di Roussel si reggono quindi su di un'«architecture méticuleuse»[4]. La scoperta di quest'architettura meticolosa su cui prende forma il linguaggio negli scritti di Roussel apre, di fatto, lo sguardo e l'interesse di Foucault verso i casi analoghi, in cui cioè l'organizzazione del linguaggio si basa su di un procedimento meccanico. Risalgono infatti al 1962 i primi accenni al caso di Brisset, ripetuti nel 1963, durante la conferenza radiofonica citata. L'accostamento esplicito di Roussel e Brisset sotto il segno del *procédé* si effettua nel 1970, nell'ambito dell'introduzione che Foucault scrive a *La Grammaire logique* di Brisset. Nell'introduzione, dal titolo *Sept propos sur le septième ange*, ai due pionieri del *procédé* si aggiunge Louis Wolfson – di cui usciva, in quello stesso 1970, presso Gallimard il libro *Le Schizo et les langues*[5], introdotto da uno scritto di Gilles Deleuze, e nel quale lo studente di lingue statunitense esponeva il meccanismo di scomposizione della lingua materna e di ricomposizione dei frammenti così ottenuti in parole appartenenti ad una lingua straniera.

È il pensiero, il *cogito*, in quanto coscienza soggettiva o volontà, ad essere estromesso dal linguaggio nella composizione meccanica, e non semantica, degli elementi materiali di quest'ultimo. Così, se durante le riflessioni appuntate su Raymond Roussel l'opposizione della letteratura alla filosofia[6] si gioca sull'assenza del pensiero, in quanto

[1] Cfr. M. FOUCAULT, «Archéologie d'une passion», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. IV, testo n. 343, pag. 599.
[2] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 10 maggio 1962.
[3] Cfr. *ibidem*.
[4] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 13 maggio 1962.
[5] L. WOLFSON, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970.
[6] Opposizione a cui, probabilmente, non è estraneo l'elemento batailleano del *non-savoir*.

agente della prima[1], Brisset «saute, en un instant plus bref que toute pensée, d'un mot à l'autre»[2]. La formulazione di un *procédé* meccanico serra quindi le parole e le frasi le une contro le altre, impedendo al cogito della coscienza soggettiva di trovare lo spazio per decidere la sequenzialità con cui parole e frasi vengono composte in discorso di senso compiuto.

Nell'utilizzare la locuzione "discorso di senso compiuto", in opposizione alla configurazione assunta dalle parole per mezzo di un procedimento meccanico, si intende fare esplicito riferimento alle nozioni di *bon sens* e di *sens commun*, riferite al pensiero filosofico, elaborate da Gilles Deleuze in *Différence et répétition*[3] ed ampiamente utilizzate in *Logique du sens*[4]. In *Différence et répétition*, l'elemento del *sens commun* è quel presupposto su cui, a partire dall'affermazione dell'apoditticità dei concetti di "Pensiero", "Io" ed "Essere", si basa la possibilità delle identità oggettive, ovvero la possibilità di identificare un oggetto (differenziandolo da altri e stabilendo l'unità delle concrezioni particolari di un medesimo oggetto). È quindi un organo di riconoscimento, condiviso da tutti gli esseri pensanti e dotati di linguaggio (insomma: da tutti gli uomini, dotati di ragione). Si definisce infatti comune in quanto è condiviso, in quanto è «une fonction, une faculté d'identification, qui rapporte une diversité à la forme du Même»[5], e di cui tutti gli esseri ragionevoli si suppongono essere dotati. Si tratta, specifica ulteriormente Deleuze in *Logique du sens*, di un'istanza in grado di rapportare e ricondurre la molteplice diversità di cui si compone la realtà «à la forme d'identité d'un sujet, à la forme de permanence d'un objet ou d'un monde»[6]. Il senso comune permette quindi, attraverso il pensiero e il linguaggio, la ricognizione e la rappresentazione[7] di un medesimo oggetto e di un medesimo mondo, da parte un soggetto (del resto esso stesso oggettivato, e quindi anch'esso reso comunemente rappresentabile). Su tale elemento, acquisito come immediato, naturale, universalmente riconosciuto, si fonda quindi il presupposto di una

[1] «Il n'y a pas de cogito en littérature», afferma Foucault (M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 3, appunto del 16 settembre 1963).
[2] M. FOUCAULT, «Sept propos sur le septième ange», art. cit., ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 2, testo n. 73, pag. 20.
[3] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968.
[4] G. DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.
[5] *Ivi* pag. 96.
[6] *Ibidem*.
[7] Cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., pp. 173-180.

naturalità del pensiero, che segue una direzionalità naturale (un senso) e può così connotarsi dei valori di correttezza o incorrettezza, sensatezza o insensatezza:

> […] ce qu'il [le philosophe] pose comme universellement reconnu, c'est seulement ce que signifie penser, être et moi, c'est-à-dire non pas un ceci, mais la forme de la représentation ou de la récognition en général. Cette forme pourtant a une matière, mais une matière pure, un élément. Cet élément consiste seulement dans la position de la pensée comme exercice naturel d'une faculté, dans le présupposé d'une pensée naturelle, douée pour le vrai, en affinité avec le vrai, sous le double aspect d'une *bonne volonté du penseur* et d'une *nature de la pensée*. […] La forme la plus générale de la représentation est donc dans l'élément d'un sens commun comme nature droite et bonne volonté […].[1]

Se il senso comune è la facoltà che permette di stabilire (e stabilizzare) i raggruppamenti oggettuali permettendo di identificare le cose, il *bon sens* è la funzione che determina la continuità e linearità della direzione che lo sviluppo del pensiero e del linguaggio deve seguire, nell'ordinare gli oggetti resi identificabili dal senso comune: «le bon sens se dit d'une direction: il est le sens unique, il exprime l'exigence d'un ordre d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle»[2]. Il buon senso è quindi quello che determina il movimento (in termini temporali, ordinando le fasi del pensiero nel *prima* e nel *dopo*) secondo cui si operano la riduzione della differenza e l'uniformizzazione del diverso[3]. Ordinando la disposizione degli oggetti, nel pensiero e nel linguaggio, secondo una successione temporale, il buon senso è quindi un vettore di natura escatologica: «ni contemplatif ni actif, il est prévoyant»[4].

Il senso comune si definisce quindi, secondo Deleuze, come «processus de la récognition», mentre il buon senso sarebbe piuttosto il «processus de la prévision»[5]. Le loro rispettive funzioni intrattengono del resto un rapporto di necessaria reciprocità, sull'articolazione della quale prende forma l'ortodossia[6], il retto funzionamento del pensiero nel suo uso comune. La cooperazione del senso comune e del buon senso è dunque necessaria, nell'articolazione che ne dà Deleuze, affinché il linguaggio possa

[1] *Ivi* pag. 171.
[2] G. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pag. 93,
[3] Cfr. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, op. cit., pag. 288. Movimento che, alla fine del XIX secolo, ha visto l'alleanza della filosofia, della scienza e del buon senso, nel momento in cui, secondo Deleuze, «Les mots «le réel est rationnel» y trouvaient un nouveau sens, car la diversité ne tendait pas moins à se réduire dans la Nature que dans la raison» (*ibidem*).
[4] *Ivi* pag. 290.
[5] Cfr. *ivi* pag. 292.
[6] Cfr. *ibidem*.

espletare la sua funzione rappresentativa ed espressiva. E se questa funzione determina l'univocità di una corretta esposizione della realtà, da parte di un pensiero di cui viene definito un unico criterio di correttezza, essa realizza una cristallizzazione ontologica in cui si definisce una disposizione degli esseri come unica disposizione vera. Verità che risulta come naturale, necessaria, dal momento che viene negata l'azione modellante di un linguaggio che, nel suo spessore materico, plasma la realtà che descrive. È quindi nel segno della contestazione di questa inamovibile necessità, di questa natura granitica dai contorni fissi, e per smascherare l'esclusione del potenziale creativo contenuto nella possibilità di infinite altre disposizioni del mondo, che Foucault indica la letteratura come unica ontologia possibile[1]. La letteratura, considerata attraverso lo studio del *procédé* e quindi nello spessore plastico di lavorazione del linguaggio, mette in mostra la necessità di interrogare una «ontologie du langage sans la précéder ou l'hypothéquer d'une ontologie du sens»[2].

Si è mostrato come la considerazione del linguaggio in funzione di un unico senso preciso, determina e definisce, come sua contropartita e alterità, un utilizzo insensato del linguaggio, che costituisce il punto in cui affiora il fenomeno della follia, in quanto alterità della Ragione. Insensatezza, dove vengono minati tanto la direzionalità e la prevedibilità del discorso, quanto la comune definizione dei contorni oggettuali. È infatti questo doppio smottamento che provoca, secondo l'analisi di Deleuze, le avventure di Alice descritte da Lewis Carrol: «le devenir-fou», ovvero la perdita di senno, di sensatezza, e «le nom-perdu»[3], ovvero la perdita d'identità, della possibilità di riconoscersi. Il senso comune e il buon senso manifestano quindi il loro funzionamento, nella formazione di una *doxa*[4], di un pensiero ortodosso, al livello del linguaggio, definendo e producendo senso (significato, comprensibilità); senso che non esiste previamente e indipendentemente dal pensiero che lo percorre e lo enuncia, ma che si tesse sul filo del linguaggio e del modo in cui in esso la realtà si presenta al pensiero: «le sens n'est jamais principe ou origine. Il n'est pas à découvrir, à restaurer ni à remployer. Il est à produire par de nouvelles machineries»[5].

[1] Cfr. M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 4, appunto del 22 giugno 1963.
[2] *Ivi*, appunto del 15 giugno 1963.
[3] Cfr. G. DELEUZE, *Logique du sens*, op. cit., pag. 93.
[4] Cfr. *ibidem*.
[5] *Ivi* pp. 89-90.

Machineries che trovano una loro realizzazione nel procedimento al quale il linguaggio viene sottoposto nei casi letterari analizzati da Foucault. Il *procédé* meccanico con cui il linguaggio viene elaborato opera infatti un disorientamento rispetto al senso comune e al buon senso, e conseguentemente, mette in scena la negazione di una compiutezza – di un fine. Di questo *procédé* Foucault porta tre esempi: Brisset, che dalla similarità fonetica di frasi ed espressioni di uso comune ricostruisce la genesi del mondo – e del linguaggio; Roussel, che dall'isomorfismo grafico, o dalla similarità fonetica, produce uno scarto di significato che viene dilatato dal dispiegamento di scene fantastiche; e Wolfson, che neutralizza il potere di significazione della lingua materna – e quindi la possibilità e la necessità al tempo stesso di servirsene come mezzo espressivo – scomponendo le frasi in elementi fonetici che corrispondono a parole appartenenti a lingue straniere. Nei tre casi, è un procedimento meccanico a mettere in moto una lavorazione del linguaggio che stabilisce la configurazione delle frasi:

> Le procédé, c'est d'abord ce qui manipule les choses imbriquées dans les mots, non point pour les en séparer et restituer au langage son pur pouvoir de désignation, mais pour purifier les choses, les aseptiser, écarter toutes celles qui sont chargées d'un pouvoir nocif, conjurer la «mauvaise matière malade», comme dit Wolfson. Le procédé, c'est aussi ce qui, d'une proposition à l'autre, si proches qu'elles soient, plutôt que de découvrir une équivalence significative, construit toute une épaisseur du discours, d'aventures, de scènes, de personnages et de mécaniques qui effectuent eux-mêmes la transition matérielle: espace roussellien de l'entre-deux phrases. Enfin, le procédé […] décompose un état de langue par un autre, et de ces ruines, de ces fragments, de ces tisons encore rouges bâtit un décor pour rejouer les scènes de violence, de meurtre et d'anthropophagie.[1]

In Brisset, in Roussel e in Wolfson[2], la materia linguistica da sottoporre ad elaborazione viene estratta da una discorsività esistente anteriormente (si tratta di frasi di uso comune, strofe di canzoni, slogan e didascalie – o, nel caso di Wolfson, della lingua in cui è quotidianamente immerso), che mette a disposizione un repertorio di enunciazione

[1] M. FOUCAULT, «Sept propos sur le septième ange», art. cit., ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 2, testo n. 73, pp. 22-23.

[2] Sebbene vi sia, come specifica Deleuze nella prefazione a *Le schizo et les langues*, una differenza fondamentale tra Wolfson e Roussel – ed un'ulteriore differenza tra questi e Brisset, il quale compone delle cosmogonie che sono allo stesso tempo dei dizionari (o viceversa). Infatti, «le livre de Wolfson n'est pas du genre des œuvres littéraires […]. Ce qui fait du procédé de Roussel l'instrument d'une œuvre d'art, c'est que l'écart de sens entre la phrase originaire et sa conversion se trouve comblé par des histoires merveilleuses proliférantes, qui repoussent toujours plus loin le point de départ, le recouvrent et finissent par le cacher entièrement. […] Il n'en est pas de même chez Wolfson: un écart, vécu comme pathogène, subsiste toujours entre le mot à convertir et les mots de conversion» (G. DELEUZE, «Schizologie», in L. WOLFSON, *Le schizo et les langues*, op. cit., pag. 8.

già formata e in cui il linguaggio si organizza in quanto mezzo espressivo, rappresentativo o conoscitivo. La casualità costituisce così la dinamica con cui i frammenti provenienti da questo linguaggio così articolato viene in contatto con la macchina del *procédé*. Quest'ultimo crea vicinanze inedite tra le cose, espone la possibilità di un ordine assolutamente altro rispetto a quello che organizza il rapporto familiare tra il linguaggio e le cose, smascherando l'arbitrarietà di quell'ordine – e l'esistenza di altre vicinanze possibili, di altri accostamenti, di altri rapporti tra il linguaggio e le cose –, e mettendo così a nudo la casualità con cui l'assetto assunto dalle formazioni discorsive e dal rapporto che lega le parole alle cose perviene ad un soggetto enunciante. E, sulla scia di questi smascheramenti, anche il soggetto enunciante perde la sua presa sul linguaggio, di cui egli non dispone per esprimere liberamente (cioè indipendentemente da qualunque costrizione che non sia quella del significato) la propria interiorità psicologica o la propria visione del mondo: il soggetto enunciante si ritrova piuttosto ad essere elemento anonimo di un principio di distribuzione del linguaggio, in una rete di sistemi discorsivi. L'elemento della casualità e quello dell'arbitrarietà – congiuntamente ad una consistenza impersonale del centro di propagazione del linguaggio – sono i meccanismi che si ritrovano ad essere esasperati nell'elaborazione meccanica messa in opera nei casi letterari presi in esame da Foucault.

3.2.1 Il casuale

Nello spessore di un linguaggio che con la sua materia plastica modella le cose di cui parla – stabilendo definizioni, differenze e analogie – si formano i raggruppamenti e le divisioni della molteplicità del reale, stabilendo una geografia sulla mappa della quale il pensiero disegna i suoi percorsi. Diventa quindi problematico, in questa compenetrazione di mondo e linguaggio, affermare la libertà di una coscienza il cui pensiero si articola liberamente – a prescindere cioè dalle possibilità effettive determinate dalle caratteristiche geografiche che la mappa della realtà disegnata dal linguaggio determina. In quanto storicamente, geograficamente e socialmente determinato, il soggetto che parla, che si esprime, che enuncia una rappresentazione del mondo – sia essa di natura scientifica (di

qualunque scienza o sapere si tratti), o di natura artistica – è quindi un soggetto che si ritrova a disporre di un linguaggio già articolato in un sistema di discorsività. Il soggetto che scrive e che parla riceve quindi una materia linguistica la cui composizione, funzionalmente alla trasmissione di un senso, ha già una definizione formale. È quindi una composizione discorsiva ricevuta *per caso* quella di cui il singolo individuo concreto si ritrova a disporre.

L'esasperazione della casualità con cui una determinata organizzazione compositiva del linguaggio perviene agli individui che se ne servono è centrale nella messa in pratica di un procedimento meccanico di scrittura, e le analisi foucaultiane sull'argomento mettono bene a fuoco la centralità di tale tematica. Messa a fuoco che acquisisce una particolare nettezza nel caso di Roussel (che, come mostrato precedentemente, rappresenta il primo incontro con il *procédé* e la matrice delle analisi foucaultiane sull'articolazione di linguaggio, follia e letteratura). Il *procédé* escogitato da Roussel per comporre i suoi scritti, e rivelato alla posterità in *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (sorta di manuale d'uso di quella *machinerie*) ricorre infatti ad un materiale già formato e trovato per caso: il meccanismo di elaborazione procede ricomponendo i frammenti ottenuti tramite la scomposizione in elementi fonetici o grafici di frasi scelte in modo aleatorio[1].

Ad innescare i racconti di Roussel sono quindi frammenti di un linguaggio già organizzato in figure mitiche o poetiche e frantumato in scaglie che hanno ormai perso qualunque continuità reciproca; frammenti di linguaggio che si mischiano a loro volta, indifferentemente, con gli oggetti – schegge di un mondo frammentato, senza più alcuna coesione: scampoli di canzoni e filastrocche, l'indirizzo del calzolaio di quartiere, immagini anonime prese dall'etichetta di una bottiglia o dalla figurina del logo di una carta intestata[2]. Dalla composizione di questi frammenti di mondo, come in un caleidoscopio, prendono forma le scene incredibili che si succedono pagina dopo pagina negli scritti di Roussel, senza che il lettore abbia il tempo di cogliere il meccanismo che le determinano. Ovvero quel procedimento meccanico cui lo scrittore sottopone i frammenti di linguaggio che gli pervengono da un mondo già formato discorsivamente:

> Des mots venus de n'importe où, des mots sans feu ni lieu, des lambeaux de phrases, de vieux collages de langue toute faite, des liaisons récentes – tout un langage qui

[1] Cfr. M. FOUCAULT, «Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», art. cit., in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 26, pag. 423.
[2] Cfr. R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963, p. 23.

> n'a pour sens que d'être soumis à sa propre loterie et d'être accordé par son propre sort, est offert aveuglément à la grande décoration du procédé. […] Le lecteur pense reconnaître les errements sans chemins de l'imagination là où il n'y a que les hasards de langage traités méthodiquement.[1]

Ad essere offerto al lavorio del *procédé* è quindi un linguaggio incontrato casualmente, i cui frammenti ci arrivano come schegge di frasi e discorsi già articolati e che fanno parte di un mondo già formato; è, propriamente, «un langage reçu par hasard»[2].

Il meccanismo si applica quindi a un linguaggio già parlato, alle cose già dette, rendendo scandalosamente visibile ed esasperando il rapporto di casualità che intercorre tra una coscienza individuale, storicamente e socialmente situata, e il linguaggio – organizzato in sistemi discorsivi – di cui si trova a disporre per esprimersi. Nessuno spazio è quindi lasciato alla (illusoria) libertà di espressione del soggetto che enuncia (la cui eventuale unica costrizione sarebbe, al massimo quella di corrispondere o meno ad una rappresentazione veritiera – o verosimile – della realtà). L'individuo che scrive, lo scrittore, non è, in quanto uomo, detentore di una coscienza e di un pensiero originanti; l'atto di scrivere non è spontaneo movimento espressivo di un senso originario che lo scrittore, liberamente, *tira fuori* dal suo spirito, conferendogli un senso e una forma tanto più pregnanti quanto più esso è sensibile alle ispirazioni di un mondo a lui trascendente.

Il *procédé*, con la sua meccanicità applicata ad un materiale già formato, smaschera la ricezione casuale di una materia linguistica organizzata in un complesso di sistemi discorsivi con cui il mondo viene presentato in una determinata forma, in una determinata serie di successioni, compresenze, vicinanze, differenze, compatibilità, incompatibilità, possibilità o assurdità. Contemporaneamente, inserendo le sue regole di composizione meccanica all'interno della materialità, grafica o fonetica, del linguaggio, o giocando sulla molteplicità di significati che scaturisce da una medesima serie di parole, il *procédé* neutralizza la funzionalità espressiva, logica o rappresentativa del linguaggio stesso, spezzando ogni vincolo che costringe quest'ultimo ad assumere un senso il cui compimento si dirige verso le aspettative generate da una pratica comunicativa. Introducendo un secondo grado di casualità (ovvero un sistema di regole che si muove su un piano diverso da quello del significato, del senso logico) nella materia linguistica (ricevuta casualmente

[1] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, op. cit., pp. 52-53.
[2] [2] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 1, appunto del 1 agosto 1962.

nella sua organizzazione corrente), il *procédé* impedisce, negandolo di fatto, il ruolo della libertà del soggetto che, spontaneamente, prende parola:

> […] le Procédé consiste justement à purifier le discours de tous ces faux hasards de «l'inspiration», de la fantaisie, de la plume qui court, pour le placer devant l'évidence insupportable que le langage nous arrive du fond d'une nuit parfaitement claire et impossible à maîtriser. Suppression de la chance littéraire, de ses biais et de ses traverses, pour qu'il apparaisse la ligne droite d'un plus providentiel hasard: celui qui coïncide avec l'émergence du langage.[1]

La meccanicità dell'elaborazione cui Roussel sottopone il linguaggio mette quindi in campo un gioco che vede una rifrazione dell'elemento della casualità e della sua gestione, nella partita che ha come posta in gioco la determinazione di chi detiene il potere o la libertà decisionale sulla composizione discorsiva del linguaggio attraverso il quale si disegnano i mondi. È infatti comunemente accettato – ed avallato dal pensiero filosofico che considera il soggetto razionale come soggetto pensante che si esprime attraverso il linguaggio – che l'individuo padroneggia completamente la lingua che egli parla nel momento in cui la organizza in discorso, fatta eccezione delle determinazioni rappresentate dalle interdizioni (di ordine sociale, come i *tabù*, o significativo, nei termini di correttezza grammaticale, o conoscitivo, nei termini di adesione ad un regime di verità o falsità). L'individuo si serve quindi pressocché liberamente di un sistema di segni che egli ha a disposizione, e che può comporre per dare forma oggettuale, e quindi servirsene per comunicare le proprie idee e le proprie conoscenze. Da questa prospettiva di – quasi – perfetta gestione dei mezzi d'espressione a disposizione del soggetto parlante, l'elemento di causalità si ritrova piuttosto nell'emergenza del soggetto concreto. Casualità, questa che gioca dalla parte del soggetto concreto, di cui il personaggio del genio, artistico o scientifico che sia, rappresenta l'esempio più esasperato. La strategia meccanica approntata da Roussel capovolge, e lo fa vertiginosamente, questa polarizzazione. Attraverso tale strategia, infatti, l'elemento della casualità viene moltiplicato e distribuito su una molteplicità di piani[2]. Operazione, questa, che realizza una polverizzazione del linguaggio ordinato secondo un senso dettato dalla funzione significativa, e che si ridispone secondo una configurazione determinata dagli aspetti materiali di cui è costituito. Ridefinizione che,

[1] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, op. cit., pag. 54.
[2] Cfr. *ivi* pag. 60

liberando il linguaggio dall'adesione ad un senso determinato dalla volontà espressiva del soggetto che parla, lascia nascere vicinanze inaudite:

> Le langage de Roussel s'ouvre d'entrée de jeu au déjà dit qu'il accueille sous la forme la plus déréglée du hasard: non pas pour dire mieux ce qui se trouve dit, mais pour en soumettre la forme au second aléa d'une destruction explosive et, de ces morceaux épars, inertes, informes, faire naître en les laissant en place la plus inouïe des significations. Loin d'être un langage qui cherche à commencer, il est la figure seconde des mots déjà parlés […].[1]

La causalità sembra regnare sovrana in ogni interstizio di questa dinamica di frammentazione e ricomposizione del linguaggio, e l'elaborazione meccanica sembra togliere ogni possibilità di presa sul linguaggio, ogni possibilità di determinare la direzione assunta dal discorso che lo scrittore vede articolarsi tra le sue mani. «Tant il est facile et tant il est difficile, sans autre coup de dés que celui du langage, d'abolir un hasard aussi fondamental»[2]: con questa significativa allusione a Mallarmé, Foucault sottolinea lo stupore suscitato dall'emergere della casualità alla superficie di quella prassi familiare, semplice, naturale che è l'utilizzo del linguaggio, il parlare, l'esprimersi.

L'accumulazione di materiale verbale preesistente rispetto all'articolazione del discorso da parte di un soggetto concreto (spaziotemporalmente situato) è un fenomeno che si ripresenta in più occasioni, nell'ambito delle pratiche letterarie e delle riflessioni critiche di quel lavoro di decostruzione che abbiamo tracciato, sia nella mappatura del panorama culturale francese intrapresa nel capitolo precedente, sia nel progetto della rivista *Alì Babà*, oggetto del primo capitolo di questo lavoro. Essa viene infatti indicata da Zumthor nel suo studio sui Grands Rhétoriqueurs, rivendicati in quanto «plagiaires par anticipation» dall'Oulipo[3]. Nelle composizioni di questi poeti dei secoli XIII e XIV si intromettevano infatti, con un effetto di straniamento confusionale e ironico della linearità discorsiva, un'accumulazione parossistica di materiale attinto da quella tradizione verbale rappresentata dai proverbi, figure garanti, al contrario, di una saggezza e di una moralità radicata e tramandata, nucleo incontestabile dei costumi propri ad una data società. È in quanto garante di stabilità – se non affermazione di una quasi eternità – del buon senso morale che i proverbi vengono infatti introdotti a rafforzare un testo, o un discorso:

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Ivi* pag. 56.
[3] Cfr. *supra*, pag. 177.

> En s'incorporant à un texte, le proverbe répète analogiquement le procès par lequel, dans les groupes humains archaïques, les aphorismes des ancêtres informent la pensée personnelle, la maintiennent dans une perspective de stabilité, réduisent ou éliminent les divergences. […] Les moyens discursifs qui le réalisent sont d'ordre figural: leur économie se règle sur des lois électives subtiles, dont le contexte conditionne l'efficacité. C'est pourquoi le proverbe exclut toute redondance dans son ordre propre: en cela encore, l'emploi épiphonémique et son inverse apparaissent privilégiés, donnant à l'effet proverbial une netteté indiscutable.[1]

Ma la nettezza apodittica, la solidità unitaria che il testo acquisisce grazie al suo appello alla saggezza ancestrale radicata nel proverbio, s'incrina non appena sopraggiunga la dissonanza causata dall'accostamento di un altro proverbio: «la citation de deux proverbes dans la même unité textuelle – prosegue infatti Zumthor – commence à brouiller celle-ci»[2]. L'accumulazione di proverbi genera quindi uno smottamento spiazzante dell'unità discorsiva. Essa è del resto una pratica non esclusiva dei Grands Rhétoriqueurs. Al contrario, se ne trovano numerosi esempi nella letteratura satirica dei secoli XIV e XV, che opera attraverso una moltiplicazione disorientante di valori di verità:

> Les valeurs investies finiraient par s'exténuer tout à fait si l'accumulation se prolongeait davantage. J'en citerai pour exemples extrêmes, par-delà les rhétoriqueurs, la *Sotie des menus propos*, faite entièrement de proverbes, accumulés en dialogue pressé, décousu, à la limite du non-sens; ou la *Ballade des proverbes* de Villon, dont les trente-six vers sont constitués de trente-six proverbes, tous commençant par le mot *tant* et construits sur un modèle syntaxique uniforme et symétrique […]: remarquable inscription, dans la texture du poème, d'un signifié infiniment redondant, qui est négation pure et simple de toute fiction de vérité.[3]

Quella dell'accumulazione di materiale verbale disparato era d'altronde una delle strategie delineate dagli ideatori del progetto di rivista *Alì Babà*, per realizzare quell'idea di letteratura enciclopedica che avrebbe dovuto minare tanto l'unitarietà della categoria che definisce il discorso letterario, quanto la linearità narrativa dei discorsi che trovano posto in quella categoria. Fu in particolare Gianni Celati ad introdurre la strategia dell'accumulazione dei linguaggi. E, significativamente, egli l'articolò in reazione alle conversazioni intrattenute con il filosofo Enzo Melandri sulla nozione di foucaultiana di

[1] P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, op. cit., pag. 159.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

épisémè[1]. Il giovane scrittore aveva infatti individuato come obbiettivo polemico del progetto di rivista, sin dal protocollo stilato in seguito alla prima conversazione intrattenuta con Calvino e Neri, la rigida ortodossia terminologica e procedurale che, impedendo di fatto l'apertura ad una molteplicità che potesse manifestare elementi contraddittori, fissava ontologicamente i confini delle diverse discipline[2]. L'incontro, attraverso Melandri, con la nozione di *épistémè*, fornisce un inquadramento teorico più chiaro – alle confuse idee del trentenne Gianni Celati, che articola quindi la strategia dell'accumulazione satirica dei linguaggi in funzione di contestazione di un'organizzazione epistemica:

> L'accumulo dei linguaggi è inevitabilmente dispersivo, perché paranoico, dissacratorio, perché i linguaggi accumulati generano inevitabilmente il paradosso, e la loro autodistruzione; l'autodistruzione d'una episteme passa di lì, dall'accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca.[3]

Se da un lato può sorprendere la stretta assonanza che si rileva tra quest'affermazione di Celati e la citazione tratta dallo studio di Zumthor sui Grands Rhéoriqueurs, essa trova tuttavia un punto di convergenza – che si situa, in ogni caso, nella geografia culturale ricostruita nella prima parte di questo lavoro – nel riferimento allo studio di Bachtin sulle tradizioni popolari medievali che nutrono l'opera di Rabelais. L'opera del critico sovietico era stato introdotto in Francia attraverso l'articolo scritto da Julia Kristeva, «Le mot, le dialogue et le roman», e apparso nel 1967[4]. L'articolo della linguista, collaboratrice di *Tel Quel*, sollevò una notevole ondata di interesse nei confronti delle analisi di Bachtin, lo studio del quale su Rabelais uscì in traduzione francese nel 1970. È infatti a tale studio che fa riferimento Celati, immediatamente dopo il passo sopra citato, indicando nel rito del carnevale l'«orgia del trapasso dialettico»[5] che produce il paradosso, «presupposto di ribaltamento completo della prospettiva e di nuove emergenze che

[1] Cfr. G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pp. 107-110. Cfr.
[2] Cfr. G. CELATI, «Protocollo di una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri», in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 60.
[3] G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 110.
[4] J. KRISTEVA, «Le mot, le dialogue et le roman», in *Critique*, n. 239, 1967, poi in *Séméiotiké*, Seuil, Paris 1969.
[5] G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 110.

disobbiettivano i vecchi linguaggi»[1]. Il medesimo accenno a Bachtin si trova nel testo di Zumthor, che ricorda come l'accumulazione sia annoverata tra le figure del carnevalesco indicate da Bachtin; l'accumulazione irrompe infatti nell'ordine del discorso – e del mondo – esigendo l'esistenza caotica della molteplicità che forma il mondo, e rivendicando la sua irriducibilità ad un senso – ad un buon senso:

> […] l'accumulation produit-elle, dans tous les cas, un double effet. Lexicalement, elle valorise à la fois la quantité et le concret, par opposition aux pure qualités abstraites: elle nomme les choses, les appelle à l'existence, *hic et nunc*, les juxtapose, dans leur désarroi, sans les coordonner; elle engendre par là comme un excès de réalité qui en corrode la vraisemblance: c'est en ce sens que Bakhtine la compte parmi le figures carnavalesques. Syntaxiquement, selon l'élément sur lequel elle porte, et que le lien syntagmatique attache à un autre élément non cumulatif, elle disperse, écartèle, démantibule […]. Discours descriptif réduit à des suites d'unités dissociées, l'accumulation exige de l'univers qu'il soit – qu'il soit dit –, mais qu'il soit hors de tout «bon sens».[2]

L'esplosione incontenibile della molteplicità eterogenea di cui la realtà si compone, che erompe, sgretolandola, nell'unitarietà senza scarti di un ordine a cui quella realtà si dovrebbe ridurre, è una rivendicazione che sottende il progetto di rivista *Ali Babà*, e che si delinea in maniera sempre più netta con l'evolversi del lavoro collettivo relativo a quel progetto. Il nucleo tematico della rivista venne infatti messo a fuoco – nell'ultima fase dei lavori – grazie alla collaborazione dello storico Carlo Ginzburg, e all'innesto delle riflessioni implicate dalle sue ricerche con le idee sviluppate dai tre letterati durante gli anni precedenti. Emerge infatti l'elemento dell'oggetto di scarto, della *bricole*, del frammento fuori contesto, come cifra caratteristica degli elementi di cui si componevano le collezioni di materiale verbale disparato, cui la rivista sarebbe dovuta servire da palcoscenico. Nelle pagine della rivista si sarebbe dovuto dispiegare lo spettacolo di quell'accumulazione spasmodica di materiale discorsivo, giunto casualmente dagli anfratti più disparati del mondo. Un mondo che, seguendo l'affermazione di Zumthor, la pratica letteraria dell'accumulazione rivendica nella sua esistenza irriducibile a un senso. Sembra, in effetti, di avere davanti quel mondo descritto da Calvino nel racconto «I meteoriti», formatosi dall'accumulo di brandelli di universi, dal materiale che, in giro per il cosmo, piombava casualmente sulla superficie terrestre, trovandosi nel raggio d'azione della sua forza

[1] *Ibidem*.
[2] P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, op. cit., pag. 179.

gravitazionale via via più potente[1]. Oggetti e detriti provenienti da universi già formati, i quali «si fanno e si disfanno, ma è sempre lo stesso materiale che gira»[2]. Così come, nel *procédé* di Roussel, i brandelli verbali sono frammenti di un repertorio discorsivo di cui sono parte e nel quale trovano il loro posto in un mondo unitario. E se Calvino era alla ricerca di una matrice pitagorica che potesse fornire la chiave di volta di tutte le possibili infinite combinazioni della variegata realtà – senza tuttavia introdurre un sistema chiuso[3] –, Roussel organizza e domina la casualità con cui il mondo discorsivo irrompe nel mondo attraverso la creazione del *procédé*.

Il *procédé* introduce in effetti un rigido sistema di regole che rendono le concatenazioni su cui si snodano le sue narrazioni tutt'altro che casuali. Le scene che si dispiegano nei testi di Roussel sono al contrario determinate dalla più rigida necessità. Sistema di regole, quello introdotto dal *procédé*, che si applica tuttavia ad un linguaggio la cui organizzazione arriva alla coscienza dello scrittore (di cui viene smentita la padronanza sovrana sulla materia che lavora) sulla scia di una casualità storica, sociale ed epistemologica. Laddove il caso sembra regnare sovrano, esso viene in realtà sottoposto ad un tentativo rigoroso di padronanza dei movimenti di composizione; e ciò proprio nel momento in cui, d'altra parte, viene mostrato il luogo in cui esso regna sovrano (il suo giungere al soggetto che se ne serve). Il *procédé* escogitato da Roussel è quindi, alla stregua di una formula magica, un tentativo di *maîtrise* della casualità vertiginosa e inesorabile attraverso cui il linguaggio sovrasta il soggetto che parla, e lo sovrasta nel determinare la gamma dei possibili modi che esso ha a disposizione per pensare, esperire e dire il mondo. *Maîtrise*, controllo delle composizioni assunte dal linguaggio, che Roussel realizza applicando un rigido sistema di regole al processo di composizione delle parole tra loro. L'inesorabile casualità viene infatti vinta, tenuta sotto controllo. Ma questo avviene solo grazie ad un «savoir discursif, une mécanique capable de prévoir l'aléa, de le dépasser et de le vaincre […]»[4].

[1] Cfr. *supra*, pag. 54.
[2] I. CALVINO, «I meteoriti», in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965 e 1967, pag. 61.
[3] Cfr. il paragrafo su Calvino, *supra*, pp. 52-64.
[4] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, op. cit., pag. 78.

3.2.2 L'arbitrario

Il rigido e minuzioso sistema di regole di composizione, seguendo il quale procede la scrittura, non solo di Roussel, ma anche quella di Brisset e di Wolfson, non differisce formalmente dal sistema di regole sintattiche e grammaticali comunemente applicate al linguaggio. Anch'esse sono infatti arbitrarie, come arbitrario è, in se stesso, il sistema referenziale del linguaggio. Arbitrario, ovvero: non naturale, non ontologicamente determinato. La composizione assunta dal linguaggio nell'articolarsi in discorso è quindi sempre determinata da un codice che ne stabilisce le regole. Tale codice, tuttavia, risulta tanto più dettagliato e minuzioso quanto più il riconoscimento del carattere plastico e materico del linguaggio assume un ruolo di rilievo. La moltiplicazione delle regole, delle costrizioni (*contraintes*) a cui il linguaggio deve essere sottoposto è infatti particolarmente evidente nel caso della metrica, come del resto sottolinea Roussel stesso, assimilando il *procédé* alla rima: «Ce procédé, en somme, est parent de la rime»[1]. La parentela della metrica con il *procédé*, di per sé evidente, è inoltre ribadita dalla ricerca oulipiana di derivazione di tutte le possibili combinazioni del linguaggio, a partire da una matrice di regole di composizione, nell'esemplificazione che Jaques Duchateau fornisce per illustrare la ricerca dell'Ouvroir. A riprova del fatto che una medesima *contrainte* possa generare un numero indefinito di testi, Duchateau richiama infatti l'attenzione sul caso delle regole del sonetto, sulla base delle quali una molteplicità di opere disparate sono state prodotte[2].

L'Oulipo, formatosi nel 1960 come seminario interno al Collège de 'Pataphysique, vide infatti riunirsi un gruppo di scrittori, impegnati in un laboratorio di ricognizione, creazione e catalogazione di regole di composizione dei testi, seguendo le quali il linguaggio si vede costretto a disporsi in una determinata sequenza; ricerca, questa, che caratterizzò il procedimento di scrittura dell'Ouvroir come scrittura *sous contraintes*. I verbali delle riunioni del laboratorio, conservati presso il Fonds Oulipo acquisito nel 2006 dalla sede Arsenal della Bibliothèque National de France, mostrano la particolare vivacità di queste ricerche che, nel tempo, portarono alla catalogazione di una densissima lista delle

[1] R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963, p. 23.
[2] Cfr. Cfr. J. DUCHATEAU, «Préface», in J. BENS, *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, Le Castor astral, Bordeaux 2005, pag. 15.

contraintes utilizzate dai membri dell'Oulipo[1]. Durante le primissime riunioni viene illustrata da Jean Lescure la *contrainte* S+7[2], consistente nel sostituire ogni sostantivo, in un testo dato, con il settimo sostantivo successivo presente in un dizionario qualsiasi, utilizzato per l'occasione. Nella stessa occasione, Raymond Queneau intraprende uno spoglio delle forme poetiche elencate e descritte in una *Poétique curieuse*, attribuita all'inesistente Gabriel Brunet[3]. Tra queste si contano alcune figure combinatorie che saranno utilizzate come *contraintes* dai membri dell'Oulipo, come l'*acrostiche*, il lipogramma, il tautogramma e il *vers alphabétique*, per citarne alcune[4]. Si tratta di regole di composizione che interessano esclusivamente aspetti grafici o fonetici del linguaggio; esse non riguardano in alcun modo il funzionamento espressivo o significativo del linguaggio. In altri termini, non si tratta di un sistema di regole articolato al fine di rendere efficace il linguaggio in quanto mezzo di comunicazione: il piano semantico è completamente escluso dal piano di competenza di tali *contraintes*. Rispetto all'uso del linguaggio nella sua funzione rappresentativa, le rigidissime regole di composizione sopra esposte risultano assolutamente gratuite ed arbitrarie.

La moltiplicazione delle regole applicate al linguaggio si verifica in effetti quanto più gli aspetti materiali di quest'ultimo assumono importanza nel suo utilizzo. È infatti nei termini di codice minuzioso di regole che Barthes descrive la retorica. Essa è una tecnica,

[1] La lista, e la descrizione di ogni *contrainte* utilizzata dagli oulipiani, è oggi consultabile sul sito dell'Oulipo, alla sezione Contraintes, all'indirizzo https://www.oulipo.net/fr/contraintes.

[2] Cfr. OULIPO, *Dossiers mensuels de réunion (1960-2010)*, BNF, site Arsénal, Fonds Oulipo, DM-1 (4-15) – 1961, verbale della riunione del 13 febbraio 1961.

[3] Cfr. *ibidem*. In seguito ad una ricerca bibliografica, non risulta nessuna opera con tale titolo, né nessun autore di nome Gabriel Brunet; si tratta, invece, di un capitolo contenuto in uno scritto di Etienne-Gabriel Peignet, bibliografo francese vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo e autore di numerose liste delle curiosità più svariate. L'opera in questione, firmata con lo pseudonimo di G. P. Philomneste, *Amusemens philologiques, ou variétés en tous genres*, contiene una prima parte intitolata «Poétique curieuse», in cui vengono elencate e descritte i più curiosi e disparati giochi linguistici e combinatori. Cfr. G. P. PHILOMNESTE (pseudonimo di E.-G. PEIGNOT), *Amusements philologiques, ou variétés en tous genres*, Victor Lagier, Dijon 1824, pp. 1-176.

[4] L'*acrostiche* consiste nella composizione di un poema in modo che le lettere iniziali di ogni verso compongano un nome o una parola di senso compiuto; il lipogramma vieta l'utilizzo di una determinata lettera nella composizione di un testo; il tautogramma impone che ogni parola cominci con la medesima lettera; i versi che compongono un poema composto secondo la regola del *vers alphabétique*, infine, devono contenere tutte le lettere dell'alfabeto (un esempio è dato nel verbale della riunione del 13 marzo 1961: «Qui flamboyant guidait Zéphire sur les eaux»). Quelle qui indicate sono quelli elencati nel verbale della riunione del 13 marzo, ad esclusione dell'*acrostiche*, prima tra le figure elencate da Peignet e contrassegnata come dubbiosa nel verbale precedente, ma che tuttavia si ritrova nella lista di *contraintes* presente sul sito. Cfr. OULIPO, *Dossiers mensuels de réunion (1960-2010)*, BNF, site Arsénal, Fonds Oulipo, DM-1 (4-15) – 1961, verbale della riunione del 13 marzo 1961.

un insieme di ricette per la costruzione del discorso, che prescinde dalla verità o falsità di ciò che è detto:

> Une *technique*, c'est-à-dire un «art», au sens classique du mot: art de la persuasion, ensemble de règles, de recettes dont la mise en œuvre permet de convaincre l'auditeur du discours […], même si ce dont il faut le persuader est «faux».[1]

Che il linguaggio sia un sistema arbitrario quanto all'articolazione dei segni utilizzati per designare i differenti elementi di cui la realtà si compone è idea ben radicata nella storia del pensiero occidentale – per quanto essa abbia sempre dovuto battersi, per assicurarsi il dominio nel campo del pensiero linguistico, con l'idea che l'articolazione del linguaggio avesse una necessità ontologica. Ma la partita giocata tra l'affermazione di un linguaggio che svela una realtà avvolta in esso, e un pensiero che, al contrario, vede nel linguaggio uno strumento artificiale attraverso il quale è possibile rappresentare la realtà (con la quale il linguaggio non intrattiene alcun rapporto di somiglianza), non mette in questione l'esistenza di una verità cui il linguaggio deve corrispondere (o con cui, anche nel caso del fantastico, deve entrare in rapporto). Il linguaggio è quindi riconosciuto come sistema arbitrario, nel senso del carattere non necessario della forma (fonica, grafica) dei segni utilizzati, e delle regole che determinano la composizione di questi ultimi (ovvero, banalmente, le regole grammaticali e sintattiche). Tuttavia, il linguaggio si suppone aderire ad un senso che, in quanto determinato dal rapporto con la verità della realtà, o con la verosimiglianza[2], non ha nulla di arbitrario – o, in ogni caso, lascia molto poco spazio alla creazione discorsiva, che si muove tra un numero piuttosto limitato di alternative.

L'ingiunzione a aderire all'istanza della verità o a quella della verosimiglianza, inoltre, non riguarda solamente ciò che il linguaggio rappresenta, ma anche il funzionamento stesso del *logos*. L'articolazione del linguaggio è chiamata quindi non solo a rapportarsi con la verità della realtà, ma anche a riprodurre la presunta verità del corretto funzionamento del pensiero. La verosimiglianza è quindi la caratteristica che dipende dalla definizione di una verità della realtà, e di una natura del pensiero. In quanto tale, essa guida

[1] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 173.

[2] Sul rapporto della verosimiglianza con la retorica, in quanto tecnica di costruzione del discorso, cfr. R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pp. 179-180. Sul rapporto della verosimiglianza con la naturalezza del discorso, nell'ambito del processo di invisibilizzazione del lavoro di costruzione del testo – e, nel caso specifico, del testo letterario –, cfr. J. KRISTEVA, «La productivité dite texte», in *Communications*, n. 11, 1968.

l'articolazione del discorso senza che alcun elemento intrinseco al linguaggio subentri, di necessità, a determinarne l'ordine. Seguendo ancora l'articolo di Barthes sulla retorica, infatti, nel momento in cui una natura trascendente rispetto al linguaggio ne determina il carattere di puro veicolo[1], ogni caratteristica immanente al linguaggio scompare dagli elementi che ne determinano l'ordine:

> […] l'éloquence consiste, non à appliquer au discours un code extérieur, mais à prendre conscience de la pensée qui naît en nous, de façon à pouvoir reproduire ce mouvement lorsque nous parlons à l'autre […]; l'*ordre* du discours n'a pas de caractères intrinsèques (clarté ou symétrie); il dépend de la nature de la pensée, à laquelle, pour être «droit», doit se conformer le langage.[2]

Il vincolo della sensatezza lega il linguaggio alla sua funzione logico-rappresentativa, e impone un grado di rapporto alla verità come fondo costante di tutto ciò che viene enunciato[3]. La definizione dell'uso del linguaggio come mezzo espressivo di una realtà naturale trascendente cela tale vincolo e, contemporaneamente, lo rende assoluto. Il vincolo della sensatezza, così saldamente assicurato nel suo ruolo di *contrainte* (e *contrainte* invisibile), diventa di fatto sufficiente e rende superfluo qualunque ulteriore codice di regole basato sugli elementi materiali del linguaggio. Questo tipo di codici vengono infatti relegati ad un ambito di virtuosismo poetico puramente ludico, manieristico, da evitare nell'articolazione di un discorso descrittivo o scientifico, in quanto offuscherebbe e renderebbe meno comprensibile il senso che si vuole comunicare.

Se quindi, da un lato, il linguaggio è un sistema di segni arbitrario quanto alla sua composizione materiale, dall'altro la sua articolazione effettiva è resa necessaria – e, in un certo senso, naturale – dal suo utilizzo in quanto strumento di rappresentazione della realtà e di espressione del pensiero. Se, insomma, da una parte, le regole che determinano l'articolazione grafica e fonetica delle parole – e la composizione di queste in una frase – sono arbitrarie, dall'altra parte le concatenazioni che determinano l'organizzazione delle parole in frasi, e delle frasi in discorsi, sono limitate dalla necessità a rapportarsi ad una verità naturale e trascendente. Il linguaggio, cristallizzato nella sua funzione rappresentativa, costituisce così un sistema in virtù del quale si ammette un unico ordine

[1] Cfr. *supra*, pag. 179.
[2] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 193.
[3] Cfr. J. KRISTEVA, «La productivité dite texte», in *Communications*, n. 11, 1968, pag. 60.

di disposizione del linguaggio in discorsi, secondo una catalogazione che contempla un unico discorso vero come discorso naturale. Verità, che è determinata dall'adesione alla realtà. E quest'ultima, a sua volta, si ritrova ad essere fissata, organizzata, catalogata in un unico ordine possibile, in quanto ordine naturale.

La posta in gioco delle sperimentazioni letterarie e delle relative problematizzazioni teoriche è proprio la contestazione di questa assoluta naturalezza, e la decostruzione delle figure che scaturiscono dall'utilizzo acritico del linguaggio in quanto mezzo espressivo; in altre parole: la contestazione dell'ordine discorsivo che determina l'organizzazione degli elementi che compongono la realtà[1] (e della vita che si svolge in essa).

È, in effetti, questo rapporto tra carattere arbitrario e carattere necessario del linguaggio e delle sue dinamiche di composizione ad essere stravolto per mano del *procédé* messo in gioco dalla scrittura di Raymond Roussel, e a questo stravolgimento si deve la risonanza che la sua scrittura ebbe nel contesto letterario e teorico del secondo Novecento. Stravolgimento innescato da un gioco complesso, che vede un'esasperazione dell'arbitrarietà delle regole di composizione del linguaggio. Esasperazione che ha però, come paradossale contropartita, un capovolgimento di quel rapporto tra arbitrarietà e necessità. Le sequenze assunte dagli elementi linguistici risultano infatti inesorabilmente necessitati dagli elementi materici del linguaggio stesso, comportando in tal modo il collasso dell'aderenza del linguaggio alla conformazione della realtà che esso designa (conformazione che, al contrario, nell'utilizzo familiare del linguaggio, si presume come preesistente, naturale e indipendente dal linguaggio che la descrive). Attraverso il *procédé* la realtà mostra la possibilità di tagli inediti, di frammentazioni inaudite rispetto ad assetti unitari che si credevano granitici. Si può così innescare un lavoro di montaggio, che libera le figure alle più impensabili metamorfosi.

[1] È significativa, alla luce di quest'affermazione, e allo stesso tempo per confermarla, la lapidarietà della domanda di Celati al centro della lettera in cui la nozione di *épistémè* fa irruzione nel progetto di *Alì Babà*: «si può pensare ad un altro tipo di ordine?» (G. CELATI, Lettera a G. Neri e I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 109).

3.3 IL MONTAGGIO E LA METAMORFOSI

Il carattere di strumento di costruzione del linguaggio, la possibilità cioè di servirsene per modellare e produrre discorsi, la cui forma propria e peculiare è dovuta ad un lavoro di montaggio degli elementi linguistici, emerge nel momento in cui viene riconosciuta la plasticità del linguaggio stesso. Non appena, infatti, quella pellicola trasparente utilizzata nella quotidianità per esprimersi acquisisce spessore e densità, non appena la materialità del linguaggio afferma la sua presenza reale e tangibile, l'articolazione del discorso diventa una pratica creativa, un'arte nel senso antico del termine – come sottolineava Barthes nell'articolo sulla retorica. Ad essa possono essere applicate una quantità variabile e potenzialmente infinita di tecniche – la cui articolazione è a sua volta pratica creativa. Il discorso diventa allora come un mosaico, i cui elementi hanno forme e colori peculiari: le sue possibilità di composizione, e le forme che ne scaturiscono, sono varie e in numero indefinito. Queste tecniche articolate in codici minuziosi, in sistemi di regole dettagliatissimi, proliferano quindi negli ambiti in cui la densità del linguaggio viene in primo piano. È il caso del *procédé* meccanico di Roussel, e della sua ricezione nell'Oulipo, officina letteraria di fabbricazione di testi, nel processo di produzione dei quali interviene un sistema di *contraintes*, di regole che costringono il linguaggio a seguire una determinata meccanica. Ma è il caso anche di campi di applicazione del linguaggio meno eccentrici e più radicati nella storia delle pratiche discorsive, come la metrica e la retorica. Quest'ultima viene infatti definita da Barthes come macchina, la cui funzione è quella di operare un montaggio degli elementi grezzi del linguaggio:

> […] on obtient une distribution canonique des différentes parties de la *techné*, un réseau, un arbre, ou plutôt une grande liane qui descend de palier en palier, tantôt divisant un élément générique, tantôt rassemblant des parties éparses. Ce réseau est un *montage*. […] Dans la «machine» rhétorique, ce que l'on met au début, émergeant, à peine d'une aphasie native, ce sont des matériaux bruts de raisonnement, des faits, un «sujet»; ce que l'on trouve à la fin, c'est un discours complet, structuré, tout armé pour la persuasion.[1]

La retorica, quindi, è una tecnica di montaggio, un procedimento meccanico di lavorazione il cui prodotto finale è il discorso ordinato secondo dei canoni formali. Questa

[1] R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970, pag. 197.

definizione della retorica – tecnica di costruzione, sistema minuzioso di regole che sottende l'articolazione del linguaggio in discorso – si inserisce nell'ambito di decostruzione del linguaggio inteso come mezzo espressivo, che è all'opera nel questionamento aperto dalle sperimentazioni letterarie di cui abbiamo tracciato una cartografia, e della risonanza teorica ad esse relativa. Dinamica di decostruzione la cui posta in gioco è la messa in discussione dell'inesorabilità, dell'incontestabilità dell'ordine ontologico – espresso, rappresentato, descritto da un preciso ordine discorsivo – che sottende l'organizzazione del mondo e della vita che in esso si svolge.

La figura del montaggio, nel campo letterario e, più in generale, culturale, erompe nella breccia aperta dalla messa in discussione di un ordine sociale, che sfociò nei movimenti del 1968. Con un numero dedicato al montaggio si apre infatti la rivista *Change*, animata dall'omonimo collettivo. Progettata da Jean-Pierre Faye e Jacques Roubaud nel corso del 1967[1], in aperto contrasto con la rivista di Sollers, *Change* fa la sua apparizione nell'ottobre del 1968, dando voce all'obbiettivo politico di sovversione dell'ordine vigente sulla realtà, e di reinvenzione delle forme che la compongono. Il numero, in preparazione tra gennaio e luglio di quell'anno[2], fa eco quindi alle forme di partecipazione assunte dall'ambiente letterario nei movimenti sociali del '68. I due fondatori, insieme ad altri due dei sette membri del collettivo[3], parteciparono infatti, il 21 maggio del 1968, all'occupazione dell'Hotel Massa, sede della Société des Gens de Lettres, e alla contestuale fondazione dell'Union des écrivains. L'Union, fondata «dans les anciens locaux de la Société»[4], proclama la sua costituzione in quanto «centre permanent de contestation de l'ordre littéraire établi»[5].

Il primo numero della rivista *Change*, eleggendo a tema il montaggio, dichiara la sua posizione riguardo all'azione da mettere in pratica per realizzare quella «contestation de l'ordre littéraire établi»:

[1] Cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 280.
[2] Cfr. *ivi* pag. 281.
[3] I membri del collettivo, indicati nel primo numero sono Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Jean Paris, Léon Robel, Maurice Roche, Jacques Roubaud e Jean-Noël Vuarnet (cfr. *Change*, n. 1, 1968); tra questi Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Maurice Roche e Jacques Roubaud parteciparono all'occupazione dell'Hotel Massa a Parigi (cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 99).
[4] «Appel de l'Union des écrivains, 21 mai 1968», citato in B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 99.
[5] *Ibidem*.

> Nous habitons les sociétés du montage. Démonter leurs formes ne suffit pas: il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant ce jeu des formes – pour les *changer*.[1]

In queste prime affermazioni della neonata rivista, la posta in gioco della contestazione dichiarata dall'appello dell'Union des Écrivains viene mostrata nel suo movimento centrifugo rispetto all'ambito strettamente letterario. Sono infatti le forme cristallizzate nella società che vanno smantellate; e di cui va rintracciato il luogo di produzione, allo scopo poter liberare il potenziale creativo di forme differenti da quelle che hanno definito la società contemporanea. Le righe che seguono mostrano, in una concatenazione di immagini incisive, l'articolazione dei detriti materiali del mondo – e, indistricabili da esso, quelli del linguaggio – con l'arbitrarietà delle forme che quel mondo aveva fissato:

> Qu'à nos yeux une société soudain se démonte, et mette à nu son articulation; qu'elle tente prodigieusement de *vérifier* son propre procès, joignant la lutte de la critique à la critique de sa lutte: voici une révolution qui s'invente, et réécrit sa science.
>
> Mais ce qu'elle a démonté s'est entassé soudain dans la rue, en forme d'échafaudage tombé, pierre, fer, ciment, bois, papier et même, jetés par-dessus, grilles ou bustes de marbre aux cols bordés et aux nez brisés, habités par un peuple tout nouveau. Et aussi: mot semés, phrases citées, inventées, paroles, écritures, rires, flammes et coups, corps des usines et «fabriques» immobilisés, habités par un peuple tout nouveau. Où le langage mesurait sans cesse chaque élément de ce qui avait cessé de s'échafauder. Où des gestes arbitraires sont essayés pour mesurer l'arbitraire de l'articulation sociale, comme répression.[2]

Nello spazio dell'ultima frase, che descrive questo lavoro di decostruzione e ricostruzione come un'azione di gesti arbitrari mossi nel tentativo di misurare l'arbitrarietà dell'articolazione sociale, risuona come un'eco il ruolo giocato dall'arbitrarietà nei gesti e nelle riflessioni che mettevano in luce la materialità del linguaggio. La strategia descritta nell'editoriale del primo numero di *Change* si gioca, in effetti, al livello del linguaggio: è su quel terreno che viene individuato il luogo di generazione delle forme che definiscono il mondo. Ed è mostrando lo spessore modellabile – e modellatore – del linguaggio che l'arbitrarietà può essere messa in gioco, effettuando così, con il medesimo gesto –

[1] «Liminaire», in *Change*, n. 1, 1968, pag. 4.
[2] *Ibidem*.

esplicitato da Faye nell'articolo che apre *Change* –, lo smascheramento del processo di produzione delle forme e la sua riappropriazione:

> Mais que nous nous mouvions ainsi au travers de «l'écrasante couche idéologique» […], qui est tramée dans la langue plus épaisse des gestes sociaux, cela ne se voit qu'au prix d'une nouvelle visibilité. Produire cette visibilité, c'est justement se saisir de ce procédé de la production d'une langue. Car cette langue qui nous recouvre les yeux, c'est en s'emparant d'elle que l'on voit. Par elle seulement peut être produit […] le rapport à l'objet.[1]

Attraverso l'appropriazione del processo (*procédé*) di produzione di una lingua – e della sua articolazione in un sistema discorsivo – si rende visibile il dominio che il linguaggio detiene sull'articolazione delle forme assunte dal mondo e dalla sua organizzazione sociale. Contemporaneamente, e con lo stesso gesto con cui si dà visibilità al processo di produzione delle forme attraverso il linguaggio, si accede allo strumento di creazione di forme inedite, impensate, inimmaginabili.

Ma la possibilità di creare qualcosa di inimmaginabile può realizzarsi solo attraverso la breccia creata dal gioco meccanico del linguaggio con le sue proprietà materiali, ovvero nello spazio in cui esso si svincola dall'asservimento ad una ragione – ad una coscienza. La coscienza situata, che si serve del linguaggio per enunciare un discorso (e benché esso possa essere di finzione, di fantasia), lo fa a partire da un repertorio di forme discorsive che ha a disposizione, e che difficilmente lasciano spazio ad una loro frammentazione e ibridazione reciproca che non subisca l'influenza, in qualche modo, delle possibilità e delle interdizioni dettate dal sistema discorsivo in cui quella coscienza enunciante si situa. È quella possibilità d'infrangere, di trasgredire le interdizioni del linguaggio e i confini tra gli oggetti che esso disegna, che Foucault indicava come possibilità comune al linguaggio e alla follia – possibilità che costituisce la scoperta fondamentale della letteratura contemporanea[2]. L'affermazione dell'autore di *Les mots et les choses* è tutt'altro che azzardata – quella cioè della scoperta, da parte della letteratura contemporanea, dell'intimo rapporto che lega follia e linguaggio. Essa trova infatti conferma nell'articolo di Faye, il cui paragrafo finale mette in luce il nodo centrale della strategia di decostruzione e montaggio, che si articola alla giuntura del linguaggio e della follia nella costruzione narrativa:

[1] J.-P. FAYE, «Montage, production», in *Change*, n. 1, 1968, pag. 8.
[2] Cfr. *supra* pp. 182-186.

> […] l'écriture narrative est cette pratique qui produit la possibilité même du «faux». Qui, en même temps, est cet index pointé sur l'engendrement de son propre dessin. Produisant le faux de la fiction, elle vise deux fois le «vrai»… C'est par cet index visant à la fois l'objet et la production du dessin de l'objet – qu'elle crève le papier.
>
> Folie, illogique, déraison ne sont perçues et ne se perçoivent elles- mêmes que par leur façon d'ouvrir sur le vide, en quoi les plans sont ainsi articulés, désignés, et produits: découvrant que leur jointure est prête à être, dans le termes d'Artaud, «balayée par d'étonnantes Réalités».[1]

La disarticolazione dei piani, la frammentazione delle forme determinate da un determinato ordine discorsivo, e la loro riarticolazioni in forme ibride ed inedite scaturisce dal gioco meccanico del linguaggio che si svincola dalla determinazione di un *logos* il cui corretto funzionamento è definito da quella configurazione della realtà che, al contrario, è necessario decostruire. Tale dinamica di disarticolazione e reinvenzione delle forme è quindi possibile attraverso il linguaggio della follia, o l'applicazione di *procédé* alla costruzione narrativa. È quest'ultimo, considerato nel ruolo strategico che abbiamo indicato, che Foucault mette al centro delle sue analisi letterarie, condotte parallelamente alle indagini archeologiche sulla formazione dei sistemi discorsivi che sottendono l'organizzazione epistemica e, correlativamente, sociale, in una data epoca.

L'incontro di Foucault con il *procédé*, in quanto tecnica di scomposizione e montaggio del discorso, avviene attraverso la scoperta dell'opera di Roussel, come è stato già ricordato sopra. Non stupisce, alla luce di quanto emerso lungo le pagine di questo capitolo, che nel *Raymond Roussel* venga mobilitato da Foucault il «pouvoir merveilleux de faire alliance, de se nouer, d'échanger des murmures, de franchir les distances et les métamorphoses, de devenir les autres et de rester les mêmes»[2]; potere meraviglioso che è conferito agli esseri grazie al rituale verbale che si introduce nel mondo, mettendo fuori gioco le forme e le gerarchie prefissate[3]. Questa è, precisamente, l'azione giocata dal *procédé* di Roussel, a sua volta ripetuto dagli apparecchi e dai macchinari messi in scena nello spazio delle narrazioni dispiegate dallo scrittore. Apparecchi e macchinari che producono, attraverso la loro minuziosa ingegneria, le ibridazioni tra gli esseri più incompatibili. La meccanica innescata nei racconti di Roussel svolge quindi la funzione di creare le vicinanze più inaudite infrangendo le differenze più incommensurabili:

[1] J.-P. FAYE, «Montage, production», in *Change*, n. 1, 1968, pag. 12.
[2] M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, op. cit., pag. 97.
[3] Cfr. *ibidem*.

> Joindre les êtres à travers les plus grandes dimensions du cosmos (le lombric et le musicien, le coq et l'écrivain, la mie de pain et le marbre, les tarots et le phosphore); joindre les incompatibles (le fil de l'eau et le fil du tissu, le hasard et la règle, l'infirmité et la virtuosité, les volutes de fumée et les volumes d'une sculpture); joindre, hors de toute dimension concevable, des ordres de grandeur sans rapport (des scènes façonnées dans des grains de raisin embryonnaires; des mécanismes musiciens cachés dans l'épaisseur des cartes du tarot).[1]

I testi di Roussel aprono così lo spazio comunicativo e polimorfo delle metamorfosi e delle trasformazioni. Ma queste non sono le trasformazioni che animano il mondo fiabesco conosciuto, realizzate grazie al tocco di una bacchetta magica allo scopo di risolvere – o complicare – il corso degli eventi narrati. Si tratta piuttosto di una riconfigurazione caleidoscopica, della «juxtaposition en une seule forme de deux familles d'êtres qui ne voisinant pas dans la hiérarchie doivent franchir pour se rejoindre toute une hauteur d'échelons intermédiaires»[2]. E, così come la dinamica delle trasformazioni neutralizzano il residuo di consequenzialità causale conservato dal mondo fiabesco, le metamorfosi che si innescano attraverso il *procédé* di Roussel spezzano la continuità temporale delle metamorfosi narrate nei miti, frammentandola; quelle prodotte dalle *machineries* rousselliane sono metamorfosi ieratiche:

> Le vieux principe de la continuité des ordres qui organisent, dans le mythe, le désordre de la métamorphose et la propageait par onde comme une sève, est remplacé par une figure discontinue et verticale qui cache de bien plus grands pouvoirs d'inquiétude. D'autant plus grands que cet écart hiératique est à la fois manifesté et nié par une rigoureuse simultanéité. La métamorphose d'ordinaire suit l'ordre, le temps; elle est passage. La superposition des règnes chez Roussel est hiératique […].[3]

[1] *Ivi* pag. 101.
[2] *Ivi* pp. 103-104.
[3] *Ivi* pp. 104-105.

4

SENZA UNA DIREZIONE:
LA CONTESTAZIONE DELLA STORIA MONUMENTALE

> La storia non è fatta di miracoli. Ha tempi e scadenze precise. Ha una sua logica. E se uno cerca di forzarla, viene travolto, respinto, e si trova di nuovo al punto di partenza.
>
> Discorso di William Walker a José Dolores nel film di Gillo Pontecorvo, *Queimada* (1969).

4.1 RACCONTARE LA STORIA: LE FIGURE NARRATIVE DEL PROGRESSO

Disposto linearmente secondo un senso logico, chiamato a rappresentare una realtà o esprimere una coscienza, il linguaggio si dispiega in narrativa. La narrazione è infatti la funzione – forse la principale – della letteratura moderna. Funzione che essa condivide con la Storia (come testimonia il linguaggio comune, secondo il quale la narrativa altro non è se non raccontare delle storie). Analogamente, la Storia è sempre una narrazione degli eventi che si sono verificati in un dato lasso di tempo. Così come qualunque narrazione, come qualunque storia, la Storia si articola attraverso un discorso (e un discorso scientifico, conoscitivo, non di finzione) che è direzionato secondo un senso, teleologicamente orientato: ovvero, tende verso una fine – o un fine.

La stretta relazione che intercorre tra letteratura e storia, nel segno di una comune consistenza narrativa che opera attraverso il linguaggio, costituisce un elemento centrale tra quelli che animano le ricerche teoriche e letterarie protagoniste della dinamica di decostruzione oggetto di questa ricerca. Tale questione campeggia infatti nell'articolo che Jean-Pierre Faye dedica al primo numero della rivista da lui fondata. *Change*, del resto, si annuncia proprio come luogo di indagine ed elaborazione delle possibilità intrinseche al linguaggio di trasformazione della realtà – e, quindi, di produzione attiva della storia. La

rivista, fondata da Faye e Roubaud nel 1968, si afferma già a partire dal primo numero, dedicato al montaggio, come laboratorio attivo in cui effettuare la realizzazione materiale delle dinamiche formali – in particolare quelle linguistiche – sul piano storico. Questo posizionamento di *Change* – e delle ricerche portate avanti dall'omonimo collettivo – viene reso esplicito da Faye (durante un incontro organizzato dal Centre de critique théorique nell'ottobre 1968) attraverso un richiamo a Marx, riprendendo una formula presente nel Libro I del *Capitale*, secondo cui il cambiamento formale può generare un cambiamento materiale[1]. Sulla scia di questa formula, Faye sottolinea, nell'articolo redatto per il primo numero della rivista, la distinzione di piani che essa comporta. Affinché il linguaggio possa operare un cambiamento formale che sia in grado di produrre un cambiamento materiale, infatti, è necessario riconoscere l'eterogeneità di questi due piani:

> Mais la grammaire d'une langue n'est pas le code de production économique d'une société, ni le code génétique d'un corps, ces registres d'inscription ne reviennent pas au même. Si l'écriture idéologique et scientifique d'une société est productrice d'histoire, le filet de l'écriture n'est pas lui-même l'histoire *réelle*. Entrer effectivement dans la pratique de l'écriture, c'est pratiquer des différences avec ce qu'elle n'est pas.[2]

Riconoscere che «le filet de l'écriture n'est pas lui- même l'histoire *réelle*» significa riconoscere la consistenza materiale del linguaggio, eterogenea rispetto a ciò che viene narrato. Significa, quindi, affermare che il linguaggio non è un veicolo inconsistente attraverso il quale la realtà – e la sua evoluzione nel corso della storia – si rende intelligibile, ma che esso la plasma, proprio in virtù della sua forma concreta, solida, che incide sul modo in cui si dispone la narrazione degli eventi. Ma solo compiendo questo riconoscimento è possibile riappropriarsi del luogo in cui le forme del mondo – e quindi la sua storia – si generano, e assicurarsi in questo modo una presa attiva sulla creazione del mondo – e della società che in esso si articola. È a causa dell'eterogeneità dei due piani, del resto, che il piano discorsivo, attraverso la materialità che gli è propria (e la conseguente possibilità di combinazioni potenziali che essa presenta), può incidere sul piano della materialità del mondo – e, quindi, della storia. Su questo punto insiste ancora Faye, nell'articolo che precede la «Manifestation du Collectif Change», apparsa nel n. 13 della rivista. L'articolo di Faye, che costituisce, di fatto, un'introduzione alla «Manifestation», si apre infatti con una

[1] Cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pag. 186.
[2] J.-P. FAYE, «Montage, production», in *Change*, n. 1, 1968, pag. 10.

laconica affermazione: «Main, langage: c'est ça qui fait l'histoire»[1]. La storia, cioè, è il prodotto dell'intersecazione di due piani di materialità: quello delle cose, degli eventi, e quello del linguaggio che, narrando e descrivendo le cose e gli eventi, ne determina la configurazione, ordinandoli in discorso: è ciò che Faye chiama, in *Langages totalitaires*, «effet de récit»[2].

Il carattere sostanzialmente narrativo condiviso dal discorso letterario e dal discorso storico veniva contemporaneamente esplicitato nel contesto dell'esperienza di *Alì Babà*, tanto come opinione condivisa nel corso della sua progettazione, quanto nelle tracce lasciate da quell'esperienza nel bagaglio teorico dei singoli ideatori. L'analogia tra narrazione letteraria e narrazione storica, entrambe fondate sulla direzionalità teleologica attraverso la quale il linguaggio dispone gli eventi verso un compimento finale che conferisce loro un senso e un significato, viene infatti sottolineata da Celati nella bozza, redatta come proposta di apertura del primo numero di *Alì Babà*, su cui si svilupperà l'articolo «Il bazar archeologico». In questo breve scritto, sensatezza e direzionalità della narrazione storica sono indicate come ciò che differenzia l'oggetto storico dall'oggetto letterario: l'oggetto storico ha, secondo Celati, il privilegio di poter «essere posto al centro di una rete di sviluppi o visto come indice di una direzionalità»[3]. Direzionalità che definisce teleologicamente l'articolazione della narrazione storica. Celati prosegue infatti affermando che «il metodo storico è sempre suo malgrado o no teleologico, in quanto deve svolgere le sue operazioni a svelare una direzionalità degli oggetti che è ciò che dà loro un senso»[4].

Questo appunto, come si ha avuto modo di ricostruire nel primo capitolo, reca la traccia della confluenza, nel discorso che nutre il progetto di rivista letteraria, del contributo apportato da Carlo Ginzburg (coetaneo di Celati e, all'epoca, agli inizi del proprio percorso). Se le questioni che animavano il cantiere di indagini del giovane storico contribuirono in modo decisivo a definire l'articolazione dei discorsi di cui la rivista si sarebbe fatta portavoce, l'incontro con le riflessioni sollevate, in ambito letterario, dalla

[1] J.-P. FAYE, «Manifestation, langage, manifeste», in *Change* n. 13, 1972, pag. 200.
[2] J.-P. FAYE, *Langages totalitaires*, Hermann, Paris 1972, pag. 3.
[3] G. CELATI, Scritto sull'archeologia, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 153.
[4] *Ivi* pag. 154. Il passo si ritrova quasi invariato nell'articolo pubblicato nel 1975, nel quale a «metodo storico» si sostituisce «criterio storico» (cfr. G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 20.

pratica narrativa ebbe un impatto decisivo sulle ricerche di Ginzburg. Quello della narrazione è infatti un interrogativo che incalza lo storico torinese – e che affiora tanto nell'articolazione delle sue indagini che nel modo di raccontare la ricerca stessa con cui sono portate avanti. Cresciuto a tu per tu con la letteratura, grazie alla madre Natalia, Carlo Ginzburg nutrì questa «radice personale»[1] con la lettura dei «principali rappresentanti di quella forma di critica letteraria nota come «critica stilistica»: Leo Spitzer […] Erich Auerbach, Gianfranco Contini»[2].

L'incontro con Calvino, Celati e Neri, e con l'idea di letteratura che essi nutrivano, accrebbe e definì, quindi, una vena già presente nell'*humus* intellettuale dello storico. Egli aveva, infatti, già risolutamente indirizzato le sue indagini verso quelle realtà che l'economia complessiva della narrazione storica ha scartato come marginali, non riuscendo a integrarle conferendo loro un senso – o una funzione – all'interno dello sviluppo del racconto storico. Questo, così come le ricerche tese ad articolarlo, è infatti guidato dal «senno di poi»[3] – che nel quadro della metodologia di ricerca coincide con il risultato finale, e, nella narrazione della storia è determinato dal fine di dover ricostruire la catena di eventi che ha portato alla formazione di un'identità in cui il mondo attuale può riconoscersi. Identità, di cui la storia è chiamata a narrare la genesi, che è quella della civiltà occidentale. È il riconoscimento di questa identità con gli eventi narrati dalla storiografia – a sua volta articolata al fine di assecondare questo riconoscimento – che Carlo Ginzburg rifiuta di seguire nelle sue ricerche. O, piuttosto, egli decide di dedicare le sue ricerche ai frammenti delle storie che sono rimaste ai margini, scartate e obliterate dalla narrazione della storia monumentale. È il caso dei benandanti, così come del mugnaio Domenico Scandella, entrambi catalogati nel grande calderone delle eresie e della stregoneria. Del mugnaio friulano, Ginzburg aveva inoltre rivendicato esplicitamente, a conclusione della prefazione,

[1] C. GINZBURG, «Carlo Ginzburg, storico d'azzardo», intervista con Simonetta Fiori, in *Il venerdì di Repubblica*, 28 novembre 2016. Durante l'intervista, rilasciata in occasione del cinquantennale de *I benandanti* e condotta sulla linea di una breve autobiografia intellettuale, Ginzburg riconosce la madre come «figura fondamentale» nella scoperta del «potenziale narrativo della storiografia»: «[…] è possibile che io abbia scoperto qualcosa che è patrimonio comune – la dimensione narrativa della ricerca storica – grazie a questa radice personale».

[2] G. GINZBURG, «L'occhio dello straniero», *Passato e presente*, XVII, n. 33, 1993, pag. 98. Alla critica letteraria si affiancavano letture di filosofia, di storia dell'arte e di antropologia, in un quadro di formazione umanistica che Ginzburg riconosce come comune «a un ambiente sociale, a una comunità linguistica, a una generazione»; i riferimenti di critica letteraria erano, in effetti, condivisi dal «gruppo di intellettuali riuniti attorno alla rivista bolognese «Officina»»; cfr. *ibidem*.

[3] È infatti il «deliberato rifiuto del senno di poi», che vedono affermarsi in autori quali Michelet, Fevbre, Longhi e Dionisotti, ad attrarre Ginzburg e Prosperi e ad adottare come metodologia di ricerca per il *Beneficio di Cristo*; cfr. C. GINZBURG, A. PROSPERI, *Giochi di pazienza*, op. cit., pag. 8.

l'inviolabile «residuo d'indecifrabilità che resiste a ogni analisi»[1]. Tale residuo d'indecifrabilità deve essere rispettato e rivendicato, per rispettare la peculiarità di una cultura che è andata distrutta, subendo l'ingiustizia di una storia egemonica che ne ha assorbito o cancellato le tracce. E se la distruzione di quella cultura è stata operata per mano di una cultura dominante – di cui la storia narra le gesta nel suo evolversi progressivamente fino a noi – la resa di fronte alla sua resistenza ad essere assorbita nella narrazione della storia monumentale diventa un atto di riconoscimento, di fronte a quella «mutilazione storica di cui in un certo senso noi stessi siamo le vittime»[2].

Sia nel caso della letteratura che nel caso della storiografia, a guidare la linearità con cui i fatti si ordinano su di una linea narrativa è una dinamica di produzione di un discorso, la cui compiutezza finale determina il senso di ogni singola parte del racconto. Il senso prodotto dalla sequenza narrativa è allo stesso tempo trascendente ed eccedente rispetto alla materia di cui si compone. Così come nel caso del discorso letterario, infatti, anche la narrazione storiografica è determinata teleologicamente da qualcosa che non fa parte, non ha la stessa consistenza degli avvenimenti che la compongono: i singoli fatti e avvenimenti sono infatti selezionati e ordinati sequenzialmente in modo da poter manifestare una direzione, determinata da un fine. Questa direzione si svolge verso un'idea di progresso, il quale procede seguendo la linea ideale di evoluzione di un nucleo centrale (una sorta di protagonista, che coincide del resto con il narratore stesso): si tratta della società occidentale – e della razionalità che in essa si è definita. Come afferma esplicitamente Celati nel «Bazar archeologico» (quel testo generato dall'ibridazione delle ricerche del giovane scrittore con il progetto di rivista e con le implicazioni che la ricerca di Carlo Ginzburg vi aveva innestato):

> Tutta la *quête* della storia è una ricerca di identità per i diversi gruppi sociali: in questo senso la storia è sempre l'epica, la recitazione della genealogia delle origini da parte di un aedo, la cui funzione è quella di confermare un'identità mondana e dunque un potere.[3]

L'identità che si afferma come protagonista di quest'epica (tracciata nella forma di sapere storico), l'identità che si assicura in questo modo una posizione centrale ed

[1] C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XXV.
[2] *Ibidem*.
[3] G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 19.

egemone, è quella dell'uomo bianco, della sua cultura e della sua Ragione, assunte come più avanzate su quella linea di progresso ideale e, quindi, come metro normalizzante su cui vengono misurale le altre civiltà e su cui si definiscono i gradi di razionalità. La storia è infatti ciò che si propone «come lo sviluppo lineare continuo»[1] di un'unica soggettività: quella cioè dell'uomo bianco[2], identificato con la propria coscienza e la propria ragione, le quali, cristallizzate in una forma che si afferma come universale, determina – di pari passo con il suo – lo sviluppo della civiltà. La storia viene quini riconosciuta – nel fermento culturale di cui stiamo, in questa ricerca, tracciando il profilo – come quella narrazione intessuta attorno al «soggetto denominato l'Uomo». È infatti nei termini di «metodologia generale»[3] unificatrice dei diversi sistemi discorsivi, di volta in volta escogitati per stabilire un ordine esauriente del mondo – «e mettere da parte tutto ciò che resta fuori»[4], che la Storia viene caratterizzata da Calvino nel breve articolo scritto per la presentazione di *Alì Babà* (articolo che aveva trovato l'accordo degli altri tre collaboratori per l'apertura della rivista). Unificazione contro la quale irrompe il pulviscolo di esperienze escluse dalla narrazione che definisce il protagonista di questa storia – e che lo definisce come modello universale di uomo[5].

La razionalità che anima lo sviluppo della società occidentale diventa quindi il centro di controllo, il potere centrale e il punto di accentramento da cui parte la narrazione della Storia, che ne percorre il progressivo perfezionamento. Percorso lungo il quale, certo, non mancano le cadute e gli errori. Tuttavia, il loro superamento è sempre inserito nella tendenza al compimento di quell'evoluzione.

La narrazione della Storia (della storia della civiltà occidentale (e della sua espansione, colonizzazione e appropriazione rispetto alle altre culture) si articola, come tutte le narrazioni, attraverso il linguaggio. Un linguaggio che, come abbiamo mostrato, si afferma come mezzo di trasmissione neutrale rispetto alla realtà che attraverso di esso

[1] *Ivi* pag. 15
[2] Cfr. *ibidem*.
[3] I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit. pag. 320.
[4] *Ibidem*.
[5] Cfr. *ibidem*: «L'urto che li sfascia [che neutralizza cioè la pretesa di creare un'*épistémè* in grado di stabilire un ordine senza scarti] – l'antagonista di quel preteso soggetto – si chiama ancora Uomo […] è il rifiuto da parte degli esclusi, degli inarticolati, degli omessi d'accettare una storia per loro fondata sull'espulsione, l'obliterazione, la cancellazione dai ruoli».

viene rappresentata. È quindi sul controllo dei territori del linguaggio e del discorso[1] che la coscienza occidentale, identificata con una Ragione umana cui si dà valenza universale, può mantenere il diritto di egemonia discorsiva sulle sue alterità, assorbendole in un sapere che si articola in funzione di questa Storia del suo continuo progresso.

4.1.1 La ragione

Nell'indagine archeologica del sistema discorsivo in cui prendono forma le scienze umane, esposta da Foucault in *Les mots et les choses*, la storia si trova ad assumere una posizione tutt'affatto particolare. Essa è infatti non solo, tra le scienze umane, quella che sembra poter vantare di essere «la première et comme la mère de toutes les sciences de l'homme»[2], ma anche il campo metodologico in cui sembra inserirsi la ricerca. Tuttavia, in entrambi i posizionamenti che la storia occupa nell'economia complessiva dello studio foucaultiano, essa si trova in qualche modo a mostrare una sfasatura, a manifestare un elemento di disturbo tanto nella sua natura di matrice che amalgama in una discorsività lineare i saperi che riguardano l'essere umano, quanto nell'assunzione di questa linearità come metodologia di ricerca e impalcatura narrativa della formazione di quei saperi. È al discorso storico, e in particolare a quella sua area denominata storia delle idee, che si oppone in effetti l'archeologia come metodologia di ricerca dei modi in cui la società occidentale ha organizzato i propri sistemi conoscitivi.

Questa opposizione si rende manifesta già a partire dalle primissime formulazioni, nei primi tratti che accennano il profilo di quella che sarà la ricerca esposta in *Les mots et les choses*, conservati nel terzo cahier del *Journal intellectuel*. A partire dalla metà del mese di marzo 1963, sulle pagine del quaderno su cui Foucault, quasi quotidianamente, annotava le sue riflessioni, si delinea il progetto di una storia del pensiero: una storia – detto in modo

[1] Nel saggio «Finzioni occidentali» Celati definisce il linguaggio e il discorso come i «territori che per legge antica spettano ai funzionari del potere centrale» (G. CELATI, «Finzioni occidentali», in *Finzioni occidentali*, op. cit., pag. 49.
[2] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 378.

ancora più eloquente – «des signes de la pensée»[1]. Si tratta di un progetto che, mirando a ritracciare la dinamica di articolazione delle formazioni culturali, si oppone esplicitamente ad una storia delle idee, ad una storia della filosofia[2]. Il progetto di Foucault assume, nel giro di pochi mesi, la definizione di un'«analyse des formations culturelles»[3]. E se questa si oppone ad una storia delle idee, è in ragione del fatto che l'analisi immaginata da Foucault mette fuori gioco la presenza costante di una ragione, di una coscienza identificata con il sostrato permanente che garantisce l'unitarietà, la coerenza e la promessa di un senso. Un senso – una direzione che determina il significato degli eventi che scandiscono la narrazione storica – di cui la storia racconta il progressivo compimento. L'analisi delle formazioni culturali si articola infatti – ancor prima di ricevere questa specifica definizione – sul punto di intersezione della storia delle idee con l'analisi del linguaggio: ciò che costituisce il punto di contatto tra il linguaggio e la sua articolazione in un sistema di idee, è, annota Foucault, «le seul élément sur lequel […] on pourrait faire une analyse historique»[4].

Quella che sarà, tre anni dopo, l'*Archéologie des sciences humaines* viene quindi progettata da Foucault come analisi storica che si snoda tenendo come perno centrale l'articolazione effettiva del sistema dei discorsi. In questo senso essa si intreccia, nel momento stesso in cui viene formulata, con l'analisi del linguaggio. Il reticolo discorsivo, e quindi l'apparato del sistema di conoscenza del mondo e, correlativamente, l'organizzazione di una determinata società, prende infatti forma attraverso la composizione dei vari elementi che costituiscono il linguaggio. *Les mots et les choses* si afferma così, fin dai suoi primi germogli, per usare le parole di Judith Revel, come «la tentative de faire l'histoire de la manière dont le discours scientifique a constitué à un moment donné ses propres champs, ses propres objets, ses propres méthodes, la forme même de son savoir – et, bien entendu, la forme de son histoire»[5].

La storia si posiziona quindi, nell'analisi delineata da Foucault, allo stesso tempo come uno dei discorsi conoscitivi che formano l'apparato di sapere della cultura occidentale moderna, da un lato; e, dall'altro lato, come il discorso attraverso il quale si

[1] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 3, appunto del 12 marzo 1963.
[2] Cfr. *ivi*, appunto del 24 marzo 1963.
[3] *Ivi*, appunto del 28 maggio 1963.
[4] *Ivi*, appunto del 16 maggio 1963.
[5] J. REVEL, *Foucault, une pensée du discontinu*, op. cit., pag. 54.

delinea la narrazione del modo in cui si sviluppano nel tempo quella cultura e – correlativamente – quei discorsi conoscitivi. È in ragione del rapporto particolare, indefinibile e allo stesso tempo fondamentale, che – nell'indagine archeologica delle scienze umane dispiegata in *Les mots et les choses* – Foucault dedica alla storia un breve paragrafo, nella parte conclusiva del libro:

> On a parlé de sciences humaines; on a parlé de ces grandes régions que délimitent à peu près la psychologie, la sociologie, l'analyse des littératures et des mythologies. On n'a pas parlé de l'Histoire, bien qu'elle soit la première et comme la mère de toutes les sciences de l'homme, bien qu'elle soit aussi vieille peut-être que la mémoire humaine. Ou plutôt, c'est pour cette raison même qu'on l'a passé jusqu'à présent sous silence. Peut-être, en effet, n'a-t-elle pas place parmi les sciences humaines ni à côté d'elles: il est probable qu'elle entretient avec elles toutes un rapport étrange, indéfini, ineffaçable, et plus fondamental que ne le serait un rapport de voisinage dans un espace commun.[1]

In effetti, alle soglie dell'età moderna – ovvero, secondo la scansione temporale che Foucault individua per quanto riguarda le scienze umane, a partire dal XIX secolo – l'uomo si ritrova ad essere privato di una storia sua propria. Ciò, a dire il vero, è tutt'altro che evidente. Al contrario, si direbbe che il XIX secolo sia stato quello che più di ogni altro periodo storico precedente ha prestato attenzione e sentito l'urgenza di affinare e approfondire il sapere storico sull'uomo e sulla civiltà umana. A partire da una storicità umana, che si è trovata di fronte ad un racconto intrecciato con «l'épaisseur historique des institutions, la pesanteur des habitudes et des croyances, la violence des luttes, l'alternance des succès et des échecs»[2], anche gli oggetti appartenenti ad altri campi del sapere avrebbero, di riflesso, acquisito una loro storicità peculiare. In realtà – ci svela Foucault – la dinamica di storicizzazione ha seguito un andamento inverso: non sono gli oggetti afferenti ai diversi campi disciplinari ad aver acquisito consistenza temporale *in quanto* implicati nella storia dell'umanità; è piuttosto la storia dell'uomo a scoprirsi composta da una pluralità di storie eterogenee. La frammentazione di una Storia del mondo continua, unitaria e omogenea, il suo segmentarsi in una molteplicità di storie intrinseche alle realtà che compongono l'esistenza umana e la sua organizzazione sociale, restituiscono all'uomo una storicità composita e a lui estrinseca, polverizzando, di fatto, la consistenza storica propria dell'uomo:

[1] M. FOUCAUULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 378.
[2] *Ivi*, pp. 379-380.

> […] l'homme s'est trouvé comme dépossédé de ce qui constituait les contenus les plus manifestes de son Histoire: la nature ne lui parle plus de la création ou de la fin du monde […]; elle ne parle plus que d'un temps naturel; ses richesses ne lui indiquent plus l'ancienneté ou le retour prochain d'un âge d'or; elles ne parlent plus que des conditions de la production qui se modifient dans l'Histoire; le langage ne porte plus les marques d'avant Babel ou des premiers cris qui ont pu retentir dans la forêt; il porte les armes de sa propre filiation. L'être humain n'a plus d'histoire: ou plutôt, puisqu'il parle, travaille et vit, il se trouve, en son être propre, tout enchevêtré à des histoires qui ne lui sont ni subordonnées, ni homogènes. Par la fragmentation de l'espace où s'étendait continûment le savoir classique, par l'enroulement de chaque domaine ainsi affranchi de son propre devenir, l'homme qui apparaît au début du XIX[e] siècle est «déshistoricisé».[1]

Si produce quindi uno scacco giocato dalla Storia all'uomo, alla sua centralità. Il racconto del progressivo succedersi delle forme di civiltà in cui l'uomo ha organizzato il suo vivere comunitario non aderisce più all'uomo stesso, ma si rivela essere un mosaico composto dalla storia propria della natura – del corso di sviluppo biologicamente determinato degli esseri viventi –, delle cose – delle loro dinamiche di produzione, scambio, acquisizione di un valore –, e del linguaggio – della dinamica con cui esso si declina e si articola, assumendo, in ogni gruppo socio-etnologico, la forma più efficace per comunicare e descrivere il mondo. Ciò che costituisce l'uomo nella sua esistenza biologica, nella sua organizzazione socio-economica, e nella sua modalità di organizzare e comunicare il proprio pensiero – ciò che, in altre parole, compone nei suoi diversi aspetti l'esistenza umana – finisce per vampirizzare l'uomo della sua stessa esistenza storica, restituendogli una Storia estrinseca e composita.

La vertigine causata dall'evanescenza della consistenza storica propria dell'uomo – nel momento stesso in cui tutte le cose che formano il suo mondo acquistano una loro storicità autonoma – determina, secondo Foucault, lo sforzo per ritrovare «au fond de lui-même, et parmi toutes les choses qui pouvaient encore lui renvoyer son image […], une historicité qui lui fût liée essentiellement»[2].

Ma qual è questa «essenzialità» cui si ancorerebbe una Storia che sia la Storia propria dell'uomo – e non delle realtà che ne costituiscono il mondo? Perché la storia della natura, la storia dell'organizzazione economica e la storia del linguaggio non bastano a far aderire la Storia all'uomo stesso – benché esso sia un essere vivente, un essere che lavora e produce ricchezza, e un essere che si esprime attraverso il linguaggio? Se l'essenza stessa

[1] *Ivi*, pag. 380.
[2] *Ibidem*.

dell'Uomo rischia di rimanere sprovvista di una narrazione storica che racconti lo sviluppo del suo proprio, essenziale progresso, è perché la frammentazione e moltiplicazione di storie – proprie degli oggetti che costituiscono l'orizzonte su cui l'essere umano vive e si organizza – priva la ragione, la coscienza umana della sua posizione sovrana e centrale. Il corso di eventi che si svolgono nel mondo abitato dall'uomo – e che ne determinano la forma effettiva – non è più dipendente da una coscienza trascendente che ne decide lo sviluppo. È la sovranità della Ragione, con cui l'uomo occidentale si identifica, ad essere minacciata dalla frammentazione della Storia.

Questa minaccia – e il correlativo sforzo di neutralizzarla attraverso la tensione ad un discorso storico che torni ad accentrare gli eventi narrati attorno ad una coscienza umana, allo stesso tempo protagonista e autore di quella narrazione – apre la risposta dell'autore di *Les mots et les choses* alla questione che il Cercle d'épistémologie dell'École Normale Supérieure gli rivolse all'indomani della pubblicazione dell'*Archéologie des sciences humaines*. La questione mossa dal Cercle d'épistémologie riguardava fondamentalmente il rapporto sussistente tra il piano orizzontale su cui l'epistemologia novecentesca francese aveva operato dei tagli, rilevando i momenti di rottura all'interno di un determinato campo scientifico, e il piano verticale su cui Fouucault, in *Les mots et les choses*, marcava la rottura tra la configurazione epistemica di un'epoca e quella successiva[1]. Il Cercle d'épistémologie richiedeva, in altre parole, una delucidazione circa la nozione di discontinuità, così come essa era stata utilizzata da Foucault nella sua analisi dei sistemi epistemici delle differenti epoche storiche. A partire da Bachelard[2], infatti, la figura di discontinuità segnava il profilo interno ad un determinato campo di sapere – il quale non si presentava più come percorso, continuo e cumulativo, di sviluppo e progresso di una determinata scienza, ma segnato da brusche rotture che scandivano i diversi assetti assunti nel tempo da quella determinata disciplina. L'operazione realizzata dall'analisi di *Les mots et les choses* sembrava vanificare, o quanto meno indebolire, questa spinta discontinuista: Foucault vi individuava, in effetti, un isomorfismo interno ad un determinato periodo storico, che definiva il sistema generale di definizione dei campi di sapere, di divisione, assembramento, catalogazione e organizzazione degli oggetti afferenti ai vari ambiti

[1] Cfr. Le cercle d'épistémologie, «Sur l'archéologie des sciences. A Michel Foucault», in *Cahiers pour l'analyse*, n. 9, *Généalogie des sciences*, 1968, pag. 5.
[2] Sulla nozione di «rupture épistémologique» e di «obstacle épistémologique» cfr. G. BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris 1938.

conoscitivi. In questo senso, la nozione di rottura, che scandisce l'andamento discontinuo di una sezione temporale, viene applicata su di un piano verticale: essa si verifica tra un'epoca e l'altra, e riguarda l'intera organizzazione discorsiva.

Nel lungo articolo di risposta (che costituisce il nucleo tematico attorno al quale si sviluppa *L'archéologie du savoir*) Foucault districa il complicato intreccio che coinvolge la figura metodologica della discontinuità, il progetto di un'indagine archeologica del sapere, e il modo in cui la nozione di *épistémè* si lega ad un'analisi storica della morfologia discorsiva in cui il pensiero si organizza. È proprio il pensiero, la coscienza, la Ragione, che Foucault vuole, esplicitamente, detronizzare dalla posizione di continuità sostanziale, di soggetto sovrano e fine ultimo della narrazione storica. Una posizione, questa, che aveva già cominciato ad essere pericolosamente scalfita sia dalla nozione di rottura epistemologica, sia dalla moltiplicazione dei piani oggetto di indagine storica, che la storiografia francese formatasi sull'impronta dell'École des Annales aveva fatto proliferare – frammentando la continuità unitaria della Storia. Malgrado l'esistenza di questi strumenti metodologici, in uso già da mezzo secolo nel momento in cui Foucault si dedica al progetto archeologico, l'applicazione del concetto di discontinuità alla storia delle idee incontra ancora delle resistenze[1]. Come il filosofo aveva già avuto modo di dichiarare durante l'intervista rilasciata a Raymond Bellour, il mancato riconoscimento dell'importanza delle ricerche di storici quali Braudel, Furet, Richet, Le Roy Ladurie[2] si deve proprio alla reticenza degli ambienti intellettuali a mettere a rischio la sacralizzazione della storia:

> L'histoire, je crois, s'est trouvée être l'objet d'une curieuse sacralisation. Pour beaucoup d'intellectuels, le respect distant, non informé et traditionaliste envers l'histoire était la plus simple façon de mettre en accord leur conscience politique et leur activité de recherche ou d'écriture; sous le signe de croix de l'histoire, tout discours devenait prière au dieu des justes causes.[3]

È la medesima resistenza che, un anno dopo, nella risposta al Cercle d'épistémologie, veniva descritta da Foucault come ostinato rifiuto di accettare la resa della storia, intesa in quanto roccaforte della sovranità della coscienza. Una Storia, quella così

[1] Cfr. M. FOUCAULT, «Sur l'archhéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie», in *Cahiers pouur l'analyse*, n. 9, *Généalogie des sciences*, 1968, ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 59, pag. 701.
[2] Cfr. M. FOUCAULT, «Sur les façons d'écrire l'histoire», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 48, pag. 585.
[3] *Ibidem*.

intesa, la cui continuità serviva da garante all'«activité synthétique du sujet»[1], e a quel progresso teleologico della coscienza che doveva rendere ragione ed ergersi al Dio delle giuste cause. Una Storia dalla narrazione continua, racconto di formazione di un soggetto unico e sovrano, sostanzialmente identico a se stesso, nella sua evoluzione progressiva:

> L'histoire continue, c'est le corrélat de la conscience: la garantie que ce qui lui échappe pourra lui être rendu; la promesse que toutes ces choses qui l'entourent et la surplombent, il lui sera donné un jour de se les approprier derechef, d'y restaurer sa maîtrise, et d'y trouver ce qu'il faut bien appeler – en laissant au mot tout ce qu'il a de surcharge – sa demeure. Vouloir faire de l'analyse historique le discours du continu, et faire de la conscience humaine le sujet originaire de tout savoir et de toute pratique, ce sont les deux faces d'un même système de pensée. Le temps y est conçu en termes de totalisation, et la révolution n'y est jamais qu'une prise de conscience.[2]

È, quindi, il racconto dello sviluppo continuo di una soggettività quello che viene tessuto dalla narrazione storica che, con *Les mots et les choses* – e in complicità con il lavoro che gli storici citati nell'intervista – Foucault voleva contestare. Una contestazione tanto più delicata, in quanto questo soggetto sovrano del mondo, protagonista del racconto storico, è protetto da un raffinatissimo apparato discorsivo che lo assicura ad una successione temporale in cui gli eventi sono disposti gerarchicamente, ordinati in una totalità che ne garantisce il senso:

> […] aux yeux de certains, l'histoire en tant que discipline constituait le dernier refuge de l'ordre dialectique: en elle, on pouvait sauver le règne de la contradiction rationnelle… Ainsi s'est maintenue chez beaucoup d'intellectuels, pour ces deux raisons et contre toute vraisemblance, une conception de l'histoire organisée sur le modèle du récit comme grande suite d'événements pris dans une hiérarchie de déterminations […]. Au point que cette histoire […] est pour certains devenue intouchable: ce serait attaquer la grande cause de la révolution que refuser pareille forme de dire historique.[3]

L'attacco alla fortezza della narrazione storica continua dichiarato da *L'Archéologie du savoir*, come Foucault, del resto, ammette richiamandosi alle ricerche portate avanti dall'École des Annales e dagli storici che vi gravitavano attorno, non è un caso isolato. Esso è anzi perpetrato in ambiti che si estendono ben oltre i confini delle discipline puramente storiche: si inserisce, di fatto, in quella dinamica di decostruzione che si dispiega durante il

[1] M. FOUCAULT, «Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 59, pag. 700.
[2] *Ivi*, pp. 699-700.
[3] M. FOUCAULT, «Sur les façons d'écrire l'histoire», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 48, pag. 586.

decennio degli anni Sessanta, infiltrandosi – in maniera disomogenea e seguendo tortuosi sentieri – negli ambienti intellettuali francesi e italiani, e che interessa le figure del Discorso, della Storia, e della Soggettività – nelle loro reciproche implicazioni. La stretta correlazione tra una certa organizzazione discorsiva e un tipo di narrazione storica incentrata sulla "crescita" di una coscienza – con la quale si identifica una soggettività – che si afferma come universale, era infatti centrale, come mostrato all'inizio di questo capitolo, nel fermento generale che aveva interessato le neoavanguardie letterarie coinvolte nel movimento del '68. In particolare, l'esperienza di *Change* nacque proprio sul punto d'innesto della questione della narratività letteraria con la consistenza narrativa della Storia, intesa, precisamente, come organizzazione del linguaggio in un racconto che *produce* la Storia[1].

Analogamente alle altre figure oggetto del movimento di decostruzione dilagato, in Francia, nel lasso di tempo e lungo il panorama ricostruito nel secondo capitolo, anche la questione della Storia, come si è avuto modo di accennare, fa parte del materiale che i quattro ideatori di *Alì Babà* si erano trovati a scomporre e ricomporre. Il coinvolgimento di Carlo Ginzburg nel progetto ne è, indubbiamente, un indizio concreto – benché, è bene sottolinearlo, una sensibilità a questo tema fosse senz'altro all'opera già nel primo nucleo di ideatori del progetto. Non solo la questione aveva, infatti, avuto modo di circolare e risuonare – per quanto confusamente – lungo i corridoi delle edizioni Einaudi, tra i disparati influssi e stimoli che arrivavano da Oltralpe[2]. L'intreccio della narrazione storica con quella

[1] Cfr. J.-P. FAYE, *Langages totalitaires*, op. cit., pag. 3.

[2] L'interesse portato dai membri dell'Einaudi per le ricerche che si articolavano in Europa nell'ambito della storiografia di stampo marxista segna l'attività della casa editrice torinese fin dai suoi inizi. Viene infatti avviata, già durante gli anni Trenta, la collana «Biblioteca di cultura storica». Interesse che non svanisce con il passare degli anni: testimonianza ne è l'accoglimento dei lavori di Carlo Ginzburg stesso e l'istituzione, tra il 1981 e il 1991, della collana, diretta da quest'ultimo insieme a Giovanni Levi, «Microstorie», vicina alla rivista francese *Les Annales*. L'École des Annales, e gli autori vicini ad essa, era d'altronde ben presente sulle scrivanie dell'Einaudi. Un episodio pregnante in questo senso sono due riunioni editoriali del gennaio 1951 (momento in cui Calvino cominciava a incidere in maniera sempre più netta sulle decisioni del consiglio editoriale); durante la riunione del 3 gennaio venne infatti accolta la proposta di Cantimori e Serini di pubblicare *La grande peur de 1789* di Georges Lefebvre, apparso in Francia nel 1932 e che aveva catturato il vivo interesse di Marc Bloch. Di quest'ultimo, durante quella stessa riunione editoriale, venne proposta la pubblicazione del saggio *Caractères originaux de l'histoire rurale de la France*, che sarebbe stato poi tradotto da Carlo Ginzburg e pubblicato da Einaudi nel 1973. Cfr. il verbale della riunione editoriale del 3 gennaio 1951, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 52. L'interesse per una storia subalterna e minore è inoltre testimoniato dalla riunione immediatamente successiva, durante la quale viene emesso il parere positivo per la *Istoria rousskoï tserkvi* (*Storia della chiesa russa*) di Nicolaij Michailovic Nikolskij, sottolineando ed elogiando l'attenzione maggiore dedicata dall'autore alla storia delle credenze popolari, delle sette minori e de rapporti politici tra la chiesa ortodossa ufficiale – e la repressione esercitata verso le eresie popolari – e lo Stato. Cfr. il verbale della riunione editoriale del 10 gennaio 1951, Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, cartella 2, fascicolo 53.

letteraria emergeva, inoltre, nel quadro dell'urgenza di rottamare e ricostruire una pratica letteraria (manifestata già dai progetti di Vittorini[1]) le cui incrostazioni residuali di buonismi e ideologismi l'avevano resa complice passiva di una Storia catastrofica.

Questo particolare sostrato, su cui prese forma il progetto di rivista, rese estremamente fertile l'incontro dello storico Carlo Ginzburg con l'idea di decostruzione del discorso letterario portato avanti da Calvino, Celati e Neri. Del resto, la particolare linea di ricerca che il giovane storico stava affinando, affondava le sue radici in un terreno ampiamente nutrito da una sensibilità letteraria, e germogliava sull'influenza della metodologia storiografica dell'École des Annales[2].

Abbiamo già avuto modo di ricordare, all'inizio di questo capitolo, come le ricerche intraprese da Ginzburg mirassero a disinnescare il teleologismo che si insinua nel racconto della Storia attraverso il dispositivo del senno di poi. Un dispositivo, questo, che determina una tensione a disporre la narrazione degli eventi del passato in modo da ricondurli ad un riconoscimento con la realtà attuale (e, in particolare, la realtà attuale della soggettività che scrive quella narrazione). Durante quegli stessi anni in cui Ginzburg rendeva esplicito il suo rifiuto del senno di poi – coincidenti, peraltro, con il periodo in cui le sue ricerche si incrociarono con il progetto di *Alì Babà* – Gianni Celati declinava questo stesso rifiuto in ambito letterario, traducendo la finalità teleologicamente conclusiva del senno di poi nella dinamica dell'identificazione – allargando in questo senso la figura dell'agnizione.

Nello scritto proposto come bozza dell'articolo di presentazione di *Alì Babà* – nucleo centrale de «Il bazar archeologico» – il tema centrale dell'idea di letteratura che la rivista avrebbe proposto si trova strettamente legato alla questione della narrazione della Storia. A quest'ultima viene opposta l'archeologia – declinata a livello di pratica letteraria, anziché di particolare metodologia di ricerca applicata alla storia del pensiero. E se il tratto che distingue i due tipi di narrazione risiede nel loro costruirsi o meno come racconti orientati ad una compiutezza finale, armonica e unitaria, il *topos* relativo a ciascuno dei due è quello dell'identificazione – per la letteratura moderna – e quello dello straniamento – per la letteratura "archeologica" proposta da Celati[3]. L'identificazione, il riconoscimento,

[1] Cfr. *supra*, pp. 98-101.
[2] Per una breve testimonianza autografa e retrospettiva della formazione di Ginzburg, cfr. l'articolo, già citato, C. GINZBURG, «L'occhio dello straniero», in *Passato e presente*, XVII, n. 33, 1993.
[3] Cfr. G. CELATI, Scritto sull'archeologia, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 154.

l'agnizione, sarebbero insomma gli effetti letterari riconducibili a quella compiutezza finale ricercata da un'idea di Storia unitaria e totalizzante. Questo tipo di narrazione storica, di fatto, «presuppone un'identificazione col passato»[1]. Identificazione che è, allo stesso tempo, un'appropriazione: essa mette in opera il «recupero di un passato che ci appartiene […] attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine»[2].

Si tratta, qui, di quell'identificazione che Ginzburg rifiutava nei confronti di Menocchio, rivendicando il rispetto della sua unicità. L'articolo di Celati fornisce, a quella rivendicazione accennata da Ginzburg nell'introduzione alla sua ricerca sul mugnaio friulano, una formulazione precisa, mostrando l'annodarsi reciproco, in questo preciso punto, di Storia e letteratura:

> La storia, sia come storiografia sia come adattamento letterario, epica o romanzo, tende sempre a risolvere il senso di grandi insiemi di fatti attraverso l'artificio dell'agnizione: quel punto […] in cui le discontinuità si annullano per mezzo dello svelamento della loro direzione […]. Ora l'agnizione è per sua natura anangogica, ossia «porta su», sublima o solleva la massa bruta degli avvenimenti dalla materialità di puri eventi, per trasfigurarli in segni, simboli, acquisizioni alla coscienza d'un destino comprensibile attraverso una dottrina o un pronunciamento oracolare.[3]

Quello dell'identificazione è un dispositivo che, tanto in letteratura quanto nella ricerca storica, funziona quindi come incanalatura di convoglio degli eventi eterogenei verso una conclusione che costituisce la totalità finale di cui ciascun evento è parte, e nella quale le differenze ed eterogeneità si ritrovano ad essere smussate, appianate sotto l'identità comune di quel tutto che il racconto – storico o narrativo – è teso a ricostruire. Si mette in opera, quindi, un'operazione di assimilazione di una molteplicità di alterità verso un'identità unica. In questo senso, allora, l'identità di cui si narra la storia – l'identità conclusiva, di cui la storia deve ricostruire l'evoluzione – si appropria di tutto ciò che, di un'alterità, può assimilare e ricondurre a sé – nei termini di una somiglianza, o in quelli di una fase di sviluppo. È quindi un'azione di riduzione quella messa in atto dall'identificazione, da quell'«imbuto di tutti i significati che è l'agnizione»[4]. Si tratta di quella stessa riduzione che Ginzburg rifiutava come irrispettosa, nei confronti del mugnaio Domenico Scandella e della cultura – ormai estinta – di cui era portatore.

[1] G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 12.
[2] *Ivi*, pp. 12-13.
[3] *Ivi*, pag. 21.
[4] G. CELATI, «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni occidentali*, op. cit., pag. 71.

Si dispiega quindi un dispositivo che tende ad appianare le differenze e a ricondurle verso un'identità che il racconto storico, così come il romanzo moderno, sono chiamati ad affermare e consolidare. È un'identità che coincide, come si è detto, con una coscienza, uno spirito, che è quello incarnato dalla cultura occidentale. È verso quest'identità che si orienta la struttura narrativa della storia e del romanzo; ed è la sua supremazia che viene affermata dall'universalità di cui tale coscienza viene dichiarata portatrice. La ricostruzione delle fasi di formazione di questa identità stabilisce così quella che viene cristallizzata in una tradizione, che costituisce la memoria di quella soggettività, di quella coscienza protagonista della Storia.

4.1.2 La tradizione, la memoria

Se la Storia è questo grande romanzo di formazione dell'uomo, nella misura in cui narra l'evoluzione della civiltà cui ha dato forma, sulla base del progressivo perfezionarsi della sua Ragione, la tradizione costituisce le tappe di questo percorso, di questa evoluzione. La tradizione è, quindi, la memoria: è il racconto del percorso della Ragione, che essa tesse retrospettivamente, a partire dallo stato attuale del suo sviluppo, cui tale racconto è chiamato a fornire un senso. È quindi una memoria che (così come tutte le memorie, del resto) viene costruita narrativamente; essa è frutto di un'elaborazione discorsiva – e di un'elaborazione discorsiva che fa parte di un particolare sistema discorsivo: quello, cioè, che ha retto l'organizzazione epistemica moderna.

È quel sistema discorsivo, di cui l'ostinazione della storia delle idee, o del pensiero, ad ammettere una frammentazione interna, un'eterogeneità irriducibile ad un'unitarietà identitaria, rappresenta l'ultimo baluardo. Questo era, infatti, il motivo dichiarato da Foucault, nella risposta al Cercle d'épistémologie, che l'aveva spinto all'impresa dell'*Archéologie des sciences humaines*, dispiegata in *Les mots et les choses*. L'articolo di risposta al Cercle d'épistémologie costituisce, d'altronde, il nucleo tematico attorno al quale si articola l'*Archéologie du savoir*, pubblicato un anno più tardi. Il testo del 1969 si presenta come rigorosa delucidazione metodologica delle analisi archeologiche intraprese da Foucault nelle ricerche precedenti. L'introduzione ricalca, in effetti, il primo paragrafo

dell'articolo, intitolato significativamente «L'histoire et la discontinuité»; essa dà, tuttavia, maggior nettezza al presupposto umanista che si trova alla base della narrazione della Storia delle idee come storia continua di un progressivo sviluppo. Se tale narrativa continuista della Storia ha come correlato «la fonction fondatrice du sujet», essa deve essere mantenuta per salvare la sovranità di quel soggetto, protagonista di quella storia del pensiero cui il XIX secolo ha affiancato le «figures jumelles de l'anthropologie et de l'humanisme»[1].

È per smantellare quest'ultima fortezza, in cui il soggetto sovrano della Storia si è arroccato (e già sotto attacco dalle ricerche storiche che si erano sviluppate attorno all'École des Annales) che Foucault intraprende le sue analisi archeologiche. Ed è a cominciare dal disinnesco delle nozioni che assicurano la costruzione di una narrazione storica continua. E, nell'elenco di tali nozioni – ovvero quelle dell'«influence», di «développement et d'évolution», e, significativamente, di ««mentalité» ou d'«esprit»»[2], vi è la nozione di tradizione:

> […] elle vise à donner un statut temporel singulier à un ensemble de phénomènes à la fois successifs et identiques (ou du moins analogues); elle permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la forme du même; elle autorise à réduire la différence propre à tout commencement, pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine; grâce à elle, on peut isoler les nouveautés sur fond de permanence, et en transférer le mérite à l'originalité, au génie, à la décision propre aux individus.[3]

La tradizione è la forma che viene data ad una memoria collettiva. È la selezione e l'organizzazione delle tappe, dei momenti salienti su cui si decide di disegnare un percorso, e la trasmissione di quella successione di eventi, di quelle tappe. Si tratta quindi di una memoria tramandata, la cui costruzione narrativa si basa su di un lavoro di selezione – e, quindi, di esclusione. Di questa esclusione testimonia la storia del mugnaio Scandella, dell'antichissima tradizione che si era tramandata oralmente, malgrado le culture egemoni cui era sopravvissuta, e dell'innesto di quella tradizione sulle idee che a quell'epoca cominciavano ad opporsi al potere – ideologico e istituzionale – ecclesiastico. Quella tradizione – e la sua particolarissima elaborazione da parte di Menocchio –, lungi dall'entrare a far parte della memoria tramandata dalla narrazione storica, fu al contrario

[1] Cfr. M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pp. 21-22.
[2] Cfr. *ivi*, pag. 32.
[3] *Ivi*, pp. 31-32.

resa muta, livellata nelle figure che segnano la macro-narrazione della Storia. Tutt'altro che muto fu, in realtà, l'irriverente mugnaio friulano, il quale, durante i due processi che lo videro imputato, si guardò bene dal tacere le proprie convinzioni; gli interrogatori trascritti da Ginzburg lasciano, al contrario, intravedere il profilo di un uomo fiero delle proprie convinzioni e spavaldo nell'esporle. Ma egli viene imbavagliato dall'indisponibilità di uno spazio lasciato all'autodeterminazione di ciò che non può essere ricondotto alle categorie interpretative già affermate – in questo caso, all'autodeterminazione dell'imputato. Ciò che lo rende muto, ciò che impedisce alla sua voce di rimanere, come traccia, nella memoria della coscienza storica, è proprio la sua impossibilità ad essere classificato. È quest'impossibilità che rende invisibile e porta all'estinzione la tradizione orale e plurisecolare di cui Domenico Scandella era erede, relegando il caso del mugnaio a un'indefinita forma di eresia[1].

Una sorte analoga colpì la tradizione in cui trova posto la figura dei benandanti. Anche nel caso dei benandanti, infatti, i processi per stregoneria che li videro indagati tradiscono lo sforzo e la difficoltà di inserire quella tradizione nella griglia delle categorie a disposizione del dispositivo penale dell'Inquisizione:

> Da ogni parte, in conclusione, si preme perché i benandanti escano dalla loro ambigua e contraddittoria tradizione. Ambiguità e contraddittorietà dovute – non c'è bisogno di sottolinearlo – alla natura popolare, spontanea di questo straordinario relitto (ma sarà esatto definirlo senz'altro «relitto»?) religioso. Anche in questi movimenti oscuri e più o meno inconsapevoli della sensibilità sembra agire, nel profondo, una tendenza alla semplificazione. O «malandrini» o stregoni. Per i benandanti non c'è altra via di scelta.[2]

Dall'altro lato, questa pressione costante esercitata tanto a livello istituzionale e di cultura dominante sulla ritualità dei benandanti, per far collimare questi ultimi con le categorie disponibili, determinò l'effettivo assorbimento, compiutosi nel giro di un'ottantina di anni, della tradizione cultuale – a sua volta stratificatasi attraversando secoli e aree geografiche – in quel sistema di classificazione. Se durante i primi processi le testimonianze degli imputati – imputati, ovviamente, per stregoneria, e che tuttavia negavano quest'accusa, autodefinendosi benandanti – stridevano con le domande degli inquisitori, manifestando un'eterogeneità rispetto ai riti codificati dall'istituzione penale in

[1] Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cormo di un mugnaio del 500*, op. cit., e l'analisi svolta su questo caso nel presente lavoro, *supra*, pp. 80-85.
[2] C. GINZBURG, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, op. cit., pag. 139.

materia di stregoneria, nell'arco di meno di un secolo le confessioni stesse dei benandanti si avvicinano sempre di più alle descrizioni che gli inquisitori sembravano aspettarsi[1].

La costruzione narrativa di una memoria collettiva, e la costituzione di un ordine gerarchico delle tradizioni che hanno attraversato – e composto – la cultura occidentale, trovano un banco di prova nel caso dei processi per stregoneria, che impegnarono i tribunali – tanto ecclesiastici quanto secolari – di tutta Europa, in maniera massiccia, lungo i secoli XVI e XVII. Che questo particolare campo di ricerca storica possa considerarsi – e sia stato, di fatto, considerato – come un terreno particolarmente ricco e fruttuoso per uno scandagliamento archeologico, condotto sotto l'edificio della nostra storia, si deve ad un complesso prisma di ragioni. Innanzitutto, il fenomeno della stregoneria, nel suo momento di maggiore intensità, coincide con quella fase di riorganizzazione epistemica, politica, e sociale, che coinvolse l'Europa sul crinale tra il periodo rinascimentale e l'età moderna. Si tratta, infatti, di un periodo propriamente epocale[2]. Per la narrazione storica monumentale – fondata su una discorsività di tipo teleologico – si tratta infatti dei secoli in cui si segna una tappa di riscatto e di forte crescita nel percorso di progressivo perfezionamento della conoscenza e della razionalità. Sono i secoli in cui il vecchio continente esce dalla parentesi "retrograda" del medioevo; sono i secoli in cui si prepara il terreno per l'affermazione della centralità dell'uomo (l'Umanesimo), cui viene fatta corrispondere una progressiva laicizzazione del mondo (attraverso la "riscoperta" del sapere prodotto dalle culture greca e romana). Nello stesso momento in cui la ragione umana comincia ad autonomizzarsi – e universalizzarsi, dapprima temporalmente, grazie al ponte costruito con l'età classica – essa

[1] Il progressivo smagliarsi della compattezza culturale propria della comunità dei benandanti, e il finale sovrapporsi della credenza nella stregoneria diabolica a quella ritualità, è dettagliatamente documentato nell'ultimo capitolo del saggio. Cfr. *ivi*, pp. 142- 203.

[2] Si deve a Silvia Federici un grande lavoro di analisi critica tanto della storia della stregoneria, quanto dello stato delle ricerche su questo fenomeno; cfr. S. FEDERICI, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Automedia, New York 20004. Nell'analisi di Federici, l'accanimento contro la stregoneria si colloca in un contesto, molto più ampio, di riorganizzazione sociale, che coincide con il momento-cerniera dell'accumulazione originaria sulla quale si sarebbe sviluppato il sistema socio-economico capitalista. Esse sono infatti messe in relazione con le lotte dei contadini per le terre comuni, e si inseriscono, all'interno delle lotte di classe, in un processo di divisione interna – basata sulla divisione dei generi – alle classi popolari. Dall'altro lato, questi eventi vengono rapportati alla contemporanea affermazione del dominio europeo nei territori oltre oceano, e alla gestione economica che, in essi, le grandi potenze colonizzatrici stavano imponendo – con il debellamento delle popolazioni e dell'organizzazione autoctona del territorio, con l'installazione delle grandi monocolture e con l'apertura della tratta degli schiavi. Sui processi per stregoneria, definiti un vero e proprio genocidio da Federici, cfr. in particolare il capitolo IV, pp. 207-269 della traduzione italiana (S. FEDERICI, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015).

determina la fine del sistema astronomico antropocentrico (ovvero del cosmo tolemaico), e avvia, con la rivoluzione copernicana, un processo di progressivo perfezionamento – tutt'oggi ancora in corso – della conoscenza dell'Universo[1]. Tappa, questa della rivoluzione astronomica, che accompagna le grandi scoperte geografiche, il decentramento del mondo rispetto al bacino del Mediterraneo, e l'apertura, attraverso l'Oceano, di mondi sconosciuti e di terre vergini da esplorare.

All'interno di questa storia, all'interno di questo racconto epico della Ragione che esce dal torpore dei secoli bui e, come a recuperare il rallentamento del suo progresso nel medioevo, balza in avanti affermando la sua centralità e la sua supremazia sul mondo conoscibile, mal si inserisce la grande caccia alle streghe, i processi per stregoneria e per eresia condotti con accanimento durante quegli stessi secoli. Dal punto di vista di una Ragione che ha raggiunto la disillusa consapevolezza dei propri limiti e la coscienza della sua potenziale supremazia, con il passaggio attraverso il secolo dei Lumi, attraverso l'elaborazione romantica delle tradizioni folkloristiche più ctonie –che ne disinnesca ogni possibile vivacità attuale –, attraverso, infine, la fredda lucidità del positivismo, i processi per stregoneria vengono quindi rappresentati come retaggio di una superstizione, come effetto di un sistema di conoscenza ancora imperfetto.

In realtà, l'uomo – la Ragione, o, meglio ancora, la razionalizzazione dell'organizzazione sociale – non era poi così ingenuo. E, così come l'istituzione degli Hôpitaux Généraux e il fenomeno del *Grand Renfermement* non era – secondo la ricostruzione foucaultiana – uno stadio ancora rudimentale e confuso di conoscenza e comprensione di una gamma differenziata di marginalità sociale[2], i processi per stregoneria non erano una risposta ancora arretrata ad una sorta di isteria collettiva, o ad un bisogno di sicurezza sociale rispetto a fenomeni ancora inspiegabili a quell'epoca. Entrambi i fenomeni, pressoché contemporanei tra loro, si inseriscono in un processo di ridefinizione dell'organizzazione sociale, politica ed economica. Come scrive Silvia Federici, infatti:

[1] Anche la narrazione di questo processo di progressivo "perfezionamento" della conoscenza scientifica, e il progressivo definirsi e differenziarsi delle scienze (della fisica, dell'astronomia, della medicina, in particolare) è stato oggetto di decostruzione da parte degli storici del pensiero scientifico. Un esempio paradigmatico a tale riguardo è fornito dalla storia del sapere scientifico e astronomico ricostruita da Alexandre Koyré. Cfr. A. KOYRÉ, *From the closed World to the Infinite Universe*, The John Hopkins Press, Baltimore 1957.

[2] Sul pulviscolo di categorie inizialmente amalgamate nel fenomeno del *Grand Renfermement*, e sul processo di differenziazione, cfr. M. FOUCAULT, M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., in particolare i capitoli II-V della prima parte, pp. 56-177.

> La caccia alle streghe ha reso più profonda la divisione tra donne e uomini […] e ha distrutto un universo di pratiche, credenze e soggetti sociali la cui esistenza era incompatibile con la disciplina del lavoro capitalistica, ridefinendo in questo modo i principali elementi della riproduzione sociale. Al pari del concomitante attacco alla cultura popolare e del "grande internamento" dei poveri e dei vagabondi nelle case di lavoro e di correzione, la caccia alle streghe è stata un aspetto essenziale dell'accumulazione originaria e della transizione al capitalismo.[1]

Si tratta, in effetti di un periodo di passaggio – tra due epoche, o, meglio, tra due sistemi discorsivi. Ma la transizione non ha a che vedere con le tappe che scandiscono il sentiero – tortuoso e accidentato – di una razionalità in continuo progresso: essa riguarda piuttosto il cambiamento radicale tra due distinti sistemi di organizzazione del mondo, tra due sistemi discorsivi, in rapporto di discontinuità tra loro. Si tratta di un nuovo sistema di produzione che si afferma, e che esige quindi una riorganizzazione radicale dei parametri di conoscenza e di gestione del mondo e delle sue risorse, cui corrisponde una non meno radicale riorganizzazione delle strutture e delle categorie sociali.

Fenomeni quali il *Grand Renfermement* e la caccia alle streghe testimoniano, quindi, di un processo di sradicamento di quegli atteggiamenti, di quelle soggettività, e, infine, di quelle tradizioni incompatibili con il sistema discorsivo – dell'ordine sociale, politico, economico, conoscitivo, istituzionale – che si andava affermando. Questo processo di transizione, e la sua organizzazione narrativa nel contesto di una storia teleologicamente orientata, forniscono una possibile spiegazione del livellamento e riduzione al silenzio di tutto un pulviscolo di tradizioni eterogenee ed eterodosse rispetto a quella la cui egemonia si sarebbe, infine, affermata – e che costituisce, di fatto, la positività della civiltà occidentale; che è, di fatto, la *nostra* tradizione.

Quella tramandata in un racconto organico, armonico, unitario è, dunque, sempre una memoria obliterata. E l'unicità di una tradizione ha sempre, come sua controparte, l'esclusione di altre tradizioni, di altre possibili memorie. In questo senso Carlo Ginzburg parlava, a proposito della storia del mugnaio e delle altre voci affiorate – o meno – tra le carte d'archivio, di una mutilazione della storia, «di cui in un certo senso noi stessi siamo vittime». Ma se questa mutilazione ci riguarda, essa non ha, tuttavia le stesse ripercussioni per ciascuna delle infinite soggettività concrete che attraversano la storia, e che sono state

[1] S. FEDERICI, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, op. cit., trad. it. pag. 211.

livellate nel racconto di quell'unica soggettività, pretesa universale, protagonista della storia. In questo senso, quel «noi stessi» evocato da Ginzburg, se da un lato rivendica un coinvolgimento, dall'altro rischia di rimanere ancorato ad un'identificazione collettiva – un «noi» – con quella soggettività protagonista. Ma si tratta di un noi la cui omogeneità è artefatta, costruita da un racconto che stabilisce le tappe di un percorso unitario. Queste tappe vengono fissate nella memoria collettiva articolata in tradizione. Alla commemorazione dei momenti salienti di questa storia, che obbliga a un riconoscimento universale, è riservata la funzione del monumento.

4.1.3 Il monumento

La storia monumentale procede in una narrazione scandita dalle grandi gesta, e segnata dagli avvenimenti che escono dallo svolgersi ordinario e quotidiano della vita di una società. Il monumento rappresenta quindi una delle figure, che qui abbiamo individuato, sulle quali prende forma la Storia progressiva, teleologicamente orientata verso un fine – sempre differito – che coincide con il compimento della razionalizzazione e conoscibilità del mondo nella sua totalità, da parte di una coscienza che avrebbe raggiunto la sua piena autoconsapevolezza. In questa Storia, segnata dai monumenti che assicurano la memoria degli eventi più incisivi nella determinazione di quella linea di sviluppo, la ricostruzione dell'ordinaria quotidianità serve da sostrato materiale su cui si stagliano le gesta e gli avvenimenti monumentali, che assumono la consistenza che gli è propria su quel sostrato di quotidianità e, allo stesso tempo, forniscono un senso a quella quotidianità che intervalla due eventi monumentali.

Alla contestazione di questa continuità ritmata dalle grandi gesta, si dedicano le ricerche della storiografia delle Annales. Come si ha avuto modo di mostrare, infatti, le ricerche storiche che vennero articolate durante gli anni Sessanta e Settanta, in particolare da François Furet, vertono ad una ricostruzione, e un'analisi, della quotidianità di un dato periodo storico, condotta a livello microscopico e svincolata dalla linearità che determina la lettura di un evento alla luce di un evento successivo. Sono, queste, quelle ricerche che Foucault rivendicava nell'*Archéologie du savoir* come quegli esempi di messa in discussione

della continuità teleologica della storia delle idee. È quindi nel solco di questa contestazione che si articola *Les mots et les choses*; ed è precisamente questo posizionamento dell'archeologia che Foucault vuole chiarire con la pubblicazione dell'*Archéologie du savoir*.

Non stupisce, allora, che la metafora del monumento ricorra già nell'introduzione. Essa vi ricorre, inoltre, proprio laddove Foucault scava le ragioni della resistenza, nel mondo intellettuale, rispetto al riconoscimento di una discontinuità che frammenta la narrazione storica più tradizionale – quella, cioè, che postula una sovranità della coscienza trascendentale, e che si struttura in maniera teleologica. Per questa storia tradizionale, così difficile da abbandonare per un ambiente intellettuale legato all'idea di libertà trascendentale e costituente del soggetto, il monumento assolve la funzione documentaria delle tappe che scandiscono la Storia. Al monumento viene negata quella consistenza, quella opacità che gli permette di funzionare come strumento narrativo – che, quindi, proprio come il linguaggio, modella la narrazione storica, determinando una forma del racconto anziché un'altra. In questo senso Foucault afferma che il monumento viene letto, dalla storia tradizionale, come documento[1], ovvero come traccia, come segno di qualcosa, che deve essere interpretato al fine di restituire la verità di un dato evento avvenuto in un dato momento; di restituire, insomma, la verità della memoria.

Si tratta, qui, di una concezione del documento che vede quest'ultimo come dato puro, immediato, testimonianza spontanea sopravvissuta al tempo, che basta interrogare e far parlare affinché possa raccontare la propria verità. Non vi sarebbe, cioè, alcuna organizzazione estrinseca di quelle testimonianze, né alcun direzionamento della fase interrogatoria da parte della ricerca storica. In realtà, il monumento fa parte di una massa documentaria che è ben lungi dall'essere l'insieme spontaneo dei resti di una reminiscenza che è possibile, in questo modo, riportare alla luce. Tutta la massa documentaria prodotta da una data epoca viene, al contrario, organizzata nella sua forma dalla ricerca storica stessa:

> Il faut détacher l'histoire de l'image où elle s'est longtemps complu et par quoi elle trouvait sa justification anthropologique: celle d'une mémoire millénaire et collective qui s'aidait de documents matériels pour retrouver la fraîcheur de ses souvenirs; elle est le travail et la mise en œuvre d'une matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.) qui présente toujours et partout, dans toute société, des formes soit spontanées soit organisées de

[1] Cfr. M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pag. 14.

> rémanences. Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire*; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas.[1]

Le tracce pervenute in qualità documentaria sono in realtà frutto di un'elaborazione da parte di una società, nel momento in cui essa ricostruisce la sua storia. La ricerca storica elide, tuttavia, quest'elaborazione, conferendo al documento un'obiettività da restituire nel modo più neutro e asettico possibile. Il carattere di obiettività funziona allo stesso tempo come principio regolatore e garanzia di verità, giocando su di un doppio binario nella ricerca storiografica: da un lato presuppone la sincerità trasparente e indiscussa della traccia documentaria. Dall'altro lato, il principio dell'obiettività assicura lo sforzo della ricerca storica nel restituire quella trasparenza, nel ridare alla traccia la sua capacità di testimoniare, incidendo il meno possibile sulla configurazione di ciò che viene testimoniato.

In questa dinamica, in cui la malleabilità plastica di ciò che viene utilizzato come mezzo – o segno – viene celata nel momento stesso del suo utilizzo, il monumento e il documento coincidono – condividendo questa stessa dinamica con l'uso rappresentativo del linguaggio[2], esposto nel capitolo precedente di questo lavoro. Alla stregua dell'edificazione di un monumento a scopo commemorativo, in cui alla memoria viene conferito un volto particolare e artificiosamente determinato, la massa documentaria viene lavorata nel suo spessore plastico, materico, stabilendo la composizione del codice con cui essa viene identificata. La storia di tipo tradizionale – ovvero quella che presuppone un andamento progressivo e teleologico – nega questa plasticità tanto al documento che al monumento, nel momento in cui interroga quest'ultimo in quanto documento (capace, cioè, di parlare di sé da sé). Questa dinamica disinnesca, di fatto, la messa in discussione della disposizione della massa documentaria. Ed è questa messa in discussione che viene,

[1] *Ibidem*.

[2] Di questa consustanzialità testimonia non solo la reciproca articolazione della ricerca storica con analisi discorsiva, come caratteristica metodologica dell'archeologia foucaultiana. Ma l'assimilazione della plasticità del linguaggio con quella del monumento – e, quindi, implicitamente, della massa documentaria – viene esplicitata da Foucault steso. Egli afferma, infatti (evocando fortemente, tra l'altro, la differenza del rapporto della storia con il documento, esposto nel passo citato qui di seguito), che «[l'] archéologie cherche à définir non point les pensées, le représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours; mais ce discours eux-mêmes, ces discours en tant qu'obéissant à des règles. Elle ne traite pas le discours comme *document*, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune pour rejoindre enfin, là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel; elle s'adresse au discours dans son volume propre, à titre de *monument*» (M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pag. 182).

al contrario, sollecitata dalla ricerca storica articolatasi a partire dalla metà del XX secolo. Una ricerca storica che verte non tanto, o non solo, a interrogare il documento, e ad assicurarsi che esso dica la verità, bensì a ricostruire la configurazione interna che la società di un'epoca ha conferito a quella massa documentaria, definendo così il volto che sarebbe stato conservato nella memoria:

> […] il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogés sur eux; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés. Mais chacune de ces questions et toute cette grande inquiétude critique pointaient vers une même fin: reconstituer, à partir de ce que disent ces documents […] le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux; le document était toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence – sa trace fragile, mais par chance déchiffrable. Or, par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé de position à l'égard du document […]. Le document n'est […] plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure: elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports.[1]

Bisogna, quindi, analizzare la plasticità e la composizione interna tanto del monumento (ciò che era appannaggio della storia dell'arte) quanto della massa documentaria che una società ha ordinato e conservato. Tanto il monumento che il modo con cui una società dispone il proprio archivio, quindi, rivelano il carattere arbitrario di quella determinata forma assunta dalla memoria – che comporta, quindi, una molteplicità di alternative possibili a quella forma.

L'assimilazione della composizione urbanistica con il discorso storico entra nella dinamica di decostruzione e contestazione di quella linearità teleologica della storia, che articola la sua narrazione sulla falsariga dei monumenti – commemorativi di ciò che una data società ritiene necessario conservare nella memoria. Tale assimilazione si ritrova, significativamente, in quella che qui abbiamo individuato come prima ondata della contestazione che sarebbe stata poi ripresa, e intensificata, nel secondo dopoguerra. Ancor più significativamente, essa viene esplicitamente esposta da Bataille – cui farà eco, trent'anni più tardi e nei toni comico-dissacratori che gli sono propri, Queneau[2].

[1] *Ivi*, pp. 13-14.

[2] La presenza, in Bataille e in Queneau, di un questionamento che si rivolge alla filosofia della storia, si deve alla loro comune frequentazione delle lezioni che Alexandre Kojève dedicò alla *Fenomenologia dello spirito*, durante il seminario che egli tenne all'École des Hautes Études tra il 1933 e il 1939. L'interpretazione

La figura del monumento è infatti al centro della voce «Architecture», che apre la rubrica «Dictionnaire critique» del secondo numero di *Documents* (rivista sperimentale – e anti-bretoniana – che diede voce ad un sardonico annichilimento di ogni sacralità artistica e, più in generale, estetica). L'architettura viene definita da Bataille come «l'expression de l'être même des sociétés». Ma si tratta di una forma attraverso la quale quella società si presenta, imponendo quindi il volto da mostrare sull'informe pluralità che anima, di fatto, quella società stessa, ma che essa riduce al silenzio, nello sforzo di livellare una figura unitaria, ufficiale:

> […] seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles: c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses: il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres.[1]

L'utilizzo del termine "composizione", associato all'idea di architettura monumentale, assume una valenza chiave nel discorso che stiamo portando avanti. Esso evoca infatti l'arbitrarietà dell'affermazione di una forma – e l'esclusione delle altre possibili – assunta dal mondo in cui si articola la vita di una determinata società. Composizione che incide sulla memoria tramandata, sulla storia di quella società, nelle tracce lasciate sia a livello urbanistico, sia a livello di patrimonio artistico, da quella che

---

kojeviana della *Fenomenologia*, e più in generale della filosofia hegeliana della storia, ebbe un impatto decisivo nella problematizzazione del discorso storico che interessò gli ambienti intellettuali francesi nei decenni successivi. A quelle lezioni, pubblicate nel 1947 a cura di Queneau (cfr. R. QUENEAU (a cura di), A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'esprit» professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, Gallimard, Paris 1947) parteciparono infatti personaggi decisivi per la produzione culturale del secondo dopoguerra: oltre Queneau e Bataille, vi erano infatti Lacan, Breton, Merleau-Ponty, Éric Weil, Aron, Klossowski, Caillois, Leiris, Hippolyte. Sull'importanza dell'interpretazione kojeviana della filosofia della storia di Hegel, e in particolare sulle articolazioni assunte in Francia dalla figura della morte dell'uomo tra Kojève, Bataille e Foucault, cfr. P. SABOT, «De Kojève à Foucault. La «mort de l'homme» et la querelle de l'humanisme», in *Archives de philosophie*, 2009/3, tomo 72; sull'influenza dell'interpretazione kojeviana di Hegel nei romanzi di Queneau, cfr. P. MACHEREY, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, PUF, Paris 1990, in particolare il capitolo 4, «Divagations hégéliennes de Raymond Queneau», *ivi*, p. 53-74; sulle differenti implicazioni che le lezioni di Kojève ebbero in Queneau e Bataille, cfr. P. SABOT, «Bataille, entre Kojève et Queneau: le désir et l'histoire», in *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n. 29, 2012.

[1] G. BATAILLE, «Architecture», «Dictionnaire critique», in *Documents*, n. 2, 1929, riedizione completa a cura di D. HOLLIER, 1991, pag. 117.

Bataille definisce «composition architecturale». Questa nozione articolata da Bataille riecheggia, inoltre, nella figura, evocata nell'*Archologie du savoir*, di massa documentaria. La massa documentaria, che Foucault pone al centro dell'analisi archeologica, viene infatti indagata proprio nella sua composizione formale. L'archeologia adotta, quindi, un approccio stilistico-formale analogo a quello adottato nello studio del patrimonio artistico e monumentale. Ciò che viene sottoposto a interrogazione è cioè il modo in cui una determinata società ha ordinato il materiale documentario che ne costituisce la forma, nonché l'archivio e la memoria. Ma questo materiale documentario, da analizzare alla stregua di un monumento (ovvero come una materia cui è stata conferita una determinata forma), si compone di tutto ciò che contribuisce, positivamente e concretamente, a definire la forma assunta da una società nel suo complesso (la sua produzione culturale, la configurazione epistemica, l'assetto istituzionale e socio-economico, etc.). Analogamente, la «composition architecturale» rilevata nella funzione assunta dal monumento eccede, secondo Bataille, l'ambito architettonico. Infatti, «chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine»[1].

L'idea di composizione, inserita nell'apparato concettuale che stiamo indagando in questo lavoro, è quel nodo attraverso il quale la questione del linguaggio si intreccia alla questione della Storia – e della sua narrazione. È quel nodo che la dinamica di decostruzione qui analizzata ha messo in mostra e tentato, non di sciogliere – poiché non vi è un linguaggio puro, o una verità assoluta della Storia –, bensì di ripercorrere, indicando la plasticità, del linguaggio, della narrazione e della narrazione storica. E denunciando, in questo modo, il falso mito di una verità unica, immediata, naturale e assoluta, che il linguaggio può dire e che la Storia può ricostruire.

Linguaggio e Storia, così come essi vengono definiti e praticati nella modernità, sono quindi strettamente interconnessi. Infatti, non solo l'archeologia foucaultiana si articola proprio nel reciproco intersecarsi di quelle due istanze, ma le ricerche letterarie neoavanguardistiche indagano proprio quell'articolazione. Non è un caso, allora, che uno dei fondatori dell'Oulipo, Raymond Queneau, metta in scena una dissacrazione, allo stesso

[1] *Ibidem*.

tempo, della letteratura, della storia, e dell'idea teleologica di un compimento progressivo della coscienza. Questa convergenza affiora in *Le dimanche de la vie*, e, in maniera ancora più definita, in *Zazie dans le métro*.

Il protagonista del primo dei due romanzi menzionati, il soldato Valentin Brû, è infatti la personificazione del compimento dell'autocoscienza, ovvero quella fine della Storia in cui coscienza e mondo giungono infine ad una totale trasparenza reciproca. L'interpretazione hegeliana di questo romanzo di Queneau viene avanzata già dallo stesso Kojève, in un articolo, apparso sulla rivista batailleana *Critique*, consacrato a tre romanzi dell'amico, che Kojève definisce – come recita il titolo stesso – «Les romans de la sagesse»[1].

Valentin Brû, soldato semplice, personaggio pacato e bonario, dal carattere anodino, è in effetti animato da un solo desiderio: recarsi sul campo di battaglia di Jena, luogo dal valore mitico per la sua storia famigliare (un avo del soldato vi aveva infatti combattuto). Egli riesce infine a soddisfare quest'unico desiderio, grazie ad un tour organizzato dal «Comité pour le rapprochement franco-allemand», lungo il quale sarebbero stati visitati i campi di battaglia tedeschi sui quali erano stati riportate «les victoires françaises seulement: Ulm. Eckmühl. Lützen. Auerstaedt. Iéna»[2]. Il soldato Brû riesce così ad appagare la sola mancanza che egli lamenta, raggiungendo in questo modo la piena soddisfazione. Ma se Valentin Brû incarna la figura del Saggio hegeliano-kojeviano, l'appagamento finale assume la maschera inebetita e annoiata di chi, ormai felicemente sazio, non può far altro che pascersi nell'assenza totale di interessi e vitalità. La bonaria indolenza del soldato semplice sembra del resto suggerita dal fastidio dello stesso protagonista, di fronte al disinteresse per le altre città del tour: «ce qui m'ennuie un peu c'est qu'y a qu'Iéna qui m'intéresse»[3]. Una volta saziato questo desiderio, al soldato Valentin Brû non resta che vivere in una felice, indifferente inerzia. Come scrive Sabot, infatti:

> Valentin Brû donne une image assez désolante, et néanmoins amusante, en tout cas décalée et inattendue, du Sage kojévien […]. Or, si Brû semble effectivement pleinement satisfait et n'a manifestement plus rien à attendre de la vie et de ses aléas, surtout depuis qu'il a réalisé le voyage de ses rêves sur le champ d'Iéna […], cette satisfaction confine le plus souvent à l'hébétude et à une profonde indifférence à l'égard de la réalité temporelle et historique – comme si, pour lui, le temps s'était effectivement arrêté et qu'il n'avait plus

[1] Cfr. A. KOJÈVE, «Les romans de la sagesse», in *Critique*, n. 160, 1954.
[2] R. QUENEAU, *Le dimanche de la vie*, Gallimard, Paris 1952, pag. 159.
[3] *Ibidem*.

> rien à désirer ni donc à attendre d'une Histoire vouée pour l'essentiel à la répétition sans fin du passé. La «sagesse» du soldat Brû correspond donc à cette plénitude paradoxale de la conscience de soi qui coïncide avec sa vacuité la plus totale: le Sage, parfaitement satisfait, est devenu comme étranger aux luttes qui mettent aux prises ses contemporains et dont il peut interpréter le sens et la nécessité d'un point de vue détaché, celui précisément du savoir absolu.[1]

Quest'identificazione con la figura kojeviana del Saggio, modellata sull'interpretazione del capitolo VIII – quello conclusivo – della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, è attestata da un preciso riferimento al filosofo tedesco: rientrato a Parigi, Valentin Brû racconta infatti alla moglie e ai cognati l'aneddoto secondo il quale Hegel, nel momento in cui terminò la sua opera sull'evoluzione dell'autocoscienza, definì Napoleone l'anima del mondo. Aneddoto commentato con l'ossequio del cognato Paul a Napoleone, di fronte al quale Julia, la moglie di Valentin, risponde con una dissacratoria, umiliante sentenza, rivolta all'Imperatore:

> […] À Iéna, on nous a montré la maison d'un philosophe allemand qui, le jour de la bataille, l'appelait l'Âme du Monde.
> - Qui il appelait comme ça? demanda-t-on.
> - Napoléon.
> - Il faut reconnaître que Napoléon, c'était quelqu'un, dit Paul.
> - Faire tant d'histoires pour mourir à Sainte-Hélène, faut être con, dit Julia.[2]

Un'analoga blasfemia ricorre in una delle scene iniziali di *Zazie dans le métro*, durante la quale la memoria immortalata nei monumenti viene derisa, minimizzata dal comico dialogo che si svolge nel taxi di Charles, con cui Gabriel, lo zio di Zazie, è andato a prendere la nipotina. I due, nel percorrere le strade della capitale francese, si rivelano assolutamente incapaci di riconoscere i monumenti che si stagliano sulla via:

> - Et ça! mugit-il, regarde!! le Panthéon!!!
> - Qu'est-ce qu'il faut pas entendre, dit Charles sans se retourner.
> […] - C'est peut-être pas le Panthéon? demande Gabriel.
> […] - Non, dit Charles avec force. Non, non et non, c'est pas le Panthéon.
> […] - Et qu'est-ce que ça serait alors d'après toi?
> […] - J'en sais rien, dit Charles.
> […] Gabriel n'insiste pas. Il découvre un nouveau sujet d'enthousiasme.
> - Et ça, s'exclame-t-il, ça c'est…
> Mais il a la parole coupée par une euréquation de son beau-frère.

[1] P. SABOT, «Bataille, entre Kojève et Queneau: le désir et l'histoire», in *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n. 29, 2012, pp. 29-30.
[2] R. QUENEAU, *Le dimanche de la vie*, op. cit., pag. 187.

- J'ai trouvé, hurle celui-ci. Le truc qu'on vient de voir, c'était pas le Panthéon bien sûr, c'était la gare de Lyon.

- Peut-être, dit Gabriel avec désinvolture, mais maintenant c'est du passé, n'en parlons plus, tandis que ça, petite, regarde-moi ça si c'est chouette comme architecture, c'est les Invalides…

- T'es tombé sur la tête, dit Charles, ça n'a rien à voir avec les Invalides.

- Eh bien, dit Gabriel, si c'est pas les Invalides, apprends-nous cexé.

- Je sais pas trop, dit Charles, mais c'est tout au plus la caserne de Reuilly.[1]

Nel lungo battibecco che anima la scena, i monumenti sono sminuiti, ridotti al grado di curiosità turistiche, interscambiabili tra loro e di valore omogeneo. L'imponenza autoritaria che essi assumono nel ruolo di commemorazione di una storia gloriosa viene derisa; essi si perdono nell'indistinzione, confondendosi l'uno con l'altro. Il dialogo giullaresco sull'identità dei monumenti incontrati si conclude con l'oltraggio dell'impenitente Zazie alla memoria di Napoleone (incarnazione dell'anima del mondo e culmine della magnificenza imperiale francese): «[…] si ça te plait de voir vraiment les Invalides et le tombeau véritable du vrai Napoléon, je t'y conduirai. – Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con»[2].

Questa contestazione della memoria raccontata dalle grandi gesta, commemorata dai monumenti, secondo una gerarchizzazione sovente decisa dai vincitori, tocca oggi una ferita riapertasi violentemente, a seguito dei recentissimi avvenimenti che hanno interessato, sulla scia del movimento Black Lives Matter, diverse comunità autoctone del territorio americano, cui hanno fatto eco pressoché contemporaneamente le soggettività razializzate presenti negli altri continenti. Durante i mesi estivi del 2020, appena trascorsi, un'onda di protesta è dilagata, a seguito dell'assassinio di George Floyd, tra la comunità di afrodiscendenti – parte costituente della società americana, e presente sul suolo americano ormai da quasi mezzo millennio. Diverse saranno, nei mesi che seguono l'omicidio di Floyd da parte di un funzionario delle forze dell'ordine statunitensi, le massicce manifestazioni che danno voce alla rabbia disperata di quelle soggettività che hanno subito sfruttamenti, genocidi, oppressione e repressione, marginalizzazione e, infine, paternalistica protezione, da parte e in nome della Storia del progresso dell'Occidente. E diverse saranno, durante quest'onda, le impetuose reazioni contro i monumenti

[1] R. QUENEAU, *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris 1959, pp. 14-16.
[2] *Ivi*, pag. 16.

commemorativi di quella storia di oppressioni[1]. Quest'ultima pratica – evocativa di un rituale già collaudato, in occasioni e situazioni ben differenti[2] – ha dato luogo a un animato dibattito, i cui poli sono stati il valore artistico e il valore di memoria del monumento[3].

I recentissimi avvenimenti concretizzano una questione di lunga data, amplificatasi dopo l'ennesimo atto di oppressione e la conseguente esplosione di rabbia. Ma quelle azioni di protesta, ampiamente documentate dai media durante l'ondata insurrezionale che ha dato voce all'improrogabile, urgente rivendicazione di una posizione da cui prendere parola nell'articolazione della Storia, sembrano realizzare quella profezia enunciata da Calvino nel già citato articolo «Lo sguardo dell'archeologo». La dichiarazione che avrebbe dovuto presentare al pubblico *Alì Babà* accendeva i riflettori, infatti, sull'urto che sfascia «quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia, cioè la scelta d'un soggetto denominato l'Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati»[4]. L'urto, evocato da Calvino, non è altro che l'Uomo stesso; ovvero, è quella moltitudine costituita dallo scarto di quei predicati che «volta a volta» stabiliscono ciò che definisce l'Uomo.

Come abbiamo cercato di delineare nelle ricerche esposte in questo lavoro, le critiche attraverso le quali il discorso storico viene messo al vaglio si intrecciano indistricabilmente con quelle ricerche letterarie che scandagliano incessantemente il funzionamento del linguaggio, in quanto strumento narrativo. È, quindi, anche tra quelle ricerche letterarie che vanno cercati gli strumenti in grado di contestare un tipo di narrazione storica dalla linearità progressiva, che procede, come un'epica, verso un compimento che fornirà di senso l'intero concatenarsi degli eventi narrati.

---

[1] Una lista dei monumenti sfigurati o abbattuti in segno di rifiuto al loro riconoscimento onorifico, a seguito dell'assassinio di George Floyd, è stata redatta da C. SELVIN e T. SOLOMON nell'articolo, apparso l'11 giugno 2020 su *Art News*, «Toppled and Removed Monuments: A Continually Updated Guide to Statues and the Black Lives Matter Protests». La rassegna è consultabile on-line, all'indirizzo https://www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/.

[2] Ne fornisce una brevissima panoramica, ad esempio, P. HASKI, durante un'intervista rilasciata il 9 giugno 2020 per France Inter, dal titolo «Ces statues qu'on abat au nom de George Floyd». L'intervista è consultabile on-line, sia tramite traccia audio che in trascrizione, all'indirizzo https://www.franceinter.fr/emissions/geopolitique/geopolitique-09-juin-2020.

[3] In Italia, ad esempio, la scrittrice Igiaba Scego si è interrogata sulla maniera più efficace di articolare la memoria di una storia scritta a partire dal punto di vista di chi detiene una posizione di potere (o che grazie a quel potere accede a una posizione privilegiata), con la rivendicazione del riconoscimento sia dell'oppressione effettuata, che della dignità storica della parte oppressa. Cfr. I. SCEGO, «Cosa fare con le tracce scomode del nostro passato», in *Internazionale*, 9 giugno 2020 (https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2020/06/09/tracce-passato-colonialismo-razzismo-fascismo).

[4] I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 320.

4.2 FRAMMENTARE IL RACCONTO: STORIE SENZA FINE

Gli strumenti messi a punto, nel corso delle esperienze letterarie che stiamo prendendo in esame, per minare una discorsività narrativa che si sviluppa su di una linea continua, non oppongono, tuttavia, un'istanza frontalmente contrastante all'oggetto stesso contro cui si rivolgono. Essi funzionano, al contrario, proprio perché mostrano una possibile articolazione altra della stessa materialità utilizzata per tessere quella disposizione della Storia e del mondo che si intende minare. È quello stesso linguaggio utilizzato per descrivere e rappresentare il mondo ad essere disarticolato, seguendo le sue caratteristiche materiche, e riarticolato in modo da manifestare l'evidenza di una pluralità di possibili organizzazioni discorsive. Analogamente, i medesimi mezzi narrativi vengono dispiegati per frammentare la linearità teleologica che guida tanto l'idea di Storia, che la struttura del romanzo moderno.

Così, l'impalcatura epica viene riprodotta e seguita in alcuni romanzi oulipiani – o pre-oulipiani. Ma essa ospita, veicola, un susseguirsi di eventi infimi rispetto alla magnificenza di una grande avventura; oppure, si presta a una narrazione al cui termine non viene svelato nessun solenne insegnamento morale, né alcuna verità antropologica[1]. O, ancora, la struttura epica viene calcata per dare luogo a un concatenarsi di storie destinate a non concludersi, ma a moltiplicarsi come un frattale, potenzialmente infinito[2].

[1] È il caso dei già citati romanzi di Queneau, *Le dimanche de la vie* e *Zazie dans le métro*, ma anche di alcuni romanzi i Perec, come *Un homme qui dort* (G. PEREC, *Un homme qui dort*, Denoël, Paris 1967), che descrive la grigia e quasi inerte vita di uno studente, e *Les choses*, (G. PEREC, *Les choses*, Julliard, Paris 1965) primo romanzo di Perec, che mette in scena la contrapposizione tra la vita ordinaria di una giovane coppia i psicologi – che applicano la loro professione conducendo indagini di mercato, in una società ormai meramente statistica – e la loro ambizione a una vita spettacolare e avventurosa. Infine, è il caso dei romanzi di Celati, come *Comiche* e *Le avventure di Guizzardi*.

[2] Due esempi, diversi e in un certo senso complementari tra loro, evocativi di questa incompiutezza, sempre aperta, della narrazione, sono *Exercices de style* di Queneau, in cui un medesimo episodio viene raccontato 99 volte, operando una moltiplicazione potenzialmente infinita dei punti di vista a partire dai quali l'episodio viene narrato (Cfr. R. QUENEAU, *Exercices de style*, Gallimard, Paris 1947), e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979), romanzo oulipiano per eccellenza di Calvino, in cui si assiste a una concatenazione – anch'essa potenzialmente infinita – di storie la cui conclusione è interrotta dal loro incessante aprire nuove storie. La dinamica del romanzo di Queneau – in cui l'episodio è unico, circoscritto, puntuale, e la moltiplicazione riguarda il punto di vista narrante – e di quello di Calvino – in cui è la storia narrata, al contrario, a rimanere aperta a una proliferazione infinita –

La pratica letteraria, in questo modo, porta avanti una ricerca narrativa che sminuisce la solennità monumentale della narrazione delle grandi gesta, innervata di un senso morale e antropologico universalizzante. Essa rivendica così la dignità di ciò che la Storia monumentale ha lasciato ai margini, cui non ha dato voce, che ha annichilito, oppresso, o livellato in un'assimilazione. Ma tale pratica letteraria agisce non attraverso un'opposizione argomentativa, o drammatica, che ricalcherebbe – nella tragicità di ciò che viene rivendicato – quel medesimo tono solenne, bensì attraverso una dissacrazione interna al campo narrativo stesso. Le esperienze letterarie neoavanguardistiche disinnescano così la solennità monumentale, neutralizzando una delle figure, qui individuate, attraverso cui si delinea una Storia (unitaria e totalizzante), raccontata disponendo gli eventi lungo una linearità progressiva che tende ad un compimento finale.

Seguendo una strategia analoga, anche la figura della tradizione viene erosa dalle sperimentazioni narrative protagoniste della ricerca qui esposta. E, anche in questo caso, l'erosione viene attuata attraverso un atteggiamento canzonatorio, giullaresco, che mischia le carte sul tavolo della tradizione letteraria, confondendo i termini della successione, della discendenza, dell'eredità.

4.2.1 La contestazione dell'opera monumentale

Sul piano del contrasto opposto alla magnificenza monumentale, le esperienze letterarie interconnesse e accomunate da quest'azione di smitizzazione si muovono su un doppio binario. Se le opere prodotte in tale contesto rendono già effettivo uno sminuimento della maestosità di ciò che viene raccontato, mettendo in scena vicende e personaggi collocati su un livello infimo di dignità – relativamente a una scala di valori morali ed estetici più tradizionali –, le istituzioni stesse dalle quali quelle produzioni letterarie emanano vengono smantellate dalle realtà che portano avanti questa contestazione. È infatti nella direzione di una destituzione simbolica delle autorità – e dei

disinnesca il dispositivo teleologico, e quindi selettivo, del racconto. Significativo è, a questo riguardo, la tentazione confessata da Ginzburg venti anni dopo la pubblicazione de *Il formaggio e i vermi*, di scrivere la storia di Menocchio sull'esempio di *Exercices de style* di Queneau (cfr. *supra*, pag. 86).

relativi templi –, dalle quali emanano le definizioni dei confini entro i quali si caratterizzano l'Arte e la Letteratura, che si mobilitano le realtà neoavanguardiste convogliate nel movimento del 1968. Di questa mobilitazione sono rappresentative l'occupazione dell'Odéon-Théâtre de France e quella dell'Hôtel de Massa.

La prima, che diede seguito ad esperienze analoghe in altri teatri della capitale francese, venne attuata nella notte tra il 15 e il 16 maggio[1]. Attraverso quest'azione, gli attivisti e i partecipanti alle proteste – afferenti a vario titolo al mondo dell'industria culturale, insieme a studenti e operai – intendevano colpire una delle sedi istituzionali del dominio e della gestione borghesi dell'arte, strutturati attraverso un'organizzazione corporativista che assicura l'integrazione dell'arte e dello spettacolo nel circuito di produzione e distribuzione capitalista. A nulla valse, a questo riguardo, il tentativo dell'attrice Madeleine Renaud e di Jean-Louis Barrault, direttore dell'Odéon, di smarcarsi dallo stigma di custodi del monopolio borghese della cultura: il Théâtre de France si era infatti distinto nella diffusione del teatro d'avanguardia, mettendo in scena spettacoli di Ionesco, Beckett, Duras e Genet. L'argomentazione risultò inefficace rispetto alla scelta dell'Odéon in quanto Pantheon dell'alta cultura, e la vicenda portò alla rassegna delle dimissioni di Barrault.

Nel corso del meeting permanente di studenti e operai, svoltosi durante la notte, il Comité d'Action Révolutionnaire produsse un comunicato in cui viene dichiarato che:

> Un certain nombre d'artistes, de comédiens, d'étudiants et d'ouvriers, ont décidé de fonder un Comité d'Action Révolutionnaire sur les lieux de la culture bourgeoise. L'Odéon fut choisi non pas pour attaquer personnellement une compagnie, mais pour que le Théâtre de France cesse pour une durée illimitée d'être un théâtre. Il devient à partir du 16 mai: premièrement, un lieu de rencontres entre ouvriers, étudiants, artistes et comédiens; deuxièmement, une permanence révolutionnaire créatrice qui entreprend un travail de réflexion sur notre refus de la diffusion de spectacles-marchandises; troisièmement, un lieu de meeting politique ininterrompu.[2]

L'attacco è quindi diretto, esplicitamente, tanto all'istituzione simbolica di un tempio sacro dell'arte dello spettacolo, quanto alla sua effettiva realizzazione attraverso il

[1] Sulla vicenda dell'occupazione dell'Odéon-Théâtre de France cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pp. 79-84.

[2] Comunicato del Comité d'action révolutionnaire, letto durante il servizio del telegiornale del 16 maggio 1968, edizione delle ore 20:00. Il servizio è consultabile presso il sito dell'INA, all'indirizzo https://www.ina.fr/video/CAF89000336.

monopolio, che in quel luogo trova l'epicentro effettuale, del discernimento tra ciò che può assurgere allo statuto di produzione artistica, e ciò che ne viene scartato.

Un intento analogo portò, qualche giorno più tardi, all'occupazione dell'Hôtel de Massa, sede della Société des Gens de Lettre. L'evento, che diede vita alla formazione dell'Union des Écrivains – attorno alla quale gravitarono il collettivo Change e l'omonima rivista –, prese avvio per iniziativa di alcuni di scrittori. Accorsa a partecipare alla rivolta massiccia che interessava l'abbattimento delle roccaforti del potere di controllo della produzione – tanto industriale che intellettuale –, la comunità letteraria cercava infatti di definire la propria strategia nell'ambito di quest'enorme mobilitazione. Così lo ricorda, a distanza di cinquant'anni, l'oulipiano Jacques Roubaud, che aveva raggiunto Parigi da Digione – dove, all'epoca, insegnava matematica alla Facoltà di Scienze –, e si era unito nell'impresa a Jean-Pierre Faye, con il quale era in procinto di fondare la rivista *Change*:

> La Sorbonne était occupée. Sartre y parlait. Des curieux et écrivains divers s'étaient réunis dans je ne sais plus trop quel amphithéâtre ou salle.
>
> On y cherchait quoi faire. Quoi faire pour agir, en tant qu'écrivains. […] Quel était le lieu du pouvoir le plus marquant, le plus évident, le plus caractéristique, le plus haïssable, le plus évidemment attirant les regards de tout révolutionnaire un peu sérieux? Les éditions Gallimard, proposa quelqu'un. Il y eut un flottement marqué dans l'assistance. […] Cette proposition fut écartée quasiment à l'unanimité, par des arguments du genre: Gallimard, d'accord, mais pourquoi seulement Gallimard? pourquoi pas Le Seuil, Grasset, et tutti quanti? Why not, en effet? Mais 'nous' ne sommes pas si nombreux. Il ne faut pas diviser nos forces. Alors quelqu'un eut une idée géniale.
>
> La Société des Gens de Lettre. La Société des Gens de Lettre, c'est quoi? Dirent plusieurs. Peu savaient. Mais ceux qui savaient dirent qu'il s'agissait d'un organisme puissant qui avait bien dégénéré depuis sa fondation honorable per Honoré de Balzac au dix-neuvième siècle, était devenu une bureaucratie parasitaire comme toutes les bureaucraties, dominée par des gérontes, qui accaparaient des biens communs à tous les écrivains […] bref un symbole de l'oppression des travailleurs du langage, une citadelle des forces réactionnaires, un condensé d'idéologie dominante et d'esthétique rétrograde.[1]

Esplose sull'onda del movimento del 1968, queste azioni vengono condotte contro una sacralizzazione dell'arte e della letteratura – sacralizzazione che serve, in realtà, ad un sistema di monopolio della possibilità di prenderne parte e di autodeterminarsi in quanto artisti o scrittori – e prendono di mira le istituzioni fisiche di produzione di ciò che può essere equiparato al monumento, nell'ambito della storia letteraria. Ma l'inizio del processo di demolizione del tempio della Letteratura datava già qualche anno.

[1] J. ROUBAUD, «L'occupation de l'Hôtel de Massa», in *Diacritik*, 3 aprile 2018 (consultabile on-line all'indirizzo https://diacritik.com/2018/04/03/jacques-roubaud-loccupation-de-lhotel-de-massa-inedit-litteraire).

In questo processo, è emblematico il caso, citato poco sopra, di *Zazie dans le métro*. Roland Barthes notava infatti come il romanzo di Queneau erodesse dall'interno l'edificio intoccabile della Letteratura, adottando un'attitudine camaleontica e realizzando una «contiguïté surprenante […] de la littérature et de son ennemi»[1]. Il combattimento di Queneau con la letteratura – combattimento, del resto, che è funzione comune di ogni scrittore – viene infatti definito da Barthes come un corpo a corpo:

> […] toute son œuvre *colle* au mythe littéraire, sa contestation est aliénée, elle se nourrit de son objet, lui laisse toujours assez de consistance pour de nouveaux repas: le noble édifice de la forme écrite tient toujours debout, mais vermoulu, piqué de mille écaillements; dans cette destruction retenue, quelque chose de nouveau, d'ambigu est élaboré […].[2]

L'erosione della Letteratura, in Queneau, passa attraverso un'infiltrazione nelle sue fondamenta formali, che porta alla deturpazione della facciata di quel monumento che è l'istituzione del romanzo moderno. Una deturpazione, quella provocata dal fondatore dell'Oulipo, che non effettua una demolizione diretta, ma piuttosto sottopone quelle strutture alla loro riproduzione, in un duplicato che ne costituisce una sorta di gemello vampirizzato, insidiando un nulla erosivo che annichilisce la sacralità della letteratura[3].

Se, infatti, «du point de vue de l'architecture littéraire, *Zazie* est un roman *bien fait*»[4], è perché esso sembra munirsi diligentemente di tutte le qualità che la critica «aime à recenser et à louer»[5]. La costruzione del racconto segue una linearità classica, collocando gli eventi narrati all'interno di una durata di tempo ben definita, nella quale si svolgono eventi coagulati attorno a un gruppo altrettanto definito di personaggi, dai ruoli distribuiti secondo una gerarchia tradizionale, e che si susseguono nella descrizione di un itinerario di tipo epico[6]. Ma questa ligia compilazione di tutti i crismi che definirebbero, in un manuale di letteratura, il romanzo moderno, dà in realtà luogo ad una sua copia sardonica, dalla fatuità inquietante, che riduce la facciata della Letteratura a una vuota maschera la cui espressione ebete e pacifica cela un volto ormai esangue:

---

[1] R. BARTHES, ««*Zazie*» et la littérature», in *Critique*, n. 147-148, 1959, ripubblicato in *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, pag. 129.
[2] *Ibidem*.
[3] Cfr. *ivi*, pag. 130.
[4] *Ivi*, pag. 129.
[5] *Ibidem*.
[6] Cfr. *ivi*, pp. 129-130.

> Chaque élément de l'univers traditionnel une fois *pris* (comme on dit d'un liquide qui s'épaissit), Queneau le déprend, il soumet la sécurité du roman à une déception: l'être de la littérature *tourne* sans cesse, à la façon d'un lait qui se décompose; toute chose est ici pourvue d'une double face, irréalisée, blanchie de cette lumière lunaire, qui est thème essentiel de la déception et thème propre à Queneau. L'événement n'est jamais nié, c'est-à-dire posé puis démenti; il est toujours *partagé*, à la façon du disque sélénien, mythiquement pourvu de deux figures antagonistes.[1]

È un dispositivo, quello di Queneau, che mina la Letteratura, senza neanche conferirle la dignità di nemico diretto[2], ma infiltrando surrettiziamente l'atteggiamento dissacratorio che, come un veleno iniettato nelle vene, innerva l'intero organismo, determinando l'inesorabile svilimento della maestosità delle Belle Lettere.

La corrosione della monumentalità delle Belle Lettere, nel caso di *Zazie*, è particolarmente pregnante, e viene condotta a partire da più punti d'attacco. Pubblicato nel 1959, il romanzo di Queneau riscontrò un notevole interesse nella comunità di linguisti, scrittori, e critici letterari, suscitato dalle questioni linguistiche in esso sollevate. In particolare, la questione della trascrizione ortografica della lingua francese, e dell'importante scarto rispetto alla fonetica propria all'utilizzo orale della medesima lingua. Frequenti sono, infatti, nei dialoghi di *Zazie*, le trascrizioni fonetiche della lingua francese. In questo apparato di trascrizioni, Barthes indica uno degli attacchi maggiori alla fortezza-monumento del francese letterario:

> Parcimonieusement distribuée, la transcription phonétique a toujours un caractère d'agression […]; elle est avant tout envahissement de l'enceinte sacrée par excellence: le rituel orthographique (dont on connaît l'origine sociale, la clôture de classe). Mais ce qui est démontré et raillé ce n'est nullement l'irrationnel du code graphique; les réductions de Queneau ont à peu près toutes le même sens: faire surgir à la place du mot pompeusement enveloppé dans sa robe orthographique, un mot nouveau, indiscret, naturel, c'est-à-dire barbare: c'est ici la francité de l'écriture qui est mise en doute, la noble langue françouèze, le doux parler de France se disloquant tout à coup en une série d vocables apatrides, en sorte que notre Grande Littérature, la détonation passée, pourrait bien n'être plus qu'une collection de débris […]. [3]

[1] *Ivi*, pag. 130.

[2] Cfr. *ivi*, pag. 131, dove Barthes oppone l'atteggiamento di Queneau a quello parodico di Giraudoux, che altro non sarebbe se non una «façon faussement désinvolte de témoigner d'un profond respect pour les valeurs latino-nationales».

[3] R. BARTHES, ««Zazie» et la littérature», in *Essais critiques*, op. cit., pag. 131. La questione del divario tra trascrizione ortografica della lingua orale, sollevata da *Zazie*, fu del resto oggetto del convegno che si tenne tra il 1 e l'11 settembre 1960 a Cerisy-la-Salle, segnò, di fatto, la nascita del Selitex (poi Oulipo) all'interno del Collège de 'Pataphysique.

L'abbattimento della fortezza in cui si formano i colossi della Letteratura, attraverso l'erosione lenta e corrosiva dello svilimento dell'importanza delle gesta narrate, su un fronte, e, sull'altro, della violazione della sacralità della codificazione stilistica e ortografica della lingua scritta, si ritrova nell'apparato strategico articolato da Celati a partire dall'esperienza di *Alì Babà*. Come abbiamo visto, nel corso del primo capitolo, l'arsenale messo a punto dallo scrittore ferrarese per incrinare l'istituzione discorsiva che determina la pratica letteraria, si componeva infatti di quegli aspetti della lingua orale veicolo di una deformità, ruralità, marginalità, imperfezione, che le Belle Lettere – tramite la loro istituzionalizzazione nei percorsi formativi, aspetto non secondario della normalizzazione linguistica in Italia – si preponevano di correggere o di escludere dal codice della lingua scritta[1].

Sebbene Celati abbia intrapreso un percorso drasticamente diverso rispetto a quello del fondatore dell'Oulipo, non può rimanere privo di nota il fatto che, anche nel caso del giovane scrittore, l'intrusione nel Pantheon letterario degli aspetti più viscerali della lingua parlata si accompagna all'articolazione di una forma di romanzo anti-epica, che mette in scena la quotidianità infima, marginale, priva di vicende eroiche o di spessore morale: si pensi a Guizzardi, personaggio provinciale e goffo, protagonista del secondo romanzo di Celati, le cui avventure avrebbero dovuto formare, pubblicate a puntate, parte dei numeri di *Alì Babà*[2].

La comune presenza, in Queneau e in Celati, degli elementi dell'oralità e dell'anti-eroismo, come strumenti dispiegati per stravolgere il profilo che definisce il romanzo moderno, può, ad un primo sguardo, sorprendere. Fondatore dell'Ouvroir de Littérature Potentielle, Queneau è infatti tra i portavoce più emblematici di quell'iper-razionalismo che segnò il divario che si scavò tra la strategia proposta da Calvino – che sarebbe entrato nell'Oulipo di lì a pochi anni – e quella immaginata da Celati[3]. Abbiamo tentato di mostrare come questi aspetti irriducibilmente eterogenei tra loro facessero, tuttavia, parte di un medesimo fronte: quello, sul quale combatterono tanto Calvino e Queneau che Celati, da cui si mobilitò l'azione di sfaldamento e frammentazione del discorso letterario e, allo stesso tempo e ad esso interconnesso, della narrazione storica.

[1] Cfr. *supra*, pp. 64-76.
[2] Cfr. *supra*, pag. 51.
[3] Cfr. *supra*, pp. 64-65.

4.2.2 Il Collège de 'Pataphysique e l'Oulipo: una riappropriazione ludica della tradizione letteraria

La contestazione della narrazione storica portata avanti dalle ricerche letterarie, che qui abbiamo tentato di connettere sotto il segno di una particolare modalità di contestazione dell'ordine discorsivo, si muove, quindi, attraverso una corrosione puntuale delle figure che scandiscono, e sulle quali si articola, la Storia monumentale. Così come la figura del monumento viene erosa dall'interno, tramite la produzione di opere che, inscenando vicende anti-epiche, forgiando personaggi anti-eroici, sminuiscono – e, in certa misura, ridicolizzano – l'importanza e la solennità dell'opera monumentale, di cui il romanzo moderno costituisce un'istituzione, anche la figura della tradizione viene sottoposta ad un lavoro di desacralizzazione. La linearità dinastica si ritrova ad essere disorientata, la successione delle filiazioni vengono ingarbugliate, invertito, rimestato e confuso l'ordine temporale tra capostipiti ed eredi, tra precursori e seguaci.

In questo lavoro, l'avanguardia più spavalda è senz'altro quella che si riunisce attorno al Collège de 'Pataphysique e dell'Oulipo. Creato, come già ricordato sopra[1], nel 1948, il Collège annovera anacronisticamente Alfred Jarry tra i suoi fondatori, a fianco di Raymond Queneau, Boris Vian e François Caradec; del resto, secondo le parole del patafisico Ruy Launoir, «c'est le propre des mythes que d'être affranchis du temps»[2]. Ma la mitologia di cui esso si ammanta si spinge ben oltre la violazione della verosimiglianza cronologica, facendo risalire la filiazione del Collège al Doctor Faustroll, personaggio che scaturisce dall'assurdo immaginario articolato da Jarry stesso. È infatti come discendenti del Doctor Faustroll, dichiarato patafisico dal suo autore, che i membri del Collège attuano la loro dissacrazione della scienza, attraverso una giullaresca attività letteraria[3].

[1] Cfr. *supra*, pp. 130-131.
[2] R. LAUNOIR, *Clefs pour la 'Pataphysique*, op. cit., pag. 9.
[3] Per la definizione della patafisica, cfr. il testo di apertura del primo numero dei *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* citato *supra*, pag. 131.

Attività letteraria, che, anch'essa, ridisegna la tradizione secondo una figura grottesca, che segmenta e ingarbuglia la linearità della successione, che produce lo scarabocchio di un intreccio impossibile da sciogliere. Se infatti, seguendo la definizione che Foucault fornisce nell'*Archéologie du savoir*, la tradizione è la figura che permette di stabilire una successione temporale che ordini conseguentemente una serie di fenomeni, definendoli sotto un'identità comune[1], le discendenze e gli accostamenti articolati dal Collège de'Pataphysique stravolgono quest'ordine, scompigliando e rimestando gli elementi di quella linearità in un garbuglio eterogeneo e, propriamente, privo di senso. Continue sono, nelle pubblicazioni collettive del Collège[2], le provocazioni che vanno in questo senso – affiancate da un'effettiva rivendicazione di una diffusione diacronica di quest'arte e scienza dell'assurdo e della beffa. Al lavoro di pubblicazione delle opere di Jarry e di ricerca e analisi condotte su questa – in quanto ricerca costante sulle origini storiche e teoriche stesse del Collège[3] –, si ritrovano i ripetuti riferimenti, sotto forma tanto di analisi quanto di commemorazione, del lavoro di Jules Verne[4] – e del mondo proto-fantascientifico in esso dispiegato – volto a sottolineare l'esistenza di quella diffusione diacronica dei principi della patafisica. È ancora in accordo con tale impresa, che Jarry e Rabelais vengono affiancati e incrociati in un chiasmo che dissolve le due figure nel fluire della patafisica[5]. Infine, nella medesima dissoluzione di qualunque principio regolatore della definizione di identità e analogie, viene costruito il mal assortito accostamento di Arthur Rimbaud e Alphonse Allais nel fascicolo n. 17-18 dei *Cahiers*, dedicato al centenario di entrambi[6].

Ma lo sfoggio forse più esemplare (quanto meno per una questione di concentrazione della questione) di quest'azione di scompiglio della linearità ereditaria – che trasgredisce tutte le leggi determinanti la definizione di una tradizione: temporali,

[1] Cfr. M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pp. 31-32.
[2] Ovvero la rivista che successivamente adottò i nomi di *Cahiers du Collège de 'Pataphysique* (dal 1950 al 1957), *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* (1957-1965 e, infine, *Subsidia Pataphysica* (!965-1975).
[3] Basti pensare – oltre all'esplicito richiamo al Dottor Fautroll nella presentazione del primo numero dei *Cahiers* – al fascicolo n. 3-4, dedicato a *Le problème d'Ubu*, o al n. 10, dal titolo *Cahier Jarry*, al n. 20, *Complément au Cahier Ubu*, al fascicolo n. 22-23, sulla *Navigation de Faustroll*, e, infine, al fascicolo n. 26-27, per il *Cinquantenaire de Jarry* – per citare i riferimenti limitatamente alla serie dei *Cahiers*.
[4] Cfr. ad esempio il n. 16 dei *Dossiers du Collège de Pataphysique*, in cui si celebra la ricorrenza del *Centenaiire de la découverte du pôle Nord par le capitaine Hateras*, o il n. 8 dei *Subsidia Pataphysica*, dedicato alla *Patanalyse de Jules Verne*.
[5] Si tratta del *Cahier* n. 13-14, *Rabelais pataphysicien*, seguito dal n. 15, *Jarry pantagruéliste*.
[6] Cfr. il *Cahiers* n. 17-18, *Centenaire Allais-Rimbaud*, dove viene celebrato il compleanno comune a entrambi – nati il 20 ottobre 1854 – elogiando, nella presentazione del numero, il Collège come unica istituzione al mondo capace di notare «cette unité du hasard génital».

spaziali, ideologiche, stilistiche – è il numero 11 dei *Subsidia Pataphysica*. Il fascicolo, dedicato a *Les bons auteurs*, stabilisce infatti discendenze e accostamenti spiazzanti, confondendo indistintamente scrittori reali con scrittori immaginari, stili irriducibili tra loro, influenze cronologicamente impossibili. Vi si ritrovano infatti non solo personaggi eterogenei tra loro come i Marx Brothers, Raymond Queneau e Léonce Bourliaguet (scrittore di libri per l'infanzia e insegnante), ma anche autori inesistenti come Pierre Menard, autore di un *Don Quijote* nella novella di Louis Borges[1]. Presenza, quest'ultima – autore novecentesco di un'opera identica, eppure irriducibilmente diversa, a quella composta nel XVI secolo da Cervantes – che giustifica la definizione di una serie di influenze che vengono stabilite in modo assolutamente anacronistico, o assolutamente ingiustificato. In questo numero dei *Subsidia* si indagano così l'influenza di Proust su Balzac, o quella di Lovecraft sul Vangelo, o, infine, quella di Sully Prudhomme su Lévi-Strauss, Robbe-Grillet. Roland Barthes e Georges Simenon[2].

Sulla medesima scia della ricostruzione di una filiazione che salta e imbroglia la linea temporale si situa l'Oulipo – d'altronde formatosi come seminario interno al Collège. È su questo solco, infatti, che i membri dell'Ouvroir definiscono i Grands Rhétoriqueurs come plagiatori per anticipazione[3] (precisazione ben comprensibile, visto i sei secoli che separano l'Oulipo dai poeti di corte del tardo medioevo francese). Analoga funzione di drastica riduzione dell'importanza cronologica della tradizione è svolta dalla sbrigativa escursione della storia della poesia, che Duchateau ripercorre in poche righe, nel presentare la nascita dell'Oulipo come progetto teso ad indagare e analizzare la nozione di struttura in letteratura, con particolare riguardo alla forma delle *contraintes*, come quelle che regolano la composizione dei sonetti che dalla sua prima articolazione in Sicilia «à la cour de Frédéric II de Hoenstaufen au XIII siècle» raggiungeranno la loro forma più sofisticata nei *Cent mille milliards de sonnets* di Raymond Queneau[4].

[1] Cfr. J. L. BORGES, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», in *Ficciones*, Emecé Editores, Buenos Aires 1944, trad. it. «Pierre Menard, autore del *Chisciotte*», in *Finzioni*, op. cit., pp. 36-47.
[2] Cfr. *Les bons auteurs*, *Subsidia Pataphysica* n. 11, 1971.
[3] Cfr. *supra*, pag. 177.
[4] Cfr. J. DUCHATEAU, «Préface», in J. BENS, *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, op. cit., pag. 15.

4.3 I DETRITI DEL RACCONTO TELEOLOGICO

La disarticolazione della linearità discorsiva intrapresa dalla narrazione della Storia viene attuata attraverso, e contemporaneamente, lo svincolamento del linguaggio dal ruolo di strumento, in un'organizzazione discorsiva di tipo logico-rappresentativo. I due piani sono, d'altronde, indistricabili. La direzionalità teleologica, infatti, pertiene all'uno come all'altro. Ma la distinzione dei due piani è, in realtà, scorretta, dal momento che il piano discorsivo è la materia stessa che forgia la narrazione storica. Se il linguaggio viene ridotto a mezzo espressivo, rappresentativo e descrittivo, se tramite esso, spogliato della sua propria materialità, si effettua l'organizzazione discorsiva del mondo, e se, infine, la discorsività così strutturata è veicolata da un linguaggio che si articola secondo una linearità teleologicamente direzionata verso un senso ultimo (significato, direzione, sensatezza del discorso), l'articolazione della Storia, in quanto parte di quell'organizzazione discorsiva e forgiata tramite quest'ultima, non può che esserle consustanziale.

La demolizione di quest'apparato si realizza dall'interno stesso dell'edificio, e attraverso la materia stessa di cui tale edificio è formato. Ma questa materialità viene scomposta, disarticolata, frammentata. In questo modo, i detriti lasciati dal lavoro di sfaldamento sono, sì, della stessa sostanza e consistenza del sistema contestato, ma la possibilità che tale materialità si ricomponga nella medesima forma, nel medesimo sistema, è pressoché neutralizzata. E se, per quanto riguarda l'organizzazione del sistema discorsivo, il linguaggio era stato scomposto secondo i suoi aspetti più materici (fonetici e grafici), e svincolato, nella sua riarticolazione, dal senso logico che esso veicola, gli elementi su cui si articola il discorso storico – ovvero la massa documentaria – viene penetrata nella sua unitarietà granitica e interrogata sulla materialità stessa della sua composizione.

4.3.1 Dal monumento al documento

Di questa scomposizione e ricomposizione, articolata secondo la doppia – e intricata – nervatura del linguaggio e della storia, *L'archéologie du savoir* rappresenta senz'altro un manuale d'uso, di cui l'applicazione più emblematica è – retrospettivamente – *Les mots et les choses*. Nel testo del 1969, l'archeologia viene presentata come quella ricerca che si muove nello spessore materico della massa documentaria. E, in tale spessore materico, essa tenta di rintracciare il modo in cui tutta la documentazione, verbale e non – tutto ciò che rappresenta una traccia, o che, in un modo o in un altro, significa, rappresenta o testimonia di qualcosa – è stata organizzata spazialmente, decidendo in questo modo le differenze e le identità che definiscono gli insiemi unitari, i raggruppamenti, le regioni, le alleanze e le opposizioni che quelle unità formano, e le relazioni intercorrenti tra un'unità e un'altra, tra un raggruppamento un altro.

Da questa angolatura, ovvero sotto il segno di un lavoro di analisi degli aspetti formali propri all'organizzazione materiale dell'archivio di una determinata società, deve essere considerata l'affermazione foucaultiana, sopra ricordata, che impone lo studio del documento alla stregua di un monumento. Affermazione che sembra andare in senso contrario al rifiuto di una Storia monumentale, scandita, nei suoi momenti principali, dalla grandiosità degli eventi che segnano le svolte verso le epoche successive. L'affermazione è tuttavia da intendersi in quanto restituzione della concretezza materiale della disposizione – architettonica, si potrebbe dire – dell'archivio, della massa documentaria. In questo senso, e poiché la ricerca storica tradizionale sembra aver obliato l'importanza compositiva degli effettivi lasciti architettonici, considerando i monumenti come dati documentari del passato, deve essere intesa l'esortazione a considerare i documenti come monumenti.

Si assiste così all'affinarsi dell'attenzione portata sul modo in cui il materiale documentario viene disposto in un archivio, sugli aspetti compositivi di una metodologia di catalogazione, così come sul modo di differenziare e rapportare tra loro le discipline scientifiche, artistiche, le competenze pratiche, e su come, infine, questo apparato viene suddiviso a livello istituzionale e amministrativo. E questa disposizione, evidente nel caso concreto dell'organizzazione archivistica, viene doppiata da quell'archivio costituito dal sistema discorsivo, dalla disposizione degli enunciati prodotti in quel sistema discorsivo. In

questo senso Foucault sovrappone all'archivio come luogo fisico di conservazione documentaria, l'archivio che si realizza nella pratica discorsiva stessa:

> Au lieu de voir s'aligner, sur le grand livre mythique de l'histoire, des mots qui traduisent en caractères visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation). Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler *archive*.[1]

Dell'archivio così definito, dalla doppia consistenza, che si contrappone alla Storia nella sua composizione narrativa di continuità progressiva, ciò che deve essere analizzato nella ricerca archeologica è non tanto, o non solo, il significato del sistema di enunciati, o la presunta intenzione comunicativa dei documenti prodotti in una data epoca, ma l'ordine formale dell'archivio stesso; il modo in cui, cioè, sono disposti e messi in relazione gli elementi che compongono la massa documentaria di una società:

> […] l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques […].[2]

È sullo studio formale di queste figure che deve procedere una ricerca storica contrapposta alla narrazione storica continua e unitaria. Ed è proponendo questa metodologia di studio formale, più che contenutistico, che può essere disinnescata la storia progressiva e teleologica, che possono essere trovati quei punti di rottura, che la storia del pensiero tenta di suturare, e che possono, infine, emergere le tracce di un'esclusione, di un confinamento ai margini, di quegli scarti e detriti che il racconto progressivo lascia indietro ed elide dal suo percorso lineare e spietato verso il compimento vittorioso di quel «soggetto chiamato Uomo», che scrive la storia della conquista conoscitiva del mondo da parte della propria Ragione – e del suo dominio su quel mondo, in quanto sovrano indiscusso.

[1] M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pag. 169.
[2] *Ivi*, pag. 170.

Ma lo studio e l'analisi della composizione formale implicano un'attenzione che tende all'osservazione del dettaglio, della minuzia apparentemente priva di importanza. È quella metodologia che Carlo Ginzburg aveva definito come paradigma indiziario[1]. Quella stessa metodologia, che egli cominciava ad articolare negli anni di *Alì Babà*, e che gli avrebbe permesso di far luce sulla presenza di storie e tradizioni che la grande narrazione ufficiale aveva assorbito, scartato o, in ogni caso, reso difficile da scorgere.

È infatti proprio grazie alle discrepanze riscontrate tra il sistema di catalogazione, in questo caso delle eresie, nel loro rapporto all'ortodossia, che Ginzburg riesce a leggere, nella filigrana dei documenti d'archivio riguardanti i processi condotti dall'Inquisizione. Discrepanze che, come si è avuto modo di mostrare sopra, pertengono all'organizzazione discorsiva degli interrogatori stessi. Le risposte, date dagli indagati, lasciavano infatti intravedere una sbavatura, qualcosa che stride, che non collima e non si accorda con le domande poste. Le risposte, insomma, presentavano, ad un orecchio attento, un rumore non identificabile – poiché irriducibile alla griglia di riferimento degli inquisitori –, un elemento di disturbo che disorienta chi conduce gli interrogatori, o legge quei verbali, privando di senso – almeno in parte – le risposte[2].

Nel caso di Ginzburg è quindi l'attenzione per il dettaglio apparentemente insignificante, e il dubbio costantemente acceso nei confronti di qualunque catalogazione già cristallizzata si frapponga, invisibile, tra lo sguardo dell'indagatore di archivi e i documenti interrogati – quelle stesse catalogazioni, cioè, che si frapponevano tra gli inquisitori e gli indagati.

4.3.2 Il caso nell'archivio: l'affiorare di storie marginali

L'attenzione documentaria per il materiale d'archivio, l'interesse portato verso quegli aspetti minori e quotidiani del passato di una società, lungi dall'essere una peculiarità distintiva della ricerca del solo Ginzburg, conosce, al contrario, una grande

[1] Cfr. C. GINZBURG, «Spie. Radici di un paradigma scientifico», in *Rivista di storia contemporanea*, serie 7, n. 1, 1978. Per l'articolazione del paradigma metodologico qui esposto sulle ricerche effettive di Ginzburg, cfr. *supra*, pp. 83-84.
[2] Cfr. *supra*, pp. 76-89.

importanza nelle ricerche storiche, soprattutto di area francese, nel corso della seconda metà del Novecento. Tuttavia, tale attenzione si era declinata nello studio statistico delle grandi masse, che, per salvaguardare il carattere di scientificità e di affidabilità dei dati, aveva finito per annegare nella folla le particolarità più piccole, effimere, cancellando così le variegature e ricadendo, nuovamente, nella livellatura dell'ordinarietà della maggioranza della società oggetto di studio.

Questo era infatti il nodo polemico sollevatosi tra Ginzburg e Furet, in occasione della ricostruzione della storia di Menocchio. All'*histoire quantitative* proposta dalle ricerche di Furet – sulla scia dell'École des Annales – Ginzburg opponeva infatti una metodologia capace di riscattare dal silenzio le vite singole – laddove possibile – che formavano le grandi masse, oggetto della storia quantitativa o seriale. Se è vero che queste sono portate alla luce dalle ricerche di Furet, che ne riscatta la mediocrità dalla grigia area silenziosa di ciò che non è degno di nota, la concretezza delle vite effettive che si svolgono e che compongono materialmente quell'ordinarietà quotidiana sono private del diritto di prendere parola, quantomeno – anzi soprattutto – nelle loro peculiarità più irriducibili. In questo modo, la storia delle grandi masse finisce per riprodurre quell'ingiustizia compiuta dalla Storia monumentale, livellando le differenze non più, è vero, in nome degli eventi più maestosi, bensì in nome di una collettività popolare nella quale, nondimeno, la dignità della diversità singolare propria a ciascuno rimane esclusa nella dinamica di livellatura e selezione dei dati positivi della ricerca[1].

È, invece, la possibilità di riscattare le singole vite, oppresse e schiacciate dalla storia maggiore, dalla realtà sociale ufficiale – la storia dei vincitori, per usare una figura largamente riconosciuta – che Carlo Ginzburg tenta di aprire, affinando e mettendo in pratica la sua metodologia d'indagine, tesa ad una riabilitazione del particolare, dell'elemento di disturbo, dell'eterogeneità, nella loro capacità di dire qualcosa, di assurgere a dato positivo, e non meramente negativo di comparazione. Compito arduo, rischioso, affidato, in buona parte, al caso, all'incontro fortuito, difficilmente programmabile, con la documentazione che testimonia di queste storie minori. Il caso è, in effetti, particolarmente presente nelle narrazioni di Ginzburg (di carattere biografico o metodologico, più o meno retrospettive). È infatti per caso che lo storico dichiara essersi

[1] Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. XIX. Per la polemica con Furet, crf. *Supra*, pp. 79-80.

imbattuto nel caso dei benandanti, così come, per caso, si imbatté, nel portare avanti le ricerche sulle eresie passibili di rivelare una tradizione minore, soffocata dalla dicotomia canonica, nella storia di Domenico Scandella, detto Menocchio[1]. Ed è, ancora, per caso, nello sfogliare le carte relative a Menocchio, che lo storico vide affiorare la storia di Marcato, o Marco, di cui, tuttavia, rimane solo il nome, come traccia di un'esistenza destinata all'oblio[2].

Pubblicato nel 1976, *Il formaggio e i vermi* sollevava una polemica non solo con Furet e la sua esclusione delle singolarità isolate dalla ricerca della storia subalterna, basata sull'elaborazione statistica di dati quantitativi, ma anche con le ricerche che Foucault portava avanti, contemporaneamente, in quegli anni. Già durante gli scambi avuti con Calvino, Celati e Neri durante le fasi finali di progettazione di *Alì Babà*, il giovane storico aveva infatti lamentato la decisione di Foucault, dichiarata nell'*Archéologie du savoir*, di dedicare i suoi studi alla positività enunciativa effettivamente prodottasi nell'ambito di una determinata organizzazione discorsiva, anziché dedicarsi a quell'*archéologie du silence* che era stata, invece, l'obbiettivo dell'*Histoire de la folie*[3]. Ginzburg torna ad attaccare polemicamente Foucault, e, questa volta, in pubblico, nell'introduzione stessa a *Il formaggio e i vermi*. In questa sede, lo storico si opponeva apertamente al filosofo francese, dichiarando che il suo interesse andava verso la storia degli esclusi, mentre quello di Foucault sembrava piuttosto indirizzato verso la ricostruzione del gesto che esclude.

L'opposizione è netta, e tuttavia, a guardarla più da presso, risulta più fumosa, dai confini sfocati e, a tratti, quasi osmotici. Il problema della reperibilità e della tracciabilità delle vite subalterne, inferiori, comuni, sussiste infatti anche nelle ricerche condotte da Ginzburg. Anch'egli, infatti, si vede costretto a cercare le tracce degli esclusi negli archivi della repressione, e, quindi, in un mondo ordinato, catalogato e archiviato dal sistema di potere vigente. La ricostruzione del gesto che esclude risulta, quindi, indispensabile al fine di definire il calco, la griglia, al di fuori del quale ricadono gli esclusi da quella catalogazione, da quella tassonomia e che, solamente, si rendono visibili, lasciano una traccia nel momento in cui si produce un urto, uno scontro con quell'ordine, con quel sistema di

[1] Cfr. l'intervista, già citata, C. GINZBURG, «Carlo Ginzburg, storico d'azzardo», intervista con Simonetta Fiori, in *Il venerdì di Repubblica*, 28 novembre 2016.
[2] Cfr. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., pag. 148.
[3] Cfr. C. GINZBURG, lettera a I. Calvino, in M. BARENGHI e M. BELPOLITI (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, op. cit., pag. 162.

potere. Questo è, d'altronde, il presupposto tristemente riconosciuto dallo stesso Foucault, impegnato, in quei primi anni Settanta, nella riesumazione, appunto, delle vite minori. Il professore del Collège de France aveva infatti lavorato, assieme ad un'équipe di ricercatori afferenti a diverse discipline, alla ricostruzione del caso di Pierre Rivière, ed aveva partecipato alla progettazione di una serie di biografie minori, che avrebbero dovuto apparire, dapprima, in un'antologia, per poi diventare il progetto di una collana, dal titolo «Les vies parallèles», creata presso Gallimard.

Del progetto di un'antologia di vite marginali, rimane l'articolo *La vie des hommes infâmes*, che doveva costituirne l'introduzione, e nel quale Foucault esplicita il problema, riscontrato anche da Ginzburg, dell'evanescenza di queste esistenze, la cui traccia è affidata, unicamente, all'eventualità di uno scontro con il sistema di potere, o di un disturbo causato al sistema tassonomico vigente:

> Ce qui […] arrache [ces vies] à la nuit où elles auraient pu, et peut-être toujours dû, rester, c'est la rencontre avec le pouvoir: sans ce heurt, aucun mot sans doute ne serait plus là pour rappeler leur fugitif trajet. Le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté, ne serait-ce qu'un instant, attention à leurs plaintes et à leur petit vacarme et qui les a marquées d'un coup de griffe, c'est lui qui a suscité les quelques mots qui nous en restent […]. Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces […] qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir.[1]

Che la questione dell'articolazione di linguaggio e Storia nell'organizzazione della narrazione storica finisca per convergere sulla questione della consistenza verbale delle tracce lasciate dalla vita dei singoli individui, uomini e donne, che hanno attraversato la storia e composto, concretamente, le società di cui si scrive la storia, è tutt'altro che casuale e insignificante. Se infatti la Storia è il racconto della formazione di quella soggettività, coincidente con una coscienza e una Ragione, e del suo progresso, ciò che essa esclude dalla narrazione del suo incedere sono quelle soggettività scartate, marginali, eterodosse rispetto alla definizione di quella Ragione con cui l'uomo e la società occidentale si identificano. Storia e linguaggio definiscono e modellano, quindi, tanto il proprio soggetto enunciante e protagonista, che le soggettività marginalizzate esse stesse, private della

[1] M. FOUCAULT, «La vie des hommes infâmes», in *Les cahiers du chemin*, n. 29, 15 gennaio 1977, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. III, testo n. 198, pp. 240-241.

possibilità di autodeterminarsi – innanzitutto discorsivamente – e, quindi, cristallizzate e oggettivate da un sistema discorsivo estrinseco.

5

A CORPO LIBERO:
DALLA DISSOLUZIONE DEL SOGGETTO ALLA CREAZIONE DELLE SOGGETTIVITÀ

> What have I got? / Why am I alive anyway? / What have I got? / Nobody can't take away? // Got my hair, got my head / Got my brain, got my ears / Got my eyes, got my nose / Got my mouth, I got my smile / I got my tongue, got my chin / Got my neck, got my boobies / Got my heart, got my soul / Got my back, I got my sex // I got my harms, got my hands / Got my fingers, got my legs / Got my feet, got my toes / Got my liver, got my blood // I've got life, I've got my freedom / I've got life […].
>
> Nina Simone, *Ain't got no, I've got life*

5.1 IL SOGGETTO DEL RACCONTO: COSCIENZA SOVRANA E SERVO OGGETTO

Alla fine del capitolo precedente si è mostrato come, nell'attività letteraria relativa agli ambienti neoavanguardistici oggetto di questa ricerca, fosse implicata la questione della decostruzione del discorso storico, e come, in questo quadro, giocassero due delle figure narrative individuate come cardini di quell'articolazione del racconto della Storia in quanto storia del progresso della civiltà umana. Oltre a quelle del monumento e della tradizione, una terza figura, quella della ragione, era stata tuttavia evocata come elemento centrale di quel discorso. E, se essa mancava all'appello delle strategie adottate dalle avanguardie letterarie per disinnescare l'ordine discorsivo della narrativa storica, ciò non è dovuto ad una presunta aridità di questa figura. Tutt'altro: la Ragione occupa una posizione doppiamente centrale nel lavoro di decostruzione analizzato in questo lavoro. Essa è infatti il nocciolo di identità attorno al quale si articola la Storia, è il protagonista stesso del processo di sviluppo in essa narrato. Tale posizione centrale nella narrazione storica fa della

coscienza, allo stesso tempo, il nucleo da cui emana e in rapporto al quale si articola il linguaggio – e l'ordine discorsivo tramato attraverso quest'ultimo.

Se il linguaggio si è organizzato in un sistema discorsivo basato su un rapporto di tipo rappresentativo, determinando una «disposition fondamentale»[1] dell'ordine assunto dal complesso sistema di rapporti intercorrenti tra i diversi campi del sapere e l'assetto istituzionale assunto da una determinata società, quella della Storia si afferma come discorsività paradigmatica dell'*épistémè* su cui si è articolata la società occidentale durante l'età moderna. *Épistémè* di cui Foucault trovava l'illustrazione esemplare nel quadro del pittore spagnolo Diego Velasquez, *Las meniñas*. La descrizione del quadro apre il testo foucaultiano, mettendo propriamente in scena l'intricata rete di rimandi e di rapporti che intercorrono nel sistema discorsivo che sottende l'età moderna: quello della rappresentazione:

> Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître.[2]

Tra gli elementi messi in scena da questa rappresentazione della rappresentazione dell'età moderna, quello centrale, quello verso cui è riferita la rappresentazione, e quello da cui emana, è il più difficile da scorgere e da afferrare. Difficoltà che deriva dal virtuosismo del gioco di specchi e di rimandi – lo stesso gioco di prestigio, del resto, utilizzato dal pittore nella realizzazione della tela. Un gioco di prestigio che fa apparire in tutta la sua densità l'assenza che costituisce quel punto centrale, vortice di vuoto in cui viene risucchiata la solida apoditticità dell'autore del quadro, del soggetto ivi rappresentato, e dello spettatore attuale – tre figure della soggettività che si trovano a convergere in quel punto cieco, in quel vortice vuoto:

> Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes partes: la disparition nécessaire de ce qui la fonde, – de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance.[3]

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit. pag. 314.
[2] *Ivi*, pag. 31.
[3] *Ibidem*.

La convergenza sul piano linguistico di un'analisi storica svolta sul livello dell'organizzazione discorsiva dei sistemi epistemici convoca quindi, al fianco del Discorso e della Storia – come figure cardine del pensiero moderno –, una terza istanza: quella del Soggetto – il soggetto della storia, il soggetto che detiene la parola di un sistema discorsivo, e che definisce, tramite esso, i propri oggetti. La storia era, infatti, definita da Calvino come quella metodologia generale coincidente con la «scelta d'un soggetto denominato l'Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati»[1]. Si tratta, tuttavia, di una metodologia in corso di sgretolamento, che non riesce più a tenere in ordine il «il magazzino dei materiali accumulati dall'umanità»[2]. Ciò a cui si riferisce Calvino, è il medesimo sgretolamento del sistema discorsivo che Foucault individua, in *Les mots et les choses*, come quel sistema sul quale si era organizzata la società occidentale dell'età moderna. La solidità apodittica di quel «soggetto denominato l'Uomo» si scopre, come nel quadro di Velasquez, inconsistente, sgretolato, rifratto nella molteplicità di oggetti che, al contrario, avrebbero dovuto trovare la loro coesione unitaria e organica proprio nella Ragione di quel soggetto che improvvisamente si rivela frammentato. Era, infatti, in ragione del tentativo disperato di salvaguardare quell'unitarietà – allo stesso tempo della coscienza umana e dell'intero sistema di oggetti su cui tale coscienza produce i suoi enunciati – che, tra tutti i discorsi di sapere, quello su cui si articola la Storia si rivelava, agli occhi di Foucault, come il più refrattario, il più resistente alla messa in questione della disposizione unitaria, continua e progressiva degli eventi narrati.

Il progetto foucaultiano di un'archeologa del sapere prende forma a partire dall'esigenza di smantellare quest'ultimo appiglio, grazie al quale può consolidarsi l'illusoria certezza di una Ragione universale, di una coscienza soggettiva unica e sovrana, che definisce la natura umana. Essa si articola, in effetti, mossa dall'intento di «affranchir l'histoire de la pensée de sa sujétion transcendantal»[3]. L'attaccamento a quest'ultimo baluardo, che Foucault denuncia già nell'articolo di risposta al Cercle d'Épistémologie e, pochi mesi dopo, ribadirà nell'introduzione a *L'archéologie du savoir*, veniva anzi indicato come motivo principale della necessità di una riarticolazione del discorso storico, soprattutto quello legato alla storia delle idee o del sapere. A fronte di un processo di

[1] I. CALVINO, «Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, op. cit., pag. 320.
[2] *Ibidem*.
[3] M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit. pag. 264.

frammentazione e moltiplicazione dei campi dell'operare umano oggetto di ricerca storica, dell'assunzione di una discontinuità sincronica tra le varie storie, sembrava infatti resistere ostinatamente, negli ambienti intellettuali, l'affermazione indiscussa di una continuità diacronica: quella, appunto, dell'identificazione del soggetto della storia con una definizione universale, totalizzante e, in ultima analisi, escludente dell'uomo. Continuità, questa, che era chiamata a garantire una direzionalità teleologica all'intero corso della storia, e, con questa, il «narcissisme transcendantal» della sovranità costituente della coscienza:

> Il s'agissait d'analyser cette histoire, dans une discontinuité qu'aucune téléologie ne réduirait par avance; de la repérer dans une dispersion qu'aucun horizon préalable ne pourrait refermer […]. Il s'agissait de la dépouiller de tout narcissisme transcendantal; il fallait la libérer de ce cercle de l'origine perdue et retrouvée où elle était enfermée […]. Il était bien normal que vous défendiez les droits d'une histoire continue, ouverte à la fois au travail d'une téléologie et aux processus indéfinis de la causalité; […] vous vouliez, en vérité, garantir les pouvoirs d'une conscience constituante.[1]

Les mots et les choses si concludeva, infatti, con lo smascheramento ultimo dell'inconsistenza storica dell'uomo. La storicità propria dell'uomo si rivelava frammentata, rifranta nel pulviscolo di storie: quella, biologica, della natura, quella della realtà socio-economica, quella, infine, propria al linguaggio. Una frammentazione che si manifesta nel momento in cui, alle soglie del XIX secolo, l'ordine discorsivo dell'età moderna si sfalda:

> […] mémoire, mythe, transmission de la Parole et de l'Exemple, véhicule de la tradition, conscience critique du présent, déchiffrement du destin de l'humanité, anticipation sur le futur ou promesse d'un retour. Ce qui caractérisait cette Histoire […] c'est qu'en ordonnant le temps des humains au devenir du monde […], ou inversement en étendant jusqu'aux moindres parcelles de la nature le principe et le mouvement d'une destination humaine […], on concevait une grande histoire lisse, uniforme en chacun de ses points qui aurait entraîné dans une même dérive, une même chute ou une même ascension, un même cycle, tous les hommes et avec eux les choses […]. Or, c'est cette unité qui s'est trouvée fracturée au début du XIX^{e} siècle, dans le grand bouleversement de l'*épistémè* occidentale […].[2]

Il rischio tragicamente imminente del frammentarsi dell'unitarietà della Storia infligge il colpo finale al complessivo stravolgimento epistemico – di cui tale frammentazione è parte – mostrando uno spazio vuoto, laddove si credeva, invece, che vi

[1] *Ivi*, pp. 264-265.
[2] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 378-379.

fosse il nucleo centrale, la chiave di volta dell'intera architettura. Torna infatti, al concludersi di quell'*Archéologie des sciences humaines*, l'elaborata rappresentazione dell'*épistémè* dell'età moderna articolata nel quadro di Velasquez. Rappresentazione che svela, sotto le complicate volute del gioco di rimandi messi in scena, l'assenza dell'importante protagonista – il re:

> Toutes les lignes intérieures du tableau, et celles surtout qui viennent du reflet central pointent vers cela même qui est représenté, mais qui est absent. A la fois objet – puisque c'est ce que l'artiste représenté est en train de recopier sur sa toile – et sujet – puisque, ce que le peintre avait devant les yeux, en se représentant dans son travail, c'était lui-même, puisque les regards figurés sur le tableau sont dirigés vers cet emplacement fictif du royal personnage qui est le lieu réel du peintre, puisque finalement l'hôtel de cette place ambiguë où alternent comme en un clignotement sans limite le peintre et le souverain, c'est le spectateur dont le regard transforme le tableau en objet, pure représentation de ce manque essentiel.[1]

Soggetto di ogni rappresentazione, l'uomo è tuttavia, nella rete di saperi che costituisce l'età moderna, assente come oggetto. Se da un lato egli è il centro verso il quale tutto il sistema epistemico converge, se la Ragione umana è ciò da cui emanano quei discorsi e ciò a cui si riferiscono – nel loro essere intelligibili –, l'essere umano non ha quella consistenza concreta, complessa, stratificata e poliedrica che ne fa, a tutti gli effetti, oggetto di scienza – o di diverse scienze – specificamente articolate per studiarne gli aspetti. La definizione dell'oggetto-uomo, e dei differenti elementi che ne compongono la natura, si realizza, nella sua urgenza, proprio nel momento in cui si sgretola l'impalcatura che reggeva ciò che si pensa, ciò che si conosce, e il modo in cui, su questa base, si articolano le istituzioni in una società. E, sgretolandosi, smaschera quel grande vuoto centrale, nel posto riservato a quella coscienza sovrana che pensa, conosce e organizza, sollevando, finalmente, la domanda su *chi* sia questo soggetto sovrano – e facendone, di fatto, oggetto di discorso. Nascono, infatti, alle soglie del XIX secolo, le scienze umane, preoccupate di definire il loro oggetto – l'uomo – e di conoscerne i predicati. Esigenza che si afferma nel momento in cui quello che era il soggetto di ogni rappresentazione del mondo si rivela essere sfuggente a quel sistema di oggettivazione, si rivela sconosciuto. Le scienze umane nascono così nel momento in cui «l'homme s'est constitué dans la culture occidentale à la fois comme ce qu'il faut penser et ce qu'il y a à savoir»[2].

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 319.
[2] *Ivi*, pag. 356.

Se il sistema discorsivo che regge l'età moderna, quello della rappresentazione, si infrange, è quindi dovuto al fatto che, improvvisamente, il vortice di vuoto a partire dal quale si tesse quell'ordine appare in tutta la sua inquietudine, sollevando la tragica domanda sul *chi* di questo sistema discorsivo (*chi* lo enuncia? E *su chi* si enuncia?):

> La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé […] c'est celle qui nous domine maintenant; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage. L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot […] répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie. Pour Nietzsche, il ne s'agissait pas de savoir ce qu'étaient en eux-mêmes le bien et le mal, mais qui était désigné, ou plutôt *qui parlait* lorsque, pour se désigner soi-même, on disait *Agathos*, et *Deilos* pour désigner les autres. Car c'est là, en celui qui *tient* le discours et plus profondément *détient* la parole, que le langage tout entier se rassemble.[1]

L'urto di questa domanda, che si leva a partire da Nietzsche – il filologo, tiene a precisare Foucault – manda in frantumi la solidità di quel sistema unitario, restituendo i frammenti di un linguaggio la cui materialità era stata obliterata, e quelli di una soggettività che si scopre priva di consistenza unitaria. E il rombo di quell'urto, di quella domanda sul *chi* del discorso (chi ne è il soggetto, chi l'oggetto), risuona della risposta mallarméana, che elide il soggetto parlante, liberando il linguaggio al suo delirio materico. Risposta, quella di Mallarmé, di cui i questionamenti mobilitati dalla letteratura, dalla filosofia, e dalla ricerca storica, durante il XX secolo, sono un'eco:

> A cette question nietzschéenne: qui parle? Mallarmé répond […] en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. Alors que Nietzsche maintenait jusqu'au bout l'interrogation sur celui qui parle, quitte en fin de compte à faire irruption lui-même, sujet parlant et interrogeant: *Ecce homo*, – Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même e son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même.[2]

È una domanda, questa su chi enuncia, e su quale posizione egli occupa, che implica una serie di questioni rimaste a lungo sotto al tappeto, e che, una volta sollevata, si ripercuote risuonando e ossessionando tutto il XX secolo. Ed essa si rifrange, mostrando tutte le sfaccettature implicate in quella questione.

[1] *Ivi*, pag. 316.
[2] *Ivi*, pp. 316-317.

La scoperta di quel punto vuoto, lì dove avrebbe dovuto esserci, in tutta la sua solida apoditticità, il soggetto umano, non si riduce, infatti, ad un mero problema di difetto conoscitivo nei confronti della natura umana. Ma essa solleva il problema di definire, da un lato, su chi e su cosa vengono pronunciati i discorsi scientifici, rappresentativi, descrittivi (chi e cosa descrivono o rappresentano? e in che modo?), e come sono operati i raggruppamenti e le divisioni tra i vari campi in cui si collocano e identificano gli oggetti di questi discorsi. Dall'altro lato, e specularmente, il vuoto oggettuale che si rivela al posto centrale di ogni rappresentazione, richiede la problematizzazione di chi sia, come si definisce, e quale posizione occupa il soggetto che enuncia quelle descrizioni, che formula quei saperi e che articola quelle rappresentazioni; di definire, cioè, chi occupa la posizione sovrana dalla quale si decide come distribuire, gli oggetti di un sistema discorsivo; e, tra questi, le altre soggettività, diverse – in virtù di un confine, di un profilo volta a volta definito a partire dalla posizione enunciativa – da quella che coincide con la Ragione sovrana.

5.1.1 La questione dell'anonimato

L'intreccio di questioni che hanno caratterizzato la dinamica di decostruzione dell'organizzazione assunta dal linguaggio – in un sistema discorsivo all'interno del quale si articola la Storia – si ritrovano, quindi, a dover affrontare il nodo cruciale della decostruzione del soggetto che, in questo sistema discorsivo, detiene il diritto a prendere la parola. E che, esercitando tale diritto, si trova da un lato ad avvalersi di un linguaggio già organizzato in un ordine di senso (e che, quindi, ha già ritagliato i propri oggetti, e definito i rapporti intercorrenti tra questi); dall'altro lato, a sovradeterminare tutte le soggettività cui non viene riconosciuto il diritto a prendere parola.

Il soggetto che enuncia si trova così sotto un doppio fuoco: da un lato si scopre mancante di quella libera spontaneità di espressione, e cade dalla posizione di assoluta sovranità rispetto a ciò che enuncia, rispetto a come descrive, classifica, conosce; dall'altro lato – e contestualmente – egli si ritrova, a sua volta, sovradeterminato da un sistema discorsivo che ne ha già stabilito la posizione e la definizione. Sotto questo doppio fuoco,

la questione del soggetto che enuncia prende la forma, nell'ambito letterario, di un questionamento che interessa la figura dell'autore. Significativo, se non cardinale, è il riferimento a Mallarmé, nella parte conclusiva di *Les mots et les choses*. Egli vi compare, infatti, in risposta alla questione, di fattezze nietzscheane, sul *chi* si ritrovi implicato – tanto come soggetto quanto come oggetto – nel sistema discorsivo che ha determinato l'occidente nell'età moderna. La risposta di Mallarmé mostra – e obbliga, in questo modo, a fissarvi lo sguardo – il grande baratro dell'anonimato e dell'esposizione senza alcuna presa possibile al linguaggio che si organizza in discorso. Quest'ultimo diventa, a tutti gli effetti, protagonista e fulcro centrale di quell'*Archéologie des sciences humaines*.

Les mots et les choses si chiude significativamente sulla questione dell'anonimato, rafforzata con la celebre immagine dell'imminente scomparsa dell'Uomo, «comme à la limite de la mer un visage de sable»[1]. Questione che rappresenta uno dei punti centrali dell'intervista rilasciata a Bellour l'anno successivo alla pubblicazione del libro. Libro, che Foucault stesso definisce come romanzo, il cui autore, tuttavia, è il sistema discorsivo stesso:

> Mon livre est une pure et simple fiction: c'est un roman, mais ce n'est pas moi qui l'ai inventé, c'est le rapport de notre époque et de sa configuration épistémologique à toute cette masse d'énoncés. Si bien que le sujet est en effet présent dans la totalité du livre, mais il est le «on» anonyme qui parle aujourd'hui dans tout ce qui se dit.[2]

Nell'ambito di una ricostruzione del complesso sistema di enunciati che compongono la formazione discorsiva sulla quale si determina l'articolazione di una determinata società, l'affermazione dell'anonimato è il sigillo e il coronamento della ricerca stessa e di ciò che essa si proponeva di mostrare. Se, infatti, l'archeologia si muove all'interno di una consistenza discorsiva, analizzando il modo in cui le cose effettivamente dette, enunciate, articolate, prodotte, entrano in relazione tra loro, l'identità individuale di chi ha prodotto, articolato, detto quegli enunciati effettivi e concreti si rivela essere, infine, un'illusione – se non un'arroganza. Si tratta, infatti, di disattivare il «vieux problème classique de l'individu et de la vérité, ou de l'individu et de la beauté»[3]. Problema, questo,

[1] *Ivi*, pag. 398.
[2] M. FOUCAULT, «Sur les façons d'écrire l'histoire», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 48, pag. 591.
[3] *Ivi*, pag. 596.

che concentrava la ricerca verso la responsabilità, il merito, la paternità di un'opera, di un atto, di una scoperta; ricercava, quindi, l'individuo originante, colui che, sulla solida base di chi lo aveva preceduto (trovandosi, cioè, ad un punto determinato del progresso della Ragione – o della sensibilità estetica), aveva dato inizio a qualcosa di innovativo. Con ciò, rimaneva celato il posizionamento di quell'individuo concreto nel complesso sistema di rapporti discorsivi, che determina le leggi di possibilità, le regole di esistenza di ogni enunciato effettivo – definendo così quel posizionamento stesso a partire dal quale un individuo concreto può (o meno) prendere parola (parola il cui valore è stabilito da quello stesso complesso di regole).

La definizione di enunciato viene dettagliatamente articolata nell'*Archéologie du savoir*. In particolare, nei primi due capitoli della terza parte, Foucault insiste sulla non coincidenza dell'enunciato con l'unità verbale costituita dalla frase, e, più radicalmente, l'eccedenza dell'enunciato rispetto al solo dominio linguistico[1]. Non è, infatti, possibile individuare un enunciato attraverso i modelli mutuati dalla grammatica, dalla logica, o dalla filosofia analitica[2]. Esso si concretizza e si manifesta all'interno di quel complesso sistema di leggi di possibilità, che stabilisce il tipo di rapporto che una serie di segni intrattiene con ciò a cui si riferisce. L'enunciato, nell'ambito metodologico dell'archeologia, è quindi legato non tanto a ciò che viene designato o significato, ma piuttosto ad un sistema referenziale:

> Il est lié […] à un «référentiel» qui n'est point constitué de «choses», de «faits», de «réalités», ou d'«êtres», mais de lois de possibilité, de règles d'existence pour les objets qui s'y trouvent nommés, désignés ou décrits, pour les relations qui s'y trouvent affirmées ou niées. Le référentiel de l'énoncé forme le lieu, la condition, le champ d'émergence, l'instance de différenciation des individus ou des objets, des états de choses et des relations qui sont mises en jeu par l'énoncé lui-même; il définit les possibilités d'apparition et de délimitation de ce qui donne à la phrase son sens, à la proposition sa valeur de vérité.[3]

All'interno di questo campo, in cui si definiscono gli oggetti di un sistema discorsivo e i loro rapporti reciproci, si delinea la funzione del soggetto che emette quegli enunciati. Un enunciato è infatti caratterizzato dal fatto «qu'il entretient avec un sujet un rapport

[1] Ad esempio, Foucault cita «un tableau classificatoire des espèces botaniques […]; un abre généalogique, un livre comptable, les estimations d'un balance commerciale […]. Enfin, un graphique, une courbe de croissance, une pyramide d'âges, un nuage de répartition forment des énoncés […]» (M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, op. cit., pag. 109).
[2] Cfr. *ivi*, pag. 111.
[3] *Ivi*, pp. 120-121.

déterminé»[1]. Ma tale soggetto non si identifica con un autore determinato, con un individuo concreto, con una coscienza effettiva che, liberamente, si esprime. Esso è piuttosto una funzione, volta a volta occupata da un individuo concreto:

> Il ne faut donc pas concevoir le sujet de l'énoncé comme identique à l'auteur de la formulation. Ni substantiellement, ni fonctionnellement. Il n'est pas en effet cause, origine ou point de départ de ce phénomène qu'est l'articulation écrite ou orale d'une phrase […]. Il est une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents […]. Décrire une formulation en tant qu'énoncé ne consiste pas à analyser les rapports entre l'auteur et ce qu'il a dit (ou voulu dire, ou dit sans le vouloir), mais à déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet.[2]

Acquista così maggior chiarezza, alla luce di questa importante precisazione, in che senso Foucault affermava, durante l'intervista rilasciata a Bellour, la sua dissoluzione, in quanto autore di *Les mots et les choses*, in quel «grand murmure anonyme des discours qui se tiennent»[3]. Questi prendono forma, infatti, in quel sistema discorsivo all'interno del quale è definita la posizione del soggetto che articola effettivamente un discorso, occupata di volta in volta da un soggetto concreto *x*. Sotto quest'angolatura, viene a cadere il problema del rapporto di un individuo alla verità, così come viene a cadere la credibilità della figura romantica del genio[4]. Negando la rivendicazione, in quanto autore, della proprietà e originalità dello studio sviluppato nel libro, Foucault coinvolge se stesso nella medesima operazione cui aveva sottoposto gli autori nominati in *Les mots et les choses*. In quello studio, infatti, venivano analizzati, senza maggiori specificazioni, campi discorsivi generali quali la storia naturale, l'analisi della ricchezza e l'economia politica. Tuttavia, come Foucault stesso confessa durante la conferenza pubblica tenuta al *Collège de France* nel febbraio 1969, nel corso delle analisi condotte sono diversi gli autori nominati, in funzione dei discorsi analizzati. Nomi colossali, quali Buffon, Marx, Cuvier, tra gli altri, che il filosofo riconosce di aver utilizzato «naïvement et sauvagement»[5]. Ma se Foucault

[1] *Ivi*, pag. 121.
[2] *Ivi*, pp. 125-126.
[3] M. FOUCAULT, «Sur les façons d'écrire l'histoire», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 48, pag. 596.
[4] Ovvero le questioni «comment ai-je pu, moi, découvrir la vérité?» e «comment un individu logé dans un pli de l'histoire peut-il découvrir des formes de beauté dans lesquelles s'exprime toute la vérité d'une époque ou d'une civilisation?» (cfr. *ibidem*).
[5] M. FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société française de philosophie*, n. 3, 1969 (Société française de philosophie, 22 febbraio 1969, débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Omersson, J. Ullmo, J. Wahl), ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. I, testo n. 69, pag. 791.

ammette di essere rimasto su di un livello spregiudicatamente superficiale, rispetto al pensiero e all'opera degli autori citati, egli chiarisce tuttavia che ciò che gli interessava era tutt'altro che uno studio delle specificità proprie di quegli autori. L'intento di Foucault era, al contrario, quello di ricostruire la formazione discorsiva nell'ambito della quale era stato possibile che quei discorsi fossero stati articolati:

> […] le problème pour moi n'était pas de décrire Buffon ou Marx, ni de restituer ce qu'ils avaient dit ou voulu dire: je cherchais simplement à trouver les règles selon lesquelles ils avaient formé un certain nombre de concepts ou d'ensembles théoriques qu'on peut rencontrer dans leurs textes.[1]

La dissoluzione del soggetto – o autore – di una forma di enunciato assume, nell'ambito letterario, una particolare risonanza. L'autore (l'individuo concreto che scrive o pronuncia un discorso) scopre infatti non solo di essere determinato, in ciò che dice, dal sistema discorsivo all'interno del quale formula il proprio discorso; ma la posizione stessa, grazie alla quale egli può pronunciarsi – ed avvalersi della propria autorialità – è definita dalla formazione che la società concreta in cui vive assume sulla base di quel sistema discorsivo stesso. Egli si ritrova, cioè, ad occupare una funzione (e una funzione, nella maggior parte dei casi, privilegiata: tale cioè da permettere di attribuire un valore a ciò che dice). La consapevolezza di questo privilegio agisce unitamente alla critica mossa, durante i movimenti del Maggio 1968, alle altre forme istituzionalizzate di autorità e patronato, come si è avuto modo di argomentare nel secondo capitolo di questo lavoro[2].

La rinuncia alla rivendicazione individuale, e all'investimento del capitale simbolico posseduto da un autore, fu una delle più marcate tra le forme assunte dalla partecipazione degli scrittori alle proteste del '68. E, tra le diverse realtà attive nel movimento, il Comité d'Action Étudiants-Écrivants sollecitava una pratica di scrittura anonima e pubblica, promuovendo – ad aggiramento di tutto quel dispositivo di produzione corporativista rappresentato dal sistema dei diritti d'autore – altre forme di diffusione dei testi, come volantini e manifesti, liberi di circolare e aperti ad una fruizione più ampia[3]. La strategia rivoluzionaria adottata dal CAEE presenta tuttavia una falla difficile da superare, e che la rende, di fatto, pressoché inefficiente. L'istanza dell'anonimato, infatti, rimane di difficile

[1] *Ibidem*.
[2] Cfr. *supra*, pp. 141-142.
[3] Cfr. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-garde littéraire*, op. cit., pp. 173-179.

realizzazione e rischia di colorarsi di ipocrisia, dal momento in cui, di fatto, il capitale simbolico non è equamente ripartito tra i membri stessi del collettivo – né, tantomeno, all'interno della più ampia comunità degli scrittori. Prova ne è il fatto che sia possibile attribuire a scrittori affermati le dichiarazioni al riguardo, che rimangono la fonte documentaria più autorevole (ciò che contraddice sostanzialmente la strategia stessa). Come sottolinea Gobille, infatti,

> […] l'humilité révolutionnaire, le sacrifice du nom d'auteur, l'anonymat et l'impersonnalité, sont un luxe pour Blanchot, Mascolo et Duras: ils n'entament pas leur capital symbolique mais le renforcent au contraire, puisque leur *griffe* sature les textes du Comité au point qu'ils n'auront aucune peine à les revendiquer pour eux-mêmes après coup, autrement dit à les capitaliser.[1]

Non si tratta, infatti, di avanzare un rifiuto a rivendicare la propria identità, e, contestualmente, la proprietà rispetto a qualunque tipo di azione o produzione (letteraria, artistica, rivoluzionaria, o semplicemente di agire quotidiano). Il problema della possibilità (se non della legittimità) alla presa di parola richiede, piuttosto, la decostruzione radicale del *ruolo*, della funzione dell'autore, sezionando gli aspetti e gli elementi che concorrono alla realizzazione del fatto che alcuni individui, e non altri, accedono ad una posizione grazie alla quale la loro parola acquisisce autorità, risonanza e valore. Senza tale decostruzione, a nulla serve celare la propria identità in quanto origine creatrice di una qualsivoglia produzione verbale – o, più in generale, espressiva. È invece sulla sussistenza stessa del concetto di origine creatrice e iniziale di una coscienza concreta che deve essere spostato il fuoco della contestazione.

La questione dell'autore – della funzione che il nome proprio di un individuo concreto la cui attività (più o meno principale) è quella di scrivere in veste pubblica – conosce, durante gli anni Sessanta, una fortissima risonanza[2]. Essa è infatti oggetto centrale

[1] *Ivi*, pag. 231).

[2] La risonanza fu tale da causare numerosi dibattiti, aspre critiche e innumerevoli fraintendimenti. Una critica particolarmente accesa è stata mossa da Carla Benedetti nel libro *L'ombra lunga dell'autore*. Il saggio, dichiara l'autrice, si propone esplicitamente lo scopo di «liberare la teoria da quel dogma [la morte dell'autore] e dall'ipocrisia che lo alimenta» (C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, pag. 14). Benedetti, tuttavia, sembra ricadere nel medesimo fraintendimento che neutralizzava, di fatto, la strategia dell'anonimato promossa dai membri del CAEE. È infatti a ragione che ella denuncia come, in realtà, la strategia dell'anonimato, lungi dal deporre dal suo trono l'autore e collettivizzare in una ripartizione non escludente il diritto alla parola e alla rivendicazione del valore di ciò che si afferma, rischia al contrario di provocare un'ipertrofia dell'istituzione-autore, facendo della pratica dell'anonimato – o dello pseudonimato – un elemento passibile di spettacolarizzazione e commercializzazione (cfr. *ivi*, pp. 9-

di un articolo di Barthes, pubblicato nel 1967 sulla rivista americana *Aspen Magazine* e, un anno più tardi, in traduzione francese, sulla rivista *Mantéia*. Il titolo annunciava «La mort de l'auteur», rispondendo come un'eco a quella scomparsa dell'uomo che, alla fine di *Les mots et les choses*, spariva come un disegno tracciato sulla battigia. Così come per l'uomo, oggetto delle scienze umane, può essere stabilita una data di nascita, anche la figura dell'autore, afferma Barthes, comincia a stagliarsi a partire dalla soglia che segna la rottura tra il Medioevo e l'età moderna:

> L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforma, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la «personne humaine». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la «personne» de l'auteur.[1]

E, come l'uomo (la cui data di nascita è tuttavia ancora più recente), anche la figura dell'autore sembra destinata a scomparire. Già in *Les mots et les choses* Foucault annunciava, con Mallarmé, la dissoluzione del soggetto che parla nell'autonomo fluire del linguaggio stesso – non nel significato e nel senso che esso è chiamato a trasmettere nel momento in cui è espressione di una coscienza, ma nella sua propria materialità, nel suo essere «énigmatique et précaire»[2]. Nel suo articolo, Barthes ripete la funzione di cesura rappresentata da Mallarmé in questo senso, indicandolo come il primo attacco a quell'«empire de l'Auteur» destinato a sgretolarsi:

> Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant […], il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l'ébranler. En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité

12). La critica, mossa principalmente a Barthes e al gruppo Tel Quel (Benedetti cita Kristeva, Sollers, Lacan, Derrida), ben fondata in questo senso, rischia tuttavia di trascurare l'effettivo bersaglio polemico della questione: ovvero l'indiscussa libertà espressiva di un soggetto che prende parola – laddove esso, innanzitutto, ha accesso ad un posizionamento privilegiato cui accede grazie ad un concorso di condizioni che si realizzano su di un piano sociale; e, in secondo luogo, si trova a disporre di un linguaggio già organizzato in un determinato senso, le cui articolazioni hanno già definito in una particolare forma, in un particolare assetto, il mondo che descrive e rappresenta (che quindi non è una forma, un assetto universale, né naturale). Egli si trova, cioè, a giocare la propria singolarità, ad esprimersi all'interno di un determinato sistema discorsivo.

[1] R. BARTHES, «The Death of the Author», in *Aspen Magazine*, n. 5-6, 1967, trad. fr. «La mort de l'auteur», in *Mantéia*, n. 5, 1968, ripubblicato in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, cit. pp. 61-62.

[2] Cfr. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 316-317.

> préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, «performe», et non «moi» […].[1]

Se la questione della funzione dell'autore – o, più generalmente, del soggetto dell'enunciato – risponde alla dichiarazione che chiude *Les mots et les choses*, essa si pone come speculare e complementare in rapporto a quest'ultima. Nell'analisi foucaultiana, infatti, veniva prefigurata l'eventualità che l'essere umano potesse un giorno sparire, in quanto nozione unificatrice, che consolida e serra in un unico oggetto una molteplicità di soggettività differenti e irriducibili ad una definizione universale. Foucault stesso si sente chiamato a precisare l'implicazione complementare di questa possibile scomparsa, ovvero la problematizzazione del soggetto che enuncia quei discorsi, tenuti sull'Uomo e articolati a partire da una definizione universalizzante – ed escludente – che lo ipostatizzano e cristallizzano, spesso sovradeterminando in un livellamento semplificante una realtà ben più variegata. È proprio in risposta ad un'esigenza di chiarimento che l'autore di *Les mots et les choses* consacra largo spazio, nell'elucidazione metodologica articolata nell'*Archéologie du savoir*, all'analisi del soggetto enunciante, che egli anticipa già in occasione della conferenza tenuta al *Collège de France* qualche mese prima della pubblicazione del libro.

Nella conferenza del 1969, «Qu'est-ce qu'un auteur?», Foucault precisa inoltre che la questione dell'autore non riguarda solo il discorso meramente letterario; essa ha infatti a che fare con la questione del soggetto enunciate, in rapporto a qualunque tipo di discorso. Non è sufficiente negare la sussistenza di un autore (in quanto origine del senso della sua opera), al fine di disinnescare la dinamica di sovradeterminazione da parte di un sistema discorsivo in cui si trovano ad essere cristallizzati i ruoli del soggetto che enuncia, determinando l'oggetto di un complesso discorsivo – l'uomo stesso tra essi. Piuttosto, è necessario scandagliare a fondo la funzione che esso occupa, e in che modo essa si rifrange e si ripartisce nel momento in cui, una volta caduta la fortezza della coscienza trascendentale e creatrice, i privilegi dell'autore non sono più sostenuti dalla garanzia dell'*a priori*[2]. Garanzia, quest'ultima, al servizio di una dinamica in virtù della quale si consolida

[1] R. BARTHES, «La mort de l'auteur», art. cit., ripubblicato in *Le bruissement de la langue*, op. cit., pag. 62.
[2] Cfr. M. FOUCAULT, «Qu'est-ce qu'un auteur?», art. cit., ripubblicato in M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, op. cit., vol. 1, testo n. 69, pag. 796.

l'illusione di una verità naturale e assoluta, che il soggetto-uomo, con i soli mezzi della Ragione, porta alla luce della conoscenza, continuamente perfezionata in un percorso di progresso e di sviluppo. Dinamica che ha permesso l'oggettivazione e la cristallizzazione, secondo istanze normalizzanti, della conoscenza dell'essere umano come essere pensante, come essere sociale e come essere vivente. Ciò che viene cristallizzato, in questo modo, è infatti una rappresentazione oggettivata e normalizzata dell'uomo – cui si oppongono, di volta in volta, le relative deviazioni, perversioni e patologie.

5.2 L'OGGETTO-UOMO: SCRITTURE E RAPPRESENTAZIONI DEL CORPO

Campo di battaglia di questo processo di oggettivazione e normalizzazione è, innanzitutto, l'aspetto biologico, ovvero il corpo, dell'essere umano. Oggettivazione, normalizzazione e, infine, disciplinamento, che trova una realizzazione materiale grazie alla collaborazione sinergica che si verifica tra una determinata configurazione assunta dalla rete discorsiva delle istanze del sapere, da un lato, e, dall'altro, un particolare assetto istituzionale (laddove le istituzioni si formano, si specializzano, si accorpano o si dividono ricalcando i rapporti interni alla formazione discorsiva che regge l'organizzazione di una società).

Se Foucault ha affrontato il tema specifico della normalizzazione, del disciplinamento e della gestione della vita biologica degli individui, da parte del dispositivo di potere articolato sul filo dell'*épistémè* che caratterizza una determinata società a partire dalla metà degli anni Settanta, la questione è tutt'altro che in rottura con le analisi archeologiche condotte negli anni Sessanta. Non solo, com'è stato ampiamente sostenuto[1], non vi è netta rottura tra le riflessioni in materia di linguaggio e letteratura, le analisi archeologiche dei sistemi discorsivi, e le ricerche genealogiche sulla formazione dei dispositivi di potere – disegnando, al contrario, una complessa dinamica di cambiamento di strategie e di slittamento di perni e punti focali. Ma i tre differenti "momenti" si

[1] Cfr., per tale tesi, il lavoro di J. REVEL, *Foucault. une pensée du discontinu*, op. cit.

intrecciano incessantemente tra loro, rivelando artificiosa una loro individuazione puntuale in una successione cronologicamente scandita.

La questione del corpo, e in particolare della sua rappresentazione, si affianca infatti già alle riflessioni condotte da Foucault durante gli anni Sessanta, in quel punto d'innesto che si scava tra le analisi sul linguaggio letterario e le ricerche epistemologiche condotte sul piano del reticolo discorsivo su cui si articolano scienze e saperi. Il corpo è, in particolare, oggetto di una conferenza radiofonica che il filosofo pronuncia nel dicembre 1966[1], in occasione di un programma dedicato al tema dell'utopia in letteratura. Nel discorso che pronuncia, dal titolo «Le corps utopique», Foucault mette in scena una partita giocata vertiginosamente dalla coscienza di sé come coincidente con il corpo proprio, da un lato; e, dall'atro lato, la percezione effettiva della propria fisicità. Partita, che finisce per minare i confini ordinariamente stabiliti tra la concretezza apodittica del corpo e la rarefatta ed evanescente irrealtà dell'utopia:

> Mon corps c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et comme pour l'effacer qu'on a fait naître toutes ces utopies. […] et il se peut bien être que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel. […]
>
> Mais mon corps, à vrai dire, ne se laisse pas réduire si facilement. Il a, après tout, lui-même, ses ressources propres de fantastique; il en possède, lui aussi, des lieux sans lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme, que le tombeau, que l'enchantement des magiciens.[2]

A riprova di tale rarefazione della corporeità, Foucault elenca una serie di esperienze quotidiane che rivelano una percezione frammentata del corpo proprio: siamo

[1] La questione dei rapporti intercorrenti tra linguaggio, corpo e follia, è oggetto, già nel 1963, di un'altra conferenza radiofonica, dal titolo «Le corps et ses doubles». Si tratta della quarta di cinque puntate radiofoniche, redatte da Foucault per la serie «L'usage de la parole», diretta da Jean Doat per la RTF France III National (una trascrizione parziale del testo è stata pubblicata sotto il titolo *Les grecs disaient que les paroles avaient des ailes*, Manuella éditions – Association pour le Centre Michel Foucault, Montreuil 2013). In questa lettura, il corpo è stretto tra una follia che lo raddoppia e una morte che lo annichilisce. L'angoscia causata da questa doppia morsa non può essere smorzata che attraverso la riappropriazione della propria morte (che non è, d'altronde, che una riappropriazione del proprio corpo). Risale probabilmente allo stesso periodo un altro testo di Foucault, pubblicato con il titolo «La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]» pubblicato nel volume *Folie, langage, littérature*, dove Foucault sottolinea come, nel teatro di Artaud, il linguaggio ancorato ad un'esperienza cruda e diretta del proprio corpo: «Première technique essentielle au théâtre de la cruauté: la restitution de la parole à la voix, de la voix au corps, du corps au gestes, aux muscles, au squelette même» (M. FOUCAULT, «La littérature et la folie [La folie dans li théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]», in *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 101).

[2] M. FOUCAULT, «Le corps utopique», in *Le corps utopique,* suivi de *Les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, Paris 2009, pp. 10-12.

ben coscienti, ad esempio, di essere dotati di due occhi; tuttavia, il mondo ci si rende visibile attraverso un unico campo visivo. Analogamente, è impossibile osservare, senza l'aiuto di uno specchio, la propria schiena o la testa stessa – che peraltro coincide con il luogo di quella razionalità che, in quanto esseri umani, ci definisce. Malgrado la pretesa apoditticità del proprio corpo, ad un'osservazione più attenta l'immagine unitaria, intera, e compatta di quest'ultimo si svela non essere mai immediatamente disponibile.

Del resto, la nozione di corpo compare piuttosto tardi, tanto nello sviluppo individuale che nella storia del pensiero occidentale. Il riconoscimento di sé allo specchio si verifica, infatti, solamente verso l'anno di età. Ma tale ritardo non si produce esclusivamente a livello individuale: nei poemi omerici, la parola *sōma* viene utilizzata esclusivamente in riferimento ai cadaveri[1], mentre il corpo vivente viene messo in scena attraverso l'evocazione delle braccia levate, dei petti coraggiosi, delle gambe agili: «sous les murs défendus par Hector et ses compagnons […] il n'y avait pas de corps»[2]. Nonostante queste osservazioni, evidenti non appena vi si presti attenzione, il corpo viene ordinariamente considerato come un'unità fisica compatta, che coincide con l'individuo a cui appartiene e ne stabilisce la definizione (quanto al genere, all'età, allo stato di salute, alla capacità produttiva e riproduttiva). Questa concezione granitica, unitaria, e identitaria del proprio corpo, comporta la sua contrapposizione alla nozione di utopia: se quest'ultima si definisce come luogo senza luogo, il primo è al contrario luogo assoluto, «topie impitoyable»[3], da cui è impossibile evadere – o anche, semplicemente, scostarsi. Corpo e utopia, ipotizza Foucault, si contrappongono al punto che l'utopia più profondamente radicata nel desiderio degli esseri umani sia la possibilità di alleggerirne il peso impietoso, la caducità inesorabile:

> L'utopie, c'est un lieu hors de tous lieux, mais c'est un lieu où j'aurais un corps *sans corps*, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré; et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéracinable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel.[4]

[1] Cfr. *ivi*, pp. 18-19.
[2] *Ivi*, pag. 18.
[3] *Ivi*, pag. 9.
[4] *Ivi*, pag. 10.

Quella percezione granitica e pesante, da cui le astuzie della fantasia tentano di fornire una fuga, si è rivelata essere, come mostrato sopra, una costruzione tardiva rispetto ad una percezione più immediata del proprio corpo, che ci rimanda, al contrario, una materia inafferrabile, che sembra sfuggire e volatilizzarsi non appena si cerchi di afferrarla e di osservarla frontalmente. La totalità unificatrice e identitaria del proprio corpo può essere, infatti, assicurata solo attraverso l'artificio dello specchio o l'esteriorità del cadavere, che acquietano, raccogliendo e chiudendo il corpo in una figura stabile, quella «grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps»[1]. Si tratta, tuttavia, di un appagamento illusorio. Lo specchio e il cadavere, infatti, lungi dal riportare il proprio corpo nell'immediatezza conciliante dell'*hic et nunc*, sono, al contrario, degli irriducibili altrove, spazi dove *io* non posso, propriamente, essere. Solamente attraverso un'altra utopia, quindi, è possibile «refermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps»[2].

Leggendo queste affermazioni contestualmente agli studi maggiori che Foucault stava, in quegli anni, portando avanti (ovvero le analisi archeologiche dispiegate in *Histoire de la folie*, nella *Naissance de la clinique* e in *Les mots et les choses*), risulta evidente la questione del corpo, in quanto campo di battaglia su cui si gioca la complessa dinamica di affermazione di un sistema discorsivo, delle definizioni che esso determina, e dell'effettiva organizzazione che una società, a livello istituzionale, realizza su quella base. In *Histoire de la folie*, infatti, il proprio corpo – e la corretta percezione di esso da parte del soggetto – viene chiamato da Descartes a garantire l'impossibilità di dubitare della ragione, stabilendo così quell'apoditticità con cui il corpo *deve* essere autopercepito, e facendo di questa apoditticità la linea di discrimine tra l'uomo razionale e l'individuo dissennato: «comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps sont à moi, se ce n'est peut-être que je me compare à certains insensés […]?»[3]. Questa operazione di ancoraggio del normale funzionamento della ragione nell'autopercezione di un corpo nella sua figura definita in un'unica forma corretta e vera, si accompagna – rafforzandone allo stesso tempo l'effetto – ad un tipo di sapere normalizzante ed estrinseco *sul* corpo, che definisce i criteri di riconoscimento del patologico rispetto alla piena funzionalità. Sapere normalizzante ed

[1] *Ivi*, pag. 19.
[2] *Ibidem*.
[3] R. DESCARTES, *Méditations*, citato in M. FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., pag. 56.

estrinseco, di cui il cadavere, in quanto prima oggettivazione del corpo, sembra rappresentare una figura[1]. Sapere, questo, che affonda le sue radici nel sistema discorsivo della rappresentazione, la cui eloquente esemplificazione era costituita dal gioco di specchi dispiegato nel quadro di Velasquez[2].

La rappresentazione del corpo come totalità organica definita nella sua figura e nel suo funzionamento è quindi determinata da due istanze estrinseche e storicamente costituitesi. Ogni tentativo di riappropriarsi di un'esperienza diretta – non mediata da costrutti culturali, da prestigiosi artifici, o dal confronto con un'alterità assoluta – del proprio corpo nella sua densità, viene messo, quindi, inesorabilmente sotto scacco. Unica esperienza possibile di riappropriazione del proprio corpo, che Foucault ci lascia intravedere nel concludere la sua analisi del rapporto tra corpo e utopia, è l'esperienza della sessualità, dell'incontro, del contatto con un altro corpo, che restituisce la propria densità materiale ad una piena riappropriazione, alla possibilità di disporne e determinare la percezione che se ne ha. Nell'amore, ogni mediazione estrinseca di determinazione del corpo nella sua forma e funzione viene a cadere, riportandolo, nella sua densità, in un *qui* immediato e assoluto: «dans l'amour le corps est *ici*»[3].

Le corps utopique viene pronunciato da Foucault, in radio, nel dicembre del 1966. Sono, questi, gli anni in cui si articola la particolare metodologia di ricerca, quella dell'archeologia, e lo studio che ne doveva fornire l'esempio di applicazione più sistematico, *Les mots et les choses*, era da pochi mesi apparso sulla scena pubblica. Bisognerà attendere la metà degli anni Settanta prima che le ricerche foucaultiane si concentrino verso l'elaborazione di una strategia di autoproduzione della soggettività che faccia perno sulla riappropriazione del proprio corpo – il cui banco di prova privilegiato è quello della sessualità. Elaborazione sfociata nel progetto realizzatosi con la pubblicazione dei volumi sull'*Histoire de la sexualité*, che avrebbero impegnato il filosofo fino agli ultimi giorni di vita. Ma è già possibile intravedere, nei punti messi a fuoco attraverso questo singolare discorso – pronunciato da Foucault in un ambito quasi ludico, in ogni caso più

[1] Avanziamo, qui, questa ipotesi – o, meglio, questa suggestione – a partire dalla stretta relazione tra la morte e la conoscenza medico-biologica, che Foucault mostra e analizza in *Naissance de la clinique*. Cfr., in particolare, M. FOUCAULT, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, PUF, Paris 19963, pag. 175.

[2] Cfr. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 19-31.

[3] M. FOUCAULT, «Le corps utopique», in *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, op. cit., pag. 20.

divulgativo, qual è quello della radio – l'articolazione di una strategia di riappropriazione della rappresentazione del proprio corpo.

Un ulteriore esempio di questa dinamica di riappropriazione, in cui la libera disposizione del proprio corpo si oppone ad un'istanza discorsiva che ne definisce i limiti, è fornito dalla conferenza su Sade, pronunciata a Buffalo nel 1970. In questa sede, la dinamica si gioca su di un piano puramente discorsivo. Foucault oppone infatti il discorso elaborato da Sade, di cui il filosofo individua la ripetizione di quattro tesi (dell'inesistenza di Dio, dell'anima, della natura e del crimine) a quello che regge la cultura occidentale[1]. Quest'ultimo discorso stabilisce infatti i limiti che definiscono l'essere umano, affermando l'esistenza delle quattro istanze negate dal discorso sadiano. L'opera di Sade, secondo l'analisi che ne fornisce Foucault, si configura quindi come la lotta tra il libertino, che performa il discorso del marchese, e della sua vittima, che disperatamente resiste all'annichilimento delle istanze che assicurano l'essere umano ai limiti da esse definiti. E il campo di battaglia su cui si gioca la lotta, è il corpo:

> […] c'est la division à l'infini, par le désir de l'autre, du corps de celui qui tombe hors du discours. Autrement dit, si vous tombez hors du discours, votre corps sera indéfiniment objet de désir […]; c'est la parcellisation à l'infini du corps de celui qui est hors du discours. A partir de ce moment où l'on est hors du discours, le corps perd son unité, le corps n'a plus d'organisation, de souveraineté; le corps n'est plus un, et de ce seul fait devient alors le fourmillement indéfini de tous les objets possibles de désir qui croissent, se multiplient et disparaissent devant la violence de l'autre.[2]

Se il corpo del libertino rimane al riparo da questa frammentazione indefinita, non è in virtù di una posizione di sovranità conquistata, che gli assicurerebbe il diritto all'intoccabilità, all'immunità da qualunque ferita. Al contrario, egli neutralizza il pericolo di distruzione distruggendo egli stesso ogni limite e impossibilità, spingendosi fino alla trasgressione di quel limite ultimo che è la morte, alla quale ride beffardamente in faccia facendone il culmine del piacere:

> […] non seulement il devra risquer de mourir, mais il faudra bien, s'il pousse son discours jusqu'au bout, admettre que non seulement la mort peut lui arriver, mais que la mort est ce qui peut lui arriver de plus merveilleux. En effet, s'il est vrai que la nature n'existe pas, que l'âme n'est pas immortelle, que Dieu n'existe pas et qu'il n'y a aucun crime

[1] M. FOUCAULT, «Conférence sur Sade», in *La grande étrangère. A propos de littérature*, EHESS, Paris 2013, pp. 182-183.
[2] *Ivi*, pag. 191.

véritable, alors qu'est-ce que c'est pour quelqu'un, même pour le libertin, de mourir? Est-ce que ce n'est pas le comble de l'offense faite à la nature, précisément, que de s'offrir et d'accepter la mort?[1]

Se gli esempi appena riportati mostrano un innesto del tema del corpo nelle analisi sulla letteratura, il linguaggio e l'organizzazione discorsiva, riecheggiando così il pensiero articolato da Foucault a partire dalla fine degli anni Settanta, la recente pubblicazione dei corsi tenuti dal filosofo sulla sessualità a Clermont-Ferrand e a Vincennes raddoppiano questo rispecchiamento. Il secondo dei due corsi, in particolare, tenuto a Vincennes nel 1969, si conclude con una lezione dedicata alle utopie ed eterotopie sessuali, epicentro della quale è l'opera di Sade e il mondo che vi si dispiega. Un mondo, che Foucault definisce come «utopie transgressive» cui contrappone le «utopies intégrative»[2].

Nelle prime viene messa in scena la sovrapposizione di un codice strutturalmente analogo, eppure assolutamente irriducibile, alla regolamentazione normale (ovvero normalizzata). Sovrapposizione che mina ed erode la pretesa naturalità e univocità di quest'ultima. Nel mondo sadiano, infatti, i comportamenti individuali e i rapporti interpersonali sono rigidamente regolati da una stretta codificazione della sregolatezza sessuale:

[Les utopies sexuelles] peuvent fonctionner aussi comme mise en cause de la sexualité dire normale, en tant que cette normalité est fixée arbitrairement par la société (ses règlements, ses préjugés, ses lois religieuses et morales). Ces utopies font alors apparaître une sexualité dé-normalisées, désocialisée; et qui devient, à elle seule, la loi de reconstruction des rapports interindividuels.[3]

Foucault vede quindi configurarsi, nei racconti del marchese de Sade, delle società altre, la cui ritualità si svolge sotto una rigidissima codificazione. Analisi condivisa d'altronde, da Barthes, che, due anni prima, aveva pubblicato su *Tel Quel* un articolo, «L'arbre du crime», in cui veniva sottolineata proprio la questione della rigidità normativa dei rapporti intessuti all'interno della società sadiana: «la pratique sadienne est dominée par une grande idée d'ordre: les «dérèglements» sont énergiquement réglés […]»[4].

[1] *Ivi*, pag. 211.
[2] Cfr. M. FOUCAULT, *La sexualité. Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964*, suivi de *Le discours de la sexualité. Cours donné à l'université de Vincennes, 1969*, EHESS/Gallimard/Seuil, Paris 2018, pag. 192.
[3] *Ivi*, pag. 192.
[4] R. BARTHES, «L'arbre du crime», in *Tel Quel*, n. 28, 1967, ripubblicato in *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1970, pag. 32.

Imponendo un minuzioso sistema di regole, e sottolineando così l'arbitrarietà di quello che normalizza la società reale, il mondo articolato da Sade può mettere in scena una contestazione di quest'ultima.

I corsi di Clermont-Ferrand e di Vincennes – il primo, inserito nell'ambito della cattedra di psicologia, e quindi di stampo più specificatamente epistemologico – mostrano come il reticolo di discorsi – scientifici, sociologici, letterari etc. – tenuti attorno al tema della sessualità si siano ancorati ad un particolare assetto assunto dal sapere sul vivente, che si concretizza nel campo scientifico caratterizzato come biologia, che, a sua volta, determina un sistema di organizzazione giuridico, economico e sociale. Questa complessa articolazione definisce così la cristallizzazione di una nozione di natura, riferita all'essere umano, sulla base della quale si disegna il confine tra condotta normale e perversione. Foucault affronta, nei due corsi degli anni Sessanta, l'analisi archeologica di formazione di quella *scientia sexualis* che sarebbe stata, dieci anni più tardi, oggetto dell'*Histoire de la sexualité*. A questa *scientia sexualis*, la cui formazione a livello discorsivo sarà analizzata, nel 1976, nel primo dei volumi pensati per il progetto, *La volonté de savoir*, Foucault opporrà un altro regime discorsivo, su cui si articolò una forma diversa di sapere e di verità sulla sessualità nell'antichità greca e romana. Si tratta dell'*ars erotica*, cui il filosofo dedica gli ultimi due volumi dell'*Histoire de la sexualité* pubblicati prima di morire. *Ars erotica* in virtù della quale il reticolo di discorsi tenuti sulla sessualità si sviluppa attorno all'elemento del piacere, dando forma ad una serie di codificazioni comportamentali incentrate su di una casistica allo stesso tempo più individuale e più plurale, in cui si assiste ad una moltiplicazione di sistemi di regole, la cui minuziosità, lungi dal comportare una costrizione repressiva, apre, al contrario, la possibilità di un'autodeterminazione, di un'autodefinizione creativa rispetto al proprio desiderio e, infine, alla propria soggettività.

Un tentativo di dar forma ad una strategia in questo senso, si è visto essersi articolato in momenti e ambiti differenti: un discorso pronunciato durante una trasmissione radiofonica alla fine del 1966; due corsi universitari, il primo tenuto nel 1964 nell'ambito di una cattedra di psicologia, il secondo organizzato nella sessantottina università di Vincennes; infine, una conferenza presentata nel 1970 negli Stati Uniti, e consacrata all'analisi del discorso sviluppato da Sade nella sua opera. In queste due ultime occasioni (il corso di Vincennes e la conferenza di Buffalo), l'opera del marchese libertino era chiamata ad esemplificare la contestazione di quella scienza generale che pretende

regolare – arrogandosi il possesso della verità biologica, naturale e, infine, ontologica degli individui – i comportamenti sessuali tenuti da una popolazione in una determinata società – la nostra. Posizione, questa di Sade, che sarà drasticamente ribaltata appena cinque anni dopo, quando, in occasione di un'intervista dedicata al tema del sadismo nel cinema contemporaneo, Sade assume il ruolo di «sergent du sexe»[1] complice di aver formulato «l'érotisme propre à une société disciplinaire»[2]. Quella stessa minuziosità diventa, nell'intervista del 1975, il marchio di una complicità con quel dispositivo disciplinare che non avrebbe tardato a formarsi, alla soglia tra il XVIII e il XIX secolo. Ma questo voltafaccia radicale giocato da Foucault a Sade è dovuto, in realtà, ad uno spostamento dell'obiettivo di analisi, che sposta il fuoco su un piano differente della rappresentazione del corpo.

Nella conferenza del 1970 si trattava di mappare la dinamica di una lotta di riappropriazione del piacere, giocata a livello discorsivo. Nell'intervista rilasciata per *Cinématographe* la questione si sposta piuttosto sul piano della rappresentazione figurativa ed anatomica del corpo stesso. Sotto questo riguardo, Foucault rimarca infatti come le descrizioni minuziose dispiegate nei romanzi di Sade si appoggino su di un sapere anatomico che definisce e seziona le parti del corpo secondo i ruoli cui sono preposte, declinate, a loro volta, da quella stessa scienza regolatrice della funzionalità del vivente: «le sadisme – spiega Foucault – était anatomiquement sage, et, s'il faisait rage, c'était à l'intérieur d'un manuel d'anatomie très raisonnable»[3]. I corpi si delineano, insomma, secondo le loro funzionalità organiche, lasciando, in questo modo, pochissimo margine ad una reinvenzione di sé e della corporeità secondo un immaginario libero dalle determinazioni anatomiche:

> […] la méticulosité, le rituel, la forme de cérémonie rigoureuse que prennent toutes les scènes de Sade excluent tout ce qui pourrait être jeu supplémentaire de la caméra. La moindre addition, la moindre suppression, le plus petit ornement sont insupportables.[4]

A questo iperrealismo anatomico, ed alla rigidità che esso comporta a livello di immaginario e di rappresentazione del corpo, Foucault oppone, in questa sede, le

[1] M. FOUCAULT, «Sade, sergent du sexe», intervista con G. Dupont, in *Cinématographe*, n. 16, 1975-1976, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. II, testo n. 164, pag. 821.
[2] *Ivi*, pag. 821.
[3] *Ivi*, pag. 820.
[4] *Ivi*, pag. 818.

composizioni e trasfigurazioni caleidoscopiche che prendono forma sotto l'occhio del regista di *La mort de Maria Malibran*. Nel film di Werner Schroeter, infatti, la figura del corpo viene frammentata, e su ciascun frammento si apre, fertile, la potenzialità di un immaginario altro, anarchico rispetto ad una sovradeterminazione da parte delle istanze della biologia:

> Il s'agit d'une démultiplication, d'un bourgeonnement du corps, une exaltation en quelque sorte autonome de ses moindres parties, des moindres possibilités d'un fragment du corps. Il y a là anarchisation du corps où les hiérarchies, les localisations et les dénominations, l'organicité si vous voulez, sont en train de se défaire.[1]

In questa raffigurazione anarchica del corpo non è in gioco, tuttavia, un immaginario fantastico, fiabesco; nessuna ibridazione ferina, nessuna metamorfosi vegetale, nessun supplemento magico interviene a modificare i corpi che popolano le scene. È il corpo nella sua carnosità reale e quotidiana che dirompe, imponendo la potenziale pluralità di forme che può assumere. Si delinea qui la medesima dinamica che, quasi dieci anni prima, Foucault esponeva nella conferenza radiofonica sul corpo utopico: anche in quella sede, infatti, è la materialità del corpo reale, nella sua autopercezione più cruda, che può liberare tutte le potenzialità di una riappropriazione e autodefinizione di sé e della sua forma.

Ma l'opposizione tra un immaginario che si articola sul piano discorsivo del fiabesco, e la contestazione dell'ordine ontologico stesso su cui quel piano trova il suo posto, attraverso l'irruzione della possibilità di un ordine altro, che dall'interno stesso di un codice ne sovverte il funzionamento, era stata fatta giocare da Foucault già in *Les mots et les choses* (contemporaneo, inoltre, della conferenza radiofonica citata). Il libro si apriva, infatti, con lo sgomento suscitato dal testo di Borges, dall'impatto con quella tassonomia perfettamente pronunciabile a livello grammaticale, ma assolutamente impossibile da collocare in uno spazio di pensiero. L'*Encyclopédie chinoise* che Borges riportava, non apriva il sipario su un mondo di mostri, di esseri immaginari – i quali erano, al contrario, uno degli elementi di quell'elenco diligentemente compilato. Era, piuttosto, l'impossibilità a pensare uno spazio omogeneo, un luogo comune su cui i singoli elementi di quell'elenco avrebbero potuto disporsi[2]. Anche nel testo di Borges, così come nel film di Schroeter,

[1] *Ivi*, pp. 818-819.
[2] Cfr. *supra*, pp. 165-167.

l'inquietudine, lo sgomento, l'alterazione della realtà, non sono causate da un'ibridazione mostruosa:

> Les dangereux mélanges sont conjurés, les blasons et les fables ont rejoint leur haut lieu; pas d'amphibie inconcevable, pas d'aile griffue, pas d'immonde peau squameuse, nulle de ces faces polymorphes et démoniaques, pas d'haleine de flammes. La monstruosité ici n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination; elle ne se cache dans la profondeur d'aucun pouvoir étrange.[1]

La mostruosità, se di mostruosità si tratta, si produce piuttosto nell'impossibilità di quello spazio liscio e omogeneo, nel «blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres»[2]. In quell'occasione, Foucault forgia, per la prima volta, la nozione di eterotopia. Nozione che si sarebbe declinata, fin da subito, sul piano dell'organizzazione che una società dà allo spazio fisico. È, infatti, dedicata alle eterotopie un'altra conferenza radiofonica, con la quale quella sul corpo utopico formava un dittico[3], e che sarebbe stata ripetuta dal filosofo un anno dopo, con il titolo «Des espaces autres», di fronte al Cercle d'études architecturales di Parigi. Malgrado questa declinazione repentina, tuttavia, l'origine della nozione di eterotopia nel contesto del linguaggio, nell'ambito, cioè, di un'analisi archeologica della disposizione discorsiva che determina il modo di pensare all'interno di una determinata società, indica un punto focale importante, che costituisce come il perno delle strategie di volta in volta articolate da Foucault, nello spostamento dei punti focali delle sue indagini e dei suoi studi. Strategie di fuga e di rottura di un meccanismo di oggettivazione e di assoggettamento, che giocano sulla disarticolazione dell'organizzazione dello spazio, dell'ordine logico e rappresentativo del linguaggio, della funzionalità del corpo biologico, opponendovi la produzione creativa di un'autodeterminazione di sé, di una ridefinizione degli spazi, della possibilità di un differente ordine logico.

[1] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., pag. 7.
[2] *Ivi*, pag. 8.
[3] Cfr. M. FOUCAULT, «Les hétérotopies», in *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, op. cit.

5.3 Il corpo e la verità dell'individuo

La definizione di una precisa rappresentazione del corpo corrisponde, come abbiamo sostenuto, ad una determinazione discorsiva particolare e storicamente costituitasi. Le tracce di questa storia, che ha a che fare con la definizione normativa di una verità biologica dell'essere umano, si possono ripercorrere andando ad interrogare, di nuovo, il Fonds Foucault, e, in particolare, il faldone contenente gli studi riguardo allo statuto medico-legale degli ermafroditi, che il filosofo intraprese in occasione della curatela delle memorie di Herculine Barbin. Il diario di Herculine, cresciuta e educata come donna in un collegio femminile di istituzione ecclesiastica fino all'età di ventun anni, quando, sottoposta a esame medico, viene dichiarata di sesso maschile, doveva costituire il primo volume della collezione «Les vies parallèles», di cui l'articolo «La vie des hommes infâmes» era l'introduzione.

Nella prefazione che redige per la pubblicazione del volume, Foucault interroga quell'esigenza definitoria, che sconvolse la vita di Herculine – suicida a venticinque anni – con l'ineluttabile sentenza circa la sua identità. «Avons-nous *vraiment* besoin d'un *vrai* sexe?»[1]: il dubbio sulla necessità di stabilire una verità biologica che definisca l'individuo apre, eloquentemente, lo scritto del filosofo. L'Occidente moderno (il sistema discorsivo che ne regge l'impianto del sapere) risponde positivamente a questa domanda, affermando, con ciò stesso, l'esistenza di una verità ontologica e necessaria, che si muove su di un raggio d'opzioni binarie ed escludenti e che determina e definisce ciascun individuo. Herculine Barbin, memore dei «limbes heureuses d'une non-identité»[2] in cui si confondeva la sua infanzia, sarebbe, infatti, vittima di quella «chasse à l'identité»[3] che impegnò con accanimento le istituzioni mediche e giuridiche durante il XIX secolo.

Ma se la ricerca di una definizione ontologica degli individui, basata sull'identificazione di una verità biologica essenziale, si afferma come necessaria nella modernità occidentale, essa non è, tuttavia, dovuta all'esistenza un dato naturale e fisso che il sapere scientifico ha da sempre il compito di svelare, né la finale scoperta di una modalità definitoria corretta, che il progresso della conoscenza avrebbe rivelato superando

[1] M. Foucault, «Le vrai sexe», in *Herculine Barbin dite Alexina B.,* Gallimard, Paris 1978, pag. 9.
[2] *Ivi*, pag. 17.
[3] *Ivi*, pag. 15.

i primi tentennamenti di una scienza ancora in erba. Essa si costituisce, al contrario, storicamente, nell'ambito di una riconfigurazione discorsiva che coinvolge, oltre alla sfera epistemica, una riorganizzazione sociale, giuridica, e istituzionale – e che coincide con l'articolazione di quel sistema discorsivo basato sulla rappresentazione, di cui *Les mots et les choses* ricostruiva i termini e i rapporti che ne definiscono la dinamica.

Nel caso della definizione biologica degli esseri umani, di cui la storia del sapere scientifico sull'ermafroditismo rappresenta un caso esemplare, Foucault individua il momento di rottura risalente alla prima metà del XVIII secolo. Benché la ricostruzione di questa storia sia sbrigativamente esposta nello spazio di poche pagine, nella prefazione alle memorie di Herculine Barbin, ciò che affiora alla superficie del materiale pubblicato è la punta dell'iceberg di un approfondimento ben più ampio, condotto da Foucault sul tema. Il faldone numero 82 del Fonds Foucault depositato presso la Bibliothèque Nationale de France, relativo allo studio sulla giovane ermafrodita, si compone infatti di dieci voluminose cartelle, che raccolgono, schede di lettura e fotocopie di testi che vanno dalle collezioni di storia naturale del XVI secolo fino ai trattati medico-giuridici dei secoli XVIII e XIX, e l'elaborazione autografa, sotto forma di brevi scritti (come le bozze della prefazione al caso Barbin), di quella documentazione. Tra i titoli citati e le brevi descrizioni, si snocciolano così le collezioni risalenti ai secoli XVI e XVII. Dal *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*[1], pubblicato nel 1557, in cui Conrad Lychostènes fornisce un catalogo e una tassonomia di mostri e prodigi, con descrizioni fisiche e ambientali, al *Des montres et des prodiges*[2] e al *De ortu monstrorum commentarius*[3] pubblicati, rispettivamente, da Ambrois Paré nel 1574 e da Martin Weinrich nel 1595, nei quali vengono individuati, tra i mostri e i prodigi conosciuti, gli ermafroditi, di cui si catalogano quattro differenti forme. Segue la citazione dello studio di Casparus Bauhinus, autore, nel 1614, del trattato *De hermaphroditi*, che rivela, assieme ai due trattati citati sopra, l'affinarsi di un interesse più focalizzato sul caso specifico degli esseri che presentano le caratteristiche di entrambi i generi.

La cartella successiva mostra, invece, un cambiamento radicale. Attraverso lo spoglio di scritti e trattati di ordine medico e di ordine giuridico risalenti al XVIII secolo, evidente risulta lo slittamento di catalogazione e definizione, che, adesso, stabilisce

[1] Cfr. M. FOUCAULT, *Hermaphrodites*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (82), cartella 3, foglio 3.
[2] Cfr. *ivi*, foglio 9.
[3] Cfr. *ivi*, foglio 2.

l'esistenza di un unico, vero genere per ogni individuo. La documentazione riguarda, in particolare, due casi verificatisi in Francia. Il primo è quello di Michel Anne Drouart, testimoniato dai testi (le cui fotocopie si trovano nella cartella in questione) *Dissertation à propos de la fameuse hermaphrodite qui a paru aux yeux du public depuis environ tros mois*, pubblicata dal chirurgo Jean-Claude Metrud nel 1749, e la *Nouvelle description de l'hermaphrodite Drouart, tel qu'on le voit à Dijon en Août 1761*, redatta dal chirurgo Jean-Jacques-Louis Hoin. Il secondo comporta una documentazione più eclettica, che mostra il complicarsi e compenetrarsi reciproco di più piani discorsivi attorno alla questione dell'ambiguità di genere[1]. Si tratta del caso di Grandjean, cresciuto come uomo a Lione e dichiarato donna in seguito a un processo legale, svoltosi nel 1763-64 e conclusosi nel 1765 con la sentenza che ne stabilisce l'identità femminile, sulla base di una perizia medica che nega l'esistenza di elementi che possano distinguere Grandjean dalle altre donne[2].

Segue, infine, un testo fotocopiato, la cui fonte rimane illeggibile, ma che sembra essere un estratto dall'*Encyclopédie* Diderot[3]; la voce «Hermaphrodites», redatta da Louis de Jaucourt, nega recisamente l'esistenza degli ermafroditi, attribuendo agli errori di una conoscenza ancora ingenua e tentennante i numerosi studi prodotti nei secoli precedenti:

> Mais y a-t-il de véritables hermaphrodites? On pouvait agiter cette question dans les temps d'ignorance; on ne devrait plus la proposer dans des siècles éclairés. Si la nature s'égare quelquefois dans la production de l'homme, elle ne va jamais jusqu'à faire des métamorphoses, des confusions de substances, et des assemblages parfaits des deux sexes.[4]

Questi approfondimenti conducono Foucault a ricostruire il cambiamento di paradigma, che espone nelle brevi pagine dedicate alla presentazione delle memorie di Herculine Barbin. Cambiamento che va dal riconoscimento giuridico, nel Medioevo, degli ermafroditi, definiti come individui in cui «se juxtaposaient, selon des proportions qui

[1] Il dossier compilato da Foucault, infatti, comprende, oltre agli atti del processo e la perizia medica, una testimonianza diretta molto particolare. Si tratta infatti della lettera, scritta in forma di poema, che Grandjean dedica alla moglie. Cfr. *L'hermaphodite, ou Lettre de Grandjean à Françoise Lambert, sa femme*, Grenoble 1765 (il testo a stampa è disponibile, in versione integrale, presso la piattaforma Gallica della Bibliothèque Nationale de France a l'indirizzo https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k317290g/f1.item).

[2] Cfr. M. FOUCAULT, *Hermaphrodites*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (82), cartella 4.

[3] Cfr. *ivi*, cartella 5.

[4] L. DE JAUCOURT, «Hermaphrodites», 1765, in *Encyclopédie Diderot*, sezione *Anatomie*.

pouvaient être variables, les deux sexes»[1], alla negazione dell'esistenza di esseri umani dotati di entrambi gli apparati genitali – e quindi alla definizione giuridica della loro *vera* identità, fino alla patologizzazione, nel XIX secolo, di casi di intersessualità – e della loro conseguente correzione.

La descrizione di questo processo di slittamento dei termini di definizione sessuale e biologica del corpo umano si inserisce, nell'ambito delle ricerche elaborate da Foucault, in una dinamica più ampia di articolazione del sapere anatomico e biologico. Attorno alla metà degli anni Settanta, il filosofo si interessa, infatti, all'analisi della genealogia di quei dispositivi di potere, di controllo e di gestione di quell'agglomerato di individui che formano una popolazione. Dispositivi di controllo e gestione, tesi a sfruttare nella maniera più ottimale possibile il potenziale di produttività di una società. Queste ricerche conducono Foucault a interessarsi alla storia dell'igiene pubblica e della sua gestione istituzionale, degli strumenti pedagogici di formazione degli individui, delle definizioni medico-giuridiche giocate tracciando di volta in volta il confine tra normalità, patologia, e deviazione, e, infine, dei mezzi di correzione rispetto a queste ultime. E, in questa storia, il momento di definizione di un cambio di rotta del rapporto di gestione del potere rispetto alla popolazione su cui si esercita si situa al passaggio dei secoli XVII e XVIII, quando appare sulla scena amministrativa «une fonction nouvelle: l'aménagement de la société comme milieu de bien-être physique, de santé optimale et de longévité»[2]. Si delinea infatti in quegli anni – sulla scia, probabilmente, della forte espansione demografica che si verifica in Europa[3] – una nozione di popolazione che si afferma come oggetto di analisi, controllo, correzione; e, all'interno di questo dispositivo – discorsivo e istituzionale – il corpo assume una posizione centrale:

> S'esquisse le projet d'une technologie de la population: estimations démographiques, calcul de la pyramide des âges, des différentes espérances de vie, des taux de morbidité, étude du rôle que jouent l'une par rapport à l'autre la croissance des richesses et celle de la population, diverses incitations au mariage et à la natalité, développement de l'éducation et de la formation professionnelle. Dans cet ensemble de problèmes, le «corps » – corps des individus et corps des populations – apparaît porteur de nouvelles variables […]. Les traits biologiques d'une population deviennent des éléments pertinents pour une

[1] M. FOUCAULT, «Le vrai sexe», in *Herculine Barbin dite Alexina B.*, op. cit., pag. 10.
[2] M. FOUCAULT, «La politique de la santé au XVIII[e] siècle», in *Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne; dossiers et documents*, Institut de l'environnement, Paris 1976, ripubblicato in *Dits et écrits*, op. cit., vol. III, testo n. 168, pag. 17.
[3] Cfr. *ivi*, pag. 18.

> gestion économique, et il est nécessaire d'organiser autour d'eux un dispositif qui n'assure pas seulement leur assujettissement, mais la majoration constante de leur utilité.[1]

Si mette in moto, dunque, una sofisticata ingegneria di gestione e controllo del corpo e dei parametri di correzione delle sue funzionalità – biologiche, ma anche sociali, produttive e riproduttive. Ingegneria che comprende, tra i raffinati meccanismi che ne permettono il funzionamento, quello disciplinare, individuato e interrogato da Foucault in *Surveiller et punir*. Nello studio, apparso nel 1975, viene analizzato il cambiamento del sistema punitivo, fondato su una spettacolarizzazione del supplizio corporale (emblema e rappresentazione quasi teatrale del potere di disposizione del corpo dei sudditi da parte del sovrano), a quello fondato sul disciplinamento e la correzione. Quest'ultimo si sviluppa nell'ambito di una costruzione discorsiva complessa, riassumibile nel grande tema dell'uomo-macchina:

> Il y a eu, au cours de l'âge classique, toute une découverte du corps comme objet et cible de pouvoir. […] Le grand livre de l'Homme-machine a été écrit simultanément sur deux registres: celui anatomo-métaphysique, dont Descartes avait écrit les premières pages et que les médecins, les philosophes ont continué; celui, techno-politique, qui fut constitué par tout un ensemble de règlements militaires, scolaires, hospitaliers et par des procédés empiriques et réfléchis pour contrôler ou corriger les opérations du corps. Deux registres bien distincts puisqu'il s'agissait ici de soumission et d'utilisation, là de fonctionnement et d'explication: corps utile, corps intelligible. Et pourtant de l'un à l'autre, des points de croisement. *L'Homme-machine* de La Mettrie est à la fois une réduction matérialiste de l'âme et une théorie générale du dressage, au centre duquel règne la notion de «docilité» qui joint au corps analysable le corps manipulable.[2]

Non è, tuttavia, una novità che il corpo e il sapere costruito su di esso siano al centro della gestione del rapporto amministrativo del potere sulla popolazione – o sui sudditi. Ma, nel meccanismo di conoscenza e gestione messo a punto dal pensiero occidentale moderno, il corpo entra in un meccanismo di controllo – meno spettacolare e terrorizzante rispetto alla teatralizzazione dei supplizi pubblici – ma minuzioso, infinitesimale, penetrante, che si insinua fino agli aspetti più intimi della vita quotidiana[3].

[1] *Ibidem*.
[2] M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975, pag. 138.
[3] Cfr. *ivi*, pag. 139.

I fili fin qui districati, che compongono l'arabesco di quel lavoro di decostruzione che la ricerca qui esposta ha tentato di mappare, hanno permesso di individuare e tracciare il profilo dell'intreccio reciproco di tre istanze: quella del Linguaggio, e della sua organizzazione in sistema discorsivo; quella della Storia, la cui narrazione che ne sviluppa il senso secondo una direzione teleologicamente orientata dall'idea di progresso della Ragione – narrazione che caratterizza una scienza storica forgiatasi sulla base di un determinato sistema discorsivo; quella, infine, della Soggettività, definita in maniera univoca e universalizzante – da quel medesimo sistema discorsivo – che ne fissa i termini stabilendo il normale funzionamento psicologico e fisiologico, e il corretto comportamento sociale.

Nel paragrafo appena concluso, abbiamo inoltre mostrato come, nella definizione di quest'ultima istanza, giocasse l'identificazione dell'individuo con il proprio corpo, e come questa identificazione fosse inglobata in un meccanismo più generale di gestione, da parte del potere che regge il funzionamento di una data società, della vita – tanto biologica che sociale, privata e quotidiana – della popolazione. La vita degli individui, quindi, entra in un meccanismo di controllo minuzioso, che trova un campo di applicazione privilegiato del corpo stesso di ciascun individuo. Tale meccanismo di controllo, inoltre, si è rivelato essersi articolato e affinato in un periodo che coincide, pressappoco, con l'organizzarsi di quella formazione discorsiva, di quell'*èpistémè*, che, secondo le ricerche esposte in *Les mots et les choses*, ha retto la società moderna occidentale (costituendo tutto il complesso apparato che comprende il modo di pensare, di conoscere, di classificare, di studiare e, infine di gestire gli aspetti molteplici di una società). Sistema discorsivo che si basa su di una dinamica di rapporti di tipo rappresentativo, e che dà forma, tra i vari discorsi e le loro articolazioni reciproche, a quello della Storia del pensiero. Quest'ultimo, si configura come narrazione continua e progressiva, il cui faro-guida deve essere il costante miglioramento dell'umanità (della sua ragionevolezza, bontà, capacità di conoscere e sfruttare, nel modo più ottimale possibile, le risorse di cui dispone nel mondo). Miglioramento dell'umanità – o progresso della società – che, a partire dal XVII secolo, con la massiccia espansione dell'Europa nei territori d'oltreoceano, comporta fattori complessi, quali lo spostamento della gestione economica locale su di un piano di relazioni internazionali. Ciò implica una

ridefinizione della gestione dell'economia, che si realizza attraverso un controllo dell'andamento della produttività da parte di una società. L'idea di progresso e miglioramento si trova così legata all'efficienza produttiva (dove la produzione andrà abbracciando non solo le risorse materiali, ma, via via, anche quelle culturali, intellettuali e cognitive). Secondo l'ipotesi di Foucault – che qui condividiamo – è proprio al fine di gestire quest'ultima che si mette in moto quel controllo minuzioso della vita degli individui.

Al punto di convergenza di queste complesse dinamiche si trova, così, lo strumento narrativo – di oggettivazione e di controllo – del racconto biografico. Il racconto biografico cristallizza, infatti, il movimento percorso dalla vita di un individuo, ne analizza la quotidianità, il carattere, gli umori, la psicologia. E, nel narrare questi eventi, da un lato li riconduce ad un nucleo identitario (l'individuo), e dall'altro li dispone su di una linea temporale continua e progressiva. Questa doppia determinazione del racconto che narra la vita di una persona, produce, di fatto, uno strumento di controllo e di giudizio, cristallizzando le azioni e le scelte, i comportamenti e le reazioni; strumento che si calibra su quell'articolazione dell'idea di progresso con l'efficienza produttiva[1].

L'innesco di quel processo che avrebbe portato alla messa a punto del dispositivo di controllo, esercitato sugli aspetti più intimi e ordinari del quotidiano, è descritto, significativamente, nell'articolo, già incontrato alla fine del capitolo precedente, che Foucault scrive come prefazione alla collana «Les vies parallèles». «La vie des hommes infâmes», pubblicato nel 1977, attinge il suo oggetto, la sua materia, dalle indagini condotte dal filosofo nei faldoni conservati negli archivi dell'Hôpital général e della Bastille. Il progetto di questa «anthologie d'existences»[2] doveva infatti costituire, secondo la definizione dello stesso Foucault, «une sorte d'herbier»[3] di vite marginali, infime, meschine, destinate a rimanere nell'oblio assoluto:

[1] Si pensi all'idea di vita inconcludente o fallita, o al contrario felicemente riuscita nel raggiungimento degli obiettivi che erano stati preposti; si pensi, ancora, ai moniti rappresentati dalle storie di tragica decadenza, di rovina, o, inversamente, agli incoraggianti racconti di felice riscatto, di scalata sociale e culturale. Esempi, ingenuamente snocciolati, il cui discrimine è il riconoscimento sociale – benché spesso esso non sia riconosciuto direttamente, ma introiettato dagli individui stessi. L'avviarsi a conclusione della presente tesi rappresenta, ad esempio, la felice riuscita di un obiettivo, dettato dalla fascinazione per un riconoscimento sociale, che a sua volta viene raggiunto solo nel momento in cui il percorso giunge ad una realizzazione produttiva.

[2] M. FOUCAULT, «La vie des hommes infâmes», in in *Dits et écrits*, op. cit., vol. 3, testo n. 198, pag. 237.

[3] *Ibidem*.

> J'ai voulu aussi que ces personnages soient eux-mêmes obscurs; que rien ne les ait prédisposés pour un éclat quelconque, qu'ils n'aient été dotés d'aucune de ces grandeurs qui sont établies et reconnues – celles de la naissance, de la fortune, de la sainteté, de l'héroïsme ou du génie; qu'ils appartiennent à ces milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace […].[1]

Senonché, l'instaurarsi graduale di un dispositivo di controllo teso a diffondersi capillarmente nella condotta quotidiana della popolazione, determina l'imprimersi negli archivi del potere di queste vite infime, senza alcuna importanza di ordine criminale o eroico. Vite infime e destinate all'oblio, che solo l'urto con le istanze di potere e di controllo sociale hanno reso permanenti. Permanenza di briciole di vita: nulla più di un nome, e la breve descrizione delle stranezze che lo hanno reso degno di essere annotato in un registro; nulla più di questo, di questi «discours que dans le malheur ou la rage ils [des hommes obscurs] échangent avec le pouvoir»[2], resta come traccia, a conservare la memoria di quelle esistenze.

Si tratta, per quanto riguarda queste tracce, di denunce – fatte sotto varia forma – che cittadini privati (i famigliari, o il buon vicinato: tutte quelle piccole "istituzioni" che assicurano il buon funzionamento del controllo sociale) esponevano agli organi preposti, al fine di richiedere un provvedimento, ovvero la reclusione degli individui denunciati negli istituti che formavano, all'epoca, quel complesso sistema che Foucault stesso, anni prima, aveva caratterizzato come *Grand renfermement*. Ciò che colpisce il filosofo, di questi documenti, di queste denunce, è l'enfasi, la magniloquenza dei toni e delle parole, la tragicità solenne convocata per raccontare, nell'ambito di un organo poliziesco di ordine amministrativo, dei fatti d'ordine infimo, riguardanti l'intimità della vita quotidiana degli uomini e donne implicati[3].

Di questo contrasto, di questo registro minuzioso di fatti di scarsa importanza, ciò che colpisce è il lasso di tempo in cui tali testimonianze si raccolgono. Si tratta, infatti, di documenti risalenti ad un periodo che copre, grossomodo, un centinaio d'anni, tra il 1660 e il 1760. Foucault, nel rendere conto della selezione di questo lasso temporale, ironizza su di una sua familiarità con quel periodo – quasi a volersi schernire di una sorta di fissazione, quasi affezione, a ciò che succede in Europa durante quel secolo: sono infatti quelli gli anni

[1] *Ivi*, pag. 240.
[2] *Ivi*, pag. 241.
[3] Cfr. *ivi*, pp. 244-245.

individuati in *Histoire de la folie*, come periodo in cui si dispiegò massivamente il fenomeno del *Grand renfermement*; o, ancora, è quello il momento coincidente con l'articolarsi di quell'*épistémè*, caratterizzata da un rapporto discorsivo e conoscitivo basato sul meccanismo semiotico della rappresentazione, descritto e analizzato in *Les mots et les choses*; infine, quello stesso periodo viene individuato come perno di cambiamento del sistema penale – quello disciplinale –, basato su un sistema discorsivo che colloca il corpo in una doppia presa di determinazioni: anatomico-metafisico e tecnico-politico.

Strana fissazione, dunque. O, piuttosto, effettiva scoperta di qualcosa che comincia, di una nuova strategia messa a punto per gestire al meglio un mondo stravolto da una serie di cambiamenti sociali epocali e inediti. La società europea fu infatti attraversata da un effetto domino, che portò ad un crollo, ad una frammentazione e relativizzazione degli assolutismi su cui si reggeva, senza attriti, la normalità quotidiana. Le guerre religiose interne al cristianesimo stesso, innanzitutto, che relativizzarono un'istituzione di controllo sociale, la Chiesa, fino ad allora garante ultima della verità – e, quindi, del controllo della giustizia e dell'ordine sociale (si pensi non solo al luteranesimo, ma al potenziale di sovversione e contestazione che con esso si aprì, e che si innescò anche contro il luteranesimo stesso, nel momento in cui esso diventò strumento di un potere feudale in aperta competizione con il potere imperiale centrale). Lo stravolgimento, inoltre, rappresentato dalle scoperte geografiche, che coinvolse la sfera politico-economica (nei termini di un differente assetto di relazioni internazionali e di gestione economica dei territori, come ad esempio lo sfruttamento delle risorse geografiche e umane), quella antropologica (nel dover rendere conto di un'alterità sociale pressoché inedita, nonché nella necessità di una giustificazione di massacri e sfruttamenti condotti a livello etnografico), quella sociale (nei termini di una gestione dell'aumento demografico che ne derivò, e, in seguito, dei rapporti socio-politici tra i coloni e la madrepatria). Diventa allora necessaria l'articolazione di una nuova istanza assoluta, rappresentata dalla Razionalità dell'uomo stesso – ma tarata su un tipo particolare di uomo: quello afferente alla società occidentale. Ciò che implica, inoltre, l'articolazione di una discorsività riferita a quella razionalità stessa (non più, quindi, un sapere segreto, custodito da un'istanza creatrice del mondo – Dio – che sarebbe garante di un'unità semantica ultima, di cui il linguaggio sarebbe segno). E, infine, una gestione dell'ordine sociale non più demandata alla garanzia di un ordine ultraterreno (ormai relativizzato), e che, allo stesso tempo, possa garantire

una produttività ottimale della popolazione: non più, quindi, terrore e messa al bando, ma stigma di anormalità e correzione.

Questo, dunque, il cambiamento che coinvolse, tra il XVII e il XVIII secolo, una riorganizzazione sinergicamente attuata sul piano politico e sul piano discorsivo, che Foucault individua e che guida le sue ricerche archivistiche:

> J'ai choisi cette période et ce type de textes à cause d'une vieille familiarité. Mais si le goût que j'ai pour eux depuis des années ne s'est pas démenti et si j'y reviens aujourd'hui encore, c'est que j'y soupçonne un commencement; en tout cas, un événement important où se sont croisés des mécanismes politiques et des effets de discours.[1]

Cominciamento che, in quella sede – quella, cioè, di un progetto di pubblicazione delle vite infime e ordinarie che emergono da un complesso sistema di controllo – si manifesta nei termini di una «prise du pouvoir sur l'ordinaire de la vie»[2]. Dispositivo, questo, che, in sé, non è affatto inedito. Il controllo, da parte del potere, sugli aspetti più minuziosi della vita è, infatti, già esercitato dalla pratica cattolica della confessione, che altro non è se non una «obligation de faire passer régulièrement au fil du langage le monde minuscule de tous les jours»[3]. La pratica della confessione, tuttavia, prevede l'evanescenza simultanea di ogni traccia della confessione stessa: «murmure ininterrompu, acharné, exhaustif, auquel rien ne devait échapper, mais qui ne devait pas un instant se survivre à lui-même»[4]. A partire dal XVII secolo, questo meccanismo di indiscrezione slitta dal piano religioso a quello puramente amministrativo: «mécanisme d'enregistrement et non plus de pardon»[5].

Ciò che cambia, infatti, è il sistema di gestione dell'assoggettamento: non più, o non tanto, esercitare un terrore che possa far desistere gli individui dall'adottare determinate condotte, ma registrazione delle condotte che possono disturbare il liscio funzionamento produttivo di una società, e che vanno quindi corrette – in quanto sorta di patologia di quel macro-corpo che è la società stessa. Alla luce di questo parallelo, sottolineato da Foucault nell'articolo del 1977, «La vie des hommes infâmes», significativa è l'affermazione del medico che accerta la *vera* identità biologica di Herculine Barbin, che la giovane rievoca

[1] *Ivi*, pp. 243-244.
[2] *Ivi*, pag. 245.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.

nella sua autobiografia: «ici, me dit-il alors, vous ne devez pas seulement voir en moi un médecin, mais un confesseur. Si j'ai besoin de voir, j'ai aussi besoin de tout savoir»[1]. La differenza, tuttavia, è sostanziale: se il confessore si cura della direzione delle anime, il medico, in questo dispositivo di controllo generalizzato della salute della popolazione, deve correggere un corpo che presenta – dopo la negazione della possibilità dell'esistenza di soggetti non binariamente definiti quanto al genere – un apparato riproduttivo, e di conseguenza un'identità, incorretta. Sovradeterminazione, questa, di fronte alla quale Herculine Barbin decise di sottrarsi, registrando tutta la vicenda in un racconto autobiografico, e dandosi la morte una volta terminato il racconto di chi era e di chi un'istanza medica ha deciso che avrebbe dovuto essere.

Herculine Barbin rivolta così quell'ingiunzione a dire tutto, quell'ingiunzione seguendo la quale venne strappata ad un'identità dentro la quale si era sentita a suo agio, o che, in ogni caso, non le aveva mai causato attriti tali da domandarsi se fosse la sua vera identità. La giovane, costretta a divenire Abel Barbin, si appropria dunque di quell'ingiunzione: scrive le sue memorie, le memorie di Herculin Barbin; e uccide, infine, Abel Barbin, impedendo, di fatto, l'affermarsi di quella identità che le istanze sociali avevano decretato come l'unica avente diritto di esistenza.

La pratica del racconto biografico, utilizzato dal medico di Herculine per oggettivare la persona che aveva di fronte, è ampiamente affermata, nell'occidente della tarda modernità, e fino al XX secolo. E ciò, indistricabilmente, sia su un piano di controllo sociale, che su un piano sanitario e psicologico. Piani che si raddoppiano, convergendo nella pratica letteraria moderna. S'instaura infatti, come sottolinea Foucault al termine dell'articolo del 1977, un nuovo imperativo, una sorta di «éthique immanente au discours littéraire de l'Occident»[2], che decreta lo sforzo di portare alla luce non tanto il meraviglioso e l'eroico, quanto le zone più intime e più in ombra, al fine di scoprire e conoscere la natura umana:

> Une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence (quitte à y découvrir parfois les figures solennelles du destin) va dessiner ce qui est la ligne de pente de la littérature depuis le XVII[e] siècle, depuis qu'elle a commencé à être littérature au sens moderne du mot.[3]

[1] M. FOUCAULT, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, op. cit., pp. 101-102.
[2] M. FOUCAULT, «La vie des hommes infâmes», art. cit., in *Dits et écrits*, op. cit., vol. III, testo n. 198, pag. 252.
[3] *Ibidem*.

Il piano di convergenza di quest'articolazione letteraria su di un sistema più ampio, in cui l'indiscrezione diventa il dispositivo messo a disposizione di un controllo sociale che passa per l'oggettivazione e la definizione di quell'oggettività, è del resto un fenomeno che viene riconosciuto non dal solo Foucault. Esso entra al contrario nel sistema di discorsi presi nell'obiettivo critico di quello che qui abbiamo voluto ricostruire come tentativo epocale di disinnesco e decostruzione delle istanze oggettivanti che hanno permesso al pensiero occidentale moderno di esercitare la sua egemonia.

L'ipotesi di tale tentativo epocale, e l'analisi dello stesso, era partita, come si ricorderà, dalla ricostruzione di un singolare progetto di rivista. Nell'interesse di comprovare tale ipotesi, è quindi significativa l'incredibile assonanza con quanto detto sopra dell'analisi che Gianni Celati articola nel saggio «Finzioni occidentali». Il testo, ampliamento della prefazione scritta alla traduzione della novella di Swift, *A Tale of a Taub*, termina infatti con il profilarsi di un intricato nodo, che Celati costruisce sulla base del parallelismo tra indiscrezione e controllo burocratico dei territori – e delle popolazioni –, e che si vede consolidato nella nascita del romanzo moderno. È, in particolare, nelle autobiografie defoeniane di Moll Flanders o di Lady Roxana, di Colonel Jack o di Captain Singleton, che Celati vede realizzarsi quel sistema ideologico dell'indiscrezione volto a controllare e gestire, che fa dello scrittore un «burocrate dell'estraneità, spia in zone d'interdetto»:

> Nel *novel* lo scriba raccoglie fabulazioni, così come lo psichiatra raccoglierà le confessioni dei matti, solo per oggettivarle in documenti da sottoporre al vaglio della consapevolezza. La scoperta del *novel* insomma è la scoperta d'un sogno d'ordine globale, che certamente va messo assieme al grande internamento sei-settecentesco della pazzia: il sogno di circoscrivere tutta l'estraneità […]; metterla in documenti […] ponendola dentro i registri della società, così come le irregolarità sociali da ora in poi devono sempre finire dentro i registri della polizia.[1]

Testimonianza importante di questo dispositivo di controllo minuzioso, di oggettivazione e di creazione sovradeterminata di una precisa soggettività, è una raccolta di racconti autobiografici, pubblicata e curata da Philippe Artières nel 2000, ma che costituisce un lavoro di ricerche e analisi portato avanti dal criminologo Alexandre Lacassagne. Si tratta del *Livre des vies coupables*, raccolta delle brevi autobiografie che il

[1] G. CELATI, «Finzioni occidentali», in *Finzioni occidentali*, op. cit., pag. 43.

criminologo richiese ai detenuti del carcere Saint-Paul di Lione, tra il 1896 e il 1909, al fine di analizzare le vite e le condotte, gli accadimenti e gli ambienti; al fine di circoscrivere, insomma, la soggettività del criminale, di conoscerne le varianti; di creare un oggetto di sapere scientifico:

> Par cette formidable entreprise, Lacassagne et ses collègues élèvent le criminel au rang d'objet de description et d'analyse. Le criminel acquiert avec eux un visage, on lui découvre une famille. Avec ces médecins, le criminel est doté d'une langue; il habite des lieux, il a des habitudes et une histoire. Autrement dit, un personnage voit le jour.[1]

Autobiografia, biografia, come racconto che mette in ordine l'andamento di una vita, gli eventi che la costituiscono; dispositivo che, attraverso il dispiegamento discorsivo della descrizione, oggettiva un individuo, lo fissa in una storia, ne determina la possibilità di valutazione. Un'oggettivazione che passa attraverso il linguaggio, nell'organizzazione discorsiva che ne fa un puro mezzo di descrizione di una realtà indipendente dal modo in cui viene detta. Organizzazione discorsiva, che presuppone una realtà indipendente, e che narra e descrive gli eventi esponendoli come puri accadimenti che, per loro propria realtà e consistenza, si dispongono lungo una linea temporale progressiva, la Storia. E che, parallelamente, descrive e definisce gli oggetti del mondo – il loro essere e la loro storia. E, tra questi oggetti, gli uomini e le donne reali, gli individui concreti, cui questo intricato dispositivo rende la vera identità nella descrizione di se stessi e della loro vita, i cui eventi si dispongono secondo quella linea progressiva e continua – la stessa che, nella ricerca storica, doveva rendere conto della crescita, dello sviluppo di quella protagonista pretesa universale che è la Ragione umana. Ciò risulta ben chiaro al sociologo Pierre Bourdieu, che nel 1986 dedica un articolo all' «Illusion biographique»:

> Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et que […] une vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire. C'est bien ce que dit le sens commun, c'est-à-dire le langage ordinaire, qui décrit la vie comme un chemin, une route, une carrière, […], un parcours orienté, un déplacement linéaire, unidirectionnel […] comportant un commencement […], des étapes, et une fin, au double sens de terme et de but […] une fin de l'histoire.[2]

[1] P. ARTIÈRES, *Le livre des vies coupables*, Albin Michel, Paris 2000, pag. 31.
[2] P. BOURDIEU, «L'illusion biographique», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1989, pag. 69.

Il racconto biografico è, quindi, quel punto di intersezione in cui si incontrano le istanze che qui abbiamo cercato di decostruire – così come la vita concreta degli individui è il campo di battaglia su cui si esercitano le istanze di assoggettamento, di oggettivazione, di sovradeterminazione, di direzionamento e di controllo. Ma questo grumo di istanze di controllo, di determinazioni discorsive, e di vita concreta, è anche il nucleo che raccoglie tutto il potenziale di sovversione di quelle stesse istanze.

Così come il linguaggio, nel suo potere descrittivo e inesorabilmente oggettivante, viene disinnescato da una pratica di scrittura che lo disarticola, lo frammenta secondo le sue caratteristiche più grettamente materiali, e, nel ricomporre questa materia grezza, apre la possibilità di formazione di alleanze inedite, di vicinanze inaudite, di immagini impensate, la vita singola si riappropria del suo potere di autodeterminazione della propria soggettività, attraverso una serie di strategie che disinnescano quel dispositivo di sovradeterminazione che è il racconto autobiografico.

È significativo che sia Roland Barthes, già teorico di quella letteratura del discontinuo[1], a fornire un'articolazione precisa di questa strategia di resistenza, applicata al racconto biografico. Se Barthes aveva già applicato la pratica di frammentazione e montaggio dei fatti che compongono una vita concreta nel suo scritto su Michelet, datato 1954 e composto di una serie di brevi capitoli che, piuttosto che seguire lo sviluppo biografico dello storico, illuminano alcuni tratti del suo lavoro e della sua personalità[2], sarà nel 1970, al momento di pubblicare *Sade, Fourier, Loyola*, che il critico letterario forgerà la nozione di *biographème*. I protagonisti di questa raccolta di saggi non sono, infatti gli «héros d'une biographie», ma dei «simple[s] pluriel[s], de «charme», le lieu de quelques détails ténus […] un cant discontinu d'amabilités»[3].

Una strategia, questa, che permette lo svincolamento da istanze oggettivanti. La stessa strategia è, significativamente, adottata dal patafisico Noël Arnaud, nel momento in cui redige la biografia dell'amico – e compagno di Collège – Boris Vian. *Les vies parallèles*

[1] Di importanza capitale è, in questo contesto, il parallelo che il critico fa tra l'ingiunzione letteraria della continuità con la metafora della vita stessa: «[…] ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même: [écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit; toute Littérature […] doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui «va son chemin» vers son dénouement ou sa conclusion» (R. BARTHES, «Littérature et discontinu», in *Critique* n. 185, 1962, ripubblicato in *Essais critiques*, op. cit., pag. 183.

[2] Cfr. R. BARTHES, *Michelet par lui-même*, Seuil, Pari 1954.

[3] R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1970, pag. 13.

de Boris Vian sono infatti un montaggio, in cui le parti scritte dall'autore sono ridotte a mere cuciture dei documenti autografi più svariati (brani, canzoni, disegni degli assurdi progetti ingegneristici dell'eccentrico scrittore patafisico, pezzi di narrativa rimasti inediti etc.), a disinnescare il più possibile il rischio di determinare, attraverso la mano estranea del biografo, la vita eclettica dello scrittore. Allo stesso scopo è la divisione stessa della biografia, scandita non dall'andamento cronologico della vita dell'amico, ma dalle diverse figure e personaggi che egli, via via e simultaneamente, è stato[1] – irriducibili a un racconto cronologico e continuo, che prenda a scopo il racconto del senso (allo stesso tempo significato e direzione) della vita di un individuo.

Una strategia di montaggio – applicata a sé, a differenza dei casi, sopra citati, dei biografemi barthesiani e dalla poliedrica biografia di Vian – è quella vertiginosamente messa in atto da Leiris, in quel «photo-montage»[2] rappresentato da *L'âge d'homme*. L'autobiografia, costruita, in realtà attraverso il montaggio, appunto, di immagini evocative, ricordi, figure mitologiche, e altri oggetti-immagini tra i più disparati, non reca traccia di un andamento cronologico lineare, delle tappe di formazione di quello che dovrebbe essere il nucleo identitario, il supporto del racconto stesso. Quella di Leiris è, come nota Philippe Sabot, un'operazione di auto-inchiesta, condotta sul modello dell'inchiesta etnografica, su cui il giovane Leiris si formò, in occasione della spedizione di Dakar-Djibouti alla quale partecipò tra il 1931 e il 1933. Inchiesta in cui l'oggetto e il soggetto vengono a coincidere, stravolgendo il rapporto di alterità assoluta che, al contrario, sottende all'osservazione etnografica:

> Le principe d'une ethnographie de soi-même […] est en effet le suivant: de même que l'«objet» observé (l'Autre, le «primitif») n'a de sens qu'à condition de prendre en considération, dans la détermination de son objectivité, le «sujet» qui l'observe – l'ethnographe en personne –, de même, à présent, le «sujet» (de l'autobiographie) ne livre sa vérité propre qu'à travers l'observation et l'analyse de l'ensemble de ses

[1] Cfr. la dichiarazione stessa di Arnaud nella brevissima prefazione: «Chaque chapitre rend compte d'une des multiples activités de Boris Vian […]. Les dons – ou le génie – de Boris Vian se sont exercés […] sur plusieurs registres à la fois. C'est pourquoi un sommaire horizontal ou plus précisément, un tableau synoptique des activités de Boris Vian eût été le meilleur guide à l'entrée de ce livre». (N. ARNAUD, *Les vies parallèles de Boris Vian*, op. cit., pag. 7). È importante precisare, tuttavia, ce l'autore della biografia non fa menzione della nozione barthesiana di biografema.

[2] M. LEIRIS, «De la littérature considérée comme une tauromachie», in *L'âge d'homme*, Gallimard, Paris 1939, pag. 16.

> comportements, de ses actes, de ses pensées, de ses mots, même les plus insignifiants, qui constituent en quelque sorte le domaine d'objectivation de son être.[1]

Leiris dispiega quindi un'auto-osservazione fredda e chirurgica, un'esasperazione di realismo (un «parti pris de réalisme»[2], come lo definisce l'autore stesso), che diabolicamente disinnesca tutte le aspettative derivanti dall'immaginario del verosimile, dall'immaginario, cioè, di ciò cui deve somigliare la realtà (immaginario nutrito, come ormai dovrebbe essere familiare al lettore della presente tesi, da una particolare determinazione discorsiva):

> […] il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination; en somme: la négation d'un roman. Rejeter toute affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non seulement vraisemblables, comme dans le roman classique), rien que ces faits et tous ces faits, était la règle que je m'étais choisie.[3]

Attraverso un'autobiografia che non lascia riconoscere in nulla il percorso intrapreso da una vita individuale, che costituirebbe l'identità e la verità dell'individuo stesso, Leiris mostra così un cortocircuito che si produce tra il veridico e il verosimile, tra il dato materiale grezzo e l'aspettativa che si produce rispetto al rendiconto conseguente di un fatto. Il montaggio operato da Leiris disinnesca così un dispositivo di oggettivazione in virtù del quale l'oggetto, lungi dall'essere trasmesso tale quale esso si dà nella realtà cruda, si produce sul filo di una macchina discorsiva in cui viene celata e obliterata la potenzialità plastica che il linguaggio detiene sulla realtà stessa.

Il racconto biografico e autobiografico diventa così strumento di resistenza rispetto alle istanze oggettivanti. Ne è un esempio l'autobiografia di Herculine Barbin (o meglio, la condotta che costituisce l'atto stesso di quell'autobiografia, culminata con il suicidio – uccisione di quella soggettività sovradeterminata). Ne è un esempio un'altra biografia, pubblicata a cura di Foucault. Quella, celeberrima, di Pierre Rivière, che nel 1835 massacrò l'intera famiglia e che, scrivendo la sua propria biografia sino al giorno dell'efferata strage, dispiega «des innombrables et complexes machines de guerre» che ne fanno un oggetto

[1] P. SABOT, «Éléments d'analyse: l'autobiographie de Michel Leiris», in *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, n. 6, 2005/1, pag. 114.
[2] M. LEIRIS, «De la littérature considérée comme une tauromachie», in *L'âge d'homme*, op. cit., pag. 16.
[3] *Ivi*, pag. 15.

inclassificabile agli occhi della macchina istituzionale dispiegata per fornire una spiegazione, una ragione e una causa a quel crimine:

> […] si nous avons décidé de publier ces documents, tous ces documents, c'est pour dresser en quelque sorte le plan de ces luttes diverses, restituer ces affrontements et ces batailles, retrouver le jeu de ces discours, comme armes, comme instruments d'attaque et de défense dans des relations de pouvoir et de savoir.[1]

L'autobiografia è quindi il campo in cui si giocano determinazioni, oggettivazioni e, una volta riappropriata, apre la possibilità di operare un gioco di frammentazione, disarticolazione e riarticolazione, che permetta all'individuo di autodefinirsi, autodeterminarsi, sfuggendo così a quelle stesse istanze che, come una morsa, ne soffocano l'autonomia fissandolo in oggetto.

[1] M. FOUCAULT, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère ma sœur et mon père. Un cas de parricide au XIX^e^ siècle*, Gallimard, Paris 1973, pag. 17.

CONCLUSIONI

Tirare le conclusioni di un lavoro che si è posto come scopo quello di disinnescare l'ingiunzione teleologica alla produzione di un risultato finale, ha un ché di paradossale. Eppure, è verso questo disinnesco che convergono le strategie di risposta all'egemonia del senso del discorso, al determinismo teleologico della narrazione storica, e all'oggettivazione normalizzante delle soggettività. Sembra, in effetti, che la definizione conferita dal pensiero occidentale moderno alle tre istanze che ne costituiscono il fondamento, sia volta proprio ad assicurare una funzionalità produttiva.

Tutto l'apparato di pensiero – e la conseguente organizzazione – della società occidentale moderna sembra infatti aver introiettato una tendenza quasi automatica alla produttività. Come Foucault scrive in un appunto del *Journal itellectuel*, infatti, «la dialectique est la manière de penser la production»[1]. A questo tende infatti l'articolazione di un discorso storico teso a organizzare gli eventi del passato secondo una successione che ne diriga il senso verso un'idea di progresso. Attraverso un dispositivo discorsivo che seleziona gli eventi ordinandoli in vista dell'ideale compimento dell'egemonia della ragione, laddove quest'ultima risponde ad una definizione particolare, che la porta a coincidere con la razionalità moderna e occidentale, la Storia narra lo sviluppo di un'egemonia conoscitiva sul mondo, tesa a sfruttare con efficienza e profitto i saperi che tale razionalità produce. Essa ne offusca, tuttavia, le prevaricazioni e le devastazioni perpetrate in nome di quel progresso, in cui sembra dipingersi il futuro migliore riservato all'umanità.

[1] M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Michel Foucault, NAF 28730 (91), cahier n. 3, appunto del 31 dicembre 1962.

In modo ancor più mirato a rendere produttivamente efficiente una società agiscono i dispositivi di normalizzazione e controllo: propriamente, di razionalizzazione della vita dei singoli individui che compongono una popolazione. A ciò è infatti funzionale l'articolazione, secondo una scala gerarchica di priorità, non solo di un sapere medico, biologico, che definisce il corretto funzionamento dell'essere umano, ma anche la formazione di un apparato discorsivo volto a definire un'idea di benessere calibrato a rendere sostenibile un determinato equilibrio produttivo – e riproduttivo. Perno centrale di questo meccanismo, come si è mostrato, è quell'oggettivazione del corpo, il suo radicamento nella definizione dell'identità di una persona, e l'ancoraggio di quell'oggettivazione, conformata secondo parametri fisiologici funzionali, ad un'autopercezione immediata e apodittica. A partire da questo perno, come un fuso, si dipana il filo del discorso, che tesse la narrazione della vita individuale di ciascuno secondo quell'andamento teleologico produttivo che, abbiamo visto, caratterizza la disposizione stessa del racconto storico.

Il corpo, il linguaggio e la storia – intesa come narrazione letteraria, ma comunque direzionata teleologicamente – mostrano il loro reciproco annodarsi nel breve saggio che Celati dedica alla storia della comicità (o meglio: del disciplinamento della comicità) nella cultura occidentale moderna. «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice» descrive infatti il processo di relegamento a cultura bassa, triviale – e della sua conseguente esclusione dalla Cultura propriamente detta – della comicità corporea. Anche la comicità, infatti, deve essere in grado di convogliare gli eventi narrati, le scene descritte, verso un senso, che funziona come «imbuto di tutti i significati»[1], secondo una dinamica che la letteratura condivide con la storia[2]. A questa egemonia del senso, a questa gestione economica della disposizione narrativa funzionalmente alla trasmissione di un significato, si oppone il corpo comico carnevalesco, che Celati analizza attraverso le analisi di Bachtin su Rabelais. Nella comicità messa in scena «per tutto il Medioevo, fino alle festività carnevalesche del Rinascimento», la comicità dispiega una strategia di neutralizzazione di ogni produttività – ciò che costituisce il motivo, quel «fondo per nulla chiaro», per cui la trivialità e l'oscenità si trovano ad essere contrapposte «così ostinatamente al sapere»[3]:

[1] G. CELATI, «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni occidentali*, op. cit., pag. 71
[2] Cfr. G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975, pag. 21.
[3] G. CELATI, «Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni occidentali*, op. cit., pag. 56.

> Il riso carnevalesco, ricavo da Bachtin, è un fenomeno di smembramento del sapere e dell'unità di visione del mondo, riducendo a frammenti caricaturali ciò che altrove ha valore di destino. Le gerarchie sociali, le attribuzioni di valore agli oggetti e alle parti del corpo, […] tutto ciò sembra scoppiare nel riso carnevalesco, invertendo il senso, abbassando ciò che è alto ed elevando ciò che è basso. […] la concezione del corpo grottesco senza un centro o un dentro, senza una fissazione sul modello perfetto adulto, ma luogo di perpetui flussi che vanno dentro e fuori in forma di cibo e di escrementi: questa è la morfologia sommaria d'un modo di spreco e di dispersione dei valori della società per mezzo del riso. Modo che entra in naturale conflitto con la cultura alta, la quale è per origine accentratrice, monocentrica, ma insomma essenzialmente basata sul modello drammatico, che sempre porta a un'unica conclusione, chiamata destino.[1]

Vita, Storia e Discorso si ritrovano così ad essere indistricabilmente intrecciate nell'incessante impresa di produzione di un (unico) senso – al tempo stesso direzione, sensatezza, e significato finale). A ciò tende infatti anche quell'egemonia del senso, che opera nella riduzione del linguaggio a mezzo espressivo di un'interiorità, o rappresentativo di una realtà. Il discorso, a qualunque campo disciplinare o referenziale esso appartenga, deve infatti produrre un senso finale: che sia una conoscenza, nell'ambito scientifico o teorico, o che sia un significato morale o esemplificativo, nell'ambito letterario. Secondo quel buon senso indagato da Deleuze in *Différence et répétition*, infatti, l'articolazione del linguaggio in discorso deve mirare a qualcosa, deve voler dire qualcosa, avere uno scopo che ne costituisce la ragione d'essere: deve, insomma, essere sensato. A quest'ingiunzione risponde, anche, la tensione della letteratura all'impegno sociale, nei termini di una trasmissione di un significato critico, politico veicolato da una narrazione. Lungi dal ritenere che la letteratura debba essere un puro esercizio estetico, sublimato dalla scena mondana e dalle preoccupazioni politiche, il rimprovero è piuttosto dettato dal rischio, insito nel misconoscimento di questa dinamica di obbligo alla produttività, di riconfermare ciclicamente, incessantemente, la medesima dinamica. Non solo, infatti, prestandosi alla produzione di un senso, e facendone anzi il suo scopo finale, corre incessantemente il rischio di veder neutralizzato il potenziale di sovversione, per entrare in una circolazione di produzione discorsiva che ne fa, a tutti gli effetti, un capitale sfruttabile nell'industria culturale. Ma essa, inoltre, lasciando inindagata la malleabilità materica del linguaggio, e il modo che esso ha, componendosi, di conferire una determinata forma al mondo, la

[1] *Ivi* pp. 56-57.

letteratura non può che ripetere la medesima conformazione del mondo, lasciando offuscata la possibilità di immaginare forme inedite.

Ma non è un disilluso nichilismo, una resa alla sterilità e all'inezia improduttiva, come unica possibilità di resistenza, che si è voluto affermare con questa tesi. Al contrario, le analisi condotte sono tese a mostrare la potenzialità creativa di una strategia di disinnesco dell'ingiunzione ad una produzione che si presenta come unica possibilità valida, come unico senso razionale, o come unica conclusione significativa. Se, infatti, la letteratura «fait exister quelque chose (et non pas simplement son propre discours […])»[1], è nella misura in cui essa, come dichiarato da Faye nell'articolo di apertura della rivista *Change*, giunge al luogo in cui si producono le forme del mondo e della società e se ne appropria, conquistando così lo spazio materico in cui immaginare e forgiare, attraverso la plasticità del linguaggio, la potenzialità indeterminata di altre possibili, inedite conformazioni del mondo[2]. La letteratura funziona allora come un caleidoscopio, come trasformazione di forme sempre in movimento, mai fissate in una cristallizzazione definitiva, che tuttavia non portano mai ad una distruzione annichilente, ma sempre alla creazione di nuove, inedite composizioni. Come dichiara Judith Revel in un'intervista rilasciata recentemente per la rivista ispanofona *Theory Now*, e condotta da Isabelle Galichon, «[…] el procedimiento [il *procédé*] es este trabajo sobre la materialidad de la lengua que permite simultáneamente la suspensión del código vigente y la constitución de otro código»[3]. È del resto questa strategia, questo caleidoscopio, che eccede, di fatto, la pratica letteraria, e può essere proposta come strategia di resistenza produttiva di soggettività. Per usare ancora le parole di Revel,

> La subjectivation ne signifie en rien le retour aux vieilles figures du sujet cartésien: elle désigne au contraire chez Foucault un processus créateur par lequel une subjectivité s'affirme non seulement négativement – contre l'ordre, contre les rapports de pouvoir dont elle faille le règne – mais positivement dans le monde: en bref, un mouvement constituant.[4]

[1] M. FOUCAULT, «L'analyse littèraire et le structuralisme», in *Folie, langage, littérature*, op. cit., pag. 262.
[2] J.-P. FAYE, «Montage, production», in *Change*, n. 1, 1968, pag. 8.
[3] J. REVEL, «La literatura hace existir algo (y no solo su proprio discurso)», intervista con I. GALICHON, in *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. III, n. 1, 2020, pag. 210.
[4] J. REVEL, «La naissance littéraire du biopolitique», in P. ARTIÈRES (a cura di), *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, op. cit., pag. 62.

Una produzione, dunque, che creazione di forme inedite, inaudite, attraverso le quali poter reinventare un mondo, ridisegnarne i contorni, spezzare le caselle che cristallizzano ontologicamente gli oggetti, gli spazi, che decidono e definiscono le soggettività.

In questa prospettiva caleidoscopica, ci sembra suggestivo concludere l'esposizione di questa ricerca con alcuni versi estratti da un poema del patafisico Boris Vian:

> […]
> C'est bien plus spirituel de prendre des pinceaux
> Et de passer au goudron un immense tapis persan
> Puis de couper un homme en tout petits morceaux
> De couper une femme en tout petits morceaux
> Et de faire un hermaphrodite
> Avec les tout petits morceaux judicieusement assemblés.
> […][1]

[1] B. VIAN, «A double entrée», in *Cantilènes en gélée*, 10/18 Union Générale d'Editions, Paris 1970, pag. 35.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

ARNAUD, Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian*, 10/18 Union Générale d'Editions, Paris 1970;

ARTIÈRES, Philippe, *Le livre des vies coupables*, Albin Michel, Paris 2000;

BARENGHI, Mario; BELPOLITI, Marco (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998;

BARTHES, Roland, *Michelet par lui-même*, Seuil, Paris 1954;

Sade, Fourier, Loyola, Seuil, Paris 1970;

BENS, Jacques, *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, Le Castor astral, Bordeaux 2005;

CALVINO, Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, ripubblicato da Mondadori, Milano 1993 (ristampato nel 2016);

Se una notte d'inverno un viaggiatore, Einaudi, Torino 1979;

CELATI, Gianni, *Comiche*, Einaudi, Torino 1971;

Le avventure di Guizzardi, Einaudi, Torino 1973;

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968;

Logique du sens, Minuit, Paris 1969;

EINAUDI, Giulio, *Catalogo generale delle edizioni Einaudi. Dalla fondazione della casa editrice al 1° gennaio 1956*, Einaudi, Torino 1956;

FAYE, Jean-Pierre, *Lnganges totalitaires*, Hermann, Paris 1972;

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961, poi *Histoire de la folie à l'âge classique* Suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre*, Gallimard, Paris 1972;

Raymond Roussel, Gallimard, Paris 1963;

Naissance de la clinique, une archéologie du regard médical, PUF, Paris 1963;

Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, Paris 1966;

L'Archéologie du savoir, Gallimard, Paris 1969;

L'Ordre du discours, Gallimard, Paris 1970;

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon père. Un cas de parricide au XIX^e^ siècle, Gallimard, Paris 1973;

Surveiller et punir, Gallimard, Paris 1975;

Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir, Gallimard, Paris 1976;

Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs, Gallimard, Paris 1984;

Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi, Gallimard, Paris 1984;

Histoire de la sexualité 4. Les aveux de la chair, a cura di GROS, Frédéric, Gallimard, Paris 2018;

Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy, a cura di ARTIÈRES, Philippe, EHESS Editions, Paris 2011;

La grande étrangère. A propos de littérature, a cura di ARTIRES, Philippe; BERT, jean-François; POTTE-BONNEVILLE; Mathieu, REVEL; Judith, EHESS Editions, Paris 2013;

Les grecs disaient que les paroles avaient des ailes, Manuella éditions – Association pour le Centre Michel Foucault, Montreuil 2013;

La sexualité. Cours donné à l'université de Clermont-Ferrand, 1964 Suivi de *Le discours de la sexualité. Ours donné à l'université de Vincennes, 1969*, a cura di DORON, Claude-Olivier; EWALD, François, EHESS/Gallimard/Seuil, Paris 2018;

Folie, langage, littérature, a cura di FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele; REVEL, Judith Vrin, Paris 2019;

GINZBURG, Carlo, *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1966;

Il Formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500, Einaudi, Torino 1976;

GINZBURG, Carlo; PROSPERI, Adriano, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Einaudi, Torino 1975;

LAUNOIR, Ruy, *Clefs pour la 'Pataphysique*, L'Hexaèdre, Paris 2005;

LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, Gallimard, Paris 1939;

NERI, Guido, *Esperienze francesi. Da Vigny a Leiris*, a cura di ROSCIONI, Gian Carlo, UNGARELLI, Giulio, Pendragon, Bologna 1997;

PEREC, Georges, *Les choses*, Julliard, Paris 1965;

Un homme qui dort, Denoël, Paris 1967;

QUENEAU, Raymond, *Exercices de style*, Gallimard, Paris 1947;

Le dimanche de la vie, Gallimard, Paris 1952;

Zazie dans le métro, Gallimard, Paris 1959;

ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963;

VITTORINI, Elio, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino 1977;

WITTIG, Monique, *L'Opoponax*, Minuit, paris 1964;

WOLFSON, Louis, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970.

II. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AA.VV., *Theory now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. III, n. 1, 2020;

ARTIÈRES, Philippe (a cura di), *Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, Kimé, Paris 2004;

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris 1938;

BACHTIN, Michail Michajlovič, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij Pisatel', Moskow 1963, trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968;

BEHAR, Henri; CARASSOU, Michel, *Dada: histoire d'une subversion*, Fayard, Paris 2005;

BENEDETTI, Carla, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999;

BLANCO, Azucena GONZALES (a cura di), *Revue internationale de philosophie*, vol. LXXIV, n. 292, 2020, special issue *Michel Foucault: politique, littérature et philosophie*;

BOSCHETTI, Anna, *Sartre et «Les Temps modernes»*, Minuit, Paris 1985;

CAVALLI, Silvia (a cura di), *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, Nino Aragno, Torino 2016;

Progetto «Menabò» (1959-1967), Marsilio, Venezia 2017;

CHARPENTIER, Pierre-Frédéric, *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne. Une guerre civil par procuration (1936-1939)*, Editions du Félin, Paris 2019;

CODACCIONI, Vanessa, *Punir les opposants. PCF et procès politiques (1047-1962)*, CNRS, Paris 2013;

CROVI, Raffaele, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Marsilio, Venezia 1998;

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967;

De la grammatologie, Minuit, Paris 1967;

La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl, PUF, Paris 1967;

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, voll. I e II, La Découverte, Paris 1991 e 1993 (ristampato nel 2012);

Castoriadis. Une vie, La Découverte, Paris 2018;

ESPOSITO, Roberto, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006;

FEDERICI, Silvia, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive accumulation*, Automedia, 2004; trad it. *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Milano 2015;

FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Seuil, Paris 1995;

GOBILLE, Boris, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politiqe et avant-garde littéraire*, CNRS Editions, Paris 2018;

HOLLIER, Denis, *Les dépossédés. (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Minuit, Paris 1993;

JEANDILLOU, Jean-François, *Supercheries littéraires: la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Droz Genève 2001;

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'esprit» professées de 1933 à 1939 à l'Ecole des Hautes Etudes*, a cura di QUENEAU, Raymond, Gallimard, Paris 1947;

KOYRÉ, Alexandre, *From the closed World to the Infinite Universe*, The John Hopkins Press, Baltimore 1957;

MACHEREY, Pierre, *A quoi pense la littérature?*, PUF, Paris 1990;

MANDROU, Robert, *De la culture populaire aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles: la Bibliothèque bleue de Troyes*, Stock, Paris 1964;

MANGONI, Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999;

MUNARI, Tommaso (a cura di), *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011;

I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1953-1963, Einaudi, Torino 2013;

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris 1964;

PANICALI, Anna (a cura di), *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*, Marcos y Marcos, Milano 2003;

PEIGNOT, Etienne-Gabriel, *Amusements philologiques, ou variétés en tous genres*, Victor Lagier, Dijon 1824;

REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – L'Oulipo*, Eurédit, Paris 2013;

REVEL, Judith, *Foucault. une pensée du discontinu*, Mille et une nuits, Paris 2010;

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris 1967;

Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris 1971:

Le Nouveau roman. Suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Seuil, Paris 1973;

SABOT, Philippe, *Lire* Les mots et les choses *de Michel Foucault*, PUF, Paris 2006;

Littérature et guerre. Sartre, Malraux, Simon, PUF, Paris 2010;

SCIASCIA, Leonardo, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio, Palermo 1979;

STREIFF, Gérard, *Procès stalinien à Saint-Germain-des-Prés*, Syllepse, Paris 1999;

TITO LUCREZIO CARO, *De rerum natura*, trad. it. di CESCATTI, Olimpio, *La natura*, Garzanti, Milano 1975;

TURI, Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna 1990;

ZUMTHOR, Paul, *Le masque et la lumière*, Seuil, Paris 1978.

«Liminaire», editoriale di *Change*, n. 1, 1968;

«Présentation du Collège et de sa tâche», editoriale dei *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 1, 1950;

AA. VV., «Nietzsche et les fascistes», in *Acéphale*, n. 2, 1937;

AMIOT, Anne-Marie, «De la lettre à l'être», in LAVERGNE, Gérard (a cura di), *Le personnage romanesque. 4ème colloque international du Centre de narratologie appliquée de l'université de Nice-Sophia Antipolis*, Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Nice 1995;

ARNAUD, Noël, «Du sérieux et du non-sérieux à la sextessence», in *Cahier comique communications*, n. 3, 1985, *Les alliages du comique et de ses contraires*;

ARRIVÉ, Michel, Introduction à JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris 1972;

BATAILLE, Georges, «Architecture», «Dictionnaire critique», in *Documents*, n. 2, 1929, riedizione completa a cura di HOLLIER, Denis, 1991;

BARTHES, Roland, ««Zazie» et la littérature», in *Critique*, n. 147-148, 1959, ripubblicato in *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964;

«L'arbre du crime», in *Tel Quel*, n. 28, 1967, ripubblicato in *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1970;

«The Death of the Author», in *Aspen Magazine*, n. 5-6, 1967, trad. fr. «La mort de l'auteur», in *Mantéia*, n. 5, 1968, ripubblicato in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984;

«L'ancienne rhétorique. Aide mémoire», in *Communications*, n. 16, 1970;

BEAUVOIR, Simone de, «*Les structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss», in *Les Temps modernes*, n. 49, 1949;

BELPOLITI, Marco, «Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso», in CELATI, Gianni, *Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016;

BENS, Jacques, «Un langage-univers», in VIAN, Boris, *L'Ecume des jours*, 10/18 Union Générale d'Editions, Paris 1963;

BORGES, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», in *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1944, trad. it. «Pierre Menard, autore del *Chisciotte*», in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955, ristampato nel 2015;

«El idioma analítico de John Wilkins», in *Otras inquisiciones (1937-1952)*, SUR, Buenos Aires 1952;

BOURDIEU, Pierre, «L'illusion biographique», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1989;

CALVINO, Italo, «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi», in *Italian Quarterly*, fasc. IV, n. 13-14, 1960 (in traduzione inglese), poi in *Annuario commemorativo del Liceo-Ginnasio "G. D. Cassini" nel primo centenario di fondazione*, Sanremo 1960, infine in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«La sfida al labirinto», in *Il Menabò*, n. 5, 1962, poi in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«I meteoriti», in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965 e 1967;

«Filosofia e letteratura», in *The Times Literary Supplement*, 28 settembre 1967 (in traduzione inglese), poi in *La fiera letteraria*, n. 43, 26 ottobre 1967, infine in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)», in *La Rinascita*, n. 46, 26 novembre 1967, poi in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Vittorini: progettazione e letteratura», in *Il Menabò*, n. 10, 1967, poi in in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo cobinatorio)», in *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. XXI, 1967-1968, poi in *Nuova Corrente*, n. 46-47, 1968, infine in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«La macchina spasmodica», in *Il Caffè*, n. 5-6, 1969-1970, ripubblicato in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Definizioni di territori: il fantastico», pubblicato in francese in *Le Monde*, 15 agosto 1970, poi in traduzione italiana in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri», introduzione a FOURIER, Charles, *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società dell'Armonia*, Einaudi, Torino 1971, poi in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare», in *Almanacco Bompiani 1974*, Bompiani, Milano 1973, poi in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

«Lo sguardo dell'archeologo», in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980; ripubblicato da Mondadori, Milano 1995;

CAVALLI, Silvia, ««I Gettoni» di Elio Vittorini tra esperimento e memoria», in CICALA, Roberto; LA MENDOLA, Velania (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Educatt, Milano 2009;

««Potrò anche fare l'indiano». La genesi del «Menabò» (1959)», in *Semestrale di cultura e letteratura*, fasc. XI, n. 22, 2013, LUPO, Giuseppe (a cura di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini*;

CELATI, Gianni, «Swift l'antenato», introduzione a J. SWIFT, *La favola della botte*, Sampietro, Bologna 1966;

«Parlato come spettacolo», in *Il Verri*, n. 26, 1968;

«Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975;

«Dai giganti buffoni alla coscienza infelice», in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001;

«Su Beckett, l'interpolazione e il gag», in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001;

«Caro Calvino, non mi hai capito», lettera a Italo Calvino pubblicata in *La Repubblica*, 3 ottobre 2008;

CERCLE D'ÉPISTÉMOLOGIE, «Sur l'archéologie des sciences. A Michel Foucault», in *Cahiers pour l'analyse*, n. 9, 1968, *Généalogie des sciences*;

CLÉMENT, Catherine, «Souvenir d'un jeu», in *Magazine littéraire*, n. 316, 1993;

DELEUZE, Gilles, «Schizologie», in WOLFSON, Louis, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970;

DOSSE, François, «Le sujet captif: entre existentialisme et structuralisme», in *L'homme et la société*, n. 101, 1991;

«Cornelius Castoriadis: parcours d'un *Eros*», in *Rives méditerranéennes*, n. 50, 2015;

DUCHATEAU, Jacques, Préface à BENS, Jacques, *Génèse de l'Oulipo 1960-1963*, Le Castor astral, Bordeaux 2005;

DURAS, Marguerite, «Une œuvre éclatante», in *France Observateur*, 5 novembre 1964 e in WITTIG, Monique, *L'Opoponax*, Minuit, Paris 1964;

ESPOSITO, Roberto, «Un soggetto senza testa: il mito vuoto di *Acéphale*», in *Iride. Filosofia e discussione pubblica*, anno VIII, n. 16, 1995;

FAYE, Jean-Pierre, «Montage, production», in *Change*, n. 1, 1968;

«Manifestation, langage, manifeste», in *Change*, n. 13, 1972;

FOUCAULT, Michel, «Le cycle des grenouilles», in *La Nouvelle Revue Française*, n. 114, 1962, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«La folie, l'absence d'œuvre», in *La Table ronde*, n. 196, 1964, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», in *Le Monde*, 22 agosto 1964, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«Sur les façons d'écrire l'histoire», intervista con BELLOUR, Raymond, in *Les Lettres françaises*, n. 1187, 1967, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie», in *Cahiers pour l'analyse*, n. 9, 1968, *Généalogie des sciences*, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«Réponse à une question», in *Esprit*, n. 317, 1968, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol I, Gallimard, Paris 1994;

«Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Bulletin de la Société française de philosophie*, n. 3, 1969, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol I, Gallimard, Paris 1994;

«Sept propos sur le septième ange», in BRISSET, Jean-Pierre, *La Grammaire logique*, Tchou, Paris 1970, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, Paris 1994;

«Sade, sergent du sexe», intervista con DUPONT, Gérard, in *Cinématographe*, n. 16,1975-1976, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. II, Gallimard, Paris 1994;

«La politique de la santé au XVIII^{e} siècle», in *Les machines à guerir. Aux origines de l'ôpital moderne; dossiers et documents*, Institut de l'environnement, Paris 1976, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. III, Gallimard, Paris 1994;

«La vie des hommes infâmes», in *Les cahiers du chemin*, n. 29, 15 gennaio 1977, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. III, Gallimard, Paris 1994;

«Le vrai sexe», in *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, Gallimard, Paris 1978;

«The Subject and Power» («Le sujet du pouvoir»), in DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutic*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994;

«Archaeology of a passion» («Archéologie d'une pasion», intervista con RUAS, Charles, 15 settembre 1983), in *Raymond Roussel, Death and the Labyrinth*, Doubleday, New York 1984, ripubblicato in *Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, Paris 1994;

«Le corps utopique» [1966], in *Le corps utopique* Suivi de *Les hétérotopies*, Nouvelles éditions Ligne, Paris 2009;

«Les hétérotopies» [1966], in *Le corps utopique* Suivi de *Les hétérotopies*, Nouvelles éditions Ligne, Paris 2009;

«Le langage en folie» [1963], pubblicato postumo in ARTIRÈS, Philippe; BERT, jean-François; POTTE-BONNEVILLE; Mathieu, REVEL; Judith (a cura di), FOUCAULT, Michel, *La grande étrangère. A propos de littérature*, EHESS Editions, Paris 2013;

«Conference sur Sade» [1970], pubblicato postumo in ARTIRÈS, Philippe; BERT, jean-François; POTTE-BONNEVILLE; Mathieu, REVEL; Judith (a cura di), FOUCAULT, Michel, *La grande étrangère. A propos de littérature*, EHESS Editions, Paris 2013;

«La littérature et la folie [La folie dans le théâtre baroque et le théâtre d'Artaud]» [data incerta], pubblicato postumo in *Critique*, n. 835, 2016, poi in FOUCAULT, Michel, *Folie, langage, littérature*, a cura di FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele; REVEL, Judith, Vrin, Paris 2019;

«La littérature et la folie [La folie dans l'œuvre de Raymond Roussel]» [data incerta], in FOUCAULT, Michel, *Folie, langage, littérature*, a cura di FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele; REVEL, Judith, Vrin, Paris 2019;

«Folie et société» [data incerta], pubblicato postumo in FOUCAULT, Michel, *Folie, langage, littérature*, Vrin, a cura di FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele; REVEL, Judith, Paris 2019;

«L'analyse littèraire et le structuralisme», [data incerta], pubblicato postumo in FOUCAULT, Michel, *Folie, langage, littérature*, Vrin, a cura di FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele; REVEL, Judith, Paris 2019;

FURET, François, «L'histoire quantitative et la construction du fait historique», in *Annales, Economies, sociétés, civilisation*, anno XXVI, n. 1, 1971;

GALLETTI, Marina, «Le roi du bois», in BATAILLE, Georges, *L'apprenti sorcier. Du Cercle communiste dèmocratique à Acéphale*, La Différence, Paris 1999;

GINZBURG, Carlo, «Spie. Radici di un paradigma scientifico», in *Rivista di storia contemporanea*, VII serie, n. 1, 1978;

«L'occhio dello straniero», in *Passato e presente*, fasc. XVII, n. 33, 1993;

«Ich habe von den Inquisitoren gelernt», intervista con STEINER, Stephan, in *Falter*, n. 22, 2009;

«Some Queries addressed to Myself», in *Chromos*, n. 18, 2013;

«Carlo Ginzburg, storico d'azzardo», intervista con FIORI, Simonetta, in *Il Venerdì di Repubblica*, 28 novembre 2016;

GIOVANNUZZI, Stefano, «Vittorini, «Il Menabò» e la neoavanguardia», in BRIGATTI, Virna; CAVALLI, Silvia (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, ETS, Pisa 2018;

GROS, Frédéric, «De Borges à Magritte», in ARTIÈRES, Philippe (a cura di), *Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, Kimé, Paris 2004;

HASKI, Pierre, «Ces statues qu'on abata u nom de Georges Floyd», intervista rilasciata per France Inter il 9 giugno 2020 (https://www.franceinter.fr/emissions/geopolitique/geopolitique-09-juin-2020);

JAUCOURT, Louis de, «Hermaphrodites» [1765], in *Encyclopédie Diderot*, sezione *Anatomie*;

JULIA, Dominique, «La religion. Histoire religieuse», in LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (a cura di), *Faire de l'histoire*, vol. II, Gallimard, Paris 1974;

KOJÈVE, Alexandre, «Les romans de la sagesse», in *Critique*, n. 160, 1954;

KRISTEVA, Julia, «Le mot, le dialogue et le roman», in *Critique*, n. 239, 1967, ripubblicato in *Séméiotiké*, Seuil, Paris 1969;

«La productivité dite texte», in *Communications*, n. 11, 1968, ripubblicato in *Séméiotiké*, Seuil, Paris 1969;

LEIRIS, Michel, «De la littérature comme une tauromachie» [1945], in *L'âge d'homme*, Gallimard, Paris 1939, ristampa del 1973;

LETAWE, Céline; PROVENZANO, François, «La revue comme échec. Sur quelques avatars du projet de «Revue internationale» (1960-1964)», in *Cahiers du GRM*, n. 12, 2017, *Matérialités et actualités de la forma revue*;

NERI, Guido, Introduzione a BRETON, André, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, Torino 1966;

«Nota bio-bibliografica», in ARTAUD, Antonin, *Il Teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968;

«Lettura di «Histoire»», in SIMON, Claude, *Storie*, Einaudi, Torino 1971;

«Il lettore di Leiris», in *Il Verri*, n. 18, 1980;

PALMIERI, Nunzia, «Il corpo matto. Materiali per una cronistoria», in CELATI, Gianni, *Comiche*, Quodlibet, Macerata 2012;

RACINE-FURLAUD, Nicole, «Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: «Clarté» (1921-1928)», in *Revue française de science politique*, fasc. XVII, n. 3, 1967;

REVEL, Judith, «Histoire d'une disparition. Foucault et la littérature», in *Le Débat*, n. 79, 1994; la traduzione italiana dell'articolo costituisce l'Introduzione a REVEL, Judith (a cura di), FOUCAULT, Michel, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 1961-1970*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1996;

«La naissance littéraire du biopolitique», in P. ARTIÈRES (a cura di), *Michel Foucault, la littérature et les arts: actes du colloque de Cerisy – juin 2001*, Kimé, Paris 2004;

«La literatura hace existir algo (y no solo su proprio discurso)», intervista con I. GALICHON, in *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. III, n. 1, 2020;

ROBBE-GRILLET, Alain, «Une voie pour le roman futur», in *Nouvelle Revue Française*, n. 43, 1956;

ROUBAUD, Jacques, «L'occupation de l'Hôtel de Massa», in *Diakritik*, 3 aprile 2018 (https://diacritik.com/2018/04/03/jacques-roubaud-loccupation-de-lhotel-de-massa-inedit-litteraire/);

SABOT, Philippe, «La littérature aux confins du savoir. Sur quelque «dits et écrits» de Michel Foucault», in MOREAU, Pierre-François (a cura di), *Lectures de Michel Foucault. Sur les* Dits et écrits, vol. 3, ENS Editions, Lyon 2003;

«Eléments d'analyse: l'autobiographie de Michel Leiris», in *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*, n. 6, 2005/1;

«De Kojève à Foucault. La «mort de l'homme» et la querelle de l'humanisme», in *Archives de philosophie*, tomo 72, n. 3, 2009;

«Bataille, entre Kojève et Queneau: le désir et l'histoire», in *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n. 29, 2012;

SCEGO, Igiaba, «Cosa fare con le tracce scomode del nostro passato», in *Internazionale*, 9 giugno 2020;

SELVIN, Claire; SOLOMON, Tessa, «Toppled and Removed Monuments: a Continually Updated Guide tu Statues and the Black Lives Matter Protest», in *Artnews*, 11 giugno 2020 (https://www.artnews.com/art-news/news/monuments-black-lives-matter-guide-1202690845/);

SOLLERS, Philippe, «Logicus Solus», in *Tel Quel*, n. 14, 1963;

TODOROV, Tzvetan, «L'héritage méthodologique du formalisme», in *L'Homme*, tomo 1, n. 1, 1965;

«L'analyse du récit à Urbino», in *Communications*, n. 11, 1968;

VIAN, Boris, «A double entrée», in *Cantilènes en gélée*, 10/18 Union Générale d'Editions, Paris 1970;

VITTORINI, Elio, «Una nuova cultura», in *Il Politecnico*, n. 1, 29 settembre 1945, ripubblicato in *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino 2008;

«American Influences on Contemporary Italian Literature», in *American Quarterly*, n. 1, 1949, ripubblicato in *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino 2008;

ZUMTHOR, Paul, «Carmina figurata. Une mode carolingienne», in *Change*, n. 4, 1969.

IV. RIVISTE OGGETTO DI ANALISI

Documents. Archéologie, eaux-arts, ethnographie, variétés, fondata da Georges Bataille e Georges Henri Rivière, diretta da Georges Bataille e Michel Leiris; 1929 (n. 1-7)-1930 (n.1-8);

Acéphale. Religion, sociologie, philosophie, fondata da Georges Bataille, Georges Ambrosino e Pierre Klossowski, con disegni di André Masson; 1936-1939 (n. 1-5);

Chaiers du Collège de 'Pataphysique; 1950-1957 (n. 1-28);

Dossiers du Collège de 'Pataphysique; 1957-1965 (n. 1-28);

Subsidia Pataphysica; 1965-1975 (n. 1-28);

Il Menabò di letteratura, diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino; 1959-1967 (n. 1-10);

Tel Quel, fondata da Jean-Edern Hallier, Philippe Sollers, Jean-René Huguenin, Jacues Coudol e Fernand de Jaquelot du Boisrouvray; 1960-1982 (n. 1-94);

Change, diretta dal Collectif Change; 1968-1983 (n. 1-42).

IV. ACHIVI CONSULTATI

Fondo Einaudi, Archivio di Stato di Torino;

Fonds Michel Foucault, Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Département des Manuscrits;

Fonds Oulipo, Bibliothèque Nationale de France, Site Arsenal.

LE BAZAR FACE À L'ARCHIVE
UNE ARCHÉOLOGIE DU DISCONTINU

RÉSUMÉ

La recherche qui suit a son point de son départ dans une « rencontre » particulière. Il s'agit de la découverte d'un projet de revue imaginée par les écrivains Gianni Celati et Italo Calvino, le traducteur Guido Neri et l'historien Carlo Ginzburg, et destinée à ne jamais voir le jour. Le projet – dont les phases s'étalent sur une période qui va de 1968 à 1972 – est attestée par une documentation hétérogène composée de lettres, d'ébauches de présentation de la revue, de tables des matières. Cette documentation, publiée en 1998 par Mario Barenghi et Marco Belpoliti[1], révèle une hétérogénéité frappante, puisque nulle définition semble pouvoir rendre compte tant de la revue projetée que de la dynamique du projet lui-même. Parce qu'il fallait affronter cette impossibilité définitoire, la figure paradigmatique du bazar s'est imposée rapidement. D'où une hypothèse en deux volets : le bazar fonctionnait-il pour décrire cette expérience ? Et au-delà, pouvait-il correspondre beaucoup plus largement à la formation d'une discursivité complexe, correspondant à toute une série de tentatives de contestation, de fragmentation et de réarticulation des instances qui ont régi la pensée occidentale moderne - c'est-à-dire celles du Discours, de l'Histoire et de la Subjectivité ? Cette discursivité nouvelle, qui trouve en particulier une base méthodologique et conceptuelle dans la notion de discontinuité, intéresse au premier chef le débat intellectuel français des années 1960 et un certain nombre de ses productions. Il s'agissait donc de suivre le jeu de miroitements qui se produisent entre les questionnements philosophiques dont il était évidemment question, d'une part, et la performativité de ces questionnements eux-mêmes au sein des pratiques littéraires des

[1] Cf. M. BARENGHI, M. BELPOLITI, (dir.), *« Alì Babà ». Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano 1998.

néo-avant-gardes. Et il s'agissait de les attester et de les vérifier à la fois en France et en Italie, en faisant le pari d'une correspondance réelle.

Le projet de revue, provisoirement nommée *Alì Babà*, constitue à la fois un témoin de ces échos que nous supposons et un banc d'essai pour analyser la discursivité qui semble émerger à la surface de cette expérience. Le souvenir que nous en donne Gianni Celati, dans une lettre qu'il adresse à Barenghi et Belpoliti trente ans après, contient deux informations importantes quant aux circonstances de la naissance du projet. Cela remonte à l'été 1968, lorsque Celati et Calvino se retrouvent à Urbino, où se tient un colloque international de sémiotique. Le colloque, présidé par Tzvetan Todorov, réunit des folkloristes et des sociologues, des littéraires et des linguistes, ouvrant ainsi un espace de dialogue interdisciplinaire sur les structures du récit[1]. C'est en discutant, aux marges de cette plateforme de débat, que Calvino avoue à Celati son envie de créer une revue littéraire orientée vers la pluralité de disciplines.

Le modèle est hérité de celui de la revue *Il Menabò*. Calvino avait en effet collaboré et co-dirigé la revue crée par Vittorini en 1959 : celle-ci s'était bientôt affirmée comme un lieu d'expériences littéraires néo-avant-gardistes, et avait entamé un programme de collaborations internationales impliquant des collègues allemands et français. Le projet implique Calvino et Vittorini de 1961 à 1964, avant d'échouer complètement : mais il laisse toutefois derrière lui un réseau de contacts bien concret – en particulier avec des collaborateurs français. Tout cela constitue donc le terrain où se forme l'orientation littéraire de Calvino, sa sensibilité et son goût pour une littérature expérimentale, en rupture avec la forme plus traditionnelle du roman moderne. Si *Il Menabò* avait offert les conditions pour une ouverture nouvelle aux expériences françaises de déconstruction de la littérature telle qu'elle avait été conçue jusqu'au début du XX^{e} siècle, le colloque d'Urbino donne à son tour l'occasion d'une confrontation pluridisciplinaire autour de la question de la pratique narrative. Au croisement de ces deux événements prend forme l'idée de la revue *Ali Babà*. Guido Neri, engagé par l'éditeur Einaudi en tant que traducteur et spécialiste de littérature française, rejoint imédiatement le projet de revue.

Les trois intellectuels se réunissent en décembre 1968, pour ébaucher la possibilité d'un discours littéraire qui puisse réussir à briser la définition close de littérature, et qui

[1] Cf. T. TODOROV, « L'analyse du récit à Urbino », in *Communications*, n. 11, 1968.

soit susceptible d'inclure au contraire tout type de langage et de discours. Dans le compte rendu qu'il rédige après cette première rencontre, Celati souligne la nécessité de ne pas distinguer les langages des différents champs disciplinaires, afin d'empêcher une ontologisation des définitions et des procédures[1]. S'esquissent alors les images d'une littérature encyclopédique, d'une cartographie ouverte et inclusive, d'un bazar enfin, à l'intérieur duquel la pluralité irréductible des discours humains peut éclater, en brouillant l'ordre qui définit la place exacte assignée à chaque champ disciplinaire ou aux références qu'il porte en lui. Cette idée se nourrit d'une réception, certes très libre et peut-être un peu confuse, de la notion d'*archéologie* que Michel Foucault développait ces mêmes années de l'autre côté des Alpes. C'est en particulier l'articulation qu'il en donne dans *Les mots et les choses* qui impressionne le plus Celati. Celui-ci est en effet frappé par la façon dont la réflexion foucaldienne laisse émerger le caractère arbitraire de la formation discursive, ou du système épistémique régissant le rapport entre la pensée et le monde (entre les mots et les choses) dans le cadre d'une société et d'une culture déterminées saisies à un moment historique précis – y compris la manière de *narrer des histoires* et de distinguer les catégories du vrai, du vraisemblable et du fantastique.

La revue prend ainsi la forme d'une sorte de bazar, qui doit mettre en scène le spectacle varié des objets narratifs le plus hétéroclites et difficiles à cerner : tels les récits des aliénés, les collections de faits divers, les blagues, les rêves, les drôles de témoignages rapportés par un concierge dans ses rencontres quotidiennes. Le profil du projet prend forme avec des contours plus précis lorsqu'en 1971, Celati engage dans le projet le jeune historien Carlo Ginzburg, dont les recherches visaient à retrouver les traces des traditions populaires, aplaties sous les catégories de *sorcellerie* ou d'*hérésie*, en relevant les éléments d'hétérogénéité qui débordent ces dernières dans les réponses que donnent des accusés aux inquisiteurs lors de procès.

Malgré l'enthousiasme et la détermination dont témoignent les dernières lettres des quatre intellectuels, le projet de revue finit par être abandonné. Il s'arrête, ne laissant guère de traces des raisons qui en ont causé l'échec. Il nous reste pourtant la possibilité d'imaginer les causes de cette faillite. Cela tient sans doute à la consistance polyphonique et hétérogène qui non seulement caractérisait les contenus théoriques qui auraient dû être

[1] Cf. le compte rendu de la rencontre de Bologne, écrit par G. Celati et annexé à la lettre adressée à G. Neri et I. Calvino du 7 janvier 1969, publié dans M. BELPOLITI et M. BARENGHI (dir.), *op. cit.* p. 60.

mis en place par la revue – et les méthodologies disciplinaires adoptées –, mais bien plus profondément le projet lui-même – mené par des personnalités fort différentes, et qui impliquait un échange de points de vue dont la diversité – non seulement constatée mais désirée – a finalement empêché la possibilité de création d'une plateforme unitaire. Cependant, les idées et suggestions qui ont nourri ce projet ont pénétré dans la démarche de chacun des participants, dont les recherches stylistiques et thématiques se sont colorées d'une tonalité qui continuera à porter les traces de ce continent enfoui de réflexions collectives, en le déclinant d'une façon absolument singulière.

C'est particulièrement visible si l'on prend en considération la thématique de l'hétérogénéité infinitésimale du réel, qui coup après coup fait éclater toute tentative de réduction de la multiplicité à un schéma totalisant et unificateur, telle qu'elle est mobilisée par les réflexions théoriques de Italo Calvino – et telle qu'elle est performée parallèlement dans ses récits littéraires. C'est le cas de la tension, mise en scène dans *Le città invisibili*, entre la pluralité fourmillante décrite par Marco Polo à Kublai Kan, dont la fascination pour les récits panachés des villes composant son empire se heurte à la recherche obstinée d'une matrice pythagorique qui puisse précisément rendre compte de cette vivacité et de cette variété infinies[1]. Calvino est en réalité toujours à la recherche d'une logique autre, d'une sorte de *mathesis universalis* du fantastique qui permettrait en même temps de déduire toute réalité potentielle et de maintenir la tension d'un fourmillement infini de formes empêchant la cristallisation d'un ordre ontologique clos.

Or cette hyper-rationalisation vers laquelle tend Calvino est le motif d'une incompréhension profonde de Celati. Celui-ci aperçoit dans la recherche de son collègue le risque d'une réduction unitaire, ce qui produirait forcément la marginalisation des éléments irréductibles à cette unité. Celati penche plutôt vers la recherche d'un langage enfantin et parfois irrationnel, schizophrène, paranoïaque ; un langage déclassé et marginalisé par rapport à une rationalité qui se professe universelle. C'est par exemple Celati qui proposait d'inclure dans la revue des collections d'objets narratifs plus disparates les uns des autres : témoignages de fous, recueil de proverbes et de blagues, collections de faits divers anodins, etc. Celati débute par ailleurs lui-même sur la scène littéraire avec un roman, *Comiche*, qu'il bâtit sur la base d'un journal intime rédigé par l'interné d'un hôpital

[1] Cf. I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, puis Mondadori, Milano 1993.

psychiatrique[1]. Le récit, à travers une écriture presque dépourvue de signes de ponctuation, déploie un délire dans lequel retentissent une multitude de voix qui se superposent sans aucun ordre : nulle distinction ne se donne entre les personnages et les hallucinations du délire. Dans le style comique des scènes qui animent le roman (et qui caractérise plus généralement l'écriture de Celati), les éléments du langage oral, de la corporéité indécente et de la marginalité se nouent autour d'une tension, à la potentialité anarchique, de l'improductivité. Improductivité liée, d'une part, au refus de la normativité imposée à l'acte discursif par la rationalité, et, d'autre part à l'injonction téléologique imposée au sens du discours. Ce dernier élément est d'ailleurs commun tant à la littérature traditionnelle qu'au discours historique. Orienté par l'idée d'un développement progressif et continu de l'humanité (de sa culture et de sa civilisation), l'Histoire sélectionne et dispose les événements au fil de ce progrès, écartant tout ce qui n'y trouve pas de place et qui par conséquent doit être écrasé par l'accomplissement de la Raison.

La contestation de cette démarche du récit historique fait l'objet d'un article de Celati, *Il bazar archeologico*[2], dont le brouillon avait en réalité été rédigé à l'occasion de la préparation du premier numéro d'*Alì Babà*. Il est probablement inspiré par les échanges avec Carlo Ginzburg, qui rejoint précisément le projet à ce moment-là. Le jeune historien venait en effet de publier son premier travail, *I benandanti*, où il entamait la reconstruction d'une tradition populaire persécuté par l'Inquisition en tant que sorcellerie[3]. La recherche de Ginzburg se profile donc d'entrée de jeu comme une enquête visant à l'articulation d'une histoire non pas de la sorcellerie en elle-même, ou de l'acharnement inquisitoire contre les hérésies, mais bien des victimes de ces procès, et c'est-à-dire aussi de l'invisibilisation, de l'intégration ou de l'aplatissement des traditions rituelles qui sont mineures et subalternes par rapport à la culture officielle. L'opération est d'autant plus difficile que les archives parlent toujours la langue de la culture majoritaire, écrasant et réprimant les voix qui pourraient garder la mémoire des cultures hétérodoxes. Néanmoins, les dissonances, relevées dans les procès-verbaux des interrogatoires, entre ce que disent les inquisiteurs et ceux que disent les interpellés, permettent à Ginzburg de reconstruire non seulement la tradition des *benandanti*, mais aussi l'histoire et les croyances tout à fait

[1] Cf. G. CELATI, *Comiche*, Einaudi, Torino 1972.
[2] Cf. G. CELATI, «Il bazar archeologico», in *Il Verri*, n. 12, 1975.
[3] Cf. C. GINZBURG, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino 1966.

personnelles du meunier Domenico Scandella, qui deviendra l'objet de *Il formaggio e i vermi*[1]. Publié en 1976, le livre était en cours de préparation quand Ginzburg s'est rapproché du projet d'*Alì Babà*. Il formule par ailleurs plusieurs questions qui croisent celles qui étaient soulevées dans le cadre des discussions de la revue littéraire. Questions, qui tiennent aux aspects méthodologiques de la recherche, mais en même temps aussi au choix d'une modalité narrative – tant de la recherche en elle-même que des histoires qui en font l'objet. Il s'agit en effet d'articuler d'une part une méthodologie visant à analyser les éléments les plus infimes et marginaux d'une documentation qui est toujours produite par l'Histoire majoritaire, afin de laisser émerger les réalités réduites au silence – mais cela ne suffit pas ; il s'agit d'autre part d'empêcher certains résidus téléologiques d'orienter la narration, en écrasant les expériences qui en ont été exclues dans une sorte d'assimilation finale.

Ces thématiques, repérées au sein des recherches propres à chacun des intellectuels qui participa au projet de revue, mais aussi dans les réflexions collectives qui l'ont animé, sont en réalité le reflet d'une circulation d'idées beaucoup plus large, dont les échos proviennent du fourmillement intellectuel français de l'époque. Ces échos, d'ailleurs extrêmement variés, parviennent en effet jusqu'aux éditions Einaudi, où Calvino et Neri collaboraient en tant qu'éditeurs.

Guido Neri est, des quatre intellectuels que nous avons cités, le plus méconnu : à peu près contemporain de Calvino, il est coopté par ce dernier dans l'équipe Einaudi en 1964. Son parcours professionnel l'amène bientôt à se faire reconnaître en tant que spécialiste de littérature française contemporaine. Ses intérêts se concentrent sur les expériences avant-gardistes, notamment les branches dissidentes du surréalisme orthodoxe et les nouveaux romanciers. Au moment de son entrée aux éditions Einaudi, la préparation du numéro international de Il *Menabò* est en pleine activité, et Guido Neri sera chargé de la traduction des auteurs français qui y participent. On ne trouve pas de publication à son nom en dehors des préfaces et des notes aux ouvrages qu'il a traduits et dirigés. Néanmoins, malgré cette rareté d'écrits publiés, on y trouve, tout comme dans les nombreuses fiches de lecture qu'il a rédigées pour Einaudi, une orientation personnelle très nette, qui marque ses analyses. C'est notamment une résistance à la narration

[1] Cf. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976.

entendue comme linéarité discursive qu'il formule de manière évidente dans les évaluations des productions littéraires qu'il est appelé à produire avant d'envisager (ou pas) une publication. Cette résistance s'articule en réalité au point de convergence de la littérature, de l'Histoire et de la constitution de la subjectivité individuelle. Dans la préface qu'il écrit pour la traduction italienne de *Histoire* de Claude Simon, il souligne avec soin la façon dont Simon désamorce la fonction descriptive du langage aussi bien par rapport à l'Histoire qu'à l'histoire individuelle (c'est-à-dire de la mémoire), en neutralisant sa distinction avec les objets, les choses, les événements[1]. Le langage n'est donc plus un fil linéaire et continu sur lequel les choses et les événements se disposent, en suivant un sens qui serait à la fois leur direction téléologique et leur signification. Il existe au contraire dans toute sa puissance quand il transforme les choses qu'il enveloppe.

L'analyse du projet de la revue, et le retour sur la production des quatre hommes qui l'ont construit - dont l'œuvre personnelle est bâtie dans le fil droit de cette expérience -, ont alors fait émerger une triple problématisation, qui est précisément celle à partir de laquelle cette thèse de doctorat aimerait se consacrer. Interrogeant les pratiques narratives et littéraires, il s'agit d'étudier tout à la fois les instances du Discours, celles de l'Histoire et celles du Sujet. La majuscule ici adoptée (Discours, Histoire, Sujet) n'a pour fonction que celle d'un marquage explicite : on entend par là les représentations majoritaires et dominantes des trois instances. Or on se retrouve face à un complexe réseau de questions, qui tiennent en particulier à la circulation des idées et aux jeux d'influences très vifs en France à l'époque, et dans lequel les intellectuels protagonistes du projet *Alì Babà* ont été impliqués par la médiation des éditions Einaudi. C'est là, en effet, dans les couloirs de Via Biancamano à Turin, que les expériences littéraires néo-avant-gardistes et les échos philosophiques des problématisations mobilisées ont convergé.

La maison d'édition Einaudi a été fondée en 1933 à Turin par Giulio Einaudi et un groupe d'amis avec lesquels il s'était formé dès la jeunesse, au lycée Massimo D'Azeglio. Ces fondateurs étaient tous proches du mouvement socialiste libertaire *Giustizia e Libertà*. Le groupe, assez large, compte parmi ses premiers membres Leone Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese, Franco Antonicelli. Issus de formations variées, les fondateurs de la maison d'édition s'orientent d'entrée de jeu vers la publication d'essais dans les champs

[1] Cf. G. NERI, «Lettura di «Histoire»», in SIMON, Claude, *Storie*, Einaudi, Torino 1971;

de la théorie économique, de la critique politico-culturelle et historique et, grâce à Pavese, d'études d'anthropologie[1]. L'activité proprement littéraire émerge une dizaine d'années plus tard, quand Elio Vittorini commence à collaborer avec Einaudi. Vittorini donne alors une orientation très précise à la production littéraire de la maison d'édition piémontaise, qui se consacre à la publication d'une littérature expérimentale visant à mettre en scène la toute nouvelle société industrielle d'après-guerre, et l'aliénation quotidienne qu'elle provoque. C'est dans ce sillage que la revue *Il Menabò*, co-dirigée par Vittorini et Calvino, se forme, en ouvrant par le biais d'un projet d'une collaboration internationale une communication directe avec des recherches similaires développées au même moment en France.

Pour produire une cartographie de ces réseaux, il a fallu interroger le fonds Einaudi déposé aux Archives d'État de Turin. Composé de 3659 boîtes, le fonds des éditions Einaudi conserve les comptes rendus des réunions, ainsi que les fiches de lecture des ouvrages proposés et qui ont été l'objet d'une évaluation. De cette documentation émerge un profil qui est à la fois difficile à définir et qui pourtant s'impose par la précision des points d'intérêt qui en surgissent. Par le biais d'une confrontation avec l'histoire des avant-gardes françaises, et dans leur positionnement par rapport aux événements politiques et sociaux[2], le travail d'assimilation mené par les éditeurs Einaudi constitue bien la recherche presque constante d'expériences de langage orientées à la fois vers la dissolution du sujet du récit (qu'il s'agisse de la figure de l'écrivain ou de celle du personnage), et vers une prolifération, ou un éparpillement de l'objet littéraire. Cette orientation se perçoit par exemple à travers l'intérêt porté vers le groupe qui se forme autour de Bataille, avec les revues *Documents* et *Acéphale ;* ou celui pour les expériences qui prennent forme à partir d'Alfred Jarry, avec le *Collège de 'Pataphysique*, et le groupe de l'Oulipo.

Ce travail a ainsi abouti à formuler l'hypothèse d'un véritable discours du discontinu articulé à trois hauteurs : dans la déconstruction du Sujet de la philosophie moderne ; dans celle d'une Histoire monumentale orientée par l'idée d'un progrès de la Raison ; et dans celle d'un Discours entendu exclusivement comme usage expressif ou représentatif du langage. Or ce discours du discontinu trouve son écho théorique et critique dans la pensée

[1] Cf. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
[2] Cf. B. GOBILLE, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politiqe et avant-garde littéraire*, CNRS Editions, Paris 2018.

d'un certain nombre de penseurs et de théoriciens français : on pense ici à Foucault, à Barthes ou à Deleuze. On l'abordera donc aussi sur le versant philosophique en mobilisant tout particulièrement la boîte à utiles représentée par l'archéologie foucaldienne.

Formulée déjà à partir de la préface à la publication, en 1961, d'*Histoire de la folie*[1], la notion d'archéologie déploie ses armes méthodologiques dans l'enquête entamée avec *Les mots et les choses*[2]. Dans le livre de 1966 il est en effet question de retrouver les traces du système discursif déterminant les modalités de référence entre le langage et le monde, tel qu'il s'est imposé au cours de l'âge classique, et qui constitue ainsi la forme acquise par le savoir dans la pensée occidentale moderne. Il s'agit donc d'une analyse conduite à l'intérieur d'un espace discursif. La recherche, telle qu'elle sera éclairée en 1969 par *L'archéologie du savoir*[3], procède en montrant comment les objets ont été découpés et distribués à travers l'étude des articulations des énoncés, dans leur positivité effective (c'est-à-dire dans la production effective des événements discursifs). Le choix de consacrer la recherche à l'analyse, conduite au niveau discursif, des articulations énonciatives qui ont effectivement eu lieu à une époque donnée afin d'en tirer les règles formelles régissant la pensée propre à une culture, permet en même temps d'en démasquer le caractère arbitraire. Ce que l'archéologie laisse entrevoir, pour le dire autrement, c'est la possibilité toujours ouverte d'*autres ordres*, d'*autres modalités* de tissage des rapports entre la pensée, la connaissance et le monde.

Éloquente à cet égard, la préface des *Mots et les choses* présente l'ouvrage comme né de la rencontre avec un texte borgésien, où un bizarre classement d'animaux manifeste, dans tout le désarroi provoqué par l'impossibilité de penser ce classement lui-même, l'écart qui existe entre le langage et la réalité dont il est censé de transmettre la vérité[4]. Il est significatif d'ailleurs que le texte qui est à l'origine tant de la méthodologie que de l'objet de la recherche que Foucault déploie dans *Les mots et les choses* soit littéraire. Bien que limitée à un espace de réflexion apparemment plus marginale, la littérature représente pour Foucault un espace de réflexion privilégié, constituant le rebours de ses analyses archéologiques. La preuve en est non seulement la publication du *Raymond Roussel*[5],

[1] Cf. M. FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961
[2] Cf. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966.
[3] Cf. M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
[4] Cf. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit. pp. 7-8.
[5] Cf. M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris 1963.

parallèle à celle de *Naissance de la clinique*, mais aussi le grand nombre d'écrits qu'il consacre à ce sujet au cours des années 1960. Une recherche conduite au sein du fonds Foucault, conservé auprès de la Bibliothèque Nationale de France, et notamment une étude du *Journal intellectuel*[1] du philosophe, jusqu'à présent inédit, montre de près la naissance jumelle du questionnement des formations épistémiques régissant les discours de savoir, et des analyses sur le langage.

Portant de manière spécifique sur les gestes littéraires, les analyses foucaldiennes sur la littérature soulignent la matérialité dense et pâteuse du langage lui-même. C'est celle-ci, et elle seule, qui bâtit les scènes s'enchaînant l'une après l'autre dans les romans de Raymond Roussel, dont le procédé combinatoire déterminant le fil de ses livres avait été décrit par Roussel lui-même dans le posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[2]. Et c'est encore cette matérialité du langage qui permet, dans le cas de l'impossible taxinomie de Borges citée en ouverture des *Mots et les choses*, la mise en forme verbale et prononçable, grammaticalement correcte, de quelque chose qui, néanmoins, reste impossible à penser. Or, si une expérience de la matérialité du langage se situe au seuil d'une enquête archéologique visant à reconstruire l'*épistémè* de l'âge classique, cela tient au fait que c'est dans une consistance discursive (c'est-à-dire dans l'effectivité du rapport établi entre le langage et les choses) que cette *épistémè* prend sa forme spécifique. Pour cette raison, l'archéologie se définit, dans *L'archéologie du savoir*, comme une méthode de recherche procédant à l'intérieur de l'épaisseur matériel du discours. D'après *Les mots et les choses*, l'*épistémè* propre à la pensée occidentale moderne (à savoir celle qui a régit le développement d'une certaine forme du savoir scientifique, du discours philosophique, et des analyses économiques) se bâtit sur un type de rapport entre le langage et ce qu'il désigne qui est représentatif. Un rapport, celui de la représentation, qui réduit le langage à un pur moyen de transmission, à une pellicule transparente et lisse sur laquelle la réalité s'imprimerait dans sa vérité ontologique. La consistance matérielle du langage, à partir du XVI^{e} siècle, se trouve donc amincie, déclassée au minimum nécessaire pour permettre au langage d'être perçu ; ou, tout au plus, reléguée à élément esthétique, d'ornement formel du discours. De telle manière, c'est le pouvoir de façonner la forme des choses, que possède la façon de dire ces mêmes choses, qui se trouve nié.

[1] Cf. M. FOUCAULT, *Journal intellectuel*, BNF, département des Manuscrits, Fonds Foucault, NAF 28730 (91).
[2] Cf. R. ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1963.

Toutefois, au seuil du XX^{e} siècle, une brèche s'ouvre dans cette organisation discursive qui dissimule le pouvoir intrinsèque au langage de façonner, par la seule densité plastique qui lui est propre, le monde dans lequel il se loge. Cette brèche, est ouverte d'abord par la littérature. C'est l'écriture d'un Mallarmé, d'un Roussel, d'un Lautréamont, qui imposent à nouveau, dans leur toute-puissance, des langages livrés au jeu combinatoire de leur propre matérialité.

Ce que ces expériences du langage montrent est donc la possibilité d'un langage organisé autrement par rapport au système discursif ordonné c'est-à-dire en suivant un *logos* qui est censé exprimer une rationalité perçue comme normale, vraie, naturelle, et définissant ontologiquement l'Homme. Mais en réalité, celui-ci ne se définit qu'historiquement, et émerge au début de la grande réorganisation épistémique de l'âge classique. Foucault repère le moment de définition de cette rationalité dans le discours cartésien, lorsque le *cogito* devient le principe d'existence de l'homme, traçant en même temps la ligne de partage entre raison et folie. Le langage se trouve ainsi asservi à la transcendance de la raison : il est l'instrument à travers duquel s'exprime la connaissance du monde par l'homme. C'est d'ailleurs dans le champ du langage que l'altérité de la raison, c'est-à-dire la folie, se manifeste. D'après Foucault, le retour de la matérialité du langage au seuil de notre époque, libérée dans la littérature du XX^{e} siècle, court simultanément à la possibilité de la folie, et joue le rôle d'une contestation de l'organisation discursive qui a décidé de tout partage entre le vrai et le faux, entre le raisonnable et le fou, entre le pensable et l'impensable. En bref : qui a créé et ordonné les objets dont on parle et qu'on connaît, et qui a déterminé la façon de classer ces objets et ces connaissances.

Mais il ne faut pas s'y tromper. Si le langage de la folie a pu jouer ce rôle, si la littérature contemporaine a accueilli ce langage, ce n'est pas parce que la folie exprimerait la vérité cachée, intimement authentique de l'homme. Plutôt, c'est la façon de travailler la langue dès l'intérieur de sa densité, en la déliant du sens que lui donnerait une conscience créatrice (ou bien un inconscient créateur). Dans son rapport avec la littérature, la folie n'est pas considérée par Foucault en tant que maladie, mais bien en tant qu'extérieure à tout partage social établi entre la normalité et ses déviations, entre ce qui a du sens et ce qui n'en a pas. En exerçant cette fonction d'extériorité au fil du langage, la folie devient le lieu où les catégories qui organisent les formes du monde en lui donnant son visage familier se brouillent et se bouleversent. Le langage de la folie est donc reçu par la littérature

contemporaine en vertu de la possibilité qu'il ouvre de faire basculer les formes, de créer des rapprochements inédits et des métamorphoses inouïes, en désorientant le sens commun des mots et le bon sens du discours[1]. Cela se concrétise à travers la mise en œuvre de procédés grâce auxquels le langage peut s'ordonner indépendamment d'une logique rationnelle. Le procédé sépare en effet le langage de sa fonction expressive, ou représentative – cette fonction en vertu de laquelle il se trouvait obligé de véhiculer un sens. L'hypothèse déployée dans *Les mots et les choses* avait démasqué cette fonction en lui enlevant toute nécessité ontologique, et en montrant sa genèse historique et géographique. Par le procédé s'ouvre à présent, dans l'épaisseur du langage, une alternative, par-delà l'évidence désormais visible du pouvoir manipulatoire que le langage applique à la réalité.

La démarche d'écriture propre à Raymond Roussel, qu'il a livré à la postérité dans son œuvre posthume *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, est par ailleurs rapprochée par Foucault des cosmogonies étymologiques de Jean-Pierre Brisset, ou de la manière que Louis Wolfson invente pour travailler le langage en l'empêchant que la langue maternelle n'y fasse retour. Dans les trois cas, il s'agit d'une machinerie impersonnelle qui s'instaure à l'intérieur du langage, en le fragmentant et en le sectionnant selon ses caractéristiques physiques (phonétiques ou graphiques), et le recomposant selon des critères qui opèrent exclusivement sur sa matérialité.

La matière sur laquelle le procédé s'exerce est un langage reçu par hasard. En effet, si le langage n'est pas le moyen d'une transmission pure de la vérité du monde ou expression d'une subjectivité, le sujet concret qui parle ou écrit n'est pas l'incarnation d'une conscience souveraine et créatrice. Au contraire, il reçoit un langage déjà organisé en une discursivité au travers de laquelle la réalité prend une forme déterminée. L'élément du hasard est par ailleurs bien marqué dans les écrits de Roussel, qui procèdent en découpant des lambeaux de phrases déjà formées, comme des strophes de chansons ou les adresses des magasins du quartier, et en les agençant. L'accumulation de matériel

[1] Nous empruntons les notions de *sens commun* et de *bons sens* à Gilles Deleuze, telles qu'elles sont articulées en *Différence et répétition* et mobilisées en *Logique du sens*. D'après Deleuze, le *sens commun* est la faculté d'identification, l'organe commun à tous les hommes leur permettant de reconnaître l'identité d'un objet – de même que d'un sujet (cf. G. DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, pp. 173-180). Le *bon sens*, d'autre part, est la fonction qui détermine la continuité et la linéarité de la direction correcte selon laquelle la pensée – et le langage qui l'exprime – doive se développer (cf. *ibidem*, pp. 288-290 ; cf. aussi G. DELEUZE, *Logique du sens*, p. 93).

verbal préformé est donc l'opération préliminaire d'une démarche narrative qui bouleverse le bon usage de l'écriture en littérature. Il n'est donc pas étonnant que l'élément du hasard, dans la forme d'une récollection d'objets discursifs immédiatement considérés comme objets narratifs, trouve une place importante au sein du projet de revue *Alì Babà*, afin de contribuer à l'idée d'une littérature encyclopédique visant à ébranler les bornes qui définissent la littérature elle-même.

Le thème de l'accumulation s'affirme par ailleurs avec insistance partout au sein de ce fourmillement d'idées que la recherche ici présentée aimerait reconstruire. L'accumulation se retrouve par exemple soulignée par le linguiste suisse Paul Zumthor à propos des écrivains du XIII^{e} siècle nommés les Grands Rhétoriqueurs[1]. Le linguiste était lié au groupe de la revue *Change*, fondé par Jean-Pierre Faye, ancien telquelien en rupture avec la revue de Philippe Sollers, et par l'oulipien Jacques Roubaud. La référence aux Grands Rhétoriqueurs est particulièrement significative dans la mesure où ces anciens poètes du non-sens avaient été assimilés par l'Oulipo à des plagiaires par anticipation. Formé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais au sein du Collège de Pataphysique, l'Ouvroir de Littérature Potentielle se constitue en tant que laboratoire collectif de création littéraire : l'écriture s'y produit en particulier par l'invention de systèmes de contraintes dont l'effet est précisément le texte littéraire lui-même. L'activité principale du groupe (comme le montrent les procès-verbaux des premières réunions conservés dans le fonds Oulipo du site Arsenal de la Bibliothèque Nationale de France) consiste justement à élaborer et cataloguer la variété la plus nombreuse possible de contraintes à suivre. Les membres du groupe se situent d'ailleurs eux-mêmes dans la lignée du procédé mis en œuvre par Raymond Roussel.

L'enjeu que ces expérimentations littéraires, et les réflexions théoriques qu'elles déclenchent, implique, c'est la déconstruction de la prétendue nécessité naturelle d'un usage univoque de la langue. Autrement dit, la contestation de l'ordre discursif qui régit notre société est ce que ces expériences du langage mettent en place. Et elles le font en exaspérant le caractère arbitraire de tout système qui règle le fonctionnement du langage. En opposant un système de règles fonctionnant sur une base absolument autre par rapport à celle de la production raisonnée du sens, le langage tel qu'il est pratiqué par la littérature

[1] Cf. P. ZUMTHOR, *Le masque et la lumière*, Seuil, Paris 1978.

contemporaine bouleverse en effet les relations établies entre naturalité et artificialité dans le cadre de la production de discours. Alors que dans l'usage quotidien et familier du langage, le sujet qui énonce dispose le langage de manière arbitraire, en suivant la seule contrainte d'un sens qui est rendu nécessaire par un principe de rationalité et qui doit se rapporter aux catégories du vrai, du vraisemblable et du faux, le procédé roussellien ou l'écriture sous contraintes oulipienne déterminent la disposition du langage selon la nécessité stricte dictée par un système minutieux de règles. Mais le langage est de telle façon complètement déliée de l'injonction à suivre la volonté expressive du sujet qui énonce, ainsi que de l'obligation à correspondre à une réalité qu'il représente.

Ce que ces expériences littéraires affirment, c'est une pratique de montage. Par leur biais, le langage devient comme une mosaïque dont les éléments ont chacun une forme particulière, et qui s'agencent selon des combinaisons potentiellement infinies, jaillissant des alliances et des voisinages les plus inouïs. L'écriture en tant que montage est particulièrement pratiquée par le groupe de l'Oulipo, véritable usine de production narrative. C'est par ailleurs dans ce sillage que s'ouvre le premier numéro de la revue *Change*, très proche de l'activité du collectif d'écrivains. La revue fait sa première issue publique avec un volume consacré à la pratique du montage, et notamment au but politique et social que cette pratique langagière vise[1]. Faye y indique effectivement le lieu où se définissent les formes qui composent une société : c'est là donc qu'il faut aller, afin de s'emparer de la machine de production de formes, les soumettre au kaléidoscope des procédés, et provoquer ainsi une métamorphose du réel à partir de laquelle une société pourra être dessinée autrement.

Une fois qu'il a retrouvé sa matérialité, le langage récupère donc sa consistance autonome. Il peut alors jouer dans le monde, en faire l'Histoire. D'après l'introduction que Faye écrit pour la « Manifestation du Collectif Change », parue dans le n. 13 de *Change*, l'Histoire est le produit du croisement de deux plans de matérialité : celui des choses et des événements, et celui du langage qui, en décrivant les choses et les événements, les ordonne en discours et en détermine ainsi la configuration[2]. Discours littéraire et discours historique possèdent par ailleurs non seulement une détermination formelle mais un

[1] Cf. J.-P. FAYE, « Montage, production », in *Change*, n. 1, 1968.
[2] Cf. J.-P. FAYE, « Manifestation, langage, manifeste », in *Change*, n. 13, 1972.

principe téléologique. L'un et l'autre suivent en effet un sens orienté par une fin – ou un but.

Cette analogie constitue l'un des points le plus importants de la dynamique de contestation des instances qui régissent la pensée occidentale, que cette recherche tente de reconstituer et d'analyser. Elle se retrouve bien évidemment d'abord dans le projet de revue qui est à l'origine de ce travail. Dans le brouillon que Gianni Celati écrit pour la présentation du premier numéro (publié quelque an après sous le titre « Il bazar archeologico »), l'histoire est caractérisée par son articulation téléologique[1]. Elle confère ainsi aux événements une direction qui doit aboutir à une identification précise : celle qui s'instaure avec la société dont elle narre le développement (à savoir ici : la société occidentale). Identification décidément critiquée par Carlo Ginzburg. Ses recherches visent en effet à retrouver les traces des traditions oubliées qui ont été effacées par l'histoire officielle, et dont il revendique l'irréductibilité absolue dans le sillage d'une histoire qui les a exclues[2]. Enfin, l'histoire est définie par Italo Calvino, dans l'article « L'occhio dell'archeologo » (écrit pour fournir un argumentaire de la revue), comme une narration déroulée autour d'un « sujet nommé l'Homme »[3]. L'homme est donc le personnage principal du discours historique. Homme, que la pensée occidentale a identifié à une Raison dont on prétend affirmer l'universalité, mais qui a une date de naissance précise, au seuil de l'âge classique.

Dans la reconstruction du système discursif qui a donné à la culture occidentale moderne sa forme, qu'il entame avec *Les mots et les choses*, Foucault donne à l'histoire une place tout à fait particulière. En fait, elle ne figure pas parmi les sciences humaines, dont l'ouvrage fait l'archéologie, bien qu'elle soit « comme la mère de toutes les sciences de l'homme »[4]. Pourtant, au seuil du XIX^{e} siècle, l'homme se trouve dépourvu d'une historicité qui lui est propre, l'Histoire s'étant fragmenté également en une histoire spécifique – et autonome – des objets qui composent la vie humaine et permettent son activité dans une société (c'est-à-dire une histoire propre au monde naturel, une histoire des sociétés et de leurs systèmes économiques et une histoire intrinsèque au langage).

[1] Cf. G. CELATI, « Il bazar archeologico », in *Il Verri*, n. 12, 1975.
[2] Cf. C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi*, op. cit., p. XXV.
[3] I. CALVINO, « L'occhio dell'archeologo », in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980 ; puis Mondadori, Milano 1995, p. 320 (nous traduisons).
[4] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 378.

Pour faire face à cette menace, l'histoire des idées, ou de la pensée, reste accrochée avec entêtement à la structure continue de sa propre narration. Dans *L'archéologie du savoir*, Foucault explique d'ailleurs qu'il faut faire céder ce dernier bastion que représente l'idée du développement continu de la conscience. La continuité de l'histoire des idées est, pour Foucault, la garantie de la position centrale et souveraine d'une conscience qui serait « le sujet originaire de tout savoir »[1]. C'est avec ces représentations du sujet, de cette conscience et de cette Raison que les événements racontés par l'histoire doivent tisser une identification. S'amorce ainsi un dispositif qui vise à unifier sous une identité totalisante tout événement prenant part au récit du passé de la société occidentale.

Le discours historique bâtit ainsi une mémoire. Dans ce sens, la tradition est la forme que l'on donne à la mémoire collective (ou bien la mémoire de ce sujet de l'histoire qu'est la Raison occidentale). Elle se construit en sélectionnant les moments auxquels elle peut donner un sens, à l'intérieur du développement progressif de la Raison. Mais sélectionner, en vue d'une totalité unitaire et finalement reconstituée, équivaut à exclure tout ce qui ne peut pas être assimilé dans ce parcours. Les monuments se chargent de jalonner ce parcours. Ils témoignent en effet des moments les plus importants de la croissance de cette conscience, le progrès de la société humaine (en réalité : de la société occidentale).

Le monument s'insère dans cette masse documentaire dont l'archéologie étudie la composition propre à chaque société. Tant le monument que la façon propre à chaque société de composer son archive révèlent en effet la forme arbitraire que toute société donne à sa propre mémoire. Cette métaphore architecturale du discours historique n'est pas anodine. Elle est l'objet de l'article « Architecture » que George Bataille écrit pour le « Dictionnaire critique » du n. 2 de la revue *Documents*[2]. Le monument fonctionne, de cette manière, comme le symbole d'une histoire écrite par les vainqueurs, qui narre la grandeur de ce qui est digne d'une mémoire presque sacrée. C'est dans cette fonction qui est la sienne que le monument est visé, dans le roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, quand l'insolente petite fille qui est la protagoniste du récit, se moque de Napoléon et de son autorité (« Napoléon mon cul », répond-elle à l'oncle qui lui propose de visiter

[1] M. FOUCAULT, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », in *Dits et écrits*, vol. I, texte n. 59, Gallimard, Paris 1994, p. 700.
[2] Cf. G. BATAILLE, « Architecture », « Dictionnaire critique », in *Documents*, n. 2, 1929, p. 117 de l'édition établie par D. HOLLIER en 1991.

« les Invalides et le tombeau véritable du vrai Napoléon »[1]). La mise en scène de la contestation des monuments est par ailleurs redoublée par toutes les actions entreprises par les écrivains qui ont rejoint la vague révolutionnaire de Mai 68. L'occupation, à laquelle participent Jean-Pierre Faye et Jacques Roubaud, de l'Hôtel de Massa, en tant que siège de la Société des Gens des Lettres et donc bastion, « monument » de la sacralité des Lettres, en est de ce point de vue un bon exemple.

La recherche historique, telle qu'elle a été construite par Foucault, se joue donc dans l'analyse de la matérialité de l'archive, de sa composition, et de la forme dans laquelle une société modèle sa mémoire. Grâce à cette méthodologie, qui étudie la composition formelle du discours historique, le type d'histoire qui est bâti sur la lignée d'un progrès, d'une téléologie, peut être désamorcée. C'est grâce à cette attention pour des éléments formels que Ginzburg peut quant à lui retrouver les traces de quelque chose qui excédait cette histoire progressive, et qui produisait des dissonances dans les archives du pouvoir.

Le discours historique, au moins pour ce qui concerne l'histoire des idées, se déploie donc à partir d'un noyau central, la conscience, qui constitue en même temps le sujet qui tisse tout le réseau discursif en charge de la réalité, et le sujet à qui ces discours s'adressent. L'homme est donc, dans cette disposition discursive, le sujet de toute représentation. La discursivité propre à l'histoire des idées s'affirme ainsi comme paradigmatique de l'*épistémè* de l'âge classique. Or cette *épistémè*, dont *Les mots et les choses* étudie les rapports formels internes, est exemplifiée par le tableau de Velasquez, *Les Ménines*. Pour Foucault, la scène représentée par Velasquez se livre à tout un jeu de prestidigitation visuelle qui révèle finalement la place vide qui constitue son propre centre : la place réservée au sujet – à la fois l'auteur du tableau, le sujet représenté (le roi) et le spectateur pour qui le tableau a été peint. L'*épistémè* de l'âge classique, ainsi représentée au moment de son commencement, est donc bâtie à partir d'un « manque essentiel »[2]. Parmi les savoirs que l'homme déploie pour rendre la réalité intelligible à sa propre Raison, nul savoir est réservé à lui-même en tant qu'objet de science. Sujet de toute représentation, l'homme y est absent comme objet. Ce manque essentiel détermine la culture moderne occidentale dans son effort de cerner l'homme, en organisant, au tournant du XIX^{e} siècle, les savoirs composants les sciences humaines. L'*épistémè* de l'âge moderne s'ébranle ainsi sous le

[1] Cf. R. QUENEAU, *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris 1959, p. 16.
[2] M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 319.

coup d'une question qui retentit comme un écho à l'énigme nietzschéenne di *qui* parle et à la réponse de Mallarmé qui s'abîme dans l'anonymat, libérant le langage de toute prise qu'un auteur pourrait revendiquer sur la composition qu'il endosse.

La question de l'anonymat est davantage abordée par Foucault dans *L'archéologie du savoir* sous un autre angle : il en va de la question de la fonction du sujet concret qui énonce les énoncés dont la recherche archéologique s'occupe. Le sujet de l'énonciation, loin d'être l'origine de l'énoncé, est une place vide remplie tour à tour par des individus concrets. Cette problématisation foucaldienne du statut du sujet de l'énonciation, qui se révèle être une fonction dans le réseau tissu par le système discursif régissant la pensée dans une société particulière, s'insère dans un questionnement qui, plus largement, engage la scène littéraire des années 1960. Occupant une place sur laquelle il n'a aucune prise, l'auteur se découvre déterminé par un système discursif et social : certes il possède un droit de parole, mais celui-ci s'exerce pourtant à travers d'un langage déjà formulé dans son articulation discursive. Dans cette mesure, il est visé par les protestations de Mai 68, en tant qu'elles formulent une critique très vive du rôle de l'auteur considéré comme propriétaire d'un discours et détenteur d'un capital symbolique qui peuvent être investis dans l'industrie littéraire.

L'auteur devient ainsi comme le symbole de cette garantie que la structure discursive de l'histoire des idées s'obstinait à maintenir. Il est en effet la garantie de ce noyau dur de la conscience, du sujet transcendantal qui, par la seule force de sa rationalité et dans la seule détermination de sa liberté, découvre progressivement la réalité qui l'entoure et qu'il peut connaître dans sa vérité naturelle, ontologique, absolue. L'auteur assure finalement un système par le biais duquel l'homme a pu être objectivé et cristallisé par des instances de savoir qui le normalisent et l'enferment dans une définition essentielle.

Il est bien le corps ce qui est au centre de ces instances de savoirs et, dépendant de ces derniers, des institutions qui en disciplinent et en corrigent les déviations ou les pathologies. La description du mouvement par lequel le corps se retrouve être l'objet central d'un dispositif de contrôle et de pouvoir, constitue les pages centrales de *Surveiller et punir*, lorsque le philosophe s'engage dans l'analyse du changement du paradigme punitif. Bien que le corps ait disparu de la scène – mieux : de la mise en scène – de la punition, bien que la punition ne soit plus corporelle, le corps est pris néanmoins dans des

techniques de dressage qui, en présupposant sa docilité et sa malléabilité[1], en contrôlent l'exact fonctionnement. C'est le XVIII[e] siècle qui représente le tournant repéré par Foucault pour ce changement de paradigme.

Ce contrôle sur le corps s'exerce en s'appuyant sur un discours de savoir. Discours, physiologique et médical, qui s'affirme comme détenant la vérité sur le corps, son fonctionnement, et donc sur la vérité biologique des individus. Le fait qu'un discours de savoir tenu sur le corps définisse la vérité d'un individu ouvre en particulier un terrain d'enquête qui consiste en l'analyse du changement du savoir scientifique et juridique autour de la sexualité. Un cas particulier est alors donné par le statut des hermaphrodites. Foucault aborde ce sujet à l'occasion de l'histoire d'Herculine Barbin. Jeune fille grandie dans des milieux religieux presque exclusivement féminins, Herculine Barbin entre dans un dispositif de définition de l'individu qui l'obligera, après avoir reconnu la véritable nature de son sexe, à changer juridiquement d'identité de genre à l'âge de vingt-et-un ans. Victime de cette « chasse à l'identité »[2], comme le définit Foucault, qui se poursuit avec acharnement au cours du XIX[e] siècle, le nouveau jeune garçon, dans l'impossibilité de s'adapter à sa nouvelle identité, finit par se donner la mort à vingt-cinq ans, après avoir rédigé son autobiographie. La découverte de ce cas donne lieu à une étude de la question de la définition du « vrai sexe », comme Foucault intitule la préface qu'il donne à la publication du dossier sur Herculine Barbin. Si la publication de ces études consacrées par Foucault à la question du changement de statut des hermaphrodites dans le discours médical et juridique compte très peu de pages, une enquête parmi les boîtes du fonds Foucault acquises par la BnF, notamment la boîte n. 82, montre un travail et un cumul de documents qui débordent énormément le bref texte que Foucault publie à ce sujet. La boîte, qui compte dix chemises, contient une grande quantité de photocopies concernant des traités d'histoire naturelle des XVI-XVII[e] siècle sur l'hermaphroditisme, ainsi que des traités médicaux et juridiques du XVIII[e] siècle et du XIX[e]. Cette documentation amène Foucault à repérer deux changements du statut des hermaphrodites, auxquels il dédiera quelques pages dans la préface au mémoire d'Herculine Barbin. Si le souci des naturalistes des XVI-XVII[e] siècle était celui d'identifier et de classer les prodiges et les monstres – les déformations physiques – et, parmi celles-ci, les type d'hermaphrodites, le rapport du

[1] Cf. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975, pp. 138-139.
[2] M. FOUCAULT, *Herculine Barbin, dite Alexina B.*, Gallimard, Pari 1978, p. 15.

discours scientifique aux gens qui présentent les caractéristiques des deux sexes change autour les années trente du XVIII^{e} siècle, lorsque la réalité des hermaphrodites commence à être niée. Le constat de l'existence de personnes dotées des deux sexes est alors attribué à la myopie d'une science médicale pas encore développée. L'attribution du faux sexe à la naissance devient une erreur. Un deuxième changement a lieu au début du XIX^{e} siècle, lorsque l'ambiguïté de genre trouve sa place parmi les pathologies.

La recherche du « vrai sexe », l'exigence d'affirmer avec entêtement la coïncidence de chaque individu avec son identité sexuelle, est presque contemporaine à la formulation de ce réseau de discours qui a permis l'articulation d'un dispositif disciplinaire. Si le corps était déjà impliqué - et il l'était massivement et violemment, dans les systèmes d'assujettissement précédents et dans la pratique punitive du supplice -, à partir du début du XIX^{e} siècle, suivant une vague de prétendue humanisation, le corps humain échappe au contraire à cet acharnement violent exercé sur lui. Mais il rentre dans un contrôle minutieux qui le fouille et le manipule de près et dans ses moindres mouvements. Naît ainsi une « anatomie politique »[1] qui s'articule en fonction de la productivité des individus qui composent ce que l'on appelle une « population ». C'est sous cet angle qu'il faut lire aussi bien le changement de statut des hermaphrodites que la formation d'un savoir sur la sexualité.

De cette manière, un contrôle minutieux se déploie, qui s'exerce sur les corps, et plus en général sur la vie des individus. Le commencement de ce dispositif de contrôle du quotidien est tout d'abord repéré par Foucault dans le texte *La vie des hommes infâmes*. Le texte, qui devait présenter une anthologie de documents concernant des vie misérables, ordinaires, dont la trace permanente produite par l'effet d'un heurt avec le pouvoir permet la permanence dans les registres d'une époque, avait été exhumée par Foucault à partir des archives de l'Hôpital Général et de celles de la Bastille. Dans ce texte, Foucault, indique comment le pouvoir pénètre désormais jusque dans les moindres activités de la vie ordinaire.

Or cette « prise du pouvoir sur l'ordinaire de la vie » n'est pas tout à fait nouvelle. Le christianisme avait organisé ce contrôle de la conduite des gens autour de la pratique de la confession. Mise en discours de la quotidienneté, la pratique de la confession prévoit

[1] M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 139.

cependant l'effacement simultané de ces traces. A partir du XVII^{e} siècle ce mécanisme se déplace sur un plan administratif et non plus religieux : il devient « mécanisme d'enregistrement et non plus de pardon »[1].

Dans ce cadre, la biographie devient le dispositif d'objectivation de la vie d'un individu. Dans un article paru en 1986 dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, intitulé « L'illusion biographique », Pierre Bourdieu dénonce une philosophie de l'identité comme ce qui sous-tend la pratique du récit biographique[2]. Ce que le récit biographique présuppose, c'est, d'après cet article, la continuité et la coïncidence à soi d'un sujet, d'un individu, d'une identité, insérée dans le cours d'événements logiquement et temporellement enchaînés. Mais il présuppose aussi bien un usage du langage qui se déploie en récit continu : une nappe transparente sur le fond de laquelle les événements de la vie vont se déposer, s'ordonner, se montrer dans leur succession progressive.

Le récit biographique devient ainsi le pont de convergence des instances du Discours, de l'Histoire et du Sujet. Champ de bataille de ces déterminations qui enserrent les individus dans un dispositif normalisant et disciplinaire, la vie concrète et les façons de la raconter, de la mettre en discours peuvent cependant tout aussi bien devenir le théâtre d'une réappropriation d'une subjectivité par elle-même, la mise en place d'une production de soi qui désamorce toute définition surdéterminante. C'est grâce à la stratégie du montage, déjà formulée par rapport au langage en tant que lieu de production de formes, que cette réappropriation pourra en réalité se produire.

[1] M. FOUCAULT, « La vie des hommes infâmes », in *Dits et écrits*, op. cit., vol. III, texte n. 198, p. 245.
[2] Cf. P. BOURDIEU, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1989.