

**Comparatismi 3 2018**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20181450>

## **Il vuoto, l'apparente, il simulacro: tre considerazioni per una teoria kantiana della letteratura**

Marco Carmello

**Abstract** • Questo lavoro intende tracciare le prime linee di sviluppo di una possibile teoria kantiana della letteratura. Le prime tre sezioni saranno dedicate alla discussione della *Kritik der Urteilskraft* (*Critica del giudizio*), la quarta discuterà brevemente i tre temi riportati dal titolo in relazione a tre differenti autori: Sterne, Stendhal e Gombrowicz.

**Parole chiave** • Apparente; Vuoto; Simulacro; Kant; Estetica

**Abstract** • The aim of this work is to define a possible development of a Kantian theory of literature. In the sections from one to three we shall discuss some aspects of Kant's *Kritik der Urteilskraft* (*Critique of Judgment*), and in the fourth section we shall shortly discuss the three themes quoted in the title in relation to three authors: Sterne, Stendhal and Gombrowicz.

**Keywords** • Phenomenological Appearance; Emptiness; Simulacrum; Kant; Aesthetics

**Ledizioni** 

# Il vuoto, l'apparente, il simulacro: tre considerazioni per una teoria kantiana della letteratura

Marco Carmello

## I. Introduzione

Se assumiamo che la letteratura moderna sia frutto dell'emancipazione pienamente realizzata di quel campo difficilmente definibile che il sistema retorico, a cui era rimasta ancorata la produzione letteraria almeno dalla fine dell'antichità al Barocco, aveva racchiuso nell'ambito regolabile dell'*inventio*; se accettiamo, quindi, che la nostra letteratura nasca dalla rottura definitiva in forza di cui la funzione regolativa delle norme retoriche viene meno in favore della libertà dell'estetica, allora dobbiamo concludere che la letteratura moderna sia letteratura del romanzo.

La nascita del romanzo borghese<sup>1</sup> nel XVIII secolo, insieme a quella dell'estetica intesa come disciplina autonoma, segna infatti una svolta definitiva nel nostro rapporto col 'fatto letterario'.

Il venir meno dell'*inventio*, frutto della lunga crisi del sistema retorico<sup>2</sup> iniziata a metà XIV secolo e giunta al suo irreparabile culmine del XVII, oltre a disattivare le griglie della *dispositio* e la sintassi, immaginativa oltre che orale, dell'*elocutio*, rende vano quell'approccio che frappone fra il reale e la sua espressione un corpus di immagini organizzato, variando il quale ogni espressione letteraria viene garantita da un lato nella sua adesione al sistema delle regole espositive, dall'altro nella sua referenzialità solo indiretta e mediata al mondo, che assicura all'oggetto letterario un diritto di cittadinanza all'interno dell'orizzonte concettuale.

Nonostante la disputa che li separa fin dalla nascita, di fatto discorso retorico e discorso filosofico cooperano nella gestione del senso; compito della retorica, in questa condivisione del lavoro di significazione, è quello di assegnare al fenomeno<sup>3</sup> un indice che permetta di disinnescare quanto di irrimediabilmente transeunte – e perciò legato alla mancanza di essere – vi è nel fenomeno stesso.

<sup>1</sup> Sul romanzo si vedano: Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo, 1800 – 1900*, Torino, Einaudi, 1997 e l'opera collettiva *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001; Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011; per la nascita del romanzo borghese nell'Inghilterra del XVIII secolo, il classico di Ian Watt, *The rise of Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus, 1957, e anche Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, John Hopkins University Press.

<sup>2</sup> Sul venir meno delle strutture retoriche durante il Barocco si veda: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987 (il volume è composto da due testi pensati e scritti a trent'anni di distanza: il primo, *Aristotelismo e barocco*, riprende un testo già apparso nel 1955, il secondo, *Il barocco e noi. Perché non siamo e come siamo barocchi*, sviluppa una relazione congressuale del 1986. Per tutte le notizie cfr. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 7). Si veda anche: José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Madrid, Ariel, 1975. Sulla retorica in genere, cfr.: Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988 e Giovanni Bottirolì, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

<sup>3</sup> Ossia, etimologicamente, a ciò che appare, che si *presenta in luce*.

Il venir meno dell'*elocutio* e il conseguente approdo del fatto letterario alla referenzialità immediata, al segno liberato dal lavoro allegorico, cui tende tutto il sistema retorico, ha dunque una valenza di primaria importanza, che porta all'istituzione dell'immagine come simulacro vuoto. Nella referenzialità diretta che, venuta meno la salvaguardia retorica, travolge il sistema letterario riportandolo così alla sua natura eminentemente linguistica,<sup>4</sup> l'apparente gioca quindi un ruolo cardine. Ecco perché vuoto, apparente e simulacro contraddistinguono la modernità letteraria.

L'apparente si emancipa, esce dai significati impostigli dagli strumenti concettuali di gestione che ne avevano trattenuto le valenze perturbanti e si pone come oggetto fondamentale di una nuova esperienza culturale, la quale trova la sua teoria nello sviluppo dell'estetica e la sua realizzazione pratica nella scrittura di un romanzo inteso come riproduzione dell'apparente stesso in chiave non più soprasensibile, allegorica, ma riprodotiva.

Questo spiega anche la necessità di una teoria non più solo letteraria, ma, propriamente, *della letteratura*: l'ambito del letterario, come in genere quello delle arti, esce infatti dalla tutela del sistema delle *artes* per affermarsi nella sua piena autonomia, imponendosi come oggetto di riflessione indipendente. L'imporsi della letteratura come oggetto autonomo, quindi anche come oggetto di teoria, appartiene così a quel processo di emancipazione dei simulacri di cui anche Perniola<sup>5</sup> parla; in questo senso – abbiamo detto – la letteratura moderna è letteratura del romanzo. Il non genere, la non forma per eccellenza è quella in cui, più di tutte, si realizza la novità di cui stiamo parlando. È il romanzo, infatti, anche a causa della sua natura di oggetto ancora non teorizzato, a segnare la discontinuità che la rottura illuministica e neoclassica marcano.

Non fa meraviglia che sia dunque rispetto al romanzo che si debba porre, e che in effetti si ponga, la domanda rispetto alla mimesi; quella che ci obbliga a chiederci che cosa il romanzo stesso rappresenti. Il tentativo di risposta a questa domanda ci riporta al problema dell'emancipazione dell'apparente secondo le tre direttrici segnalate dal titolo: il vuoto, l'apparente ed il simulacro. A queste tre dimensioni dedicheremo l'indagine che segue.

## 2. Premessa necessaria

A proposito di estetica, Perniola scrive che:

l'estetica, cioè [...] un pensiero filosoficamente strutturato, è tuttavia tradizionalmente indipendente nei confronti dei problemi della gnoseologia, dell'etica, della politica. Il nuovo progetto dell'estetica non sarà più ovviamente l'arte o il piacere, ma l'operazione culturale, il processo di socializzazione dell'immaginario e di culturalizzazione radicale per cui il "reale" si trasforma in simulacro.<sup>6</sup>

L'emancipazione dell'estetico rappresenta dunque una rottura epocale nel corso della filosofia occidentale; dobbiamo così accettare la radicalità dei termini che la teorizzazione dell'estetico in quanto sapere filosofico autonomo – cioè la nascita dell'estetica come disciplina – comporta: non si tratta più di fare una filosofia dell'immagine,<sup>7</sup> ma di accettare

<sup>4</sup> Il linguaggio, infatti, è già da sempre travolto dalla referenzialità diretta, immediata.

<sup>5</sup> Si veda: Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980.

<sup>6</sup> Perniola, *op.cit.*, p. 54.

<sup>7</sup> Al riguardo cfr.: Jean-Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995 e Id., *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

l'apparente nella sua indipendenza ammettendo quella che, in relazione al pensiero kantiano, Carchia chiama «verità dell'apparenza».<sup>8</sup>

Il momento fondativo di questa rottura è rappresentato dalla teorizzazione del giudizio riflettente nella *Kritik der Urteilskraft* di Immanuel Kant.<sup>9</sup> Pensato come soluzione di un problema, quello della relazione fra ambito della ragione pura e ambito della ragione pratica,<sup>10</sup> in realtà il giudizio riflettente pone una questione di meta-epistemologia, che Kant stesso esprime così:

Aber, daß diese zwei verschieden Gebiete [*scil.* reinen Vernunft und praktischen Vernunft] nicht eines ausmachen, kommt daher: daß der naturbegriff zwar seine Gegenstände in der Anschauung, aber nicht als Dinge an sich selbst, sondern als bloße Erscheinungen, der Freiheitsbegriff dagegen in seinem Objekte zwar ein Ding an sich selbst, aber nicht in der Anschauung vorstellig machen, mithin keiner von beiden ein theoretisches Erkenntnis von seinem Objekte (und selbst dem denkenden Subjekte) als Dinge an sich verschaffen kann [...].<sup>11</sup>

In questo passaggio è per noi importante il singolare chiasmo teorico istituito fra ragione pura e ragione pratica. La prima, non potendo porre da sé i suoi referenti, può conoscerli nell'intuizione come fenomeni; la seconda, poiché pone da sé i suoi referenti, li conosce come cose in sé ma non può intuirli, quindi non può darne una reale rappresentazione.

Kant sembra dire che, una volta istituita la distinzione fra ragione pura e ragione pratica, il vecchio dilemma cui la presenza della natura come apparente rimanda, ossia la classica domanda ontologica *perché c'è qualcosa invece che nulla?*, vada collegato alla capacità o meno, a seconda dell'ambito di applicazione della ragione, di porre in essere, di far esistere i referenti del discorso. Se l'ambito entro cui si esercita la ragione non permette di porre in essere i referenti del discorso, allora questi si potranno rappresentare ma non conoscere;

<sup>8</sup> Cfr. Gianni Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di Gianluca Garelli, Torino, Ananke, 2006, pp. 79-89.

<sup>9</sup> Per la *Kritik der Urteilskraft* facciamo riferimento all'edizione tedesca curata da Wilhelm Weischedel; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe Bd. X*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1957 e usiamo la traduzione italiana di Leonardo Amoroso: Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli, 1995 (Nella traduzione del titolo Amoroso sceglie di rimanere etimologicamente aderente al composto tedesco *Urteils-kraft*, traducendo *Kraft* come *capacità* e scegliendo di rendere la parola tedesca col sintagma preposizionale *capacità di giudizio*. Sebbene il titolo possa risultare, ad orecchie italiane, peculiare rispetto al classico *Critica del giudizio*, ci sono ottime ragioni a favore di questa traduzione, che preferiamo adottare al posto di traduzioni più classiche come quella di Alfredo Gargiulo, apparsa per la prima volta nel 1907). Pur non facendo direttamente riferimento alla vastissima bibliografia relativa all'opera kantiana, ci sentiamo di rimandare il lettore almeno alle seguenti opere di orientamento generale: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a cura di Otfried Höffe, Berlin, Akademie Verlag, 2008; Jens Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994; *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, a cura di Paul Guyer, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

<sup>10</sup> Si veda lo schema che Kant inserisce alla fine della sua introduzione alla *Critica del giudizio* (cfr. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., § IX, pp. 142-143).

<sup>11</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., pp. 82-83. Riporto la traduzione di Amoroso: «Ma il fatto che questi due diversi domini [*scil.* ragione pura e ragione pratica], che limitano incessantemente l'uno i confini dell'altro [...] non possano costituirne *uno solo* dipende dal fatto che il concetto della natura permette sì che i suoi oggetti siano rappresentati nell'intuizione, ma non come cose in sé, bensì come meri fenomeni, e il concetto di libertà, invece, permette sì che nel suo oggetto sia rappresentata una cosa in sé, ma non nell'intuizione, e dunque nessuno dei due può procurare una conoscenza teoretica del proprio oggetto (e neppure del soggetto pensante) come cosa in sé [...]» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 83; i corsivi sono dei testi originali).

viceversa, se l'ambito entro cui si esercita il discorso prevede che la ragione faccia esistere i suoi referenti, allora sarà possibile conoscerli ma non rappresentarli.<sup>12</sup>

Del resto, se consideriamo lo schema riassuntivo con cui si conclude l'introduzione alla *Kritik der Urteilskraft* (§ IX, capoverso LVIII), vediamo che l'intelletto, cui spettano le facoltà conoscitive, applicandosi alla natura ne determina le regole perché è ispirato dal principio a priori della regolarità; la ragione, cui spettano le facoltà appetitive, definisce invece il campo della libertà perché si ispira al principio a priori dell'*Endzweck*, vale a dire dello scopo ultimo: questo implica che la ragione sappia la ragione d'essere dei suoi referenti pur non potendo rappresentarla, mancando appunto di quella *Gesetzmäßigkeit*<sup>13</sup> (legge di misura; legalità) che appartiene invece all'intelletto. Vi è quindi bisogno di una mediazione fra questi due ambiti, che Kant opera in maniera particolarmente interessante.

Irrisolvibile dal punto di vista dell'oggetto, la rottura può essere affrontata solo a partire dal soggetto pensante: esclusa infatti, nel § II dell'introduzione, la possibilità di ricorrere al soprasensibile, all'*Übersinnliche*,<sup>14</sup> non resta che riconoscere come accanto alle due capacità che formano il patrimonio dell'animo vi sia anche il *Gefühl*, la sensazione del piacevole e del non piacevole.

Lo schema finale dell'introduzione alla *Kritik der Urteilskraft* diventa così polisemicamente interessante, almeno per quanto riguarda la prima colonna, quella delle *Gesamte Vermögen des Gemüts*: il patrimonio generale dell'animo<sup>15</sup> è infatti formato da due facoltà proprie, quella conoscitiva (*Erkenntnisvermögen*) e quella desiderante (*Begehrungsvermögen*), e da un intermedio, che corrisponde ad una capacità di dare un segno alle nostre sensazioni nei termini di presenza o assenza di gioia (*Lust/Unlust*).

L'emancipazione di questa ben precisa capacità permette alla sensazione di svolgere un ruolo di ponte fra ragione pura e ragione pratica proprio per la sua natura doppiamente finzionale: il giudizio – la *Urteilskraft* – è infatti la capacità di riflettere sulla natura una finalità che permette di intenderla come oggetto del proprio discorso rappresentandola nell'arte. In questa maniera la mimesi cessa di essere ri-produzione, re-duplicazione, per diventare produzione e uni-ficazione.

Tre passi kantiani possono, a questo punto, risultare particolarmente interessanti. Il primo, in cui viene per la prima volta presentata la *Urteilskraft*, si trova nel § III dell'introduzione:

Allein in der Familie der obern Erkenntnisvermögen gibt es doch noch ein Mittelglied zwischen dem Verstande und die Vernunft. Dieses ist die *Urteilskraft*, von welcher man Ursache

<sup>12</sup> Chiaramente insistendo sul valore rappresentativo della *Anschauung*, dell'intuizione, kantiana.

<sup>13</sup> La parola tedesca è interessante. *Maß* e *Gesetz* hanno, rispettivamente, i significati di *misura* e *legge*, mentre la *Mäßigkeit* è l'italiana *moderazione*, quindi la *Gesetzmäßigkeit* rappresenta una sorta di misura delle leggi, nel doppio senso di descrizione regolativa della natura e adeguazione alla natura.

<sup>14</sup> Ci pare che vengano così congedate tutte le interpretazioni dell'apparente come indice, segnatura o, comunque, allusione a una realtà oltre la nostra capacità di sentire. Poiché tali sono i presupposti della nostra interpretazione, qui si segna il punto di distacco fra il nostro discorso e quello, pur importantissimo per la nostra proposta, di Gianni Carchia (cfr. Gianni Carchia, *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000 e Id., *Kant e la verità dell'apparenza*, cit.). In accordo con quanto dice Garelli (in: Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 7-25), vi è infatti un intento di riattivazione di un paradigma platonico nella puntualissima interpretazione kantiana del torinese; tuttavia questa riattivazione non è possibile a partire da quanto stiamo dicendo qui: sebbene infatti siano molti i temi platonici sottesi al pensiero di Kant, ci sembra di poter dire che questa presenza platonica abbia, appunto, la forma del congedo.

<sup>15</sup> Questa ci sembra la traduzione più adeguata dell'espressione tedesca *Gesamte Vermögen des Gemüts*.

hat, nach der Analogie zu vermuten, daß sie eben sowohl, wenn gleich nicht eine eigene Gesetzgebung, doch ein ihr eigenes Prinzip, nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein bloß subjektives a priori, in sich enthalten dürfte : welches, wenn ihm gleich kein Feld der Gegenstände als sein Gebiet zustände, doch irgend einen Boden haben kann, und eine gewisse Schaffenheit desselben wofür gerade nur dieses Prinzip geltend sein möchte.<sup>16</sup>

Il secondo consiste nell'*incipit* del § IV dell'introduzione:

Urteilkraft überhaupt ist das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine (die Regel, das Prinzip, das Gesetz) gegeben, so ist die Urteilkraft, welche das Besondere darunter subsumiert [...] *bestimmend*. Ist Aber nur das Besondere gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist di Urteilkraft bloß *reflektierend*.<sup>17</sup>

L'ultimo passo che citiamo si trova ancora nel § IV dell'introduzione:

Weil nun der Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich der Grund der Wirklichkeit deises Objekts enthält, der *Zweck*, und die Übereinstimmung eines Dinges mit derjenigen Beschaffenheit der Dinge, die nur nach Zweck möglich ist, die *Zweckmäßigkeit* der Form derselben heißt: so ist das Prinzip der Urteilkraft, im Ansehung der Form der Dinge der Natur unter empirischen Gesetzen überhaupt, die *Zweckmäßigkeit der Natur* in ihrer Mannigfaltigkeit. D.i. die Natur wird durch diesen Begriff so vorgestellt, als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte.<sup>18</sup>

Sottolineando, sulla scorta di Carchia,<sup>19</sup> la fondamentale differenza fra *Gebiet* e *Boden*, quindi fra delimitazione dell'applicazione delle due ragioni, pura e pratica, e costitutiva non limitabilità del 'territorio' su cui invece si applica il giudizio, saremmo indotti a parlare di un'emergenza del sensibile che obbedisce a un'applicazione analogica delle regole dell'intelletto.

Sull'emancipazione della secondarietà analogica del giudizio estetico insiste il secondo passaggio, nel quale viene chiarita la natura categorizzante e categoriale della capacità di

<sup>16</sup> Kant, *Kritik der Urteilkraft*, cit., p. 85. Riportiamo la traduzione di Amoroso: «Ma nella famiglia delle facoltà conoscitive superiori c'è però ancora un termine medio fra l'intelletto e la ragione. È la *capacità di giudizio*, della quale si ha motivo di presumere per analogia che possa anch'essa contenere in sé, se non una propria legislazione, tuttavia un principio suo proprio per cercare leggi, un principio a priori solo soggettivo, il quale pur non competendogli alcun campo (*Feld*) degli oggetti come suo dominio (*Gebeit*), può tuttavia avere un qualche territorio (*Boden*) con una certa costituzione, per cui potrebbe valere appunto solo questo principio» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., pp. 87-89; enfasi e corsivi negli originali).

<sup>17</sup> Ivi, p. 87. Così suona il passo nella traduzione di Amoroso: «La capacità di giudizio in generale è la facoltà di pensare il particolare come contenuto sotto l'universale. Se è dato quest'ultimo (la regola, il principio, la legge), allora la capacità di giudizio che sussume sotto di esso il particolare, è *determinante* [...] Ma se è dato solo il particolare per il quale la capacità di giudizio deve trovare l'universale, allora essa è meramente *riflettente*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., pp. 93-95; enfasi e corsivi negli originali).

<sup>18</sup> Ivi, p. 89. Così la traduzione di Amoroso: «Ma siccome il concetto di un oggetto, in quanto contiene anche il fondamento della realtà effettiva di tale oggetto, si chiama *fine*, e l'accordo di una cosa con quella costituzione delle cose che è possibile solo secondo fini si chiama *finalità* della loro forma, allora il principio della capacità di giudizio riguardo alla forma delle cose della natura sotto leggi empiriche in generale è la *finalità della natura* nella sua molteplicità. Vale a dire, la natura viene rappresentata con questo concetto come se un intelletto contenesse il fondamento dell'unità del molteplice delle sue leggi empiriche» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 97; enfasi e corsivi negli originali).

<sup>19</sup> Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 39-40.

giudizio, sottolineandone però proprio la qualità che permette alla capacità di giudizio – e alla *Gefhül* da cui essa dipende – di porsi come termine intermedio fra *Verstand* e *Vernunft*, ossia fra l'intelletto che funge da principio ermeneutico dei referenti già dati nella ragione pura (*Verstand*) e la ragione che svolge la funzione, in qualche modo tetica, di porre i suoi stessi referenti (*Vernunft*). Questa qualità consiste nella capacità che il giudizio ha di porre un universale laddove si abbia solo il particolare.

Da qui la duplice natura del giudizio: esso è autoriflessivo, in quanto dotato di capacità metacritica e quindi capace di distinguersi rispetto alla ragione pura quando si tratta di assumere i risultati che ottiene come se fossero rappresentazioni concettuali, pur essendo cosciente che tali non sono; e riflessivo, perché è capace di riflettere sulla natura una struttura finalistica che non le appartiene, comportandosi dunque come farebbe la ragione pratica, sebbene l'istitutività del giudizio sia solo virtuale e non possa mai diventare effettuale. Il giudizio funziona insomma come una disattivazione dell'intelletto e della ragione, che viene operata nel campo artificiale dell'arte.

Siamo così giunti al terzo passaggio kantiano, in cui la natura viene istituita come oggetto del giudizio. Leggendo il testo in chiave fenomenologica, la trama lessicale acquisisce maggiore chiarezza: se infatti il passaggio da cosa (*Dinge*) a oggetto (*Objekt*) è determinato dal fatto che l'oggetto sia una cosa spiegabile secondo le funzioni che essa svolge in vista di un fine, allora l'unica maniera di ottenere l'oggettivazione della natura è quella di riportarne la molteplicità a una finalità.

Chiaramente, per Kant, non si può riportare la 'cosa natura' al di sotto di un universale – che non è dato – ma si può pensarla, cioè rappresentarla, come se si trovasse inserita in una struttura di cause ed effetti finalizzata; si può cioè annullare la differenza fra noi e il naturale, fra *Mensch* e *Dinge*, pensando la natura come organizzata.

A questo punto l'ambiguità dell'apparente è consumata all'interno di un universo pienamente culturalizzato, cerimoniale, in cui, a rigore, l'esistenza cessa a favore della rappresentazione, esattamente come avviene nel romanzo moderno.

### 3. Il senso disattivato: letteratura senza retorica

La digressione kantiana del precedente paragrafo è utile per comprendere come nel periodo post-barocco<sup>20</sup> il sistema letterario affronti la crisi definitiva della retorica,<sup>21</sup> giungendo alla creazione del romanzo moderno,<sup>22</sup> il quale ha la sua ragion d'essere proprio in quell'emancipazione del fenomenologico, dell'apparente, tematizzata dal giudizio riflettente kantiano.

Se pensiamo alla definizione del gusto in quanto capacità di percepire il bello data nella *Kritik der Urteilskraft*, non è difficile comprendere come sia proprio nel romanzo che il

<sup>20</sup> In questo caso il prefisso *post-* non ha altri significati che non sia quello puramente temporale di *ciò che viene dopo il Barocco*. Si consideri che, almeno fino agli inizi del XIX secolo, la corrispondenza fra Europa e occidente è totale, essendo ancora *in fieri* il processo che porterà le diverse culture coloniali del continente americano a emanciparsi dai loro referenti europei.

<sup>21</sup> Rimandiamo sempre a: Morpurgo-Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, cit. e Maravall, *La cultura del barocco*, cit. Riguardo al romanzo è interessante anche, per il tentativo di recuperare la radicale alterità del romanzo a un orizzonte di pensiero vicino all'ontologia, un'opera di Carchia: Gianni Carchia, *Dall'apparenza al mistero. La nascita del romanzo*, Milano, Celuc, 1983 (oggi compreso in Id., *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di Monica Ferrando, prefazione di Sergio Givone, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003).

<sup>22</sup> Adottiamo qui una linea di netta discontinuità, che implica una radicale differenza fra il romanzo moderno e i suoi antecedenti antico, medioevale e barocco. Dalla linea argomentativa del § 4 di questo lavoro emergeranno le ragioni di questa scelta.

gusto trova, in realtà, la sua espressione letteraria precipua. Consideriamo le quattro definizioni di gusto che vengono date nell'*Analitica del bello*, ossia il «Primo libro» della «Prima sezione» della *Kritik der Urteilskraft*: secondo la qualità, secondo la quantità, secondo la relazione dei fini e secondo la modalità del compiacimento dell'oggetto:<sup>23</sup>

*Geschmack* ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt *schön*.<sup>24</sup>

*Schön* ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.<sup>25</sup>

*Schönheit* ist Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes, sofern sie, *ohne Vorstellung eines Zwecks*, an ihm wahrgenommen wird.<sup>26</sup>

*Schön* ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens erkannt wird.<sup>27</sup>

Le definizioni kantiane, soprattutto la prima, sono tanto note da non richiedere, in questa sede, una discussione approfondita, tuttavia sono per noi importanti alcuni tratti comuni: la bellezza kantiana è definita per sottrazione e disattivazione rispetto non solo al sistema metafisico, ma anche a quello delle regole retoriche, la cui applicazione è concettuale e dipende da un interesse definito da una finalità.

Definizioni come: *senza interesse, senza concetto e senza rappresentazione di fine* implicano che gli attributi della ragione pura e pratica non possano essere applicati in maniera effettuale,<sup>28</sup> ciononostante quegli attributi restano validi come indici capaci di circoscrivere un campo entro cui essi fungono esclusivamente da morfologia necessaria all'applicazione del giudizio stesso.

La prima definizione riportata, richiedendo una valutazione senza interesse, disattiva le facoltà appetitive su cui si basa la ragione pratica, mentre le altre tre si muovono nell'ambito di quella pura, attribuendo a ciò che non è concettuale caratteristiche squisitamente concettuali, oggettive, come la finalità e la necessità. Viene così a essere definito il campo dell'apparente.

Non si può, leggendo la *Kritik der Urteilskraft*, sfuggire all'impressione che vi sia un tentativo costante di trattenere le conseguenze derivate da una certa linea argomentativa. Sebbene le estetiche particolari presentate nei §§ 43-53 della prima sezione – «Deduzione

<sup>23</sup> La quarta definizione si trova propriamente alla fine del § 22, che però non rappresenta, come negli altri casi (§§ 5, 9 e 17) la conclusione della riflessione dedicata al quarto momento, poiché viene seguito da una *Nota generale*, che non riceve un numero di paragrafo, con cui Kant tira le somme dell'analitica del bello prima di passare al *Secondo libro*, in cui si soffermerà sull'analitica del sublime.

<sup>24</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, p. 124.: «Gusto è la facoltà di valutare un oggetto o una maniera di rappresentazione mediante un compiacimento, o dispiacimento, *senza alcun interesse*. L'oggetto di un tale compiacimento si dice *bello*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.167; enfasi e corsivi sono negli originali).

<sup>25</sup> Ivi, p. 134. Traduzione Amoroso: «*Bello* è ciò che, senza concetto, piace universalmente» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.190; enfasi e corsivi sono negli originali).

<sup>26</sup> Ivi, p. 155. Traduzione Amoroso: «*Bellezza* è la forma della *finalità* di un oggetto in quanto essa vi viene percepita *senza la rappresentazione di un fine*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 235; enfasi e corsivi sono negli originali).

<sup>27</sup> Ivi, p. 160. Traduzione Amoroso: «*Bello* è ciò che, senza concetto, viene riconosciuto come oggetto di un compiacimento *necessario*» (Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p.247; enfasi e corsivi sono negli originali).

<sup>28</sup> In questo senso si è parlato di una negatività del gusto, del bello e della bellezza.

dei giudizi estetici puri» – siano francamente conservatrici, la linea di discorso portata avanti nella definizione del concetto di giudizio riflettente prima, e in quella del giudizio sul bello poi, punta nettamente verso quell'emancipazione dell'apparente cui, ormai, non possiamo più negare il nome di virtualità.

Certo, l'istituzione del virtuale è inserita in un discorso generale in cui Kant fa rientrare il rischio potenziale di una definizione autonoma del campo dell'apparente.<sup>29</sup> Resta però il fatto che proprio il meccanismo estetico individuato da Kant svela il senso più radicale dell'autonomia dell'apparente, che consiste nel congedo del concetto di essere come ormai inutile: se infatti possiamo fare *come se* ci fosse una finalità, una necessità ecc., allora potremmo anche fare come se ci fosse l'essere.

Questa linea di forte discontinuità resta a lungo nascosta in filosofia,<sup>30</sup> ma trova in letteratura un'espressione immediata, anche se ampiamente sottoteorizzata.

Come abbiamo detto, è il romanzo a dar voce alla virtualità dell'apparente emancipato, creando un nuovo campo espressivo che, di fatto, liquida l'intera architettura tradizionale dei generi letterari<sup>31</sup> aprendo la porta a una letteratura non mimetica, non allegorica, non basata sulla mediazione della grammatica dell'*inventio*. Bisogna però anche dire che, nel caso della letteratura, la discontinuità passa per la conservazione di alcuni mezzi espressivi di natura non concettuale.

Da qui la necessità di distinguere, soprattutto nel caso di alcuni termini, gli usi descrittivi da quelli che implicano il riferimento a vere e proprie segnature. Solo riferendosi agli usi descrittivi sono possibili letture di tipo continuista. Esempio, in questo senso, è proprio il concetto di mimesi.

Se infatti la descrizione richiede il persistere di alcuni meccanismi linguistico/testuali (come nominazione, strutturazione testuale della temporalità e valutatività del descritto attraverso la costruzione di vere e proprie reti attributive), allora è anche possibile analizzare come continuità la relazione di questi mezzi linguistici col sistema letterario vigente, descrivendo i cambi intervenuti nel sistema stesso come insieme di linee evolutive degli strumenti espressivi. È questo lo schema lungo il quale si muove Erich Auerbach nel suo noto lavoro sulla mimesi.<sup>32</sup> In questo senso il termine *mimesi* assume il significato tecnico di *insieme dei mezzi di rappresentazione in letteratura*.<sup>33</sup>

*Mimesi*, però, è termine che non può essere inteso solo descrittivamente, poiché la sua storia nel lessico teorico (e teoretico) dell'occidente è tale da farne una segnatura oltre che un descrittore, ed effettivamente è intendendo *mimesi* come segnatura che dobbiamo affermare l'antimimeticità del romanzo proprio a partire dalla svolta estetica di Kant così come abbiamo cercato di definirla sopra.

<sup>29</sup> Non a caso saranno le più radicali e meno sistematiche fra le letture romantiche di Kant a percepire la profonda pericolosità di tale rischio, penso soprattutto ad un pensatore come Hamann.

<sup>30</sup> Dove, per altro, si istituiscono sacche di agguerrita resistenza contro l'autonomizzazione dell'apparente, basti solo pensare a Martin Heidegger.

<sup>31</sup> Sulla natura e l'importanza teorica dei generi letterari rimandiamo a un'acuta opera di Enzo Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, Macerata, Quodlibet, 2014.

<sup>32</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur*, Bern, Francke, 1946.

<sup>33</sup> In questo senso bisogna notare come la traduzione italiana del titolo, proposta dai due traduttori Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, incorra in un equivoco abbastanza grave. Nel momento in cui il titolo della traduzione einaudiana del 1956 suona come: *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, si assume che anche *realismo* sia un descrittore, laddove invece si tratta esclusivamente di una segnatura. Sarebbe forse stata più auspicabile una traduzione come: *La rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale*, che riteniamo più aderente al tipo di percorso storico proposto da Auerbach e più pertinente con gli intenti dell'opera.

Una teoria kantiana della letteratura dunque ha anche lo scopo di individuare, definendolo, quel cambio nelle segnature<sup>34</sup> che permette la nascita del sistema letterario così come lo conosciamo oggi. La particolare utilità di una teoria della letteratura che parta da una lettura kantiana capace di evidenziare il momento di virtualizzazione implicito nella definizione dell'estetica consiste proprio nella sua capacità di analizzare il cambio delle segnature interno al sistema letterario. Lo sviluppo di una teoria della letteratura su queste basi porta infatti ad una teoria dei fondamenti che funge da premessa allo studio teorico, evitando i problemi connessi ad altri approcci e anzi sussumendoli all'interno di un quadro teorico condivisibile.

#### 4. Il vuoto, l'apparente e il simulacro

Nei due paragrafi precedenti abbiamo cercato di tracciare le linee generali di una teoria della letteratura di ascendenza kantiana e abbiamo, anche se solo implicitamente, tentato di dire perché tale teoria debba principalmente essere una teoria del romanzo. In questo paragrafo cercheremo di proporre alcuni esempi applicativi a partire da un'analisi dei tre momenti fondamentali di quell'emancipazione dell'apparente che definisce il virtuale.

Il primo dei tre momenti fondamentali è il vuoto, poiché quella che kantianamente potremmo chiamare *natura*, o meglio *natura come oggetto del nostro giudizio*, ci si presenta senza darci alcuna ragione del suo esistere. Il secondo momento è l'apparente propriamente detto, ossia l'apparire inteso nella sua accezione ristretta di *phainomenon* di ciò che *phainetai*, si presenta e si mette in luce davanti ai nostri occhi occupando così la nostra dimensione di vita. Il terzo momento è quello per cui abbiamo scelto la definizione di *simulacro*,<sup>35</sup> riferendoci con questo nome alla natura di materiale conoscitivo che l'apparente assume quando ci si presenta, ossia al semplice fatto per cui l'esistenza di un apparente suscita in noi un processo di assegnazione di senso secondo le modalità che Kant stabilisce per il giudizio estetico, ma in maniera francamente arbitraria.

Per discutere questi tre momenti abbiamo scelto di partire da alcuni esempi: il *Tristram Shandy* di Sterne<sup>36</sup> ci consentirà di parlare del vuoto, *Le promenades dans Rome* di Stendhal<sup>37</sup> ci introdurranno all'apparente e, infine, *Cosmo* di Witold Gombrowicz<sup>38</sup> ci permetterà di parlare del simulacro.

<sup>34</sup> Per il concetto di segnature, che qui non verrà discusso, si rimanda a Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>35</sup> Si potrebbe dire che la storia del termine vada almeno da Proclo a Perniola. In realtà, etimologicamente, simulacro è connesso con simulazione e si riferisce a qualcosa che ha simultaneamente l'aspetto di qualcos'altro, conservando così una forma non sua in una sorta di continuità temporale spuria rispetto all'originale.

<sup>36</sup> Per il testo di Sterne i riferimenti sono: Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, edited by Joan New and Melvyn New, London, Penguin Classics, 2003; Laurence Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, trad. di Antonio Meo, Milano, Garzanti, 1983.

<sup>37</sup> Per Stendhal i riferimenti sono: Stendhal, *Promenades dans Rome*, éditions de Victor Del Litto, préface de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1997; Stendhal, *Passeggiate romane*, trad. di Massimo Colesanti, Milano, Garzanti, 2004.

<sup>38</sup> Per Gombrowicz ci serviamo della sola edizione italiana: Witold Gombrowicz, *Cosmo*, trad. di Francesco M. Cataluccio e Donatella Tozzetti, Milano, Feltrinelli, 2004.

#### 4.1. Il vuoto

Pubblicato in nove volumi apparsi fra il 1759 e il 1767, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, del pastore anglicano Laurence Sterne, è universalmente considerato l'apripista del romanzo sperimentale moderno. La trama, che sorregge lo smagliante ordito digressivo dell'opera, è esilissima: Sterne si limita a narrare una sola giornata nella vita del presunto protagonista, Tristram, precisamente quella della sua nascita.<sup>39</sup> La scena rimane sostanzialmente fissa, nel salotto di casa Shandy, dove il padre di Tristram, Walter, suo zio Toby e il servitore di questi, il caporale Trim, attorniti da altri personaggi, come il parroco Yorick ed il dottor Slop, attendono, partecipano e commentano la nascita dello stesso Tristram, di cui ci viene detto poco altro, se si escludono gli accenni a un viaggio in Francia.

Tutto il romanzo è quindi intessuto delle digressioni formate dai racconti, delle discussioni e dei commenti dei personaggi, cui si accompagnano considerazioni e notizie date dalla voce narrante in un continuo andirivieni fatto di *flashbacks* e di *flashforwards*, che intersecano in un groviglio complesso tempo della narrazione, tempo dei ricordi dei personaggi e tempo, imprecisato, della voce narrante.

Oltre a essere un collettore di tempi, il romanzo sterniano è anche e soprattutto un collettore di temi e materiali, dall'influenza del *Quijote* cervantiano alle discussioni filosofiche coeve, dalle discussioni metaletterarie sul romanzo – e sullo stesso *Tristram Shandy* – fino alle citazioni tratte dai *metaphysical poets*; l'opera di Sterne è già un romanzo in cui, come nel flusso di un'ininterrotta conversazione, tutto si mischia con tutto.

Il grande romanzo sterniano, dunque, offre un fenomeno particolarmente interessante per i nostri scopi.

Tristram Shandy svolge, rispetto all'opera di Sterne, la duplice funzione di eponimo e di voce narrante, ma non può essere inteso come protagonista del romanzo in senso classico, innanzitutto perché, prima ancora di non essere un agente – è, infatti, al massimo il testimone della sua propria vicenda –, di fatto non ha alcun luogo nelle pagine scritte da Sterne. La voce di Tristram, che riempie ogni pagina, è, in realtà, *vox sine consistentia*, al punto che non sapremmo dire in che cosa consistano quella vita e quelle opinioni che danno il titolo al romanzo. Pur essendo Shandy completamente avulso rispetto alla narrazione e assolutamente discorde con essa per quanto riguarda il tempo e il luogo degli eventi, tuttavia la sua funzione è proprio quella di far essere la storia, la quale non potrebbe svilupparsi altrimenti che passando attraverso la nullità e la vuotezza del suo supposto protagonista.

Il paradosso di Tristram Shandy<sup>40</sup> è, in realtà, proprio questo: se si volesse effettivamente descrivere una giornata nella vita di un essere umano, se la si volesse descrivere non come insieme di fatti, retti da una regola di consequenzialità di un qualche tipo, ma soltanto come congerie di ciò che, accadendo, si manifesta e quindi appare, ci sarebbe bisogno forse non di un anno, ma di un'opera sufficientemente lunga e sufficientemente capace di resistere alla trappola consequenziale della narrazione.

Uno degli assi che il romanzo moderno fin dalle sue origini persegue è, del resto, proprio questo: mettere a nudo l'insensatezza dell'apparente, quindi della nostra stessa dimensione

<sup>39</sup> Tristram si fa attendere fino al III libro e, in realtà, anche dopo la nascita, non fa assolutamente nulla, anzi patisce azioni altrui: il forcipe del Dottor Slop gli rompe il naso, viene chiamato Tristram invece di Trismegistus e infine gli tocca anche una circoncisione accidentale.

<sup>40</sup> L'allusione è, chiaramente, a Bertrand Russell e al suo paradosso di Tristram Shandy, in cui si assume che se Tristram Shandy fosse immortale, anche se impieghesse un anno a descrivere una sola giornata della sua vita, potrebbe comunque finire il libro, visto che, nell'infinità del tempo, a ogni membro dell'insieme dei giorni potrebbe corrispondere uno dell'insieme degli anni. Il paradosso serve a invalidare l'idea che insieme infiniti abbiano la stessa cardinalità, ma Russell crea il paradosso anche per smentire l'opinione di Tristram, per cui non sarebbe possibile scrivere la propria biografia completa.

di vita. È bene chiarire subito: a differenza di Quijote, Tristram non è folle, vede quello che c'è da vedere per come è senza che la sua 'stranezza' possa essere spiegata come allucinazione. Non c'è, nell'opera dell'autore inglese, alcuna dimensione fantastica e separata dal reale ma pronta ad invaderlo. Shandy è, in effetti, un solido realista britannico ben conscio che il cosiddetto reale è frutto della mediazione fra soggetto conoscente ed oggetto apparente e che in questa mediazione si gioca tutta la dimensione riflessiva umana.

Ma è appunto l'apparente a costituire un problema, nella misura in cui può essere inteso come oggetto solo attraverso quell'attività di riflessione del giudizio descritta da Kant, che ci porta a inscrivere una finalità, quindi una comprensibilità, laddove non vi è fine né luogo alcuno alla comprensione.

Il campo letterario, privato del sistema di signature e quindi di significati che gli sovrainponeva la retorica, può quindi accostarsi alla natura insignificante e insignificabile dell'apparente in una maniera negata alla filosofia. È questo processo di virtualizzazione all'ennesima potenza che si compie, nel romanzo di Sterne, attraverso la decomposizione della controparte letteraria del soggetto filosofico – il protagonista romanzesco – che, tenendo per sé solo la funzione minimale di voce narrante ma rinunciando completamente a ogni attività, riduce la sua stessa funzione a una sorta di mera eponimia che assolve alla necessità, squisitamente narratologica, di salvaguardare l'unità narrativa del romanzo.

Viene così liberato il vuoto che è insito nel mondo fenomenico e, per mezzo di quest'emergere della mancanza di essere e di senso del fenomeno, la nostra stessa struttura conoscitiva viene indicata come arbitraria.

#### 4.2. L'apparente

La struttura dell'apparente trova la sua messa in scena più efficace nel romanzo classico di stampo ottocentesco, dove, peraltro, ha luogo anche la sua critica più intensa.

Forse uno dei luoghi dove meglio si può affrontare il tema dell'apparente è l'opera di Stendhal: che si tratti di Octave de Malivert o di Armance, di Julien Sorel o di Fabrizio del Dongo, di Lucien Leuwen o di Henry Brulard, tutti i protagonisti e i romanzi dell'autore francese sono costruiti lungo le direttrici degli sguardi. I personaggi stendhaliani guardano e sono guardati e l'intera trama narrativa si costruisce intorno a questa fenomenicità insita in ognuno di loro.

Lo sguardo è, quindi, il vero momento unitario di tutta l'attività scrittoria di Stendhal, tanto di quella come romanziere e narratore, quanto di quella come biografo e storico dell'arte. È però forse in un'opera non romanzesca che possiamo trovare la chiave di questo sguardo: si tratta delle *Promenades dans Rome*, apparse nel 1829.

Sulla scia dei molti *voyages dans l'Italie*, le *Promenades* stendhaliane rischiano di essere lette quasi come un'appendice di una vasta letteratura di viaggio, senza tener conto né della loro novità rispetto a quella letteratura, né della loro posizione all'interno dell'opera autoriale complessiva. È proprio in riferimento ad alcune delle date che scandiscono la vasta produzione dell'autore francese che possiamo iniziare a intravedere qualcosa: pubblicate dodici anni dopo l'*Historie de la peinture en Italie* e la prima edizione di *Rome, Naples et Florence*, le *Promenades* appaiono due anni dopo la seconda edizione del primo libro di viaggi italiano, a sua volta contemporanea alla pubblicazione del romanzo d'esordio di Stendhal, *Armance*, e precedono di un anno appena l'apparizione del primo dei due grandi romanzi: *Le Rouge et le Noir* (mentre il secondo, *La Chartreuse de Parme*, uscirà nel 1839, esattamente dieci anni dopo le *Promenades*).

La guida romana appare quindi a cavallo del periodo di elaborazione romanzesca. Significativamente, l'avventura romanzesca di Stendhal si apre con un fantasma, quello di Octave, il protagonista maschile di *Armance*, in cui è proprio l'apparenza del protagonista a dare il tono dell'intera narrazione. Octave è presentato da Stendhal come immagine

complessa, costruita su due differenti livelli fenomenologici in dissidio fra loro: da una parte il fisico, che appare come indice di mascolinità, dall'altra l'atteggiamento, che con la sua tristezza smentisce la virilità fisica.<sup>41</sup>

Il doppio registro fenomenico che caratterizza Octave impedisce di riassumere il personaggio in un'immagine univoca, mettendo così in moto un meccanismo narrativo che gira intorno al tentativo di sanare la scissione dell'apparente ricostituendola appunto in un'unica figura. È l'impossibilità di questa ricostituzione univoca della figura di Octave a dare il via a un meccanismo significativo che porta personaggi e lettori a comprendere il segreto nascosto da Octave.

È quindi la datità dell'apparente, con le sue contraddizioni fenomeniche interne, a fornire il materiale di lavoro allo scrittore, che, andando oltre l'imitazione riproduttiva, arriva alla vera e propria produzione dell'immagine, costituita attraverso l'esaltazione delle contraddizioni del fenomenico.

Se questa natura autointerpretante dell'apparente era già ben presente a Stendhal all'inizio della sua attività di romanziere,<sup>42</sup> era però necessario raffinare il gioco dello sguardo per passare alla lettura del reale complesso dei rapporti sociali. Mentre per la storia narrata in *Armance* bastava l'intensività di un fuoco fisso dello sguardo rivolto alle contraddizioni presenti nella figura di Octave, lasciando che fosse poi il gioco della reticenza a fare il resto, la complessità narrativa dei grandi romanzi richiedeva una dialettica dello sguardo più sottile, più capace di muoversi fra tinte definite e miriadi di sfumature.

È questa la dialettica che si profila nelle *Promenades*, in cui la scrittura diaristica, con la sua puntuale associazione fra tempo giornaliero, immagine vista nel tempo giornaliero e insieme delle emozioni suscitate e delle digressioni messe in moto dall'immagine, permette al Console di Francia a Civitavecchia di mettere a punto un meccanismo di fuoco dello sguardo che sarà fondamentale nella costruzione delle vicende di Julien Sorel e Fabrizio del Dongo, così come nelle pagine 'egotiche' in cui si eserciterà la capacità di auto-ritrattista di Stendhal.

Le *Promendes* procedono per focalizzazioni puntuali, ognuna delle quali permette di affrontare un aspetto dell'apparente mettendone a fuoco la struttura fenomenica e, a partire da questo, l'insieme dei significati che si sviluppano, per analogia, dal momento di apparenza prescelto. L'insieme debole della forma *journal* permette due cose: dal punto di vista interno dell'opera il rimontaggio, che consente di ricostruire l'esperienza romana nella sua complessità generale di fenomeni e sensazioni; dal punto di vista della ricezione la ripetizione, permessa dalla possibilità concessa al lettore di ri-collocarsi all'interno di una data situazione, o, per meglio dire, di un dato sguardo. Roma è così costituita nella complessità delle sue relazioni e nella sua natura esperienziale, ripetibile, diventando oggetto di una virtualità estesa, che permette di rivivere l'esperienza originaria di senso come se fosse propria e originale. L'apparente, nella sua de-essenzialità, si può così prestare al grande gioco delle esperienze prototipiche, iper-vere, che definiscono il fulcro del romanzo ottocentesco.

<sup>41</sup> Sul romanzo, sulla sua relazione col libro di M.me de Duras, rimandiamo F. H. Imbert, Introduzione a Stendhal, *Armance. Ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967. Ci si consenta anche di segnalare Marco Carmello, *La novela y su rostro*, in *El retrato en la traducción literaria: héroes decimónicos*, a cura di Isabel Henández, Madrid, Escolar y Mayo, attualmente in corso di stampa, pp. 13-34.

<sup>42</sup> Secondo una linea di sviluppo della scrittura che deve molto alla personale sensibilità di Stendhal per il mondo delle immagini.

### 4.3. Il simulacro

Nella ridda di fatti suppostamente strani e sinistri in cui Witold e Fuks si trovano invischiati nelle pagine dell'ultimo romanzo di Witold Gombrowicz, *Kosmos*, uscito nel 1965, spicca la sagoma di un passero impiccato al ramo di un albero nei pressi della casa di campagna in cui il protagonista e la sua 'spalla' si sono rifugiati per fuggire, senza che sia dato veramente sapere perché, da Varsavia.<sup>43</sup> Il rinvenimento, all'inizio del romanzo, della bestiola uccisa in una maniera tanto singolare mette in moto la macchina narrativa di Gombrowicz, che si sviluppa a partire dal tentativo di attribuire un senso a un fatto così inusuale da indurre protagonisti e lettori a postulare che debba, per forza di cose, avere un qualche significato.

È bene insistere sull'ironia della situazione iniziale di *Kosmos*: il macabro ritrovamento della bestiola uccisa sfugge a ogni intenzione significativa. In effetti l'impiccagione di un passero non ha, né può avere, alcun senso, eppure questa destituzione radicale di significato è causa di un intenso, tesissimo, sforzo di significazione, come se né Witold né Fuks possano accettare come semplice accadimento quel che gli si para davanti. Non è qui in questione un problema di verità: che il passero impiccato non sia un'allucinazione, che il particolare modo del suo assassinio sia vero, non ha alcuna importanza. La macchina significativa il cui funzionamento viene disteso in *Kosmos* prescinde assolutamente dal problema della vero-falsità, per preoccuparsi, invece, di istituire una rete, un ordine di segni e di significati che giustifichi una fattualità priva di senso.

Il romanzo di Gombrowicz ha quindi una funzione istitutiva: dato l'apparire di un evento che sfugge ai mezzi dell'interpretazione comune, si tratta di costituire un ordine nuovo ed arbitrario che possa spiegare e contenere quell'evento, ossia, appunto, il cosmo cui rimanda esplicitamente il titolo del romanzo. Non importa quanto debba essere ampio lo sforzo richiesto, o se debba estendersi fino a ricoprire l'intero dominio del significabile, importa solo attuare l'opera di ridefinizione significativa che porta all'inclusione dell'evento inaspettato.

L'azione della nostra capacità riflettente assume qui una dimensione nuova, estranea alle finalità dei presupposti kantiani da cui abbiamo preso le mosse, ma perfettamente spiegabile a partire da quelli. Se infatti il giudizio di gusto è non solo riflettente, ma anche autoriflettente, la sua radicalità elimina la distanza fra pensiero, percezione e fenomeno, puntando così all'istituzione di un'artificialità pienamente compiuta e realizzata, quella del simulacro.

Riconoscendo il debito con Perniola (*La società dei simulacri*), dobbiamo, a questo punto, superare la logica benjaminiana della riproduzione, in cui, per quanto residuale, è ancora attiva la dialettica di opposizione fra originale e riproduzione; o meglio, dobbiamo rimandare quella logica al suo principio – ossia l'opposizione fra *Ursprung* ed *Entstehung* – e dire che nel mondo dei simulacri si ha solo genesi (*Entstehung*) ma non origine (*Ursprung*).

L'ingresso del simulacro in letteratura obbedisce così a una logica di coalescenza fra apparente e pensiero simile a quella descritta nel romanzo di Gombrowicz, una logica il cui effetto ultimo è quello di piegare la dinamica riflettente del giudizio di gusto in senso esclusivamente autoriflettente. La letteratura dei simulacri, dunque, è una letteratura per cui non ha più senso applicare la coppia autonomia/eteronomia, ma ha senso, invece, parlare di eautonomia pienamente raggiunta. Il simulacro come campo dell'eautonomia letteraria pienamente realizzata è dunque l'ultima trasformazione di quel campo della letteratura post-retorica (o, come si potrebbe anche dire, post-barocca), la cui definizione generale

<sup>43</sup> Cfr. Gombrowicz, *op. cit.*, pp. 15-18.

può essere data solo a partire dal pensiero estetico kantiano inteso come pensiero dell'apparenza.<sup>44</sup>

## 5. Breve conclusione

Lo scopo principale di quest'articolo era dimostrare la necessità di affiancare agli approcci già noti e comunemente usati in teoria della letteratura<sup>45</sup> un approccio di chiara e diretta ascendenza kantiana. La proposta partiva dalla necessità di definire il campo letterario della modernità nei suoi fondamenti, consci, come si era, che la crisi dell'*inventio*, giunta al suo culmine nel corso del Barocco col collasso dell'intero sistema retorico, aveva un valore radicale.

In questo senso, come risposta alla domanda fondamentale *come si definisce la letteratura?*, il taglio kantiano che abbiamo dato si è rivelato, a nostro giudizio, particolarmente utile.

Resta aperta, a questo punto, un'altra domanda – cui, fin qui, si è data una risposta solo allusiva – quella relativa alla natura e ai compiti di una teoria della letteratura.

Crediamo che l'approccio che abbiamo cercato di definire qui consenta di rispondere a questa domanda secondo una duplice direttrice: la prima è quella che porta la teoria della letteratura a una riflessione sulle 'forme seconde', secondo una linea di pensiero che risignifica l'antica polemica del *Fedro* platonico nel senso di una necessità del linguaggio letterario come complemento insopprimibile a quello dialettico, apofantico, scientifico. La seconda è quella che, sfruttando, sulla scia di Carchia,<sup>46</sup> la fondamentale differenza kantiana fra *Boden*, *Gebeit* e *Feld*, intende la letteratura come un ambito (*Boden*) delle segnature piuttosto che come un dominio (*Gebeit*) del senso o un campo (*Feld*) del segno. È soprattutto questa seconda direttrice quella che abbiamo cercato di sviluppare nel corso del nostro lavoro, sperando che essa possa indicare, più che dire, quale possa essere una strategia di lavoro sui fondamenti della materia.

<sup>44</sup> L'integrazione di questo approccio con quelli di provenienza fenomenologica ha il vantaggio di arricchire una nozione strategica di questo genere di ermeneutiche, quella di inautenticità. Crediamo che ripensare questa nozione nei termini di una realizzazione dell'eautonomia della riflessività spiegata nella critica del giudizio kantiano possa permettere di riportare i vari usi di questa nozione a un campo comune, segnando così un importante arricchimento per l'attività critica e definitoria.

<sup>45</sup> Per i quali si rimanda a Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>46</sup> Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., pp. 39-40. La proposta che avanziamo comporta però una ri-significazione dell'opposizione, che estendiamo anche al concetto di *Feld*, rispetto alla proposta del filosofo torinese, come si è avuto modo di mostrare.