

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA APPLICATA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

***A SPECIAL CASE OF MEMORY: (RI)SCRIVERE LA FILOSOFIA, LA LETTERATURA,
LA STORIA***

Relatore:

Ch.mo Prof. Enrico Moro

Laureando:

Pietro Briotto

Matricola n. 2003912

ANNO ACCADEMICO 2023 – 2024

INDICE

INTRODUZIONE – TERMINI E PROTAGONISTI	1
1. Scrittura e nascondimento	1
2. Il confronto Collingwood-Veyne	2
3. Il commento come “archeologia del non detto”	3
4. La ri-scrittura dei classici: i dibattiti di un’epoca.....	5
CAPITOLO 1 – (RI)SCRIVERE LA STORIA	9
1.1 Perché scrivere la storia.....	9
1.1.1 History (is thought).....	9
1.1.2 La storia (è arte).....	10
1.2 History as Re-enactment of Past Experience	12
1.2.1 Scissors and paste (of testimony)	12
1.2.2 Re-enactment (of thought).....	14
1.3 Null’altro che il fatto vero	17
1.3.1 Narrazione ed erudizione	17
1.3.2 Mondo celeste e mondo sublunare	18
1.4 Riflessioni conclusive sul capitolo	20
CAPITOLO 2 - (RI)SCRIVERE LA FILOSOFIA.....	23
2.1 Collingwood oldest disciples	23
2.1.1 La Quaestio come ri-attivazione	23
2.1.2 Qu(a)estion and answer	24
2.2 Commento e tradizione	26
2.2.1 Il ritardo della rivelazione.....	26
2.2.2 Una nuova forma del libro: il Codex	28
2.2.3 Commento ed escatologia.....	29
2.3 Storia della filosofia	30
2.3.1 Storia della filosofia come immagine di pensiero	31
2.3.2 Risvegliare dalla tradizione: il commento	31
2.4 Riflessioni conclusive sul capitolo	32

CAPITOLO 3 - (RI)SCRIVERE LA LETTERATURA.....	35
3.1 Nani sulle spalle di giganti	35
3.1.1 Dismantling narrative authority	36
3.2 What is a classic?	37
3.2.1 Exhausting the language of an era: Virgil's Aeneid.....	38
3.2.2 Defining itself by surviving: Bach's Well-Tempered Clavier.....	40
3.3 (Re)Reading and (Re)Writing	43
3.3.1 The unseen investment in colonialism.....	43
3.3.2 Re-reading texts contrapuntally	45
3.3.3 Re-writings as counter-discourses	47
3.4 Riflessioni conclusive sul capitolo	49
CONCLUSIONI – LE CORRISPONDENZE.....	51
1 Oggetti universali	52
1.1 L'oggetto universale del commento: il testo della tradizione.....	53
1.2 L'oggetto universal della ri-scrittura postcoloniale: il classico	53
1.3 L'oggetto universale della storiografia: il pensiero	54
2 Soggetti minuti	55
2.1 Soggetti minuti: postcolonial re-writers	56
2.2 Soggetti minuti: commentatori	57
2.3 Soggetti minuti: scientific historians	58
3 La ri-attivazione	60
3.1 Ri-attivazione e commento medievale.....	60
3.2 Ri-attivazione e ri-scrittura postcoloniale.....	61
4 Le differenze: autorialità	62
4.1 Nella storiografia: autorialità complementare	63
4.2 Nel commento: autorialità convergente.....	64
4.3 Nella ri-scrittura: autorialità divergente.....	66
5 Epilogo: questioni occulte	67

INTRODUZIONE

TERMINI E PROTAGONISTI

1 SCRITTURA E NASCONDIMENTO

Il libro, più precisamente il testo contenuto in esso, si pone verso coloro che lo leggono come uno stabile insieme di parole, il quale ha lo scopo di veicolare un'informazione che, una volta astratta e resa pensiero, viene assorbita e interiorizzata dalla memoria del lettore¹. Non tutte le informazioni contenute in un testo, però, trovano la propria espressione in modo diretto. Molte di queste, spesso riguardanti dibattiti caratterizzanti il contesto in cui l'autore vive o le domande e problemi a cui egli tenta di trovare soluzioni, utilizzano infatti la scrittura come nascondimento², e trovarle, conseguentemente, richiede uno sforzo ulteriore rispetto quello richiesto dalla semplice lettura. Ciò che verrà affrontato in questa ricerca saranno, per l'appunto, le modalità con cui tali domande e dibattiti vengono estratti dal loro nascondimento per essere riportati alla luce mediante la pratica di (ri)scrittura. Quest'ultima, per quanto attiene alla presente ricerca, trova la sua declinazione in tre pratiche ben definite: la storiografia (nella forma teorizzata da Robin G. Collingwood), il commento filosofico (particolarmente la forma fiorita in epoca medievale) e la ri-scrittura postcoloniale; pratiche che fanno parte di tre discipline distinte, rispettivamente, la storia, la filosofia e la letteratura. Nei capitoli seguenti, dunque, tali pratiche verranno affrontate in modo da poter tracciare collegamenti pertinenti che permettano di definire come, nelle tre discipline considerate, sia presente

¹ Tra le pagine del *Fedro* (274d-275b), celebre dialogo di Platone, è possibile trovare un mito che racconta le origini della scrittura in Egitto, mediante il dialogo tra il dio Theuth e il re degli egiziani Thamus. Il dio, spiegando il funzionamento di tale pratica al re, ne tesse le lodi, mostrando come essa sia in grado di rendere gli individui che la utilizzano più intelligenti e più capaci di ricordare. Ma il re, non pienamente convinto, controbatte dicendo che la scrittura avrà l'effetto contrario rispetto a quello che il dio desidera, in quanto coloro che si accostano alla scrittura tendono a fidarsi di essa, abituandosi a ricordare "dal di fuori" (non mediante la loro mente, ma utilizzando un medium esterno: il libro).

È interessante notare come i dubbi del dio Thamus riemergeranno, in modo indiretto, alla fine di questa ricerca grazie ad una citazione proveniente dall'*Autobiografia* di Collingwood. Cfr. Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale. Milano: Mondadori, 1998, p. 157.

² Un'ulteriore declinazione del tema, che ha origine dalle riflessioni di Freud e Lacan propone la considerazione del testo scritto come manifestazione del subconscio del suo autore, il quale deve essere, come la psiche, soggetto a un'operazione di interpretazione profonda da parte di chiunque voglia ricercare gli elementi più profondi e reconditi. Per approfondire ulteriormente questa prospettiva si consiglia il testo di Giovanni Bottioli: *Che cos'è la teoria della letteratura* (2006), in particolare il capitolo quarto (pp. 197-293). Cfr. G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*. Torino: Einaudi, 2006, pp. 197-293.

un'istanza di (ri)scrittura. Prima di compiere ciò, però, è utile fornire al lettore un'introduzione dei protagonisti e dei termini in gioco, disponendo, brevemente, gli elementi principali che caratterizzeranno questa trattazione.

2 IL CONFRONTO COLLINGWOOD-VEYNE

Nel primo capitolo verrà affrontato il tema della riscrittura storiografica mediante il confronto tra due prospettive distinte: l'*idealismo storico* di Robin G. Collingwood (1889-1943) e l'*antistoricismo* di Paul Veyne (1930-2022). Entrambe le prospettive, nello specifico, sono delineate in due saggi che rientrano all'interno del campo disciplinare della filosofia della storia. Il primo di questi è *The Idea of History* (1946, edizione riveduta 1993), un'opera postuma³ che delinea la riflessione del filosofo britannico R. G. Collingwood sul concetto di storia e sulla natura dell'unità minima che la costituisce il pensiero (*thought*)⁴. Quest'ultimo è caratterizzato dal suo essere atto (*act*)⁵, denotando un certo carattere universale (*universal character*)⁶, che permette la sua ri-attivazione (*reenactment*)⁷ da parte di un'altra mente. Tale operazione, più esattamente, avviene mediante la comprensione, da parte dello storico, della fonte che sta studiando, un passaggio che, secondo Collingwood, distingue uno storico scientifico (*scientific historian*)⁸ da uno che cerca solamente di fabbricare una narrativa coerente "tagliando e incollando" i fatti che studia sulla base della loro autorità (*authority*); un modo di scrivere storia, quest'ultimo, che Collingwood denominerà *scissors and paste history*⁹.

D'altro canto, la prospettiva sulla storia delineata dallo storico e archeologo francese Paul Veyne in *Come si scrive la storia* (1970) si oppone esplicitamente¹⁰ allo storicismo di Collingwood. Contrariamente a quest'ultimo, infatti, Veyne nega l'esistenza di un'idea di storia¹¹, individuando l'orizzonte di tale disciplina si interfaccia è costituito nell'insieme di tutti gli eventi realmente accaduti¹². Al pensiero (*thought*) delineato da

³ L'opera, compilata dall'allievo T. M. Knox, è costituita da testi di varia provenienza.

⁴ Cfr. R. G. Collingwood, *The Idea of History*. Oxford New York: Oxford University Press. 1994, p. 82.

⁵ Cfr. Ivi, p. 110.

⁶ Cfr. Ivi, p. 118.

⁷ Cfr. Ivi, p. 99.

⁸ Cfr. Ivi, p. 103.

⁹ Cfr. Ivi, p. 98-99.

¹⁰ Cfr. P. Veyne, *Come si scrive la storia* [1971], trad. di G. Ferrara. Roma-Bari: Laterza, 1973, pp. 55-56.

¹¹ Ovvero ciò che permette di distinguere un fatto storico da altri tipi di fatti. Cfr. Ivi, p. 56.

¹² Cfr. *Ibid.*

Collingwood, allora, è possibile opporre l'*intreccio*, ovvero una mescolanza di fatti umani, cause materiali e fini, i quali possono essere ripresi e *ritagliati*¹³ dallo storico in modo da formare una narrazione coerente. L'appartenenza dei fatti storici alla dimensione dell'intreccio, infine, permette una distinzione tra due tipi di storiografia: la storia narrativa e l'erudizione. I documenti presi in esame dagli storici possiedono, infatti, una natura duplice: l'essere parte di una serie (ad esempio: un proverbio fa parte della serie dei proverbi) e la loro collocazione spazio-temporale all'incrocio di un numero di avvenimenti indefinito¹⁴. La considerazione esclusiva del primo aspetto è ciò che Veyne identifica come *erudizione*, ovvero la pratica storiografica che si limita a catalogare i documenti inserendoli nella loro categoria di appartenenza¹⁵. La storia narrativa, invece, considera entrambi gli aspetti¹⁶ ed è ciò che configura la narrazione storica come un'opera d'arte¹⁷, dove lo storico esprime il proprio talento individuale costruendo una narrazione efficace e interessante (aggettivo principe della disciplina storica¹⁸), pur essendo vincolato a narrare "l'oggettività" del solo fatto vero.

3 IL COMMENTO COME "ARCHEOLOGIA DEL NON DETTO"

Il secondo capitolo, poi, proporrà un'analisi formale della pratica di commento, in particolare nella sua declinazione posteriore all'invenzione del *Codex*, un supporto scrittorio che ha permesso ai commentatori di giustapporre, in un unico libro, testo originale ed elementi esegetici¹⁹. Questa analisi farà utilizzo di due fonti principali. La prima di esse tratterà un collegamento tra la pratica di *re-enactment* delineata da Collingwood e le modalità di pensiero che caratterizzano la scolastica medievale, ponendo il focus sui i testi che rientrano nella categoria di *quaestiones*²⁰. Lo storico della filosofia medievale Alain de Libera (1948), nel discorso inaugurale pronunciato al *Collège de France* nel 2014, ha proposto in modo esplicito tale relazione, affermando che

¹³ Cfr. Ivi, p. 61.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 396.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 395.

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 393.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 88.

¹⁹ Cfr. E. Coccia, *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005, p. 6.

²⁰ Cfr. A. de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?*, trad. di Liz Libbrecht: Inaugural Lecture delivered on Thursday 13 February 2014. Paris: Collège de France.

gli scolastici possono essere definiti come i più antichi “allievi” di Collingwood (*Collingwood oldest disciples*)²¹.

In seguito, la ricerca analizzerà gli elementi principali che costituiscono la pratica commentaristica mediante la definizione e analisi di concetti provenienti dal testo *La trasparenza delle immagini* (2005) del filosofo Emanuele Coccia (1976), i cui iniziali interessi verso la medievistica hanno portato a un’originale ricostruzione della dottrina averroista, definendo allo stesso tempo il principale genere costituente la fama (o infamia²²) del filosofo arabo: il commento. Quest’ultimo nasce a seguito della rilevazione di un problema che caratterizza ogni scritto, ovvero l’impossibilità di restituire, mediante copiatura, l’intero spettro che caratterizza la sua dimensione di senso²³. La *tradizione*, infatti, costituisce il motivo per cui i testi riescono a raggiungere le generazioni future²⁴, ma è, allo stesso tempo, origine di un vincolo per quanto riguarda ciò che il testo ha la *possibilità* di dire²⁵. Il commento, mediante il *Codex*, annulla la distanza tra la parola del commentatore e il testo originale²⁶, permettendo a questa tipologia di scrittore di divenire un *archeologo del non detto*²⁷. Egli, commentando il testo, restituisce a quest’ultimo la propria dimensione di senso in modo che essa possa sussistere anche senza l’intervento di una coscienza esterna che lo illumini²⁸. Mediante il commento, inoltre, è possibile comprendere come la storia della filosofia (presentando un’altra analogia rispetto al pensiero di Collingwood) sia ultimamente composta da pensieri²⁹, e come questi, non avendo alcuna natura “personale”, possano essere riattualizzabili da ogni coscienza umana³⁰. Il commento, dunque, permette il riconoscimento del pensiero in quanto tale, ovvero di un’entità (analogamente al testo commentato) la cui sussistenza è indifferente a qualsiasi comprensione esterna ad esso³¹.

²¹ Cfr. *Ibid.*

²² Coccia osserva come la condanna teologica associata alle dottrine averroiste abbia avuto come effetto una *damnatio storica* di tale tradizione da parte di figure autorevoli (tra queste spicca in particolar modo Ernest Renan). Cfr. Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit. p. 31.

²³ Cfr. *Ivi*, p. 4.

²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 42.

²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 30.

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 6.

²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 18.

²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 13.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 50.

³⁰ Cfr. *Ivi*, p. 52.

³¹ Cfr. *Ibid.*

Il terzo e ultimo capitolo, infine, tratterà il tema della ri-scrittura, e in particolare della sua declinazione riconducibile al movimento postcoloniale, nata nel XX secolo e conosciuta come *re-writing* (o ri-scrittura). Tale pratica nasce dalla volontà di autori provenienti da ex-colonie di prendere in considerazione i testi *classici* inglesi, il cui insegnamento è stato imposto dal sistema educativo della loro terra natia, al fine di riscriverli, portando a galla aspetti e dibattiti celati all'interno di tali scritti che riguardavano il mondo delle colonie³².

Per l'analisi di questo fenomeno verranno utilizzate fonti provenienti da vari autori, in modo da delineare al meglio in che cosa consista la ri-scrittura postcoloniale e chiarire come distinguerla da altre pratiche che utilizzano testi classici come punto d'appoggio (come ad esempio il *sequel*). Il capitolo inizierà con la definizione di questi ultimi, utilizzando saggi provenienti da fonti autorevoli: in particolare, il focus verrà diretto sul dibattito causato dalla visione del poeta e saggista inglese Thomas Stearns Eliot (1888-1965), che nel discorso *What is a Classic?* (1944) propone la nozione di *classico universale*³³, utilizzando, in particolare, termini (su tutti quello di *maturità*) provenienti dalla prospettiva promossa dal critico letterario francese Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869)³⁴. La visione di Eliot, infine, affermerà che l'*Eneide* di Virgilio è l'unico testo in grado di costituire un *classico universale*, in quanto è l'unica opera letteraria a possedere il massimo grado di *maturità*³⁵. Ponendosi per contrasto alla prospettiva di Eliot, lo scrittore e saggista sudafricano John Maxwell Coetzee (1940), fornisce un nuovo modo di intendere il classico. Riportando un'esperienza vissuta in adolescenza³⁶ nel discorso che anch'egli intitola *What is a Classic?* (1993), Coetzee dimostra come il *classico* possa essere una categoria che include più opere di quanto Eliot era portato ad ammettere. Analizzando la musica di Bach, infatti, Coetzee rileva una caratteristica che la rende effettivamente riconoscibile come un'opera *classica*, ovvero la

³² Cfr. J. McLeod, *Beginning Postcolonialism*. Manchester University Press, 2010, p. 163.

³³ Cfr. T. S. Eliot, *What is a Classic?* London: Faber & Faber Limited, 1944, p. 28.

³⁴ Cfr. Ivi, p. 8.

³⁵ Cfr. Ivi, p. 10.

³⁶ Cfr. J. M. Coetzee, *What is a classic?* [1993], «Current writing: Text and Reception in Southern Africa» 5/2 (2001), pp. 7-24: 13.

capacità di sopravvivere alla critica in ogni era, in quanto dotata di certi valori universali³⁷.

Il capitolo, successivamente, esplorerà il funzionamento del *re-writing* postcoloniale descrivendo il passaggio precedente alla ri-scrittura dei testi, ovvero la loro ri-lettura (*re-reading*)³⁸. In questa sezione verrà fatto uso principalmente del testo di John McLeod (1969) intitolato *Beginning Postcolonialism* (2010), al cui interno vengono riportate due declinazioni della ri-lettura: la lettura contestuale (*contextual reading*) e la lettura contrappuntistica (*contrapuntal reading*). La prima consiste in una ricerca, all'interno dei romanzi classici inglesi, di passaggi testuali che rimandano al mondo delle colonie o a temi inerenti (come la schiavitù nelle piantagioni)³⁹. Il secondo tipo di ri-lettura, proposto dallo scrittore statunitense Edward Said (1935-2003) in *Culture and Imperialism* (1994), definisce i testi classici come *polifonici*⁴⁰, ovvero costituiti da più storie che “concorrono” per emergere dal testo⁴¹. La lettura contrappuntistica nasce per rendere conto di tutte le storie presenti all'interno del classico, rendendo quest'ultimo oggetto di critiche da parte del lettore (in quanto l'autore non può evitare che una storia spicchi a discapito di altre)⁴². Ma, allo stesso tempo, la lettura contrappuntistica migliora la considerazione che il lettore ha del classico, ricordandogli il continuo valore letterario che veicola⁴³. Questa sezione del capitolo, inoltre, proporrà un'applicazione delle tecniche di ri-lettura sopra descritte al classico *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë (1816-1855).

L'ultima parte del capitolo, infine, descriverà i fattori che rendono la ri-scrittura postcoloniale un modo singolare per fare letteratura, differenziandola da altre pratiche alle quali potrebbe essere sussunta (ad esempio il *sequel* o il *prequel*)⁴⁴. Quest'ultima sezione farà uso, oltre al testo di McLeod, dell'articolo di Chantal Zabus (1955): *Wreaders. On the Practice of “Rewriting” at the End of the Twentieth Century* (2001). L'autrice, riprendendo la famosa metafora di Bernardo di Chartres che definisce i propri contemporanei come “nani sulle spalle di giganti”⁴⁵, definirà la ri-scrittura come un gesto

³⁷ Cfr. Ivi, p. 19.

³⁸ Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 168.

³⁹ Cfr. Ivi, pp. 168-169.

⁴⁰ Cfr. E.W. Said, *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994, p. 63.

⁴¹ Cfr. Ivi, p. 83.

⁴² Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 171.

⁴³ Cfr. *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. C. Zabus, *Wreaders. On the Practice of “Rewriting” at the End of the Twentieth Century*, « Alizés: Revue angliciste de La Réunion, Faculté des Lettres et Sciences humaines », 20 (2001), pp. 191-205: 195.

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 191.

*parodistico*⁴⁶ che permette agli scrittori postcoloniali (che, nella metafora, sono rappresentati dai nani) di decostruire il gigantismo dei propri antenati (gli autori dei *classici*)⁴⁷. Per rafforzare tale prospettiva, inoltre, verrà analizzata l'opera di Jean Rhys (1890-1979) *Wide Sargasso Sea* (1966), una riscrittura di *Jane Eyre*.

⁴⁶ Termine che riprende la definizione di Linda Hutcheon della parodia come «ripetizione con differenza». Cfr. Ivi, p. 199.

⁴⁷ Cfr. p. 203.

CAPITOLO 1

(RI)SCRIVERE LA STORIA

1.1 PERCHÉ SCRIVERE LA STORIA

Una questione fondamentale attorno alla disciplina storica riguarda le modalità stesse della sua scrittura, e ha a che fare con ciò che comunemente prende il nome di *storiografia*. Questo tema è stato oggetto di indagine da parte della filosofia della storia, oltre che all'origine di un dibattito che vede come protagoniste due prospettive in particolare, le quali rispondono in modi diversi a due principali domande: la prima attorno a ciò che, nella misura in cui è definibile come *storico*¹, è oggetto di indagine da parte di coloro che si applicano nella disciplina. La seconda domanda, d'altro canto, si rivolge ai motivi che supportano la scrittura della storia: in sintesi, “perché scrivere la storia?”.

1.1.1 *History (is thought)*

La prima di queste prospettive è detta *Idealismo storico*, in quanto afferma l'effettiva esistenza di un'*idea di storia*. Tale ammissione porta ad alcune conseguenze sul piano delle due domande precedentemente enunciate. In primo luogo, è possibile osservare come l'ammissione di un'*idea di storia* porti a una conseguente restrizione del numero e della natura degli elementi – documenti, testimonianze, reperti – ritenuti degni di attenzione da parte dello storico, in quanto suscettibili di conformità rispetto alla particolare *idea di storia* che viene sostenuta. Una figura che verrà ricondotta² a tale prospettiva idealistica è quella del celebre filosofo della storia, nonché storico e archeologo britannico, Robin George Collingwood (1889-1943). Nella sua opera *The Idea of History* (1946, edizione riveduta 1993³) egli afferma che il vero interesse dello storico, la materia che viene manipolata e ultimamente sintetizzata (ed eventualmente rielaborata) in ambito storiografico, è definibile come *pensiero (thought)*⁴. Ciò ha come

¹ Ad esempio, fonti o documenti autorevoli; ciò che quindi risulta degno di attenzione da parte dello storico per le sue ricerche.

² Benché venga spesso considerato un esponente della scuola idealistica, Collingwood ha rifiutato esplicitamente tale appartenenza.

³ Le citazioni dirette al testo di Collingwood riprenderanno quest'ultima versione.

⁴ R. G. Collingwood, *The Idea of history*. Oxford-New York: Oxford University Press. 1994, p. 82: «For history, the object to be discovered is not the mere event, but the thought expressed in it».

conseguenza il fatto che la storia si costituisce primariamente come storia del pensiero (*history of thought*), rendendo la disciplina stessa una conseguenza di un atto di immedesimazione.

Più precisamente, la storia va a costituirsi come una *riattivazione*, da parte dello storico, dei pensieri (*thoughts*) dei propri predecessori⁵. In secondo luogo, alla domanda sui motivi che portano alla fondazione di una pratica *storiografica* è possibile rispondere comprendendo quest'ultima come una disciplina, la quale è in grado di cogliere il funzionamento della mente umana; ciò, più in particolare, risponde allo scopo di sostituire e di dimostrare la falsità della *scienza della natura umana* proposta dal filosofo John Locke⁶.

1.1.2 La storia (è arte)

Opposta, d'altro canto, è la prospettiva storiografica detta *antistoricistica*, a cui è possibile ricondurre lo storico e archeologo Paul Veyne (1930-2022) nel saggio *Come si scrive la storia* (1970). L'autore stesso, infatti, chiama in causa le posizioni di alcuni importanti filosofi *storicisti*, affermando che «lo storicismo, da Herder e Hegel a Collingwood e Tynonbee, è inutile o falso. Piuttosto che risolvere, o anche soltanto impostare, dei problemi, ha suscitato delle difficoltà»⁷. Questa dura critica rivolta a tali prospettive (inclusa quella di Collingwood) conduce Veyne a fornire risposte differenti alle domande illustrate all'inizio di questo capitolo. Da un lato, tali risposte si basano su una particolare concezione del materiale considerabile oggetto di attenzione dello storico. Da questa prospettiva, infatti, emerge sia una limitazione di ciò che effettivamente può essere considerato “storia”, sia un'apertura dello spettro di eventi considerati d'interesse da parte della disciplina. In primo luogo, l'evento storico si configura necessariamente come un *fatto vero*, qualcosa che quindi non può assolutamente esimersi da essere un

⁵ Ivi, p. 83: «The history of thought, therefore all history, is the re-enactment of past thought in the historian's own mind».

⁶ Secondo Collingwood, tale disciplina nasce dal desiderio dell'uomo di conoscere sé stesso e la proposta di Locke (condivisa in parte anche da Collingwood stesso) consiste in uno studio, il quale utilizza metodi comparabili alle scienze naturali, alla mente umana e alle sue facoltà, configurandosi come un'indagine attorno alla *natura umana*. Ma il tentativo del filosofo di fondare una simile scienza, a detta di Collingwood, risulta fallimentare in quanto: «[...] the work which was to be done by the science of human nature is actually done, and can only be done, by history». (Cfr. ivi, pp. 79-80).

⁷ P. Veyne, *Come si scrive la storia*, trad. di G. Ferrara. Roma-Bari: Laterza, 1973, pp. 55-56.

«racconto di avvenimenti veri»⁸. D'altro canto, Veyne stesso afferma che «per uscire dallo storicismo è sufficiente affermare che tutto è storico»⁹; quest'ultimo passaggio contrasta¹⁰ e demolisce le fondamenta dello storicismo stesso, identificabili nel quesito tramite cui si circoscriverebbe il perimetro dello "storico": «cosa distingue un avvenimento storico da un avvenimento che storico non è?»¹¹. La seconda delle domande principali attorno alla storiografia – relativa ai motivi che portano alla stesura di una narrativa di tipo storico – resta, tuttavia, di difficile risposta. La storia così descritta da Veyne, si costituisce come una materia esclusivamente oggettiva (seppur non scientifica¹²), la quale risulta impermeabile rispetto a qualsiasi contributo – di tipo soggettivo – dello storico che la studia. Ma proprio tale aspetto, secondo le parole dello stesso Veyne, fa dei testi che trattano la storia delle vere e proprie *opere d'arte*. Infatti, «la storia è opera d'arte *per* [e non *malgrado*] i suoi sforzi verso l'oggettività [...]. Essa è un'arte produttiva in cui conoscere i metodi non è sufficiente: occorre anche del talento»¹³. I motivi che portano alla scrittura della storia, quindi, risultano essere gli stessi che portano alla creazione di un'opera d'arte, ovvero l'espressione di un talento individuale e la soddisfazione di due principi che costituiscono la disciplina storiografica. In primo luogo, il principio fondamentale afferma che «la storia è conoscenza disinteressata, e non ricordi nazionali o dinastici»¹⁴. Il secondo principio equivale alla negazione stessa del presupposto storicista, nella misura in cui sancisce che «tutti gli avvenimenti sono degni della storia»¹⁵.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Anche Collingwood considererà l'idea secondo cui la realtà sarebbe interamente storica come ultimamente falsa (pur opponendosi alla dottrina della *scienza della natura umana* delineata da Locke): «The success of history has led some people to suggest that [...] all reality is historical. This I believe to be an error». (Collingwood, *The idea of history*, cit., p. 80).

¹¹ Veyne, *Come si scrive la storia*, cit., p. 56.

¹² Aspetto che verrà descritto in maniera più approfondita nel paragrafo 1.2.2, dove verranno analizzati i concetti di matrice aristotelica, riproposti da Veyne in campo disciplinare, di *mondo celeste* e *mondo sublunare*.

¹³ Ivi, p. 393.

¹⁴ Ivi, p. 117.

¹⁵ *Ibid.*

1.2 HISTORY AS RE-ENACTMENT OF PAST EXPERIENCE

Dopo aver brevemente introdotto le due posizioni principali oggetto di questo capitolo, ciò che è necessario compiere ora è un loro approfondimento. I paragrafi che seguono, infatti, saranno dedicati all'analisi di alcuni dei concetti fondamentali emergenti dalla visione *storicista e idealista* definita in *The Idea of History*. In particolare, verrà proposta un'analisi più approfondita della teoria del *re-enactment* (o *riattivazione*), nonché l'esposizione e la confutazione del metodo "classico" della storiografia, rinominato da Collingwood *scissors-and-paste history* (letteralmente: storia taglia-incolla). La differenza tra le due pratiche storiografiche deriva dal passaggio da un "elemento atomico" (testimonianza), che si presenta come già-pronto (*ready-made*¹⁶), a uno che necessita di uno sforzo di riattivazione e di ripensamento critico da parte dello storico, ovvero il pensiero (*thought*)¹⁷. Più specificatamente, Collingwood si riferisce al pensiero in quanto *atto* (*act of thought*). Quest'ultimo non può ridursi ad una mera sensazione o sentimento, ma costituisce una vera e propria conoscenza, la quale va oltre a ciò che è possibile identificare come flusso di coscienza (*flow of consciousness*)¹⁸. Il fatto che l'atto di pensiero esuli dalla coscienza immediata rende quest'ultimo riattivabile dalla figura dello storico che lo ripensa¹⁹. Tale, quindi, è il fondamento del processo di *reenactment*, il quale considera come suo elemento "atomico" il pensiero come forma di conoscenza.

1.2.1 Scissors and paste (of testimony)

Prima di procedere con un'analisi più approfondita del metodo di *reenactment*, però, è utile riportare la confutazione, proposta da Collingwood stesso, di una pratica storiografica, la quale ha origini molto antiche. Questa costituiva per le società del mondo antico Greco-Romano e per il Medioevo l'unico metodo storiografico considerato efficace²⁰. Quest'ultimo definito da Collingwood come *scissors and paste history*, un

¹⁶ Collingwood non è coerente nell'utilizzo di questo binomio, e dunque alcune citazioni potranno presentare varie versioni di quest'ultimo ("ready made", oppure "ready-made", o ancora "readymade"), pur mantenendo lo stesso significato (ovvero quello di storia presentata dalle testimonianze come "già pronta").

¹⁷ Collingwood, *The Idea of history*, cit., p. 82: «For history, the object to be discovered is not the mere event, but the thought expressed in it».

¹⁸ Ivi, p. 110: «an act of thought is not a mere sensation or feeling. It is knowledge, [...] not a mere flow of consciousness».

¹⁹ *Ibid.*: «to know "what someone is thinking" (or was thinking) involves thinking it for oneself».

²⁰ Ivi, p. 99: «Scissors and paste was the only historical method known to the later Greco-Roman world or the Middle Ages».

metodo che vede la storia costruita mediante un processo di estrazione e combinazione delle testimonianze di autorità differenti²¹.

È possibile osservare, dunque, come l'unità atomica che, in questo caso, è oggetto di interesse da parte dello storico sia completamente differente rispetto a quella che, all'inizio di questo paragrafo, è stata definita come pensiero (*thought*). Ciò che, infatti, viene estratto dal documento storico prende il nome di testimonianza (*testimony*) e quest'ultima si presenta allo storico come una risposta già-pronta (*ready-made*) rispetto alle domande che egli pone al documento. Quando lo storico accetta un tale tipo di soluzione, egli si sottomette ad un'autorità (*authority*)²². Collingwood stesso, però, anticiperà che l'adozione di una testimonianza porta lo storico a non essere più degno di tale nome, in quanto la risposta alle domande che egli pone deve derivare, come nel caso delle scienze naturali, da evidenze (*evidence*) e non da autorità²³. Si può osservare, però, come la storia fondata sul metodo *scissors and paste* si sia evoluta nel tempo. Infatti, nei periodi storici sopra indicati, tale metodo si presentava nella sua forma più semplice, ovvero come collezione di testimonianze, la cui selezione e stesura in forma scritta dipendevano solamente dal giudizio dello storico. Tale procedimento, di conseguenza, implicava un lavoro in parte *letterario*, in quanto presentato in maniera narrativa, e in parte *retorico*, in quanto volto a sostenere ragioni a favore di una data tesi²⁴. Nel diciassettesimo secolo, però, il metodo *scissors and paste* subì un'evoluzione grazie all'affermazione di due nuovi movimenti concernenti le metodologie storiche, la cui origine è riconducibile al completamento della riforma (*reform*) delle scienze naturali²⁵.

Il primo di questi movimenti riguarda l'analisi sistematica delle fonti autorevoli (*authorities*). Mediante quest'ultimo, infatti, è stata sancita la scomparsa della parola "autorità" dai vocabolari del metodo storico, facendo acquisire al documento un nuovo

²¹ *Ibid.*: «History constructed by excerpting and combining the testimonies of different authorities I call scissors-and-paste».

²² Ivi, p. 98: «When the historian accepts a ready-made answer to some question he asked, given by another person, this other person is called his "authority" and the statement [...] is called testimony».

²³ *Ibid.*: «In so far as the historian accepts the testimony of an authority and treats it as historical truth, he obviously forfeits the name of historian [...]. When testimony is reinforced by evidence, our acceptance of it is no longer the acceptance of testimony as such; it is the affirmation of something based upon evidence».

²⁴ Ivi, p. 99: «the work which he did on it being partly literary – the presentation of his material was connected, homogeneous and convincing narrative – and partly rhetorical, [...] most ancient medieval historians aimed at proving a thesis».

²⁵ *Ibid.*: «It was only in the seventeenth century, when the postmedieval reform of natural science had attained completion, that the historians began to think their house also needed to be set in order».

stato (*status*), quello di “fonte” (*source*). Tale termine, a differenza di quello precedente, riconosce la presenza, all’interno del documento considerato, di una dichiarazione (*statement*), senza alcuna implicazione di tipo valoriale²⁶. Questo movimento è ciò che viene riconosciuto da Collingwood come *storia critica* (*critical history*), la quale, seppur costituisce certamente un’evoluzione del metodo *scissors and paste*, non riesce in ultima istanza a smarcarsi da quest’ultimo²⁷. La domanda attorno alla verità dei fatti riportata dal documento storico, infatti, secondo Collingwood (e, a sua detta, secondo molti storici del diciannovesimo secolo) risulta essere fallace. La prospettiva maturata dalla *scissors and paste history*, secondo il filosofo, viene superata dal cambiamento della domanda attorno al documento storico. Tale passaggio, in un certo senso predetto dal filosofo Giambattista Vico, deriva dal cambiamento relativo alla questione posta in rapporto la verità o falsità della testimonianza, all’indagine del suo effettivo *significato* (*what it means*)²⁸. La manifestazione di questo tipo di domanda è ciò che determina un primo passo verso l’uscita dal metodo *scissors and paste*, in quanto porta lo storico in una dimensione in cui la storia non è più questione di mera selezione e copiatura delle fonti ritenute più attendibili, ma risulta essere una pratica che porta lo studioso a trarre le proprie conclusioni²⁹. È proprio grazie a tale passaggio che la storia diviene compatibile con il secondo movimento della disciplina storica che emerge nel diciannovesimo secolo, ovvero quello *archeologico*, dove le fondamenta della storia vengono allargate mediante il ricorso a fonti di tipo non-letterario (*non-literary sources*)³⁰.

1.2.2 *Re-enactment (of thought)*

Dopo aver descritto il funzionamento e la non pertinenza delle domande poste dalla

²⁶ *Ibid.*: «The document [...] now acquired a new status, properly described by calling it a “source”, a word indicating simply that it contains the statement, without any implications as to its value».

²⁷ *Ibid.*: «This is “critical history”, [...] acclaimed in the nineteenth [century] as the apotheosis of historical consciousness. [...] it was still only a form of scissors-and-paste history».

²⁸ *Ibid.*: «The first person to make this point was Vico [...] the important question about any statement contained in a source is not whether it is true, but what it means».

²⁹ *Ibid.*: «to ask what it means is to step right outside the world of scissors-and-paste history into a world where history is not written by copying out the testimony of the best sources, but by coming to your own conclusion».

³⁰ La disciplina archeologica, infatti, risulta completamente incompatibile con un tipo di storiografia *scissors and paste*. Questo in quanto verrebbero scartati quelle fonti (Collingwood porta l’esempio delle monete) che distorcono la realtà per fini, ad esempio, propagandistici. Collingwood stesso, d’altro canto, affermerà che tali ritrovamenti archeologici (riferendosi sempre all’esempio della propaganda), seppur non affidabili (*trustworthy*) per quanto riguarda la realtà dei fatti sono dotati di valore storico, in quanto anche la propaganda ha dietro di sé una propria storia. Cfr. Ivi, p. 100.

storia *scissors and paste*, ciò che resta da fare è un'analisi della prospettiva che Collingwood contrappone alla storia basata sulla testimonianza (*testimony*). Essa ha come elemento "atomico" il pensiero (*thought*) e il compito dello storico costituisce nella riattivazione (*re-enactment*) di quest'ultimo. Tale metodo, secondo Collingwood, sancisce il passaggio dello storico stesso da mero copista di testimonianze, a *storico scientifico* (*scientific historian*). Egli, a differenza della controparte *scissors and paste* (la quale studia *periodi*³¹), si focalizza sui problemi (*problems*³²) di coloro che sono esistiti prima di lui.

A differenza delle scienze empiriche, però, lo storico è sottoposto ai vincoli inerenti alla disciplina che pratica. Il primo di questi riguarda il fatto che lo storico non è, e non può mai essere, testimone oculare (*eyewitness*) dei fatti che desidera conoscere. La sua conoscenza del passato è sempre indiretta (*indirect*) e mai empirica³³. Il secondo vincolo consiste nel fatto che lo storico non può basarsi su testimonianze autorevoli; egli, infatti, deve compiere un continuo sforzo di critica verso quest'ultime³⁴, altrimenti ricadrebbe nel metodo *scissors and paste* (che, come osservato precedentemente, pone al documento la domanda sbagliata). L'unico elemento che permette allo storico di stabilire un'effettiva relazione con i fatti passati e i suoi predecessori è proprio il pensiero (*thought*). Quando un individuo pensa storicamente (*thinking historically*), infatti, ha di fronte a sé un determinato documento o reliquia del passato, e nell'esatto momento in cui riesce a comprendere il significato (*meaning*) di tali fonti (*sources*), scopre anche il pensiero che ha portato alla stesura di tale scritto o la fabbricazione di tale oggetto³⁵. La scoperta di tale pensiero deriva, pertanto, dal fatto che egli l'ha ripensato nella sua mente. Tale modalità con cui lo storico può confrontarsi con i suoi predecessori presuppone, dunque, che il pensiero non sia un qualcosa di solamente legato all'attualità di un individuo vivente, ma che possa, mediante il suo ri-pensamento, venire ri-attivato (*re-enacted*) e

³¹ La storia *scissors and paste* studia periodi in quanto si limita a collezionare testimonianze da un gruppo limitato di eventi (il periodo storico), nella speranza che tale raggruppamento porti ad un risultato soddisfacente per la sua ricerca. Cfr. Ivi, p. 107.

³² Termine che emergerà più avanti nel paragrafo e che verrà definito con più chiarezza quando emergerà il tema della multidisciplinarietà della storia, in particolare nella breve sezione dedicata alla *storia dell'arte*.

³³ Ivi, p. 108: «The historian is not an eyewitness of the facts he desires to know. [...] his only possible knowledge of the past is mediate, or inferential or indirect».

³⁴ *Ibid.*: «mediation cannot be affected by testimony. The historian [...] is aware that what he does to his so-called authorities is not to believe them but to criticize them».

³⁵ *Ibid.*: «When a man thinks historically, he has before him certain documents or relics of the past. His business is to discover [...] what the person who wrote those words [or made those objects] meant by them. This means discovering the thought which is expressed by them».

confrontato con il presente in cui lo storico vive. Il rapporto che il pensiero ha con il tempo, quindi, risulta diverso rispetto ad altri elementi della mente umana più immediati, come sentimenti o sensazioni (i quali sono strettamente legati alla dimensione della persona vivente in un tempo ben definito)³⁶.

Nelle ultime pagine di *The Idea of History* viene ulteriormente delineata la natura effettiva dell'argomento (*subject-matter*) di cui la storia si occupa. Una volta stabilito che qualunque cosa si situi al di fuori del pensiero (*thought*) non possa costituire alcunché di storico³⁷, Collingwood approfondisce ciò che rende il pensiero stesso diverso rispetto alla mera coscienza. Esso, infatti, si costituisce come *auto-coscienza* (*self-consciousness*), un'attività mentale di cui l'individuo risulta conscio. Il pensiero storico, pertanto, si configura come uno stato in cui lo studioso *pensa l'atto di pensiero* (*thinking about the act of thinking*) dei propri predecessori, tale istanza prende il nome di *riflessione*. Infine, quest'ultima risulta essere un vero e proprio *atto* (*act*) che è, in primo luogo, volontario e, in secondo luogo, dotato di un certo carattere universale (*universal character*)³⁸. Tale differenziazione tra diversi tipi di attività (cosciente e autocosciente) porta a una definizione più precisa degli argomenti che possono vantare interesse storico, ed è ciò che permette all'attività storiografica di attingere da più discipline (trattare più tipi di storia). Collingwood, infatti, affermerà che possono esistere storie attinenti ad argomenti diversi, a condizione che, nelle fonti prese in esame dallo storico, si possa scorgere un certo grado di riflessività da parte dei loro autori. Questi, infatti, manifestano la propria autocoscienza (*self-consciousness*) nel momento in cui, all'interno del testo, è possibile individuare uno scopo (*purpose*) a cui l'autore del testo o della reliquia, tende, scopo che costituisce l'istanza di riflessione che lo storico ri-attiva³⁹. Ciò rende la storia in grado di comprendere uno spettro molto ampio di discipline, tra cui solo alcune presentano degli scopi in maniera esplicita (come nel caso della storia della politica, della guerra o della

³⁶ Ivi, p. 110: «If, then, consciousness is a succession of states, thought is an activity by which that succession is somehow arrested [...]: something for which the past is not dead and gone, but can be envisaged together with the present and compared with it [...] acts of thought certainly happen at definite times; [...] but they are not related to time in the same way as mere feelings and sensations».

³⁷ Ivi, p. 116: «Of everything other than thought, there can be no history».

³⁸ Ivi, p. 118: «An act is more than a mere individual; it is something having universal character; and in the case of a reflective or deliberate act [...] this universal character is the plan or idea of the act which we conceive in our thought before doing the act itself, and the criterion by reference to which, when we have done it, we know that we have done what we meant to do».

³⁹ Ibid.: «Certain kinds of act [...] cannot be done except reflectively [...]. It is characteristic of these acts that they should be done, as we say, "on purpose": that there should be a basis of purpose upon which the structure of the act should be erected».

morale⁴⁰). Questo è il caso della storia dell'arte, dove l'artista inizia ogni sua opera confrontandosi con un determinato problema (*problem*)⁴¹, il quale però non viene reso noto, in quanto non è immediatamente formulabile dall'artista medesimo. La natura riflessiva del lavoro artistico, conseguentemente, riesce ad emergere solo quando l'opera è compiuta⁴².

1.3 NULL'ALTRO CHE IL FATTO VERO

Dopo aver analizzato i principi e le modalità di manifestazione della pratica storiografica in Collingwood, è doveroso ora fare lo stesso per il secondo protagonista di questa sezione, ovvero lo storico e archeologo Paul Veyne. Quest'ultimo, approfondendo ciò che è stato definito nei paragrafi precedenti, nega l'esistenza di un'Idea di storia e la conseguente estensione dei materiali suscitanti interesse da parte dello storico a tutti gli eventi realmente accaduti. Ciò porta Veyne ad affermare che «la Storia non esiste, e non si danno che “storie di...”»⁴³. Secondo egli, infatti, la nozione cosiddetta “atomica” della disciplina storiografica è *l'intreccio*, ovvero, «una mescolanza molto umana e molto poco “scientifica” di cause materiali, di fini e di casi [...] che lo storico ritaglia a suo piacimento e in cui i fatti posseggono i propri collegamenti oggettivi e la propria importanza relativa»⁴⁴. Quest'ultimo costituisce uno dei fattori di distinzione tra due generi storiografici: *storia narrativa* ed *erudizione*.

1.3.1 Narrazione ed erudizione

La storiografia, infatti, può declinarsi nelle due modalità sopracitate. Ciò risulta possibile per il fatto che il documento presenta una «natura duplice: da un lato appartiene, per la sua forma, ad una serie (un atto notarile appartiene alla serie degli atti notarili, un edificio a quella degli edifici, un proverbio a quella dei proverbi), e dall'altro è situato, come ogni altro avvenimento, all'incrocio di un numero indefinito di avvenimenti, ed è

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*

⁴¹ Ivi, p. 119: «the artist does not create his works out of nothing. He begins in every case with a problem».

⁴² Ivi, p. 120: «All that is peculiar to him is the fact that he cannot formulate his problem; if he could formulate it, he would have expressed it».

⁴³ Veyne, *Come si scrive*, cit. p. 393.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

suscettibile di rispondere ad un numero indefinito di quesiti»⁴⁵.

La variazione storiografica che lo storico adotta dipenderà, infine, da quale tra queste nature egli prende in considerazione. Lo studioso interessato a *narrare* gli intrecci che egli rileva nei documenti sarà portato a considerare entrambi gli aspetti costitutivi del documento, dando particolare importanza al secondo. Quest'ultimo, infatti, risulta essere ciò che, all'inizio di questo paragrafo, è stato definito come *intreccio*. Tuttavia, la storiografia di tipo narrativo non trascurava l'aspetto di *critica* legato all'attendibilità e alla collocazione di un documento in un determinato *sortale*⁴⁶. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto che si focalizza, ma allo stesso tempo si limita, la seconda variazione storiografica, ovvero *l'erudizione*. Essa viene definita da Veyne come l'opera «di commento dei testi e dei documenti»⁴⁷, la quale, in quanto si concentra solamente sull'inserimento di quest'ultimi sotto una determinata *serie* o *sortale*, «richiede uno sforzo, se non più grande, certo meno convenzionalmente letterario che non la letteratura della storia narrativa»⁴⁸. Nell'*erudizione*, pertanto, viene trascurato completamente *l'intreccio* presente nel documento storico, in tal modo, essa «stabilisce il senso del documento nella sua serie a partire dal resto della serie, e lascia all'utente del documento la cura di porre tutti i quesiti che vorrà. Il suo compito consiste semplicemente nell'indicare a quest'ultimo quali quesiti *non* dovrà porre»⁴⁹.

1.3.2 Mondo celeste e mondo sublunare

Nel paragrafo del saggio di Veyne intitolato *Natura e storia*, viene esplorata la possibilità di una *storia naturale*, ovvero di una declinazione della disciplina storica che tratti in primis i fenomeni del mondo fisico. Ciò risulta da un lato possibile e da un altro inutile in quanto una simile storia esaurisce la propria utilità nel momento in cui diviene possibile sviluppare una scienza. In primo luogo, infatti, una storia naturale risulta possibile in quanto la natura stessa possiede «la sua storia, la sua cosmologia ed è non

⁴⁵ Ivi, p. 396.

⁴⁶ Termine, proveniente dall'assetto Lockiano e non originalmente presente nella trattazione di Veyne. Esso viene solitamente utilizzato in filosofia analitica indicando un predicato che permette di identificare un oggetto distinguendolo da un altro. Il *sortale* risponde alla domanda “*What sort of substance?*”.

⁴⁷ Ivi, p. 395.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Ivi, p. 396.

meno concreta dell'uomo»⁵⁰. Ma, in secondo luogo, tali avvenimenti possono essere oggetto di astrazione, la quale ricava il *fisico* «senza luogo né data»⁵¹ in grado di predire anche istanze fisiche future.

Un simile processo non sembra essere possibile per quanto riguarda la storia di avvenimenti umani, la cui differenza non è dovuta «alla peculiare maniera che ha l'uomo di essere storico»⁵², ma a una differenza di fondo tra la scienza fisica e la storiografia. La prima, infatti, si configura come un «corpo di leggi»⁵³, la seconda, d'altro canto, è un «corpo di fatti»⁵⁴. Questa distinzione è propedeutica a un'ulteriore ramificazione “disciplinare” che emerge nel saggio di Veyne, e più precisamente nel paragrafo: *La storia si svolge nel sublunare*. In questa sezione del testo viene presa in considerazione una distinzione derivante dalla filosofia classica, infatti: per «Aristotele e la Scolastica il mondo comprende in realtà due regioni ben distinte: la nostra terra e il cielo»⁵⁵. Il secondo dei due luoghi metaforici è detto *mondo celeste* ed è descritto come la dimora «del determinismo, della legge, della scienza: gli astri non nascono né mutano né muoiono, e il loro movimento ha la periodicità e la perfezione di un meccanismo di orologeria»⁵⁶. Questa regione viene contrapposta a quella che prende il nome di *mondo sublunare*, ove regna il divenire e l'uomo risulta «libero, esiste il caso, gli avvenimenti hanno cause differenti i cui effetti rimangono incerti, l'avvenire è indeterminato e il divenire è contingente»⁵⁷, ed è proprio in questo luogo che dimora la disciplina storica.

La storia, pertanto, non potrà mai costituirsi come una scienza, nemmeno nella sua declinazione umanistica⁵⁸. Infatti, lo stesso Veyne, come osservato precedentemente, descrive una modalità storiografica detta *storia narrativa*, che non può costituirsi come scienza per via di due vincoli riguardanti le sue modalità di *descrizione* degli

⁵⁰ Ivi, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ivi, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi.*, 54

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Veyne approfondirà questo aspetto verso la fine del saggio, in particolare nel capitolo XI: *Il sublunare e le scienze umane*. Queste ultime verranno descritte dall'autore come effettive scienze di carattere deduttivo aventi come ambito di applicazione la sfera umana (uomo come corpo, anima e libertà), che però si discostano dalla storia in quanto si configurano come prasseologie (ovvero scienze dell'azione, un esempio delle quali è l'economia). Cfr. Veyne, *Come si scrive*, cit., p. 420.

avvenimenti⁵⁹. Il primo vincolo riguarda i documenti stessi che lo storico studia, i quali forniscono sempre un punto di vista incompleto, e per di più influenzato dalle aspettative che lo storico ha nel selezionarli e nell'interrogarli⁶⁰. Il secondo dei criteri vincolanti, invece, riguarda la natura prettamente narrativa della storia, la quale, in quanto narrazione, deve risultare interessante e sorprendente per il lettore⁶¹. Tale principio è causa di una seconda istanza di selezione che rende la storia molto più simile alla letteratura o a un'arte, piuttosto che a una scienza.

1.4 RIFLESSIONI CONCLUSIVE SUL CAPITOLO

Dopo aver analizzato entrambe le prospettive attorno alla storia protagoniste di questo capitolo, è possibile confermare la loro incompatibilità. Alla prospettiva antistoricistica di Veyne, come esplicitato all'inizio, è possibile ricondurre un antagonismo diretto rispetto l'*idealismo storico* di Collingwood. D'altro canto, la definizione che quest'ultimo fornisce di *scissors and paste history* sembra essere sovrapponibile, almeno per alcuni aspetti, alla concezione che Veyne presenta della storia. Quest'ultima, infatti, pone il focus su un aspetto del fatto storico, che per Collingwood non risulta essere di primario interesse per chi si dedica alla disciplina storica, ovvero la verità del fatto in questione. Ciò avrebbe come conseguenza un risultato che il filosofo stesso nega (ma che Veyne, d'altro canto, sostiene per via dell'appartenenza della storia stessa al *mondo sublunare*), ovvero che tutta la realtà sia storica (*all reality is historical*)⁶² e che il lavoro dello storico debba essere interamente ricondotto ad una mera selezione e copiatura dei fatti veri. I due generi storiografici delineati da Veyne come *storia narrativa* ed *erudizione* possono, inoltre, trovare i loro corrispondenti in Collingwood rispettivamente in ciò che è stato delineato nei paragrafi precedenti come *scissors and paste history* e *critical history*. Entrambe queste prospettive vengono scartate da Collingwood in quanto non colgono l'elemento atomico proprio della storia, ovvero il pensiero. Questo, secondo il filosofo, si configura come un'azione *riflessiva* (*reflective act*) compiuta da un individuo in passato e che, grazie all'esistenza di fonti in grado di manifestare tale riflessività, può essere riattivata mediante un atto analogo da parte dello storico nel presente. Quest'ultimo,

⁵⁹ Cfr. J.L. Gorman, *Veyne on writing history*, «History and Theory», 26/1 (1987) pp. 99-114: 105.

⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 107.

⁶¹ Cfr. *Ibid.*

⁶² Cfr. Collingwood, *The idea of history*, cit., p. 80.

portando il pensiero al presente, può criticarlo e correggerlo mediante i valori e le conoscenze maturate dal periodo e dalla società in cui vive⁶³. La storia concepita da Veyne, d'altro canto, non si costituisce in maniera altrettanto trasformativa rispetto ai propri elementi atomici (identificati con il termine *intrecci*), ma risulta essere un sapere *deludente*: «una città che si visita per l'esclusivo piacere di vedere le cose umane nella loro diversità e nella loro indole, senza cercarvi un qualsiasi altro interesse o una qualsiasi bellezza»⁶⁴.

Entrambe queste prospettive, seppur in netto contrasto tra loro, risultano entrambe ben costruite e verosimili. La preferenza che questa ricerca dimostrerà per la prospettiva di Collingwood non è quindi dovuta all'affermazione di un'invalidità *tout court* di quella proposta Veyne, ma deriva dalla particolare configurazione dei generi letterari che verranno analizzati nei capitoli che seguono, i quali troveranno nella ri-attivazione (*re-enactment*) di un testo facente parte di una tradizione passata il loro motivo di sussistenza.

⁶³ Ivi, p.83: «The historian not only re-enacts past thought, he re-enacts it in the context of his own knowledge and therefore, in re-enacting it, criticizes it, forms his own judgement of its value, corrects whatever errors he can discern in it».

⁶⁴ Veyne, Come si scrive, cit., p. 26.

CAPITOLO 2

(RI)SCRIVERE LA FILOSOFIA

2.1 COLLINGWOOD OLDEST DISCIPLES

La concezione di “storia” come attività ri-attivatrice di pensieri passati, pur non trovando larghi consensi tra i contemporanei di Collingwood sembra essere già stata applicata, in campo filosofico, dagli *scolastici medievali*¹. Quest’ultimi, infatti, vengono definiti dallo storico della filosofia medievale Alain de Libera (1948) come i più antichi discepoli di Collingwood stesso². A rafforzamento di ciò, è possibile osservare come due degli aspetti fondamentali provenienti dall’attività filosofica di quest’ultimo, ovvero il metodo *re-enactment* e la logica *question and answer*, possano trovare delle corrispondenze quando confrontate con un genere filosofico particolarmente popolare in epoca medievale, ovvero la *Quaestio*.

2.1.1 La *Quaestio* come ri-attivazione

La descrizione della filosofia di Collingwood definita durante il discorso inaugurale, in occasione dell’inizio dell’anno accademico del *Collège de France* nel 2014 da Alain de Libera, risulta congruente con quanto visto nel capitolo precedente. Riprendendo le parole di W. H. Dray (1921-2009), infatti, è possibile affermare che, secondo Collingwood, la storia è costitutivamente un’attività che si configura come ri-attivazione (*re-enactment*) del pensiero passato, che trova la sua espressione in un’azione passata³. L’aspetto che de Libera approfondisce durante il discorso è la particolare logica a cui il metodo *re-enactment* si appella. Quest’ultimo possiede una struttura che viene contestata sia da chi sostiene posizioni *strutturaliste* (in quanto le fondamenta del metodo risultano

¹ Uno dei motivi per cui la filosofia medievale viene duramente criticata è proprio il tentativo che essa fa di portare al presente il pensiero passato. Questa particolare modalità di presentazione del pensiero sembra il risultato di una radicalizzazione di una «tendenza tipicamente latina e romana di concentrazione in un punto di tutti gli esistenti [...] l’attuazione di un istante dove tutti i tempi si compiono». (E. Coccia, *La trasparenza delle immagini: Averroè e l’averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005, p. 5).

² A. de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?* trad. di Liz Libbrecht: Inaugural Lecture delivered on Thursday 13 February 2014. Paris: Collège de France. doi: 10.4000/books.cdf.4162, 2016, sez. 25: «Medieval scholars were Collingwood’s oldest disciples».

³ Ivi, sez. 23: «All history is a re-enactment of past thought as expressed in past action».

troppo deboli, provano troppo poco), sia da chi sostiene posizioni *non strutturaliste* (in quanto le stesse fondamenta sono troppo forti, provano troppo)⁴. Tale struttura è costituita dalla totalità (*complex*) delle domande e delle risposte a esse associate⁵ ed essa permette allo storico (o a chiunque riattivi un pensiero passato), riprendendo le parole di Levi-Strauss (1908-2009), di non piegarsi alla potente inutilità o inanità (*inanity*) dell'evento⁶. Quest'ultimo, infatti, è oggetto di una vera e propria indagine da parte dello storico che, come un investigatore⁷, “mette a tortura” le testimonianze (*puts them to the torture*)⁸ mediante ciò che Platone chiama il dialogo dell'anima con sé stessa (*the dialogue of the soul with itself*), ovvero un processo costituito da un continuo alternarsi di domande e risposte (*question and answer*)⁹, le quali necessitano il coinvolgimento della dimensione dove lo storico vive. Tale pratica investigativa attorno al fatto è ciò che porta lo storico a ripensare il pensiero passato con e nell'interezza del contesto in cui egli vive e appartiene¹⁰.

2.1.2 *Qu(a)estion and answer*

Il secondo aspetto fondamentale della filosofia di Collingwood, dunque, è proprio il tipo di logica che egli sviluppa a seguito dello scoppio della Seconda guerra mondiale¹¹, detta *domanda e risposta* (*question and answer*). Quest'ultima viene approfondita nell'*Autobiografia* di Collingwood stesso, il quale descrive come, attraversando ogni

⁴ Tali posizioni vengono affrontate da Collingwood stesso in *The Idea of History*, in particolare nella parte dedicata alla spiegazione del metodo *re-enactment*. Cfr. Collingwood, *The Idea of History*, cit., pp. 109-112.

⁵ de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?*, cit., sez.23: «The constructive re-enactment has an original structural dimension that a structuralist will say is too weak, and a non-structuralist too strong: that of the complex of questions and answers».

⁶ *Ibid.*: «It allows not to bow, with Levi-Strauss, to the “powerful inanity of the event”».

⁷ La sovrapposizione della figura dello storico e dell'investigatore viene delineata in due sezioni in particolare di *The Idea of History: Who killed John Doe?* e *The question*. Qui Collingwood descrive un'indagine fittizia (*fable*) dove vengono elencati i processi mentali che portano l'investigatore a dedurre, mediante testimonianze e prove (in una modalità che ricorda il metodo *re-enactment*), il colpevole dell'omicidio. Cfr. Collingwood, *The Idea of History*, cit. pp. 102-105.

⁸ Ivi, p. 103: «The scientific historian no doubt spends a great deal of time reading the same books that the scissors-and-paste historian used [...] but he reads them in an entirely different spirit [...] the scientific historian puts them to the torture».

⁹ Ivi, p. 105: «These questions [...] are put, like all scientific questions, to the scientist by himself. This is the Socratic idea which Plato was to express by defining thought as “the dialogue of the soul with itself” where [...] by dialogue he meant a process of question and answer».

¹⁰ de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?*, cit., sez.23: «literally rethink this thought in and with the whole to which it belongs».

¹¹ Cfr. R. G. Collingwood, *Autobiografia* [1939], trad. di S. Priori. Roma: Castelvecchi, 2014, p. 46.

giorno Kensington Gardens, fosse sottoposto regolarmente alla vista dell'Albert Memorial, un monumento descritto dal filosofo come «visibilmente malfatto, corrotto, strisciante, come un verme»¹², ma che portava lo stesso ad «affrontare giorno per giorno il problema: perché Scott aveva fatto una cosa così chiaramente, incontrovertibilmente scadente, senza attenuanti?»¹³. Quest'ultima è solo una della serie di domande che Collingwood si pone attorno al monumento e che lo conducono a «capire a fondo l'importanza dell'«operazione di porre domande» nell'atto di conoscenza»¹⁴. Ciò ha portato alla sintesi di una logica alternativa, in cui vige «il principio per cui un atto del conoscere non consiste di [...] atti assertivi del pensiero [...], ma di questi e insieme delle domande cui essi devono rispondere, e che una logica in cui si vagliano le risposte e non le domande è una logica falsa»¹⁵. Ed è proprio quest'ultimo passaggio che rende possibile un confronto tra la filosofia di Collingwood e la scolastica medievale. Un solo sguardo ai testi filosofici o teologici del medioevo, infatti, dimostra come questi ultimi siano primariamente composti da insiemi di domande e risposte articolati sulla base di precise strutture argomentative, le quali corrispondono a pratiche pedagogiche ben definite¹⁶. Lo scopo che si prefigge questo capitolo, dunque, è quello di condurre un'analisi a livello formale di questo tipo di testi e le categorie da essi utilizzate, mediante la ripresa e l'utilizzo di concetti e termini provenienti dal pensiero di colui che, nel medioevo, venne descritto con l'epiteto *Commentator*¹⁷ e che prende il nome di Ibn Rushd, latinizzato Averroè (1126-1198)¹⁸. Per un'approfondita analisi della filosofia di tale pensatore e del genere letterario del commento in generale verrà fatto riferimento al testo del filosofo

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 47.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?*, cit., sez. 25: « One need only glance at a philosophical or theological text of the Late Middle Ages to see that it is mostly composed of a set of questions and answers, articulated on the basis of precise argumentative structures corresponding to well-defined pedagogical practices».

¹⁷ Di particolare interesse è la presenza di Averroè all'interno del Limbo di Dante Alighieri (IV canto della *Divina Commedia*) per via della sua immediata associazione alla figura di *Commentatore*, egli, infatti, sottolineando i suoi significativi contributi attraverso i commenti dell'opera di Aristotele, viene menzionato come: «Averrois, che l'gran comento feo». (D. Alighieri, *La Divina Commedia* [1472], a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi. Torino: Società editrice internazionale, 2017, Inferno, Canto IV, v144, p. 65).

¹⁸ Cfr. E. Coccia, *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005, p. 3.

Emanuele Coccia (1976), intitolato *La trasparenza delle immagini* (2005), il cui obiettivo è la ricostruzione di una tradizione impossibile: l'averroismo¹⁹.

2.2 COMMENTO E TRADIZIONE

Il *commento*, se confrontato con altri generi letterari, ha alcuni aspetti fondamentali che lo discostano in modo radicale da quest'ultimi. Infatti, secondo Bonaventura, in un passo ripreso da Giorgio Agamben (1942) nell'introduzione de *La trasparenza delle immagini*, il commento costituisce una delle quattro principali modalità in cui un testo può essere scritto, e alla quale è associata una particolare figura autoriale: colui che «scrive cose altrui come principali e aggiunge cose proprie per chiarimento, si dice commentatore (*commentator*)»²⁰. Le altre figure che emergono dal brano citato da Agamben, e che si distinguono per via del differente rapporto che hanno con il testo che scrivono, sono le seguenti: lo scriba (*scriptor*), ovvero colui che scrive cose altrui senza aggiungere nulla; il compilatore (*compilator*), colui che scrive cose altrui aggiungendo cose non sue e infine l'autore (*auctor*) colui che scrive cose proprie e altrui, ma le sue in quanto principali e le altrui le aggiunge per conferma²¹.

2.2.1 Il ritardo della rivelazione

Lo statuto particolare del commento deriva da un'esigenza legata a una mancanza che viene percepita rispetto al testo che viene commentato: tale genere «nasce infatti dal peculiare ritardo (inerente forse a ogni forma di scrittura) per cui il depositarsi di un testo in una lettera e il suo pronunciarsi in una lingua sembra non coincidere perfettamente con il tempo della rivelazione del suo senso»²². Più precisamente, lo scopo del *commento* come pratica letteraria è quindi di costituire un tempo dove il significato di un testo che ha ormai esaurito la propria «potenza poetica, la potenza cioè di essere scritto»²³, possa essere rivelato. Coloro che copiano il testo, infatti, non sono altro che scribi (*scriptores*), i quali, riproducendo il testo lettera per lettera, non riescono a restituire la poeticità

¹⁹ L'utilizzo dell'espressione "tradizione impossibile" è legato al fatto che l'averroismo è una dottrina che nessuno in realtà avrebbe mai realmente professato, riprendendo le parole di Coccia: «C'è un averroismo, ma non ci sono, almeno non all'origine, *averroistae*». (Cfr Ivi, p. 21)

²⁰ Ivi, p. VII.

²¹ Cfr. *Ibid.*

²² Ivi, p. 3.

²³ Ivi, p. 7.

originale che l'autore infonde all'opera. Questa stagione dove il testo «può essere solo ricevuto e non creato, letto ma non compreso o compreso solo al di fuori dell'atto poetico»²⁴ è detta *tradizione*. La prima definizione espressa da Coccia di tale termine è di una «sacca di tempo che il ritardo della sua rivelazione continua a riempire»²⁵, un intervallo temporale, dove il testo si trova in uno stato letargico²⁶. Dunque, il commento nasce con lo scopo di sospendere tale ritardo mediante un «gesto che impone a una scrittura di risolversi perfettamente nella sua rivelazione e non lasciare più alcun resto»²⁷. Una volta commentato, viene restituita al testo una dimensione dove il suo significato non deve essere più estratto da un elemento esteriore rispetto ad esso. L'opera, infatti, «nel consistere come verità, non si appella più ad un intelletto umano o divino. Consiste solo attraverso sé stesso e la propria duplicazione, esiste solo in quanto scrittura»²⁸. Il commento di un testo, pertanto, determina il risveglio di quest'ultimo dallo stato letargico sopra descritto, rendendo la scrittura «indifferente e non più bisognosa di una luce a essa esteriore»²⁹. Ciò testimonia, riprendendo il paragrafo precedente, l'unicità del commento come forma di scrittura, ovvero una pratica che permette il passaggio del testo da semplice *corpo illuminato* (che necessita, per manifestare il proprio significato, di un agente esterno ad esso) a *lume* (illuminante, indifferente rispetto a qualsiasi altra fonte). Lo scopo di ciò è tutt'altro rispetto alla chiarificazione del significato dello scritto commentato (altrimenti l'indipendenza non sarebbe totale, una tale chiarificazione risulterebbe sempre in funzione di una comprensione da parte di un agente esterno), ma il vero obiettivo del commento è quello di rendere il linguaggio «capace di relazionarsi a sé stesso, senza aver bisogno di alcuna comprensione umana»³⁰.

²⁴ Ivi, p. 8.

²⁵ Ivi, p. 4.

²⁶ Espressione non originalmente presente nel testo di Coccia, ma che si impegna a parafrasare ciò che viene suggerito dall'autore stesso quando si esprime nei termini di "ritardo nella rivelazione".

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ivi, p. 12.

²⁹ Ivi, p. 13.

³⁰ *Ibid.*

2.2.2 Una nuova forma di libro: il Codex

Particolarmente interessante, dunque, risulta l'osservazione di Coccia attorno la pratica commentaristica del periodo medievale³¹, la quale si distingue dalle tradizioni omonime a essa precedenti per via dello sviluppo di un innovativo supporto scrittorio: il *codex*. L'invenzione e la successiva popolarizzazione di quest'ultimo in epoca medievale deriva, secondo Coccia, da una particolare volontà artistica (*Kunstwollen*), la quale, a sua volta, si ricollega a un altrettanto precisa esigenza speculativa. Quest'ultima anelava a una vicinanza più stretta tra il testo originale e le parole del commentatore e ciò sancisce il passaggio dal libro nella sua "forma antica", «che manteneva una inevitabile distanza fisica tra il testo e l'opera che lo commenta»³², a un supporto scrittorio, il *codex* per l'appunto, che permette di colmare tale distanza mediante la «giustapposizione a un testo principale di elementi esegetici»³³. Solo mediante questa nuova forma di libro è stata possibile un'effettiva evoluzione del commento, il quale da semplice scrittura seconda diviene, mediante il suo impiego nel *codex*, «irricognoscibile dallo stesso oggetto attorno a cui si raccoglie»³⁴, mutando radicalmente la forma del testo originale.

Più precisamente, all'interno della nuova forma di libro, la lettera proveniente dal testo originale viene giustapposta e, in alcuni casi, intimamente circondata dalle parole del commentatore. Ciò crea una vera e propria «confusione di voci»³⁵ differenti, le quali, però, come osservato in precedenza, riescono a restituire allo scritto il significato e l'autonomia che ha perduto a causa della tradizione che lo ha tramandato. La pratica commentaristica, veicolata mediante il *codex*, dunque, causa l'esistenza di un ulteriore tipo di temporalità: l'*eterno (aion)*, il quale rappresenta una sintesi di due tempi differenti: il passato (ovvero il testo originale) e il presente (il commento e gli elementi esegetici che si presentano nelle stesse pagine dello scritto della tradizione). Ciò rende il commento a un primo impatto caotico, in quanto in esso la nozione di autorialità sfuma, a favore di una voce indistinta, la cui espressione (come si può osservare dall'immagine sottostante) «appare per un attimo unica e indivisibile per tutti i suoi soggetti»³⁶.

³¹ Il commento come genere letterario fa il proprio esordio in epoca tardoantica, il primo filosofo a prendere l'appellativo di *Commentator*, prima di Averroè, è Alessandro di Afrodisia, anch'egli riconosciuto come un grande commentatore di Aristotele che ha vissuto a cavallo del II e III secolo. Cfr. Ivi, p. 3.

³² Ivi, p. 5.

³³ Ivi, p. 6.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ivi, p. 7.

³⁶ *Ibid.*

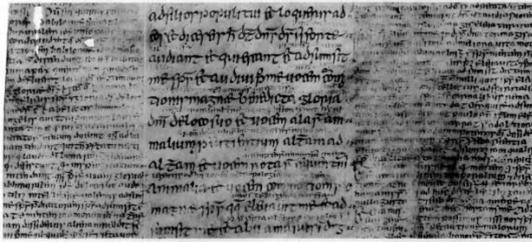


Figura 1. Manoscritto, si presume, di origini Irlandesi scritto tra il VIII e il IX secolo che rappresenta uno dei primi esempi di libro contenente sia il testo originale, sia il commento in colonne parallele.³⁷

2.2.3 *Commento ed escatologia*

Un ulteriore passaggio che merita di essere approfondito è il parallelo, proposto da Coccia stesso, riguardante il particolare rapporto tra il genere letterario del commento e il concetto di tempo, «un commento [, infatti,] è per la lingua ciò che nella vita degli uomini è il giudizio universale»³⁸. La sospensione dello stato letargico del testo causato dalla *tradizione* provoca a sua volta, come è stato accennato precedentemente, la formazione di un tempo ulteriore, dove passato e presente coesistono. Tale concezione di *giudizio universale*, derivante dalle dottrine escatologiche cristiane³⁹, è stata, anche all'interno della stessa comunità cristiana, oggetto di un dibattito che contempla due temporalità. In primo luogo, un tempo lineare (il *tempo della Chiesa*⁴⁰), che può trovare il suo parallelo letterario nella stagione della *tradizione*, dove la lingua viene tramandata senza subire cambiamenti o giudizi attorno alla sua natura e il tempo risulta essere frammentato (passato e presente sono visti come collegati, ma allo stesso tempo distinti). In secondo luogo, un tempo puntiforme⁴¹, il quale, in letteratura costituisce «il discorso capace di abbreviare in un sol tratto i discorsi in cui, nel tempo, un testo è capace di declinarsi [...]. In questa suprema apocatastasi [...] il testo può condensare in un unico istante tutti i tempi che la tradizione moltiplica e separa»⁴², ovvero ciò che è stato indicato in precedenza come *eterno (aion)*.

³⁷ M. Stansbury e D. Kelly, *Volume/ Number: 7/ 1008*, «*Earlier Latin Manuscripts*», 2015, Consultato da: <https://elmss.nuigalway.ie/catalogue/1279>.

³⁸ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 4.

³⁹ G. Gaeta, *Il tempo della fine: prossimità e distanza dalla figura di Gesù*. Macerata: Quodlibet, 2021, p. 90: «il tempo della fine è giunto e dunque a propriamente parlare non c'è più sviluppo storico, bensì ricapitolazione di tutta la storia chiamata a giudizio».

⁴⁰ Ivi, pp. 89-90 «Nella misura in cui l'attenzione non è più esclusivamente concentrata sul presente come tempo della fine, si dà spazio a un tempo intermedio, il “tempo della Chiesa”».

⁴¹ *Ibid.*: «Il giorno del giudizio [...] un evento attuale in cui è ricapitolata la totalità della storia».

⁴² Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 4.

La formazione di questa nuova temporalità è ciò che rende un testo commentato inaccessibile a qualsiasi comprensione umana che provi a confrontarsi con esso, in quanto il particolare tempo puntiforme associato a tale scritto risulta essere, continuando la metafora escatologica, «un punto in cui la totalità del tempo storico si condensa sotto l'immane pressione dello scontro finale tra vecchio [testo originale] e nuovo mondo [commento]»⁴³. Ed è proprio a causa di tale aspetto ambivalente (commento sia come giustapposizione di elementi esegetici e testo originale, sia come contrapposizione o scontro, tra gli stessi) che Coccia arriva all'affermazione per cui «ogni commento è incomprendibile»⁴⁴, in quanto, come osservato nei paragrafi precedenti, esso non avendo bisogno di entità esterna che lo comprendano, è lingua che, mediante il giudizio di sé stessa, ritrova la propria dimensione di senso.

2.3 STORIA DELLA FILOSOFIA

L'ultimo concetto fondamentale che questa ricerca si impegna ad approfondire, per quanto riguarda il genere del commento, è quello di *storia della filosofia*, il quale rappresenta l'orizzonte da cui la pratica di commento si muove. Tale disciplina, similmente alla "storia" delineata da Collingwood, trova nel *pensiero* il proprio elemento "atomico". Lo stesso de Libera afferma, infatti, come non sia possibile trattare di storia della filosofia (medievale) senza fare filosofia (medievale)⁴⁵. Risulta, quindi, erronea l'operazione svolta dallo storico e filosofo Ernst Renan (1823-1892), il quale nel saggio *Averroè e l'averroismo* (1852), a detta di Coccia, applica un metodo storiografico che propone, in questo caso per quanto riguarda l'averroismo, una *frattura dei tempi*. Secondo lo studioso, infatti, «ciò che il presente coglie nel passato è un sapere che non rivela più nulla»⁴⁶ e la frattura è necessaria per interrogare il passato solo in quanto passato (un'opinione sulla storia della filosofia che si avvicina molto a quella di Veyne sulla storia descritta nel capitolo precedente). La formazione di una tale frattura si configura come la conseguenza di una pratica puramente storiografica (o, riprendendo i termini di Veyne, *erudita*), ovvero un'interrogazione dei testi della tradizione solamente superficiale, la

⁴³ Gaeta, *Il tempo della fine*, cit., p. 93.

⁴⁴ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 13.

⁴⁵ de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?*, cit., sez. 14: «one cannot do history of medieval philosophy without doing medieval philosophy».

⁴⁶ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 30.

quale, non approfondendo ulteriormente ciò che la tradizione semplicemente tramanda senza comprendere, porta lo storico a trasformare «una forma possibile di pensiero in un inane documento del passato»⁴⁷.

2.3.1 *La storia della filosofia come immagine di pensiero*

Alla modalità di Renan di concepire la storia e il passato, Coccia contrappone un altro metodo per interfacciarsi alla *tradizione*: essa, seppur tradisce la dimensione di senso del testo, rimane comunque espressione della vita eterna di un pensiero, poiché è solo «interrogando la tradizione [...] che la natura del pensiero potrà finalmente rivelarsi nella sua generalità»⁴⁸, non risultando quindi, contrariamente a quanto dice Renan, un fatto inutile e incomprensibile. Il bisogno di tramandare il sapere, pur portando a un'inevitabile profanazione del pensiero originale, nasce da un limite a cui ogni essere vivente deve far fronte, ovvero il che ogni soggetto non è in grado di sopravvivere ai propri pensieri. Ciò porta alla definizione di *tradizione* come «un'esigenza specifica di ogni sapere e di ogni pensiero; essa, infatti, è il solo modo che gli permette di esistere e di trattenerli nel seno dell'umanità»⁴⁹. La *tradizione*, riassumendo, è ciò che permette al pensiero di essere trasmesso (in quanto atto di sola trascrizione dei testi) e di sopravvivere di era in era (mediante l'intervento degli *scriptores*), ciò a costo di un sacrificio della dimensione del significato ad esso associata. La storia, quindi, per essere in grado di interfacciarsi a tale dimensione, si configura originariamente come un'*immagine di pensiero*, ovvero «una dottrina sulla natura del pensiero»⁵⁰ ben precisa, che presuppone il «fare un uomo il soggetto del pensiero, e numerare l'intelletto così come si numerano i corpi»⁵¹.

2.3.2 *Risvegliare dalla tradizione: il commento*

Tale concezione di storia la quale, in termini boeziani, lega ogni pensiero a una determinata personalità⁵², presenta però delle criticità una volta messa a confronto con il

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, p. 41.

⁴⁹ *Ivi*, p. 42.

⁵⁰ *Ivi*, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 42: «A partire da Boezio, l'uomo ha imparato a costituirsi come persona [...]. La personalità è ciò che lega il pensiero a un particolare soggetto pensante».

paradosso averroista. La formula «Non sono Io a pensare ciò che penso»⁵³, infatti, mette in crisi tutti i saperi a cui la storia della filosofia si rifà. Il commento, infine, rappresenta la dimostrazione che tale paradosso è in grado di trovare la propria concretezza, in quanto si configura come la pratica in grado di «evitare ogni occasione di dire “Io penso” e parlare sempre in terza persona [...] un sublime esercizio di pensiero *in altrui persona*»⁵⁴ dove, come è stato descritto in precedenza, il significato interno al testo è indifferente, grazie all’opera di commento, a qualsiasi comprensione esterna.

La storia della filosofia come “storia del pensiero” dimostra paradossalmente come il soggetto che vive e parla non coincide mai con il soggetto che pensa. Ciò costituisce anche la condizione di esistenza della *tradizione* stessa, che, infatti, esiste in quanto «il pensiero resiste alla morte del suo soggetto, e perché può entrare in relazione con un soggetto diverso da quello che attualmente lo realizza»⁵⁵. Il pensiero, secondo le parole di Coccia, infatti, ha solo bisogno di un «qualsiasi corpo per potersi realizzare e si serve dello storico per poter tornare ad essere attuale una volta che il corpo in cui riusciva a divenire attuale si è distrutto»⁵⁶.

2.4 RIFLESSIONI CONCLUSIVE SUL CAPITOLO

In conclusione, riconsiderando le ultime battute del paragrafo precedente, è possibile compiere un confronto con ciò che, riprendendo quanto scritto all’inizio di questo capitolo, viene affermato da de Libera, quando descrive gli scolastici medievali come i discepoli più antichi di Collingwood. È possibile, infatti, notare come la prospettiva averroista sulla natura del pensiero si avvicini notevolmente a ciò che viene delineato in *The Idea of History* con il medesimo termine (*thought* o *pensiero*). Più precisamente, nell’averroismo il pensiero si costituisce come un’entità eterna e universale che sfugge alla possessione dei singoli individui, questi costituiscono solamente l’istanza della sua manifestazione nel tempo in cui vivono⁵⁷ e non determinano in alcun modo le sue *condizioni di possibilità*⁵⁸. Dunque, quando un individuo attinge al pensiero di un suo

⁵³ Ivi, p. 51.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ Ivi, p. 52.

⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 100.

⁵⁸ Ivi, p. 42: «Il soggetto conoscente [...] non definisce le *condizioni di possibilità* di un pensiero, ma semplicemente il luogo e la stagione della sua realizzazione».

antenato, egli compie un atto di ri-attivazione (*re-enactmen*), divenendo la nuova occasione di manifestazione dello stesso atto (inteso come *act* descritto da Collingwood) nel tempo in cui vive. Inoltre, se l'individuo è in grado di apportare dei contributi significativi⁵⁹ a tale pensiero, anch'essi verranno inseriti nella medesima tradizione e tramandati. Tale esperienza è possibile solo grazie a un medium, o un insieme di questi, che possa permettere a colui che ha riattivato⁶⁰ il pensiero in questione di trasmetterlo, in primo luogo, ai propri contemporanei mediante una testimonianza scritta e, in secondo luogo, alle generazioni future mediante una *tradizione*. Questa, riassumendo quanto trattato nei paragrafi precedenti, si costituisce come una stagione dove il testo viene tramandato, ma non compreso e che ritrova la propria dimensione di significato solo nel genere del *commento*. Quest'ultimo, infatti, dimostra la propria unicità nel costituirsi come, utilizzando le parole di Benjamin (1892-1940), «la “notte salva” di ogni testo»⁶¹, una dimensione in cui la scrittura ritrova il proprio senso propriamente rivelato, indifferentemente rispetto a qualsiasi comprensione esterna. Ciò dimostra quello che la storia della filosofia, in quanto tradizione dominante⁶², negava rispetto alle affermazioni dell'averroismo, ovvero che il pensiero è eterno e sopravvive a tutti coloro che lo pensano.

D'altro canto, una totale sovrapposizione delle nozioni di “pensiero” formulate, da una parte da Collingwood e dall'altra dall'averroismo, potrebbe, per certi aspetti, non essere pertinente. Infatti, anche se entrambe le prospettive sostengono l'idea che il pensiero permanga anche oltre la morte dell'individuo che per primo l'ha pensato, c'è una differenza a livello di ciò che si potrebbe definire “l'appartenenza” del pensiero stesso. Per l'averroismo, infatti, quest'ultimo non appartiene realmente a nessuno, in quanto è eterno e l'uomo costituisce per esso solo un'effimera occasione di manifestazione. Questo aspetto viene dimostrato, come affermato in precedenza, dalla pratica commentaristica, dove il pensiero, in quanto dimensione di senso insita al testo tradito, viene reso manifesto e indipendente rispetto comprensioni esterne a esso. Collingwood, d'altro canto, sembra

⁵⁹ Operazione solitamente difficile, in quanto, perché ciò sia possibile si deve «restituire possibilità al pensiero, costringere il sapere a mutare stato, a trasformarsi in una possibilità che non inerisca semplicemente in noi, che esista indifferentemente [...] dalla nostra esistenza». Cfr. Ivi, p. 43.

⁶⁰ Nulla può confermare il fatto che colui che ha messo in forma scritta un determinato pensiero prima di tutti sia stato effettivamente il primo a pensarlo. Infatti, possono essere esistiti dei predecessori di tale individuo in grado di attualizzare il medesimo pensiero, ma senza aver avuto l'occasione (o anche i mezzi) di dare origine ad una tradizione.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 50: «la storia del pensiero non può fare a meno di proseguire l'opera di condanna dei teologi».

(ironicamente) legato a una dimensione più “tradizionale” rispetto la storia della filosofia, dove l’essenza del pensiero è ancora vincolata a un atto compiuto da un particolare individuo. Quest’ultimo è inserito in una particolare epoca e contesto, a cui non si può prescindere se si desidera comprendere pienamente ciò che ha pensato⁶³. Espresso in altri termini, Collingwood trova la propria filosofia ancora legata alla formula *hic homo intelligit*⁶⁴

⁶³ Collingwood, *The Idea of History*, cit. p. 113: «the historian, by using evidence of the same general kind, can recover the thoughts *of others* [...]. In re-creating these thoughts in our own mind by interpretation of that evidence we can know, so far as there is any knowledge, that the thoughts we create *were theirs*».

⁶⁴ Letteralmente «quest’uomo singolo conosce», ovvero che ogni pensiero deriva dall’esistenza di un soggetto in grado di formularlo, ogni pensiero esiste quindi sotto forma di conoscenza. Cfr. Ivi, p. 38.

CAPITOLO TERZO

(RI)SCRIVERE LA LETTERATURA

3.1 NANI SULLE SPALLE DI GIGANTI

Nel *Metalogicon* (1159) del filosofo e vescovo inglese Giovanni di Salisbury (1120 – 1180) è presente una famosa metafora ripresa dal maestro Bernardo di Chartres (sconosciuto-1126 o 1130). Quest'ultimo paragona i filosofi e gli scrittori della sua epoca a dei nani (*dwarfs*), i quali creano delle opere che espandono e raffinano la visione dei loro predecessori. Tale possibilità non è attribuibile a una visione più acuta (*keener*) o a delle capacità superiori, ma al fatto che essi sono appollaiati (*perched*) sulle spalle di coloro che li precedono. Questi si ergono, mediante il loro prestigio, come dei giganti (*giants*), fornendo ai nani la possibilità di osservare il mondo con uno sguardo più ampio¹.

Mediante le considerazioni compiute nel capitolo precedente sul particolare statuto formale che costituisce il commento come genere letterario, è possibile declinare quest'ultimo come una manifestazione della metafora sopra riportata. Riprendendo la definizione di Bonaventura sulla figura del *commentator*, infatti, è possibile ribadire come questi, in quanto «scrive cose altrui come principali e aggiunge cose proprie per chiarimento»², giustapponga il proprio testo accanto a del materiale che, per via del suo valore, costituisce una tradizione. Quest'ultima, pur non comprendendo il pensiero veicolato dal testo, lo tramanda alle generazioni future, innalzandolo rispetto ad altri testi provenienti dalla stessa epoca. È dunque possibile tracciare un collegamento tra il testo commentato e il nano, il quale, aggrappandosi³ alla spalla del gigante, ovvero il testo della

¹ B. of Chartres, *Metalogicon* [1159], trad. di D. D. McGarry. Gloucester: Peter Smith, 1971, Libro IV, p.167: «Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature». La traduzione in inglese è stata utilizzata per mantenere una certa continuità e coerenza con il testo di Zabus, il quale riporta anch'esso la metafora in lingua inglese.

² E. Coccia, *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005, p. VII.

³ Risulta particolarmente suggestiva la caratterizzazione visiva associata al testo commentato. Quest'ultimo viene riportato in caratteri più grandi rispetto al commento stesso, il quale (da come si può vedere nell'immagine presente all'interno del capitolo precedente) è giustapposto in modo stringente ai caratteri originali, rievocando l'immagine del nano che si aggrappa.

tradizione, è in grado di superarlo e realizzare pienamente la sua visione, restituendo a questi la propria dimensione di senso.

3.1.1 *Dismantling narrative authority*

La stessa metafora può essere applicata, secondo Chantal Zabus (1955), a un genere letterario nato dagli sforzi di scrittori provenienti da ex-colonie inglesi, il quale prende il nome di *re-writing*. Quest'ultimo nasce alla fine del XX secolo e, costituendosi come una particolare forma di riscrittura, rappresenta il tentativo di smarcamento dalle ideologie oppressive che l'imperialismo ha perpetrato nei sistemi educativi delle colonie. Tale emancipazione avviene mediante un processo che esplora e smonta (*dismantle*) l'autorità narrativa (*narrative authority*) dei *classici*, il cui insegnamento era spesso obbligatorio nelle scuole delle ex-colonie (tra questi, ad esempio, *La tempesta* di Shakespeare, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe)⁴. Ciò avviene mediante due passaggi principali: in primo luogo, una ri-lettura (*re-reading*) degli stessi *classici* e, in secondo luogo, una loro ri-scrittura (*re-writing*). Quest'ultimo passaggio è caratterizzato da un'appropriazione che Zabus descrive come intrinsecamente violenta dei *classici* da parte degli scrittori postcoloniali (*postcolonial writers*). La natura sovversiva di tale appropriazione, allora, non è altro che la conseguenza di un lavoro che irrompe nella storia, rimaneggiando (*reworking*) testi la cui centralità e persistenza storica ha ampiamente definito le culture occidentali, in particolare quelle anglofone (*English-speaking cultures*)⁵.

Ciò, in verità, non risulta particolarmente sorprendente se si considera che gli scrittori postcoloniali sono stati, almeno per la maggior parte, soggetti al sistema educativo delle colonie, il quale, secondo alcuni critici, strumentalizzava l'insegnamento di *classici* della letteratura inglese con lo scopo di affermare la superiorità culturale e morale della "madrepatria", svaloriizzando i prodotti culturali aborigeni (*indigenous cultural*

⁴ C. Zabus, *Writers. On the Practice of "Rewriting" at the End of the Twentieth Century*, «Alizés: Revue angliciste de La Réunion, Faculté des Lettres et Sciences humaines», 20 (2001), pp. 191-205: 191-192: «From our position on the shoulders of giants at the end of this millennium we can see that the twentieth century has singled out an interpellative dream-text for each century it purports to rewrite: *The tempest* for the seventeenth century; *Robinson Crusoe* for the eighteenth century [...]. Such texts serve as pre-texts to others; they underwrite them. These "others" are rewritings whose "recursive structure" serves to explore and dismantle narrative authority».

⁵ Ivi, p. 192: «End-of-century rewriting is the subversive appropriation of a text [...]. Rewritings are inherently violent in that they attempt to break into history and rework texts whose centrality and historical persistence have been great in defining Western cultures and, in particular, English-speaking cultures».

products)⁶. Ciò, dunque, ha scatenato il desiderio, da parte di tali scrittori, di ri-leggere (*re-read*) i *classici* inglesi in modo da estrarre ciò che l'ottica del paese colonizzatore, incarnata da abili scrittori figli della loro epoca, sopprimeva. Ciò porta a ciò che Zabus, riprendendo Steven Connor (1955) in *The English Novel in History 1950-1995* (1996), definisce come “riscrittura” (*re-writing*), ovvero un gesto che interrompe la storia e che tenta di ricostruire (*restore*), almeno in parte, ciò che è stato soppresso nella sua interezza⁷.

Prima di analizzare formalmente tale processo nei suoi passaggi, però, è necessario definire la base da cui ogni riscrittura ha origine, ovvero il *Classico*. La distinzione di quest'ultimo rispetto ad altri tipi di testi è ancora oggetto di dibattito, ma una definizione comunque valida del termine è possibile mediante il confronto tra due omonimi discorsi, entrambi intitolati *What is a classic?* (il primo pronunciato nel 1944, mentre il secondo nel 1993), pronunciati da altrettante figure di particolare autorevolezza per la disciplina letteraria inglese: il poeta e saggista Thomas Stearns Eliot (1888-1965) e lo scrittore John Maxwell Coetzee (1940).

3.2 WHAT IS A CLASSIC?

La domanda “che cos'è un *Classico*?” (*what is a classic?*) implica, per la modalità in cui è formulata, delle risposte di natura “intima”. Quest'ultime, infatti, rivelano i gusti personali, i valori e, in certi casi, confessioni riguardanti le intime convinzioni di chi risponde. Tale questione, dunque, risulta particolarmente archetipica e autobiografica⁸. Il primo che tentò una prima definizione del termine classico fu il critico letterario francese Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) che, nell'articolo denominato *Qu'est-ce qu'un classique?* (1850), attribuì la qualifica di “*Classico*” a uno scrittore in possesso di

⁶ J. McLeod, *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2010, p. 163: «Many postcolonial writers and critics were taught the “classics” of English literature in once-colonised locations [...]. The teaching of English literature has been understood by some critics as one of the many ways in which Western colonial powers such as Britain asserted their cultural and moral superiority, while at the same time devaluing indigenous cultural products».

⁷ Zabus, *Writers*, cit. p.192: «these rewritings both interrupt history and restore something of its suppressed fullness».

⁸ W. Denecke, *What Does A Classic Do? Tapping the Powers of a Comparative Phenomenology of the Classic/al*, «Recherche littéraire / Literary Research», 35 (2019), pp. 29-57: 29: «“What is a Classic?” [...] is a question that already implies answers. [...] The answer calls for revelations about personal tastes and values, confessions of our innermost cherished convictions. [...] The question is archetypal and highly personal, calling for the autobiographical».

determinati valori (in particolare di tipo economico, come la possessione di un capitale o di proprietà edilizie e terriere di valore) e che, in virtù di questi, è in grado di distinguersi dal proletariato⁹. Questa prima definizione derivante dalla radice socioeconomica della parola, fa riferimento alle classi proprietarie di territori (*land-owning classes*) all'interno della società Romana¹⁰. Si può notare però, come la definizione adottata da Saint-Beuve, coerentemente a quanto osservato in precedenza, risulta molto personale e legata al panorama culturale a cui egli apparteneva. Espandendo la definizione precedente, infatti, Sainte-Beuve afferma che “*Classico*” è un termine applicabile al capitale biografico della persona, divenendo, oltre a un titolo, anche uno strumento in grado di alimentare (*nurture*) la sublime maturità (*sublime maturity*) di qualsiasi uomo abbia “buon gusto” (*man of “good taste”*)¹¹. L'articolo di Sainte-Beuve, inoltre, costituirà un importante punto di partenza¹² per l'analisi di Eliot sullo stesso concetto. Secondo quest'ultimo, infatti, l'opera classica è strettamente legata al concetto di *maturità* proposto dal critico francese.

3.2.1 Exhausting the language of an era: Virgil's Aeneid

Eliot, in un discorso pronunciato davanti alla Virgil Society di Londra nel 1944, intitolato *What is a Classic?*, propone la propria definizione del termine legandolo, come osservato in precedenza, al concetto di *maturità* (*maturity*)¹³. Essa si declina in tre principali modalità, le quali costituiscono non solo l'autore del classico, ma anche l'epoca e la società di cui egli è parte. In primo luogo, infatti, la maturità di un testo letterario si presenta come il riflesso (*reflection*) dell'epoca e della società in cui è prodotto¹⁴. Un singolo autore, dunque, per sviluppare un *classico universale* (*universal classic*), deve essere in grado di poggiare su delle “fondamenta sociali” solide, che possano offrirgli scritto l'occasione di dimostrare al massimo le proprie potenzialità. Il bisogno, dunque, è

⁹ Ivi, p. 30: « he states: “a writer of value and distinction, *classicus assiduusque scriptor*, a writer who is of account, has valuable property, and is not mistaken in the proletarian crowd” ».

¹⁰ *Ibid.*: « The Latin root of the word is socio-economic, referring to the land-owning classes of Roman society».

¹¹ Ivi, p. 30-31: «For Sainte-Beuve, the classic is also biographical capital [...]. The classic becomes a tool to nurture the sublime maturity of the man of “good taste” ».

¹² *Ibid.*: «some of Eliot's concepts seem to owe much to or at least resonate with the Frenchman's».

¹³ T. S. Eliot, *What is a Classic?* London: Faber & Faber Limited, 1944, p. 10: «If there is one word which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term “a classic”, it is the word *maturity*».

¹⁴ Ivi, p. 11: «The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced».

quello che in tale epoca si manifesti una *maturità di pensiero (maturity of mind)*¹⁵. In secondo luogo, è necessario che il punto dove il classico ha origine sia una società (*society*) la quale ha raggiunto il proprio culmine di *raffinatezza (polished)*, perdendo quindi qualsiasi rimando alla *provincialità (provinciality)*. Ciò che è richiesto, dunque, è una certa *maturità di modi (maturity of manners)*¹⁶. Infine, l'ultimo status che deve essere propedeuticamente conseguito per la creazione di un *classico universale* è lo sviluppo di uno *stile comune (common style)* nella letteratura di quell'epoca. Quest'ultimo, infatti, testimonia il raggiungimento di un certo ordine e stabilità da parte di una società, oltre che la consapevolezza da parte dell'autore del *classico* dell'esistenza e della grandezza dei propri predecessori. Questi ultimi, però, pur contribuendo al raggiungimento di una *maturità di linguaggio (maturity of language)*, non devono esaurire totalmente le risorse poetiche e linguistiche legate ad esso (*resources of the language*)¹⁷.

L'unica opera che, secondo Eliot, risulta possedere tutte le tipologie di maturità è *L'Eneide* di Virgilio e tale opera viene etichettata dal saggista come il classico della letteratura Europea nella sua totalità¹⁸. Il poema, infatti, possiede come fondamentale caratteristica il fatto di essersi costituito come il gesto, capace di esaurire (*exhaust*) la lingua dell'epoca in cui Virgilio ha vissuto¹⁹. Il classico, dunque, è l'ultimo passaggio che sancisce la morte di una particolare lingua²⁰, mediante un'opera che termina le possibilità artistiche e stilistiche di quest'ultima rendendola una lingua morta (*dead language*). Il fatto che la lingua inglese non abbia ancora prodotto un classico è, dalle parole di Eliot, una fortuna, in quanto le possibilità poetiche della stessa non si sono ancora esaurite²¹. Il

¹⁵ *Ibid.*: «An individual author [...] cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch».

¹⁶ Ivi, p. 12: «it was a society more polished and less provincial: its mind was shallower, its sensibility more restricted [...]. So to maturity of *mind* we must add maturity of *manners*».

¹⁷ Ivi, p. 12-14: «The progress towards maturity of language is, I think, more easily recognized and more readily acknowledged [...]. It is possible to see that the development of a classic prose is the development towards a *common style*. [...] the age in which we find a common style, will be an age when society has achieved a moment of order and stability, of equilibrium and harmony [...]. Maturity of language may naturally be expected to accompany maturity of mind and manners. [...] the poet is aware of his predecessors and [...] we are aware of the predecessors behind his work [...] but their accomplishment must be such as to suggest still undeveloped resources of the language».

¹⁸ Ivi, p. 31: «Our classic, the classic of all Europe, is Virgil».

¹⁹ Ivi, p. 24: «The classic poet [...] exhausts, not a form only, but the language of his time; and when he is a wholly classic poet, the language of his time will be the language in its perfection».

²⁰ Ivi, p. 28: «Nor [...] can we expect to find the proximate approach to the classic in *any* modern language. It is necessary to go to the two dead languages».

²¹ Ivi, p. 25: «There is no classic in English: therefore, any living poet can say, there is still hope that I [...] may be able to write something worth preserving».

classico, pur costituendo il prodotto di una lingua morta non è letteratura inane, ma deve costituire uno *standard*, la cui preservazione evidenzia come la lingua di una determinata epoca, non avendo ancora raggiunto i tre poli della maturità sopradescritti, possa ancora svilupparsi e migliorare²². È possibile vedere, infine, come la riflessione sul *classico* proposta da Eliot sia, da un lato ottimista rispetto alle possibilità linguistiche che possono essere raggiunte dalle lingue ancora vive e, dall'altro lato, estremamente restrittiva per quanto concerne la categorizzazione di un'opera sotto l'etichetta del *Classico*. L'unico testo in grado di vantare tale nome, come detto, sarebbe infatti l'*Eneide* di Virgilio.

3.2.2 *Defining itself by surviving: Bach's Well-Tempered Clavier*

Le restrizioni applicate da Eliot sul concetto di *Classico* sono il principale punto di critica che Coetzee riprende nell'omonimo discorso *What is a Classic?* pronunciato nel 1993. Le osservazioni che quest'ultimo riserva al poeta inglese sono di natura duplice. In primo luogo, Coetzee rimprovera a Eliot il mancato riconoscimento delle proprie origini americane; egli, infatti, in tutta l'opera afferma la propria appartenenza al popolo europeo (in particolare quello britannico), senza offrire alcuna riflessione sulla sua effettiva patria²³. I motivi che portano Eliot a rinnegare le proprie origini sono, secondo Coetzee, di natura complessa (tra questi: l'anglofilia, la solidarietà provata verso la classe media inglese e la vergogna provata verso le proprie origini di "barbaro americano") e hanno portato il poeta inglese a reclamare un'identità di *Roman Englishman*²⁴. Anche la scelta di definire *L'Eneide* di Virgilio come l'unico *Classico* risulta personale e *autobiografica* (*autobiographical*), e ciò è rilevabile, dalle parole di Coetzee, dal riconoscersi di Eliot non tanto in Virgilio, ma in Enea²⁵. Quest'ultimo, infatti, dona conforto al poeta, in quanto rappresenta una figura in grado di rappresentarlo e ispirarlo pienamente, ovvero

²² Ivi, p. 29: «To preserve the classical standard [...] is to see that, while our literature as a whole may contain everything, every single work in it may be defective in something».

²³ J. M. Coetzee, *What is a classic?* [1993], «Current writing: Text and Reception in Southern Africa» 5/2 (2001), pp. 7-24: 8: «nowhere does Eliot reflect on the fact of his own Americanness, or at least his American origins, and therefore on the somewhat odd angle at which he comes, honoring a European poet to a European audience».

²⁴ *Ibid.*: «Why did Eliot become English? [...] at first the motives were complex: partly Anglophilia, partly solidarity with the English middle-class intelligentsia, partly as a protective disguise in which a certain shame about American barbarousness may have figured [...] By 1944 the investment in this identity was total. Eliot was an Englishman, though, in his own mind at least, a Roman Englishman».

²⁵ Ivi, p. 9: «Eliot's poetry is astonishingly personal, not to say autobiographical? So, it is not surprising to discover, as we read the Virgil lecture, that it has a subtext concerning Eliot himself. But the figure of Eliot in the lecture is not in the first place Virgil, but Aeneas, the hero of Virgil's epic poem».

l'*esiliato*²⁶. In secondo luogo, proponendo una considerazione più abrasiva (*unsympathetic*) rispetto alle posizioni di Eliot, è possibile affermare che quest'ultimo, mediante la propria definizione di *Classico*, stesse solamente cercando di giustificare storicamente un programma politico radicalmente conservativo diretto all'Europa post Seconda Guerra Mondiale²⁷, uno dei cui obiettivi principali era il mantenimento della popolazione all'interno delle proprie nazioni-stati, incoraggiando le culture nazionali e il mantenimento della religione cristiana²⁸.

Coetzee, successivamente, contrappone entrambe le interpretazioni della prospettiva di Eliot alla propria. Quest'ultima, nello specifico, viene descritta in prima persona, riportando un'esperienza vissuta nell'estate del 1955, giorno in cui, a 15 anni, Coetzee conosce per la prima volta il *Classico* sotto forma di un'opera di Bach: *Well-Tempered Clavier (Il Clavicembalo ben temperato)*²⁹. L'episodio viene descritto come estremamente impattante per la vita del saggista e dà origine, all'interno del discorso, a una riflessione attorno ciò che conferisce alla musica di Bach lo status di "*Classico*". Viene successivamente rilevato, infatti, che le opere del musicista tedesco rientrano in due delle tre connotazioni possibili legate al termine *Classico*: in primo luogo, infatti, è possibile osservare come la musica di Bach non sia strettamente legata al particolare periodo storico in cui è stata prodotta³⁰ (*is not time-bound*), ma è in grado di mantenere la propria dimensione di senso (*meaning*) nel tempo. In secondo luogo, poi, è possibile inserire la musica di Bach in una categoria chiamata "i classici", ovvero una parte del canone musicale europeo ancora molto apprezzato e riprodotto³¹. Infine, l'ultima connotazione di classico, in cui, però, la musica di Bach non rientra, è data dalla rivivificazione (*revival*) di valori classici (*so-called classical values*) nell'arte Europea,

²⁶ *Ibid.*: «in reading the Aeneid in this way, Eliot is not only using its fable of exile followed by home-founding [...] but is also appropriating the cultural weight of the epic to hack himself».

²⁷ Ivi, p. 10: «Read from the outside, and read unsympathetically, it is an attempt to give a certain historical backing to aradically conservative political programme for Europe, a programme opened up by the imminent end of hostilities and the prospect of reconstruction».

²⁸ *Ibid.*: «a programme for a Europe of nation-states in which every effort would be made to keep people on the land, in which national cultures would be encouraged and an overall Christian character maintained».

²⁹ Ivi, p. 13: «One Sunday afternoon in the summer of 1955, when I was fifteen years old, I was mooning around our back garden in the suburbs of Cape Town [...], when from the house next door I heard music. As long as the music lasted, I was frozen, I dared not breathe. I was being spoken to by the music as music had never spoken to me before. What I was listening to was a recording of Bach's *Well-Tempered Clavier*».

³⁰ Ivi, p. 14: «Sense one: the classic is that which is not time-bound, which retains meaning for succeeding ages, which "lives"».

³¹ Coetzee, *What is a Classic?*, cit., p. 14: «Sense two: a proportion of Bach's music belongs to what is loosely called "the classics", that part of European musical canon which is still widely played».

processo che ha origine alla seconda metà del diciottesimo secolo³². La definizione che, secondo Coetzee, è più aderente alla propria concezione di *Classico* è la prima; egli, infatti, verso la fine del discorso, affermerà che il fattore che testimonia in modo inequivocabile lo status delle opere di Bach come *Classiche* è il loro continuo superamento del processo di critica (*testing process [...] within the profession*) a cui vengono sottoposte di era in era³³. È possibile affermare, infine, che il classico definisce sé stesso mediante la propria sopravvivenza; dunque, l'interrogazione del classico è parte della sua storia e della sua essenza³⁴. Il compito della critica, infatti, è di interrogare il classico, risultando per tale motivo ciò che permette al classico stesso di rientrare in tale categorizzazione e di assicurare la sua sopravvivenza nel tempo³⁵.

In conclusione, è possibile osservare come l'analisi di Coetzee riguardante il concetto di *Classico* (come d'altronde ammette egli stesso³⁶) non sia meno autobiografica delle definizioni fornite da Eliot e Sainte-Beuve. Ma, a differenza di esse, la proposta di Coetzee risulta essere applicabile a più opere, anche in modo trasversale (abbracciando diverse discipline oltre che la sola letteratura, per esempio la musica). Tale definizione, infatti, risulta essere abbastanza estesa da far rientrare nella definizione di *Classico* in "senso stretto" anche i testi costituenti la tradizione inglese, risultando pertanto preferibile rispetto le altre due.

3.3 (RE)READING AND (RE)WRITING

Mediante la breve immersione all'interno del dibattito dedicato alla categorizzazione delle opere *Classiche* è stato possibile definire in modo soddisfacente quali siano i punti di partenza (*points of departure*) da cui gli scrittori post-coloniali sviluppano le proprie riscritture. Nei paragrafi che seguono verranno definiti più nel dettaglio i processi che portano alla sintesi di tali opere. Il primo di questi prende il nome di ri-lettura (*re-*

³² *Ibid.*, «The third sense, the sense that Bach does not satisfy, is that he does not belong to the revival of the so-called classical values in European art starting in the second quarter of the eighteenth century».

³³ *Ivi*, p. 19: «If there is anything that gives one confidence in the classic status of Bach, it is the *testing process* that he has been through within the profession».

³⁴ *Ivi*, p. 20: «The classic defines itself by surviving. Therefore the interrogation of the classic, no matter how hostile, is part of the history of the classic».

³⁵ *Ibid.*: «Criticism is that which is duty-bound to interrogate the classic [...]: rather than being the foe of the classic, criticism, and indeed criticism of the most skeptical kind, may be what the classic uses to define itself and ensure its survival».

³⁶ *Ivi*, p. 14: «Any biographical answer must be open to endless suspicion. But that does not mean it should not be asked; and asking it means asking it properly, in terms that are as clear and as full as possible».

reading), una fase che vede lo studioso come una componente attiva rispetto al testo che analizza. Tale processo può essere suddiviso in due fasi, ovvero la lettura dei contesti (*contextual reading*) e la lettura contrappuntistica (*contrapuntal reading*), una particolare tecnica teorizzata da Edward Wadie Said in *Culture and Imperialism*. Quest'ultima vede il lettore considerare il *Classico* oggetto di due processi sovrapposti: l'imperialismo e la resistenza ad esso. Lo scopo di tale divisione è quello di far sì che il lettore espanda i propri orizzonti, in modo da poter includere le storie che, conseguentemente al contesto in cui il *classico* è stato scritto e diffuso, hanno subito un'esclusione forzata³⁷. In secondo luogo, verrà dato spazio a un'analisi della ri-scrittura (*re-writing*) del classico come genere letterario e di come questo, costituendosi come una particolare *parodia* (*parody*) del classico, si differenzi dal mero *sequel*.

3.3.1 *The unseen investment in colonialism*

La prima istanza di ri-lettura proposta da John Mcleod (1969) nel capitolo dedicato alla ri-scrittura in *Beginning Postcolonialism* (2010) riguarda i contesti coloniali (*colonial contexts*). Con tale binomio viene intesa una rilettura che, non fermandosi ai soli dati storici di fondo (*historical background*), pone la propria attenzione sui principali problemi, dibattiti e conoscenze circolanti nel determinato periodo storico in cui il classico è stato scritto³⁸. L'azione del colonialismo, infatti, è parzialmente discorsiva (*operates in part discursively*) affermando in modo univoco l'esistenza di concetti come "razza", genere (*gender*) e differenze incolmabili tra varie culture e nazioni³⁹. Leggere un testo in modo contestuale, dunque, significa innanzitutto identificare se e in che misura i contesti coloniali si manifestano, esplorando al tempo stesso come il classico stesso intervenga rispetto ai dibattiti dell'epoca in cui è stato scritto (osservando, dunque, se la tendenza dell'autore sia quella di approvare o di resistere rispetto a determinate visioni

³⁷ E. W. Said, *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994, p. 83: «contrapuntal reading must take account of both processes, that of imperialism and that of resistance to it».

³⁸ McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 168: «“Context” refers to something more dynamic and less unified than “historical background”, it is used to suggest the many dominant issues, debates and knowledges in circulation at the time a text was written».

³⁹ *Ibid.*: «colonialism operates in part *discursively* by asserting knowledge about such things as “race”, gender, differences in culture and nation and so on».

del mondo in cui vive)⁴⁰. La ri-lettura di contesti, inoltre, ha come bersaglio anche testi, i quali difficilmente sembrano essere coinvolti con il tema del colonialismo. Ciò è giustificato dal fatto che, nonostante un testo *classico* non presenti riferimenti espliciti alle colonie (o sia direttamente ambientato in una di esse), non segue che esso sia completamente svincolato dall'Impero britannico in quanto realtà imperialista⁴¹.

Un esempio di ciò può essere ritrovato nel classico *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë (1816-1855). Il romanzo, malgrado veda la propria vicenda ambientata interamente in Inghilterra, è permeato da elementi che rimandano a un'ottica imperialista e a conseguenze tipicamente di stampo coloniale. Uno dei riferimenti a concetti dati per scontati da tali prospettive è la descrizione della principale antagonista di Jane, la moglie segreta dell'affascinante Mr. Rochester: Bertha Mason. Ella, infatti, viene spesso accomunata esplicitamente a una bestia feroce⁴², costituendo il principale impedimento per il raggiungimento di un lieto fine all'interno del romanzo (il matrimonio tra Rochester e Jane). Nonostante non sia mai direttamente esplicitato, la bestialità di Bertha sembra essere una conseguenza delle sue origini "miste"⁴³ e la sua descrizione sembra alimentare uno stereotipo colonialista secondo cui i figli di genitori non appartenenti alla stessa "razza" sono esseri degeneri (*degenerate beings*), simili ad animali⁴⁴. Lo stigma nei confronti delle colonie emerge ancora più chiaramente nelle pagine seguenti, quando Rochester descrive l'ambiente giamaicano come un inferno in terra (*hell-on-earth*), un paesaggio rosso-sangue (*blood-red landscape*)⁴⁵ che viene mitigato solamente quando

⁴⁰ *Ibid.*: «Reading a text in relation to its contexts involves doing two things [...]: first, identifying how such contexts are made present or absent in a text, and second, exploring how the text itself may *intervene* in the debates of its day and applaud or resist dominant views of the world».

⁴¹ Ivi, p. 169: «postcolonial readings of literary works have in some instances focused upon texts that might seem hardly to deal with colonialism. Just because a literary text is *not* set in a colonial location, nor makes colonialism the predominant theme to be explored, it does not follow that such texts are free from the realities of the British Empire».

⁴² C. Brontë, *Jane Eyre* [1847], trad. di Luca Manini. Milano: Bompiani, 2019, p. 322-323: «Che cosa fosse, se una bestia oppure un essere umano, non si poteva dire, almeno a prima vista; si muoveva a carponi e ringhiava come uno strano animale selvatico; ma aveva indosso degli abiti e una massa di capelli scuri e mossi, incolti come una criniera, ne nascondeva la testa e il volto».

⁴³ L'aggettivo che viene spesso associato a Bertha e sua madre Antonietta è "Creola", il quale indica la possessione di un sangue misto dato dal miscuglio di due "razze" distinte.

⁴⁴ McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 177: «Bertha's ambiguous bestiality, her wild and violent nature dovetail with her "mixed" Creole lineage and Jamaican birthplace. This slippage repeats a frequent assumption in colonial discourses that those born of parents not from the same "race" are degenerate beings».

⁴⁵ Ivi, p. 179: «Rochester's terms of reference depict Jamaica as a satanic and apocalyptic location. [...] His senses are assaulted and disturbed: he sees a blood-red landscape under black clouds; [...] the very demoniac nature of the landscape gets into the being of those unfortunate enough to live there».

spira ciò che egli descrive come un vento fresco dall'Europa (*fresh wind from Europe*)⁴⁶. Anche quest'ultima immagine, infine, manifesta come il colonialismo abbia influito sull'opera di Brontë, malgrado l'ambientazione del romanzo non contempli in modo diretto il paesaggio coloniale. Grazie alla lettura dei contesti, dunque, è possibile affermare come tale classico sia, inevitabilmente, figlio della propria epoca

3.3.2 *Re-reading texts contrapuntally*

La seconda modalità di rilettura proposta in *Culture and Imperialism* di Edward Wadie Said si sovrappone in modo parziale alla tecnica descritta nel paragrafo precedente. Essa, nello specifico, richiede che il lettore dia particolare attenzione ai contesti descritti nei romanzi *classici* che legge, rendendo esplicita la *mondanità* (*worldliness*) della cultura. I testi letterari, infatti, emergono e hanno rapporti particolarmente complessi con le condizioni storiche, politiche e sociali dell'epoca in cui sono stati scritti, e nel diciannovesimo secolo, in particolare, il colonialismo occupava una parte fondamentale di queste⁴⁷. Ciò che è necessario fare per interpretare in modo completo un'opera figlia di tale epoca, senza quindi vedere solamente con lo "sguardo" dell'imperialismo, è adottare un'ottica di tipo *contrappuntistico*. Il termine è ripreso dal linguaggio musicale e indica l'arte di combinare con una data melodia una o più melodie contemporanee, creando un'opposizione di temi che nell'insieme forma una polifonia ordinata⁴⁸. Secondo Said, in letteratura è possibile applicare un processo simile, in quanto un romanzo presenta al suo interno più di una sola storia, e un modo efficace per trattare la "polifonia" in quanto tale è di applicare una *lettura contrappuntistica*. Quest'ultima si configura come un'ottica in grado di esaminare e interpretare esperienze discordanti, percependo simultaneamente la storia metropolitana⁴⁹ che viene narrata e le altre storie contro cui (e

⁴⁶ *Ibid.*: «What saves him to madness and suicide? [...] a wind "fresh from Europe" breaks the storm and offers relief from the crazed conditions of the night».

⁴⁷ McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 171: «such reading bears witness to what Said calls the *worldliness* of culture. [...] literary texts emerge from and have complex engagements with the historical, social and political conditions of their time, among which colonialism is fundamental in the nineteenth century».

⁴⁸ Said, *Culture and Imperialism*, cit., p. 63: «In the counterpoint of Western classical music, various themes play off one another [...]; yet in the resulting polyphony there is concert and order, and organized interplay that derives from these themes».

⁴⁹ La storia che a volte riconosce e a volte nasconde la continua impresa imperiale. Cfr. *Ibid.*

con cui) il discorso dominante agisce⁵⁰. La lettura contrappuntistica, dunque, si configura come il passo successivo rispetto alla lettura solamente contestuale, la quale, oltre a portare alla luce storie soppresse dal discorso dominante, è in grado di far emergere agli occhi del critico letterario il valore dei *classici* che legge⁵¹.

Riprendendo ancora una volta il classico di Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, è possibile rilevare, mediante una lettura di tipo contrappuntistico, alcune testimonianze più subdole dell'influenza del colonialismo sul testo, in particolare se si considerano i rapporti economici tra i personaggi, i quali sono fondamentali per lo svolgimento della vicenda⁵². La fortuna di Rochester, infatti, deriva dal matrimonio combinato con Bertha, figlia di un proprietario terriero i cui possedimenti sono situati in Giamaica. Riflettendo in modo contrappuntistico, dunque, ne risulta che le trentamila sterline possedute da Rochester risultano solamente il frutto di schiavitù e sfruttamento. Il secondo rapporto economico, più nascosto, è legato al patrimonio che Jane eredita dopo la morte di suo zio, John Eyre. La somma di ventimila sterline posseduta da quest'ultimo deriva dalle sue attività di commercio vinicolo a Madeira (una città costiera del Marocco governata dai Portoghesi) e dal suo essere co-incidentemente al servizio del fratello di Bertha, anch'egli coinvolto nel commercio del vino. Ciò che desta maggior interesse, però, è l'itinerario compiuto da quest'ultimo: la rotta è triangolare (Giamaica, Madeira e Inghilterra) e simula il percorso compiuto dai commercianti di schiavi inglesi⁵³. Quest'ultima informazione potrebbe implicare un coinvolgimento da parte dello zio di Jane in tale pratica, anche se non direttamente espresso. La rilettura di *Jane Eyre* con il metodo proposto da Said, dunque, è in grado di far emergere come il colonialismo, pur non essendo uno dei temi principali affrontati dal romanzo, sia un argomento pienamente inserito all'interno di esso. Infatti,

⁵⁰*Ibid.*: «As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally, but *contrapuntally*, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts».

⁵¹ McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 171: «Reading texts contrapuntally, Said argues, often reminds the critic of the continuing value of the literary work being studied».

⁵² Ivi, p. 175: «The economic relationships between the novel's characters are particularly vital to the plot».

⁵³ *Ibid.*: «The location of Jane's uncle John [Eyre] in Madeira, off Morocco, on the West African coast, where Richard Mason stops on his way home from England, also indirectly suggests, through Mason's itinerary, the triangular route of the English slave traders, and suggest that John Eyre's wealth is implicated in the slave trade».

è grazie al denaro ottenuto dallo sfruttamento e dalla schiavitù che Rochester e Jane possono raggiungere il loro lieto fine a Thornfield⁵⁴.

La rilettura contrappuntistica teorizzata da Said, infine, è in grado di manifestare storie nascoste, le quali, all'interno del classico, erano costrette al silenzio e a stare sullo sfondo della vicenda principale. Mediante tale rilettura, dunque, è possibile dar voce a tali storie senza togliere valore al classico preso in considerazione, rilevando allo stesso tempo la straordinaria complessità dei testi analizzati e di come questi non sfuggano al contesto di appartenenza, pur veicolando valori universali (in quanto, riprendendo Coetzee, sopravvivono ad ogni epoca).

3.3.3 *Re-writings as counter-discourses*

L'ultimo passo che è necessario compiere è approfondire il passaggio successivo al processo di rilettura, ovvero la stesura di un testo che prende nome di *riscrittura*, in questo caso *post-coloniale* (*postcolonial re-writings*). Uno dei dubbi principali attorno a tale prodotto riguarda la sua configurazione rispetto al testo originale. La tentazione, infatti, potrebbe essere quella di ascrivere la riscrittura a una sorta di *sequel* rispetto al testo originale, incorporando anche lo stigma che si associa a tale pratica⁵⁵. Quest'ultima è accomunabile ai testi riscritti in quanto entrambi attingono da una fonte e per tale motivo sono successivi (temporalmente) al testo a cui si appoggiano. Una fondamentale differenza tra le due pratiche, però, si palesa quando si considera la modalità in cui il fattore influisce sul *sequel*; quest'ultimo, infatti, funge da complemento o da continuazione rispetto al finale stabilito dal classico⁵⁶. Una riscrittura, d'altro canto, non può essere ridotta a un semplice seguito del testo originale, ma è un genere che, dialogando in maniera critica con il testo originale, *adatta* (adapt) il materiale d'origine in funzione dei propri scopi⁵⁷. La pratica di riscrittura, inoltre, risulta essere *parodica*,

⁵⁴ *Ibid.*: «without the money made from colonialism, Rochester could not enjoy the luxuries of Thornfield Hall, nor could Jane secure a life with Rochester».

⁵⁵ Zabus, *Wreaders*, cit. p. 194: «The sequel is generally understood as “coming after” an original (in time), “coming second” in quality».

⁵⁶ Ivi, p. 195: «The sequel [...] seems primarily constrained by the time factor [...] and they overall engage with the original text in the latter's own terms with the aim of complementing or continuing the story beyond the ending».

⁵⁷ Secondo Zabus, infatti, la pratica di riscrittura è ascrivibile a quella di adattamento cinematografico. Entrambi i metodi di scrittura compiono un'interpretazione selettiva (*selective interpretation*) del materiale di partenza. Il *sequel*, d'altro canto, tende ad *adottare* (*adopt*) senza riadattare. Cfr. Ivi, p. 195-196.

termine descritto da Linda Hutcheon (1947) come “ripetizione con differenza” (*repetition with difference*)⁵⁸. Tale operazione provoca una distanza critica (*critical distance*) che, mediante ironia, crea una separazione tra il testo classico e il testo riscritto. Quest’ultimo, dunque, si configura, in quanto parodia, come una forma di esorcismo (*a form of exorcism*) rispetto alla propria origine, permettendo (riprendendo la metafora di inizio capitolo) ai nani di decostruire, mediante un atto che allo stesso tempo autorizza e critica, il gigantismo dei loro antenati⁵⁹. Tale atto creativo ha, come ultima istanza, la capacità di liberare le storie nascoste e le voci soffocate che emergono grazie alla rilettura contestuale e contrappuntistica, criticando il classico, ma dimostrando allo stesso tempo il suo valore senza tempo.

Un esempio di testo che manifesta tutte le qualità sopracitate è il romanzo che prende il nome di *Il grande mare dei Sargassi* (1966), scritto da Jean Rhys (1890-1979). Questo si configura come una riscrittura del classico di Charlotte Brontë analizzato nei paragrafi precedenti: *Jane Eyre*. L’opera di Rhys offre al lettore una prospettiva diversa rispetto al romanzo originale, concentrandosi principalmente sulla figura di Bertha Mason, raccontandone il passato e gli avvenimenti che la portano a essere rinchiusa nell’attico di Thornfield. Sin dall’inizio, però, la storia devia dal materiale originale; la vicenda, infatti, è ambientata in un intervallo temporale successivo agli avvenimenti descritti all’interno del romanzo di Brontë. Più precisamente la prima parte del romanzo, che racconta l’infanzia della sventurata Antoinette Cosway (il vero nome di Bertha), la quale è temporalmente situata tra il 1830 e il 1840, data in cui la schiavitù in Giamaica diviene formalmente vietata mediante un proclama di emancipazione (*emancipation act*)⁶⁰. Ciò crea un particolare disagio e confusione una volta che si compie un’analisi critica dell’opera, in quanto gli eventi che vengono descritti, almeno nella prima sezione del romanzo, dovrebbero essere precedenti alla vicenda descritta da Brontë⁶¹. La temporalità

⁵⁸ Ivi, p. 199: «They take their definition of parody from Linda Hutcheon – as repetition with difference -, a definition which marks critical distance rather than similarity».

⁵⁹ *Ibid.*: «Overall, rewrites do share with parodies a form of exorcism, [...] in that they aim at freeing themselves from that which they rewrite, and they share the same paradox- the simultaneous ability to authorize and critique the texts and traditions to which they allude».

⁶⁰ McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit. p. 186: «Antoinette Cosway, who records her childhood with her widowed mother Annette in a large house, Coulibri, in Jamaica just after the Emancipation Act which formally ended slavery».

⁶¹ Ivi, p. 191: «*Wide Sargasso Sea* is set during the 1830s and 1840s, specifically *after* much of the action of *Jane Eyre* takes place. Yet, if the novel is meant to be the life of Bertha Mason *before* her transportation to England as the first Mrs Rochester this cannot be right».

ambigua dell'opera di Rhys, dunque, non si costituisce come mero *prequel*; la scrittrice, riprendendo il confronto tra la riscrittura e il sequel, compie infatti un'operazione di adattamento e non solo un'adozione (*adoption*) del materiale originale. *Il grande mare dei Sargassi* si costituisce, inoltre, come un'opera che *parodizza* (riprendendo l'accezione formulato da Hutcheon di "ripetizione con differenza") il testo originale. Durante lo svolgimento della vicenda, infatti, Antoinette si presenta come un personaggio composto da diverse sfaccettature, con un passato traumatico e gravi problemi familiari, parte di un sistema dominato da uomini che cercano di costringerla e appiattirla entro limiti ben definiti⁶², portando a continui cambiamenti di identità da parte della protagonista⁶³. Tra questi, emerge il cambiamento del nome di battesimo, da Antoinette a Bertha, il quale porta la protagonista ad alienarsi definitivamente. Ciò che Rhys intende fare parodizzando il classico di Brontë è porre l'attenzione su un personaggio che non può solamente essere definito come "la pazza moglie di Rochester", ma fa anche riflettere il lettore su come egli debba porre attenzione sul modo in cui fissa i ruoli ricoperti da determinati personaggi in un romanzo, e sulla possibilità che vi siano voci e storie soffocate dalla narrativa dominante, che meritano allo stesso modo di essere ascoltate ed esplorate⁶⁴.

3.4 RIFLESSIONI CONCLUSIVE SUL CAPITOLO

In conclusione, la riscrittura di un testo letterario classico è un processo che porta a due conseguenze. In primo luogo, si denota una "riattivazione" e una rivalorizzazione del testo preso in esame, il quale riconferma il proprio statuto di *classico*. Quest'ultimo si configura, secondo Coetzee (il quale fornisce la definizione di *classico* preferibile agli scopi di questa ricerca rispetto alla proposta di Eliot), come un testo la cui sopravvivenza nel tempo è assicurata grazie al valore letterario legato ad esso. I critici che si avvicinano alla letteratura classica, infatti, riconoscono l'universalità dei valori che questa propone al pubblico e la sua appartenenza ad una dimensione che va oltre la contemporaneità di

⁶² Un'operazione analoga viene compiuta dalla stessa Charlotte Brontë. In *Jane Eyre*, infatti, Bertha si presenta spesso come una figura enigmatica e impossibile da descrivere chiaramente, un essere che vive nell'ombra comportandosi come uno strano animale (*strange animal*). Cfr. Ivi, p. 184.

⁶³ Ivi, p. 192: «Antoinette's name is always changing [...] always being defined in relation both *to men* and *by men*».

⁶⁴ *Ibid.*: «Rhys reminds us that *we as readers have an active role to play* in the creation and questioning of meaning. *Wide Sargasso Sea* demands that we think carefully about our attempts to fix meaning and resolve ambiguity [...]. It invites us to consider that such attempts might not be too remote from colonial and patriarchal impulses to fix representations of others whose voices are consequently silenced».

chi l'ha scritta (ciò che Bachtin chiama *il tempo grande della letteratura*). La riscrittura, dunque, si configura come una modalità ulteriore che il classico ha di manifestare la propria universalità. Secondo Coetzee, infatti, la critica, specialmente la più scettica e aspra, è ciò che il classico utilizza per assicurare la propria sopravvivenza nel tempo⁶⁵.

In secondo luogo, la riscrittura si configura come un dialogo produttivo con il materiale che adatta (*adapt*). L'origine di tale dialogo è data dal processo di rilettura sia contestuale, sia contrappuntistica. Entrambe queste modalità vedono il lettore presentarsi come una componente attiva rispetto al testo, chiamandolo ad andare oltre la superficie della vicenda principale mediante un'interrogazione puntuale del testo, finalizzata a estrarne le componenti più recondite: le storie non scritte, i paesaggi non osservati, le voci non ascoltate. Quest'ultime trovano la loro dimensione nel testo riscritto vero e proprio, il quale è costituito come una parodizzazione (*ripetizione con differenza*) del testo originale e un tentativo di svincolarsi (*freeing*) da esso⁶⁶.

Tale fenomeno, però, non è totalmente applicabile; sebbene costituisca uno dei suoi più gradi pregi, il processo di riscrittura non può prescindere dal suo legame con il testo classico. Ogni riscrittura, infatti, presuppone che il lettore abbia familiarità con la letteratura che adatta, fattore che rende assai ristretto il pubblico a cui sono diretti i testi facenti parte di tale genere⁶⁷. Ciò aggiunto al fatto che la riscrittura di stampo postcoloniale non potrà mai essere totalmente svincolata dalla cultura che cerca di criticare, rimanendo sempre legata al proprio antecedente, di cui pur non si configura come *sequel*⁶⁸. Risulta, dunque, particolarmente adatta la metafora di Bernardo di Chartres riportata all'inizio di questo capitolo: il nano mediante la stazza del gigante è in grado di avere una visione più completa, ma non può mai sussistere in piena autonomia rispetto a esso. Ciò costituisce l'espressione della propria facoltà creativa, ma allo stesso tempo anche un vincolo, in quanto, senza il supporto del gigante, il nano non è in grado di vedere alcunché.

⁶⁵ Vedi nota 162.

⁶⁶ Vedi nota 185.

⁶⁷ J. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 193: «a re-writing often imagines the reader will be familiar with the source-text it utilizes, and thus is addressed first and foremost to an educated reader versed in the literary works of the colonizing culture. For some this makes re-writings directed at a small privileged educated elite».

⁶⁸ *Ibid.*: «a re-writing will always remain tethered in some degree to its antecedent. This problematizes the extent to which postcolonial re-writings of literary "classics" can ever be really independent of colonial culture».

CONCLUSIONI

LE CORRISPONDENZE

Dopo aver analizzato e definito le principali prospettive che hanno caratterizzato questa ricerca, ovvero la storiografia teorizzata da Collingwood, il commento filosofico (particolarmente la forma emersa nel periodo medievale) e la ri-scrittura post-coloniale, rimangono da tracciare le corrispondenze che legano quest'ultime. In esse, infatti, è possibile rilevare tre principali elementi che, nonostante coinvolgano discipline differenti, risultano sovrapponibili (perlomeno in modo parziale).

A tal proposito, in primo luogo, è osservabile in tutte e tre le pratiche la presenza di testi o documenti che, per via del loro valore universale, vengono tramandati e inseriti in ciò che, riprendendo la terminologia utilizzata da Coccia in *La trasparenza delle immagini*, è definibile come tradizione¹.

Il secondo elemento che determina una somiglianza tra le tre pratiche è la presenza di determinati soggetti i quali, influenzati dal prestigio dei testi costituenti una tradizione, propongono delle trasformazioni basate sulla maggiore consapevolezza posseduta rispetto ai loro predecessori, appoggiandosi a quest'ultimi come inestimabili punti di partenza per riflessioni più ampie (aspetto che, ancora una volta, riprende la metafora di Bernardo di Chartres²).

La terza e ultima corrispondenza riguarda la modalità con cui i soggetti inseriti nella sfera di influenza del testo tramandato si relazionano ad esso. I tre metodi sopra definiti, infatti, possono essere categorizzati, nel loro complesso, come *ri-attivazioni* (utilizzando l'accezione del termine proposta da Collingwood) di *oggetti universali* (che prendono

¹ Cfr. E. Coccia, *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005, p. 42

² B. of Chartres, *Metalogicon* [1159], trad. di D. D. McGarry. Gloucester: Peter Smith, 1971, Libro IV, p.167 «Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature».

rispettivamente la forma di pensieri³, testi della tradizione e classici), esistenti sotto forma scritta.

Le ultime battute della ricerca, infine, saranno dedicate a tracciare una tra le principali differenze che caratterizzano le tre pratiche, declinata a livello di *autorialità*. La storiografia teorizzata da Collingwood, il commento e la riscrittura, infatti, presentano tre figure autoriali differenti, le quali verranno definite rispettivamente come: *complementare*, *convergente* e *divergente*. Questa distinzione è data dal particolare risultato ottenuto dal processo di (ri)scrittura, che provoca, in ultima istanza, l'emersione di differenze particolarmente marcate per quanto riguarda la figura dell'autore-(ri)scrittore.

1 OGGETTI UNIVERSALI

Nei capitoli precedenti sono state delineate tre prospettive, appartenenti ad altrettante discipline distinte (storia, filosofia e letteratura), nate allo scopo di confrontarsi con oggetti aventi tra loro delle caratteristiche che, in ultima istanza, risultano estremamente simili. Questi ultimi, infatti, prendono rispettivamente il nome di testo della tradizione, classico e pensiero (*thought*) e vengono distinti da altri oggetti del medesimo tipo (testi scritti), in quanto i contenuti che essi veicolano possiedono un certo grado di *universalità*.

La possessione di tale elemento dona agli oggetti in questione la capacità di persistere oltre al tempo della loro creazione e ciò accade, in tutti e tre i casi, in quanto il loro messaggio è tramandato mediante il medium della *scrittura*. Quest'ultima, infatti, è ciò che rende possibile a determinati pensieri, concetti e valori di essere riconosciuti per il loro statuto universale ed essere tramandati a generazioni successive rispetto a coloro che li formulano. Tale passaggio, però, determina ciò che, riprendendo le osservazioni di Coccia, può essere definito come un ritardo nella manifestazione della dimensione di senso denominato *tradizione*⁴. Essa, d'altro canto, risulta essere il fattore decisivo che permette a coloro che esplorano e *interrogano* i testi in questione, di interfacciarsi in modo indiretto con il passato. Questo paragrafo, dunque, sarà interamente dedicato a

³ Ricordando che, secondo Collingwood, il pensiero è ciò che va oltre la semplice coscienza e che possiede un carattere universale, rendendo tale istanza ri-attivabile (*re-enactable*) da menti umane in tempi differenti. Cfr. *The Idea of History*. Oxford New York: Oxford University Press. 1994, p. 110.

⁴ La tradizione, infatti, viene descritta come una "sacca di tempo" che viene riempita dal ritardo di rivelazione del testo. Cfr. Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 4.

riassumere e collegare tra loro gli oggetti universali che subiscono tale processo di interrogazione.

1.1 *L'oggetto universale del commento: il testo della tradizione*

Nel commento medievale risulta particolarmente agevole dimostrare come i testi della tradizione costituiscano un elemento essenziale. Tale modalità di scrittura, infatti, si appoggia interamente a letterature che, una volta scritte e inserite in una determinata tradizione, non sono in grado da sole di manifestare interamente il loro significato intrinseco⁵. Il commento, dunque, interviene interrogando il testo della tradizione, estraendone e rivelandone i contenuti nascosti, i quali non riescono a emergere dal solo testo tramandato⁶. Tale genere, dunque, si configura come un'occasione che il testo inserito in una tradizione ha di confrontarsi con sé stesso, grazie alla figura del commentatore⁷. Il processo in questione viene definito, mediante una metafora escatologica, come ciò che costituisce il *giudizio universale* di ogni testo⁸. Questa metafora, oltre a rivelare il significato perduto a seguito del processo di tradizione, dimostra averroisticamente l'universalità dei pensieri⁹ e come questi, in quanto potenzialmente pensabili e riattualizzabili da ogni essere umano, risultano in ultima istanza indipendenti da coloro che le formulano¹⁰.

1.2 *L'oggetto universale della ri-scrittura post-coloniale: il classico*

In secondo luogo, ciò che nel terzo capitolo è stato delineato come ri-scrittura post-coloniale trova il proprio oggetto universale nel *classico*. Quest'ultimo, secondo la definizione di Coetzee, si configura come un testo in grado di sopravvivere di era in era (dunque essere tramandato nel tempo) grazie al riconoscimento dei valori che possiede da parte della critica (*profession*)¹¹. Il significato (*meaning*) che viene manifestato dal classico (nel caso di Coetzee, la musica di Bach), in tal senso, non è vincolato alla

⁵ Cfr. Ivi, p. 30.

⁶ Cfr. Ivi, p. 4.

⁷ Ricordando l'immagine presente del capitolo secondo, dove il testo originale è circondato dalle parole del commentatore, dando l'idea di simultaneità delle due scritture. Cfr. Ivi, p. 7.

⁸ Cfr. Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 4.

⁹ Cfr. Ivi, p. 51.

¹⁰ Cfr. Ivi, p. 52.

¹¹ Cfr. J. M. Coetzee, *What is a Classic?* [1993], «Current writing: Text and Reception in Southern Africa» 5/2 (2001), pp. 7-24: 8-19.

particolare dimensione temporale in cui è stato creato (*it is not time-bound*)¹². Ma questo aspetto non rende il testo immune dal tipo di contesto in cui l'autore dello scritto era inserito e dalla visione del mondo che emerge dal testo per via di tale connubio. Ciò è rilevabile se si applica un'analisi mediante rilettura dei classici, in particolare quelli appartenenti al periodo imperialista inglese del diciottesimo secolo, i quali manifestano alcuni elementi veicolanti una visione del mondo ben precisa, quella dell'impero britannico colonialista. La ri-lettura del testo classico, inoltre, può essere contestuale o contrappuntistica¹³, dove in entrambi i casi l'obiettivo è prendere in esame e interrogare i testi della tradizione inglese andando oltre alla vicenda narrata, proponendo allo stesso tempo una critica mirata ai valori imperialistici surrettiziamente veicolati dalle scritture appartenenti a quel contesto. È necessario ricordare, però, che tale processo non toglie valore ai testi analizzati. Il talento narrativo e artistico (*continuing value of literary work*) degli autori classici, infatti, è in grado di emergere nonostante ci siano alcuni punti in cui la parola del narratore, inevitabilmente, si fonde con la dialettica imperialista che caratterizza il contesto in cui vive¹⁴. Ciò dimostra che, malgrado possa essere oggetto di critiche da parte degli autori post-coloniali, il classico risulta possedere, in ultima istanza, un valore *universale*, il quale viene dimostrato, oltre che dalla sua resilienza al processo di critica, anche dal valore letterario che è in grado di esprimere, pur venendo corrotto dalla narrativa imperialistica.

1.3 L'oggetto universale della storiografia: il pensiero

Infine, l'ultimo oggetto universale, in questo caso riconducibile della pratica storiografica teorizzata da Collingwood, è il *pensiero* (*thought*). Quest'ultimo, in modo simile a quanto delineato all'interno della dottrina averroista sull'intelletto possibile¹⁵, è in grado di sopravvivere alla morte di colui che per primo lo pensa e, quando ripensato da individui successivi a quest'ultimo, di essere *ri-attivato* (*re-enacted*). Il pensiero, inoltre, possiede la peculiare caratteristica di essere *universale*, rendendo possibile la

¹² Cfr. Ivi, p. 14.

¹³ Cfr. J. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 168.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 171.

¹⁵ Nelle conclusioni del capitolo secondo è stato esplicitato come una sovrapposizione totale delle due prospettive potrebbe non essere totalmente adeguata. Collingwood, infatti, al contrario di Averroè, sembra ancora essere legato alla formula tomistica: *hic homo intelligit*.

sovrapposizione (perlomeno parziale) con gli altri due *oggetti universali* precedentemente delineati.

Un ulteriore parallelo con tali oggetti è possibile quando si considera un'ulteriore caratteristica del pensiero (*thought*), ovvero l'opportunità di poterlo tramandare a generazioni future per mezzo di testimonianze scritte o documenti (*documents*)¹⁶. L'universalità del pensiero contenuto all'interno di quest'ultimi, però, è in grado di emergere solamente se coloro che si rapportano a essi sono ciò che Collingwood definisce storici "scientifici" (*scientific historian*). Essi, a differenza della controparte *scissors-and-paste*¹⁷, trattano i documenti in questione come dei casi investigativi¹⁸, *interrogandoli* (dalle parole di Collingwood: *mettendoli a tortura*¹⁹) e giungendo a conclusioni personali (punto che verrà ripreso più avanti). Ciò, secondo Collingwood, in quanto ogni pensiero (*thought*) nasce come risposta a un determinato problema²⁰. Dunque, la domanda che guida l'opera dello storico scientifico (*scientific historian*) non concerne tanto la verità o la falsità del documento considerato, bensì la definizione del problema stesso e della sua soluzione, in altri termini il suo significato (*what it means*)²¹.

2 SOGGETTI MINUTI

Il secondo parallelo in grado di legare trasversalmente tutte e tre le pratiche verrà tracciato rispetto ai *soggetti* che entrano in rapporto con gli *oggetti universali* descritti nel paragrafo precedente (testo della tradizione, classico e pensiero). Un'equivalenza, perlomeno a livello superficiale, dei soggetti coinvolti è tracciabile se si portano alla luce due aspetti fondamentali che li caratterizzano. In primo luogo, è possibile rilevare nei soggetti presi in esame un'*insoddisfazione* rispetto al trattamento degli *oggetti universali* da parte dei propri contemporanei, a cui viene associata la volontà di prendere in considerazione e (ri)scrivere gli stessi testi. In secondo luogo, in tutte e tre le pratiche è

¹⁶ Cfr. Collingwood, *The Idea of History*, cit., p. 108.

¹⁷ Con questo termine si intendono coloro che, applicandosi in modo erroneo nella pratica storiografica, copiano superficialmente le testimonianze autorevoli cercando di creare una narrazione coerente, ma senza alcun connotato universale. Cfr. Ivi, p. 99.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 102.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 103.

²⁰ Ivi, p. 107: «Scientific historians study problems».

²¹ Cfr. Ivi, p. 99.

possibile ritrovare una differente declinazione della metafora di Bernardo di Chartres (scrittori “contemporanei” come nani appollaiati sulle spalle dei loro titanici predecessori) riportata all’inizio del terzo capitolo²².

2.1 *Soggetti minuti: post-colonial re-writers*

Il luogo dove risulta più agevole ritrovare i due aspetti principali definiti precedentemente è la ri-scrittura post-coloniale. Gli autori che partecipano a tale movimento, infatti, sono caratterizzati dall’*insoddisfazione* rispetto alle modalità di insegnamento dei classici impartito dal sistema educativo imperialista, la cui tendenza era elevare i *classici* della madrepatria a scapito dei prodotti letterari provenienti dalle colonie (*indigenous cultural products*)²³. Ciò ha portato alla riconsiderazione dei testi classici da parte delle vittime di tale sistema educativo che, mediante il processo di ri-lettura e ri-scrittura, non solo dimostrano l’effettivo valore dei *classici* analizzati²⁴, ma allo stesso tempo rivelano realtà che emergono solo a seguito di una lettura più attenta e che rimandano spesso a contesti coloniali e stereotipi provenienti dall’immaginario imperialista²⁵. È possibile ribadire, riassumendo, come la ri-scrittura post-coloniale nasca dall’insoddisfazione rispetto al trattamento riservato dai sistemi educativi delle ex-colonie che ignorano la natura *polifonica* del classico (il suo essere formato da diverse storie che competono tra loro²⁶). Il compito associato ai ri-scrittori è proprio far emergere quella peculiare caratteristica.

Il secondo aspetto fondamentale dei soggetti che si rapportano al *classico* è ritrovabile, come esplicitato in precedenza, nella famosa metafora di Bernardo di Chartres. Quest’ultima, infatti, viene direttamente riportata nell’articolo di Chantal Zabus, la quale propone un’analisi formale della ri-scrittura post-coloniale²⁷. Riprendendo la metafora è possibile affermare come gli scrittori protagonisti di questo movimento assumano il ruolo dei nani, il cui supporto è fornito dagli autori classici, rappresentati dai giganti. Un aspetto ulteriore che viene aggiunto rispetto a tale metafora è la possibilità, peculiare del processo

²² Cfr. B. of Chartres, *Metalogicon*, cit., Libro IV, p. 167.

²³ Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 163.

²⁴ Cfr. Ivi, p. 171.

²⁵ Cfr. E. W. Said, *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994, p. 63.

²⁶ Cfr. *Ibid.*

²⁷ Cfr. C. Zabus, *Writers. On the Practice of “Rewriting” at the End of the Twentieth Century*, «Alizés: Revue angliciste de La Réunion, Faculté des Lettres et Sciences humaines», 20 (2001), pp. 191-205: 191.

di ri-scrittura, dei nani di poter decostruire il gigantismo degli antenati su cui si appoggiano, costituendo dunque un'occasione di distacco rispetto al materiale originale (possibilità negata ad altre forme di scrittura, che analogamente necessitano di un altro testo come punto di partenza, ad esempio il *sequel*)²⁸. Non bisogna, però, interpretare tale distacco come una totale indipendenza rispetto al materiale di origine, nella misura in cui ogni ri-scrittura richiede una familiarità piuttosto elevata con il testo *classico*²⁹. Ciò, secondo la metafora precedentemente delineata, determina l'impossibilità del nano di potersi staccare totalmente dal proprio gigantesco sostegno.

2.2 *Soggetti minuti: commentatori*

La figura del *commentatore* (*commentator*) costituisce anch'essa un soggetto in possesso di due fondamentali caratteristiche: l'insoddisfazione rispetto a come i propri contemporanei si rapportano all'*oggetto universale* che tratta e il metaforico "nanismo" rispetto ai propri predecessori. Riprendendo ancora una volta la definizione di Bonaventura, infatti, è possibile affermare che il commentatore si distingue da altre figure autoriali in quanto è colui che: «scrive cose altrui come principali e aggiunge cose proprie per chiarimento»³⁰.

Le motivazioni che portano alla nascita di questa figura sono anch'esse riconducibili a un'*insoddisfazione*, in questo caso rispetto al trattamento del *testo della tradizione*. Quest'ultimo, come delineato in precedenza, è uno scritto la cui dimensione di senso è stata perduta a seguito del suo ingresso in una determinata tradizione, la quale porta il testo ad essere tramandato, ma non compreso³¹. Il commentatore, dunque, emerge come la figura in grado di restituire al testo la propria dimensione di senso. È interessante notare come tale volontà si manifesti in un determinato periodo storico, il medioevo, dove emerge tra gli studiosi l'esigenza speculativa, o volontà artistica (*kunstwollen*), che porta alla sintesi di una nuova forma di libro: il *Codex*³². L'invenzione di tale supporto scritto permette di delineare una radicale distinzione tra il commento medievale e la sua controparte tardoantica. Mediante il *Codex*, infatti, è possibile giustapporre al testo

²⁸ Cfr. Ivi, p. 203.

²⁹ Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 193.

³⁰ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. VII.

³¹ Ivi, p. 4.

³² Cfr. Ivi, p. 5.

originale gli elementi esegetici che il commentatore aggiunge³³, permettendo al commento stesso di donare al testo una nuova e più completa modalità di esistenza³⁴.

Anche la nascita del *Codex* può essere interpretata come un prodotto dell'insoddisfazione, in questo caso rivolta alla forma del libro antico, il quale non era in grado di colmare la distanza tra la parola del commentatore e il testo commentato, costituendosi come sola letteratura seconda. Mediante il *Codex*, però, il commento si trasforma in un tipo di scrittura in grado di mimetizzarsi, divenendo parte integrante del testo originale e rappresentando per lo stesso il suo giudizio universale³⁵, portando alla sintesi di un prodotto «capace di relazionarsi a sé stesso, senza aver bisogno di alcuna comprensione umana»³⁶.

Il commento medievale, infine, è un genere che si adatta perfettamente alla metafora di Bernardo di Chartres. Considerando ciò che è stato affermato precedentemente attorno al *Codex*, è possibile osservare come la parola del commentatore si inserisca come «scrittura miniaturizzata che può introdursi, penetrare nel corpo del canone, per farsi invece irriconoscibile dallo stesso oggetto attorno a cui si raccoglie»³⁷, costituendo quindi un perfetto parallelo con la figura del nano, la cui visione acuta e precisa è interamente derivante dal suo essere appollaiato sopra la spalla del gigante, in questo caso rappresentato dal testo della tradizione.

2.3 *Soggetti minuti: scientific historians*

Per quanto riguarda la storiografia teorizzata da Collingwood, invece, l'associazione a entrambi gli aspetti fondamentali che caratterizzano i *soggetti minuti* trattati in questi paragrafi (ovvero l'insoddisfazione rispetto al trattamento dell'*oggetto universale* e l'associazione con la metafora di Bernardo di Chartres) potrebbe risultare meno ovvia.

È possibile osservare, però, come tra le pagine di *The Idea of History*, Collingwood stesso presenti la propria insoddisfazione in modo esplicito rispetto alla pratica storiografica che contrappone al proprio metodo di *re-enactment*, ovvero la *scissors-and-*

³³ Cfr. Ivi, p. 6.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. Ivi, p. 4.

³⁶ Ivi, p. 13.

³⁷ Ivi, p. 6.

*paste history*³⁸. Tale sentimento è legato al trattamento rispetto all'*oggetto universale* che, in questo caso, trova il suo corrispettivo nel *pensiero (thought)*. La *scissors-and-paste history*, infatti, utilizza in maniera impropria le fonti (*sources*) che contengono tali pensieri, trattandole come mera testimonianza (*testimony*)³⁹, non attualizzando un previo processo di riattivazione e interrogazione⁴⁰. Le critiche di Collingwood, dunque, sono dirette verso gli storici *scissors-and-paste*, i quali, non ponendosi in modo scientifico rispetto alle fonti che considerano, ignorano gli atti di pensiero (*acts of thought*)⁴¹ in essi contenuti. La figura promossa da Collingwood, che prende il nome di *scientific historian*, dunque, deve rendere conto dell'esistenza di tali pensieri, studiando le stesse fonti⁴² prese in esame dallo storico *scissors-and-paste*, ma ponendosi in modo attivo rispetto ad esse, interrogandole senza tregua (*putting them to the torture*) ed estraendone i pensieri in esse contenuti.

Il collegamento tra la filosofia della storia di Collingwood e la metafora di Bernardo di Chartres è probabilmente l'aspetto che risulta più problematico da tracciare. Tale relazione, infatti, non sembra essere inizialmente pertinente, ma mediante un'analisi più approfondita è possibile rilevare come lo storico scientifico possa trovare il suo corrispettivo nel nano. Il processo di ri-attivazione, infatti, prevede che lo storico sia in grado di immedesimarsi in modo da diventare un'entità sovrapponibile al personaggio storico che per primo ha sintetizzato tale pensiero, assumendo pienamente la sua visione⁴³ e calando, allo stesso tempo, le problematiche con cui il predecessore si è rapportato anche nell'epoca in cui lo storico vive⁴⁴. L'individuo che dà origine alla fonte, dunque, è ciò che nella metafora viene descritto come il gigante. La visione dello storico scientifico sul passato, infatti, è migliorata dal fatto che egli è in grado di appoggiarsi al pensiero dei propri antenati, con la differenza che egli possiede maggiori conoscenze date dal contesto in cui vive, che gli permettono di trattare il pensiero e il problema che esso tenta di risolvere con una visione più precisa e completa⁴⁵.

³⁸ Cfr. Collingwood, *The Idea of History*, cit., p. 99.

³⁹ Cfr. Ivi, p. 98.

⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 99.

⁴¹ Cfr. Ivi, p. 118.

⁴² Cfr. Ivi, p. 103.

⁴³ Ivi, p. 121: « All history is the history of thought; and when an historian says that a man is in a certain situation this is the same as saying that he thinks he is in this situation».

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 83.

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*

La terza e ultima corrispondenza, individuabile rispetto alle pratiche trattate nei capitoli precedenti, riguarda la modalità con cui i *soggetti minuti* si approcciano agli *oggetti universali*. Quest'ultimi, infatti, si trovano in uno stato per cui il senso che veicolano è latente, non pienamente rivelato. L'estrazione e la restituzione della dimensione di senso, per quanto riguarda tale tipologia di testi, è determinata dunque dalla particolare abilità che i *soggetti minuti* hanno di interrogarli. Ciò ha come risultato la sintesi di un ulteriore testo (che può avere declinazione storiografica, filosofico-commentaristica o letteraria) capace di manifestare gli elementi latenti presenti in scritture come fonti storiche, testi della tradizione o classici. Il passaggio fondamentale che porta alla restituzione di senso per *l'oggetto universale* è la sua (utilizzando il linguaggio filosofico di Collingwood) *ri-attivazione* (*re-enactment*). Le pagine che seguono saranno dedicate alla rilevazione di quest'ultimo aspetto nelle altre due pratiche (commento e ri-scrittura).

Prima, però, è utile riassumere in che cosa consista la ri-attivazione teorizzata da Collingwood. Nello specifico, essa è pensata come un particolare processo che permette allo storico di colmare la distanza tra la sua esperienza attuale e un evento del passato mediante un atto di ri-pensamento. Ciò è possibile in quanto, da un lato, il pensiero⁴⁶ presente è in grado di pensare al passato e, dall'altro, il pensiero passato è in grado di risvegliarsi (*reawaken*) nel presente, costituendo ciò che Collingwood chiama un caso speciale di memoria (*a special case of memory*)⁴⁷.

3.1 Ri-attivazione e commento medievale

Il confronto tra la pratica di commento e la teoria del *re-enactment* di Collingwood risulta particolarmente fruttuoso se si considera una peculiare accusa mossa contro le

⁴⁶ Ricordando che Collingwood intende per pensiero un atto estremamente particolare: un'istanza di riflessione associata ad uno scopo ben preciso. Ciò viene espresso nel seguente passaggio: «Reflective acts may be roughly described as the acts which we do on purpose, and these are the only acts which can become the subject-matter of history». (Ivi, p. 118)

⁴⁷ Ivi, p. 112: «historical knowledge is that special case of memory where the object of present thought is past thought, the gap between present and past being bridged not only by the power of present thought to think of the past, but also by the power of past thought to reawaken itself in the present».

scritture medievali, ovvero l'affermazione che «esse non conoscerebbero storia»⁴⁸. Tale accusa poggia sul fatto che il genere in questione «non conosce l'opera di *restitutio antiquitatis*»⁴⁹, ma propone, tramite il medium della scrittura, una contrazione di tempi (passato, presente e futuro) in un unico punto. Ciò ha l'obiettivo, nel caso del commento, di rendere la scrittura non più bisognosa di una luce esterna che la interpreti⁵⁰, sospendendone il ritardo nella rivelazione conseguente al suo ingresso in una determinata tradizione, in altre parole *ri-attivandola*.

Il tentativo di concentrare temporalità diverse in un unico punto può quindi essere sovrapposto a ciò che Collingwood applica mediante la ri-attivazione. In questo caso, infatti, il pensiero (*thought*) viene ri-attivato attraverso lo storico che, nell'atto di *riflessione (reflection)*, diviene un punto di convergenza di tempi diversi⁵¹, consentendo la riattivazione di un pensiero passato e la sua interrogazione mediante i valori dell'epoca di volta in volta attuale.

Il commento medievale, dunque, si configura come una modalità di *ri-attivazione* declinata rispetto la disciplina filosofica.

3.2 Ri-attivazione e ri-scrittura post-coloniale

Anche la ri-scrittura, infine, può essere definita come un'istanza di ri-attivazione, in questo caso di elementi presenti all'interno del testo *classico*. Mediante la lettura contestuale e contrappuntistica, infatti, viene proposta un'indagine rispetto ai dibattiti e ai problemi contemporanei alla stesura del testo classico⁵². Anche in questo caso avviene una convergenza di tempi nel testo ri-scritto, il quale, mediante i suoi sforzi parodistici verso il materiale originale ed il tipo di temporalità ad esso associato, spesso ambiguo (che lo differenzia in maniera radicale da semplici continuazioni dell'opera originale, come i *sequel*), conflagra a sua volta il passato con il presente. Ciò ha come risultato la

⁴⁸ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 5.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 13.

⁵¹ Collingwood, *The Idea of History*, cit., p. 88: «To us, the ideas expressed in them [riferendosi a trattati filosofici, ad esempio la *Repubblica* di Platone e *L'Etica* di Aristotele, testi che definiscono la natura umana basandosi su determinati sviluppi storici (*historical development*)] are ideas belonging to the past; but it is not a dead past; by understanding it historically we incorporate it into our present thought and enable ourselves by developing and criticizing it to use that heritage for our own advancement».

⁵² Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 168.

riattivazione degli elementi più reconditi del classico, ovvero le storie parallele soffocate dalla dialettica imperialista costituente il contesto dell'epoca.

Analogamente, la tecnica *re-enactment* di Collingwood si configura come una pratica il cui focus consiste nel trattamento di pensieri (*thoughts*), in quanto tentativi di risoluzione a determinati problemi. Questi ultimi vengono individuati mediante un'analisi contestuale del documento storico e un'istanza di ri-attivazione che, riprendendo quanto descritto prima, permette di portarli al presente e di analizzarli mediante le conoscenze maturate dal contesto in cui lo storico vive.

4 LE DIFFERENZE: AUTORIALITÀ

Il percorso finora delineato ha proposto un fruttuoso confronto tra tre pratiche aventi al loro interno un nucleo *simile*. L'individuazione del nucleo principale che tiene legate le tre pratiche (tripartito in: *oggetto necessario*, *soggetto minuto* e *pratica di ri-attivazione*), tuttavia, non può e non deve cancellare le rilevanti differenze che le caratterizzano. Quelle che precedentemente sono state presentate come intersezioni tra le discipline, per cominciare, non trovano alcuna espressione diretta nelle fonti citate (eccezion fatta per il collegamento proposto da de Libera tra la logica di Collingwood e la storiografia filosofica di stampo archeologico⁵³). D'altro canto, questo aspetto è altrettanto riscontrabile in una vera e propria definizione delle differenze tra le tre pratiche. Esse, compiendo percorsi paralleli che le portano a non incrociarsi, non trovano nemmeno un'occasione per contrastare in modo diretto. Le pagine che seguono, dunque, saranno dedicate alla definizione di una delle principali differenze rilevabili, ovvero il rapporto dei testi (ri)scritti con il concetto di autorialità. Quest'ultima, infatti, trova tre espressioni diverse nella storiografia teorizzata da Collingwood, nel commento e nella riscrittura, definibili rispettivamente: *autorialità complementare*, *convergente* e *divergente*. Questa modalità di esprimere tali figure non proviene direttamente dai testi citati, ma emerge da un confronto con gli stessi

⁵³ Cfr. A. de Libera, *Where is Medieval Philosophy going?* trad. di Liz Libbrecht: Inaugural Lecture delivered on Thursday 13 February 2014. Paris: Collège de France, 2016, sez. 23-26.

4.1 Nella storiografia: autorialità complementare

Le distinzioni precedentemente proposte in materia di autorialità derivano dall'analisi di ciò che può essere indicato come il "prodotto finito" della ri-attivazione. Quest'ultimo, per quanto concerne la storiografia teorizzata da Collingwood, propone un *completamento* del pensiero (*thought*), ovvero il principale oggetto di attenzione da parte dello storico scientifico. La figura dello storico "completatore" emerge particolarmente in uno dei passaggi chiave di *The Idea of History*, più precisamente all'altezza della prima comparsa del termine "ri-attivazione". Quest'ultima è definita da Collingwood come un'istanza di ri-pensamento critico (o atto riflessivo⁵⁴) che lo storico compie: il procedimento, si dispiega mediante l'analisi di una determinata fonte (*source*) e la successiva estrazione (nella forma di comprensione e, dunque, di ri-attivazione) del pensiero (*thought*) contenuto al suo interno. L'atto di ri-pensamento, pertanto, è ciò che distingue lo storico scientifico (*scientific historian*) dagli altri. La ri-attivazione, infatti, prevede che lo studio del pensiero (*thought*) si orienti anche sulla base degli strumenti concettuali che sono forniti dal contesto in cui lo storico vive (*in the context of his own knowledge*). È proprio mediante l'utilizzo di tali strumenti che lo storico, secondo Collingwood, deve essere in grado di criticare il pensiero che ri-attiva, di fornire i propri giudizi attorno al suo valore e, in ultima istanza, correggere gli errori che trova al suo interno⁵⁵.

La fonte⁵⁶ (*source*), dunque, va oltre alla mera testimonianza⁵⁷, essendo trattata dallo storico scientifico alla stregua di un caso investigativo⁵⁸ a cui può attivamente offrire un contributo. Questa dinamica viene definita da Collingwood all'interno della sezione che tratta l'oggetto effettivo (*subject-matter*) della storia⁵⁹. Ciò che costituisce la disciplina,

⁵⁴ Cfr. Collingwood, *The Idea of History*, cit., p. 117.

⁵⁵ Ivi, p. 83: « The historian not only re-enacts past thought, he re-enacts it in the context of his own knowledge and therefore, in re-enacting it, criticizes it, forms his own judgement of its value, corrects whatever errors he can discern in it».

⁵⁶ La quale può esistere sotto forma di documento scritto, artefatto o opera d'arte. Una "fonte", infatti, viene definita da Collingwood stesso come un oggetto contenente una dichiarazione o affermazione (*statement*), che non implica alcun giudizio di tipo valoriale. Cfr. Ivi, p. 99.

⁵⁷ Termine indicante le dichiarazioni e affermazioni già-pronte (*ready-made*) che caratterizzano la storia *scissors-and-paste*. Cfr. Ivi, p. 98.

⁵⁸ Ricordando i capitoli dedicati alla sovrapposizione delle figure di storico e detective nel paragrafo intitolato: *Who killed John Doe?* Cfr. Ivi, pp. 102-103.

⁵⁹ La storia, infatti, è in grado di essere declinata in varie discipline (come la morale, la politica o la guerra), questo aspetto viene trattato in un'apposita sezione denominata: *The Subject-matter of History*. Cfr. Ivi, pp. 115-120.

in ultima istanza, è il pensiero (*thought*), ovvero un atto (*act*) di natura riflessiva (*reflective*), che nasce con uno *scopo* ben determinato (*on purpose*)⁶⁰. L'individuazione di quest'ultimo deriva dalla capacità dello storico scientifico di potersi immedesimare nei fatti che studia; se ciò non fosse possibile, infatti, egli cadrebbe nel medesimo atto di semplice ripetizione (di date, nomi e dichiarazioni *già-pronte*) di cui è già vittima lo storico *scissors-and-paste*⁶¹. Lo studioso, al contrario, può e necessita di andare oltre a questa dimensione; deve essere colui che, come un investigatore, è in grado di partire da indizi (fonti), immedesimandosi (ri-attivando i pensieri) in colui che li ha lasciati (predecessori)⁶². Alla luce di ciò, riassumendo, è possibile affermare che lo storico in quanto *autore* trovi nel *completamento* la sua vocazione ultima, portando alla luce gli scopi (*purposes*) che hanno causato nel passato atti di tipo riflessivo (*reflective acts*), la cui universalità rende possibile la loro ri-attivazione (*re-enactment*) nel periodo in cui lo storico vive⁶³.

4.2 Nel commento: autorialità convergente

Il metodo storiografico delineato da Collingwood, come osservato precedentemente, definisce in modo del tutto particolare la figura dello “storico”. Il suo costituirsi come “autore-completatore”, però, non ha come conseguenza un completo eclissamento per quanto riguarda la personalità⁶⁴ dei propri contributi⁶⁵. In altri termini, lo storico (in particolare lo storico scientifico) è in grado di portare determinati pensieri (*thoughts*) al presente, con la condizione che possa immedesimarsi in essi⁶⁶. Tale clausola, però, non

⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 118.

⁶¹ Ivi, p. 116: «If the historian [...] tries to master the history of a thought into which he cannot personally enter, instead of writing its history he will merely repeat the statements that record the external facts of its development: names and dates, and ready-made descriptive phrases».

⁶² Cfr. Ivi, p. 103.

⁶³ Qui ritorna il necessario cambiamento di prospettiva sulla storia che Collingwood riprende da Vico, ovvero la domanda attorno il *significato* (*meaning*) della fonte, anteposto alla sua verità o falsità. Le fonti di natura fortemente propagandistica, come iscrizioni o monete, il cui scopo è palesemente quello di distorcere la realtà, non trovano posto nella “vecchia” concezione di storia (*scissors-and-paste*). Ma, gli stessi manufatti sono considerati inestimabili dallo *scientific historian* in quanto nascono per uno scopo e veicolano un pensiero, costituendo storia. Cfr. Ivi, pp. 99-100.

⁶⁴ “Personalità” viene qui intesa come “riconcucibilità a un singolo individuo-persona”, aspetto che emergerà nella nota 67 di questo capitolo.

⁶⁵ Lo storico, per poter penetrare al meglio all'interno della mente dei propri predecessori deve, secondo Collingwood, prendere in considerazione i pensieri che rientrano nella propria sfera di interesse pratico e teoretico: «the historian's thought must spring from the organic unity of his total experience, and be a function of his entire personality with his practical as well as its theoretical interests». (Ivi, p. 116).

⁶⁶ Cfr. *Ibid.*

provoca una totale indifferenza tra la parola dello storico e del predecessore. Il primo, infatti, fornisce il proprio contributo ri-attivando il pensiero all'interno del contesto in cui vive senza causare una completa sovrapposizione tra gli individui pensanti (che rimangono distinti), ma solamente tra gli atti di pensiero (i quali sono costitutivamente gli stessi)⁶⁷.

Diversa, invece, è la questione per quanto concerne il commentatore (*commentator*). Egli viene descritto come la tipologia di scrittore che antepone la parola altrui alla propria⁶⁸; tale sforzo porta il commentatore stesso, in quanto autore, a *convergere* nel testo commentato. Questo aspetto emerge in modo particolarmente marcato all'interno di due sezioni de *La trasparenza delle immagini*. La prima di queste vede Coccia definire il commento come una «confusione di voci, in cui il soggetto del pensiero diviene perfettamente indistinguibile dal suo oggetto – perché l'autore del testo commentato diviene ora assieme *chi* pensa e *ciò* che è pensato»⁶⁹. In altri termini, è possibile osservare come il commento, in virtù del suo essere polifonico, fornisca all'autore l'occasione di mimetizzarsi all'interno del testo originale, creando allo stesso tempo «uno spazio di enunciazione ulteriore, diverso da quello dell'autore»⁷⁰. Ciò che sfuma, dunque, è la riconducibilità del pensiero contenuto all'interno del testo a un determinato individuo o autore. Lo scopo del commento, infatti, è esprimere una potenza peculiare, ossia «il fatto che il linguaggio sia capace di relazionarsi a sé stesso senza aver bisogno di alcuna comprensione umana»⁷¹. Ed è proprio in virtù di questo aspetto che Coccia stesso, nelle pagine conclusive del capitolo denominato “la tradizione impossibile”, sarà in grado di affermare che le opere tipo commentaristico esistono allo scopo di «evitare ogni occasione di dire “Io penso” e parlare sempre in terza persona»⁷², in altri termini, «parlare – come insegna Brecht – per nascondere il parlante»⁷³.

Dunque, in sintesi, il commentatore è colui che ultimamente *converge* all'interno del testo. Con uno stile di scrittura “mimetico” che risulta indistinguibile rispetto alla parola

⁶⁷ Aspetto che emerge in modo più marcato nelle conclusioni del capitolo secondo, dove viene indicata l'appartenenza della teoria di Collingwood al “paradigma storico” *hic homo intelligit*.

⁶⁸ Ricordando la definizione di Bonaventura del commentatore come colui che «scrive cose altrui come principali e aggiunge cose proprie come chiarimento». (Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. VII).

⁶⁹ Coccia, *La trasparenza delle immagini*, cit., p. 7.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 13.

⁷² *Ivi*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*

dell'autore originale, permette al linguaggio di confrontarsi e relazionarsi con sé stesso, evitando qualsiasi riconducibilità ad una personalità determinata⁷⁴.

4.3 Nella ri-scrittura: autorialità divergente

Nel paragrafo precedente è stato esplorato il modo in cui le origini del commento filosofico (in particolare quello medievale) possano essere ricondotte alla volontà, manifestata dallo scrittore-commentatore, di mimetizzare la propria parola tra le righe del testo che prende in considerazione. La ri-scrittura postcoloniale (*postcolonial re-writing*), d'altro canto, procede nella direzione diametralmente opposta, in termini di autorialità. Infatti, questa particolare declinazione della pratica di ri-scrittura nasce dalla volontà di scrittori provenienti dalle ex-colonie di irrompere nella storia e rilavorare (*rework*) i testi che hanno giocato un ruolo fondamentale sia nella loro educazione⁷⁵, sia nella definizione delle culture occidentali (in particolare quelle anglofone)⁷⁶, ovvero i "classici". L'atteggiamento irruento che gli autori postcoloniali attualizzano su tali testi delinea questo tipo di ri-scrittura come un gesto intrinsecamente violento (*inherently violent*), di distacco rispetto al materiale di partenza. La mira dello scrittore postcoloniale non è dunque di completare il testo o convergere all'interno di esso, ma la sua ri-scrittura vuole veicolare un movimento *divergente* rispetto al classico, con un gesto che, in altre parole, sia in grado di liberare il ri-scrittore da ciò che ri-scrive⁷⁷.

La natura *polifonica*⁷⁸ dei testi classici, ovvero il loro essere costituiti da più storie che competono per essere raccontate⁷⁹, è all'origine della violenza che caratterizza l'atto di ri-scrittura. Una lettura superficiale del classico, però, non è in grado di manifestare pienamente la polifonia che lo costituisce. All'interno di questi testi, infatti, la narrazione imperialistica risulta essere il discorso dominante (*dominating discourse*), il quale soverchia e annichilisce le altre storie con cui compete. La ri-scrittura è dunque il gesto che (seppur bruscamente) ribilancia questa dinamica, in ciò che Zabus definisce come

⁷⁴ Secondo Coccia il paradigma del "pensiero personale" nasce a seguito della definizione boeziana del termine persona (*naturae rationalis individua substantia*), la quale veicola anche il legame (la cui esistenza è negata da Averroè) tra il pensiero e un particolare soggetto pensante. Cfr. Ivi, p. 42.

⁷⁵ Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., p. 163.

⁷⁶ Cfr. Zabus, *Wreaders*, cit. p.192.

⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 199.

⁷⁸ Cfr. Said, *Culture and Imperialism*, cit., p. 63.

⁷⁹ Cfr. *Ibid.*

una *re-righting gesture*⁸⁰. Dunque, sintetizzando, l'opera degli ri-scrittori postcoloniali si configura in primo luogo come il rilevamento delle storie messe a tacere dalla narrativa imperialistica all'interno dei classici (mediante strumenti come la ri-lettura contrappuntistica⁸¹) e il successivo "ri-stabilimento" delle stesse mediante la sintesi di un nuovo scritto, che *diverge* dal classico in questione, parodizzandolo⁸² e decostruendolo⁸³. La divergenza e la ri-abilitazione della storia soffocata dal discorso dominante emergono in aspetti come i personaggi che il lettore incontra all'interno delle ri-scritture. Quest'ultimi, spesso marginali nei romanzi originali, diventano il principale punto di vista all'interno del testo ri-scritto⁸⁴.

5 EPILOGO: QUESTIONI OCCULTE

Ciò che verrà proposto in questo breve paragrafo è, infine, una citazione dall'*Autobiografia* di Collingwood, la quale è in grado di riassumere in poche righe il percorso che si è tentato di compiere all'interno di questa ricerca. Il frammento è stato estratto da una sezione del capitolo denominato *domanda e risposta*, che cerca di definire il ruolo della domanda nella logica *question and answer*, affermando come ogni tipo di scrittura nasca sempre in risposta ad una domanda (o, riprendendo la terminologia di *The Idea of History*, un problema), la quale non trova mai la sua forma espressa in modo esplicito dal testo:

*[...] è piuttosto raro che uno scrittore spieghi qual è la domanda a cui tenta di rispondere. Più tardi, divenuto un «classico», morti da lungo tempo i suoi contemporanei, la domanda è stata dimenticata, ancor di più se la risposta che diede fu generalmente riconosciuta come giusta, perché in quel caso si cessò di fare quella domanda, e si cominciò a farne un'altra.*⁸⁵

⁸⁰ Zabus, *Wreaders*, cit. p.192: «Since rewriting aims at readdressing certain wrongs, it may be equated with its homophonic counterpart and be read as a *re-righting gesture*».

⁸¹ Cfr. McLeod, *Beginning Postcolonialism*, cit., pp. 169-172.

⁸² Cfr. Zabus, *Wreaders*, cit., p. 199.

⁸³ Ivi, p. 203.

⁸⁴ Ad esempio, Antoinette Cosway (Bertha) in *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, o Friday in *Foe* di J.M. Coetzee.

⁸⁵ R. G. Collingwood, *Autobiografia* [1939], trad. di S. Priori. Roma: Castelvecchi, 2014, p. 53.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Alighieri D., *La Divina Commedia* [1472], a cura di S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Ioli, V. Jacomuzzi. Torino: Società editrice internazionale, 2017.

Brontë C., *Jane Eyre* [1847], trad. di Luca Manini. Milano: Bompiani, 2019.

of Chartres B., *Metalogicon* [1159], trad. di D. D. McGarry. Gloucester: Peter Smith, 1971.

Coetzee J.M., *What is a Classic?* [1993], «Current Writing: Text and Reception in Southern Africa» 5/2 (2001), pp. 7-24.

Collingwood R.G., *The Idea of History*. Oxford New York: Oxford University Press. 1994.

Collingwood R.G., *Autobiografia* [1939], trad. di S. Priori. Roma: Castelveccchi, 2014.

de Libera A., *Where is Medieval Philosophy going?*, trad. di Liz Libbrecht: Inaugural Lecture delivered on Thursday 13 February 2014. Paris: Collège de France.

Eliot T.S., *What is a Classic?* London: Faber & Faber Limited, 1944.

Platone, *Fedro*, a cura di Giovanni Reale. Milano: Mondadori, 1998.

Said E.W., *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1994.

Stansbury M. e Kelly D., «Earlier Latin Manuscripts», 2015.

Veyne P., *Come si scrive la storia*, trad. di G. Ferrara. Roma-Bari: Laterza, 1973.

STUDI

Chiesa B., *Creazione e caduta dell'uomo nell'esegesi giudeo-araba medievale*. Brescia: Paideia, 2000.

Coccia E., *La trasparenza delle immagini: Averroè e l'averroismo*, introd. di G. Agamben. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

de Libera A., *LE RELATIVISME HISTORIQUE: THÉORIE DES «COMPLEXES QUESTIONS-RÉPONSES» ET «TRAÇABILITÉ»*, «La philosophie et ses histoire», 4 (1999), pp. 479-494.

Denecke W., *What Does A Classic Do? Tapping the Powers of a Comparative Phenomenology of the Classic/al*, «Recherche littéraire / Literary Research», 35 (2019), pp. 29-57.

Gaeta G., *Il tempo della fine: prossimità e distanza dalla figura di Gesù*. Macerata: Quodlibet, 2021.

Gorman J.L., *Veyne on Writing History*, «History and Theory», 26 /1 (1987) pp. 99-114.

McLeod J., *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

Montada J.P., *Averroes' Commentaries on Aristotle: to Explain and to Interpret*, «Rencontres de Philosophie Médiévale», 10 (2002), pp. 327-358.

Mukherjee A., *"What Is a Classic?": International Literary Criticism and the Classic Question*, «PMLA», 125/4 (2010), pp. 1026-1042.

Rose K., *"Before I Was Set Free": The Creole Wife in Jane Eyre and Wide Sargasso Sea*, «The Journal of Narrative Technique», 26/1 (1995), pp. 1-22.

Salas C.G., *Collingwood's Historical Principles at Work*, «History and Theory», 26/1 (1987), pp. 53-71.

Scott D., *Colonialism*, «International Social Science Journal», 154/49 (2010) pp. 517-526.

Walsh W.H., *R.G. Collingwood's Philosophy of History* «Philosophy», 22/82 (1947) pp. 153-160.

Zabus C., *Writers. On the Practice of "Rewriting" at the End of the Twentieth Century*, «Revue angliciste de La Réunion, Faculté des Lettres et Sciences humaines», 20 (2001), pp. 191-205.