

"C'era una vita..." Narrazione e immanenza

Giordano Ghirelli (Università Vita-Salute San Raffaele)

g.ghirelli@studenti.unisr.it

Articolo sottoposto a double blind peer review. Ricevuto: 20/11/2019 - Accettato: 03/03/2020

English title: "*Once upon A Life ...*". *Immanence and Storytelling*

Abstract: The present paper aims to investigate the relationship between the Deleuzian definition of pure immanence as "a life", and the experience underlying narrative fruition. Because, even if "a life" is to all intents the unspeakable par excellence, in *Immanence: une vie...* Deleuze uses an example taken from a novel to express it, that is the story of the agony of Riderhood in *Our Mutual Friend* by Dickens. In *The Storyteller* Walter Benjamin writes, a bit mysteriously, that "the storyteller has borrowed his authority from death". Then, starting from the comparison between this "authority" and what Deleuze calls "a life", our work tries to shed light on how and why storytelling can be considered a practice of immanence. As we will try to show, a possible answer can be found in the most recent developments of narratology, insofar as they have emphasized how certain body experiences, unconscious and far from verbalization, operate in the simulations we do as users of stories.

Keywords: Immanence, storytelling, Deleuze, Benjamin, Agamben, embodied simulation.

Sommario: 1. Il fuoco e il racconto; 2. L'autorità del morente; 3. Narrazione e saggezza; 4. L'indimenticabile; 5. Conclusione.

Ritornando a casa dissi a Max che sul letto di morte, premesso che i dolori non siano troppo forti, mi sentirò molto contento. Dimenticai di aggiungere, e in seguito lo omisi apposta, che quanto di meglio ho scritto ha il suo fondamento in questa mia facoltà di morire contento.

Kafka, *Diari*, dicembre 1914.

«Una vita, e nient'altro». Nel suo ultimo scritto, *Immanence: une vie...*, Deleuze ha così definito la pura immanenza. «Una vita, e nient'altro» giacché, pro-

seguiva, la pura immanenza «non è immanenza alla vita, ma l'immanente che non è in niente è una vita. Una vita è l'immanenza dell'immanenza, l'immanenza assoluta» e, come tale, «completa potenza, completa beatitudine»¹. Giorgio Agamben ha sottolineato l'importanza di questo breve testo per la filosofia a venire², ma l'obbiettivo che ci siamo prefissi: indagare una possibile relazione tra questa "vita" e l'opera narrativa – obbiettivo a prima vista illusorio: l'*une vie*, come afferma perentorio l'*et rien d'autre* affiancate da Deleuze, sembrerebbe infatti l'inenarrabile *par excellence* – ci spinge a prendere le mosse da altre pagine agambeniane, quelle de *Il fuoco e il racconto*³.

La nostra ricerca non sarà vana, se è vero, come qui viene provocatoriamente sostenuto, che al centro della narrativa vi sia proprio l'inenarrabile.

1. *Il fuoco e il racconto*

Il testo si apre con una storia presa dalla tradizione chassidica:

Quando il Baal Schem, il fondatore dello chassidismo, doveva assolvere un compito difficile, andava in un certo posto nel bosco, accendeva un fuoco, diceva le preghiere e ciò che voleva si realizzava. Quando, una generazione dopo, il Maggid di Meseritsch si trovò di fronte allo stesso problema, si recò in quel posto nel bosco e disse: «Non sappiamo più accendere il fuoco, ma possiamo dire le preghiere» – e tutto avvenne secondo il suo desiderio. Ancora una generazione dopo, Rabbi Mosche Leib di Sassov si trovò nella stessa situazione, andò nel bosco e disse: «Non sappiamo più accendere il fuoco, non sappiamo più dire le preghiere, ma conosciamo il posto nel bosco, e questo deve bastare». E infatti bastò. Ma quando un'altra generazione trascorse e Rabbi Israel di Rischin dovette anch'egli misurarsi con la stessa difficoltà, restò nel suo castello, si mise a sedere sulla sua sedia dorata e disse: «Non sappiamo più accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia». E, ancora una volta, questo bastò.

L'umanità, nel corso del tempo, si allontana dalle sorgenti del mistero e smarrisce a poco a poco il ricordo di quel che la tradizione le aveva insegnato sul fuoco, sul luogo e sulla formula, e supplisce a tutto ciò con un racconto, o quantomeno, come commenta sorridendo il rabbino della storia, il racconto "può bastare". Tuttavia, osserva Agamben, il significato del commento non è facile da afferrare: «Poiché se lo si intende semplicemente nel senso che la perdita del fuoco, del luogo e della formula sia in qualche modo un progresso

¹ Deleuze, G., *L'immanence : une vie...*, « Philosophie », 47 (1995), pp.3-7, trad. it. *Immanenza: una vita*, Mimesis, Milano 2010, p. 9.

² Cfr. Agamben, G., *L'immanenza assoluta* in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Venezia 2005, pp.377-404.

³ Agamben, G., *Il fuoco e il racconto*, in Id., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, pp.7-16.

e che il frutto di questo progresso – la secolarizzazione – sia la liberazione del racconto dalle sue fonti mitiche e la costituzione della letteratura – divenuta autonoma e maggiorenne – in una sfera separata, la cultura, allora quel “può bastare” diventa davvero enigmatico»⁴. Ammettiamo infatti che il ricordo del fuoco dal racconto sia solo *simulato*⁵: ciò non toglie che l’esperienza particolarmente appagante che associamo alla sua fruizione sia dovuta *proprio* a tale simulazione – che, cioè, sia il suo legame col mistero, vero o presunto, a distinguere la narrativa dalla semplice informazione.

«Ogni racconto – tutta la letteratura – è, in questo senso, memoria della perdita del fuoco», conclude perentorio il filosofo, e anche nel caso di un genere sciolto da ogni contenuto mitico-sacrale come il romanzo moderno, «vi sarà, però, comunque un’iniziazione, sia pure miserabile, sia pure nient’altro che alla vita stessa e al suo scialo»⁶. Non è infatti accidentale, a suo dire, che il termine “storia” designi tanto il decorso cronologico delle vicende umane quanto ciò che la letteratura racconta: «Noi possiamo accedere al mistero solo attraverso una storia e tuttavia (o forse si dovrebbe dire infatti) la storia è ciò in cui il mistero ha spento o nascosto i suoi fuochi». In proposito viene richiamata la descrizione che Henri James ha lasciato del suo processo creativo. All’inizio, afferma il grande romanziere, vi è solo una *image en disponibilité*: la visione isolata di un uomo o una donna ancora privi di ogni determinazione, perciò “disponibili” a subire passioni, situazioni, incontri. Quindi il narratore ordisce una trama di avvenimenti che attraverso alterne vicende li fa man mano «venir fuori», diventare cioè *personaggi* – nei termini di James, la «complicazione che essi hanno più probabilità di produrre e sentire». Finché la loro immagine non è più disponibile, ha perso il suo mistero e può soltanto perire.

«Nella vita degli uomini avviene qualcosa di simile», commenta Agamben, «l’esistenza che sembrava all’inizio così disponibile, così ricca di possibilità, perde a poco a poco il suo mistero, spegne a uno a uno i suoi falò». E tuttavia, aggiunge: «forse non l’ultimo [giorno], ma il penultimo – essa ritrova per un attimo il suo incanto, sconta di colpo la sua delusione. Ciò che ha perduto il suo mistero è, ora, irrimediabilmente misterioso, veramente e irrimediabilmente indisponibile. Il fuoco, che può essere solo raccontato, il mistero, che si è interamente delibato in una storia, ora ci toglie la parola, si è chiuso per sempre in un’immagine»⁷. Così termina *Il fuoco e il racconto*.

Questa postilla sugli ultimi istanti di vita suscita tuttavia interrogativi dirimenti: come e perché la delusione verrebbe “scontata” *in extremis*? Che rapporto ha

⁴ *Ivi*, pp.7-8.

⁵ Secondo Hans Blumenberg il potere del mito risiede proprio nella capacità di «simulare ricordi». Cfr. H. Blumenberg, *Arbeit Am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979; trad.it. Elaborazione *del mito*, il Mulino, Bologna 1991.

⁶ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, cit., pp. 9-10. Tantoché – egli ammonisce –, se «pretende di non aver bisogno della formula o, peggio, dilapida il mistero in un coacervo di fatti privati, allora la forma stessa del romanzo si perde insieme al ricordo del fuoco» (*Ibidem*).

⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

con la letteratura? Una risposta può essere trovata nel saggio che Walter Benjamin ha dedicato all'opera di Nikolay Leskov⁸. Già qui il compito del narratore veniva situato al di qua della distinzione tra epica e storiografia, e predisposto all'evocazione di un "incanto" che, alla fine della vita come del racconto, verrebbe "ritrovato"; la cui origine sarebbe appunto da ricercare per Benjamin nell'«autorità del morente». E siamo persuasi che il riferimento della narrazione a tale *autorità*, se correttamente inteso, possa rivelare una contiguità tra questo *mistero* perduto/ritrovato *poiché* raccontato e *l'une vie...*

2. *L'autorità del morente*

Per Benjamin è l'opera del «cronista» a testimoniare la comune scaturigine di epica e storiografia da un fondo preesistente, illuminandolo. Poiché, egli argomenta, anche se i cronisti spiegano in qualche modo gli eventi che riportano, e in ciò sono antesignani dello storico moderno, le loro opere hanno una peculiarità che rivela il gesto fondamentale del narratore:

Ponendo essi alla base della loro narrazione storica il piano imperscrutabile della salvezza divina, si sono liberati in anticipo dell'onere di una spiegazione dimostrabile. Al suo posto subentra l'interpretazione, che non si occupa dell'esatta concatenazione di determinati eventi, ma del modo in cui si inseriscono nel grande e imperscrutabile corso del mondo.

Che il «corso del mondo» sia determinato dalla provvidenza o puramente naturale «non fa alcuna differenza», precisa il filosofo, dal momento che il narratore vi incastona gli avvenimenti in maniera così profonda che è «difficile decidere – per molti racconti – se il fondo da cui spiccano è quello dorato di una visione religiosa o quello multicolore di una visione mondana del corso del mondo». Certo è solo che «esso, proprio come "corso del mondo", è al di fuori di tutte le categorie propriamente storiche»; tantoché – aggiunge –, anche se l'età in cui l'uomo poteva credersi in armonia con la natura è finita, «il narratore le rimane fedele, e il suo occhio non si stacca dal quadrante davanti a cui si svolge la processione delle creature, nella quale, secondo i casi, la morte è la prima della fila o l'ultimo ad arrivare»⁹.

La morte, in particolare, «è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la *storia naturale* in cui si situano le sue storie»¹⁰. Per spiegare ciò, la narrazione è ricondotta al gesto artigianale, che – scriveva Valéry –, con il suo intrecciare una lunga

⁸ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolay Leskov* (1936); trad.it *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolay Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

⁹ *Ivi*, p. 52.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

“C’era una vita...” Narrazione e immanenza

serie di piccole cause «una simile all’altra», nella ceramica come nell’oreficeria, nell’intaglio come nella miniatura, imita il «paziente operare della natura». In tali parole Benjamin trova espressa quella «lenta sovrapposizione di strati sottili e trasparenti» che è appunto il modo «in cui il perfetto racconto sorge dalla stratificazione di più narrazioni successive». Ma l’uomo odierno, Valéry aggiungeva, «non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare [...] è come se il venir meno dell’idea di eternità coincidesse con la crescente avversione per i lavori lunghi e pazienti»¹¹. Ed è a questo punto che, quale origine della narrazione, viene menzionata l’«autorità del morente», venuta meno – leggiamo – con la progressiva espulsione della morte dal «mondo percettivo dei viventi». Confinata in sanatori e ospedali nel corso di un processo iniziato con la modernità e portato a termine dalla borghesia ottocentesca, la morte ha cessato di essere un «evento pubblico e sommamente esemplare nella vita del singolo». Così per Benjamin «i borghesi “asciugano le pareti” dell’eternità», e assieme a quest’ultima «l’autorità che anche l’ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano»¹².

Per quanto brevi ed enigmatiche, queste parole bastano a gettare un ponte tra il saggio su Leskov e *Immanence: une vie...* Qui infatti, con un parallelismo sorprendente, per spiegare cosa sia “una vita” si ricorre a una storia incentrata proprio sull’autorevolezza acquistata *in liminae vitae* da uno di questi “tapini”. È all’episodio del mancato annegamento di Riderhood in *Our mutual friend* di Dickens¹³, che Deleuze fa riferimento:

Cos’è l’immanenza? Una vita... Nessuno meglio di Dickens ha raccontato cos’è “una” vita, dove l’articolo indeterminativo è indice del trascendentale. Una canaglia, un cattivo soggetto disprezzato da tutti, è ridotto in fin di vita; ed ecco che quelli che se ne prendono cura mostrano una sorta di sollecitudine, di rispetto, di amore per il minimo segno di vita del moribondo. Tutti si danno da fare per salvarlo, al punto che nel più profondo del suo coma il malvagio sente qualcosa di dolce penetrare in lui. Ma, via via che si riprende i suoi salvatori diventano sempre più freddi, e lui riacquista tutta la sua volgarità, la sua cattiveria. Tra la sua vita e la sua morte c’è un momento in cui “una” vita gioca con la morte e nient’altro. La vita dell’individuo ha lasciato il posto a una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall’oggettività di ciò che accade. “Homo tantum” di cui tutti hanno compassione e che conquista una sorta di beatitudine. È un’eccezione, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male, poiché solo il soggetto che la incarnava in mezzo alle cose la rendeva buona o cattiva. La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...¹⁴.

¹¹ *Ivi*, pp. 38-39.

¹² *Ivi*, pp. 43-44.

¹³ Cfr. C. Dickens, *Our Mutual Friend* (1865); trad.it. *Il nostro comune amico*, Einaudi, Torino 2002, pp. 562-569.

¹⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, p.10.

Ciò che di queste pagine dickensiane deve aver colpito Deleuze, commenta Agamben, è il fatto che in esse l'individuo Riderhood viene separato dalla «scintilla di vita dentro di lui». Se prima, vi leggiamo, questi era da tutti considerato «an object of avoidance, suspicion and aversion», ora invece, nel momento dell'agonia, «the spark of life within him is curiously separable from himself [...] and they have a deep interest in it, probably because it *is* life, and they are living and must die»¹⁵. Questa *scintilla di vita curiosamente separabile* dalla canaglia che la rivestiva non è né in questo mondo né nell'altro, spiega Agamben, ma *fra* i due, «in una sorta di felice intermondo che essa sembra abbandonare solo di malavoglia»¹⁶.

È proprio «questo stato di sospensione inassegnabile»¹⁷, infatti, a contraddistinguere colui che non è né vivo né morto, ma *muore*, trasfigurandolo, agli occhi di chi non ha che un solo mondo a disposizione, in qualcosa di incomparabilmente enigmatico e profondo, come tale sommamente degno di rispetto, prima ancora che di commiserazione. Introducendo l'«autorità del morente», per questo Benjamin aveva menzionato il gesto dell'artigiano: un gesto, cioè, egualmente «sospeso» – tra eternità e tempo, natura e cultura, ornamento e funzionalità–, mediante il quale, come nell'istante della morte, l'uomo dismette la sua identità di soggetto pratico per partecipare compiutamente a quell'unità indivisibile che tiene insieme il corso caotico delle cose, risultante proprio dall'alternarsi di nascita e morte: il «corso del mondo».

Anche per Deleuze, del resto, l'infanzia è un luogo altrettanto rivelativo dell'*une vie...*:

“Una” vita è ovunque in tutti i momenti attraversati da questo o quel soggetto vivente e misurati da tali oggetti vissuti: la vita immanente porta in sé gli eventi o le

¹⁵ Cfr. C. Dickens, *op. cit.*, p. 562: «Nessuno ha il minimo riguardo per l'individuo, che è sempre stato per tutti oggetto di repulsione, sospetto ed antipatia, ma ora riescono a separare la scintilla di vita che è in lui dalla sua persona e hanno per essa un profondo interesse, senza dubbio perché è la vita, e loro vivono e dovranno morire». Tantoché anche sua figlia si stupisce nel vederlo «oggetto di interesse e simpatia» (*Ivi*, p. 565).

¹⁶ G. Agamben, *Immanenza assoluta*, cit., p. 390. Agamben si riferisce al seguente passo di *Our mutual friend*: «Guardate! Un segno di vita! Un indiscutibile segno di vita! La scintilla può covare e poi spegnersi, oppure brillare e poi espandersi, ma guardate! A quei quattro zoticci, vedendolo sono venute le lacrime agli occhi. Né Riderhood in questo mondo né Riderhood nell'altro mondo riuscirebbe a far loro inumidire gli occhi, ma un'anima che lotta fra i due ci riesce facilmente. L'annegato combatte per tornare indietro. Ora è quasi qui, ora è di nuovo lontano. Adesso lotta con maggiore accanimento per ritornare. Eppure – come tutti noi quando perdiamo i sensi – come tutti noi quando ci svegliamo ogni mattina- istintivamente non vuole riprendere coscienza dell'esistenza. Se potesse vorrebbe che lo lasciassero dormire» (C. Dickens, *op. cit.*, p. 564).

¹⁷G. Agamben, *Immanenza assoluta*, cit., p. 390. L'autore sottolinea come Dickens utilizzi per questo stato un termine mutuato dal linguaggio giuridico, *abeyance*, il quale indica lo stare in sospensione di norme e diritti tra la vigenza e l'abrogazione: «La scintilla di vita suscitava profondo interesse finché era incerta (*the spark of life was deeply interesting while it was in abeyance*), ma ora che è ben stabile in Riderhood, pare che il desiderio generale sarebbe stato di vederla svilupparsi in chiunque altro piuttosto che in quell'individuo» (C. Dickens, *op. cit.*, p. 567).

“C’era una vita...” Narrazione e immanenza

singularità, e questi non fanno che attualizzarsi nei soggetti e negli oggetti. Questa vita indefinita non ha momenti, per quanto vicini siano gli uni agli altri, ma soltanto frattempi, fra-momenti. Non sopraggiunge né succede, ma, presenta l’immensità del tempo vuoto dove si vede l’evento ancora a venire e già arrivato, nell’assoluto di una coscienza immediata. L’opera romanzesca di Lernet Holenia mette l’evento in un frattempo che può inghiottire interi reggimenti. Le singularità o gli eventi costitutivi di “una” vita coesistono con gli accidenti della vita corrispondente, ma non si raggruppano né si dividono allo stesso modo. Comunicano tra di loro in modo del tutto diverso dagli individui. E inoltre si vede come una vita singolare possa fare a meno di ogni individualità, o di ogni altro concomitante che la individualizzi. Per esempio, i neonati si somigliano tutti e non possiedono affatto individualità; ma hanno singularità, un sorriso, un gesto, una smorfia, eventi che non sono caratteri soggettivi. I neonati sono attraversati da una vita immanente che è pura potenza, e anche beatitudine attraverso le sofferenze e le debolezze¹⁸.

Ma se anche nel neonato la vita non è che un susseguirsi di gesti, smorfie, «événements qui ne sont pas des caractères subjectifs», tuttavia, su questo Benjamin ha ragione, *a parte subiecti* egli non detiene l’autorità del morente. Poiché in quest’ultimo a trascolorare è *quel* soggetto che il neonato non è ancora, agli occhi degli astanti il suo «stato di sospensione inassegnabile» non può infatti che risultare più “catastrofico”, dunque rivelativo, appunto in quanto raggiunto e non dato.

Ciò risulta evidente nel modo in cui Balzac descrive l’agonia del suo eroe nel cap. 24 del *Cousin Pons*:

Gli scultori antichi e moderni hanno sovente posto, a ciascun lato della tomba, geni che reggono torce accese. Il loro barlume rischiara ai morenti il quadro delle loro colpe, dei loro errori, e illumina le vie della Morte. La scultura rappresenta, così, grandi idee, significa un atto umano. *L’agonia ha la sua saggezza*. Spesso si vedono semplici fanciulle nell’età più tenera, avere un senno centenario, diventare profetesse, giudicare la loro famiglia, resistere a qualsiasi commedia. È questa la poesia della Morte! Ma, cosa strana e degna di considerazione, si muore in due modi diversi. Questa poesia della profezia, questo dono di vedere con chiarezza sia avanti che indietro appartiene solo ai morenti colpiti soltanto nella carne, quelli che passano per la distruzione degli organi della vita fisica. Così gli esseri colpiti, come Luigi XIV, da cancrena, i tisici, gli ammalati che muoiono, come Pons, di febbre, come M.me de Mortsauf di mal di stomaco, e, come i soldati, di ferite che li hanno colti nel fiore della vita, godono di questa sublime lucidità e fanno una morte stupenda, ammirevole, mentre coloro che muoiono di malattie per così dire intellegenziali, il cui male risiede nel cervello, nel sistema nervoso che fa da intermediario al corpo per fornire il combustibile del pensiero, costoro muoiono totalmente. In essi spirito e corpo si oscurano insieme. Gli uni, anime senza corpo, impersonificano gli spettri biblici, gli altri sono cadaveri. Questo uomo vergine, questo Catone avido, questo giusto quasi senza peccato, penetrò tardi nelle sacche di fiele che formavano il cuore della presidentessa. Scoprì il

¹⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 11.

mondo nell'atto di abbandonarlo. Anzi, da alcune ore, si era gioiosamente rassegnato, come un artista giocondo, per il quale tutto è occasione di caricatura e di scherno. Gli ultimi legami che lo tenevano unito alla vita, le catene dell'ammirazione, i nodi solidissimi che congiungevano l'intenditore dei capolavori dell'arte, erano stati spezzati il mattino. Vedendosi così derubato dalla Cibot, aveva dato cristianamente l'addio alle pompe e alle vanità dell'arte...¹⁹.

René Girard cita questo passo a sostegno della sua interpretazione "apocalittica" delle conclusioni romanzesche. Apocalittiche in quanto, come il testo giovanneo, metterebbero il lettore di fronte a una rivelazione che eccede come tale ogni sua possibile aspettazione, retroagendo così sulla conoscenza che identificandosi con i personaggi e le loro vicende, egli aveva maturato di sé e del mondo. Non dobbiamo però lasciarci fuorviare dai riferimenti biblici disseminati qua e là dal grande scrittore: quanto detto, lascia infatti supporre che nel circolo morte-rivelazione-narrazione sia in gioco qualcosa di più originario di un modello cristologico secolarizzato, quand'anche consapevolmente ripreso.

Distinguendo tra morte sopraggiunta in una mente "lucida", foriera di un mutamento conoscitivo, e la morte "inconscia" come immemore rigenerazione che caratterizza il vivente in quanto tale, Balzac ancor più di Dickens sembra infatti caratterizzare lo «stato di sospensione inassegnabile» del morente. In quanto sottratto a ogni processo di mutuo riconoscimento, egli è la *singularité* di un corpevento; in virtù del ricordo di ciò che è stato (suo come degli altri) un *individuo*. Ed è proprio questa ambiguità a farne la traccia della *metabolé* più radicale, in base alla quale la *vita dell'uomo* da genitivo soggetto si rivela oggettivo: vita eterna ed impersonale che coesiste all'individuale senza confondersi con esso, e che ora, non più vaneggiata in un aldilà da venire o miticamente già venuto, emerge proprio in concomitanza con l'individuo, nei tratti, ancora riconoscibili benché sofferenti, di un volto, come dice Deleuze, «che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro»²⁰.

¹⁹ Cit. in R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961; trad.it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1965, pp. 261-262 (corsivo nostro).

²⁰ Del resto, ad aprire il narratore della *Recherche* alla verità dell'opera è proprio il contrasto tra i volti dei convitati all'ultima *matinée* in casa Guermantes, cui il trascorrere degli anni aveva fatto subire «una metamorfosi analoga a quella degli insetti», e l'immagine che di questi egli serbava nella memoria. In virtù di tale contrapposizione, dice, «ammiravo la forza originale del Tempo, che pur rispettando l'unità dell'essere e le leggi della vita sa cambiare così la scena, introducendo arditi contrasti in due aspetti successivi d'un medesimo personaggio». «Insomma – aggiunge, con parole analoghe a quelle che Deleuze riserva al volto del morente – l'artista, il Tempo, aveva "reso" tutti quei modelli in modo tale che erano *riconoscibili ma non somiglianti*» (corsivo nostro). Infatti, conclude Proust, «"riconoscere" qualcuno, e più ancora identificarlo dopo che non si è riusciti a riconoscerlo, significa pensare sotto un'unica denominazione due cose contraddittorie, ammettere che quello che c'era, l'essere cui ci ricordava, non c'è più, e che quello che c'è ora è un essere che non conoscevo; significa dover riflettere su un mistero inquietante, quasi, come quello della morte, di cui esso è, del resto, una sorta di introduzione e di annuncio» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927); trad.it. *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 2017, pp. 1986-1987).

"C'era una vita..." Narrazione e immanenza

In breve: il morente è «*un uomo...*»²¹. Quale passaggio è del resto per noi più radicale della morte di una persona nota? Dove maggiormente facciamo esperienza del fatto che il "mondo" non è quell'insieme di entità discrete che *sub specie cotidianis*, a seconda che incentivino o meno il raggiungimento dello scopo, apprezziamo o detestiamo? Per questo, benché onnipresente, l'*une vie...* si fa eminentemente percepibile là dove le figure trascolorano e perdono il loro referente «pratico», dunque negli interstizi, nei vuoti, nel passaggio da una figura all'altra, da ultimo: nella metamorfosi, che appunto non fa che mostrare ciò che la retorica cela, anticipando la trasformazione cui è soggetta *ogni* determinazione. Perciò il quotidiano è il più difficile da vedere *altrimenti*, e in questo *altrimenti* consiste la più grande saggezza: *la saggezza dell'agonia*.

3. Narrazione e saggezza

Benjamin qualifica la saggezza attraverso la figura del «giusto». Modello del *giusto* è «l'uomo che sa orientarsi sulla terra senza avere troppo a che fare con essa»²².

Come? Attraverso la metamorfosi, appunto:

[...] il giusto ha la parte principale nel *theatrum mundi*. Ma poiché nessuno è propriamente alla sua altezza, esso passa dall'uno all'altro. Ora è il vagabondo, ora il merciaio ebreo, ora lo scemo del villaggio, che interviene a supplire questa parte. È sempre una recita occasionale, caso per caso, un'improvvisazione morale [...] Egli non aderisce a nessun principio, ma nemmeno ne respinge nessuno, poiché ciascuno di essi può diventare, all'occasione, lo strumento del giusto²³.

Occorre sottolineare che, benché gli venga attribuita «la parte principale», anche il *giusto*, a rigore, non è «né in questo mondo né nell'altro»: non è "qualcuno" che si cela dietro i ruoli che interpreta (è infatti il vagabondo, il merciaio ebreo...), e tuttavia, poiché «passa dall'uno all'altro», non coincide nemmeno con essi. Questo apparente paradosso in realtà spiega perché l'ospedalizzazione della morte costituisca per Benjamin una perdita irrimediabile: privarsi della sua vista significava negarsi ogni possibilità di acquisire l'autentica saggezza. Perché se il «grande e imperscrutabile corso del mondo» fa la sua prima apparizione nel morente, è appunto attraverso il *giusto* che continua a rendersi visibile («Nessuno meglio di Dickens ha raccontato cos'è "una" vita...»).

²¹ Nei confronti dell'individuo l'agonia esercita la stessa azione dei puntini di sospensione nella formula «*une vie...*». Giacché come rileva Agamben qui i puntini non servono a sospendere il senso, ma «a trasformare lo statuto stesso della parola», non rimandando a un «senso ulteriore omesso o mancante», bensì «a un'indefinizione di specie particolare». Più compiutamente: «i puntini, sospendendo ogni nesso sintattico, mantengono tuttavia il termine in relazione colla sua pura determinabilità e, insieme, trascinandolo in questo campo virtuale, escludono che l'articolo "uno" possa mai trascendere (come nel neoplatonismo) l'essere che lo segue» (G. Agamben, *L'immanenza assoluta*, cit., pp. 382-383).

²² W. Benjamin, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ivi*, p. 80.

Il *corso del mondo*, infatti, è «grande imperscrutabile» non perché trascende le sue manifestazioni, ma, al contrario, perché in esse, per dirla con Francois Jullien, «*continua ad esibirsi*»:

È questa l'evidenza propria dell'immanenza: dato che essa si esibisce ovunque e in ogni momento, dato che è quanto c'è di più comune e di più ordinario insieme, poiché tutto, nel mondo, è processo, e tutto, l'io per primo, è sempre «attraversato» da essa, l'immanenza non ha luogo proprio, non è «localizzabile», neppure isolabile [...] Dato che ogni minimo processo la incarna, ma nessuno la esaurisce, poiché il mondo non finisce di procedere, l'immanenza è *sempre di più* di ciò che se ne attualizza: essa è un fondo senza fondo «che non si può sondare».

Nei gesti del saggio parimenti, afferma Jullien, ciò che resta nascosto «non è dovuto all'inaccessibilità dell'oscuro, dell'astruso, ma all'esibizione – senza fine – dell'evidenza»²⁴. Così, attraverso la metamorfosi, egli opera come il *corso del mondo*, che appunto non è «localizzabile», non perché è diverso da ogni processo che lo incarna, ma poiché nessun processo lo esaurisce. Infatti, ogni suo gesto è, sì, modellato sulla parte che interpreta, ma in essa, come detto, il saggio si risolve completamente, senza residui. Al contempo, però, poiché la sua non è che «un'improvvisazione morale», in virtù della quale passa continuamente da una parte all'altra, i suoi gesti, se osservati retrospettivamente – come appartenenti cioè ad una (sola) vita –, non rimandano ad alcuna istanza soggettiva che li trascenda. Anche in lui, dunque, «si vede come una vita singolare possa fare a meno di ogni individualità, o di ogni altro concomitante che la individualizzi». Per questo Benjamin chiama il *giusto* «il portavoce della creatura e la sua più alta incarnazione»²⁵: fedele all'immanenza, egli sa illuminarla anche nella più fugace e impalpabile delle sue occorrenze.

Ma, se così stanno le cose, dobbiamo convenire che «il narratore è la figura in cui il giusto incontra sé stesso»²⁶. Poiché mentre gli affetti e le urgenze del quotidiano ostacolano questa peculiare relazione col mondo, insieme di immedesimazione e distanza, che abbiamo chiamato saggezza, essa è per definizione la condizione stessa del produttore e fruitore di storie. Infatti, in quanto vita «concentrata» sussunta sia appassionatamente (nelle parti mimetiche), che disinteressatamente (in quelle diegetiche), la storia non solo rende percepibile la metamorfosi nei personaggi del narratore-giusto, ma induce a farla propria. Così, il pathos della metamorfosi sotteso alla narrazione, mediante cui il lettore è prima indotto a trasformarsi nel personaggio, poi ad abbandonarlo, pare un *analogon* di quel «transito senza distanza né identificazione» tra l'immanenza e una vita che Agamben trova rappresentato nei due punti della formula de-

²⁴ F. Jullien, *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Seuil, Paris 1998 ; trad.it. *Il saggio è senza idee o l'altro della filosofia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 52-53.

²⁵ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 74.

²⁶ *Ivi*, p. 86.

leuziana, ossia «la dislocazione dell'immanenza in sé stessa, l'apertura ad un altro che resta, però, assolutamente immanente»²⁷. Al termine della storia c'è infatti un momento in cui anche il lettore, prima di recuperare appieno la propria identità dopo aver abbandonato il punto di vista che il narratore lo aveva indotto ad assumere, si ritrova in uno *stato di sospensione inassegnabile*. E oseremmo dire che un racconto è tanto più riuscito quanto più la sua conclusione ci mantiene in questo stato²⁸.

Per spiegare ciò dobbiamo tornare sull'analogia tra la fine del racconto e la fine della vita, perché, stando a Benjamin, è proprio il momento in cui il ricordo nel morente viene meno a dischiudere quell'incanto particolare che anche il narratore sarebbe in grado di suscitare (ricordo che dunque, come vuole Balzac, deve essere lucidamente presente *fino alla fine*). Se infatti, come Agamben, egli sembra preoccuparsi più della denuncia della perdita del fuoco che della sua definizione, tuttavia almeno in un passo si riferisce direttamente alle cause dell'«autorità del morente», ancorché apparentemente di sfuggita, imputandola al fatto che «allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene – così l'indimenticabile affiora in un tratto nelle sue espressioni»²⁹. È una precisazione decisiva. Secondo l'interpretazione maggioritaria, infatti, quando scrive che dalla morte il narratore «attinge la sua autorità», Benjamin intenderebbe dire che, col dare forma linguistica alle vicende umane, il cantastorie le salva dal corso distruttivo del tempo, garantendo loro trasmissibilità. Ciò renderebbe però superfluo quest'ultimo passo, e, quel che è peggio, il continuo richiamo al «corso del mondo», di cui il narratore – come il morente, l'artigiano e il saggio, figure che del resto compendia in sé –, viene eletto sacerdote.

Né egli si limita qui ad applicare all'indispensabile onniscienza di cui il narratore deve essere in possesso, appunto per raccontare retrospettivamente le vicende di un personaggio *dall'inizio alla fine*, l'adagio popolare che vuole il moribondo vedersi scorrere tutta la vita davanti. Ad essere chiamata in causa non è infatti una conoscenza cumulativa ma un'esperienza, e un'esperienza *sui generis*, la quale, benché evinta per analogia sulla pura affettività del morente – per essere più precisi: sull'emozione che questa suscita negli astanti al suo capezzale – sarebbe prossima a quella che il narratore induce negli ascoltatori. In altri termini, il narratore non è colui che "sa" o "ricorda" di più, ma colui che prova e fa provare l'*indimenticabile*.

²⁷ G. Agamben, *L'immanenza assoluta*, cit., p. 381.

²⁸ Ci piace pensare che Dickens, chiudendo il racconto di Riderhood con l'immagine di lui che esce impreccando e barcollando «dal quadrato dove aveva sostenuto quel piccolo incontro con la morte», abbia voluto prefigurare al lettore la difficoltà con cui, una volta giunto alla fine del romanzo, questi avrebbe recuperato la sua individualità. Cfr. C. Dickens, *op. cit.*, p. 564.

²⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 43-44.

4. *L'indimenticabile*

L'indimenticabile a cui Benjamin allude non ha che fare con un ricordo personale, il quale trattiene solo un numero limitato di particolari e per giunta nella forma dell'oggettività derivata dalla separazione cosciente di soggetto e oggetto – separazione che, come sembrano suggerire quelle «vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene», nel morente sembra appunto venir meno. E se egli afferma che solo nel morente la vita «assume forma tramandabile»³⁰, è perché è nel suo sguardo in deliquio a farsi visibile quella *scintilla di vita* che, passando di bocca in bocca, il racconto tenterà di afferrare. Senza però mai riuscirci.

E questo perché parlare, come scrive Felice Cimatti, «significa esattamente prendere distanza dal corpo e dal mondo». A differenza di qualsiasi altro codice animale, la parola umana non si limita a *comunicare*. Se danzando l'ape informa gli altri membri dell'alveare della presenza del fiore, il fiore – fa notare Cimatti – per lei non è qualcosa che può esistere indipendentemente dall'oggetto a cui è attaccato (un significato), ma «l'estrema propaggine del suo corpo». Al contrario, il corpo che *dice* "io" «sta letteralmente dividendosi in due parti: una che agisce e vive la vita di ogni corpo vivente, e un'altra dall'esterno che agisce e lo giudica». Così, conclude il filosofo:

La trascendenza appare nella vita del corpo quando questo diventa parlante: parlare (e non comunicare) significa che la pienezza del reale, quella dell'unico flusso vitale del fiore e dell'ape inebriata dal profumo del suo nettare, si spezza. Ora fra il corpo e il fiore si frappone la parola, che è allo stesso tempo un terzo che media fra i primi due, ma anche un diaframma che li allontana: «Il linguaggio», dice Lacan nel *Seminario XXIII*, «è legato a qualcosa che fa buco nel reale [...] è con questa funzione di buco che il linguaggio opera la sua presa sul reale». Il corpo, dicendo "io", viene gettato nella temporalità cronologica: il momento in cui dice "io" è ora, e quindi con quello stesso gesto linguistico spezza anche la durata, perché se c'è un ora ci sarà anche un prima e un dopo (non c'è orologio senza linguaggio, e viceversa). Il corpo che dice "io" è qui, ma questo stesso gesto recide d'un colpo i legami infiniti e sottili che lo connettevano con ciò che è lì e là. La parola "io" decentra il corpo da se stesso, lo tira via da sé, e lo getta lontano, in un altro tempo e in un altro spazio³¹.

³⁰ *Ivi*, p. 44. È vero che nel saggio su Leskov troviamo anche scritto: «La memoria è la facoltà epica per eccellenza. Solo mercé una vasta memoria l'epica può, da un lato, appropriarsi del corso delle cose, e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte». Ma la morte, nei termini del filosofo, è appunto *la storia naturale in cui si situano tutte le storie*, l'impronta dell'imperscrutabile e cieco «corso del mondo». Così egli chiarisce subito dopo che la memoria in questione è quella che, dedicata «ai *molti* fatti dispersi» – in contrasto alla «*rammemorazione* o ricordo interiore», riguardante invece «*un solo* eroe, *una sola* traversia, o a una *sola* lotta» –, «crea la rete che tutte le storie finiscono per formare tra loro, come si sono sempre compiaciuti di mostrare i grandi narratori» (*Ivi*, p. 56).

³¹ F. Cimatti, *Linguaggio e immanenza. Kierkegaard e Deleuze sul "divenir-animale"*, «Aut Aut», 363 (2014), pp. 189-208, pp. 193-194.

“C’era una vita...” Narrazione e immanenza

Perciò l’evento – ciò che, letteralmente, «viene incontro», mancando una struttura rigida di significati in cui possa essere situato e dunque ri-conosciuto come il medesimo («il medesimo altro da me», appunto) –, è ineffabile. Come evidenzia Andrea Tagliapietra, infatti, significati ed eventi fanno capo a modi diversi di incontro col mondo:

L’evento non è mero veicolo di un sapere che ne trascende le circostanze e che quindi implicitamente lo annulla, ma è l’irruzione di quella dimensione del senso che tesse, vivifica e colora la trama dei significati che compongono l’esperienza, fondendo il piano della conoscenza con quello della vita e dell’esistenza. Significati e senso corrispondono ai modi diversi del nostro rapporto col mondo. I significati sono riconducibili al nominativo dell’identità attiva e cognitiva del soggetto (per esempio, come nella figura fondativa per la filosofia moderna del cartesiano “io penso”); il senso, invece, è riferibile, ma non esclusivamente, all’abbandono e alla perdita di sé, ossia a quella passività mediale e reattiva che caratterizza, in forme diverse, la corporeità, l’estetica, l’emotività, il sentimento e la sensorialità singolari (mi capita di pensare, sentire, ecc.) [...] I significati, come gli scopi, si esprimono nell’intenzionalità e nella differenziazione con oggetti e soggetti determinati, mentre il senso ci connette e ci mette in comunione con la totalità. Nei significati l’elemento connettivo della relazione si manifesta come la conseguenza dell’attività e del pensiero soggettivo e ha carattere prevalentemente esclusivo, là dove, invece, per la dimensione del senso la rete delle relazioni a cui esso dà luogo appare con il senso stesso, ossia ne è co-originaria, donativa e dativa, ed inclusiva. Il senso non ci appartiene, né possiamo disporne, ma, in qualche modo, siamo noi ad appartenere ad esso³².

Nel linguaggio di conseguenza l’evento può rivelarsi solo realizzando uno “scarto” tra il piano dei *significati* e quello del *senso*³³. Questo fa la narrativa, e la profonda differenza che ciascuno può avvertire tra una storia ben fatta e il migliore dei suoi riassunti lo testimonia. Se raccontare, ad un livello minimo, è la capacità di strappare un evento all’oblio comunicandolo a un destinatario, a differenza del semplice informatore il narratore è tanto più efficace quanto più induce il destinatario a fare esperienza della *distanza* tra ciò che gli è stato verbalmente riferito e ciò che egli ha esperito ascoltandolo, quanto più cioè, nel tentativo di colmarla, spinge quest’ultimo a diventare narratore a sua volta³⁴.

Invero questa “distanza” che l’ascoltatore serba nella memoria, tra la storia dell’evento e l’evento della storia, resta incolmabile, ma proprio per questo si “continua” a raccontare – e la *Teogonia* vale *L’Éducation sentimentale*–: non per risolverla, ma per esperirla sempre di nuovo. Come infatti sulla scia di Benjamin

³² A. Tagliapietra, *Esperienza. Filosofia e storia di un’idea*, Cortina, Milano 2017, pp. 110-111.

³³ Perché il linguaggio, ricorda Cimatti, «è il principale ostacolo lungo la via dell’immanenza, ma anche l’unico modo – rovesciandolo nel silenzio – per intraprendere questo stesso percorso». Come scrivono Deleuze e Guattari in *Mille piani*, occorre dunque «trasformare il linguaggio in un “passaggio”» (F. Cimatti, *op. cit.*, pp. 199-200).

³⁴ Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 56: «Ci si è resi conto di rado del fatto che il rapporto ingenuo dell’ascoltatore con il narratore è dominato dall’interesse di conservare ciò che è narrato».

scrive ancora Tagliapietra, la narrazione dischiude il suo senso non sul piano intellettualistico di una risposta universale, valida per ciascuno, ma su quello concreto ed effettuale del dipanarsi del racconto, e in tal modo misura l'uomo «col metro dell'evento dell'essere». Ciò, aggiunge, significa accettare

la provocazione più radicale che possa essere attribuita all'atto di narrare. Vale a dire quella di porsi come una pura sospensione nella quale, esercitando la propria pazienza e la propria attenzione, sopportando il non senso dell'accadimento, si sa scorgere, sul crinale di questo “non ancora”, l'esser-già di quello che basta a sufficienza: la sopravvivenza nell'evento, la vita fin dentro la morte³⁵.

Da qui lo *stato di sospensione inassegnabile* in cui si ritrova ogni lettore. Proprio la ricerca di «ciò che basta a sufficienza» lo aveva spinto a voltare compulsivamente pagina in vista della fine, per poi scoprire, una volta giuntovi, che ciò che cercava «c'era già», ed era in lui, come appunto nel morente le «vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene».

Questo perché, come anche i più recenti sviluppi della narratologia hanno messo in luce³⁶, quando fruiamo una storia mostriamo di non essere esclusivamente mossi da inferenze e analogie, né tantomeno la nostra attività si riduce alla mera “lettura” di stati mentali. Altrettanto importante è infatti la nostra partecipazione emotiva alle vicende narrate. Ed è proprio mettendo in luce come certe esperienze del corpo, inconscie e lontane dalla verbalizzazione, operano nelle simulazioni che facciamo in quanto fruitori di storie, che la scrittrice e saggista Siri Hustvedt ha cercato di ricostruire le dimensioni teorico-letterarie della tesi secondo cui «scrivere fiction è come ricordarsi di ciò che non è mai accaduto»³⁷. Infatti, sottolinea Hustvedt, «Le storie della memoria e della fiction sono anche fatte di assenze – di tutto il materiale che è lasciato fuori», riportandoci così al cuore del paradosso da cui abbiamo preso le mosse: la storia, ogni storia, è ad un tempo oblio e ricordo del fuoco. Perché il “fuori” a cui la scrittrice allude non è tanto il risultato dell'inevitabile selezione di avvenimenti e significati che ogni storia comporta³⁸, quanto la sua componente ineffabile, come spiega richiamandosi alla propria esperienza di autrice: «Quando scrivo una storia vedo immagini nella mente, precisamente come accade quando ricordo [...] Sono guidata dalla storia, dalla creazione di una narrazione che risuona dentro di me *emotivamente*, più che letteralmente, vera», e citando Merleau-Ponty aggiunge: «C'è infatti sempre una distanza tra il Sé che analizza la percezione e il Sé che percepisce»³⁹.

³⁵ A. Tagliapietra, *op. cit.*, pp. 251-252.

³⁶ Come emerge dall'efficace sintesi che si trova in M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano 2017, a cui dobbiamo anche la scoperta del saggio della Hustvedt e di Gallese e Wojciehowski (vedi *infra*)

³⁷ S. Hustvedt, *Three emotional stories: Reflections on memory, the imagination, narrative, and the self*, «Neuropsychanalysis», 13, 2 (2011), pp. 187-196. Le traduzioni riportate sono nostre.

³⁸ Cfr. a proposito N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

³⁹ S. Hustvedt, *op. cit.*, pp. 188-189.

“C’era una vita...” Narrazione e immanenza

Per Hustvedt anche nelle situazioni ricordate consapevolmente la sensazione originariamente provata in prima persona è, come tale, irrimediabilmente perduta⁴⁰, sennonché – prosegue – Proust ci ha insegnato che, accanto alla «memoria dell’intelligenza», c’è un altro tipo di ricordo, non connesso alla volontà, in cui la distanza tra percipiente e percepito, soggetto e oggetto, io e mondo è abolita. Ciò che è importante nel celebre episodio della *petite madeleine*, infatti, «non è che il piccolo dolce dischiude al narratore i ricordi della sua infanzia, ma che al primo assaggio produce *solo sensazioni*»⁴¹.

«Una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa», leggiamo ne *À la recherche du temps perdu*. «Di colpo mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell’amore, colmandomi di un essenza preziosa: o meglio, quell’essenza non era dentro di me, *io* ero quell’essenza»⁴². L’io, commenta Hustvedt, si ritrova «immerso in una coscienza preriflessiva di una realtà sensuale che è anche in qualche modo ricordata»; tantoché solo dopo aver recuperato la sua intenzionalità cosciente il narratore può interrogarsi sul significato di ciò che ha provato. La riflessione, infatti, «richiede che egli concepisca sé stesso come un oggetto nello stesso modo in cui concepisce gli altri».

La scrittrice identifica questo io che non ha sensazioni, ma – come dice Proust –, è sensazione, con un «sé minimale incorporato» (è un’espressione di Shaun Gallagher), «già presente nella realtà sensomotiva di un organismo che è coscio dei suoi confini»⁴³. Un Sé propriocettivo, preriflessivo e patico, che come tale non può essere tradotto linguisticamente, dal momento che – spiega con parole che richiamano quelle di Cimatti – «parlare significa localizzare nel tempo e nello spazio; significa inoltre distanziare e, ironia della sorte, maggiore flessibilità nella memoria».

⁴⁰ Al riguardo Hustvedt chiama in causa Agostino. Nel X libro delle *Confessiones* (14, 21) esplorando i «vasti quartieri della memoria», il filosofo vi aveva infatti trovate conservate, sì, anche le *imágenes* dei sentimenti che egli aveva provato, ma appunto «non nella forma in cui li possiede lo spirito nell’atto di provarli». «Ricordo di essere stato lieto, senza essere lieto; rievoco le mie passate tristezze senza essere triste», tantoché, concludeva con un efficace metafora digestiva, «la memoria è, direi, il ventre dello spirito e invece letizia e tristezza sono il cibo ora dolce ora amaro. Quando i sentimenti vengono affidati alla memoria, passano in questa specie di ventre e vi si possono depositare, ma non possono avere sapore» (Sant’Agostino, *Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Mondadori, Milano 1994, p. 276). Più radicalmente, Proust arriverà a dire che le informazioni che la «memoria dell’intelligenza» fornisce sul passato, «non ne trattengono nulla di reale» (M. Proust, *op. cit.*, p. 32).

⁴¹ S. Hustvedt, *op. cit.*, p. 191. Invero lo stesso Agostino, ritrovando nella sua memoria anche le immagini dei suoi trascorsi amorosi (X, 30,41), riconosce che esse «vi scorrazzano fievoli mentre sono desto; però durante il sonno non solo suscitano piaceri, ma addirittura consenso e qualcosa di molto simile all’atto stesso»; tantoché, aggiunge con rammarico, «L’illusione di questa immagine nella mia anima è così potente nella mia carne, che false visioni m’inducono nel sonno ad atti, cui non m’induce la realtà nella veglia. In quei momenti, Signore Dio mio, non sono forse più io?» (Sant’Agostino, *op. cit.*, p. 290).

⁴² M. Proust, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ S. Hustvedt, *op. cit.*, pp. 191-192. L’autrice rimanda qui a S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 78-79.

Hustvedt arriva così ad ipotizzare che questo Sé, protagonista nei primi mesi di vita, perda la propria centralità viepiù entriamo nel linguaggio simbolico, e tuttavia non solo permane, ma addirittura, come dimostra il confronto con l'opera d'arte – che, sottolinea, è innanzitutto un confronto fra corpi in cui la propriocezione gioca un ruolo decisivo –, può tornare protagonista. L'idea di fondo è che un elemento decisivo del nostro coinvolgimento con la finzione narrativa sia proprio la capacità che le storie hanno – a al pari di alcune esperienze limite: processi creativi, sogni, ricordi involontari... – di riportare alla luce ciò che inconsciamente è stato conservato:

Le fiction traggono origine dalla stessa facoltà che trasforma l'esperienza nelle narrazioni che noi ricordiamo esplicitamente ma che si sono formate inconsciamente. Come le memorie episodiche e i sogni, la fiction reinventa il materiale profondamente emozionale in storie con un significato, sebbene nel romanzo le trame non siano necessariamente ancorate a eventi reali. E non è necessario essere dualisti cartesiani per pensare che l'immaginazione sia un ponte tra il nostro Sé di base senza tempo, affettivo e sensomotorio e il nostro Sé perfettamente autoconsapevole, razionale e/o narrativo, linguistico e culturale, radicato nelle realtà soggettive-intersoggettive del tempo e dello spazio. Scrivere fiction, creare un mondo immaginario, è – sembra – un modo per ricordare ciò che non è mai accaduto⁴⁴.

Vittorio Gallese e Hannah Chapelle Wojciehowski hanno identificato questo ricordo con il «sentimento del corpo» (*Feeling of the Body*) innescato da quella che, muovendo teoria dei neuroni specchio, chiamano «simulazione incarnata»⁴⁵. La loro tesi è che nella simulazione immaginale della letteratura e dell'arte reagiamo attivando le stesse zone del cervello che si attivano quando esperiamo la realtà fattuale e quotidiana, per cui: «L'immaginazione visiva è qualcosa di equivalente a simulare una reale esperienza visiva, e l'immaginazione motoria è pure qualcosa di equivalente a simulare una reale esperienza motoria».

«Sembra allora che confini tra mondo reale e fiction siano più sfumati di quello che si crede», affermano i due autori, che, dopo aver ribadito il carattere «immediato, automatico e simile a un riflesso» della simulazione incarnata, elencano almeno due motivi per cui possa essere rivelante nella fruizione letteraria:

⁴⁴ S. Hustvedt, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁴⁵ Cfr. V. Gallese, H.C., Wojciehowski, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, «California Italian Studies», 2(1) (2011). Così gli autori definiscono l'*embodied simulation*: «è un processo immediato, non riflessivo, prerazionale, ovvero una maniera fisica e non esclusivamente "mentale" di avvertire le intenzioni e le emozioni degli altri, che sfida, come tale, l'idea che la comprensione reciproca consista esclusivamente nell'attribuire esplicitamente agli altri comportamenti proposizionali come credenze e desideri, che mappiamo come rappresentazioni simboliche nelle nostre menti. Parallelamente alla descrizione distaccata in terza persona del nostro mondo sociale, la simulazione incarnata crea "rappresentazioni" interne e non-linguistiche degli stati corporei associati con azioni, emozioni e sensazioni nell'osservatore, come se stesse compiendo una azione simile o sperando la medesima emozione o sensazione. A ciò corrisponde quello che chiamiamo Sentimento del Corpo» (*Ivi*, p. 15). Le traduzioni riportate sono nostre.

"C'era una vita..." Narrazione e immanenza

[...] primo, per via del nostro Sentimento del Corpo innescato dai personaggi e dalle situazioni narrate con cui ci identifichiamo per mezzo del meccanismo di rispecchiamento che essi evocano. In tal modo la simulazione incarnata genera quel peculiare vedere-come (*seeing-as*), che ha un significato particolare nella nostra esperienza estetica. Secondo, per via delle nostre esperienze corporee e delle associazioni immaginative che il materiale narrativo risveglia nella mente di noi lettori, senza che ci sia bisogno di riflettere su di esse esplicitamente.

La narrativa, argomentano infatti Gallese e Wojciehowski, è una forma di intersoggettività mediata, dove il testo – il medium – permette ai lettori di ingaggiare relazioni di diverso tipo con i personaggi fittizi e con l'autore, e in accordo con la teoria della *embodied simulation* ogni identificazione non è solo inferita o immaginata, ma innanzitutto *simulata* a livello prelinguistico (in questo senso *incarnata*).

Altrettanto degna di nota è la spiegazione che viene data al perché il *re-enactment* sia così potente nel caso dell'esperienza estetica, la quale, come è noto, è in grado di indurre esperienze più vivide di quelle della vita reale:

L'esperienza estetica delle opere d'arte, più che come una sospensione dell'incredulità, può essere infatti interpretata come una sorta di «simulazione incarnata liberata» (*liberated embodied simulation*). Quando leggiamo un romanzo, guardiamo un'opera figurativa o assistiamo a un'opera teatrale o cinematografica, la nostra simulazione incarnata viene liberata, cioè viene esonerata dal modellare la nostra presenza reale nella vita quotidiana. Guardiamo all'arte da una *distanza di sicurezza* dalla quale la nostra apertura al mondo ne esce ampliata. In un certo senso apprezzare l'arte significa lasciarsi il mondo alle spalle per afferrarlo più pienamente. Attraverso uno stato immersivo nel quale la nostra attenzione è focalizzata sul mondo virtuale narrato, possiamo dispiegare appieno le nostre risorse simulate, lasciando per un momento cadere la nostra guardia difensiva contro la realtà di tutti i giorni⁴⁶.

L'efficacia artistica perciò si misura con la capacità di attivare il *sentire del corpo* potenziando il meccanismo di rispecchiamento, e tale potenziamento è reso possibile proprio da quell'«esonero dalla realtà» che l'esperienza estetica produce, isolando e proteggendo il fruitore dall'«assolutezza del reale»⁴⁷, per cui, affermano Gallese e Wojciehowski, «essendo costretti all'inazione, siamo più aperti ai sentimenti e alle emozioni». Tantoché arrivano ad ipotizzare che la «concentrazione» assoluta che si produce durante l'esperienza estetica sia solo una variante neotenica di una regressione a una fase di sviluppo neonatale, quando il nostro rapporto con il mondo era mediato primariamente dalla

⁴⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

⁴⁷ È Cometa a vedere nel concetto di *esonero* (*Enlastung*) dal peso soverchiante della realtà, che una lunga tradizione novecentesca, da Gehlen a Blumenberg, aveva attribuito all'intera cultura filosofica dell'Occidente, un'anticipazione dell'idea di *simulazione liberata* nel senso che le ha dato Vittorio Gallese; cfr. in particolare M. Cometa, *op. cit.*, pp. 315-322.

simulazione, mancando quasi del tutto la capacità di azione. In questo senso la fruizione narrativa, facendo riaffiorare quel Sentimento del Corpo altrimenti offuscato da preoccupazioni e compiti, permetterebbe di «ricordare» ciò che *mai* è accaduto⁴⁸. *L'indimenticabile...*

5. Conclusione

Anche per i teorici dell'*embodied simulation* l'opera d'arte chiama in causa quell'esperienza minimale del sé che precede ogni verbalizzazione, testimoniata dal fatto che i neonati, molto prima dello sviluppo di capacità linguistiche interagiscono con gli adulti sulla base degli sguardi e dei gesti, mostrando forme elementari di propriocezione e intersoggettività. Per questo per Deleuze «sono attraversati da una vita immanente che è pura potenza, e anche beatitudine attraverso le sofferenze e le debolezze». Come è ancora Agamben a mostrare, infatti, egli parla della vita come «completa potenza, completa beatitudine» in quanto è pura potenza che coincide spinozianamente con l'essere, e perciò «non manca di nulla»⁴⁹. Per l'uomo si tratta dunque di «coincidere con le articolazioni immanenti della vita [...] pertanto la rinuncia alla posizione di "io"». E se il linguaggio «continuerà a lacerare il piano di vita unitario»⁵⁰, l'esperienza estetica può ri-immetterci in esso.

Riconducendo la narrazione al suo evento, e quest'ultimo all'incontro dell'uomo con la sua singolarità corporea, emotiva e patica, siamo giunti così al cuore dell'esperienza *sui generis* che la narrazione induce. Resta da chiarire in che modo, attraverso un'attività prettamente linguistica e dunque sostanzialmente "fatta" di significati, sia possibile raggiungere quella zona preindividuale e assolutamente impersonale cui allude il concetto deleuziano di *singolarità*, e Tagliapietra, proprio in opposizione ai *significati*, chiama *sensò*. A dircelo è l'altro estremo dell'*une vie...*

Imputando «l'autorità del morente» al fatto, ripetiamo, che «allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato sé stesso senza accorgersene – così l'indimenticabile affiora in un tratto nelle sue espressioni», Benjamin ha infatti colto le due caratteristiche fondamentali della fruizione narrativa che, combinate insieme, come è appunto dato solo in quello «stato di sospensione inassegnabile»

⁴⁸ V. Gallese, H.C. Wojciehowski, *art. cit.*, pp. 18-19.

⁴⁹ Cfr. G. Agamben, *L'immanenza assoluta*, cit., p. 401. In Spinoza la beatitudine corrisponde infatti all'esperienza di sé come causa immanente ed «è precisamente in questo senso che Deleuze usa il termine "beatitudine" come carattere essenziale di "una vita...": *beatitudo* è il movimento dell'immanenza assoluta» (*Ivi*, p. 402). E lo stesso Agamben sottolinea (p. 396) come in *Qu'est-ce que la philosophie?* definendo la vita come immediatezza assoluta «contemplazione senza conoscenza», tra gli esempi che ne fa Deleuze vi è proprio la sensazione. In *Immanence: une vie...* troviamo appunto scritto: «La mia ferita esisteva prima di me» (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 13).

⁵⁰ F. Cimatti, *op. cit.*, p. 198.

“C’era una vita...” Narrazione e immanenza

in cui si trova tanto lo spettatore estetico quanto (a suo dire) colui che muore lucidamente, concorrono al particolare incanto che la narrazione è in grado di suscitare. La prima (§ 3) è che le «immagini» dei personaggi sono artatamente inserite in un «moto» cronologicamente irreversibile ma accelerato. Relazionandosi e limitandosi viepiù a vicenda, secondo una successione più rapida di quella che normalmente ci è dato di esperire, non solo ciascun personaggio può rivelare così l’intera sua traiettoria, ma, *ex negativo*, anche il fondo indifferente in cui essa si staglia, il «grande e imperscrutabile corso del mondo». L’altra (§4) caratteristica fondamentale della fruizione narrativa è che tali «immagini» non sono “contemplate”, ma anzitutto agite/patite in prima persona. Così, durante lo svolgersi del racconto, tanto il produttore quanto il fruitore di storie esercitano la capacità metamorfica di entrare ed uscire dal proprio io (linguistico e riflessivo), senza tuttavia abbandonare il proprio Sé (preriflessivo e patico), vieppiù sostando, attraverso la compartecipazione affettiva alle vicende narrate, in quell’orizzonte dativo associato alle forme della sensibilità, che Deleuze chiama *singularità*. Ma è appunto solo nel momento in cui la storia costringe il narratario ad abbandonare il punto di vista che lo aveva indotto ad assumere – la fine della storia come della vita –, che questi, rapportandolo al proprio “io” ora ritrovato, scopre in realtà di non averlo mai propriamente assunto, essendo state le vicende narrate da ultimo un’occasione della sua pura affettività – «vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene»⁵¹.

Così la narrazione riaccende il «fuoco», suscita l’esperienza dell’unità indivisibile e intemporale di io e mondo, facendoci «ricordare», al termine della storia, ciò che anche (e nei momenti intensi “per lo più”) siamo, senza tuttavia averne contezza e perciò raccontiamo. «Una vita, e nient’altro».

⁵¹ In questo senso alla fine del suo capolavoro Proust può dire di non essersi mai posto il problema di chi lo avrebbe letto, poiché «non sarebbero stati, secondo me, lettori miei, ma lettori di se stessi» (M. Proust, *op. cit.*, pp. 2047-2048).