



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartir

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea Magistrale in Teoria della letteratura

Decostruzione e Critica Americana: La Scuola di Yale

Relatore
Prof. Adone Brandalise

Laureanda
Alessandra Sorrentino
n° matr. 1130032 / LMLLA

INDICE

Anno Accademico 2016 / 2017

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI DECONSTRUZIONE	
1.1 Definizione e genesi	7
1.2 La strategia	11
1.3 Contro la metafisica e il logocentrismo	15
1.4 La <i>différance</i>	26
CAPITOLO CONSEGUENZE CRITICHE: LA CONQUISTA DELL'AMERICA	
2.1 Dalla filosofia alla critica	37
2.2 Strategie di critica letteraria	45
2.3 La nascita della scuola di Yale	55
CAPITOLO III L'ERRORE NECESSARIO	
3.1 Paul de Man: pratica della lettura	65
3.2 Lo strano caso di Harold Bloom	82
CAPITOLO IV A METÀ DELLA DECONSTRUZIONE	
4.1 La semi-conversione di Joseph Hillis Miller	97
4.2 Geoffrey Hartman e la "questione dello stile"	109
CONCLUSIONI	121
BIBLIOGRAFIA	129
SUMMARY	135

INTRODUZIONE

Il progetto di questa tesi nasce da una suggestione.

Mettere in discussione qualcosa è sempre complicato. Non solo perché ci costringe a confrontarci con quanto non avevamo ancora preso in considerazione, a uscire da quella zona di sicurezza all'interno della quale elaboriamo il tutto. Il crollo delle nostre certezze non implica necessariamente il formarsi di nuove, il raggiungimento della “vera” verità.

Aggrapparsi a delle convinzioni, stabilire delle regole, proteggerle al limite del dogmatismo, è una difesa comprensibile contro l'invasione dell'incertezza. Ma si tratta pur sempre di una sicurezza a metà, di un compromesso. Ed è contro questa compromissione che sorgono le domande, si affacciano le perplessità. Mettere in discussione è una complicata necessità etica che si ribella all'accomodamento, a una riconciliazione arbitraria. Adottare un simile atteggiamento può sembrare spaventoso, insensato, mistificante, ed è in siffatte impressioni che la suggestione ha preso forma.

Il decostruzionismo, teorizzato da Jacques Derrida, rappresenta tutto questo, e la presente tesi si propone di analizzarne il fenomeno. L'obiettivo di questo progetto è dunque quello di indagare in che modo il decostruzionismo derridiano abbia influenzato la critica letteraria, e in particolare quella della Scuola di Yale, di cui Paul de Man, Harold Bloom, Joseph Hillis Miller e Geoffrey Hartman sono i capifila.

In America, il decostruzionismo si impone principalmente come metodo di lettura, o meglio come metodo di *mislettura*: il fraintendimento insito in questa attività trova il suo punto di avvio nel dubitare della struttura del testo.

Il primo capitolo è dedicato alla definizione della parola “decostruzione”, e all'analisi della strategia su cui esso si poggia. Il termine “decostruzione”, di matrice heideggeriana, indica una “strategia”, che consta fondamentalmente di due fasi: una prima di rovesciamento del sistema di opposizioni preso in esame, una seconda di trasgressione, sul piano dialettico, dello stesso sistema. Un sistema di opposizione binario implica necessariamente che uno dei due termini si imponga sull'altro, secondo una logica che è inevitabilmente arbitraria. Non c'è, in realtà, alcuna necessità “naturale” per cui un termine debba ricoprire una posizione privilegiata, né che l'altro

ne debba essere il subordinato. In virtù di questo, rovesciare la gerarchia non è solo possibile, ma inevitabile. I concetti di “originario” e “derivato” vengono dunque a mancare, e al loro posto si impone quella che Derrida chiama *différance*. Dell’origine, del centro di una struttura, non resta che una traccia.

Derrida indaga a fondo, in particolare, il problema del linguaggio così come si presenta alla luce del “logocentrismo”, della metafisica della scrittura fonetica che modella al tempo stesso sia il concetto di scrittura, sia la storia della metafisica, che avrebbe assegnato al *logos* l’origine della verità in generale. Attraverso la sua strategia, attraverso la messa in discussione di questa opposizione e del concetto saussuriano di segno in generale, egli ridefinisce l’idea comune di “voce” e di “scrittura”, dimostrando come non solo non esista un significato “trascendentale”, ma anche come questo non potrebbe mai darsi nella sua pienezza, ma solo come disseminazione.

L’impegno di Derrida nei confronti del linguaggio non poteva passare inosservato nell’ambiente della critica letteraria. Come si vedrà nel Capitolo II, Richard Rorty traccia una linea di congiunzione tra il decostruzionismo come pratica filosofica e come pratica di critica, evidenziando il legame che lega i “testualisti” di Yale all’idealismo e al romanticismo, fino alla conversione al pragmatismo e all’avvicinamento all’ermeneutica.

Si analizzeranno poi i modi in cui questa pratica prende corpo all’interno della critica letteraria. Come nota Jonathan Culler, il decostruzionismo si impone sulla scena americana sotto vari aspetti, sia come ridefinizione del concetto di letteratura, ma anche come una fonte di temi, come un esempio di strategie di lettura, e come un repertorio di suggestioni circa la natura e gli scopi della ricerca critica.

La Scuola di Yale rappresenta il centro nevralgico della recezione derridiana. Il termine “scuola”, vedremo nei capitoli III e IV, è piuttosto fuorviante. De Man, Bloom, Miller e Hartman divergono nelle loro posizioni in più di un’occasione, conservando, più o meno inconsapevolmente, le idee che aveva informato la loro attività prima che il decostruzionismo entrasse a far parte delle loro vite. Ciò che accomuna i quattro è sicuramente il loro approccio al problema della lettura, complicato dai concetti di *différance*, traccia, disseminazione. In questa tesi si esploreranno, dunque, le teorie principali dei quattro protagonisti di Yale.

Un primo sguardo sarà dedicato alla figura di Paul de Man. Come Derrida, egli mostra un grande interesse per Heidegger e Mallarmé, e insiste sulla impossibilità della coincidenza tra lo spirito e il suo oggetto, ponendosi, per questo, in contrasto con il pensiero romantico. Come si vedrà, lo sforzo di de Man è teso principalmente allo studio delle figure retoriche, dell'allegoria, e molte delle sue asserzioni ci parlano di una irriducibile figuralità o retoricità del linguaggio stesso. Proprio in virtù di ciò, egli afferma che un linguaggio privo di errori, di cecità, non può sussistere, perché l'errore non è contingente e storico, bensì costitutivo e ineliminabile. E così, l'atto di lettura può solo configurarsi come atto "cieco", che produce errori "illuminanti", visioni, che ne producono altre in una spirale che elimina la possibilità della conoscenza attraverso il linguaggio. Il risultato è una condizione aporetica e ineludibile.

La stessa condizione di aporia è quella che si instaura tra la realtà e il linguaggio poetico. Per cui, venuto definitivamente meno il legame che unisce lo spirito all'oggetto, l'arte alla società, Harold Bloom inizia a concentrarsi, a sua volta, sulla dialettica tra arte e arte. Secondo Bloom, ogni poeta trae la propria originalità e trova le ragioni del proprio dissenso con la tradizione da un peculiare *misreading* dei propri predecessori, e si appresta ad elencare i meccanismi di difesa attraverso i quali l'efebò, ossia il poeta giovane, si mette in relazione con il poeta precedente. Come de Man, Bloom ritiene che il linguaggio debba essere usato e analizzato solo figurativamente, per cui, alla fine, ogni lettura produce, è, una mislettura, che genera e introduce una differenza. Come si vedrà, su alcuni punti Bloom si discosta dai presupposti derridiani, in particolare per l'atteggiamento nei confronti del soggetto e della voce, di capitale importanza nel discorso della decostruzione.

Inizialmente seguace di Poulet è Joseph Hillis Miller, interessato alla questione della coscienza e all'approccio fenomenologico che questo tipo di critica adotta. Il suo avvicinamento alla scuola decostruzionista, maturato in seguito alla "scomparsa" del legame tra segno e referente postulata da Derrida, resta ambiguo. Molte sono le posizioni che lo legano agli altri tre autori di Yale, come l'idea della condizione aporetica del linguaggio e l'interesse specifico verso la retorica. Miller si richiama poi esplicitamente all'idea dell'influenza di Bloom, per cui non soltanto ogni lettura è una mislettura, e ogni testo letterario già legge e dislegge se stesso, ma il testo è necessariamente legato ad altri testi. Come vedremo, resta sempre in forse il legame che

la sua critica intrattiene con la metafisica e con la critica della coscienza che aveva caratterizzato l'inizio della sua attività.

Infine, si analizzerà la figura di Geoffrey Hartman, che muove inizialmente dal New Criticism fino ad arrivare al rifiuto della critica di stampo umanistico e rinascimentale. Come gli autori già citati, Hartman vede nel processo di lettura l'impossibilità di carpire il vero e unico senso di un testo, ma concentra la sua attenzione più sul concetto di disseminazione e di *différance*, piuttosto che su quello di aporia. Suggestiva in Hartman è la concezione della critica come estensione della scrittura romanzesca, come letteratura stessa, da cui deriva un allontanamento dalle posizioni derridiane, e un recupero del soggetto.

Nel trarre le nostre conclusioni, si farà brevemente riferimento alla critica rivolta al movimento decostruzionista. Ponendo l'accento su quelle che sono le teorie prese in esame, si intende dimostrarne la validità e la ragione d'essere all'interno del panorama critico.

CAPITOLO I

Di cosa parliamo quando parliamo di “decostruzione”

1.1 Definizione e genesi

Che cosa non è la decostruzione? Tutto!
Che cos'è la decostruzione? Nulla!

Inizieremo il nostro percorso da quello che credo sia un primo passo fondamentale e inevitabile, ovvero definire il termine che designa il nostro oggetto di studio, e cosa esso implica all'interno della pratica di Derrida, quel temibile “terrorista oscurantista” a cui Foucault non mancò mai di attribuire una voluta incomprendibilità.

Mi piacerebbe pensare che rispondere a questa domanda sia facile come porre la domanda stessa. Eppure stabilire i termini di questo fenomeno filosofico e letterario, quali che siano i presupposti dell'indagine, non è semplice, soprattutto se si considera la riluttanza degli stessi teorici della letteratura – che da qui hanno preso le mosse - a esporre in posizioni precise quello che ne è il risultato conseguente e in qualche modo identificabile.

Quello che Derrida e i suoi promotori hanno portato avanti non è una teoria fatta e finita, né l'esposizione di una serie di contenuti epistemici. Esso non è riconducibile a nessuna metodologia – pur dovendo ammettere, come vedremo, che il successo del decostruzionismo negli Stati Uniti dipende in parte dal fatto che esso sia stato assunto proprio come *metodo* di lettura.

Stabilirne una definizione che sia chiarificatrice ed esaustiva non rientra, apparentemente, nelle possibilità di chi ha fatto del decostruzionismo il suo oggetto di indagine. Derrida stesso, addirittura, è piuttosto incline ad eludere una tale possibilità, consapevole – e forse persino compiaciuto – di non poter offrire una spiegazione valida, una presa di posizione che ne giustifichi le mosse, la fortuna e la sfortuna. Il decostruzionismo non si presta all'incatenamento, alla fissazione di un senso del suo essere ciò che è e del suo fare ciò che fa.

In molti, in ogni caso, hanno tentato di fissarne una definizione. Esso può essere inteso come una “pratica di scrittura su scritte, la quale mette in opera l’elisione o il raschiamento del significato dal significante”¹. Oppure può essere interpretato, come suggerisce Rodolphe Gasché:

[...] as the attempt to “account”, in a certain manner, for a heterogeneous variety or manifold of non-logical contradictions and discursive inequalities of all sorts that continues to haunt and fissure even the successful development of philosophical arguments and their systematic exposition.²

Tra i tanti tentativi di imbrigliare la decostruzione nella rete delle esplicitazioni tanto care all’ambiente accademico, Lucy ne espone una piuttosto suggestiva, e purtuttavia oscura: la decostruzione è ciò che *accade* alle cose³. Per comprendere il senso di questa asserzione, bisognerebbe fare un passo indietro, e confrontare questa definizione con quanto scritto, in proposito, dallo stesso Derrida. Partendo dal riconoscimento della difficoltà intrinseca della parola stessa, egli risale al proprio tentativo di tradurre in francese il termine heideggeriano *Destruktion* o *Abbau*. Il termine *Destruktion* va fatto risalire alla progettata ma incompiuta sfida di Heidegger di “distruggere la storia dell’ontologia”⁴. Questa distruzione, tuttavia, non mira affatto a una distruzione, quanto piuttosto a una dissezione, a un riesame critico. Secondo il progetto di Heidegger, “è necessario che una tradizione consolidata sia resa nuovamente fluida e che i veli da essa accumulati siano rimossi”⁵. Questo passaggio è importante, perché non solo emerge come il termine decostruzione s’imponga a partire da un innesto nel pensiero heideggeriano, ma anche come il problema sia quello di esprimere il senso di un’operazione non meramente negativa. Questo punto deve essere tenuto presente così da non incorrere nell’accusa che interpreta la decostruzione come negativa, distruttiva.

¹ Cfr. R. DIODATO, *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1996, p. 24

² R. GASCHÉ, *Infrastructures and Systematicity*, in J. SALLIS, *Deconstruction and Philosophy*, The University of Chicago Press, 1987, p. 4.

³ Cfr. N. LUCY, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, p. 12.

⁴ HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*, Halle 1927; trad. it. di P. Chiodi M. *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1976, p. 41

⁵ *Ibidem*

Dopo aver scartato il termine “distruzione”, Derrida ricorda come il termine “decostruzione” gli si sia affacciato spontaneamente. Si tratta di una parola di uso raro e spesso ignorato in Francia, che però, secondo i significati enumerati nel *Littré*, si avvicina molto a ciò che Derrida intende dire. Nel *Littré*, infatti, il termine grammaticale faceva riferimento ad un sovvertimento del costrutto delle parole in una frase, ad un disassemblare le parti di un tutto, come se questo tutto fosse una macchina. “Questa associazione – afferma Derrida – mi sembrò felicissima, molto adatta a ciò che tentavo perlomeno di suggerire”⁶. Ma Derrida si affretta a precisare:

“Va da sé che se tutti i significati enumerati dal *Littré* mi interessavano per la loro affinità con quello che “volevo dire”, essi concernevano però metaforicamente, se si vuole, modelli o regioni di senso e non la totalità di quanto, nella sua ambizione più radicale, può avere di mira la decostruzione. Essa non si limita né a un modello linguistico-grammaticale, neppure a un modello semantico, e meno che mai a un modello macchinico. Anch’essi andrebbero sottoposti ad interrogazione decostruttiva. È vero che in seguito, quei “modelli” – a cui si era tentati di ridurla – sono stati all’origine di numerosi malintesi circa il concetto e la parola decostruzione”⁷.

Nel momento in cui Derrida adotta il termine decostruzione ha in mente anche un secondo elemento contestuale: l’allora dominante “strutturalismo”. Questo termine gli sembrava adatto per segnare uno scarto anche rispetto a questa stessa tradizione di pensiero. Si impone cioè a Derrida una presa di posizione nei confronti del concetto di *struttura*. Tuttavia, la decostruzione non è semplicemente un gesto strutturalista – sarebbe infatti eccessivamente semplicistico considerarlo in questo modo per il solo fatto di prendere in carico il problema della struttura, - bensì si configura come antistrutturalista, dal momento che approfondisce, va *oltre* lo strutturalismo.

Il termine decostruzione, quindi, al contrario di *distruzione*, pone una particolare attenzione alle strutture (fonocentriche, logocentriche, culturali o politiche). Più che di

⁶ J. DERRIDA, *Psyché. Invention de l’autre*, Paris, Galilée, 1997; trad. it. in due volumi di R. Balzarotti *Psyché. Invenzione dell’altro*. vol. 2., Jacabook, Milano 2009, p. 8.

⁷ *Ibid* p. 9.

distruggere, la decostruzione cerca di capire come si sia costruito un certo “insieme”, e il modo per farlo, conclude, passa necessariamente da una ricostruzione⁸.

A questo punto Derrida sente la necessità di chiarire alcuni potenziali equivoci: sarebbe errato concepire la decostruzione come analisi, specialmente perché lo smontaggio di una struttura non è una regressione verso l'elemento semplice, verso un'origine non scomponibile; si può affermare, in definitiva, che la decostruzione è più di una analisi strutturale: è un dubitare radicalmente del concetto di struttura. E non può essere concepita neppure come critica, poiché l'istanza del *Krinein* o della *Krisis* (decisione, scelta, giudizio, discernimento) è anch'essa, come del resto tutto l'apparato della critica trascendentale, uno dei “temi” o degli “oggetti” essenziali della decostruzione⁹. E, infine, esso non può neppure essere *atto* o *operazione*: la decostruzione ha un che di “passivo” e di “paziente”, afferma Derrida, e non dipende da un soggetto che decida di applicarlo, diciamo, ad un testo.

La decostruzione ha luogo, è un evento che non aspetta la deliberazione, la coscienza o l'organizzazione del soggetto, né della modernità. Si decostruisce. Qui il si non è una cosa impersonale che si opponga a una qualche soggettività egologica. È in decostruzione [...]. E il “si” di “decostruirsi”, che non è la riflessività di un io o di una coscienza, si fa carico di tutto l'enigma¹⁰.

Come abbiamo già detto, c'è una difficoltà intrinseca nella parola decostruzione. E non solo in essa, ma in tutte le parole. La problematicità dell'unità di queste ultime mette in luce la necessità di riconoscere che “solo un discorso, o meglio una scrittura, può supplire all'incapacità della parola di bastare a un ‘pensiero’”¹¹.

Ancora una volta ci ritroviamo spiazzati, intrappolati in questo “enigma”. Eppure sembra che la fitta nebbia di confusione che aleggia intorno a questa parola inizi a dipanarsi, almeno un po'. Non si tratta di demolire una struttura, di lasciare che le ceneri di ciò che era ne sanciscano una nuova e vera natura. L'evento della decostruzione disvela l'illusione di unità di una struttura, e la riconsegna priva delle sicurezze da cui

⁸ Cfr. J. DERRIDA, *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.* p. 11.

¹¹ *Ibid.* p. 12.

era sorretta. In termini più severi, decostruire vuol dire demolire la nostra eccessiva lealtà a qualunque idea, imparando a vedere gli aspetti della verità che potrebbero essere seppelliti nella sua diretta opposizione.

1.2 La strategia

La raccolta di interviste *Positions* è forse il miglior testo da cui partire per un inquadramento del gesto di Derrida, nel quale egli illustra ciò che definisce come l'“economia generale” o la “strategia generale della decostruzione”¹². Questa strategia consta di due fasi. “Decostruire l'opposizione equivale, anzitutto, a rovesciare in un determinato momento la gerarchia”¹³. Bisogna in primo luogo capovolgere le gerarchie che regolano le opposizioni concettuali classiche, smascherare e mettere in questione quella che è l'istituzione di precisi rapporti di subordinazione tra un concetto e l'altro. È un'operazione non da poco, che riconosce la natura di una gerarchia violenta in cui “uno dei due termini comanda l'altro (assiologicamente, logicamente, ecc.) e sta più in alto di esso”¹⁴.

Il rovesciamento che il decostruzionismo vuole operare non è semplicemente un'attività concettuale, ma mira ad intervenire praticamente, verrebbe da dire quasi con la stessa violenza esercitata dalla gerarchia che cerca di sovvertire. “Niente, qui, e senza un 'atto di forza'. La decostruzione, l'ho sempre ribadito, non è *neutra*. Essa *interviene*”¹⁵. Non c'è nulla di neutrale nel procedimento decostruttivo, dal momento che assume pienamente in carico la conflittualità insita nella concettualità. Non è possibile annullare le opposizioni, proporre un pensiero del né né, perché questo vorrebbe dire rinunciare alla possibilità di un intervento attivo. Al contrario, la violenza non va neutralizzata, ma gestita. Ad essa va opposta una resistenza, così da non incorrere in un arresto, una conclusione precipitosa che fissi una nuova gerarchia. Decostruire è assicurarsi che un concetto non si ponga in posizione privilegiata di predominio teologico venendo a costituire una sorta di concetto dominante; occorre piuttosto definire continuamente il legittimo detentore di questa posizione. Si tratta di

¹² J. DERRIDA, *Positions*, Paris, Minuit, 1972; trad. it. di M. Chiappini, G. Sertoli, *Posizioni*, Giorgio Bertani Edizioni, Verona 1975, p 75

¹³ *Ibid.*, p 76.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

sostituire continuamente il soggetto della gerarchia, in un'inversione e dislocazione continua, tale da creare una catena di concetti correlati da un rapporto di subordinazione.

Eppure bisogna tener presente questo: nessun concetto ha mai comandato la catena. Il rovesciamento attuato dalla decostruzione non è una casualità, bensì è corrispondente alla struttura essenziale della concettualità stessa. Il processo di rovesciamento è interminabile, ed è indice non tanto di una provvisorietà, di una "fase", ma di una essenziale reversibilità della gerarchia. Derrida infatti dice che "la gerarchia dell'opposizione duale si ricostituisce sempre da capo"¹⁶. La parola "fase" riferita al rovesciamento non è la più rigorosa¹⁷ proprio perché questo è un lavoro di riarticolazione continua, che non salta immediatamente al di là delle opposizioni e non mira alla neutralità.

Si viene a fare, dunque, una seconda scoperta: se nessun termine comanda la catena di subordinazione, a essere messo in discussione è proprio il concetto di originario, la cui esistenza presuppone necessariamente un subordinato. Il circolo è vizioso: il termine superiore che si suppone presente, identico a se stesso, originario, non lo è più perché si costituisce a partire dall'esclusione, dalla subordinazione dell'altro termine; di conseguenza, anche il derivato non è più tale, perché si scopre necessario alla costituzione dell'originario.

L'origine, come si è sempre intesa, non si è mai data. Questa perdita è ciò che conduce Derrida alla *différance*, ovvero alla contaminazione tra presenza e assenza. E tuttavia non si può parlare di una perdita assoluta dell'origine, dal momento che di essa resta sempre una traccia. Resta, in pratica, quella che Derrida definisce archi-origine, cioè un'origine che non è mai data in quanto tale ma che funge da condizione di possibilità, da origine, paradossale, della struttura di opposizione. Dell'origine, dunque, si deve continuare a parlare, ma solo a condizione di aggravarne il significato, di metterne in crisi il concetto.

A una prima fase di rovesciamento deve corrisponderne una seconda, di trasgressione del piano dialettico, del sistema oppositivo. Una verità si disvela, e cioè che l'opposizione stessa è strutturale. Si passa dunque da una logica dell'opposizione a una logica dell'eccesso archi-originario. L'opposizione non viene meno, e nel contempo

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

viene messa in rilievo l'istanza di destrutturazione della struttura stessa. Il suo punto cieco.

Derrida fa dipendere questo movimento della decostruzione dal secondo termine subordinato, che funge, ad un certo punto, da leva per l'irruzione di un terzo termine.

Bisogna quindi, mediante una scrittura doppia, stratificata, scalata e scalante, marcare lo scarto fra l'inversione che abbassa ciò che sta in alto, decostruendone la genealogia sublimante o idealizzante, e l'irrompente emergenza di un nuovo "concetto", concetto di ciò che non si lascia più, ne si e mai lasciato, comprendere nel regime anterior¹⁸.

Questo terzo termine non viene a dialettizzare la struttura, bensì ne rappresenta l'istanza di eccedenza. Il termine secondario funge da leva attraverso cui avviene, lo *scarto*: da un lato, il termine nuovo sembra comunicare direttamente con il termine vecchio secondario; dall'altro, esso è effettivamente nuovo, cioè fuoriesce, eccede del tutto dal sistema originario. Il fatto che il termine secondario sia richiesto, ovvero che costituisca una condizione di possibilità per l'emergere del concetto dominante, non solo obbliga a riconsiderare il verso della gerarchia, ma più radicalmente scardina la stessa prospettiva "ordinaria": non solo ciò che si riteneva originario non si rivela più tale, bensì accade che qualcosa come l'origine in realtà si perde. Non è più possibile rintracciare un concetto "originario", e si passa da una logica oppositiva binaria, ad una logica aporetica in cui i due termini non sussistono nella loro purezza, bensì soltanto in contaminazione "originaria": ciascuno è condizione di possibilità dell'altro, vale a dire di impossibilità della sua purezza.

Derrida ritorna su questo punto più e più volte, la più memorabile delle quali è forse proprio la conferenza che lo consacrerà all'interno dell'accademia americana. Proprio in questa sede, infatti, egli presenta il suo saggio *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines umane*, poi pubblicato come decimo capitolo de *L'Écriture et la différence*.

La struttura, il segno e il gioco è una critica della struttura. Tuttavia, non va intesa come critica del solo strutturalismo: essa va intesa come critica verso qualunque tipo di

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

struttura che presupponga l'esistenza di un centro. Il centro di una struttura è, infatti, sempre stato concepito come la fonte (origine) dalla quale gli elementi della struttura stessa vengono organizzati in modo che essa possa essere quella che è, cioè una totalità coerente¹⁹.

Il centro della struttura, per poter essere tale, deve però sfuggire alla strutturalità. Derrida infatti afferma:

Al centro, la permutazione o la trasformazione degli elementi (che d'altra parte possono essere delle strutture comprese dentro una struttura) è interdetta. O almeno, essa è sempre stata interdetta. [...]. Dunque si è sempre pensato che il centro, che per definizione è unico, costituisca, in una struttura, proprio ciò che, dominando la struttura, sfugge alla strutturalità²⁰.

Il centro si ritrova così ad essere allo stesso tempo sia dentro che fuori la struttura. Essendo organizzatore degli elementi interni alla totalità, non ne può far parte, nel senso che non può far parte dello stesso gioco. Il centro ha un valore assoluto, originario, al quale gli elementi devono far riferimento. Per questo motivo deve essere immutabile, per permettere che questo gioco sia possibile. Gioco che è però limitato, in quanto gli elementi della totalità della struttura non possono muoversi liberamente. Il concetto di centro, che è origine, principio, è legato alla "determinazione dell'essere come presenza"²¹, implicato nella storia della metafisica di cui neanche gli strutturalisti hanno saputo liberarsi.

Per rendere possibile il "gioco della significazione"²² è necessario liberarsi dell'idea che vi sia un centro fisso, naturale, perché nell'"assenza di centro o di origine, tutto diventa discorso, vale a dire sistema nel quale il significato centrale, originario o trascendentale, non è mai presente in assoluto, al di fuori del sistema di differenze"²³.

¹⁹ Cfr. F. G. MENGA, *La passione del ritardo: dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, FrancoAngeli, 2004, p. 200.

²⁰ J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 trad. it. G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002, p. 360.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.* p. 361.

²³ *Ibidem*.

A questo punto non resta che identificare, nel testo della tradizione della metafisica, dei luoghi su cui si può far presa per operare uno scarto verso un qualcosa che lo eccede. Questi luoghi sono gli *indecidibili*.

La fecondità e la forza della decostruzione è colta nella sua capacità di mantenere insieme le opposizioni attraverso l'individuazione di coppie concettuali indecidibili, come possibile/impossibile, presenza/assenza, metodo/non metodo che vengono analizzate e disarticolate senza mai privilegiare uno dei due termini. [...] In questo modo la decostruzione produce aporie [...] Gli indicibili sono aporetici perché non si sa dove andare, non è una netta separazione tra i due concetti che li compongono e non si può decidere in modo dogmatico per uno dei due termini dell'opposizione. L'indecidibile diventa il luogo dove, secondo Derrida, si può fare esperienza della nostra condizione che manca di confini sicuri e rassicuranti e iniziare a pensare in modo aporetico.²⁴

Questi punti sono definiti da Derrida delle unità di simulacro, ovvero delle “false” proprietà verbali, nominali o semantiche, sono il punto di scarto tra l'apparenza (cioè che appaiono, momenti di un'opposizione concettuale) e ciò che sono in “realtà”, ovvero effetti di un movimento originario di *différance*.

1.3 Contro la metafisica e il “logocentrismo”

“*Wie west die Sprache als Sprache?*”.

Heidegger chiede, Derrida risponde. *In che modo è e opera il linguaggio come linguaggio?* La risposta è la seguente: il linguaggio come linguaggio è e opera come scrittura, e l'esperienza del linguaggio come linguaggio è possibile solo all'interno e in quanto (esperienza di una) scrittura. Dunque, “il linguaggio come linguaggio si fa parola non, come vorrebbe Heidegger, nella poesia (parola pura), ma originariamente nella contaminazione della scrittura”²⁵.

²⁴ P. D'ALESSANDRO, A. POTESTIO, *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008, p. 309.

²⁵ S. PETROSINO. *L'esperienza della parola. Testo, moralità e scrittura*, Vita e Pensiero, Milano 1999, p. 207.

Derrida insiste sull'importanza di non relegare la scrittura a subordinato della lingua parlata, e per farlo dedica un enorme sforzo che prende la forma di uno dei suoi scritti più importanti. *De la grammatologie* è un'opera monumentale, i cui concetti rappresentano il filo conduttore della sua indagine e da cui crediamo sia necessario dover cominciare; ed è una risposta alle questioni di Heidegger che finisce per diventare “domanda sulla necessità di una scienza della scrittura, sulle sue condizioni di possibilità e sul lavoro critico che dovrebbe aprirne il campo e togliere gli ostacoli epistemologici: ma domanda, anche, sui limiti di tale scienza”²⁶.

È importante partire dall'“apertura delle domande heideggeriane”²⁷ per comprendere lo sforzo di Derrida, per capire quali siano i tratti utili che Derrida individua nel concetto volgare di scrittura rispetto a una più corretta impostazione della problematica relativa alla natura del linguaggio e alla più generale esperienza umana della parola.

Come osserva Petrosino²⁸, Heidegger ragiona più o meno in questo modo:

1. il linguaggio come linguaggio non è manifestazione espressiva di un contenuto semantico, ma è accadere originario; esso è un modo di fare apparire, è il porre nel senso del lasciar-essere-posto-dinanzi: il linguaggio in quanto linguaggio è mostrare.

2. in quanto accadere originario, in quanto mostrare, il linguaggio in quanto linguaggio non è uno strumento dell'espressività umana.

3. in quanto mostrare originario, il linguaggio non solo non è uno strumento a disposizione dell'uomo, ma non è neppure un possibile oggetto della conoscenza umana: il linguaggio in quanto linguaggio non è mai di fronte all'uomo, ma è ciò che originariamente lo avvolge e di cui egli fa esperienza.

4. il luogo per eccellenza in cui si esperisce il linguaggio come linguaggio è la poesia; nella poesia in quanto “parola pura” emerge il carattere più proprio del linguaggio, e cioè il suo carattere mostrante: in questa particolare parola la parola si mostra per quello che è, vale a dire si mostra come datrice (*das Gebende*).

Tutta la ricerca di Heidegger sul linguaggio è determinata dalla figura del “come” (*als*) e dalle difficoltà che essa comporta. La ricerca appare dunque contorta, ripetitiva, proprio perché tenta di interrogare il linguaggio come questione non predeterminabile

²⁶ DERRIDA, *Posizioni*, p. 50.

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸ Cfr. PETROSINO, *ibid.*, pp. 210-213.

dalla rappresentazione, perché cerca di accostarsi non metalinguisticamente al linguaggio sforzandosi di “portare il linguaggio come linguaggio al linguaggio”²⁹. Si colloca esattamente all’interno di quel tentativo di determinazione della poesia come “parola pura”, dove la purezza è da intendersi proprio in relazione al superamento dell’approccio metalinguistico del linguaggio.

Se il linguaggio in quanto accadere originario sfugge alla rappresentazione e come tale già da sempre ci precede e ci costituisce, allora il “fare esperienza” del linguaggio non può che configurarsi come passività e ritardi; come afferma la definizione heideggeriana di esperienza:

fare esperienza di qualcosa [...] significa che qualcosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge e trasforma. Parlandosi di “fare”, non si intende affatto qui che siamo noi, per iniziativa e opera nostra, a mettere in atto l’esperienza: “fare” significa provare, soffrire, accogliere ciò che ci tocca adeguandoci ad esso. Qualcosa “si fa”, avviene, accade³⁰.

Attraverso questa idea di esperienza, Heidegger può così sia confermare la necessità dell’uscita dalla rappresentazione e di conseguenza del passaggio da un’indagine sul linguaggio a un’esperienza del linguaggio, sia riformulare il problema tradizionale relativo all’“essenza del linguaggio” come questione relativa al “linguaggio dell’essenza”.

Habermas scrive:

“per Heidegger il linguaggio costituisce il medium della storia dell’Essere; la grammatica delle immagini linguistiche del mondo dirige quella comprensione preontologica dell’Essere che di volta in volta domina. Heidegger però si accontenta di designare globalmente il linguaggio come dimora dell’Essere; nonostante la posizione privilegiata

²⁹ M. HEIDEGGER, *Unterwegs zur Sprache*, 1959; trad. it. A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973, p. 196.

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

che gli assegna, egli non ha mai indagato sistematicamente il linguaggio.

Qui comincia Derrida.”³¹

Ora, sarebbe sviante immaginare che il programma decostruttivo di Derrida, di oltrepassamento della metafisica al pari di quello heideggeriano – ma anche caratterizzato da alcune specifiche connotazioni – si legittimi come ricerca di un pensiero più fedele alle cose come sono, al di là della “cancellazione della traccia” in cui la metafisica consiste. Nel programma di oltrepassamento della metafisica c’è, come vedremo, un’origine necessariamente impura³².

Derrida parte dalla convinzione che tutta la cultura occidentale, ovvero tutta la storia della metafisica, è stata ed è determinata da una particolare concezione della voce e della scrittura. In *De la grammatologie*, Derrida imputa a De Saussure il demerito di aver prescritto la linguistica come lo studio del solo discorso, piuttosto che del discorso e della scrittura insieme. Considerare la scrittura come un’appendice, uno strumento della lingua parlata, è il risultato di un fenomeno molto più vasto, che Derrida chiama “fonocentrismo”, strettamente legato, a sua volta, al “logocentrismo”. Nelle parole di Gayatri Chakravorty Spivak, ad apertura dell’edizione americana della *Grammatologie*, quest’ultimo è definito come:

[...] the belief that the first and last things are the Logos, the Word, the Divine Mind, the infinite understanding of God, an infinitely creative subjectivity, and, closer to our time, the self-presence of full self-consciousness.³³

La nostra cultura sarebbe fonocentrica, e rappresenterebbe anzi forse il più potente caso di etnocentrismo “sul punto di imporsi oggi sul pianeta”³⁴. Questo perché il logocentrismo, ovvero la *metafisica della scrittura fonetica*, modella al tempo stesso sia il concetto di scrittura, sia la storia della metafisica, che avrebbe assegnato al logos, appunto, l’origine della verità in generale. Conseguenza di ciò sarebbe l’abbassamento

³¹ J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Bari 1987, p. 166.

³² Cfr. G. VATTIMO, *Derrida e l’oltrepassamento della metafisica*, in *La scrittura e la differenza*, p. xi.

³³ G. C. SPIVAK, *Introduction*, in J. DERRIDA, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1997, p. lxviii.

³⁴ J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A.C. Loaldi, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998, p.19.

della scrittura, la quale non farebbe più parte della parola “piena”³⁵, nonché l’affermazione della centralità e della supremazia della voce. Il logocentrismo afferma dunque una costruzione gerarchica, che prevede il passaggio dalle cose ai pensieri, e poi alle forme di trascrizione: l’oralità anticipa la scrittura³⁶. La scientificità che ne deriva, in quest’orizzonte, si modella attorno all’idea di *logos* inteso come origine della verità in generale: si tratta della parola carica di significato, cui si contrappone, in posizione subordinata ed accessoria, la scrittura intesa come forma ausiliaria del linguaggio, mera pellicola esterna, l’insignificante doppio di quel significante maggiore che è la voce.

È infatti indubbio, afferma Derrida, che tutte le determinazioni metafisiche della verità siano concepite come inseparabili dall’istanza del *Logos*. La voce ha un rapporto di prossimità primaria ed immediata con l’anima, proprio come Aristotele afferma in *Dell’interpretazione*, e cioè che i suoni emessi dalla voce altro non sono che i simboli degli stati dell’anima (παθήματα της ψυχής). Il privilegio della voce garantisce una *presenza* a sé del soggetto. Derrida cita infatti un passo dell’Estetica di Hegel, esplicativo nel mostrare il fenomeno di affermazione di un simile privilegio:

L’orecchio, invece, senza volgersi praticamente verso gli oggetti, percepisce il risultato di quella interna vibrazione del corpo, con cui viene ad apparire non più la quieta forma materiale ma la prima e più ideale sfera dell’anima.³⁷

Si tratta di quell’ “intendersi parlare” che per Derrida è un sentirsi (*entendre*) parlare, grazie al quale il soggetto può conservare il controllo di ciò che esprime³⁸, e “si rapporta a sé nell’elemento dell’idealità”³⁹. Ora, per Derrida, il privilegio accordato alla *phoné*, ed il correlativo abbassamento della scrittura, rimane un fenomeno enigmatico, e tuttavia si tratta di un momento per così dire necessario all’esplicarsi di quella che egli definisce una dinamica *vitale* di auto-affezione, ovvero di un’*economia* (diciamo, della “vita”, della “storia” o “dell’essere come rapporto a sé”), solamente a partire dalla quale

³⁵ Cfr. *ibid.*

³⁶ Cfr. G. BOTTIROLI, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 414.

³⁷ F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*; trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro *Estetica*, Einaudi, Torino 1993, p. 697.

³⁸ Cfr. L. DONEGÀ, *Il soggetto psicoanalitico: Didattica del desiderio*, Lampi di stampa 2016, p. 87.

³⁹ J. DERRIDA, *Della grammatologia*, p. 31.

sono potuti sorgere i concetti di mondo e tutte le opposizioni di cui ci serviamo per pensare.

Derrida osserva inoltre come, attraverso l'intendersi-parlare, il soggetto vive, è *presente* a se stesso. Il logocentrismo sarebbe dunque solidale con la "determinazione dell'essere dell'ente come presenza"⁴⁰. Per *presenza* si possono intendere molte cose: dalla presenza come sguardo/*eidōs*, alla presenza come sostanza/essenza/esistenza, o ancora come adesso/istante, o come cogito/coscienza/soggettività, o infine come compresenza dell'altro e di sé, come intersoggettività.

L'idea che qualcosa possa essere vera in se stessa, indipendentemente dalla esterioresità retorica, storica, testuale e culturale è fortemente legata a un'idea del linguaggio che si origina con l'oralità, che è perciò più autentica della scrittura⁴¹.

A questa epoca di logocentrismo imperante appartiene anche la distinzione tra significante e significato, profondamente radicato in un contesto che Derrida definisce metafisico-teologico, affermando che, di fatto, "l'epoca del segno è essenzialmente teologica"⁴². Accettando la differenza tra significato e significante, è già implicito il rimando a una differenza metafisica tra sensibile e intelligibile. Differenza che presuppone un riferimento a quello che Derrida chiama un "significato trascendentale", ovvero "un significato che, di per sé, nella sua essenza, non rinvia ad alcun significante, eccede la catena dei segni e, a un certo momento, non funziona più esso stesso da significante"⁴³

Di conseguenza, la scienza della semiologia non può riferirsi a una differenza tra significato e significante – che è l'essenza stessa del segno – senza rimandare a sua volta al concetto di un *logos* assoluto⁴⁴. Se l'epoca del segno è teologica, ciò vuol dire che il testo, in quanto complesso di segni, è preceduto da una verità e un senso già presenti nell'elemento del *logos*, ed è dunque confinato nella secondarietà.

Il significato, ha un rapporto immediato col *logos* in generale, e mediato col significante, rappresentato dall'esterioresità della scrittura. Questo implica che il privilegio del *logos* determina la definizione di un senso proprio della scrittura: essa

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. N. LUCY, *A Derrida Dictionary*, Blackwell, Oxford 2004, p. 71.

⁴² DERRIDA, *Della grammatologia*, p. 32.

⁴³ DERRIDA, *Posizioni*, p. 57.

⁴⁴ Cfr. C. SINI, *Etica della scrittura*, Il saggiatore, Milano 1996, p.59.

sarebbe segno *significante un significante*, esso stesso *significante* una verità eterna, eternamente pensata e detta in prossimità di un *logos* presente. Già in Platone, come noto, abbiamo la distinzione tra una scrittura in senso metaforico, ovvero la scrittura naturale e universale, intelligibile ed intemporale, ed una scrittura in senso proprio, ovvero la scrittura cattiva, sensibile, finita. Come si vede, s'insinua qui, già a livello concettuale, un paradosso, ed il "senso proprio" diventa problematico, perché, se la scrittura in senso proprio è quella cattiva, imperfetta, non realizzata, mentre la scrittura vera e propria è quella che rimane a livello metaforico e impensato, è come se si dicesse che il senso proprio della scrittura rimane impensato, un qualcosa di avvicicabile solo a livello metaforico. Dal punto di vista storico, secondo Derrida, si registra una fondamentale cesura, per quanto riguarda la concezione della scrittura, in concomitanza dell'avvento dei grandi razionalismi del secolo XVII. È infatti in questo frangente che si costituisce la "determinazione della presenza assoluta come presenza a sé, come soggettività. Da allora la condanna della scrittura decaduta e finita assumerà un'altra forma, quella di cui viviamo ancora: la non presenza a sé è ciò che sarà denunciato"⁴⁵.

La metaforicità della scrittura significa, da allora, che essa è essenzialmente altro da sé, non presenza a sé: la scrittura diviene rappresentativa, decaduta, seconda, istituita, portatrice di morte. Si tratta della scrittura che Derrida definisce *grammatologia*. Mentre invece vi sarebbe una scrittura naturale, divina e vivente, che è immediatamente unita alla voce e al respiro. E, in questo secondo caso, si tratta di una scrittura che Derrida definisce "*pneumatologia*". Solo una scrittura di quest'ultimo tipo può essere pensata come presenza eterna, eternamente compresa all'interno di una totalità e avvolta in un volume o in un *libro*. L'idea di libro, infatti, corrisponde all'idea di una totalità, finita o infinita, del *significante*, che naturalmente corrisponde alla totalità del *significato* che la precede e da cui dipende, e che anzi vigila sulla sua iscrizione. L'idea di libro, insomma, è la protezione enciclopedica della teologia e del logocentrismo contro l'energia dirompente, aforistica della scrittura, e contro la differenza in generale. Derrida distingue il *libro* dal *testo*, laddove quest'ultimo rappresenta il corpo della scrittura che "avvolge", come una pellicola meramente esteriore ed ausiliaria, il libro.

⁴⁵ DERRIDA, *Della grammatologia*, p. 36.

Proprio nel momento di massimo imperialismo del *logos* e della concezione fonetica della scrittura, non si può che constatare e decretare la *crisi* di questo stesso sistema.

Si tratta, per la verità, di una crisi che, secondo Derrida, si protrae da sempre. Infatti, se da un lato non avrebbe mai potuto esserci né scienza né filosofia senza scrittura fonetica e logocentrismo, dall'altro lato la notazione matematica (non fonetica) tenta di mettere in questione dall'interno il predominio della scrittura fonetica. È come se il sistema logocentrico fosse strutturalmente inadeguato a se stesso. E tuttavia oggi questa inadeguatezza si rende più evidente: “Questa inadeguatezza ha cominciato già da sempre a mettersi in movimento, oggi però qualcosa la lascia trasparire come tale, ne permette una specie di messa a tema, senza che si possa tradurre questa novità con le nozioni sommarie di mutazione, esplicitazione, accumulazione, rivoluzione o tradizione”⁴⁶. La scrittura fonetica sarebbe insomma *già da sempre* in decostruzione (tanto che si può asserire che una scrittura puramente fonetica non è *mai* esistita), ma oggi si assiste ad un singolare *aggravamento* di questa crisi, ad una destrutturazione pratica più marcata del logocentrismo, dovuta ad un'inflazione dei linguaggi e ad un proliferare delle tipologie di scrittura. Più precisamente, si sta attuando una sorta di *ribaltamento*: è come se si stesse passando da una concezione del linguaggio come espressione della parola vivente, del senso pienamente presente, ad una concezione del linguaggio subordinata paradossalmente alla scrittura: il linguaggio comincia a passare in posizione secondaria, configurandosi quale caso particolare di scrittura, e quindi svincolandosi dal suo radicamento nella sostanza fonica. Allo stesso tempo, il concetto di scrittura comincia, per la prima volta, ad *eccedere* e comprendere quello di linguaggio.

Il termine “scrittura” comincia ad assumere un significato ed una luce inediti. È come se, osserva Derrida:

cessando di designare la pellicola esterna, l'inconsistente doppio di un significante maggiore, *il significante del significante*, il concetto di scrittura cominciasse a debordare l'estensione del linguaggio. In qualsiasi senso di questa parola, la scrittura *comprenderebbe* il linguaggio. Non che la parola

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

“scrittura” cessi di designare il significante del significante, appare però in una strana luce il fatto che “significante del significante” cessi di definire il raddoppiamento accidentale e la secondarietà decaduta. “Significante del significante” descrive al contrario il movimento del linguaggio: nella sua origine, certo, ma già si comincia ad avvertire che un’origine, la cui struttura si scompone in tal modo – significante del significante – s’immette e si cancella da se stessa nella propria produzione. Il significato vi funziona già da sempre come un significante. La secondarietà che si credeva di poter riservare alla scrittura affetta ogni significato in generale, già da sempre, cioè dall’*inizio del gioco*⁴⁷.

Ne consegue che l’ordine del significato non è mai contemporaneo, “al più esso è il rovescio o il parallelo ad un livello leggermente inferiore – il tempo di un soffio – dell’ordine del significante”⁴⁸. Tuttavia, non si tratta semplicemente di invertire i ruoli ponendo che il significante sia fondamentale o primo: “Il “primato” o la “priorità” del significante sarebbe un’espressione insostenibile e assurda che dovrebbe formularsi illogicamente nella stessa logica che vuole, con tutta legittimità, distruggere. Il significante non precederà mai di diritto il significato, altrimenti non sarebbe più significante e il significante “significante” non avrebbe più nessun significato possibile”⁴⁹.

Quello che bisogna mettere in questione è lo statuto dell’idea di *segno* (di “segno di”). Occorre reinterpretare la differenza tra significato e significante nei termini di una contaminazione *différentielle*, e quindi di riconsiderare il segno in quanto *traccia*.

In questo riesame della semiologia tradizionale, l’idea che vi sia un significato originario, che può essere successivamente rinvenuto, viene meno. Si scopre infatti che non si è mai dato un significato pieno e originario, un senso trascendentale, perché già sempre contaminato dalla pratica di scrittura e dalla pratica di significazione. La scrittura che si riteneva meramente accessoria è invece fin dall’“origine” implicata nel processo stesso di costituzione del significato.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

Il significato vi funziona già da sempre come un significante. La secondarietà che si credeva di poter riservare alla scrittura affetta ogni significato in generale, già da sempre, cioè all'inizio del gioco. Non si dà significante che sfugga, sia pure per eventualmente cadervi dopo, al gioco di rinvii significanti di cui è costituito il linguaggio. L'avvenimento della scrittura è l'avvenimento del gioco; il gioco oggi si riconsegna a se stesso, cancellando il limite a partire dal quale si è creduto di poter regolare la circolazione dei segni, e trascinando con sé tutti i significati rassicuranti, costringendo alla resa tutte le piazzeforti, tutti i rifugi del fuori-gioco che vegliavano sul campo del linguaggio. Ciò porta, a rigore, a distruggere il concetto di "segno" in tutta la sua logica⁵⁰.

Questo nuovo concetto di scrittura corrisponde solo apparentemente al senso classico di scrittura come "supplemento". Esso fa perno su quello classico non per intendere qualcosa di completamente altro, bensì per indicare il movimento di destrutturazione costitutivo al darsi stesso dell'universo logocentrico, ovvero al darsi della parola piena e del presente vivente. Supplemento è un termine ambiguo, che corrisponde ad un extra inessenziale, aggiunto a qualcosa di in sé completo, e tuttavia viene aggiunto al fine di completare, compensare ciò che manca in ciò che si supposeva completo in se stesso. Concepire la scrittura come supplemento della parola implica una parola non autosufficiente, in cui è insita una mancanza o una assenza che può essere colmata dalla scrittura. La scrittura è compensatoria solo perché la parola è già marcata da quelle qualità generalmente attribuite alla scrittura: assenza e fraintendimento.⁵¹

Non si tratta, dunque, di ricorrere allo stesso concetto di scrittura e di rovesciarne semplicemente la dissimmetria che è stata posta in questione. Si tratta di produrre un nuovo concetto di scrittura – che possiamo chiamare *gramma* o *dif-ferenza*⁵².

“Solo quando lo scritto è defunto come segno-segnale, nasce come linguaggio. Allora dice quello che è, con ciò stesso rinviano solo a sé, segno senza significazione, gioco o funzionamento puro, perché cessa di essere utilizzato

⁵⁰ Ibid., p.24.

⁵¹ Cfr. J. CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca 1982; trad. it. di S. Cavicchioli, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 2002, p. 94.

⁵² DERRIDA, *Posizioni*, p.62

come informazione naturale, biologica o tecnica, come passaggio da un essere all'altro o da un significante a un significato"⁵³.

Il *gramma* non si propone come l'opposto del segno, ma come *dif-ferenza* – o *différance*, “ovvero una struttura e un movimento che non si possono più pensare a partire dall'opposizione presenza/assenza”⁵⁴. Il *gramma* non è né un significante né un significato, né un segno né una cosa, né una presenza né un'assenza, né una posizione né una negazione, ecc. Il *gramma* è una delle tante marche, degli indecidibili ovvero delle false unità di simulacro che consentono di decostruire le opposizioni filosofiche classiche.

Tutte le differenze o le opposizioni concettuali si rivelano, di conseguenza, in quanto meri *effetti di differenza*. Il soggetto e tutte le opposizioni metafisiche, a partire dalla dif-ferenza, diventano imprecise. Non c'è significato trascendentale, e anche l'idea di una soggettività e di una coscienza cade in crisi: “la soggettività – come l'oggettività – è un effetto di dif-ferenza, un effetto inscritto in un sistema di dif-ferenza”⁵⁵.

L'avvento della scrittura non segna semplicemente la *fine* dell'epoca del libro, o del logofonocentrismo. Derrida distingue, a questo proposito, tra *fine* e *chiusura* di un'epoca, e precisa che ciò che noi incominciamo a intravedere non è tanto la *fine*, quanto piuttosto la *chiusura* di un'epoca storico-metafisica. Come abbiamo visto, senza il sistema della scrittura fonetica e il concetto classico di segno, nessuno dei concetti cui ricorriamo, anche per distanziarcene, sarebbe possibile. Quindi è per necessità che noi non possiamo semplicemente fuoriuscire dall'epoca logocentrica.

Non si tratta dunque di contestare semplicemente l'idea che si dia un senso pienamente presente ed esprimibile, bensì di decostruirne la presunta purezza mostrando, attraverso una critica radicale della concezione classica del segno, come esso “originariamente” si dia nella scrittura. “*Il n'y a pas de hors-texte*”⁵⁶ è un'asserzione non da poco, che non mancò di scandalizzare, di far urlare al nonsense: ciò che il nostro autore intende, è che un testo, un qualsiasi testo della tradizione filosofica, letteraria o delle scienze umane, non significa, non imita, non dipende, non

⁵³ DERRIDA, *La scrittura e la Differenza*, p. 15.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁶ Cfr. DERRIDA, *Della Grammatologia*, p. 219.

rimanda a un mondo oggettivo ad esso esterno, né a un deposito di un'identificabile intenzione del suo autore⁵⁷. “*In un certo modo, il “pensiero” non vuol dire nulla*”⁵⁸. Questo non vuol dire che Derrida sia un nichilista puro, asserendo che non vi sia assolutamente senso. Vuol solo dimostrare che il tessuto di segni che costituisce il testo non è mai preceduto da una veridicità e da un senso già costituiti, ma è vero piuttosto il contrario, ovvero che questi ultimi *accadono* attraverso la scrittura che ne diviene così traccia.

I concetti di testo e di scrittura non sono utilizzati da Derrida nel loro significato tradizionale, bensì, egli li utilizza in un'accezione più ampia. Quella a cui si riferisce Derrida è una scrittura “prima”, un'archi-scrittura, e il testo è un testo in “generale”. Con questi termini, egli intende significare il passaggio ad una prospettiva in cui non vi è più il predominio di un significato primo, originario, dove piuttosto l'origine, come abbiamo visto, si perde, e dove restano soltanto rinvii, giochi di differenze: “niente è mai, in nessun luogo, né negli elementi né nel sistema, semplicemente presente o assente. Ovunque e sempre ci sono solo differenze e tracce di tracce”⁵⁹. Il riferimento al *gioco* indica proprio quest'impossibilità di un rinvio ultimo. “Il gioco delle differenze presuppone infatti delle sintesi e dei rinvii, i quali vietano che in alcun momento e in alcun senso un elemento semplice sia presente in se stesso e rinvii soltanto a se stesso”.

Scrivere, infine, diventa una nuova consapevolezza:

“è sapere che ciò che non è ancora prodotto nella lettera non ha altra dimora, non ci attende come prescrizione in qualche τόπος ουπανιός o in qualche intelletto divino. Il senso deve attendere di essere detto o scritto per abitare se stesso e diventare quello che è differendo da sé: il senso”⁶⁰.

1.4 La *différance*

⁵⁷ DIODATO, *Decostruzione*, p. 25.

⁵⁸ DERRIDA, *Della Grammatologia*, p. 139. In corsivo nel testo.

⁵⁹ DERRIDA, *Posizioni*, p. 62.

⁶⁰ DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, p. 14.

Prima di procedere oltre, credo sia importante soffermarsi ulteriormente sul termine *différance*, a cui Derrida dedicò anche una conferenza tenutasi alla *Société française de Philosophie*, il 27 gennaio 1968, poi pubblicata nel volume *Marges – de la philosophie*.

Derrida cerca di ricostruire il “fascio” di linee di senso intorno a cui ha organizzato il “sistema generale di questa economia”⁶¹. La parola marca perfettamente “la struttura di un groviglio, di una tessitura, di un incrocio che lascerà che i differenti fili e le differenti linee di senso – o di forza – riprendano la loro strada così come sarà pronto ad annodarne degli altri”⁶².

Occasionalmente Derrida utilizza la parola *espacement*, ma *différance* è più forte e più pertinente, dal momento che “differenza” è uno dei termini cruciali di coloro che più di tutti hanno influenzato il pensiero derridiano: Nietzsche, Freud, Saussure, Husserl e Heidegger.⁶³

Ciò a cui Derrida vuole prestare la sua attenzione è la *a* di *différance*, “di questa lettera prima che è parso necessario introdurre, qua e là, nella scrittura della parola *différance*”⁶⁴. *Différance* non è una parola né un concetto: essa è piuttosto un “neografismo”, un grosso errore di ortografia. È una trasgressione “silenziosa”, in quanto non la “a” di *différance* si scrive e si legge, ma non si intende (*ne s’entend pas*) supera persino l’ordine dell’intelletto (*entendement*).⁶⁵

Non si tratta di giustificare quello che a tutti gli effetti appare come un errore ortografico, una fuoriuscita dall’ortodossia, proprio perché ogni fuoriuscita non è di principio giustificabile: è piuttosto ciò che eccede l’ortodossia. Potrebbe sembrare un errore, dal momento che non rispetta i canoni stabiliti, ma in realtà si pone come un’eccedenza necessaria (ingiustificabile, ma che a un certo punto s’impone). “Questa trasgressione silenziosa dell’ortografia, devo dire da adesso che il mio discorso di oggi non verrà tanto a giustificarla, ancor meno a scusarla, quanto ad aggravarne il gioco di una certa insistenza”⁶⁶.

⁶¹ J. DERRIDA, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972; trad. it. di M. Iofrida *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 30.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ CULLER, *Sulla decostruzione*, p. 88.

⁶⁴ DERRIDA, *Margini della filosofia*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

La lettera a viene assimilata da Derrida, sulla scorta di Hegel, ad un marchio muto, ad un monumento tacito, alla piramide egiziana. “La ‘a’ di *différance*, dunque, non si intende, rimane silenziosa, segreta e discreta come una tomba”⁶⁷.

È un silenzio che funziona solo all’interno della scrittura fonetica, e anzi, dimostra che una scrittura puramente e rigorosamente fonetica, in realtà, non esiste: “in linea di principio e di diritto, e non solamente per un’insufficienza empirica o tecnica, la scrittura cosiddetta fonetica non può funzionare che accogliendo in se stessa dei ‘segni’ non fonetici (punteggiatura, spaziamento, ecc.) in rapporto ai quali ci si potrebbe rapidamente render conto, se se ne esaminasse la struttura e la necessità, che essi tollerano assai male il concetto di segno”⁶⁸.

Una scrittura puramente fonetica non esiste perché a non esistere in forma pura è la stessa *phoné*. “La differenza che fa sorgere i fonemi e li dà ad intendere, in tutti i sensi di questa parola, resta in se inudibile”⁶⁹. Ma anche la differenza grafica, quella che permette il distinguersi e l’insorgere dei grafemi, dovrebbe restare assolutamente insensibile. E in effetti, il passaggio dalla e alla a “suggerisce forse in modo efficace che bisogna lasciarsi qui rinviare a un ordine che non appartiene più alla sensibilità. Ma esso non appartiene parimente all’intelligibilità, a un’idealità che non a caso è associata all’oggettività del *theorein* o dell’intelletto; dunque, bisogna qui lasciarsi rinviare a un ordine che resiste all’opposizione fondativa della filosofia, tra il sensibile e l’intelligibile”⁷⁰.

La *différance* non apparterebbe né alla voce, né alla scrittura nel senso tradizionale, ma apparterebbe piuttosto ad una scrittura prima, e precisamente a ciò che si colloca *tra* parola e scrittura.

Questa *différance* non può essere esposta in senso classico, perché il suo significato primo è proprio quello di essere l’impossibilità della presenza. Scrive Derrida: “si può esporre solo ciò che a un certo momento può diventare *presente*, manifesto, ciò che può mostrarsi, presentarsi come un presente, un essente-presente nella sua verità, verità di un presente, un essente-presente nella sua verità. Ora, se la

⁶⁷ *Ibid.*, p.30.

⁶⁸ *Ibid.*, p.31.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

diffe rançe è (barro anche l'“è”) cio che rende possibile la presentazione dell'essente presente, essa non si presenta mai come tale. Non si concede mai al presente”⁷¹.

Ma se la *diffe rançe* e l'impossibilità del presente, essa non lo è in un senso meramente negativo, bensì nel senso dell'*eccedenza*: “riservandosi e non esponendosi essa eccede proprio in tal punto e in maniera regolata l'ordine della verità, senza per questo dissimularsi, come un qualche cosa, come un ente misterioso, nell'occulto di un non-sapere o in un buco i cui bordi sarebbero determinabili (per esempio in una topologia della castrazione)”⁷².

Questa apparenza di negatività incorre nel rischio di sembrare una sorta di teologia negativa, che “si è sempre, come è noto, sforzata di aprire il varco ad una sopra-essenzialità oltre le categorie finite dell'essenza e dell'esistenza, cioè della presenza, e s'affretta sempre a ricordare che se il predicato dell'esistenza è rifiutato a Dio, ciò avviene per riconoscergli un modo d'essere superiore, inconcepibile, ineffabile”⁷³

La teologia negativa intende Dio negandogli appunto l'esistenza, la presenza, come avviene per la *différance*, ma per riservargli una posizione ancora superiore, del tutto inattuabile. Ma la *différance* non ha niente a che fare con questo; essa è la messa in questione anche di quest'ordine superiore, per quanto esso si svincoli dall'ordine della presenza. La *différance* è dunque la messa in questione dell'intera tradizione onto-teologica. Osserva infatti Derrida: “La *différance* è non solo irriducibile a ogni riappropriazione ontologica o teologica – onto-teologica – ma, aprendo anzi lo spazio nel quale l'onto-teologia – la filosofia – produce il suo sistema e la sua storia, essa la comprende, la iscrive e la eccede una volta per tutte”⁷⁴.

La *diffe rançe* è la messa in questione del dominio della presenza e di qualunque tipo di origine, di inizio, di *arche*.

Ma, se la *différance* è l'operare della scrittura prima al di fuori della quale non v'è alcun *arche* a comandare la catena, ecco allora che “tutto nel tracciato della *différance* è strategico e avventuroso”.

⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

E un'operazione *strategica* perché, come abbiamo ripetuto spesso fin qui, “nessuna verità trascendente e presente fuori dal campo della scrittura può comandare teologicamente la totalità del campo”⁷⁵, quindi neanche il concetto di *différance* può considerarsi assoluto. Non c'è una gerarchia assoluta, e per quanto essa sia necessaria, rimane impossibile. Occorre, comunque, non intendere il senso di strategia facendo riferimento al concetto di *finalità*, ma piuttosto si deve pensare a una “tattica cieca, erranza empirica”⁷⁶. Si tratta piuttosto di un *gioco*, di un esercizio di pensiero che si situa al limite di sfondamento del discorso filosofico-logico.

Il termine *différance*, dal latino *differre* – διαφέρειν – reca in sé due concetti fondamentali nella filosofia derridiana: quello di temporeggiamento e quello di spaziamento. In primo luogo, c'è l'idea di *temporeggiamento* (*temporisation*): il *differire*, in questo senso, è una mediazione temporale, una deviazione che sospende il compimento o il riempimento del desiderio o della volontà. Questo primo significato lega la differenza al concetto di *presenza* e di *presente*. Ed il temporeggiamento è anche temporalizzazione e spaziamento, ovvero *divenir-tempo dello spazio* e *divenir-spazio del tempo*, cioè costituzione originaria del tempo e dello spazio.

Il secondo significato contenuto nel concetto latino *differre* è appunto l'idea di *spaziamento*. Si tratta del senso più comune, ovvero il non essere identico a sé, l'essere altro, l'essere discernibile. In quest'ultimo senso, *differire* significa che una cosa è distinta dall'altra, e fa riferimento alle categorie dell'identità e dell'alterità.

“Ora – osserva Derrida – la parola *différance* (con la *e*) non ha mai potuto rinviare né al differire come temporeggiamento né al dissidio (*différance*) come *polemos*. E questa perdita di senso che la parola *différance* (con la *a*) dovrebbe – economicamente – compensare”⁷⁷.

Per comprendere il collegamento che sussiste tra temporeggiamento e spaziamento diventa centrale il concetto di *segno*. Ci sarebbe, infatti, secondo Derrida, un'intrinseca circolarità tra tempo e spazio nella dinamica classica del segno e della presenza: “dato che questo intervallo si costituisce, si divide dinamicamente, esso è ciò

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibid*, p. 35

che si può chiamare spaziamiento, divenir-spazio del tempo o divenir-tempo dello spazio (temporeggiamento)”⁷⁸.

Secondo la concezione classica, il segno è ciò che sta al posto di qualcos’altro. “Quando non possiamo prendere o mostrare la cosa – osserva Derrida – cioè il presente, l’essente-presente, quando il presente non si presenta, noi significhiamo, passiamo attraverso la deviazione del segno. [...]. Il segno sarebbe dunque la presenza differita”⁷⁹. Questa concezione classica del segno è, secondo Derrida, fortemente legata al concetto della presenza; essa presuppone che il segno, differendo dalla presenza, non sia pensabile che a partire dalla presenza che esso differisce e in vista della presenza differita di cui si mira a riappropriarsi. Il segno giungerebbe dunque dopo la presenza, e secondo e provvisorio.

La *différance* si dà non appena si rovescia la gerarchia tra segno e presenza, e si compie una trasgressione in senso archi-originario. Anche la *différance* è, come il segno, una presenza differita, tuttavia in essa il riferimento alla presenza viene meno archi-originariamente. E così che si annuncia l’avvento di qualcosa di più originario del segno, ovvero la *différance* originaria. Ma dire che la *différance* è “originaria” sarebbe errato, fuorviante, nella misura in cui i valori di origine, di *archia*, di *telos*, ecc., valori che hanno sempre denotato la presenza, vengono meno.

Ma la differenza archi-originaria discende direttamente dalla concezione saussuriana del segno. Saussure infatti – come nota Derrida – è “colui che ha posto l’arbitrarietà del segno e il carattere differenziale del segno”⁸⁰. L’arbitrarietà è, per Saussure, strettamente legata al carattere differenziale, proprio perché il sistema dei segni sarebbe dato, secondo lui, da differenze e non da termini pieni. La critica derridiana del concetto classico di segno ricalca fondamentalmente quella saussuriana e tuttavia non si riduce ad essa, anzi la radicalizza.

Per Saussure si ha a che fare con un principio differenziale che affetta la totalità del segno. Sia il *significante* che il *significato* sono definiti solo all’interno di un sistema di differenze, di relazione (un significato con altri significati, e il significante con altri significati), per cui nella lingua vi sono solo differenze concettuali (e non concetti positivi) e differenze foniche (e non suoni puri). Ogni concetto non è mai presente in se

⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibid.*, 38.

stesso, ma essenzialmente inscritto in una catena di altri concetti, in un gioco sistematico di differenze.

Fino a questo punto la critica semiologica derridiana ricalca perfettamente quella di Saussure: in una lingua, nel sistema della lingua, non ci sono che differenze. E più precisamente: “nella lingua non vi sono che differenze *senza termini positivi*”⁸¹.

Tuttavia, Derrida non si limita a concepire il tutto come un mero gioco di differenze. La *différance* è piuttosto ciò che *accade*, un qualcosa di storico. Non che non ci sia affatto gioco; ma non c’è *semplicemente* gioco: “da una parte queste differenze giocano [...] dall’altra parte queste differenze sono esse stesse degli *effetti*”⁸². All’istanza strutturalista Derrida “contrappone”, o meglio affianca, l’istanza genetista: le strutture sono infatti anch’esse *date*. Ciò significa che esse sono produzioni, che hanno a loro volta una storia. Non c’è *puro* gioco dunque: c’è qualcosa che accade. Si tratta in altri termini di un processo di generazione, di produzione delle differenze. Quindi non mera stasi, ma genesi, e non mera struttura, ma storia.

La differenza non può mai darsi in una forma *pura*, di cui è possibile rintracciare un’origine. Questo non significa non che non vi sia assolutamente differenza pura, ma che essa, come tale, *accade*. Ciò che tuttavia rimane fraintendibile nel concetto di *storia* e l’idea sottintesa che potrebbe esserci una sorta di repressione finale della differenza. Se è vero infatti che la lingua, le strutture, i codici, sono dei prodotti storici, c’è sempre il rischio di pensare ad un rapporto classico di causalità ed effetto, per cui vi sarebbe da un lato una *différance* come attività causale, e dall’altro delle differenze come effetti, appunto. Bisogna invece pensare a un *effetto senza causa*, degli effetti che non hanno per causa un soggetto o una sostanza, una cosa in generale, un ente presente da qualche parte e che sfugga al gioco della *différance*. Per uscire da questa *impasse* determinata dall’uso dei concetti di causa e di effetto, Derrida introduce il concetto di *traccia*, che si propone di superare la dualità tra causa ed effetto, ed opera un’infrazione del concetto tradizionale di segno. In questo modo Derrida può affermare che “la *différance* non è più statica che genetica, non più strutturale che storica”.⁸³ Ancora una volta la traccia non rappresenta un’impossibile in senso meramente negativo, bensì nel senso dell’accadere.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *ibid.*, 39

⁸³ *Ibid.*, p. 40.

Ma se questa divisione archi-originaria è proprio quello che prima avevamo definito lo spaziamiento e il temporeggiamento, ne consegue che il presente viene concepito come “sintesi ‘originaria’ e irriducibilmente non semplice, dunque *stricto sensu*, non- originaria, di archi, di tracce e di ritenzioni e protezioni [...] che io propongo di chiamare archi-scrittura, archi-traccia o *differance*. Questa (e) (nello stesso tempo) spaziamiento (e) temporeggiamento”⁸⁴.

Lo scardinamento della presenza (e di tutta la semiologia classica) in cui consiste la *differance* non può che avvenire attraverso il rapporto all’assolutamente altro, attraverso il rapporto all’alterità. “Perché il presente sia se stesso bisogna che un intervallo lo separi da ciò che non è tale”⁸⁵. In questo modo, viene diviso in se stesso anche tutto ciò che si pensa a partire da esso (dal presente), ossia ogni ente, e in particolare la sostanza o il soggetto.

Tra tempo e spazio si instaura una tensione, un rapporto irriducibile e irrisolvibile. Il presente non è solo diviso da ciò che è altro (passato e futuro), ma è diviso in se stesso, ed è dunque costituito dal suo rapporto con l’altro da se .

Derrida rileva ancora il rischio di intendere “questo movimento (attivo) della (produzione della) *differance* senza origine”⁸⁶ in termini di *differenziazione*. Il problema di questo termine è, secondo Derrida, che esso induce a pensare ad un’unità organica, originaria e omogenea, che solo successivamente può dividersi e ricevere la differenza come un evento. Il termine *differenziazione* perderebbe il senso del temporeggiamento, ossia della dilazione temporeggiatrice, il divenir- tempo dello spazio, il significato *economico* del *differre*.

Considerati gli equivoci con i quali ci si confronta nel trattare della *differance*, quest’ultima, sembra essere indefinibile. Ma per Derrida, l’estremo rischio sarebbe piuttosto il contrario: che noi pensiamo di aver capito il termine *differance*. Mentre invece – ecco l’estremo gesto derridiano – non bisogna affrettarsi a decidere tra l’economico e il non-economico. La *differance* non è semplicemente il medesimo, l’economico, ma è il non-economico, l’assolutamente altro (cioè che rompe radicalmente con ogni regime di economicità). “Se la *differance* è questo impensabile, forse non bisogna affrettarsi a portarla all’evidenza che farebbe presto a dissiparne il miraggio e

⁸⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

l'illogicità, con l'infallibilità di un calcolo che conosciamo bene, per aver riconosciuto con precisione il suo posto, la sua necessità, la sua funzione nella struttura della *differance*⁸⁷.

Il problema di categorie concettuali, come quelle della coscienza (intesa come presenza a se, percezione di se nella presenza) e del soggetto, che ha da sempre dominato anche il campo della critica letteraria, sta per Derrida nel fatto che esse presuppongono sempre un rinvio ultimo alla presenza, un privilegio accordato al presente.

Occorre invece "porre la presenza – e particolarmente la coscienza, l'essere presso di se della coscienza – non più come la forma-matrice assoluta dell'essere ma come una "determinazione" e come un "effetto". Determinazione o effetto all'interno di un sistema che non è più quello della presenza ma quello della *differance*, in modo tale che, designando la coscienza come un effetto o una determinazione, si continua, per delle ragioni strategiche che possono essere più o meno lucidamente deliberate e sistematicamente calcolate, a operare secondo il lessico che si delimita"⁸⁸

La messa in questione della presenza, e qualcosa d'altro di un semplice ribaltamento dell'opposizione o di un semplice cambio di prospettiva. Su questa concezione di un ribaltamento, Derrida ha in mente certamente sia l'oltrepassamento heideggeriano della metafisica della presenza, ma anche la lezione di Nietzsche (anzi, il gesto e talvolta più nicciano che heideggeriano), e di Freud. La *differance* interpreta questo smarcamento dal predominio della presenza, traducendo l'opera dei maestri del sospetto e interpretandone l'esigenza.

Da Nietzsche Derrida riprende in particolare l'idea di una *differenza di forze*. Come noto per Nietzsche la coscienza è "l'effetto di forze la cui essenza, i cui percorsi e i cui modi non le sono propri"⁸⁹. Forza che però non è mai presente, bensì non è che un gioco di differenze e di quantità. Non ci sarebbe forza in generale senza la *differenza* fra le forze.

Da Freud, invece, Derrida riprende i concetti di *traccia* (*Spur*), di apertura di un cammino (*Bahnung*) e di forze che aprono un cammino. V'è poi l'idea di una messa in riserva, e l'idea di deviazione (*Aufschieben*, *Aufschub*). Si pensi oltre al grande tema

⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

dell'inconscio, all'idea di una differenza tra il principio di piacere e il principio di realtà, che, come noto, consiste in una deviazione, in una rinuncia del piacere immediato al fine di ottenere un obiettivo. Poi c'è il grande tema dell'inconscio.

Per quanto riguarda invece Heidegger, abbiamo visto come la *diffe rance* sia la messa in questione dell'*entità*, oltre che della presenza. Ma allora questo comporta che anche la *différance non è*. Da un lato, la *différance* non è che il dispiegamento della differenza ontologica, ma è anche vero che, dall'altro lato, ciò non è che un effetto intra-metafisico della *différance*. Afferma infatti Derrida: "Forse bisogna pensare questo pensiero in-audito, questo tracciamento silenzioso: che la storia dell'essere, il cui pensiero coinvolge il *logos* greco-occidentale, non è essa stessa, così come essa si produce attraverso la differenza ontologica, che un'epoca del *diapherein*"⁹⁰. Si tratta cioè di tentare di pensare la differenza ontologica come una *diffe rance*, traducendo dunque differenza con *diffe rance*, il che significa tentare di ripensarla in termini archi-originari, come una differenza che non si è mai data puramente come tale. E così che anche l'idea di un'"epoca", e di una "storia dell'essere" viene archi-originarmente meno.

La *différance* è, in breve, più "vecchia", per questo archi-originaria, della differenza ontologica. Derrida precisa: "Poiché l'essere non ha mai avuto "senso", non è mai stato pensato o detto come tale se non dissimulandosi nell'ente, la *diffe rance* in una certa e assai strana maniera, (è) più "vecchia" della differenza ontologica o della verità dell'essere"⁹¹. Si passa dalla storia dell'essere al gioco della traccia, "di una traccia che non appartiene più all'orizzonte dell'essere ma il cui gioco sostiene e forma il bordo del senso dell'essere: gioco della traccia o della *diffe rance* che non ha senso e che non è. Che non appartiene"⁹². La posizione di Derrida non è dunque in antitesi rispetto all'idea heideggeriana di una differenza ontologica, bensì consiste in un suo radicale ed inesausto ripensamento.

Della *diffe rance* non ne è niente, non è niente, né si presenta, a dispetto di ogni onto-fenomenologia. E tuttavia ne resta *traccia*. Ecco il concetto che consente a Derrida di operare una decostruzione dell'onto-fenomenologia: "traccia che è al di là di ciò che lega in profondità l'ontologia fondamentale e la fenomenologia. Stando sempre in

⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*

differance, la traccia non è mai come tale in condizione di presentazione di sé. Presentandosi essa si cancella, risuonando si assorda e si smorza, come la *a* quando si scrive, quando iscrive la sua piramide nella *differance*⁹³.

Ora, ciò che Heidegger lamenta è proprio il fatto che di questa differenza si sia obliata ogni *traccia*: “la differenza dell’essere dall’ente, ciò che la metafisica ha obliato, e scomparsa senza lasciar traccia. La traccia stessa della differenza è sprofondata⁹⁴. Derrida s’appiglia proprio a questo ricorso heideggeriano al concetto di traccia per operare, quasi insensibilmente, il suo gesto decostruttivo.

La traccia, per sua essenza, si cancella sin dal suo primo tracciamento. Osserva Derrida: “La traccia non essendo una presenza ma il simulacro di una presenza che si disarticola, si sposta, si rinvia, non ha propriamente luogo, la cancellazione appartiene alla sua struttura. [...] La cancellazione della traccia precoce (“*die fru he Spur*”) della differenza è dunque “il medesimo” del suo tracciamento nel testo metafisico⁹⁵. Si annuncia così una struttura paradossale: “il presente diviene il segno del segno, la traccia della traccia. Non è più ciò a cui in ultima istanza rinvia ogni rinvio. Diviene una funzione in una struttura di rinvio generalizzato. È traccia e traccia della cancellazione della traccia⁹⁶”.

Si osserva dunque un passaggio dal *presente* alla *traccia*, ad una traccia che considera strutturalmente la propria cancellazione e che quindi non potrebbe in alcun modo a sua volta rimandare ad un qualche tipo di presente, ma che piuttosto appartiene a quella che Derrida definisce appunto una “struttura di rinvio generalizzato”. Ancora una volta, Derrida accosta il concetto di traccia all’idea di matrice hegeliana della Piramide: “non un confine che si possa oltrepassare, ma di pietra, su una muraglia, da decifrare in altro modo, un testo senza voce⁹⁷”.

⁹³ *Ibid.*, p. 51-52.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁵ DERRIDA, *Margini*, p. 53.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

CAPITOLO II

Conseguenze critiche: la “conquista” dell’America

2.1 Dalla filosofia alla critica letteraria

Abbiamo considerato, nel primo capitolo, i concetti chiave della filosofia di Derrida. Si è trattato di un passo obbligato, di una necessità di chiarimento. Eppure forse qualcosa ancora stride. Cosa lega una pratica filosofica come questa alle indagini della critica letteraria? È una domanda lecita, a cui Silvio Petrosino⁹⁸ avrebbe risposto con un secco “nulla”, rigettando la possibilità della fortuna del decostruzionismo in ambito extrafilosofico, e in aree diverse da quella francese e italiana. Ma avremo modo di vedere come i concetti principali della filosofia derridiana, quello di *écriture*, traccia, supplemento, *différance*, rientrino nel discorso critico letterario che intendiamo prendere in analisi.

Per quanto riguarda il suo avvento negli Stati Uniti, certo è da tenere a mente la differenza che intercorre tra il tipo di insegnamento filosofico americano con quello continentale – ben incline a separare alla nascita aree disciplinari eterozigote. Al contrario, l’uso del decostruzionismo negli Stati Uniti rappresenta una reazione alla specializzazione della ricerca filosofica nella filosofia analitica, “per cui, da una parte, filosofi come Nietzsche e Kierkegaard sono studiati nei dipartimenti di letteratura, e dall’altra gli usi argomentativi della Linguistic Analysis hanno finito per diventare un gergo obbligatorio per chiunque pretenda di fare filosofia”⁹⁹. È così che sotto il nome di decostruzionismo – e tutte le terminologie ad esso affini – si ritrovano ricerche letterarie, ma anche storico-sociologiche, persino psicoanalitiche ed etnologiche.

L’idea della decostruzione è inseparabile da una certa contaminazione della filosofia con il suo “altro”; l’intertestualità “non esiste solo all’origine – cioè nelle varie letture fatte da Derrida su temi che vanno dalla etnologia alla psicoanalisi alla filosofia di Hegel e di Rousseau, alla semiotica e alla linguistica – ma con ogni probabilità lavora

⁹⁸ Cfr. S. PETROSINO, *Jacques Derrida e la legge del possibile*, Guida, Napoli 1983.

⁹⁹ M. FERRARIS, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli “Yale Critics”*, Edizioni Unicopli, Milano 1986. p. 13.

anche negli effetti, cioè nella creazione di nuovi incroci disciplinari, nella istituzione di campi applicativi diversi”¹⁰⁰.

Per spiegare in che modo il decostruzionismo sia entrato nell’ambito della teoria della letteratura, Rorty traccia una linea di congiunzione tra gli idealisti e quelli che lui definisce *testualisti*.

Nel secolo scorso ci furono filosofi che sostennero che non esiste nient’altro al di fuori delle idee. Nel nostro secolo ci sono persone che scrivono come se non ci fosse nient’altro al fuori dei testi. Queste persone, che chiamerò testualisti, includono per esempio la cosiddetta “Scuola di Yale” di critica letteraria incentrata intorno a Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller e Paul de Man, pensatori francesi poststrutturalisti come Jacques Derrida e Michel Foucault [...] Il centro di gravità del movimento intellettuale cui tali autori appartengono non è la filosofia, ma la critica letteraria¹⁰¹.

Entrambi adottano un atteggiamento antagonistico nei confronti della scienza della natura, mettendo in guardia contro l’idea che il pensiero umano finisca nell’applicazione di un metodo scientifico. Entrambi insistono poi “sul fatto che non è mai possibile confrontare il pensiero o il linguaggio umani con la nuda, immediata realtà”.¹⁰² La tesi che niente può essere confrontato a un’idea se non un’altra idea diventa per i testualisti la tesi che tutti i problemi, tutti gli argomenti sono relativi al linguaggio, al risultato della nostra scelta di usare un certo vocabolario piuttosto che un altro. Il vocabolario della scienza, ad esempio, è solo uno dei tanti, foss’anche il più funzionale nel predire e controllare la natura. La parte noumenica, libera, spirituale, può essere solo raggiunta attraverso l’arte, e non attraverso la scienza, costantemente imbrigliata nei suoi presupposti. Per queste ragioni, Rorty considera i testualisti “gli eredi spirituali degli idealisti, una specie che si è adattata al mutamento ambientale”¹⁰³. Questo mutamento consiste prevalentemente nell’aver superato la concezione della filosofia come tempio della cultura, come disciplina consolidata all’interno della quale

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp.13-14.

¹⁰¹ R. RORTY, *Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982; trad. it. di F. Elefante, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 149.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 150.

era possibile sostenere tesi metafisiche. Al contrario, asserzioni come quella che non esiste nient'altro al di fuori del testo, non vogliono farsi carico di argomentazioni epistemologiche o semantiche. Esse ci dicono che un certo paradigma di idee interconnesse – verità come corrispondenza, linguaggio come immagine, letteratura come imitazione – deve essere abbandonato. Filosofi come Derrida non sostengono di aver scoperto la reale natura della verità o del linguaggio o della letteratura, quanto piuttosto il contrario, e cioè che la nozione stessa di scoperta della natura va abbandonata, in quanto lascito di quella che abbiamo già analizzato come “metafisica della presenza” o “onto-teologia”.

Quindi, se da una parte filosofi e testualisti sono accumulati dall'opposizione alla tesi per cui la scienza è un modello dell'attività umana, dall'altra abbiamo già le prime differenze: mentre l'idealismo ottocentesco voleva sostituire un tipo di scienza con un'altra in quanto centro della cultura – cioè la scienza della natura con la filosofia – il testualismo vuole portare la letteratura al suo centro, e trattare sia la scienza e sia la filosofia come generi letterari. Se da un lato la scienza si caratterizza per la sua adesione a principi universalmente riconosciuti, che supportano la validità, la fondatezza, del discorso scientifico, la letteratura si oppone alla possibilità che esista un linguaggio stabilito, unico, una serie di principi che siano garanti di un'argomentazione senza conflitti.

Rorty chiama “romanticismo” la tesi per cui ciò “che è importante per la vita umana non sono le proposizioni in cui crediamo, ma il vocabolario che impieghiamo. Allora – afferma Rorty – il romanticismo è quel che accomuna l'idealismo metafisico al testualismo letterario”¹⁰⁴.

Come sappiamo, l'idealismo metafisico, che iniziò con il pretendere di essere l'unica possibilità che sia mai stata offerta per scoprire la natura ultima della realtà – “attraverso quei tratti che distinguono l'uomo in quanto essere spirituale” – dovette presto crollare sotto l'attività di Hegel, che sostituì l'Io trascendentale di Kant con l'Idea. Hegel fece della filosofia una disciplina speculativa piuttosto che meramente riflessiva, e iniziò a trattare il vocabolario della scienza galileiana semplicemente come uno fra dozzine di altri in cui l'idea sceglie di descrivere se stessa. La *superscienza*

¹⁰⁴ R. RORTY, *Ibid.*, p. 152.

inaugurata dall'idealismo metafisico, quella per cui la morale, l'arte, la religione possono essere integrate nei limiti della ragione, viene soppiantata dal gesto hegeliano.

Ora, dice Rorty, ciò che è sopravvissuto alla scomparsa dell'idealismo metafisico di ascendenza kantiana è il romanticismo. Hegel dimostrò che può esserci “un tipo di razionalità senza argomentazione, una razionalità che opera al di fuori dei limiti di ciò che Kuhn chiama ‘matrice disciplinare’, in un'estasi di libertà spirituale. La ragione astutamente utilizzò Hegel, contro le sue stesse intenzioni, per scrivere la Carta costituzionale della nostra moderna cultura letteraria”¹⁰⁵.

La moderna cultura letteraria è capace di prescindere dalla scienza, di asserirne la propria superiorità spirituale. La cultura letteraria acquista autonomia, ma è con Nietzsche e James Williams che questa autonomia diventa supremazia. Il loro contributo fu quello di sostituire il pragmatismo al romanticismo. Bisogna rinunciare alla pretesa di possedere la verità, e dire addio a parole come “verità”, “scienza”, “conoscenza” e “realtà”. Il passaggio di consegne dal romanticismo al pragmatismo all'interno della filosofia è andato di pari passo a un mutamento nella concezione di sé della cultura letteraria. È in questo passaggio che idealismo e testualismo si allontanano, nella misura in cui testualismo e pragmatismo si oppongono all'idea dell'idealismo metafisico e della poesia romantica di fare della letteratura un'attività scopritrice della verità ultima.

Bisognerebbe considerare il testualismo, afferma sempre Rorty, in termini di assoluto pragmatismo, di assoluto abbandono dell'idea di scoperta della verità, che è comune sia alla teologia sia alla scienza. Il testualismo, a differenza della tradizionale concezione umanistica, non si interessa a quel che l'autore ritiene significativo, ma opera all'interno del testo secondo due direzioni: da una parte si può trattare il testo come operante all'interno di se stesso, come causa in sé sufficiente di certi effetti molto precisi che esso ha su un lettore ideale; dall'altra, il testualista può disinteressarsi alla questione del testo in quanto macchina che opera indipendentemente dal suo creatore, e fornire quel che Bloom chiama “una forte mislettura”. Il critico riarticola quindi il testo in una configurazione congeniale ai suoi scopi. E ciò attraverso l'imposizione al testo di un vocabolario che può non avere nulla a che fare col vocabolario del testo o del suo autore.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 158.

Entrambe le direzioni partono dal rifiuto pragmatista di pensare la verità come corrispondenza alla realtà. “Ma differiscono per il fatto che il primo tipo di critico è un pragmatista solo suo malgrado. Egli pensa che esista realmente un codice segreto, e che una volta scopertolo otterremo il testo giusto. Il forte mislettore non dà alcun peso alla distinzione tra scoperta e creazione, tra scoprire e costruire. [...]. Gli interessa quel che può ricavare, non la soddisfazione di ottenere qualcosa di giusto”¹⁰⁶. Qui Rorty propone una distinzione tra testualista debole e testualista forte. Il primo è colui che pensa che ciascuna opera abbia un proprio vocabolario, il proprio codice segreto. Il secondo ha un proprio vocabolario e non si preoccupa che gli altri lo condividano.

Il testualista forte assume il testo come semplice supporto di un’analisi del tutto autonoma rispetto alle dichiarazioni esplicite contenute in esso. Il testualista debole è invece colui che adotta una maggiore aderenza filologica alle intenzioni dichiarate dal testo preso in esame, al suo voler-dire. Il decostruzionismo letterario si presenta, in base a queste definizioni, come forma di testualismo debole che enfatizza la dimensione del messaggio letterario in quanto tale.

È necessario a questo punto una ricapitolazione: l’idealismo metafisico fu uno stadio momentaneo nell’insorgenza del romanticismo. La concezione per cui la filosofia può prendere il posto della scienza come sostituto secolare della religione fu uno stadio momentaneo del passaggio dalla scienza alla letteratura come disciplina culturale predominante. Il romanticismo fu conservato nel pragmatismo, cioè la concezione per cui il significato dei nuovi vocaboli non consisteva nella loro capacità di decodificare bensì nella loro pura e semplice utilità. Il pragmatismo, secondo Rorty, è il corrispettivo filosofico del modernismo letterario, quel tipo di letteratura che rivendica la propria autonomia e novità anziché la veridicità in rapporto all’esperienza e la scoperta di un significato preesistente.

Alla luce di ciò che abbiamo appena considerato, il testualismo si caratterizzerebbe per la rivendicazione dell’autonomia delle *Geisteswissenschaften* rispetto alle *Naturwissenschaften*, con un atteggiamento tipicamente romantico: la cultura letteraria e filosofica ha un valore specifico, che è indipendente dalle considerazioni a proposito di stati di cose del mondo oggettivo della natura. Sulla base di questa complessiva autonomia romantica delle scienze dello spirito, ermeneutica e

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 160.

decostruzionismo si pongono sullo stesso piano¹⁰⁷. In entrambi i casi viene rifiutata la speranza illuministica di un rapporto diretto della razionalità con il mondo dei referenti obbiettivi, e di una interazione fra cultura letteraria e cultura scientifica.

Per capire meglio, leggiamo prima un passo dell'*Introduzione all'ermeneutica letteraria* di Szondi, citato dallo stesso Ferraris:

Se oggi ci si interroga sulla legittimità dell'intento ermeneutico così come affermato da Schleiermacher, si potrà trovare una risposta solo nel quadro del dibattito che da decenni confronta la scienza letteraria tedesca e straniera con la tradizione della scuola diltheiana fondata sulla filosofia della vita e sulla psicologia dell'*Erlebnis*: nel formalismo, nel *new criticism*, nell' "arte dell'interpretazione", nello strutturalismo. Stranamente, il passo decisivo compiuto da Schleiermacher, che spinto nell'insoddisfazione per la "solitaria considerazione dello scritto isolato" tornava dalla scrittura al discorso, costituisce oggi soprattutto in Francia il punto centrale della discussione, senza che peraltro venga fatto il nome di Schleiermacher: penso da un lato alle riflessioni sulla letteratura, fortemente influenzate da Dilthey, di Georges Poulet, rifacendosi al processo soggettivo della percezione della coscienza; dall'altro a una teoria della letteratura derivata certamente da Mallarmé, che si fonda sul concetto centrale di *écriture*, e che ha i suoi esponenti in Roland Barthes e in Gerard Genette, ma soprattutto in Jacques Derrida¹⁰⁸.

Szondi crede che l'interesse decostruzionistico per la scrittura risponda ad un sentiero interrotto dell'ermeneutica, che con il filosofo e teologo Schleiermacher ha portato l'interesse per la testualità e la scrittura in secondo piano. L'interesse per la testualità, per la "solitaria considerazione di uno scritto isolato", sembra agli occhi di Schleiermacher una fondazione troppo ristretta per una teoria universale, quale nelle sue intenzioni dovrebbe essere l'ermeneutica.

E tuttavia, secondo Ferraris, considerare il progetto della grammatologia come tentativo di restaurare un'ermeneutica interrotta, sembra piuttosto scorretto, soprattutto se si considerano le differenze che intercorrono tra le due discipline. In primo luogo,

¹⁰⁷ Cfr. M. FERRARIS, *La svolta testuale*, pp. 51-52.

¹⁰⁸ P. SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1975; trad. it. di B. C. Marinoni, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Parma 1979, p. 148.

l'ermeneutica tenta di ricostruire un senso organico e unitario, un contesto riconoscibile, mentre il decostruzionismo pone l'enfasi sul carattere frammentario, decontestualizzato e opaco delle tracce testuali. In secondo luogo, la lettura ermeneutica e quella decostruttiva si rivelano inconciliabili: l'ermeneutica ha una base storicistica, un forte interesse per il mondo della vita, e in definitiva rientra nel quadro di una filosofia hegeliana della storia; il decostruzionismo invece, pone l'attenzione sulle forme simboliche separate dal mondo storico e dalle intenzioni psicologiche che le hanno generate. Inoltre, bisogna considerare che l'enfasi sulla questione della scrittura, nel decostruzionismo, non riprende semplicemente il concetto "normale" di scrittura messo in ombra dall'ermeneutica. La scrittura "normale", quella che Derrida designa come "concetto classico di scrittura", concepita come rapporto tra un significante sensibile e un significato profondo, non è mai stata abbandonata dall'ermeneutica.

Più che a questo, il decostruzionismo si rivolge dalla parte di una tradizione che deriva da Mallarmé, il quale considera la scrittura non come semplice trasmissione di idee, dispositivo mnemonico, ma come attività eminentemente poetico-espressiva. La posizione di Mallarmé, così come quella di Flaubert o di Valéry, si potrebbe definire come affine a quella del romanticismo otto-novecentesco. Per loro, il testo e la scrittura non sono semplici mediazioni nei confronti di un mondo extratestuale. Piuttosto, il libro diviene l'equivalente del mondo, *Ersatz*, e tra i due termini si stabilisce un'equazione in base alla quale il secondo si risolve nel primo. Proust ne esemplifica magistralmente il concetto: "La vera vita, la vita finalmente scoperta e chiarita, la sola vita di conseguenza pienamente vissuta, è la letteratura"¹⁰⁹.

Il romanticismo si estende quindi nella sua conseguenza più radicale, e il problema dell'*écriture* viene tematizzata come dimensione autonoma e autoreferenziale. Se il libro è il mondo, ne consegue che quest'ultimo non deve più confrontarsi con un mondo di referenti esteriori. Il libro del mondo finisce per essere un testo sul nulla, e la scrittura ritrova la sua ragione d'essere nel rendere il lettore consapevole dell'assenza del suo oggetto.

Il libro puro è naturalmente rivolto verso l'oriente di questa assenza che è, al di qua e al di là del carattere innato di ogni ricchezza, il suo

¹⁰⁹ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. 7, *Le temps retrouvé*; trad. it. di G. Caproni, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 7, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1970, p. 135.

contenuto proprio e primo. Il libro puro, il libro in se stesso, deve essere, per quel che è in esso insostituibile in modo essenziale, questo “libro sul niente” che sognava Flaubert.¹¹⁰¹¹¹

È evidente come la tradizione inaugurata da Mallarmé, Flaubert e Valéry abbia giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo della grammatologia: essi “sono gli antenati della concezione della *grammé* come differenza, come traccia di assenza, come dimensione non solo e non soltanto comunicativa, ma espressiva, evocativa e spazializzante”¹¹².

Esito dell’equazione libro-mondo è infine la rivalutazione del frammento. Il libro sul nulla è già sintomo di un desiderio di totalità che si risolve nella formulazione di una totalità negativa. Ciò che conta davvero è la scrittura come traccia, per questo il decostruzionismo non può essere assimilato ad un tipo di ermeneutica. “L’interprete non trae dal testo, e dalla scrittura che vi è deposta, il quadro del mondo storico originario entro cui il testo è prodotto; piuttosto, il frammento vale qui come traccia di un’assenza”¹¹³. Il fine della critica decostruzionista non è, secondo Ferraris, ermeneutico, o almeno non ermeneutico nel senso comune. Geoffrey Hartman, infatti, ricorre spesso alla definizione di “ermeneutico” per individuare gli esponenti della nuova critica di Yale. Ma lo fa tenendo conto delle differenze che intercorrono tra un tipo di interpretazione che vuole essere organica, e un tipo di interpretazione che vuole, e deve, rimanere frammentaria¹¹⁴.

Il rapporto che abbiamo cercato di delineare tra il decostruzionismo come pratica filosofica e il decostruzionismo come possibilità di fare critica letteraria solleva ancora numerosi problemi. Si tratta di verificare se questo passaggio non comporti una sorta di *escamotage* per cui i testi letterari sono chiamati a sostenere tesi filosofiche a essi estranei; occorre poi considerare la legittimità di un’affermazione per cui ogni testo viene considerato come letterario.

¹¹⁰ DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, p. 10.

¹¹¹ “Quel che mi pare bello, e che vorrei scrivere, è un libro sul niente, un libro senza appigli esteriori, che si tenesse su da solo per la forza intrinseca dello stile, come la terra si regge in aria senza bisogno di sostegno; un libro quasi senza soggetto, o almeno il cui soggetto fosse, se possibile, quasi invisibile” (G. FLAUBERT, *Lettere*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1949, p. 82)

¹¹² M. FERRARIS, *Ibid.*, p. 54.

¹¹³ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁴ *Infra*, cap. IV.

Come fa notare Ferraris,

il decostruzionismo è stato prodotto da una serie di contingenze filosofiche; ma non è per nulla detto che queste contingenze abbiano il medesimo valore nella analisi di forme letterarie che in parte esulano cronologicamente e tematicamente dalla crisi da cui muove Derrida. Sicché il passaggio dal decostruzionismo filosofico a quello letterario comporta una ridiscussione dello statuto della critica e della teoria della letteratura rispetto sia alle sue matrici teoriche sia ai suoi oggetti di analisi.¹¹⁵

2.2 Sulla strada della critica

A spiegare meglio le modalità con cui la critica letteraria si è impossessata dei presupposti derridiani è Jonathan Culler, che potremmo definire, assieme a Barbara Johnson, partigiano della causa decostruttiva in America.

Per Culler la filosofia di Derrida è vista come una ridefinizione del concetto di letteratura, e come una fonte di temi, come un esempio di strategie di lettura, e come un repertorio di suggestioni circa la natura e gli scopi della ricerca critica. “La decostruzione di un’opposizione gerarchica non impone cambiamenti alla critica letteraria, né vi costringe i critici, ma può costituire una notevole forza d’urto sul modo di procedere. [...] la decostruzione solleva istanze teoriche che i critici devono o ignorare o perseguire”¹¹⁶.

Culler non manca di enumerare le relazioni che la pratica decostruttiva intrattiene con la teoria e la critica letteraria. In primo luogo, la nozione di letteratura o di discorso letterario è implicata in molte delle opposizioni gerarchiche messe a punto dalla decostruzione, ad esempio quella serio/non serio, letterale/metaforico, verità/finzione.

Prendiamo in analisi la prima di queste gerarchie, che fa riferimento alla distinzione tra constativo e performativo, e alla *speech acts theory* in generale. Il constativo è un caso particolare del performativo, perché, come fa notare Culler, è naturale considerare un constativo, ad esempio “Il gatto è sul tavolo”, come la forma

¹¹⁵ M. FERRARIS, *La svolta testuale*, p. 108.

¹¹⁶ J. CULLER, *Sulla decostruzione*, p. 164.

ridotta di una serie di possibili performativi: “ti avverto che il gatto è sul tavolo”, “ammetto che il gatto è sul tavolo”, e così via. Il buon funzionamento degli atti linguistici, dice Austin, dipende dalla soddisfazione o meno di determinate condizioni (*felicity conditions*). Per questo motivo Austin spiega il significato di un enunciato non tanto nei termini di uno stato mentale, ma piuttosto propone un’analisi delle convenzioni del discorso. Dovrebbe dunque mettere da parte la nozione di presenza, e tentare di non rievocarla successivamente. Derrida indaga la possibilità di poter procedere senza riaffermare la nozione del significato come intenzione di significare presente alla coscienza nel momento dell’enunciazione.

Nella sua analisi, Austin decide di escludere gli enunciati non seri, proprio come fa la filosofia. L’uso non serio del linguaggio è qualcosa di extra, aggiunto al linguaggio ordinario e che ne dipende completamente. Esso è parassitico rispetto al linguaggio ordinario. Proprio questa idea di Austin viene messa in discussione da Derrida, quale idealizzazione impossibile e non legittima. Accantonare certi usi del linguaggio come parassitici, al fine di fondare la propria teoria sugli usi “ordinari” del linguaggio, significa proprio evitare quelle domande sull’essenza del linguaggio a cui una teoria del linguaggio dovrebbe dare risposta. Austin, come del resto i suoi predecessori, opera una simile esclusione, invitando lo studioso a chiedersi se questa non sia una manovra illecita, tanto più che questi tendono a porre la parola “serio” sempre tra virgolette, avanzando qualche dubbio sull’opposizione gerarchica serio/non serio. “Il fatto che la stessa scrittura di Austin sia spesso molto scherzosa e seducente, o che egli non esiti a sovvertire le distinzioni proposte, enfatizza semplicemente l’inadeguatezza dell’esclusione del discorso non serio”¹¹⁷. L’aver dimostrato, da parte della decostruzione, che queste gerarchie vengono disgregate dal lavoro dei testi che le propongono ha come conseguenza quella di alterare la posizione del linguaggio letterario.

Dunque l’effetto della decostruzione è, prima di tutto, quello di infrangere il rapporto gerarchico che ha determinato il concetto di letteratura ri-inscrivendo la distinzione tra opere letterarie e non letterarie all’interno di una generale letterarietà o testualità

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

E infatti

“se il linguaggio serio è un caso speciale del non serio, se le verità sono finzioni di cui si è dimenticata la finzionalità, allora la letteratura non è un esempio di linguaggio deviante e parassitico. Al contrario, sono gli altri tipi di discorso a potersi considerare casi di letteratura generalizzata o archi-scrittura”¹¹⁸.

Questo non perché il linguaggio letterario acquisti un privilegio nei confronti del linguaggio non letterario, ma perché la caratteristica di “letterario” è applicabile a “ogni testo che implicitamente o esplicitamente significhi il suo proprio modo retorico e prefiguri il proprio fraintendimento come il correlativo della sua natura retorica, della sua retoricità”¹¹⁹. Ciò che incoraggia il decostruzionismo, dunque e in primo luogo, è una intercomunicazione tra quelli che vengono generalmente presi come tipi di discorso diversi e inavvicinabili.

L’impatto decostruzionista, oltre che sulla stessa nozione di letteratura, si fa sentire anche su tutta una serie di concetti critici di cui ha decostruito le gerarchie filosofiche su cui essi si fondavano. Prendiamo ad esempio la decostruzione dell’opposizione tra letterale e metaforico, che conferisce un’importanza primaria allo studio delle figure, le quali diventano norma piuttosto che eccezione, e base, piuttosto che caso speciale, degli effetti linguistici. Ovviamente, sovvertire, per così dire, questa opposizione, rende difficile una distinzione rigorosa tra letterale e metaforico. In teoria, le metafore sarebbero caratteristiche contingenti del discorso filosofico (serio); anche se possono avere un ruolo importante nell’espressione e nell’elucidazione dei concetti, esse sono separabili dai concetti e dalla loro adeguatezza o inadeguatezza. Di fatto, uno dei compiti fondamentali della filosofia consiste proprio nel separare i concetti essenziali dalla retorica in cui sono espressi. Ma quando si cerca di portare a termine questo compito, non solo si rivela difficile trovare dei concetti che non siano metaforici, ma gli stessi termini con cui si definisce questo compito sono metaforici. In pratica, “prima ancora di essere procedimento retorico nel linguaggio, la metafora sarebbe

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹¹⁹ P. DE MAN, *Blindness and Insight. Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, New York 1971; trad. it. di E. Saccone *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguri Editore, Napoli 1975, p. 171.

l'insorgere del linguaggio stesso"¹²⁰. Questo vuol dire che il critico all'opera deve fare i conti, ora, con la possibilità che ogni discorso sia figurato, e anche con le radici figurali delle affermazioni letterali. "Spesso questo comporta, [...], che si leggano opere letterarie come trattati retorici impliciti, i quali portano avanti, in termini figurati, una disputa sul letterale e il figurato"¹²¹.

A risentire della teoria decostruzionista è anche il concetto di mimesis, che coinvolge le opposizioni gerarchiche oggetto/rappresentazione e originale/imitazione. Quale che sia il modo in cui si vuole considerare il rapporto tra i due estremi dell'opposizione, Derrida giunge alla conclusione che, "se Platone respinge spesso la mimesi e quasi sempre le arti mimetiche, non separa mai lo svelamento della verità, *aletheia*, dal movimento di anamnesi. Emerge così una divisione all'interno della mimesi, un'autoduplicazione della ripetizione stessa."¹²² L'imitazione si divide in una mimesi essenziale, inseparabile dalla produzione della verità, e la sua inessenziale imitazione; e questa mimesi successiva che si ritrova ad esempio nelle arti, si dividerà ancora in forme accettabili e la loro imitazione. Si assiste a un raddoppiamento di imitazione di imitazione. Il gioco della mimesi nei testi teorici suggerisce il (non)concetto di una mimesi originaria che infrange la gerarchia di originale e imitazione.

I rapporti mimetici si possono considerare intertestuali: rapporti tra una rappresentazione e l'altra piuttosto che tra un'imitazione testuale e un'origine non testuale. I testi che affermano la pienezza di un'origine, l'unicità di un'origine, lo stato di dipendenza di una manifestazione o la derivazione di un'imitazione, possono rivelare che l'originale è già un'imitazione e che qualunque cosa ha inizio con una riproduzione¹²³.

Strettamente collegato al concetto di rappresentazione è il concetto di segno, che abbiamo già avuto modo di analizzare nella nostra esposizione della decostruzione della teoria saussuriana. Si è spesso considerata la decostruzione come un movimento teorico con orientamento linguistico o semiotico, che tratta la letteratura come un sistema di

¹²⁰ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, p. 142.

¹²¹ J. CULLER, *Ibid.*, p. 169.

¹²² J. DERRIDA, *La disseminazione*, p. 217.

¹²³ J. CULLER, *Ibid.*, p. 171.

segni; e tuttavia, come abbiamo già notato, la distinzione tra un significato e un significante è essenzialmente metafisica.

Nonostante l'insistenza sulla natura puramente differenziale del segno,

Il mantenimento della rigorosa distinzione – essenziale e giuridica – fra signans e signatum, e l'equazione fra signatum e concetto, lasciano aperta di diritto la possibilità di pensare un concetto significato in se stesso, nella sua semplice presenza al pensiero, nella sua indipendenza rispetto lingua, e cioè rispetto a un sistema di significanti. Lasciando aperta questa possibilità - che è tale fin dal principio dell'opposizione significante/significato, cioè del segno – Saussure contraddice le acquisizioni critiche di cui parlavamo momento fa. Riconosce all'esigenza classica il diritto di ciò che io ho proposto di chiamare “significato trascendentale”: un significato che di per sé, nella sua essenza, non rinvia ad alcun significante, eccede la catena dei segni e, a un certo momento non funziona più esso stesso da significante. Al contrario, se si mette in questione la possibilità di un simile significato trascendentale e si riconosce che ogni significato è anche in posizione di significante, diventa problematica nella sua stessa radice la distinzione tra significato e significante – cioè diventa problematico il segno¹²⁴.

Non ci sono significati finali che arrestino il movimento della significazione, e questa condizione non è un accidente del segno, ma un elemento costitutivo della sua struttura.

Il raddoppiamento strutturale di ogni significato come significante interpretabile suggerisce certamente che il campo dei significanti raggiunge una certa autonomia: ciò non implica però dei significanti senza significati, ma solo l'incapacità dei significati a porre termine al processo della significazione.

“C'è tuttavia un aspetto del lavoro di Derrida che induce a enfatizzare il significante”¹²⁵. Sia in *De la grammatologie* sia in *Glas*, Derrida mette in rilievo l'esclusione di Saussure dei segni onomatopeici, definiti di secondaria importanza per

¹²⁴ J. DERRIDA, *Posizioni*, pp. 56-57.

¹²⁵ J. CULLER, *Ibid.*, p. 173.

una teoria del segno linguistico. Del resto, questi segni che si suppongono motivati non sono mai puramente mimetici ma sempre in parte convenzionali, risultato fortuito di una particolare evoluzione fonetica. La stranezza per cui de Saussure prima promuova l'arbitrario a scapito del motivato e poi escluda il fortuito dalla sua analisi non è certo passata inosservata. “Ma per poter definire il sistema linguistico come essenzialmente fortuito, cioè arbitrario”, dice Culler, “Saussure si trova nella necessità di escludere la motivazione fortuita”¹²⁶. Per Derrida è inevitabile chiedersi se questa contaminazione dell'arbitrario da parte della motivazione non sia in realtà inseparabile dal lavoro del linguaggio.

E se questa mimesi significasse che il sistema interno del linguaggio non esiste o non lo si usa mai, o almeno non lo si usa se non nel contaminarlo, e che questa contaminazione è inevitabile e perciò regolare e normale, appartiene al sistema e al suo funzionamento, en fasse partie, cioè ne è parte e al tempo stesso costituisce il sistema che è il tutto, parte di un tutto più grande di se stesso?¹²⁷

I segni arbitrari del sistema linguistico possono essere elementi di un sistema letterario o discorsivo più grande in cui si riscontrano sempre effetti di motivazione, demotivazione e rimotivazione, e in cui i rapporti di somiglianza tra i significanti o tra significanti e significati possono sempre produrre effetti, siano essi consci o inconsci.

Derrida porta in proposito l'esempio del nome proprio, suggerendo che “la grande scommessa del discorso letterario è la paziente, furtiva, quasi-animale o vegetale, instancabile, monumentale, derisoria trasformazione del nome proprio – un rebus – in cosa o nome di cosa”. Leggendo il poeta Francis Ponge, si concentra sul movimento della spugna, “la logica porosa del segno, il *signé* “*éponge*”, che è un effetto della firma, un *signé Ponge*, ma firma che disperde il soggetto all'interno del testo”¹²⁸. Il nome proprio dovrebbe essere puro riferimento, non dovrebbe avere significato. Eppure, dal momento che esso è catturato dalla rete di un lingua, non può fare a meno di significare, di mostrare le tracce della firma/nome proprio.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ J. DERRIDA, *Glas*, Paris, Galilée, 1974; trad. it di S. Facioni, *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani 2006, p. 109.

¹²⁸ J. CULLER, *Ibid.*, p. 175

Ma l'iscrizione del nome proprio nel testo, fa notare Culler, è soprattutto la versione di una firma. In teoria la firma sta al di fuori dell'opera, la incornicia, la presenta, le conferisce autorità, ma per incorniciare, per segnare, per firmare un'opera la firma deve trovarsi in realtà dentro, nel cuore stesso dell'opera. Si innesta un rapporto problematico tra dentro e fuori nell'iscrizione di nomi propri e nel loro tentativo di incorniciare dall'interno.

Il problema della “cornice”, del rapporto tra dentro e fuori, è fondamentale per la teoria estetica e letteraria. Kant ne aveva già discusso nella sua *Critica del giudizio*, in cui definisce le qualità esteriori alla forma come parerga, accessori, supplementi della rappresentazione, che contribuiscono però in egual misura al piacere della ricezione artistica. Il *parergon* è “un misto di-dentro e di-fuori, ma un misto che non è una mescolanza o un compromesso, un di-fuori che è chiamato all'interno dal di-dentro per costituirlo nel suo interno”¹²⁹. Per chiarire il concetto di *parergon*, occorre una lunga citazione:

Il *parergon* si distacca contemporaneamente dall'*ergon* (dall'opera), e dall'insieme, si distacca innanzitutto come figura su di uno sfondo. Ma non si distacca da quest'ultimo come l'opera. Anche questa si distacca da uno sfondo. La cornice *parergonale* si distacca, invece da due sfondi, ma in rapporto a ciascuno di questi due sfondi, si fonde con l'altro. In rapporto all'opera che può servirgli da sfondo, si fonde con il muro, e poi, poco per volta, col testo generale. In rapporto allo sfondo che è il testo generale, si fonde con l'opera che si distacca dallo sfondo generale. Sempre come una forma su di uno sfondo, ma il *parergon* è una forma che non ha come determinazione tradizionale la funzione di staccarsi, ma quella di scomparire, eclissarsi, cancellarsi, dissolversi proprio la momento in cui fa uso della maggior energia. In ogni caso la cornice non è mai uno sfondo, così come possono esserlo l'insieme o l'opera, ma il suo spessore di margine non costituisce neppure una figura. O, almeno, è una figura che si stacca da se stessa.¹³⁰

¹²⁹ DERRIDA, *La verité en peinture*, Flammarion, Paris 1978; trad. it. di G. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, p. 62.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 60.

Questa figura che svanisce è proprio l'essenza dell'arte. Queste strutture possono anche rappresentare, indicare, significare, ma da queste funzioni è indipendente la loro bellezza, basata su ciò che Derrida chiama "le sans de la coupure pure", il senza della pura cesura o distinzione che definisce gli oggetti estetici. Se l'oggetto dei giudizi di puro gusto è un'organizzazione che non significa nulla e non si riferisce a nulla, allora il *parergon*, che pure Kant esclude dall'opera, è in effetti il luogo stesso della bellezza libera.

Il problema di cosa sia dentro o fuori l'opera letteraria non è da poco, e Derrida sottolinea il complesso rapporto tra dentro e fuori rispetto al testo preso in esame. È possibile, ad esempio, che ripiegandosi verso l'interno, una cornice esterna possa diventare l'elemento più intrinseco di un'opera, o viceversa.

Culler fa notare che la distinzione tra critica e letteratura oppone un discorso incorniciante a ciò che incornicia, o divide un metalinguaggio esterno dall'opera che descrive. La distinzione tra linguaggio e metalinguaggio, quindi tra dentro e fuori, si complica ulteriormente. A questo problema è legato un altro concetto di enorme importanza nel pensiero critico, ovvero la nozione di unità. Nei riguardi di questa questione, "la decostruzione non porta a un nuovo mondo in cui non c'è posto per l'unità ma all'identificazione dell'unità come figura problematica"¹³¹.

Il decostruzionismo identifica poi una serie di temi importanti su cui i critici possono concentrarsi nell'interpretazione delle opere letterarie: il tema della scrittura, della presenza e dell'assenza, dell'origine e della marginalità, della rappresentazione, dell'indeterminatezza.

Oltre a modificare concetti critici e a identificare temi particolari, la decostruzione mette in pratica uno stile di lettura, incoraggiando i critici a identificare o produrre certi tipi di lettura. Il critico letterario deve essere attento a diversi tipi di conflitto presenti nel testo. In primo luogo, dove ci sono opposizioni gerarchiche, egli deve investigare la legittimità di queste ultime, stabilire se e in quale misura è possibile che il secondo termine sia in realtà la condizione di possibilità del primo. È spinto poi a cercare punti di condensazione laddove un singolo termine riunisce in sé diverse linee di discussione o insiemi di valori. Quelli che vengono nominati come *parergon*, *pharmakon*, *supplemento*, costituiscono i punti in cui si fanno evidenti le tensioni provocate dal

¹³¹ J. CULLER, *Ibid.*, p. 182.

tentativo di sostenere o imporre conclusioni logocentriche, momenti di inquietante opacità che possono portare a commenti illuminanti.

Il critico deve poi interessarsi a tutto ciò che dal testo contraddica un'interpretazione autoritaria, senza escludere le interpretazioni che sembrano più fervidamente caldeggiate dall'opera stessa. Questo perché il testo porta sempre con sé i segni di una differenza da se stesso che rendono interminabile il processo di interpretazione, dal momento che il testo va costantemente al di là della rappresentazione di esso nell'esperienza di una persona che lo legga o lo scriva, proprio per l'intero sistema delle sue risorse e delle sue stesse leggi.

Oltre questo, c'è sempre bisogno di tenere a mente una difficoltà, un'inadeguatezza di possibili mosse interpretative. Ciò che viene decostruito non è tanto il testo stesso, quanto il testo come viene letto, la combinazione del testo e delle letture che se ne potrebbero fare. “Ciò che è messo in questione sono i presupposti e le decisioni che trasformano un modello complesso di differenze interne in posizioni o interpretazioni alternative”.¹³² Tutto ciò implica anche una maggiore attenzione a ciò che solitamente è considerato marginale.

Infine, la decostruzione influisce sulla critica letteraria perché, in quanto movimento teorico centrale nell'ambito delle discipline umanistiche, ha effetti sulla nozione che si ha circa la natura della ricerca critica e dei suoi fini. Abbiamo già avuto modo di vedere in quali termini il decostruzionismo operi per smantellare i presupposti su cui la critica strutturalista si fondava. Venuta meno la scientificità del procedimento che ne era alla base, crolla anche la possibilità di una qualunque scienza della letteratura, e ciò riporta la ricerca critica al compito dell'interpretazione. Il critico si trova nella posizione in cui il singolo romanzo viene esaminato per vedere come resiste alla logica narrativa o come la sovverte. La ricerca in campo umanistico è ora chiamata a ritornare al *close reading*, a quella che Barbara Johnson chiama una “scrupolosa cardatura delle forze della significazione in contrasto all'interno del testo”¹³³.

È facile vedere nella decostruzione un procedimento che abbia come intenzione quella di considerare l'interpretazione come il compito primo della ricerca critica. Una simile visione metterebbe in relazione gli obiettivi della teoria decostruzionista con

¹³² *Ibid.*, p. 176.

¹³³ Cfr. B. JOHNSON, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, John Hopkins University Press, Baltimora 1980, p. 5.

quelli del New Criticism. Ma è proprio la ricerca di un'interpretazione ciò a cui mirano i presupposti della decostruzione? Certo, l'idea che il fine delle analisi critiche sia quello di produrre chiarimenti fruttuosi delle opere individuali è un presupposto profondamente radicato nella critica americana. Ma, come fa notare Culler, se il fine della decostruzione fosse l'interpretazione, i suoi detrattori non avrebbero torto nel sostenere che l'accento posto sull'indeterminatezza del senso rende inutile il lavoro della decostruzione¹³⁴.

Per dimostrare che l'attività decostruttiva non è inutile, bisogna contestare l'assunzione che oppone la scienza all'interpretazione, e la generalità alla particolarità come due possibilità alternative, e assimila qualunque critica della scienza alla celebrazione interpretativa della particolarità. Per fare questo è necessario rivedere i rapporti che il decostruzionismo intrattiene con altre correnti critiche come lo strutturalismo.

Quest'ultimo pone l'attenzione sul linguaggio o sul discorso, e fa della coscienza o del soggetto un effetto dei sistemi che operano attraverso essi. Per poter fare questo, gli strutturalisti devono fornire un centro che faccia da punto di riferimento. Questo centro è il senso. Assumendo i significati come dati, la poetica cerca di identificare il sistema di codici responsabile di questi significati accettati e accettabili. "Questa possibilità di considerare un certo tipo di significato come dato, istituisce un collegamento tra lo strutturalismo e il *reader-response criticism*, per il quale il significato non è solo un fatto sociale dato ma soprattutto, ed esplicitamente, l'esperienza del lettore"¹³⁵.

Ma come abbiamo potuto dimostrare, l'attività del lettore si basa su dati precostruiti da quelle serie di gerarchie legate al logocentrismo che la decostruzione tenta proprio di allontanare. Ne consegue che nessun atto di comprensione potrebbe condurre a un fondamento sicuro su cui basarsi.

Lo strutturalismo, così come il New Criticism, ha tentato di collegare il senso della poesia direttamente alle sue strutture, ma ha scoperto di non poter contare solo su un significato dato ma che bisogna scontrarsi con l'ambiguità, l'ironia, la disseminazione. I significati dati sono sì punti di partenza, ma soggetti poi – come

¹³⁴ J. CULLER, *Ibid.*, p. 202.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 204

avviene nel decostruzionismo – alla dislocazione da parte delle stesse analisi che hanno reso possibili.

Tutto questo comporta un duro attacco al progetto strutturalista, ma non significa che il decostruzionismo si faccia carico di un'alternativa a questi punti di partenza indomabili e provvisori. “L'aver rivelato le complicità che esistono tra linguaggio e metalinguaggio, osservato e osservatore mette in crisi la possibilità di raggiungere la padronanza di una data sfera, ma non significa che la decostruzione abbia raggiunto un suo proprio grado di padronanza o che possa ignorarne l'intero problema da una posizione di sicura exteriorità”¹³⁶.

Nelle letture di particolari opere, e nelle letture su particolari opere, la decostruzione tenta di comprendere fenomeni testuali come i rapporti tra linguaggio e metalinguaggio, gli effetti di exteriorizzazione e interiorizzazione, o la possibile interazione di logiche in conflitto. E se le formulazioni prodotte da queste analisi sono esse stesse passibili di interrogazione, perché coinvolte nelle forze e negli stratagemmi che pure affermano di conoscere, questo riconoscimento d'inadeguatezza è anch'esso un'apertura alla critica, all'analisi, alla dislocazione.

2.3 La nascita della scuola di Yale

Si considera unanimemente, come inizio dell'interesse statunitense nei confronti del decostruzionismo, il 1966, anno in cui fu organizzata alla John Hopkins University una conferenza intitolata *The languages of Criticism and the Sciences of Man*. All'evento parteciparono, tra gli altri, Jean Hyppolite, Georges Poulet, Jacques Lacan, Serge Doubrovsky, Paul de Man e Roland Barthes. Già la seconda parte del titolo richiama l'attenzione sul goffo tentativo di tradurre il termine *Geisteswissenschaften* o *sciences humaines* in inglese, ed è indicativo di quelle difficoltà ineludibili che da sempre hanno coinvolto l'interazione tra il pensiero continentale e quello anglo-americano¹³⁷.

L'antropologo belga Luc de Heusch, invitato al convegno, declinò all'ultimo minuto, e gli organizzatori si trovarono nella necessità di un rimpiazzo veloce.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹³⁷ Cfr. W. MARTIN, *Introduction*, in J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN, *The Yale critics: Deconstruction in America*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, p. xix.

Hyppolite suggerì un suo vecchio studente, il trentaseienne Jacque Derrida, che accettò di partecipare seppur chiamato con tanto poco anticipo.¹³⁸

L'intervento pronunciato da Derrida in quell'occasione presenta un duplice interesse. Da un lato, esso si rivela come una netta presa di distanza nei confronti dello strutturalismo. Dall'altro, mette in evidenza le aporie sia di un pensiero della struttura, sia di una tematizzazione della intuizione originaria, che nelle forme dello strutturalismo, della critica fenomenologica, e del New Criticism, costituivano l'orizzonte metodologico della teoria della letteratura negli Stati Uniti.

Con gli interventi di Paul de Man e Derrida, la conferenza assunse un significato del tutto diverso. Quella che doveva essere l'occasione per celebrare gli esiti dello strutturalismo nell'ambito delle scienze umane divenne invece il tribunale di un processo d'accusa che vide in prima linea, paradossalmente, le voci meno autorevoli del convegno: De Man e Derrida. Indicativo di questo è titolo che venne dato alla raccolta degli atti della conferenza pubblicata nel 1970 e ripubblicata nel 1972: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* divenne *The Structuralist Controversy*. In retrospettiva, il contenuto degli atti metteva in discussione la vera esistenza dello strutturalismo come concetto significante, ed evidenziava il conseguente avvento del decostruzionismo¹³⁹.

Derrida scrive che la “rivoluzione strutturale” è l'ultimo passo di una avventura di idee che corona la “storia della metafisica” nella accezione heideggeriana. In effetti, il grande merito dello strutturalismo non è consistito tanto nel proporsi di individuare strutture ulteriori alle intenzioni soggettive e storiche; perché anzi la nozione di struttura è coestensiva a quella di pensiero – e, come abbiamo visto, l'ipotesi di una strutturalità trascendentale che sovrasta le intenzioni empiriche è precisamente il carattere tipico della metafisica. Piuttosto, lo strutturalismo ha portato a compimento un processo avviato da Nietzsche, Freud, Heidegger, per il quale non si tenta più di organizzare strutturalmente un reticolo di dati empirici, ma viene posta in questione la struttura in

¹³⁸ Un aneddoto curioso a riguardo viene citato dal John Hopkins Magazine: tornando indietro a quella scelta, Richard Macksey ricorda: “So we got in touch with him, and Jacques, on fairly short notice, said yes, he would come. I hadn't realized that he was going to be the Samson to tear down the temple of structuralism”.

¹³⁹ Cfr. *Ibid.*, p. xx.

quanto tale. La struttura perde il suo centro, e si inizia ad interrogare la “strutturalità della struttura”¹⁴⁰.

L’attenzione si sposta ora dal centro e dai dati empirici della struttura alla struttura stessa, con la conseguenza che il fondamento e l’oggetto dell’analisi vengono a equivalere al suo strumento, cioè al linguaggio. La storia del pensiero occidentale si trasforma in un deposito di testi destinati a una interpretazione potenzialmente illimitata. Così che l’oggetto delle *Humanities* non è il mondo dei “referenti”, ma l’universo del linguaggio (per cui le “scienze dell’uomo” si orientano in un senso nettamente antiumanistico); e l’indagine antropologica, storica, materialistica si trasforma in testualismo.

Al tempo stesso, però, se l’interrogativo delle scienze umane e della filosofia si sposta dagli oggetti iscritti nella struttura alla “strutturalità della struttura” e al linguaggio che la sostanzia, allora ogni approccio ai testi deve presentarsi non come una integrazione o una ricostruzione, volta a riconoscere il *voler dire* determinato, l’intenzione, gli oggetti empirici e il mondo storico da cui il testo sorge e a cui fa riferimento; ma deve piuttosto assumere i caratteri di una decostruzione, di uno smontaggio dei depositi di una tradizione. Deve assumere i caratteri di un gioco sul linguaggio.

Il decostruzionismo in America non costituisce una tendenza uniforme e compatta, e lo stesso si può dire di questo movimento all’interno di quella che viene denominata Scuola di Yale. Di fatto, il decostruzionismo di Yale è un insieme di tendenze ramificate, che si caratterizza genericamente per un dialogo piuttosto fitto con le tesi decostruzionistiche di Derrida, e per un’appartenenza al testualismo debole di cui abbiamo parlato sopra. Ma non appena si esaminano da vicino i testi dei quattro protagonisti della Yale School, si possono notare divergenze fondamentali.

Per una corretta analisi del fenomeno americano della “mafia ermeneutica”¹⁴¹, è necessario prendere in analisi quella che era la situazione della critica anglo-americana, ed in particolare quali erano le posizioni di coloro che furono poi raggruppati sotto il nome di “Yale Critics”.

¹⁴⁰ DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, p. 359.

¹⁴¹ L’espressione è di William H. Pritchard, *The Hermeneutical Mafia or, after Strange Gods at Yale*, in *Hudson Review* n. 28, pp. 601-610.

In primo luogo, gli sviluppi dello strutturalismo erano ancora molto seguiti, e saggi pubblicati in inglese come *Structuralism: The Anglo-American Adventure* di Geoffrey Hartman si proposero di renderli accessibili al vasto pubblico. Gli anni a cavallo tra i cinquanta e i sessanta furono inoltre caratterizzati da quel *close reading* promosso dal *New Criticism*, e che venne a combinarsi con un maggiore interesse e una maggiore consapevolezza per i contesti storici.

Negli anni sessanta, Bloom, Hartman e de Man avevano già acquisito rilievo come romantici interessati prevalentemente al problema dell'immaginazione e della coscienza; Secondo Wallace Martin, Hartman, Miller e Bloom, nonostante le differenze di cui ci renderemo conto, condividevano diverse convinzioni negli anni sessanta. Per tutti e tre, la caratteristica maggiore della letteratura era la sua interiorità, come coscienza o visione. Il concetto di letteratura come artefatto era, secondo loro, artificiale. La coscienza immaginativa che sottende le parole della letteratura era connessa al sacro, a quegli impulsi ed esperienze che, prima della seconda caduta, avevano dato inizio alla religione e alla teologia.

The mind need a garb of words to transport its interiority to others, but (ad Hartman showed in *The Unmediated Vision*), post-Enlightenment poets strive to transcend mediation. "Literature is a form of consciousness. [...] Though literature is made of words, these words embody states of mind and make them available to others" (Miller). "An emphasis on words is discriminatory as well as discriminating unless it guides us to larger structures of the imagination" (Hartman). "The plea for literary history merges here with that for phenomenology, or consciousness studied in its effort to appear" (Hartman). Bloom did not indulge in programmatic statements about criticism before 1970. [...]. But it was evident that he was more strongly committed to a conception of poetry as vision that was either Hartman or Miller.¹⁴²

Hartman, de Man e Miller subirono maggiormente influsso della filosofia di Derrida rispetto alla maggior parte dei critici americani, dal momento che essi erano in contatto con la filosofia continentale da cui il filosofo francese prese le mosse. Delle somiglianze erano già presenti. Quando, ad esempio, Derrida afferma che il centro della

¹⁴² W. MARTIN, *Ibid.*, p. xxi.

struttura è “il punto in cui la sostituzione dei contenuti, degli elementi, dei termini non è più possibile”¹⁴³, ma che allo stesso tempo autorizza il “gioco degli elementi” attorno allo stesso, stava descrivendo l’essere che risiede in tutti gli oggetti e che rivela brevemente se stesso come una presenza fugace che scorre dappertutto di cui Miller parla in *Poets of Reality*.

Harold Bloom, ben conosciuto negli anni sessanta come sostenitore appassionato e prolifico dell’immaginazione di stampo apocalittico-romantico, aveva raggiunto un diverso tipo e livello di fama con la pubblicazione di *The Anxiety of Influence*. Hartman, che con il suo *Wordsworth’s Poetry* aveva rimodellato gli studi su Worthworth, aveva consolidato la sua reputazione come uno dei maggiori critici, teorici e storici letterari del tempo con il suo volume *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, che può far da esempio a quella tendenza ad integrare *close reading* e consapevolezza storica di cui si è detto sopra. In questa sede Hartman non solo esprime delle riserve nei confronti del formalismo anglo-sassone, ma sostiene anche che l’incuria “continentale” nei confronti degli aspetti formali della letteratura, quale quella dei lavori di Poulet, porta ad un altro dilemma: la concezione di Georges Poulet della storia letteraria sembra essere una riflessione ultima, una cornice esteriore messa da parte per lasciar spazio alla coscienza, salvo poi essere reintrodotta nel discorso in maniera tutt’altro che naturale.

Paul de Man, con la pubblicazione di *The Rethoric of Temporality* e il volume *Blindness and Insight* era diventato una delle maggiori voci della critica agli inizi degli anni settanta. Miller, infine, che aveva già pubblicato importanti contributi sulla poesia moderna e sulla letteratura vittoriana, aveva raggiunto la fama negli anni sessanta come critico fenomenologico ispirato da Georges Poulet e dalla Scuola di Ginevra. All’inizio degli anni settanta, influenzato dal lavoro di Derrida e, pian piano, da quello di de Man, si avvicinò alla causa decostruttiva che avrebbe poi successivamente supportato con una serie di articoli e pubblicazioni.

Prima del 1970, Miller, Bloom e Hartman erano “practical critics”¹⁴⁴: essi si opponevano all’enfasi rivolta agli aspetti linguistici e strutturali della letteratura, e non soltanto perché trascinava l’attenzione lontano dalla coscienza, ma anche perché, nelle mani dei critici precedenti, questo atteggiamento era stato usato per denigrare il

¹⁴³ J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, pp. 359-360.

¹⁴⁴ W. MARTIN, *Ibid.*, p. xxi.

romanticismo, al quale – come abbiamo già detto, essi erano collegati. Il New Criticism, dice Hartman:

concentrated all its attention on teaching a methodical suspicion of the word, on demanding even of poetry an ironic or tensional structure, and on establishing by that criterion a new and exclusive line of modern classics. Its imitators had become “formalists, hunting structures by means of what they believe to be value-free techniques and confusing art with ideas of order”¹⁴⁵

Paul de Man era in conflitto anche con i formalisti, i quali credevano che il linguaggio di un testo letterario incorporasse unicamente la coscienza dell'autore, e che la critica potesse, perciò, ricostruire il suo significato attraverso l'analisi verbale o stilistica.

Egli, comunque, non aveva assimilato il formalismo al New Criticism, ma aveva evidenziato che l'enfasi posta dai new critics sull'ambiguità e l'ironia chiamano in questione ogni “nozione puramente empirica dell'integrità della forma letteraria”¹⁴⁶. A differenza di Hartman e Miller, de Man guarda meno alla critica della coscienza e alla fenomenologia francese di quanto non faccia con i loro antecedenti tedeschi, per una poetica che dovrebbe correggere gli eccessi positivisti del formalismo. Dal suo punto di vista, tutti i tipi di criticismo che sussumono alla coscienza nella superficie verbale, o tentano di dissolvere il linguaggio in una totalizzazione della riflessione o sensazione, sono tentativi che cercano di riempire l'abisso che rende l'Essere, l'abisso tra il significato e il referente, o tra la coscienza e la cosa¹⁴⁷.

In un saggio scritto prima del simposio del 1966, de Man asserisce che una critica allo strutturalismo implicherebbe gli stessi problemi che aveva sollevato discutendo il formalismo, ma nota anche che le intuizioni teoriche che “sono alla base dei metodi dello strutturalismo sono assai più forti e coerenti”¹⁴⁸ rispetto a quelle dei *New Critics*. La sua visione dello strutturalismo sarebbe poi cambiata nel tempo. Il grande contributo del New Criticism è stato quello di aver restituito autonomia all'opera letteraria e di

¹⁴⁵ G. HARTMAN, *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven 1970, p. xii-xiii.

¹⁴⁶ P. DE MAN, *Cecità e Visione*, p. 42.

¹⁴⁷ Cfr. W. MARTIN, *Ibid.*, p. xxii.

¹⁴⁸ DE MAN, *Ibid.*, p. 43.

preservare il delicato equilibrio delle sue strutture dagli attacchi di sistemi deterministici approssimativi.

In un articolo letto tre mesi dopo il simposio, de Man mostrò come la concezione dell'autonomia fosse minacciata dallo strutturalismo. Rifacendosi al discorso di Derrida, de Man afferma che:

Se la posizione radicale suggerita da Lévi-Strauss dev'essere mantenuta, se la questione della struttura può essere posta solo da un punto di vista che non sia quello di un soggetto privilegiato, diventa allora imperativo dimostrare che la letteratura non costituisce alcuna eccezione, che il suo linguaggio non è in alcun senso privilegiato in termini di unità e verità rispetto alle forme quotidiane del linguaggio. Il compito dei critici letterari strutturalisti diventa allora assai chiaro: per eliminare il soggetto costitutivo essi devono mostrare che il divario tra segno e significato (signifiant e signifié) prevale nella letteratura allo stesso modo che nel linguaggio quotidiano. [...] si mostra allora che il cosiddetto idealismo della letteratura non è altro che un'idolatria, [...] ¹⁴⁹.

Il simposio del 1966 serve ad evidenziare che tutte le forme di criticismo che attribuiscono una posizione di privilegio al linguaggio letterario erano sotto attacco. In quell'occasione, Derrida rese esplicita la critica allo strutturalismo già evidente nei suoi scritti precedenti, permettendo a critici come Paul de Man e J. H. Miller di identificare le ragioni della loro diffidenza rispetto a questo movimento.

Per questo il simposio si potrebbe interpretare in due modi: da una parte, mostra che i problemi della forma letteraria, del linguaggio, della coscienza, dell'intenzionalità, concepiti tradizionalmente, perdono la loro specificità quando sono ridistribuiti nelle categorie linguistiche e culturali dello strutturalismo; dall'altra, Derrida mostra che il metodo strutturalista di attuare questa redistribuzione può essere a sua volta demolito.

Con la pubblicazione di quello che è un non-manifesto del decostruzionismo, ovvero la raccolta *Deconstruction and Criticism*, Bloom, de Man, Derrida, Hartman e Miller contribuirono alla diffusione dell'appellativo di "Yale critics", suggerendo però l'impossibilità di costituire una scuola coerente. Miller e Hartman avevano già avuto modo di puntualizzare l'eterogeneità del gruppo. Nella prefazione alla raccolta,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 16

Geoffrey Hartman mette in guardia dalla possibilità di riunire gli esponenti della “scuola” sotto uno stesso standard, in quanto “differ considerably in their approach to literature and literary theory”. Traccia inoltre una linea di separazione tra i cosiddetti “boa-deconstructor” (de Man, Derrida e Miller) e coloro che invece sono “barely deconstructionists” (Hartman e Bloom), e che avranno anche occasione di scrivere contro lo stesso decostruzionismo.

È innegabile che lo stesso *Deconstruction and Criticism* abbia, da una parte, contribuito a rinforzare l’equazione tra decostruzionismo e Yale; dall’altra però, le precisazioni di Hartman frenano gli entusiasmi nel momento stesso in cui affiorano.

In ogni caso, già dal 1983, anno di pubblicazione del volume *The Yale Critics: Deconstruction in America*, il gruppo stava già mostrando segni di cedimento, e la denominazione di Yale Critics cominciava a far riferimento ormai solo a Miller, Derrida e de Man. E del resto, persino Derrida si mostrava sempre più a margine del fenomeno di Yale. Quest’ultimo era un filosofo, non un critico letterario, e si è spesso puntato il dito contro quella “domesticazione” della sua filosofia che ha, per così dire, smorzato l’impatto dissacrante delle sue teorie. Più legati alla scuola erano Miller e de Man.

Durante i suoi vent’anni alla John Hopkins University, sotto l’influenza del suo collega Poulet, Miller aveva improntato i suoi studi sulla scia del lavoro della Scuola di Ginevra. Persuaso dalla critica di Derrida alla fenomenologia di Husserl, Miller cominciò ad avvicinarsi alla pratica decostruzionista, sottolineando la forza della critica di Heidegger e di Derrida alla temporalità e alla coscienza come presenza. Divenne ben presto il maggiore tra gli esponenti del decostruzionismo. Nell’articolo *The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller*, Vincent Leitch ne descrive l’attività in questo modo:

Miller undermines traditional ideas and beliefs about language, literature, consciousness, and interpretation. In effect, he assumes the role of unrelenting destroyer – or nihilistic magician – who dances demonically upon the broken and scattered fragments of the Western tradition”¹⁵⁰

¹⁵⁰ V. LEITCH, *The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller*, in *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, 1980, p. 603.

Tra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni ottanta, la “decostruzione a Yale” avrebbe rimandato unicamente al nome di de Man¹⁵¹.

Sebbene molti critici americani abbiano pensato che il revisionismo teorico di Miller, de Man e Bloom nei primi anni settanta fosse il risultato del loro consenso a idee allora correnti nel criticismo continentale, altri lo hanno interpretato come una manovra essenzialmente difensiva, intesa ad allontanare la minaccia di una più radicale critica della letteratura. Da un punto di vista, la discussione di de Man e Miller che la letteratura demistifichi o decostruisca tutti i tentativi di accordarle uno statuto speciale può essere visto come un attacco alla critica tradizionale anglo-americana e alla letteratura in se stessa. Da un altro punto di vista, questo argomento può essere inteso a salvare la letteratura da un'irrimediabile decostruzione: riconosce la validità di teorie anti-idealistiche e asserisce che la letteratura li ha già anticipati. Perciò è possibile prevenire la morte della letteratura attraverso una negazione hegeliana che preserva ciò che cancella¹⁵².

A seconda della prospettiva da cui la si vuole guardare, dice Martin, i critici di Yale possono essere visti come iconoclasti o come astuti conservatori. Ma generalizzazioni del genere, abbiamo visto, sono inapplicabili. Anzi, nel corso degli anni, essi non hanno mancato di scagliarsi taglienti critiche gli uni verso gli altri. *Deconstruction and criticism* ne è – paradossalmente – già una prova lampante. Apparentemente d'accordo nello scrivere su Shelley, altrettanto non si può dire dei risultati: il contributo di de Man decostruisce l'interpretazione fornita in precedenza da Bloom a proposito di *The Triumph of Life*; Bloom menziona Shelley solo per poter insistere che può essere letto in vari modi, e molte pagine sono dedicate a una critica a de Man; scartando sia Bloom che de Man, Hartman scrive direttamente su Wordsworth. Hartman e Bloom sono spesso stati in disaccordo, ma insieme si oppongono alle forme decostruttive praticate da de Man e Miller. Hartman prende addirittura le difese di Bloom quando invita a non lasciarci fuorviare dall'impetuoso gesto teorico di quest'ultimo (“He accuses poetry in order to save it”¹⁵³). Il metodo di Hartman di incorporare il decostruzionismo in modo da superarlo differisce da quello di Bloom

¹⁵¹ Cfr. M. REDFIELD, *Theory at Yale: The Strange Case of Deconstruction in America*, Oxford University Press, 2015

¹⁵² Cfr. W. MARTIN, *Ibid.*, p. xxviii-xxix.

¹⁵³ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today*, Yale University Press, New Haven-Londra 1980, p. 60-61.

sono tatticamente. Entrambi intendono difendere la letteratura affermando che questa sia necessariamente finzione.

Nei loro scritti il linguaggio ha occupato un posto che tutti tranne de Man hanno negato nei loro lavori precedenti. Gli sviluppi della critica daranno ragione a questo cambiamento, dal momento che gran parte dei dibattiti si sarebbero sviluppati di lì a poco proprio attorno al linguaggio, che continua ad essere rilevante per lo stato del discorso critico attuale. I quattro critici si sono aiutati a vicenda in questa transizione. De man, ad esempio, ha mostrato a Bloom come tradurre la sua terminologia poliglotta in termini presi dalla retorica. E, in effetti, hanno contribuito a restituire la retorica al suo posto di appartenenza, che è lo studio letterario, e l'interesse per la filosofia del linguaggio è una delle cose che la scuola di Yale condivide con altre scuole. I critici di Yale sono passati dalla difesa della letteratura, afflitta da ogni dove da metodologie positivistiche, alla riconquista offensiva dei territori disciplinari e culturali che gli umanisti avevano perso dal Rinascimento¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Cfr. J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN, *Ibid.*, p. xxx.

CAPITOLO III

L'ERRORE NECESSARIO

3.1 Paul de Man: pratica della lettura

La formazione di Paul de Man è varia, europea, e non esclusivamente accademica, come ha ben dimostrato la controversia che attorno alla sua figura si è accesa in seguito alla sconcertante scoperta degli articoli pubblicati dallo stesso su due giornali collaborazionisti (*Le Soir* e *Het Vlaamsche Land*) nel Belgio occupato da nazisti. Proprio in seguito a questa scoperta, Christopher Norris parlerà di de Man come della figura più controversa nella odierna critica letteraria americana, alimentando un dibattito attorno al suo pensiero di cui ancora si sentono echi.

De Man conobbe Derrida alla ormai famosa conferenza del 1966, e il comune interesse particolare per *l'Essai sur l'origine des langues* di Rousseau costituì, da lì in poi, la base del loro sodalizio, non privo di momenti di crisi.

La scuola di Yale ricorda, per intenti e destino, quello che nella seconda metà dell'ottocento era famoso come Gruppo dei Cinque, la *Могучая кучка* pietroburghese di compositori che tentarono di riformare, lontano dalla tradizione, l'opera russa nel suo insieme. In questo paragone, Paul de Man è il Musorgskij di Yale, il quale conservò sempre un rapporto ambivalente con il "movimento" di cui diventò, alla fine, il maggior rappresentante. Del resto, il suo decostruzionismo non risulta eccessivamente distante, nelle sue conclusioni, da quello di Derrida. Si tratta certo di un'applicazione strettamente letteraria, che mette tra parentesi le assunzioni più strettamente filosofiche del decostruzionismo derridiano.

Per tutti gli anni cinquanta e gran parte degli sessanta, l'interesse di de Man si concentra in primo luogo sul problema del rapporto tra coscienza e temporalità, e sulla pertinenza di queste due nozioni alla verifica e precisazione dello statuto ontologico del linguaggio poetico. Del resto, egli dedica molto spazio alle letture di Blanchot e Poulet.

Il contesto iniziale in cui si viene a trovare la sua attività è quello della recezione di Heidegger – e della tradizione hegeliana e kantiana a cui si richiama – in Francia negli anni trenta e quaranta; i testi di riferimento sono rappresentati per lo più da quelli

di Hölderlin e Mallarmé¹⁵⁵. Sulla base delle sue ricerche – in particolare in seguito alla lettura critica di Heidegger - de Man elabora la sua teoria per cui la parola non è atto di coscienza, quanto piuttosto il mezzo attraverso il quale “la permanenza degli esseri naturali può essere messa in questione, riaprendo all’infinito la ‘*spirale vertigineuse conséquente*’ della dialettica”¹⁵⁶. De Man insiste nel mettere il linguaggio poetico in rapporto con la nozione di un Essere diviso, e nel parlare di una dialettica corrosiva che esclude l’unità permanente. L’impossibilità della coincidenza tra lo spirito e il suo oggetto è qualcosa che de Man ribadisce spesso nei suoi scritti, come ad esempio in *Impasse de la critique formaliste*, in cui si afferma una discontinuità tra esperienza e linguaggio, la quale produce un’ambiguità che è “fondamentale”: “per fondarsi, lo spirito deve farsi sostanza sensibile, ma questa non è conoscibile che dissolvendosi in non essere. Lo spirito non riesce a coincidere con il suo oggetto e questa separazione è infinitamente dolorosa”¹⁵⁷.

Sempre in questo saggio de Man propone tre vie possibili di riflessione che la critica potrebbe adottare, di cui, a discapito di una poetica della redenzione e una ingenua, si innalzerebbe una poetica “storica”, che tenterebbe di pensare:

la separazione secondo delle dimensioni realmente temporali, invece di sovrapporre degli schemi ciclici o eternalisti di natura spaziale. La coscienza poetica, che emerge da questa separazione, costituisce un certo tempo come il correlativo noematico della sua azione. Questa poetica non promette nulla, se non che il pensiero poetico può continuare a divenire, al di là del suo fallimento a fondarsi nello spazio. Se è vero che una tale poetica non ha ancora trovato espressione in un linguaggio critico stabilito, non è meno vero che essa si ritrova, sotto una forma qualche volta cosciente, alla base di grandi opere poetiche¹⁵⁸.

Come evidenzia Saccone, dunque, i temi della “negatività, discontinuità, temporalità, storicità come irredimibile finitezza, e linguaggio poetico come disilluso

¹⁵⁵ Cfr. E. SACCONI, *Pratica e teoria della lettura*, in *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. xii.

¹⁵⁶ P. DE MAN, *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984, p. 6.

¹⁵⁷ P. DE MAN, *Impasse de la critique formaliste*, in *Critique* n. 109, p. 491.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 497.

nominare questa finitezza e della divisione che costituisce l'essere"¹⁵⁹ sono gli onnipresenti del de Man degli anni cinquanta e sessanta.

Degli anni sessanta è anche la sua contestazione alla formulazione poetica del romanticismo, dominante in particolare nell'ambito della critica anglosassone, incentrata com'è sulla pretesa continuità tra natura e spirito, natura e immaginazione, ordine delle entità naturali e linguaggio. La parola poetica romantica, bandendo ogni possibilità di essere metaforica, si presenta come esclusivamente letterale, presentando l'immagine come immagine naturale. Nulla di più impossibile, secondo de Man. Le parole, piuttosto, si configurano come animate da una nostalgia dell'oggetto naturale, che diventa nostalgia per l'origine di questo oggetto. L'immagine poetica naturale rivela l'assenza dell'Essere, e cerca la sua origine in un'entità altra da sé. Essa nasce da un non-essere, e resta origine senza identità con se stessa. "Il linguaggio non può che nascere; esso è sempre costitutivo, vale a dire che può porre anche ciò che non è, ma alla stessa stregua, esso resta incapace di fondare ciò che pone, tranne che come intenzione della coscienza"¹⁶⁰. Quest'ultima asserzione è importante, e richiama l'impossibilità del senso del testo di essere ridotto o assimilato a una qualche percezione fenomenica o sensoriale, dal momento che "apparenze e significato sono, per lo meno nella letteratura occidentale, separati da una discontinuità radicale che nessuna dialettica è in grado di colmare"¹⁶¹. Questo spiega, secondo Saccone, e come approfondiremo più tardi, l'impossibilità della lettura.

A questo proposito, de Man si rifà al caso del New Criticism. Per quest'ultimo egli ha sempre mostrato rispetto, in particolar modo per la tecnica del *close reading* applicata dai new critics, innanzitutto per il fatto che essi si concentrano più sul modo in cui un significato è comunicato piuttosto che sul significato stesso. Nonostante ciò, egli ha evidenziato degli esiti paradossali nella pratica del New Criticism. L'analogia per cui "il linguaggio della letteratura sia dello stesso ordine, ontologicamente parlando, di un oggetto naturale"¹⁶² viene meno nel momento in cui si prende in considerazione il concetto di intenzionalità. Esponenti del New Criticism come Wimsatt e Beardsley si riferiscono a questo concetto in termini per lo più negativi, eliminando di fatto

¹⁵⁹ E. SACCONI, *Ibid.*, p. xv.

¹⁶⁰ P. DE MAN, *Structure intentionnelle de l'image romantique*, in *Monde Nouvelle* n. 93, p. 74.

¹⁶¹ P. DE MAN, *Cecità e visione*, p. 32.

¹⁶² *Ibid.*, p. 32.

l'intenzione, ritenuta fallace¹⁶³, dal loro intendimento dell'opera letteraria. Questo, tuttavia, porta i new critics a scoprire non tanto un'unicità,

un solo significato, ma una pluralità di significazioni che possono essere radicalmente opposte tra di loro. Invece di rivelare una continuità imparentata con la coerenza del mondo naturale, essa ci trasporta in un mondo discontinuo di ironia e ambiguità. Quasi malgrado se stessa, essa spinge il processo interpretativo tanto innanzi che l'analogia tra il mondo organico e il linguaggio della poesia alla fine salta. Questa critica dell'unità diventa alla fine una critica dell'ambiguità, una riflessione ironica sull'assenza dell'unità che aveva postulato¹⁶⁴.

Quello del New Criticism è un caso fra tanti, tant'è che de Man esplicita che, in generale, "il quadro della lettura che emerge dall'esame di alcuni critici contemporanei non è semplice"¹⁶⁵. In ogni caso, per De Man, la pretesa di unità da parte della critica americana risiede nell'atto di interpretazione del testo, e non nel testo stesso. L'errore sarebbe consistito in questo: nell'essere entrati in modo programmatico nel circolo ermeneutico dell'interpretazione, scambiandolo per la circolarità organica dei processi naturali¹⁶⁶.

A questo punto de Man si richiama ad alcuni aspetti della teoria heideggeriana della circolarità ermeneutica, per cui interpretare un intento vuol dire solo *comprenderlo*. Le relazioni già presenti all'interno della realtà vengono *scoperte*, non solo in se stesse, "ma come esistono per noi". "Noi possiamo comprendere solo ciò che ci è già noto, sebbene in modo frammentario, inautentico, che non può essere chiamato inconscio. Heidegger chiama questa la *Forhabe*, la pre-struttura di ogni comprensione"¹⁶⁷. Per l'interprete di un testo poetico, questa prenoscenza è il testo stesso. "Lungi dall'essere qualcosa di aggiunto al testo, il commentario esplicativo cerca semplicemente di giungere al testo, la cui piena ricchezza è lì dall'inizio. Da ultimo il commentario ideale diventerebbe superfluo e solo consentirebbe al testo di restare

¹⁶³ La famigerata *intentional fallacy*.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁶ Cfr. p. 38.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

pienamente rivelato.”¹⁶⁸ Sostenere però di poter scrivere dal punto di vista del commentatore ideale è una pretesa “inquietante”, perché in contrasto con la struttura temporale del processo ermeneutico. “La pre-conoscenza implicita” infatti “va sempre temporalmente innanzi alla dichiarazione interpretativa esplicita che cerca di recuperare su di essa”¹⁶⁹.

Questo per la struttura temporale del processo ermeneutico, che dovrebbe servire a ricordarci che la forma non è mai altro che un processo in via di completamento, in marcia verso la sua totalizzazione, che si costituisce man mano che l’opera si rivela in risposta all’indagine che si va compiendo.

L’intenzione di totalità del processo interpretativo, che è l’altro polo della dialettica che costituisce la forma letteraria, De Man, mentre ancora insiste che sarebbe erroneo identificarla con una proprietà concreta dell’opera che potrebbe coincidere con una dimensione sensoriale o significativa del linguaggio, ribadisce e chiarifica che non si dà vera comprensione se non totale, vale a dire capace di ristabilire un contatto cosciente con quella pre-conoscenza che essa non può mai eguagliare. La totalizzazione può essere solo negativa, e il dialogo tra l’opera letteraria e l’interprete è senza fine, proprio perché l’atto di comprensione è un atto temporale la cui storia si sottrae per sempre alla totalizzazione. Il circolo ermeneutico, in questo caso, non potrà mai chiudersi.

E mentre chiude il suo saggio rievocando il “labirinto temporale dell’interpretazione”, dall’altra parte de Man finisce anche per denunciare come mistificata e mistificante l’idea che la letteratura potesse essere assimilata o solo paragonata alla percezione o a una superpercezione, ribadendo con forza che non una pienezza, ma un *vuoto* segna l’inizio della poesia. Il riferimento a Benjamin è esplicito quando richiama l’attenzione a “questa dimensione allegorica che appare nell’opera di tutti i veri scrittori e costituisce l’effettiva profondità della visione letteraria”¹⁷⁰. L’allegoria come vuoto che “significa precisamente il non essere di ciò che essa rappresenta”¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷¹ *Ibidem.*

Per Sacconi, la relazione tra linguaggio e temporalità implica già l'essenziale *figuralità* di quello¹⁷². L'importanza di questa figuralità è evidente e diviene tematizzata fin dai titoli scelti per le pubblicazioni a cavallo tra gli anni sessanta e settanta (*La retorica della temporalità*, *Retorica della cecità: la lettura di Rousseau di Jacques Derrida*, e così via). Come sottolinea Peter Zima, l'elemento retorico è proprio ciò che rende impossibile ogni concettualizzazione sistematica e rivela gli ostacoli che deve affrontare ogni critica letteraria¹⁷³, poiché il testo cosiddetto letterario privilegia la funzione retorica a spese delle funzioni grammaticali e logiche¹⁷⁴.

La retorica ha un'importanza predominante, e nel saggio *The Rhetoric of Temporality* sono prese programmaticamente in considerazione le figure dell'allegoria e dell'ironia.

De Man mostra innanzitutto come il simbolo abbia più o meno sempre occupato un posto privilegiato rispetto alle altre figure retoriche, per il suo essere "espressione dell'unità tra la funzione rappresentativa e la funzione semantica del linguaggio"¹⁷⁵, per cui la sua supremazia diventa luogo comune sottinteso nel gusto letterario, nella critica letteraria e nella stessa storia della letteratura. Al contrario, l'allegoria appare come aridamente razionale e dogmatica nel suo riferirsi ad un significato di cui essa non è in sé costitutiva, e viene dunque bollata dalla maggior parte della critica come non-poetica; contro questa convinzione, de Man attua una critica dell'estetica di Coleridge, sostenendo invece che la dizione allegorica acquista una priorità su quella simbolica, com'è evidente nei momenti più originali e profondi di molte opere della letteratura europea tra il 1760 e il 1800.

La prevalenza dell'allegoria corrisponde sempre allo svelarsi di un destino autenticamente temporale. Questo svelamento ha luogo in un soggetto che ha cercato rifugio dagli effetti del tempo in un mondo naturale col quale non ha in verità nessuna somiglianza. Mentre nel caso del simbolo la relazione tra immagine e sostanza è simultanea, in quello dell'allegoria, dove il rapporto tra segno e significato non è decretato da un dogma, si ha una relazione tra segni, nella quale il riferimento ai loro rispettivi significati è diventato di importanza secondaria. Questa relazione tra segni

¹⁷² Cfr. E. SACCONI, *Ibid.*, p. xxvi.

¹⁷³ P. V. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, Solfanelli, Chieti 2007, p. 96.

¹⁷⁴ P. DE MAN, *The Resistance of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 14.

¹⁷⁵ P. DE MAN, *Cecità e Visione*, p. 240.

contiene un elemento temporale che è costitutivo; risulta necessario, se ci deve essere allegoria, che il segno allegorico faccia riferimento ad un altro segno che lo precede. Il significato costituito dal segno allegorico può dunque consistere solo nella ripetizione di un segno precedente col quale non può mai coincidere, dal momento che fa parte dell'essenza di questo segno precedente il fatto essere pura anteriorità. Mentre il simbolo postula la possibilità di un'identità o di una identificazione, l'allegoria designa in primo luogo la distanza in relazione alla propria origine, e, rinunciando alla nostalgia e al desiderio di coincidere, stabilisce il suo linguaggio nel vuoto di questa differenza temporale. Così facendo essa impedisce un'identificazione illusoria dell'io col non-io, che è ora riconosciuto pienamente, anche se dolorosamente, come tale¹⁷⁶.

È a questa autocoscienza negativa che cerca di sottrarsi lo stile simbolico. Essa testimonia la divisione da cui è affetta il soggetto, la stessa che, di fatto, è questione nell'ironia, che secondo de Man è collegata all'allegoria da un "implicito e piuttosto enigmatico legame"¹⁷⁷. Il linguaggio ironico divide il soggetto in un io empirico costretto a vivere in modo inautentico, e in un altro io, che esiste solo nella forma di un linguaggio che è pienamente consapevole di questa inautenticità. L'ironia è infatti la fine di ogni coscienza, e, attraverso di essa, un soggetto puramente linguistico rimpiazza l'io originario.

Al contrario di quanto sosteneva Starobinski, il quale vede nell'ironia proprio ciò che porterebbe a riconciliazione dell'io con il mondo, de Man sottolinea che l'ironia non fa riferimento a una condizione temporanea che porterebbe, nel futuro, alla ristorazione di un'unità perduta e poi ristabilita. Il soggetto ironico sopraggiunto conserva la distanza che divide la finzione dal mondo della realtà empirica, producendo una sequenza temporale di atti di coscienza che è senza fine. Anche l'ironia rivela l'esistenza di una temporalità non organica, per cui l'origine è distante e discussa solo in termini di differenza, e non consente quindi una fine, una totalità. "Allegoria e ironia sono pertanto legate dalla comune scoperta di una situazione veramente temporale"¹⁷⁸.

La differenza delle due figure sta nel fatto che mentre l'allegoria si rivela come modalità successiva, capace di generare durata come l'illusione di una continuità che

¹⁷⁶ Cfr., *Ibid.*, pp. 263-264.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 284.

essa sa illusoria¹⁷⁹, ed esibisce la tendenza del linguaggio verso la narrazione, “il distribuirsi lungo l’asse di un tempo immaginario per conferire durata a ciò che è di fatto simultaneo nel soggetto”, l’ironia è una struttura sincronica, processo istantaneo che occorre in un solo momento. L’io empirico e quello ironico sono simultaneamente presenti, mantenendo però le loro caratteristiche di esseri disgiunti e inconciliabili. Nonostante ciò, essi sono le due facce della stessa esperienza temporale. “Il gioco dialettico tra questi due modi, come pure quello di entrambi come forme mistificate di linguaggio (come la rappresentazione simbolica o quella mimetica), che non è in loro potere sradicare, costituiscono quella che si chiama storia letteraria”¹⁸⁰.

Ora, è chiaro che De Man fa leva su questi argomenti per determinare aspetti fondamentali del linguaggio letterario. I saggi che fanno parte di *Blindness and Insight* sono tutti dedicati alla lettura di critici perché, come fa notare lo stesso de Man nella sua prefazione, rendersi conto delle complessità della letteratura è necessario e preliminare alla teorizzazione del linguaggio letterario.

Nella stessa prefazione de Man coglie una delle sue preoccupazioni principali. Il quadro della critica generale appare confuso, se non altro perché “in tutti costoro [i critici] compare un divario paradossale tra le affermazioni generali che essi pronunciano sulla natura della letteratura (affermazioni su cui essi fondano i loro metodi critici) e i risultati effettivi delle loro interpretazioni”¹⁸¹.

Ciò che ne consegue da questo rovesciamento dei risultati critici è una nuova prospettiva, saltata fuori magicamente proprio in virtù di quella che viene definita una:

singolare *cecità*: il loro linguaggio poté procedere alla cieca verso un certo grado di lucidità, solo perché il loro metodo trascurò di coglierne il bagliore. Questa prospettiva è concessa solo al lettore che si trovi nella posizione privilegiata di osservare quella cecità come un fenomeno a sé stante, e può perciò distinguere tra enunciato e significato. “egli deve disfare i risultati espliciti di una visione che può procedere verso la luce solo perché, essendo già cieca, non deve temere la potenza di questa luce. Ma la visione non è in grado di riferire con esattezza quanto ha percepito nel corso del suo viaggio. Scrivere criticamente su dei critici diventa così un modo di riflettere sull’efficacia

¹⁷⁹ Cfr. Ibid., p. 290.

¹⁸⁰ Ibid., p. 291

¹⁸¹ P. DE MAN, *Cecità e visione*, p. 3.

paradossale di una visione accecata che deve esser rettificata mediante le intuizioni ch'essa involontariamente procura¹⁸²

È proprio su questo terreno che si innesta il dialogo tra de Man e Derrida, e cioè su questa visione accecata, su una conoscenza ambivalente.

La parola “decostruzione” entra a far parte dei suoi strumenti critici soprattutto in seguito alla pubblicazione di *De la grammatologie*, e più specificatamente in seguito al contatto con le letture derridiane di Rousseau. “Ciò che egli trovava in *De la grammatologie*, in particolare nella sezione del capitolo terzo intitolato *L'exorbitant. Question de methode*, era una meditazione sulla lettura che si accordava singolarmente con i risultati della propria ricerca”¹⁸³.

Occorre citare Derrida per capire da dove il nostro de Man abbia sviluppato la sua teoria della lettura:

Dobbiamo cominciare col tenere rigorosamente conto di questa presa o di questa sorpresa: lo scrittore scrive in una lingua e in una logica di cui, per definizione, il suo discorso non può dominare assolutamente il sistema, le leggi e la vita proprie. Se ne serve solo lasciandosi in un certo modo e fino a un certo punto governare dal sistema. E la lettura deve sempre mirare ad un certo rapporto, non percepito dallo scrittore, tra ciò che egli domina e ciò che non domina degli schemi della lingua di cui fa uso. Questo apporto non è una certa ripartizione quantitativa di ombra e di luce, di debolezza e di forza, ma una struttura significativa che la lettura critica deve produrre¹⁸⁴

La lettura che Derrida propone è immanente, non ricerca alcun significato trascendentale, anzi la mette in questione “non per annullarla ma per comprenderla in un sistema nel quale essa è cieca”¹⁸⁵.

La teoria della lettura di de Man discende direttamente dalle nozioni di Derrida di scrittura e testualità; l'elaborazione di de Man poggia a sua volta sulla convinzione

¹⁸² *Ibid.*, p. 132.

¹⁸³ E. SACCONI, *Ibid.*, p. xxviii.

¹⁸⁴ J. DERRIDA, *Della grammatologia*, p. 219.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 221.

dell'irriducibile figuralità o retoricità del linguaggio. Anche per de Man *il n'y a pas de hors-texte*. Ma c'è comunque una sostanziale differenza.

Come mette in evidenza Godzich, per Derrida:

[the] production opens up the question of knowledge and, through it, the question of truth. The classical structure of knowledge is articulated around a knowing subject who, in the act of knowledge, takes possession of the object. [...] Derrida's critique of logocentrism deconstructs the solidarity opposition of subject and object. [...] Insofar as the operation of cognition is the experience of an otherness, it cannot be converted into a category whose recuperative movement would lead back to identity and identification. [...] The movement Derrida traced in the wake of the supplement is one which starts from the identical in the direction of the Other but never returns to the Identical. [...] Production begins to take on the meaning of a pro-duction, a bringing forth of the Other, of the transcendental¹⁸⁶.

Ma Derrida aveva altrove sottolineato la solidarietà tra la nozione di trascendentale e i concetti strutturali che ruotano attorno al logocentrismo. È quindi impossibile, secondo Godzich, che Derrida intendesse con “produzione” l'irruzione del trascendentale, sebbene l'ambiguità della sua posizione sia evidente¹⁸⁷.

Proprio per questo motivo, de Man esorcizza la possibilità di un ritorno al fenomenico affermando che il testo non è né una produzione, nel senso della fabbricazione di un artefatto, né una pro-duzione. E a differenza di Derrida, che sembra credere ancora alla possibilità di un linguaggio non deluso¹⁸⁸, de Man afferma che un linguaggio privo di errori, di cecità, non può sussistere, perché l'errore non è contingente e storico, bensì costitutivo e ineliminabile.

La nozione di errore è implicita nella stessa definizione di tropo. De Man illustra questo punto nel saggio *The Rhetoric of Blindness*, discutendo l'origine metaforica del

¹⁸⁶ W. GODZICH, *The Domestication of Derrida*, in J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN, *The Yale Critics: Deconstruction in America*, pp. 31-32.

¹⁸⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 36.

linguaggio secondo Rousseau. Innanzi tutto, afferma de Man, le caratteristiche strutturali del linguaggio sono le stesse che sono attribuite alla musica: l'ingannevole sincronismo della percezione visiva che crea una falsa illusione di presenza deve essere sostituita da una successione di momenti discontinui che creano la finzione di una temporalità ripetitiva.

Dopo aver osservato che i testi di Rousseau sono testi le cui affermazioni discorsive spiegano il loro modo retorico, de Man arriva ad una conclusione importante: la natura del linguaggio rende inevitabile che i testi siano scritti nella forma di un racconto fintamente diacronico, ovvero di un'allegoria.

La descrizione di ogni linguaggio come figurato e la struttura necessariamente diacronica della riflessione che rivela questa prospettiva rendono conto del modo allegorico. Ma il testo va anche oltre, perché, nello stesso tempo in cui rende conto del suo modo di scrittura, esso afferma la necessità di fare questa stessa dichiarazione in una maniera indiretta, figurata; ed è ben consapevole che sarà fraintesa, se sarà presa letteralmente. Rendendo conto della retoricità del suo modo d'essere, il testo postula anche la necessità del proprio fraintendimento. Il testo cioè sa e asserisce che sarà frainteso. [...] Il carattere retorico del linguaggio letterario apre la possibilità dell'errore archetipico: la costante confusione del segno e della sostanza.¹⁸⁹

Questo saggio è particolarmente interessante anche per capire il rapporto tra de Man e Derrida. Il primo afferma che, sebbene da un lato Derrida avesse avuto l'indubbio merito di evitare una lettura come applicazione di un metodo, dall'altro il suo commento è un "caso esemplare tra cecità critica e lucidità critica, questa volta non più una duplicità conscia a metà, ma una necessità dettata e controllata dalla natura stessa di ogni linguaggio critico"¹⁹⁰. Infatti la lettura che Derrida compie di Rousseau è inevitabilmente filtrata attraverso altre letture critiche di Rousseau, e quando Derrida suppone di decostruire Rousseau, in realtà ne decostruisce un'immagine, o una molteplicità di immagini. Ma Rousseau stesso, o meglio la sua scrittura, è consapevole dell'inevitabilità di tale fraintendimento, al punto che "neppure si può dire che

¹⁸⁹ P. DE MAN, *Cecità e Visione*, pp. 169-170.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 138.

Rousseau nutra qualche speranza che si possa mai sfuggire al processo regressivo del fraintendimento che egli descrive; egli si separa di netto, una volta per tutte, da ogni futuro discepolo. Sotto questo aspetto Derrida è meno radicale, meno maturo di Rousseau, sebbene non meno letterario¹⁹¹. Ciò che vi è postulato in questo saggio è l'impossibilità che si diano testi pienamente lucidi e in controllo di sé, e del resto "la lettura critica della lettura critica di Rousseau da parte di Derrida mostra che la cecità è il correlativo necessario della natura retorica del linguaggio letterario [...] E siccome l'interpretazione non è altro che la possibilità di sbagliare, sostenendo che un certo grado di cecità sia parte della specificità di ogni letteratura, noi affermiamo anche l'assoluta dipendenza dell'interpretazione dal testo e del testo dall'interpretazione"¹⁹².

Esempi di lettura retorica, attenta alle implicazioni figurali del discorso, sono contenuti principalmente nel suo successivo *Allegories of Reading*. Già a partire dal primo saggio che compone il volume è possibile fare il punto del discorso demaniato del resto già delineato in precedenza. È esemplare, infatti, la lettura decostruttiva che egli applica a un passo di Proust, che riguarda la superiorità estetica della metafora sulla metonimia. Sottoposto a una stringente lettura retorica, il testo rivela

che prassi figurale e la teoria metafigurale non convengono affatto, e che l'affermazione della supremazia della metafora sulla metonimia deve la sua forza di persuasione all'uso di strutture metonimiche. [...] Passando da una struttura paradigmatica fondata sulla sostituzione, come la metafora, a una struttura sintagmatica fondata su un'associazione contingente, come la metonimia, noi possiamo osservare il ruolo che svolge l'aspetto meccanico, ripetitivo delle forme grammaticali in un passo che a *pria* vista sembrava celebrare la inventiva volontaria e autonoma del soggetto.¹⁹³

Il tipo di lettura abbozzato da De Man potrebbe essere potenzialmente applicato a qualunque testo. Con ciò non si vuol dire che il compito della critica sia la decostruzione della letteratura, la riduzione ai rigori della grammatica delle

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹² *Ibid.*, p. 176.

¹⁹³ P. DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven-London 1979; trad. it. di E. Saccone, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997, p. 23.

mistificazioni retoriche. Bisogna fare attenzione, perché quando de Man afferma questo, l'accento non è posto tanto sulla decostruzione, quanto sul compito. La decostruzione infatti “non è qualcosa che noi abbiamo aggiunto al testo, ma essa presiede alla sua costituzione. Un testo letterario afferma e nega l'autorità del proprio modo retorico”. La lettura decostruttiva è la lettura più rigorosa possibile, e “la scrittura poetica è la forma più avanzata e raffinata di decostruzione che ci sia; si può differire dalla scrittura critica e discorsiva nell'economia della sua articolazione, ma non in specie”¹⁹⁴.

Bisogna resistere dunque alla seduzione di una sicurezza negativa che permetterebbe comunque ancora di non porre in questione la possibilità della lettura. Tant'è vero che i tipi di letture che possono essere utilizzati per un testo, come ad esempio quella letterale e quella figurata, non corrispondono a metodologie che, in un modo o nell'altro, riuscirebbero a imporsi come disvelamento di senso. Prendendo come esempio il verso di Yeats “How can we know the dancer from the dance?”, de Man afferma che sarebbe impossibile dire che la poesia ha due significati, uno letterale e l'altro figurato, che esistono l'uno accanto all'altro. “Le due letture qui devono impegnarsi in un confronto diretto, perché l'una è precisamente l'errore denunciato dall'altra, e non può esche essere annullata da essa. Ancora: non c'è affatto modo di decidere con sicurezza quale delle due letture debba essere privilegiata; l'una non può esistere senza l'altra”¹⁹⁵.

Ciò che siamo così forzati ad ammettere è l'inattendibilità della conoscenza – di ogni conoscenza – ottenuta attraverso il linguaggio. Se si ammette il carattere figurale del linguaggio, si deve ammettere anche la sospensione dello statuto epistemologico dello stesso. L' “enigma del linguaggio” sta in questo: parliamo di retorica “non quando si ha da una parte un significato letterale e dall'altro un significato figurato, ma quando è impossibile decidere mediante dispositivi grammaticali o con altri meccanismi linguistici quale dei due significati (che possono essere del tutto incompatibili) prevalga. La retorica sospende radicalmente la logica e apre possibilità vertiginose di aberrazione referenziale.

Per de Man la potenzialità retorica del linguaggio è la stessa letteratura¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 19

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

Il sintagma “allegoria della lettura” appare per la prima volta in relazione a un esame più dettagliato del testo proustiano, in cui de Man avanza una domanda legittima. La *Recherche* “può essere intesa come il racconto allegorico della propria decostruzione?” In quanto racconto dell’“interferenza contraddittoria della verità e dell’errore”, di cecità e visione nell’atto della lettura, nel processo della comprensione, tale allegoria sarebbe essa stessa vera, sarebbe essa a fondare la solidità del testo. Data “la possibilità di un incorporare le contraddizioni della lettura in un racconto che sia capace di contenerle”, il romanzo “avrebbe la portata universale di un’allegoria della lettura”¹⁹⁷. Una lettura “impossibile”. Questo perché in Proust – come è possibile vedere dal passo in cui Marcel descrive la Carità di Giotto – “la rappresentazione allegorica conduce a un senso che diverge da quello iniziale al punto da bloccare la manifestazione”¹⁹⁸. Tutto il romanzo di Proust diventa segno allegorico, “significa qualcosa di diverso da quello che rappresenta”. Questo “altro” è proprio la Lettura. “Ma al tempo stesso si deve comprendere che questa parola sbarra l’accesso, una volta per tutte, a un senso, che non può essere compreso”¹⁹⁹.

Per de Man la presunzione di leggibilità costituisce l’errore necessario del linguaggio. Leggere è un imperativo impossibile. Impossibile perché la referenzialità è indecidibile (dal momento che il senso letterale esiste solo entro la possibilità di essere letto come tropo), e imperativo perché essa, in quanto *telos* del senso letterale, costituisce la possibilità del linguaggio come cognizione.

Da notare è che per de Man la funzione referenziale del linguaggio è un elemento strutturale e costitutivo della lingua, e non una proprietà contingente come vorrebbe la semiologia contemporanea²⁰⁰. Sfuggire alla costrizione del senso referenziale è impossibile, ma ciò non impedisce a de Man di criticare radicalmente la validità dell’imperativo originante nella funzione referenziale dall’altra legge del linguaggio, quella della sua figuralità. Il saggio IX di *Allegorie della lettura* è incentrato su questo problema, sul quale riflette prendendo in esame il testo di Rousseau, in particolare la seconda prefazione della *Nouvelle Héloïse*.

¹⁹⁷ P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, p. 80.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 85

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 223.

Secondo de Man, la teoria della metafora deve essere sempre seguita da una teoria del racconto imperniata sulla questione del senso referenziale. La *Prefazione dialogata*, conosciuta anche come *Dialogo sul romanzo*, affronta la questione dello statuto referenziale del testo. La domanda che si pone de Man è questa: il modello dei personaggi del racconto esiste fuori del linguaggio della finzione oppure no?²⁰¹

Per rispondere a questa domanda bisogna innanzitutto chiarire la differenza tra *portrait* e *tableau*. Un *portrait* è ciò che fa riferimento a un referente particolare; si tratta di una mimesi di una persona o di un'azione. Il *tableau* non ha referente specifico ed è perciò una finzione. “Che cosa vuol dire per un testo essere un *tableau*? Richiamare in causa la referenzialità renderebbe tutto semplice: finzione e verità sarebbero riconciliate attraverso il concetto di “uomo” come universale. Ma Rousseau rifiuta l'idea dell'uomo come concetto stabilito. “Il *pathos* degli enunciati deriva dall'indeterminazione referenziale della metafora “uomo”. Il *tableau* antropologico è effettivamente una finzione, confusa dal suo proprio senso sospeso. Esso dipinge delle passioni umane, ma queste passioni hanno tutte, per definizione, [una] struttura automistificatrice.”²⁰² Questa struttura provoca lo svolgimento del racconto della loro decostruzione. Così come “l'uomo”, anche l'"amore" è una “figura che sfigura”²⁰³, e questo errore referenziale è chiamato desiderio. Il referente della passione diventa evanescente ma “una volta stabilita la figuralità del linguaggio della passione, si ritorna di fatto a un modello referenziale”²⁰⁴. Infatti, divenuto evanescente, permette comunque il ritrovamento di un senso proprio, “anche se nella forma di un potere negativo che impedisce l'emergenza di un senso proprio”²⁰⁵

De Man continua:

il *pathos* stesso del desiderio (non importa se valorizzato positivamente o negativamente) indica che la presenza del desiderio prende il posto dell'assenza d'identità che, quanto più il testo nega l'esistenza effettiva di un referente, reale o ideale, e accentua il suo carattere di finzione, tanto più esso diventa la rappresentazione del suo proprio *pathos*. Il *pathos* è ipostatizzato come un

²⁰¹ *Ibid.*, p. 211.

²⁰² *Ibid.*, p. 213.

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

potere cieco [...] ma esso stabilizza la semantica della figura facendole significare il pathos della sua decostruzione.²⁰⁶

Con tutto ciò, quello del pathos resta un linguaggio del disinganno quanto alla propria capacità referenziale. La lettura decostruttiva fa necessariamente parte dell'interpretazione del romanzo, che deve cominciare col disfare il rapporto semplicemente antitetico tra referente e figura. Il rapporto tra referente e figura è ulteriormente complicato dall'ingenuo pregiudizio che separa nettamente la scrittura dalla lettura.

La possibilità di mettere da parte le costrizioni del senso referenziale non è concepibile, ma si può mostrare in cosa esse falliscono. Se leggere vuol dire comprendere la scrittura, significa che si può distinguere tra il letterale dal figurato, decisione non arbitraria, ma basata su fattori testuali e contestuali. Questo presuppone “una conoscenza possibile dello statuto retorico di ciò che è stato scritto”²⁰⁷ È prassi comune dare questo per scontato, ma Rousseau sovverte questo modello, e in opere come l'*Essai* mette in questione lo statuto del linguaggio referenziale. “Quest'ultimo diventa un tropo aberrante che dissimula la figuralità radicale del linguaggio dietro l'illusione che esso possa significare propriamente”²⁰⁸.

Certo, non potrebbe esserci lettura senza scrittura, ma cosa avviene quando la lettura scopre di essere in errore ogni qual volta suppone la propria leggibilità? “La logica che stabilisce il bisogno della verifica è essa stessa inverificabile e perciò senza fondamento nella sua pretesa alla verità”²⁰⁹.

Secondo de Man, N. è la rappresentazione dell'atto della lettura, che chiede incessantemente a R di rassicurarlo sul suo statuto referenziale (R. è autore delle lettere che scrive oppure no?). R., dal canto suo è la metafora della leggibilità, della proprietà testuale. Egli non sa rispondere alla domanda che N. gli pone, in nome della verità, “perché non vuol dichiarare conosciuto qualcosa su cui non è in grado di assicurarsi”²¹⁰.

Entrambi si pongono sullo stesso livello perché entrambi incapaci di leggere. È impossibile distinguere autore e lettore sul piano della certezza epistemologica. Scrittura

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁹ *Ibidem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

e lettura non hanno un rapporto consequenziale, ma sono configurano ugualmente come incapacità di leggere. La seconda prefazione di Julie, dunque “lega la teoria decostruttiva della lettura a un nuovo senso della testualità”²¹¹. Più avanti, de Man ribadisce che “il paradigma di ogni testo consiste in una figura (o un sistema di figure) e nella sua decostruzione”. E questo modello genera a sua volta racconti allegorici che narrano proprio il fallimento della lettura. L’illeggibilità si manifesterebbe come uno spostamento dal pathos all’ethos, in quanto “le allegorie sono sempre etiche, dove il termine etico designa l’interferenza strutturale di due distinti sistemi di valori. [...] La categoria etica è imperativa nella misura in cui è linguistica e non soggettiva. [...] il passaggio a una tonalità etica non risulta da un imperativo trascendentale, ma è la versione referenziale (e perciò inattendibile) di una confusione linguistica”²¹².

In sostanza de Man conclude il suo discorso sulla referenzialità in questo modo:

“La perdita di confidenza nell’attendibilità del senso referenziale non libera il linguaggio dalla costrizione referenziale o tropologica, dato che l’affermazione di questa perdita è governata essa stessa da considerazioni di vero e di falso che sono necessariamente referenziali”²¹³

Non si può mai stabilire il grado di avvicinamento o di allontanamento del significato referenziale e quello figurale, per cui “la referenza non può mai essere un senso”²¹⁴.

Il discorso pratico che risulta da questa prassi (*praxis*) della lettura “non solo è privo di autorità, ma si presenta di nuovo nella forma di un testo”²¹⁵. Tant’è vero che nella seconda parte del romanzo, Julie, “con il rifiuto deliberato del sistema di scambi analogici che ha strutturato il racconto nella prima parte”, giunge ad acquistare “un massimo di lucidità”²¹⁶ che le consente di diventare “la migliore lettrice critica che sia

²¹¹ *Ibid.*, p. 220.

²¹² *Ibid.*, p. 222.

²¹³ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 232-233.

concepibile²¹⁷, ma allo stesso tempo perde il controllo sulla retorica del proprio discorso. De man scrive dunque che “la decostruzione di testi figurali generano dei racconti lucidi che producono, a loro volta e per così dire all’interno del loro stesso tessuto, un’oscurità più temibile dell’errore che dissipano”²¹⁸.

Si ritrova la dialettica aperta e senza sintesi di lucidità e accecamento, di *blindness* e *insight*; l’intreccio inevitabile di verità ed errore, generatore di *misreadings*, fraintendimenti, letture necessariamente erronee: intreccio e dialettica che costituiscono, com’è detto anche di quelli tra il modo allegorico e il modo ironico, “quella che si chiama storia letteraria”²¹⁹. E, di conseguenza, quella che è la letteratura critica.

3.2 Lo strano caso di Harold Bloom

Il caso di Harold Bloom è assai diverso da quello di de Man, ma anche degli altri Yale critics. Non sembrerebbe il caso di parlare di totale adesione ai metodi decostruttivi, e anzi Bloom rappresenta una sorta di traditore della causa, impegnato, successivamente, nell’opposizione nei confronti del decostruzionismo di Derrida e dei suoi seguaci americani²²⁰. Del suo rapporto con questi ultimi si è parlato tanto, forse troppo. Ma non vi è dubbio che esistano elementi affascinanti del percorso di Bloom che lo legano contro la sua volontà alla pratica decostruttiva, cosa che genera al critico ancora più fastidio: “I now find myself in the ridiculous position that the younger, the second or third generation deconstructionists attack me as a moldy fig, while moldy figs continue to attack me as a deconstructionist. I’m neither.”²²¹

Differente è senz’altro anche il percorso intrapreso, assai lontano dal quadro di riferimento continentale che aveva invece influenzato l’operato di de Man²²². È tuttavia ineludibile la circostanza per cui Bloom parta dal registro teorico decostruttivo: egli sostiene che nessun principio aprioristico o precondizione epistemologica governa il territorio estetico. E tuttavia la separazione rispetto al decostruzionismo è netta quando

²¹⁷ *Ibid.*, p. 236.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 233.

²¹⁹ P. DE MAN, *Cecità e visione*, p. 226.

²²⁰ Cfr. M. FERRARIS, *La svolta testuale*, p. 116.

²²¹ H. BLOOM, R. MOYNIHAN, *Interview: Harold Bloom and Robert Moynihan*, “Diacritics” Vol. 13, No. 3, 1983, p. 68.

²²² Cfr. M. FERRARI, *La svolta testuale*, p. 117.

afferma che l'atto della scrittura o della lettura della poesia nasce dal rapporto che l'efebo (il poeta giovane) intrattiene con il precursore, e dall'interpretazione che il lettore offre di tale rapporto. Il problema della specificità della letteratura e dei suoi rapporti con i valori estranei ad essa è al centro del lavoro di Bloom, e quest'ultimo si propone di rivendicare autonomia all'estetica.

Mi sento ormai tutto solo nel difendere l'autonomia dell'estetica [...]. È un contrassegno della degenerazione degli studi letterari essere considerato un eccentrico per il fatto di sostenere che il letterario non dipende dal filosofico e che l'estetica è irriducibile all'ideologia o alla metafisica. La critica estetica ci restituisce all'autonomia della letteratura immaginativa e alla sovranità dell'animo solitario, il lettore non quale persona nella società ma quale l'io profondo, la nostra ultima interiorità²²³.

Il suo atteggiamento critico resta pressoché immutato nel corso della sua attività. I riferimenti culturali di Bloom (idealismo, neoplatonismo, naturalismo) si riflettono molto nelle modalità analitiche adoperate dal suo metodo: Bloom non abbandona mai l'orizzonte personalistico che animava i primi lavori; così come non abbandona un certo umanismo angloamericano, seguendo la linea di Emerson e Whitman che conduce fino a Burke – per cui il problema della scrittura viene trasformato da Bloom in un problema di eloquenza, di *inspired voice* molto legato alla soggettività e al pathos autoriale del poeta.

Bloom è il portavoce dell'immaginazione creativa in epoca moderna. L'“ermeneutica dell'angoscia”²²⁴ è fondata su un principio che ha come punto focale l'autore, ed è dunque rivolta al problema della forte soggettività. Usiamo qui la parola “problema” in quanto la soggettività non si presenta mai priva di conflitto. Al contrario, come vedremo, essa può tutt'al più mostrarsi come esito di un conflitto edipico²²⁵.

Allo studio degli autori romantici Bloom ha dedicato più di vent'anni, “anni che furono di attività frenetica a Yale, dove – abbiamo ricordato - nel 1966 fece ingresso

²²³ H. BLOOM, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, San Diego 1994; trad. it. di F. Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Bompiani, Milano 2000, p. 9.

²²⁴ E. ORSINI, *La poesia prima della poesia. Teoria dell'influenza poetica in Roland Barthes, Harold Bloom e Gilles Deleuze*, “Francofonia”, 55, 2008, p. 3.

²²⁵ *Ibid.*, p. 7.

Jacques Derrida. L'ambiente di riferimento è dunque irrimediabilmente decostruttivo, con un'attenzione che sarà però rivolta sempre agli interessi iniziali. E del resto, il tema della frattura tra natura e immaginazione, tipicamente romantico, ha subito un importante approfondimento tramite il decostruzionismo – con esiti senz'altro diversi.

Il contributo di Bloom in questo senso è stato piuttosto cospicuo. Egli non è interessato all'autonomia del costruito linguistico in sé, ma all'idea dell'autonomia dell'immaginazione umana, come potere di trasformazione e di redenzione del desiderio e della coscienza umana, indipendente da ogni mediazione artistica²²⁶. Bloom si rifiuta di riconoscere nel romanticismo una dialettica tra spirito e natura; la dialettica tipica del romanticismo è piuttosto quella tra cultura e cultura, immaginazione e tradizione. Ciò che conta non è “the dialectic between art and society, but the dialectic between art and art”²²⁷.

Quello che l'uomo – il poeta – esperisce è una separazione dalla natura, e il processo di creazione diventa uno sforzo immane per colmare l'abisso che ormai separa immaginazione e realtà. Non che queste non fossero mai state legate, ma si tratta piuttosto di una “condizione antropologica perduta”²²⁸, verso la quale il poeta si tende in uno slancio angoscioso. La storia del Romanticismo è la storia del fallimento di questo sforzo, dal momento che il linguaggio poetico non può più avvicinarsi allo statuto ontologico dell'oggetto naturale. Il rapporto contrastivo tra natura e cultura diventa fondativo della relazione aporetica tra realtà e linguaggio poetico, e, nell'opera letteraria, tra struttura grammaticale e struttura retorica.

Proprio l'interferenza tra il livello letterale e quello retorico o metaforico dell'opera letteraria, conduce a una loro reciproca decostruzione, o addirittura, negazione, rendendo indicibile il significato dell'opera, legittimando qualsiasi interpretazione e facendo oscillare continuamente il testo poetico tra momenti di “visione” e momenti di “cecità”²²⁹.

²²⁶ Cfr. F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, Athlone Press, Londra 1980, p. 332

²²⁷ *Ibid.* p. 99.

²²⁸ A. IACOBELLIS, *Harold Bloom: una “revisione” della decostruzione*, “Allegoria”, XVI.46, 2004, p. 56.

²²⁹ *Ibid.*, p. 55.

Il legame perduto tra immaginazione e realtà può però essere rinvenuto nella tradizione storica. Fare poesia equivale a interrogare questa tradizione, interrogazione sempre inconcludente, mai tendente a una trasparente ermeneutica, proprio perché angosciata. “A partire dal romanticismo, epoca in cui la poesia ha raggiunto l’apice della sua tensione immaginifica e la consapevolezza dell’autonomia espressiva del fatto estetico, è il contesto della tradizione a rendere significativa un’opera”²³⁰.

Il volume *The Anxiety of Influence*, del 1973, getta le basi del suo revisionismo poetico²³¹, ed è il più impegnato sul piano metodologico. Idea fondamentale del testo è che la poesia è la migliore interprete di se stessa, la decostruzione più soddisfacente del fenomeno letterario. Questo comporta, per Bloom, un duplice significato. Sul piano della creazione, ogni poeta trae la propria originalità e trova le ragioni del proprio dissenso con la tradizione, da un peculiare *misreading* dei propri predecessori, cioè dalla consapevolezza dell’influenza che essi hanno esercitato su di lui e dal tentativo di affrancarsene. Spiega Bloom nell’introduzione: “poetic history is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another.”²³²

Bloom matura un sospetto nei confronti dell’idealizzazione che fa della letteratura un’esperienza che conduce verso un’autocoscienza moralmente produttiva. Il lettore non può essere sottomesso al testo, condotto per mano a una comprensione trionfante di ciò di cui il testo è medium. Il linguaggio poetico fa quello che vuole di un lettore forte, e dunque sceglie di renderlo bugiardo. E infatti, “un poeta che interpreti il suo precursore deve falsificare con la sua lettura”²³³. Come ha proposto Bertoni, Bloom utilizzerebbe la parola “influenza” rispetto a intertestualità²³⁴, di utilizzo sicuramente più recente, per un tentativo di affrancarsi dal suo precursore, Derrida, rifiutandosi di ridurre la letteratura a una generalizzata e impersonale *écriture*²³⁵.

²³⁰ *Ibid.*, p. 57.

²³¹ Cfr. C. NORRIS, *Deconstruction. Theory and Practice*, Routledge 2002, p. 115.

²³² H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York 1973, p. 5.

²³³ H. BLOOM, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 1975; trad. it. di A. Atti, F. Rosati, *Una mappa della dislettura*, Spirali, Milano 1988, p. 75

²³⁴ Che pure parrebbe pertinente, se non di più, dal momento che quella che lui chiama influenza definisce l’intera gramma delle relazioni intrecciate e reversibili che uniscono una poesia all’altra (in un movimento interpoetico – appunto intertestuale).

²³⁵ Cfr. F. BERTONI, *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, p. 160.

Il punto di partenza di Bloom è la condizione generale della letteratura: turbati dalla consapevolezza di una condizione primaria che oramai gli è preclusa, i poeti recenti reagiscono con un voler violare, per così dire, la tradizione di cui sono inevitabilmente discendenti, distruggendo quella che si costituisce come *scena primaria dell'istruzione* (la scena in cui si verifica il primo approccio con la letteratura). Canonizzando l'universo della tradizione poetica – intesa appunto come “buon insegnamento” – la scena dell'istruzione assegna priorità e fissa gerarchie, che possono però essere sovvertite grazie all'intervento forte dell'efebo. Ciò che può essere sovvertito è la tradizione del leggere i propri precursori, tramite atti di difesa che molto hanno a che fare con il lavoro di Freud, dal momento che la sue indagini “provide the clearest analogues [...] for the revisionary ratios that govern intra-poetic relation”²³⁶.

I metodi di difesa riconosciuti da Freud sono nove – rimozione, regressione, alterazione reattiva dell'io o formazione reattiva, isolamento, rendere non avvenuto, proiezione, introiezione, volgersi contro la propria persona, inversione nel contrario – più una decima che pertiene più allo studio della normalità che a quello della nevrosi, e cioè lo spostamento della meta pulsionale, e vengono messi in atto dall'Io nelle sue lotte con la rappresentanza pulsionale e l'affetto.

L'immaginazione in poesia – come strumento del poeta giovane – parla di sé stessa, delle origini, e soprattutto della propria preservazione. Essa difende “contro la forza di prelazione di un'altra immaginazione”²³⁷, ma permette anche di originare qualcosa di nuovo nel linguaggio tramite un tropo “che deve difenderci contro un tropo precedente”²³⁸. Il linguaggio va usato figuratamente, se vuol proporre una novità.

Le origini poetiche, quindi, non solo si basano sui tropi, ma sono esse stesse tropi. Il significato poetico, dunque, è radicalmente indeterminato.

“Tropi o difese sono il linguaggio “naturale” dell'immaginazione in relazione a tutte le precedenti manifestazioni dell'immaginazione. Un poeta che tenti di rinnovare questo linguaggio comincia necessariamente con un atto arbitrario di lettura, che non differisce, nella specie, dall'atto che i suoi lettori devo

²³⁶ H. BLOOM., *The Anxiety of Influence*, p. 8.

²³⁷ H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 74.

²³⁸ *Ibidem*.

sussequentemente effettuare su di lui. Per diventare un poeta forte, il lettore-poeta incomincia con un tropo o difesa che è una dislettura”²³⁹

Quest’ultima deve essere necessariamente falsa, e non tanto perché attraverso di essa è possibile raggiungere un significato nascosto, ma perché la falsificazione è la chiave per un significato esclusivo: “Affinché una lettura (dislettura) sia essa stessa produttiva di altri testi, tale lettura è spinta a asserire la propria unicità, totalità, verità, sicché gli errori della retorica sono semplicemente la stessa cosa”²⁴⁰. L’influenza è essa stessa un tropo, anzi un “sestuplice tropo complesso”. È la figurazione della poesia stessa.

L’analogia tra meccanismi di difesa e tropi ha origine essenzialmente dalla poetica vichiana, per cui i tropi sono associati a “poetici mostri e metamorfosi”, errori necessari, [...] difese contro qualsiasi dato che sfidasse “tal prima natura umana”, che interferisse con la divinazione letteralizzante”²⁴¹.

I tropi risultano perciò nella concezione di Vico come una difesa necessaria contro i pericoli del significato letterale e sono riducibili a quelli che lui chiama “i quattro tropi maestri”²⁴², ovverosia ironia, metonimia, metafora e sineddoche, cui Bloom aggiunge iperbole e metalessi al fine di “andare oltre la sineddoche nel resoconto delle rappresentazioni romantiche”²⁴³.

Un ulteriore riferimento nella definizione dei meccanismi retorici chiamati in causa dai singoli tropi è, oltre lo stesso Vico, Kenneth Burke, da cui Bloom riprende la corrispondenza tra immagini nel poema e tropi retorici²⁴⁴. Da qui deriva l’associazione delle singole figure sul piano retorico a immagini di contrazione o limitazione e rappresentazione. L’ironia, ad esempio, viene considerata un tropo di contrazione o limitazione proprio perché riceve il suo significato dall’interazione dialettica tra presenza e assenza, la metonimia in quanto riduce il significato tramite una sorta di svuotamento, la metafora perché “decurta il significato tramite lo sconfinato

²³⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ H. BLOOM, *Una mappa della mislettura*, p. 99.

²⁴² *Ibid.*, p. 100.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 100.

prospettivismo del dualismo, delle dicotomie dentro-fuori”²⁴⁵. Tra i tropi di restituzione o rappresentazione, “la sineddoche allarga la parte al tutto; l’iperbole innalza, la metalessi supera la temporalità con una sostituzione di precocità alla tardività”²⁴⁶.

I poeti forti di cui parla Bloom, angosciati dalla minaccia dell’influenza, operano secondo sei “*revisionary movements*”²⁴⁷ – *clinamen, tessera, kenosis, demonizzazione* [daemonization], *askesis, apophrades* – che non sono solo tropi, ma anche difese psichiche.

Questi sei aspetti revisionisti corrispondono a sei modi per leggere – o meglio disleggere - le relazioni interpoetiche, che corrispondono a sei figure del linguaggio retorico, rispettivamente ironia, sineddoche, metonimia, iperbole, metafora e metalessi (o transunzione).

Il *clinamen* è il fraintendimento poetico vero e proprio. Un poeta compie uno scarto nei confronti del suo precursore leggendone la poesia in modo tale da attuare un *clinamen* nei suoi confronti, ossia un movimento che Bloom definisce correttivo. Il *clinamen* rappresenta lo “stato conscio della retoricità, la consapevolezza di apertura del poema che esso debba essere dis-letto”²⁴⁸, l’ironia che connette un poeta precedente con uno successivo. “Poetic influence – when it involves two strong, authentic poets, - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.”²⁴⁹

Nel secondo rapporto revisionistico, denominato *tessera*, il poeta più giovane “provides what his imagination tells him would complete the otherwise “truncated” precursor poem and poet, a “completion” that is much misprision as a revisionary swerve is”²⁵⁰. Ciò che il poeta fa è portare a compimento antiteticamente il suo precursore leggendo la poesia-madre in modo tale da conservarne i termini ma impiegandoli in un senso diverso, come se il poeta precursore non fosse riuscito a spingersi oltre. Si tratta di un tardivo completamento, per cui “il termine più comprensivo prende il posto di una rappresentazione minore” e questa sostituzione si

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 10.

²⁴⁸ H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 77.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

effettua come sineddoche. “L’influenza diviene una parte, di cui il revisionismo del sé e la rigenerazione del sé sono il tutto”²⁵¹.

Il terzo modo revisionistico è la *kenosis*, che procede con una limitazione compensatoria, più profonda dell’ironia, il cui tropo appropriato è la metonimia. “The later poet, apparently emptying himself of his own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet, but this ebbing is so performed in relation to a precursor’s poem-of-ebbing that the precursor is emptied out also, and so the later poem of deflation is not as absolute as it seems”²⁵².

Vi è poi il processo di *demonizzazione*, ovverosia il movimento verso un Controsublime personalizzato, in relazione al Sublime del precursore. Il poeta più tardi si apre al potere forte che intravede nella poesia precedente, ma che non appartiene ad essa, quanto piuttosto a una sfera d’esistenza situata al di là del precursore. Questo, per Bloom, è il più importante dei sei rapporti d’influenza²⁵³, in relazione al lavoro del tardo romanticismo che è iperbolico nelle sue visioni dell’immaginazione.

L’*askesis*, associata alla metafora, è il movimento di autopurgazione volto al raggiungimento di uno stato di solitudine. In questo caso il poeta più tardo opera una limitazione: “he yields up part of his own human and imaginative endowment, so as to separate himself from others, including the precursor, and he does this in his poem by so stationating it in regards to the parent poem as to make the poem undergo an askesis to; the precursor endowment is also truncated”²⁵⁴

Infine, la *metalessi* è la figura dell’ultimo moto di revisione denominato *apophrades*. E’ denominato da Bloom “il ritorno del morto,” cioè la ricomparsa finale del precursore nella creazione dell’efebo.

Il passaggio dal *clinamen* alla *tessera* è spiegato come iniziale dialettica tra immagini di assenza e presenza del precursore, il cui testo viene infatti svuotato perché la nuova opera possa avere origine. L’ironia diviene per questo suo gioco dialettico di assenza e presenza il corrispettivo della formazione reattiva freudiana, prima difesa del testo contro l’alterità. La reazione a questa contrazione iniziale del testo si traduce ben

²⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

²⁵² H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 14.

²⁵³ Cfr. H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 78.

²⁵⁴ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 15.

presto in un “movimento restituente”²⁵⁵ del testo contro se stesso (il tornare contro sé o rovesciamento freudiano): all’ironia si sostituisce la sineddoche dal momento che il testo del predecessore si presenta come una parte che dà origine a un’influenza intesa come un “tardivo completamento”²⁵⁶ altrimenti detto tessera.

Un triplice movimento di regressione, disfacimento e isolamento è quello che dà luogo invece all’influenza in quanto *kenosis*, dal momento che come difesa essa “isola, rimuovendo impulsi dal loro contesto mentre li trattiene nella coscienza, e ciò significa: rimuovendo il precursore dal suo contesto”²⁵⁷.

A fare da contraltare agli svuotamenti della metonimia è invece la figura dell’iperbole i cui eccessi rimandano alla difesa della rimozione freudiana dal momento che “le alte immagini dell’inconscio celano un dimenticare inconscio di proposito o un non divenire consapevole”²⁵⁸.

All’interno dell’ascesi a compiersi è invece la sublimazione dell’angoscia procurata dal predecessore, difesa che per questo trova il suo corrispettivo nel tropo della metafora dal momento che essa trasferisce il nome influenza a una serie di oggetti inapplicabili.

L’opera d’arte si appropria dei tropi della tradizione e “li restituisce al lettore integrati in una nuova dimensione storico-sociale, riattualizzandone immagini, forme e stati mentali. Questo specifico contrassegno di revisionabilità nel tempo configura la retorica, e più esattamente il tropo retorico”²⁵⁹. Il tropo possiede infatti tanto una dimensione diacronica quanto una dimensione sincronica rispetto alla storia. Con questo non si intende che la teoria di Bloom sia collegata alle dinamiche storiche, sociali o politiche. Anzi, come abbiamo detto egli esclude totalmente una simile possibilità. Si tratta piuttosto di vedere la storia come in grado di determinare la diversificazione e la variabilità di un’impalcatura metaforica e retorica che pur mutando nel tempo, è sempre riconducibile a un modello originario²⁶⁰.

²⁵⁵ H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 77.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 78.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ A. IACOBELLIS, *Ibid.*, p. 61.

²⁶⁰ “No theorist writing in the United States today has succeeded, as Bloom has, in returning poetry to history”, F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, p. 342.

Il fare poesia, in ogni caso, dipenderebbe dalla diacronicità della retorica, siccome questa consiste in “una serie di processi di tropizzazione rispetto a un precedente processo di tropizzazione”²⁶¹.

Questo intendimento del processo di lettura ci rende consapevoli del terreno scosceso della critica, che spesso e volentieri avanza in ogni caso resoconti ottimistici²⁶². L'affermazione che tutte le letture sono misletture, è, secondo i critici di Bloom, un'idea incoerente, perché la possibilità di una mislettura è anche possibilità di una lettura corretta. Per quanto ragionevole sia questa obiezione, uno sguardo più vicino fa emergere la ragion d'essere dell'affermazione di Bloom. Quando si cerca di formulare la distinzione tra lettura e mislettura, si fa inevitabilmente riferimento a una nozione di identità e differenza. La lettura e la comprensione preservano o riproducono un contenuto o un senso, ne custodiscono la sua identità, mentre il fraintendimento o mislettura lo distorcono; producono o introducono una differenza. Di fatto, però, si può sostenere che la trasformazione o modificazione del senso che caratterizza il fraintendimento, è al lavoro anche in ciò che chiamiamo comprensione. Se si può comprendere un testo, allora esso può essere compreso ripetutamente da lettori diversi in circostanze diverse. Naturalmente questi atti di lettura o comprensione non sono identici. Comportano delle modificazioni e delle differenze che sono considerate non significative. Possiamo così dire con una formulazione più adeguata di quanto non lo sia quella contraria che la comprensione è un caso speciale di fraintendimento. Sono i fallimenti del fraintendimento a non essere significativi. Le operazioni interpretative al lavoro nell'ambito di un fraintendimento o di una mislettura generalizzati sono all'origine sia di ciò che chiamiamo comprensione, sia di ciò che chiamiamo fraintendimento. Si può legittimare l'affermazione di Bloom servendosi degli aspetti più comuni della pratica critica e interpretativa. Data la complessità dei testi, la reversibilità dei tropi, la possibilità di estendere il contesto, e la necessità di selezione e organizzazione propria della lettura, si può mostrare che ogni lettura è parziale. Nuovi interpreti possono scoprire nei testi elementi e conseguenze che i loro predecessori avevano trascurato oppure distorto. Possono usare il testo per mostrare che le letture

²⁶¹ *Ibid.*, p. 62.

²⁶² Secondo Jonathan Culler, la stessa lettura di Bloom sarebbe, in fin dei conti, estremamente ottimistica, come si potrebbe evincere dalla celebrazione che fa delle lotte eroiche in cui si scontrano le volontà dei soggetti individuali (Cfr. J. CULLER, *op. cit.*, p. 260).

precedenti sono delle misletture, ma è certo che le loro stesse letture troveranno interpreti successivi che le dichiareranno manchevoli e che potranno identificare con perspicacia i presupposti discutibili o le particolari forme di cecità di cui queste letture sono testimonianze. La storia delle letture è una storia di misletture, anche se, date certe circostanze, queste misletture possono essere accettate, e lo sono state come letture.

L'aspetto diacronico della poesia porta Bloom a ipotizzare la nascita di un nuovo tipo di critica letteraria, da concepire come alternativa alla critica decostruttiva: una critica transuntiva, metalettica, o antitetica.

“I propose, not another new poetics, but a wholly different practical criticism. Let us give up the failed enterprise of seeking to “understand” any single poem as an entity in itself. Let us pursue instead the quest of learning to read any poem as its poet’s deliberate misinterpretation”²⁶³

La critica deve utilizzare il linguaggio dell'influenza, la sola che permetta di capire la dialettica delle relazioni tra poeti *in quanto poeti*, e proprio perché l'influenza è presente inevitabilmente anche sul terreno della critica letteraria. Se ogni poeta è un'ambigua mis-interpretazione di un altro poeta, allora la critica, se non si vuole riduttiva ed esteriore, deve rendersi capace di ricostruire la dialettica tradizione-innovazione riconducendo le opere degli epigoni a quelle dei maestri. Influenza e mis-interpretazione si pongono in rapporto polare nella teoria letteraria di Bloom. La prima costituisce il filo conduttore tra le personalità letterarie dei singoli autori; la mis-interpretazione invece è l'ingresso del fraintendimento creativo, della novità sia in campo poetico-letterario che critico-ermeneutico²⁶⁴.

La differenza che intercorre fra critica e poesia non è, per Bloom, un rapporto tra un metalinguaggio critico e un oggetto di analisi, ma viceversa solo un diverso grado di intensità mis-interpretativa. La critica non può mai essere sempre un atto di giudizio, ma è sempre un atto di decisione, e quel che cerca di decidere è il significato²⁶⁵.

²⁶³ H BLOOM, *The Anxiety of Influence*, p. 43.

²⁶⁴ Cfr. M. FERRARIS, *La svolta testuale*, p. 118.

²⁶⁵ H. BLOOM, *Una mappa della mislettura*, p. 11

Come l'epigono è esplicitamente poeta e implicitamente critico nella misura in cui fraintende l'opera del proprio precursore – così pure l'interpretazione del critico, che è esplicitamente un atto ermeneutico, risulta implicitamente una attività poetica, per quanto degradata. Infatti: "Poets' misinterpretation or poems are more drastic than critics misinterpretations or criticism, but this is only a difference in degree and not at all in kind"²⁶⁶.

Abbiamo parlato di una critica di tipo antitetico, nel significato di giustapposizione di idee contrastanti in strutture, frasi, parole equilibrate o parallele.

Come afferma Bloom, una simile critica implica innanzitutto due momenti: un primo, in cui il critico impara a leggere il grande poeta precursore come i maggiori discendenti si costrinsero a leggerlo; un secondo, in cui legge i discendenti come se fosse egli stesso un loro discepolo, per capire in che misura calarsi nei panni del revisionista. Criticare in modo antitetico non vuol dire considerare il testo o il poeta in sé. Ritornando a Freud, ciò che si "abbraccia" è il "romanzo familiare" del testo o del poeta, per cui una riduzione della poesia (a immagini, idee, fonemi o concettualismi) o una tautologia (per cui la poesia è e significa soltanto se stessa) non sarebbe corretta: una poesia può essere ridotta solo a un'altra poesia.

La tragedia della poesia sta in questo, nella presa di coscienza del poeta giovane di essere in ritardo alla festa a cui gli invitati precedenti hanno già dato sfoggio di sé. Tra l'efebo e il precursore c'è un rapporto edipico complicato e angosciante, quella che viene definita "guilt of indebtedness"²⁶⁷, cui si può accedere esclusivamente nell'ottica di una mis-interpretazione. "Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem"²⁶⁸.

Quello che si propone Bloom è l'arricchimento della critica, a cui si può pervenire trovando "un tropo più comprensivo e suggestivo per l'atto di interpretazione, un tropo antitetico non solo a tutti i tropi, ma in particolare a se stesso."²⁶⁹ Il basilare principio di interpretazione antitetica sarebbe questo: "tutta l'interpretazione dipende dall'antitetica relazione tra significati, e non dalla supposta relazione tra un testo e il suo significato". Se nessun "significato" di una lettura interviene tra un testo e il lettore, allora

²⁶⁶ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence*, pp. 94-95.

²⁶⁷ *Ibid.* p. 117.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 96.

²⁶⁹ H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 80.

quest'ultimo incomincia (anche involontariamente) “a fare in modo che il testo legga se stesso”²⁷⁰.

Come fa notare lo stesso Bloom, c'è una differenza importante tra la sua teoria e quella di de Man, il quale insisteva che, nella lotta ingaggiata dal poeta, “il modello linguistico usurpa quello psicologico, perché il linguaggio è un sistema sostituito rispondente alla volontà, ma la psiche no”. In questo senso, il termine influenza è interpretato come un tropo solo, “come una metafora che trasforma gli incontri tra strutture linguistiche in narrazioni diacroniche. L'influenza sarebbe dunque ridotta a tensione semantica, a un gioco mutuo tra significati letterari e figurati.”²⁷¹ L'influenza come Bloom la intende è invece concentrata sul soggetto, “una relazione da persona a persona, da non ridurre alla problematica del linguaggio”²⁷². Ne deriva una polemica aperta con la decostruzione:

Non so che farmene di questo curioso vangelo francese che sostiene che in qualche modo il soggetto è stato fatto esplodere [...]. Loro attribuiscono priorità alla figurazione sul significato (e io non l'attribuisco), credono nell'epistemologia del tropo (nella quale io assolutamente non credo), pensano che la filosofia e la critica siano quasi sempre alleate (mentre io penso che siano in guerra l'una con l'altra).²⁷³

Il rifiuto di assegnare al tropo un valore epistemologico consente alla teoria di Bloom di preservare la diacronicità del discorso poetico, ma anche di preservarne la specificità e l'autonomia, di contro alla riduzione dell'opera letteraria al linguistico e al comunicativo. “Il linguaggio è retorico, e intende comunicare opinione più che verità”²⁷⁴. Egli legge la storia letteraria come un'eroica battaglia tra giganti o come un imponente dramma psichico, confidando nella volontà del poeta nella sua lotta per la sua “self-origination”²⁷⁵. Una simile posizione è ovviamente in contrasto con l'ethos anti-umanistico dell'era decostruttiva, ed è il motivo per cui Bloom difende il valore

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ A. TAGLIAFERRI, *Intervista ad Harold Bloom*, in *Alfabeta*, 64, 1984, p. 3.

²⁷⁴ H. BLOOM, *Una mappa della dislettura*, p. 75.

²⁷⁵ Cfr. T. EAGLETON, *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell Publishing, 1996, p. 159.

della voce poetica individuale e del genio contro i suoi colleghi di Yale. La grammatologia di Derrida e la tematizzazione della *écriture* risultano, agli occhi di Bloom, come esiti di una certa freddezza formalista, come un rifiuto dell'empirico e del concreto di tipo cartesiano.

Secondo Lentricchia, lo sforzo di *The Anxiety of Influence* è rivolto a sostenere la priorità della voce sul discorso, della scena primaria dell'istruzione su quella che Derrida ha chiamato scena della scrittura²⁷⁶.

La scena dell'istruzione ci ricorda:

la perdita umanistica che subiamo se cediamo l'autorità della tradizione orale ai partigiani della scrittura, a quelli come Derrida e Foucault che implicano per tutto il linguaggio ciò che Goethe erroneamente asseriva per il linguaggio di Omero e cioè che il linguaggio scrive i poemi e pensa da sé. L'umano scrive, l'umano pensa e sempre venendo dopo e difendendosi da un altro umano, comunque fantasizzato quell'umano diviene nel forte immaginare di coloro che arrivano più tardi sulla scena.²⁷⁷

Secondo Bloom, il principio nascosto del decostruzionismo è un determinismo linguistico e un monismo che egli trova alquanto irritante. Per Derrida il soggetto è essenzialmente il testo stesso, fagocitato dalle forze autoritarie dell'*écriture*. La scena dell'istruzione è fatta di persone, non di scrittura, e la voce viene prima della scrittura; le poesie si fanno carico della voce autoritaria del poeta precursore.

Le poesie sono concepite come *davhar*, che vuol dire “a un tempo “parola”, “cosa” e “atto”, e il suo significato radicale coinvolge la nozione di spingere avanti qualcosa che inizialmente è tenuto indietro [...]. Spingendo avanti ciò che è celato nel sé, concerne l'espressione orale, il dare fuori una parola, una cosa, un'azione alla luce”²⁷⁸.

Eppure, per Lentricchia, la posizione di Bloom pecca nel non aver ingaggiato uno scontro con la critica fenomenologica – quella, ad esempio, dello stesso Derrida nei confronti di Husserl – che avrebbe costituito un presupposto per le sue teorie.

²⁷⁶ F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, p. 333.

²⁷⁷ H. BLOOM, *Una mappa della mislettura*, p. 66.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 50

Derrida brings the self into the problematic of language; Bloom's version of the self denies freedom and individuality, as it dooms the subject to one activity - the endless and endlessly evasive expression of father - figure anxieties over which it has no control and which it finally cannot evade. In Bloom there is no such thing as a subject-only relations between subjects: this is the lesson of the family romance. There are important differences, but both Bloom and Derrida present, the former unintentionally but as formidably, antihumanist theories of the self.²⁷⁹

²⁷⁹ F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, p. 336.

CAPITOLO IV A METÀ DELLA DECOSTRUZIONE

4.1 La semi-conversione di Joseph Hillis Miller

Diversi e repentini cambi di rotta hanno caratterizzato la carriera critica di J. H. Miller, negando ai suoi lavori quella stabilità e continuità che si offre, quasi spontaneamente, da un progetto critico di lunga durata. Prima c'è stato l'interesse per il New Criticism; poi, tra il 1953 e il 1972, gli anni del criticismo fenomenologico alla John Hopkins; infine l'adesione al decostruzionismo di Yale, alla cui diffusione egli ha contribuito in modo significativo²⁸⁰. Più di tutto, ciò che ha incontrato un maggior dibattito è il passaggio dalla critica fenomenologica al post-strutturalismo²⁸¹.

L'introduzione della prima sulla scena critica americana aveva di per sé attirato l'attenzione degli addetti ai lavori. Alcuni vedevano nel programma fenomenologico una regressione di vasta portata, una perdita di quel rigore analitico propugnato invece dal New Criticism. Per altri, invece, la perdita di questo rigore era proprio ciò che costituiva la fascinazione della critica della coscienza.

Da parte sua, il New Criticism si era dato molto da fare per allontanare la letteratura dalle posizioni di un simile criticismo, restituendo una "rinnovata rispettabilità" alla letteratura bollando come eresia sia l'intenzione dell'autore sia quello che è definito *reader's response*²⁸². La critica fenomenologica riesce, in ogni caso, a recuperare e riportare in auge il discorso umanistico. Ed è in questo contesto che Miller si forma, ovvero sotto l'influenza della Scuola di Ginevra, il cui principale rappresentante è Georges Poulet. Si tratta di un indirizzo critico, particolarmente interessato nelle questioni metafisiche e ontologiche²⁸³, che prende le mosse dal Formalismo russo e dalla fenomenologia, per tentare di analizzare le opere letterarie come rappresentazioni

²⁸⁰ G. D. ATKINS, *Reading Deconstruction. Deconstructive Reading*, The University Press of Kentucky, Lexington 1985, p. 65.

²⁸¹ Cfr. D. PEASE, *J. Hillis Miller: The Other Victorian at Yale*, in J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN, *op. cit.*, p. 66.

²⁸² *Ibid.*, p. 68.

²⁸³ G.D. ATKINS, *Ibidem*.

di strutture profonde della coscienza dell'autore e le sue relazioni con il mondo reale. In questa fase della sua carriera, Miller poggia la sua critica sull'idea che la significazione possa permettere l'accesso all'"altro", ovvero al cogito autoriale. Egli è convinto che l'oggetto di ogni studio letterario sia di articolare quella che è la mente totalmente indipendente dell'autore, così come essa si rivela nel testo. In questo senso, il linguaggio permette alla coscienza autoriale di essere riflessa nel testo, e permette al critico di dimostrare empiricamente le continuità tra autore e testo.

Ammettendo l'esistenza di un cogito autoriale all'interno del testo, Miller concentra i suoi studi sul capire come il cogito stesso si sia esplicitato in quel modo, e su come un lettore possa riconoscere queste circostanze. In questo senso, una simile critica si concentra esplicitamente sull'autore piuttosto che sul testo. Miller, infatti, riconosce questa caratteristica "disinteressata" della critica della coscienza: "The re-creation of the mind of the author in the mind of the critic is not performed for the sake of any selfish good it may do the critic, but entirely for the sake of the author criticized"²⁸⁴.

A dispetto della sua iniziale convinzione di poter fornire una versione totalizzante della coscienza autoriale, Miller inizia a riconoscere l'impossibilità di una omogeneità nella forma narrativa. Ciò che cambia, nel percorso di Miller, è la consapevolezza di una frattura irriducibile tra linguaggio e mondo, tra segno e referente, e questa frattura è proprio ciò che permette la creazione, la produzione del testo come mondo che è "proliferazione retorica inesauribile e sfuggente"²⁸⁵. Al centro della teoria decostruttiva di Miller c'è la consapevolezza che la critica è "costitutivamente irretita dalla natura letteraria del proprio oggetto"²⁸⁶. Ogni interpretazione comporta scarti e fraintendimenti testuali, e questo è ciò che il decostruzionismo disvela.

Un aspetto importante nel lavoro di Miller del periodo di Ginevra è la storia recente della coscienza occidentale, di cui segue le tracce in *The Disappearance of Gods* e *Poets and Reality*. Ciò che viene preso in analisi è l'assenza di Dio nella letteratura del diciannovesimo secolo, che ricomparirà sulla scena letteraria una volta accettata la dottrina cattolica della reale presenza di Dio come immanente e onnipresente²⁸⁷.

²⁸⁴ J. H. MILLER, *The Literary Criticism of Georges Poulet*, "MLN", Vol. 78, No. 5, 1963, p. 473.

²⁸⁵ R. DIODATO, *Il decostruzionismo*, p. 72.

²⁸⁶ M. FERRARIS, *La svolta testuale*, p. 121.

²⁸⁷ Cfr. G. D. ATKINS, *Ibid.*, p. 68.

Tuttavia, Miller è costretto a confrontarsi con l'inadeguatezza del principio di immanenza, come si evince dall'articolo del 1970 dedicato a William Carlos Williams.

Spring and All is based on an affirmation of the supreme value of presence and of the present, and on a repudiation of all that is derived, repetitive, and copied.... Authentic life exists only in the present moment of immediate experience²⁸⁸.

Williams rigetta qualunque cosa si frapponga tra l'uomo e quello che chiama "the living moment", come il simbolismo, il soggettivismo o il supernaturalismo. Questo progetto si mostra già come una "decostruzione della metafisica". Il risultato della replica di Miller a Williams diventa distintamente derridiano nel momento in cui mostra come il progetto di Williams fallisca. "Like the tradition lying behind it, [Williams's] theory of art is unable to free itself from the theories it rejects".

Il tentativo di rompere con la tradizione da parte di quest'ultimo è proprio ciò che spinge Miller verso il decostruzionismo.

Like Aristotle's mimesis, Williams's imagination is both part of and more than nature, both immediate and mediatorial imitation, revelation, and creation at once. Like the long tradition he echoes, Williams remains caught in the inextricable web of connection among these concepts²⁸⁹.

Questo perché le opposizioni binarie di cui Williams vorrebbe servirsi si mostrano in tutta la loro falsità. La fede nel progresso e nella svolta auspicati in *Poets of Reality* viene meno, e Miller ora scrive che persiste nello stesso momento sia il progresso che la stasi. Il progetto di Williams fallisce perché disfare la tradizione è nello stesso tempo anche preservarla.

My interpretation, in its turn, both destroys the text it interprets and, I hope, revivifies it. Such a "deconstruction" puts in question the received ideas of our tradition. At the same time my reading keeps the text alive by reliving it. It works back through its texture, repeats it once more in a different form, in a

²⁸⁸ J. H. Miller, *Tropes, Parable, Performative*, Duke University Press, Durham 1990, p. 90.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 101.

version of that transit through the texts of our heritage called for by Jacques Derrida. There is absolutely no question of a breakthrough beyond metaphysics or of a 'reversal of Platonism'. This reversal has been performed over and over through the centuries, from the Stoics to Nietzsche and the radical philosophers of our own day, and yet Platonism still reigns. There is no progress in human history, no unfolding or gradual perfection of the spirit. There are only endlessly varied ways to experience the human situation.²⁹⁰

Di un anno dopo è il saggio dedicato al suo mentore Poulet, in cui realizza che anche quest'ultimo è guidato dallo stesso desiderio di Williams, "the quality of presence". Miller confronta il decostruzionismo con la critica della coscienza, e ne identifica le differenze inconciliabili, per cui un critico si trova a dover necessariamente scegliere tra una tradizione della presenza e una della differenza. Ma un dubbio, per così dire, si insinua.

Ora, grazie al concetto di traccia, la presenza e l'immanenza bramate da Miller diventano apparentemente inseparabili dall'assenza e dalla trascendenza. Quest'ultima riappare non solo come opposto dell'immanenza, ma si manifesta anche nel principio base del decostruzionismo di disfare/preservare.

For if undoing produces the realization that what we thought of as ground, as reality, is no ground, then have we not with that awareness transcended the "real," if only momentarily? [...] Undoing/preserving, this vision is transcendent. It is thus liberating, allowing one to build and create but always with the awareness that that created is a human fabrication²⁹¹.

L'adesione di Miller alla Scuola di Yale, a partire dagli inizi degli anni settanta, ha lasciato qualche dubbio all'interno del mondo critico americano. In effetti, il cambio di rotta è radicale: la critica decostruttiva non solo comporta una programmatica de-idealizzazione del discorso critico, ma sancisce implicitamente la caduta in disgrazia del criticismo fenomenologico. Proprio per questo, è difficile pensare che il processo di rottura con la Scuola di Ginevra, e anche con il New Criticism, non abbia incontrato resistenza.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 101

²⁹¹ G. D. ATKINS, *Ibid.*, pp. 71-73.

Nei suoi primi lavori, Miller non soltanto colloca i grandi capolavori del diciannovesimo e ventesimo secolo all'interno di quello che chiamiamo logocentrismo, ma identifica il mistero del *Logos Incarnato* come strumento per sancirne la loro appartenenza²⁹². Dunque, il primo atto della fase decostruttiva di Miller è quella di attuare una demistificazione delle rivendicazioni referenziali del linguaggio. Un altro passaggio obbligato è quello di abbandonare la tradizione della presenza, e, come ci rammenta Pease, “he cannot do so as a personal identity (for that could reconfirm his status within the tradition), but only as a series of discursive practices capable of unsettling the delusion of self-presence”²⁹³.

L'illusione della presenza a sé diventa in Miller sia l'oggetto sia il mezzo della strategia decostruttiva²⁹⁴, ed opera secondo la stessa strana logica che sta alla base della sua semi-conversione. In sostanza, come afferma Meyer Howard Abrams, Miller non avrebbe mai abbandonato le posizioni iniziali che fanno riferimento a Georges Poulet, e in questo senso mancherebbe di integrità.

Tuttavia, i testi di Miller danno, al primo sguardo, un'idea di totale adesione al metodo decostruttivo, che non lascia spazio a fraintendimenti. Per Miller, la poesia è un continuo *mise en abyme*, per cui la critica letteraria, come suggerisce anche Hartman, si pone come continuazione dell'attività della poesia. In questo senso, essa deve configurarsi come tentativo incessante, mai vincente, di “chiamare le cose con il loro nome”²⁹⁵. La letteratura, dal canto suo, ha sempre operato la sua propria *mise en abyme*, e la decostruzione già in atto nella poesia deve essere riprodotta dalla critica, che deve tuttavia fare in modo di essere fraintesa a sua volta, in modo da innescare un circolo vizioso del fraintendimento.

If the work of literature must be read in order to come into existence as a work of literature, and if, as Charles Sanders Peirce said, the only interpretation of a sign is another sign, then criticism is the allegory or putting otherwise of the act of reading²⁹⁶.

²⁹² D. PEASE, *Ibid.*, p. 68.

²⁹³ *Ibid.*, p. 69.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ Cfr. J. HILLIS MILLER, *Stevens' Rock and Criticism as Cure II*, “The Georgia Review”, vol. 3 n. 2, 1976, p. 331.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 331-332.

Decostruire è un modo per mantenere il testo in uno stato di movimento perenne, rifiutando di concedergli alcun fondamento metafisico sulla base della sua già sempre determinata natura figurativa. Infatti: “A metaphysical method of literary study assumes that literature is in one way or another referential, in one way or another grounded in something outside language”²⁹⁷.

In questo senso, la nuova mossa della critica deve essere caratterizzata dall’attenzione al linguaggio come problematica centrale nello studio letterario. Questo comporta un ritorno allo studio della retorica, intesa come investigazione delle figure del linguaggio. Il risultato di questa attenzione è la messa in questione che il testo abbia in sé un significato fisso e determinato. L’opera letteraria è vista come imprevedibilmente produttiva, e dal momento che la lettura è parte costitutiva dell’opera, essa è produttiva a sua volta, in un’attività interminabile e senza possibilità di chiusura. La linea che separa la letteratura dalla critica diventa sempre più sottile, fino a scomparire: il critico, infatti, non è più capace, attraverso alcun metodo di analisi, di ridurre il linguaggio dell’opera a idee chiare e distinte.

Miller si richiama esplicitamente all’idea dell’influenza di Bloom, per cui non soltanto ogni lettura è una mislettura, e ogni testo letterario già legge e dislegge se stesso, ma il testo è necessariamente legato ad altri testi. Lo studio della letteratura è perciò uno studio dell’intertestualità – che non vuol significare una relazione di causa ed effetto: da qui la messa in questione, già evidente in Bloom, del concetto di “fonti” e di “storia letteraria”.

Con una mossa che abbiamo già individuato in Derrida e de Man, Miller utilizza la circostanza per cui lo studio letterario si avvale dei discorsi psicologici, filosofici e linguistici, per sostenere la letterarietà di qualunque testo, e sancire in modo definitivo la cancellazione della distinzione tra un testo comunemente definito letterario e altri tipi di testo.

Un simile percorso critico porta, secondo Miller, la distinzione tra due tipi di critici. Da una parte, egli parla di “canny critics”, socratici e teoretici, scientifici nel loro approccio alla letteratura, i quali credono ancora nella possibilità di una critica ispirata

²⁹⁷ J. H. MILLER, *On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism*, “Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences”, Vol. 32, No. 4, 1979, p. 19.

allo strutturalismo come attività razionale, con regole comprovate e risultati misurabili²⁹⁸. Dall'altra, egli parla di “uncanny critics”, perturbanti, per i quali, al contrario, vi sono solo “certezze impossibili”. Le formulazioni di Miller implicano la superiorità del perturbante sul familiare, che giunge “per svegliare lo strutturalismo familiare dai sopori dogmatici in cui veniva cullato dalla sua ‘incrollabile fiducia’ nel pensiero e nella “promessa di un ordine razionale”²⁹⁹.

L'arma degli uncanny critics è quella che Derrida chiama “*explication de texte*”, ovvero il corrispettivo “francese” di quel *close reading* che è alla base del New Criticism. La differenza con quest'ultimo consiste però nella piena consapevolezza che, per quanto logiche le premesse siano, una simile lettura porta in “regioni che sono alogiche, assurde”³⁰⁰. Miller trasforma il *close reading* in uno strumento raffinato di decostruzione poiché “l'iper-precisione” del primo “finisce per sovvertire la coerenza postulata dai new critics”³⁰¹ “The work of the critics is in one way or another a labyrinthine attempt to escape from the labyrinth of words”³⁰².

Miller crea un'analogia ad hoc tra il testo e il labirinto cretiano, tra il lavoro del testo e il mito del filo di Arianna, con il quale ella intesse la sua tela. Così come il filo di Arianna crea il labirinto – è anzi il labirinto stesso – così l'interpretazione di una rete testuale aggiunge soltanto più filamenti alla rete stessa.

One can never escape from the labyrinth because the activity of escaping makes more labyrinth, the thread of a linear narrative or story. Criticism is the production of more thread to embroider the texture or textile already there. This thread is like a filament of ink which flows from the pen of the writer, keeping him in the web but suspending him also over the chasm, the blank page that thin line hides³⁰³.

Il risultato della decostruzione è quindi l'aporia, che corrisponde però al momento di maggiore penetrazione in quella che è la vera natura del linguaggio. Miller divide

²⁹⁸ J. H. MILLER, *Stevens' Rock and Criticism as Cure II*, p. 335.

²⁹⁹ J. CULLER, *Sul decostruzionismo*, p. 21-22.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 336.

³⁰¹ P. V. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, p. 108.

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ J. H. MILLER, *Ibid.*, p. 337.

quindi la critica in due campi: strutturalisti e semiologi che elaborano in modo ottimistico dei metalinguaggi teorici per rendere conto dei fenomeni testuali; poststrutturalisti che esplorano con scetticismo i paradossi che sorgono dal perseguimento di questi progetti e che sottolineano come la loro attività non sia scienza ma altro testo.

Abrams denuncia i limiti delle posizioni di Miller nel suo articolo *The Deconstructive Angel* del 1977. Per Abrams, il lettore non può non capire un testo: il linguaggio utilizzato dallo scrittore e quello del lettore opera secondo regole comuni, fissate per veicolare un messaggio che ha validità per entrambi le parti in causa. L'interpretazione di un testo è obiettiva, e qualora ci siano errori da parte del lettore – se limitati nella loro entità – il testo non ne soffrirebbe nella sua integrità. Abrams non pretende che l'interpretazione possa essere esaustiva, né tanto meno afferma che il linguaggio sia implicitamente mimetico, un riflettere inequivocabile. Solo, il linguaggio ha un carattere funzionale e pragmatico. L'interpretazione è sempre, comunque in grado di fornire almeno uno dei significati corretti del testo. Come abbiamo visto, per Miller, invece, non può *mai* esserci una giusta interpretazione.

Si tratta di una presa di posizione che parte, secondo Abrams, da un banale cambio di termini. Derrida, infatti, con la sua idea di *écriture* e *différance* ha smantellato il mistificante logocentrismo per quello che Abrams definisce un “sistema grafocentrico”³⁰⁴.

Come ormai sappiamo bene, la questione del segno e della traccia ha comportato la scomparsa del significato sulla pagina, per cui il processo di significazione può essere solo negativo, all'opera come incessante generatore di significati. La conclusione di Derrida è che non c'è segno o catena di segni che possa essere ricondotta a un significato determinato.

Eppure, per Abrams, il grafocentrismo di Derrida non è meno metafisico del logocentrismo che il decostruzionismo si propone di smantellare.

But it seems to me that Derrida reaches this conclusion by a process which, in its own ways, is no less dependent on an origin, ground, and end, and which is no less remorselessly “teleological”, than the most rigorous of the metaphysical systems that he uses his conclusions to deconstruct. His origins are his

³⁰⁴ M. H. ABRAMS, *Ibid.*, p. 419.

graphocentric premises [...] [which] eventuate in what is patently a metaphysics, a world-view of the free and unceasing play of différance which we are not able even to name³⁰⁵

Come Derrida, Miller tratta il testo come costituito da una serie di tracce, utilizzando poi una varietà di strategie per massimizzare il numero e le diversità dei possibili significati, mentre al tempo stesso minimizza ogni fattore che potrebbe potenzialmente limitare il “gioco della significazione”. Miller applicherebbe i termini “interpretazione” e “significato” in modo molto ampio, così da fondere un frase scritta o parlata con ogni rappresentazione metafisica di “teoria” o “fatto” riguardante il mondo fisico. Questi diversi ambiti vengono trattati egualmente come testi, che sono letti e interpretati. Come fa notare Abrams, Miller non considera il linguaggio come un’istituzione culturale (a differenza del mondo fisico), sviluppatasi esplicitamente per significare qualcosa e per convogliare ciò che significa ai membri di una comunità che sa come usare e interpretare il linguaggio stesso. E per quanto riguarda il testo strettamente verbale, Miller non fa distinzione riguardo i tipi di norme che possono o non possono sussistere per l’interpretazione³⁰⁶.

Basandosi poi fedelmente sul concetto di traccia, Miller esclude che possa esserci alcun controllo o limitazione della significazione che possa far riferimento a ciò che l’autore intendeva dire all’epoca in cui ha scritto, o a ciò che quella determinata parola significava a quel tempo.

Un testo è quindi illeggibile. “*All reading is misreading*”, dice Miller, ma Abrams contrattacca, come abbiamo già avuto modo di vedere: che senso ha, dunque, interpretare? Il risultato della lettura decostruttiva è, per Abrams e Booth, “meramente e semplicemente parassitico” nei confronti di “una lettura ovvia e univoca”.

Nel suo saggio *The critics as Host*, Miller utilizza la stessa espressione di “parassitico” come leva per ribaltare il processo d’accusa intentato nei suoi confronti. Attraverso una serie di percorsi etimologici, il critico diventa al tempo stesso “consumer and consumed” in relazione ad un’opera, per cui egli diventa un “ospite” che non nega

³⁰⁵ M. H. ABRAMS, *Ibid*, pp. 431-432

³⁰⁶ I would agree that there are a diversity of sound (though not equally adequate) interpretations of the play *King Lear*, yet I claim to know precisely what Lear meant when he said “Pray you undo this botton”, M.H. ABRAMS, *The Deconstructive Angel*, p. 433.

le sue inclinazioni parassitiche. L'opera letteraria presa in esame "riceve un senso ulteriore e si arricchisce per opera del parassitismo critico"³⁰⁷.

Il ribaltamento della situazione avviene tramite un procedimento che è tipico di Miller. Ogni parola all'interno di un dato testo può significare qualunque cosa essa abbia mai significato nella storia della sua esistenza. E non soltanto in una lingua particolare, ma andando indietro persino alla sua etimologia greca o latina, e alle sue origini indoeuropee. Perciò, i limiti di ciò che qualcosa potrebbe significare possono essere fissati solo tramite ciò che l'interprete riesce a trovare nei dizionari etimologici, con un processo a ritroso che può espandersi fin dove l'erudizione del lettore arriva. Da qui il persistente ricorso di Miller all'etimologia³⁰⁸, la cui importanza è ribadita nel saggio *The Ethics of Reading*, per cui una lettura etica deve essere, in primo luogo, filologica³⁰⁹.

L'esempio del parassita, servito su un piatto d'argento da parte di Booth e Abrams, è dunque esempio della stessa strategia decostruttiva.

This equivocal richness, my discussion of "parasite" implies, resides in part in the fact that there is no conceptual expression without figure, and no intertwining of concept and figure without an implied narrative, in this case the story of the alien guest in the home. Deconstruction is an investigation of what is implied by this inherence in one another of figure, concept, and narrative³¹⁰.

Ciò che Miller vuole dimostrare è che una lettura ovvia e univoca della poesia non è mai identica alla poesia stessa. Una lettura di questo tipo e quella decostruttiva sono entrambi "fellow guests", entrambe equivocabili. La loro è dunque non una relazione di polarità, quanto piuttosto una relazione a tre elementi, in cui la poesia costituisce il cibo di cui le letture hanno bisogno.

Secondo Miller, la lettura ovvia e univoca, contiene sempre una lettura decostruttiva, così come una lettura decostruttiva non può in alcun modo liberarsi dalla

³⁰⁷ M. FERRARIS, *La svolta testuale*, p. 121.

³⁰⁸ M.H. ABRAMS, *The Deconstructive Angel*, p. 433.

³⁰⁹ "The teaching of literature must be based on a love for language a care for language and for what language can do", J. H. MILLER, *The Ethics of Reading*, p. 190.

³¹⁰ J. H. MILLER, *The Critic as Host*, p. 223.

lettura metafisica che intende contestare. Tra le due, la poesia è il cibo, diviso, spaccato, consumato da entrambi i critici che sono coinvolti in questa strana relazione.

Any poem, however, is parasitical in its turn on earlier poems, or it contains earlier poems within itself as enclosed parasites, in another version of the perpetual reversal of parasite and host. If the poem is the food and poison for the critics, it must in its turn have eaten. It must have been a cannibal consumer of earlier poems³¹¹.

La poesia è illeggibile, se con leggibile si intende un'interpretazione singola e definitiva. Né la lettura ovvia né quella decostruttiva (il che sarebbe un paradosso) sono univoche.

Il compito della critica è quindi quello andare tanto lontano quanto il testo chiede di andare, con un atteggiamento moralmente accettabile di cui Miller espone i presupposti.

Postulando, come abbiamo visto, la fine della separazione tra critica e letteratura, egli parla di una pratica di lettura da definirsi “etica”, che metterebbe in guardia dal relativismo di cui è solitamente tacciato il decostruzionismo.

“Il *close reading* è un modo di lettura etico dal momento che il lettore promette di non inventare nulla e di sviluppare la struttura che il testo gli impone”³¹². L’obbligo etico è, prima di tutto, nei confronti dell’opera letteraria. “The whole sequence of obligations begins with the act of reading and with the call or demand that the work makes on its reader”³¹³. La “buona lettura” è una lettura non-canonica³¹⁴, nel senso che essa deve rispondere unicamente alle parole sulla pagina: non è frutto, in pratica, delle presupposizioni teoriche del lettore.

Come abbiamo accennato, la “conversione” di Miller non sarebbe totale, come risulta evidente da un’analisi più approfondita del passaggio dalla critica della coscienza al decostruzionismo. Il terreno su cui Miller fonda il suo percorso critico è quello della lettura, che gli permette di mantenersi fedele sia alla questione dell’autorialità, sia ai suoi interessi critici decostruzionisti. La sua mossa è quella di dare maggiore

³¹¹ MILLER, *The Critic as Host*, p. 225.

³¹² P. V. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, pp. 109-110.

³¹³ J. H. MILLER, *The Ethics of Reading*, p. 189.

³¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

importanza al “momento linguistico”, ovvero “the moment when language as such, the means of representation in literature, becomes problematic, something to be interrogated, explored, or thematized in itself”³¹⁵. È questo momento che permette al decostruttore di prendere parte al cogito autoriale, dal momento che sia il critico sia l’autore concepiscono il linguaggio “not as a mere instrument for expressing something that could exist without it, but as in one way or another creative, inaugurating, constitutive” and the “rejection of unitary origin”³¹⁶. Come abbiamo già visto, il suo obiettivo è quello di dimostrare che l’opera letteraria è essa stessa incentrata sul problema della significazione, sull’illegibilità. Secondo questo modello, il lavoro del critico sarebbe quello di parlare non del proprio processo di lettura, piuttosto di quello dei personaggi e del narratore. Secondo Pease, egli si sottrae alla nozione che il critico, attraverso un atto di coscienza, possa completamente identificarsi con il cogito autoriale; eppure, Miller si impegna a recuperarlo successivamente rivalutando il cogito autoriale non come una causa esterna al testo, ma come un effetto della letteratura capace di demistificare in anticipo ogni correlazione tra la rappresentazione letteraria e il mondo reale.

Secondo Diodato, Miller propone in realtà una concezione estremizzata della pratica decostruttiva, per cui, alla fine, il linguaggio critico sfugge e insieme non sfugge alla tradizione della presenza.

Sempre in *The Critic as Host*, Miller si chiede:

is the system of metaphysics “natural” to man, as it is natural for a cockoo to sing cockoo or for a bee to build its comb in hexagonal cells? If so, the parasitical virus would be a friendly presence carrying the same message already genetically programmed within its host. The message would predispose all European babies or perhaps all earth babies to read Plato and become Platonists, [...] Is the prison house of language an exterior constraint or is it part of the blood, bones, nerves and brain of the prisoner?³¹⁷

³¹⁵ J. H. MILLER, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*. Princeton University Press, Princeton 1985, p. 450.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 222-223.

Ne consegue che la decostruzione non può sfuggire, in quanto forma di linguaggio e di scrittura, all'orizzonte della metafisica. E tuttavia essa può porsi come un modo per abitare la metafisica col suo nichilismo, al modo del parassita³¹⁸.

Deconstruction is neither nihilism nor metaphysics but simply interpretation as such, the untangling of the inherence of metaphysics in nihilism and of nihilism in metaphysics by way of the close reading of texts. This procedure, however, can in no way escape, in its own discourse, from the language of the passages it cites. This language is the expression of the inherence of nihilism in metaphysics and metaphysics in nihilism. We have no other language. The language of criticism is subject to exactly the same limitations and blind alleys as the language of the works it reads. The most heroic effort to escape from the prisonhouse of language only builds the wall higher³¹⁹

La carriera di Miller si configura dunque come un percorso in cui le posizioni precedenti non sono mai del tutto abbandonate. Quale che sia la reazione di Miller a quest'accusa – se tale può essere considerata – da un certo punto di vista possiamo guardare alla figura del critico come la prova di quell'influenza di cui parlava Bloom, costitutiva sì, e non soltanto dei suoi testi, ma di tutta la sua personalità. Come suggerisce anche Pease, Miller sembra essersi impegnato così tanto con i concetti della decostruzione, con la *différance*, la traccia e disseminazione, da essere diventato egli stesso, non solo banalmente nella sua parziale conversione, ma nella rappresentazione stessa delle sue posizioni, una figura di instabilità critica.

4.2 Geoffrey Hartman e la "questione dello stile"

Si è potuto notare, fino ad adesso, che tra i critici di Yale presi in esame, Joseph Hillis Miller appare come il più "fedele", il più didascalico nei confronti di Derrida e del decostruzionismo. Alcuni passaggi di *The Critic as Host* ne mostrano, infatti, una totale adesione - persino terminologica.

³¹⁸ R. DIODATO, *La decostruzione*, p. 73.

³¹⁹ J. H. MILLER, *The Critic as Host*, p. 230.

Andando avanti nella nostra analisi, sembrerebbe possibile riscontrare lo stesso atteggiamento “mimetico” in Geoffrey Hartman. In realtà, pur partendo dagli stessi presupposti, Hartman imbastisce la propria critica su presupposti del tutto contrari al decostruzionismo.

Anche quest’ultimo inizia con l’analizzare gli esiti del *New Criticism*, che tuttavia si ritrova ad affrontare la “minaccia” da un nuovo tipo di critica, rappresentato dai revisionisti o critici ermeneutici.

Sin dal Rinascimento, l’obbiettivo della critica è stato quello di recuperare e analizzare le opere d’arte. Recupero nel senso della sua originalità, libera da possibili interpolazioni. Una simile autorità, attribuita alla versione originale dell’opera scritta, ha contribuito all’insorgere di un’altra idea, legata successivamente alla fiducia nelle capacità del genio (*ingenium*) dell’interprete, nel suo buon senso intuitivo che l’aiutasse nella comprensione dell’opera a patto che questa fosse genuina, autentica.

L’epoca della critica rinascimentale così come esposta sembra però essere alla fine dei suoi giorni, inficiata da una sempre maggiore consapevolezza delle problematiche che ruotano attorno al concetto di originalità, siano esse propriamente filologiche oppure filosofiche.

The variorum of interpretive hypotheses that grow up around him draws his meaning and sometimes his value into question, while sophisticated analysts of various critical "fallacies" insist that we can never know the genesis or intention of the work of art. The more learning, in short, the stranger the text: either because what we learn is, precisely, to respect its otherness, its historical difference, or because it becomes too richly ambiguous, polysemous, or even indefinite in meaning.³²⁰

Ciò che accade alla critica letteraria è una progressiva de-umanizzazione, che comporta la definitiva scomparsa della nozione di “genio” – che da parte sua implicava uno studio approfondito delle vicende biografiche dell’autore – così come quella degli altri ideali impliciti nella parola Rinascimento.

³²⁰ G. HARTMAN, *Literary Criticism and Its Discontent*, in *Critical Inquiry*, Vol. 3 N. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1976, p. 205.

Per Hartman c'è un fattore sociale alla base di un simile cambiamento, progredito di pari passo alla nascita della cosiddetta cultura di massa. Insegnare, scrivere, interpretare, sono diventate attività sempre più asservite a uno scopo sociale. L'ideale liberare dell'umanesimo come preparazione a una vita individuale libera dalle restrizioni tanto istintuali quanto politiche viene meno, e fallisce definitivamente con l'altro fattore sociale implicato, ovvero il progresso-regresso dell'uomo contemporaneo, con i suoi regimi totalitari e le sue bombe atomiche.

Una volta c'era la fede nell'uomo, nel suo senso di responsabilità, nel suo operato, nella sua capacità di giudizio. Che fine ha fatto questa fede?

Bisogna, in definitiva, prendere atto della sconfitta di questo schema di pensiero tipicamente rinascimentale e umanistico, e cercare, come Freud, Marx o Nietzsche, un nuovo modo di pensare, di interpretare.

In questo frangente, ciò che viene rimproverato ai revisionisti è la trasgressione di una naturale subordinazione del critico all'opera letteraria che intende analizzare, di modo che l'attività critica diventi rivale dell'attività letteraria. Ma questa, ribatte Hartman, è mera semplificazione di una presa di coscienza più ampia, oltre ignoranza storica e banale pregiudizio.

Se la critica ermeneutica deve guardare non al testo ma attraverso di esso, ciò che ne ricava è una pluralità di mondi, o, se preferiamo, di possibili vie di interpretazione. E il rispetto accordato a quanto c'è di "diverso", a questa alterità, è la cifra del metodo revisionista. "For however rough the basement of literary learning may be, its ceiling is equally unfinished, and provides no shelter"³²¹. Ciò che si profila all'orizzonte è il caos di questa pluralità, che ha sì fondamenta, ma non garantisce una struttura. Ogni teoria su un testo finisce per creare un altro testo, e così all'infinito, fino a creare un caos di testi che è niente di meno che la storia letteraria stessa.

La vecchia ermeneutica è sostituita con una negativa, la cui funzione non è quella di salvare il testo, ma di metterlo costantemente in discussione.

Come abbiamo già visto, il New Criticism introduce molti degli approcci utilizzati successivamente dai decostruzionisti. Hartman parla dei new critics come di coloro che hanno fuso nel loro metodo l'approccio americano – asservito ai doveri sociali – e quello inglese – marcato dal pregiudizio contro l'intreccio delle arti, specialmente con la

³²¹ *Ibid.*, p. 211.

filosofia. Da aggiungersi è anche la loro concezione organica dell'opera letteraria, per cui ciò che è in ballo nel loro discorso critico è un "anti-self-consciousness principle"³²², rivolto a mettere un freno all'emissione minacciosa, irrequieta, auto-generante di idee speculative.

The New Critics explicated the implicit in art but only to honor that implicitness. Ideas in art were meanings, values, deeply rooted and contextualized words that could not be exposed to logic chopping or all-consuming dialectics.³²³

L'enfasi che i new critics impongono sulla concretezza verbale, sul close-reading e sui valori incentrati sul testo stesso, tuttavia, sono interesse anche dei critici revisionisti, con la differenza che quest'ultimi hanno – da un lato – molta meno preoccupazione nei confronti di questioni come la filosofia, l'intertestualità, il pensiero astratto. Pensiero e scrittura, arte e filosofia, letteratura e critica possono, e anzi devono, lavorare insieme. Per i critici revisionisti la teoria è solo un altro testo, che non gode di alcuno statuto privilegiato.

L'intuizione dei revisionisti è il dubbio della comprensione, e il compito della loro ermeneutica è quello di rendere il lettore consapevole che per comprendere l'atto di comprensione, l'esperienza della lettura e scrittura deve andare incontro ad una devianza. Si tratta di una ridondanza, perché, secondo Hartman, non ci può essere un'altra strada. L'unica strada dritta, tracciata dal rinascimento, è stata dissestata nel tempo, fosse da Heidegger o da Derrida. "Writing is a labyrinth, a topological puzzle and textual crossword; the reader, for his part, must lose himself for a while in a hermeneutic 'infinitezation' that makes all rules of closure appear arbitrary."³²⁴

Non si tratta tanto di andare contro le regole, ma di riconoscere che non può esserci una determinazione scientifica di qualcosa come il linguaggio, il cui funzionamento non ha nulla che possa essere dato per scontato.

³²² *Ibid.*, p. 213.

³²³ *Ibid.*, p. 214.

³²⁴ *Ibid.*, p. 216.

La critica revisionista, dunque, si differenzia dalla critica precedente per la forza creativa del suo spirito critico, “as it questions such honorific terms as ‘creative’ or ‘primary’ or ‘visionary’; or feels trapped by a neoclassical concept of unity”³²⁵.

Hartman, tedesco di origine, si situa così nella tradizione romantica inglese e tedesca, difendendo per tutta la sua carriera il principio di critica creativa. Quest’ultimo è di derivazione certamente romantica, e si ricollega all’esperienza rappresentata, in primis, dai fratelli Schlegel. La nozione di opacità della parola è qualcosa su cui ha insistito soprattutto Friedrich Schlegel, il quale non credeva, a differenza di Hegel, che si potesse subordinare l’arte al concetto, e affermava che la poesia può essere criticata solo dalla poesia.

Per Hartman, la critica letteraria diventa un’estensione della scrittura romanzesca, e il lettore si trasforma, come nelle teorie romantiche, in un autore “accresciuto”. In questo senso, la posizione di Hartman si differenzia da quella di Derrida. La flaubertiana aspirazione a un libro sul nulla implica una ideologia dell’arte per cui pratiche come la scienza e l’arte stessa appaiono relativamente autonome le une rispetto alle altre, completamente “immotivate” dalla soggettività di individui e gruppi in cui queste pratiche sono realizzate. Ragion per cui la dedica a *Saving the Text* “For the Subject” risulta sorprendente proprio perché, ponendosi su una linea diversa da quella tracciata dal suo predecessore, Hartman tenta di mantenere una posizione contro l’incursione di metodi scientifici e ideologie nell’arte e nell’estetica. Sprinker sottolinea, a questo proposito, l’importanza dell’ultimo capitolo di *Saving the Text*, intitolato *Words and Wounds*: si tratta di una opposizione a Derrida proprio nei termini in cui quest’ultimo si presenta come nemico della percezione estetica e perciò una minaccia alla letteratura stessa.

Hartman nowhere says so explicitly, but one surmises that his unalloyed suspicion about Derrida stems from the philosopher’s allegiance to the Flaubertian-scientific ideal of style: an ideal so absolute that it is in fact no style (signature, self, subject) at all. Hence Derrida the “great amateur of Littré and Wartburg”, pioneers of scientific language study³²⁶.

³²⁵ *Ibid.*, p. 218.

³²⁶ M. SPRINKER, *Aesthetic Criticism*, in J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN, *The Yale Critics: Deconstruction in America*, p. 44.

Lo stile è per Hartman lo spazio della letteratura, in cui il soggetto resta vivo e recuperabile. Egli produce la propria definizione dell'oggetto estetico su un terreno che ha ugualmente ispirato il discorso sull'estetica "dai tempi di kant"³²⁷: "To write without style, to write unseen, would be, at one, to reduce visibility and vulnerability, or to be purposive without purpose"³²⁸. La questione dello stile, dunque, è anche una questione di metodo³²⁹.

Questa simbiosi tra letteratura e analisi letteraria è, per Zima, il filo conduttore degli scritti di Hartman sui poemi di Wordsworth. Egli cerca di "amplificare questi poemi e di moltiplicarli come l'eco moltiplica la voce umana. Nel corso di questo processo di moltiplicazione. Il lettore-critico diviene autore e immagina l'autore nel ruolo di lettore"³³⁰.

Del resto, è lo stesso Hartman che suggerisce di leggere lo scrittore come lettore:

The writer is a reader not only in the sense that he must have read to write, and so is "mediated," however original his work, He is a reader because of his radically responsive position vis-à-vis (1) texts, and (2) an inner light-or inner darkness that enables his counter-word, the very act of interpretation itself.³³¹

Diventa quindi evidente che egli si ribella all'idea della morte dell'autore. Per Hartman, l'uomo non è un costrutto linguistico, ma è il soggetto in cui si dischiude il rapporto tra linguaggio e realtà. Inoltre, ciò che distingue Hartman dagli altri decostruzionisti è la sua nozione di linguaggio, che può servire tanto per dare un senso alla vita, tanto come strumento per comunicare con il mondo delle apparenze. Come suggerisce Paola Carbone, il testualismo di Hartman "consiste nella visione mediata di un Essere, alla visione del quale Hartman nega l'accesso diretto, ma che tuttavia esiste"³³². La concezione hartmaniana del linguaggio prende corpo attraverso quelle che lui chiama "parole ferite", che hanno un ruolo costitutivo nella creazione del soggetto e

³²⁷ *Ibid.*, p. 45.

³²⁸ G. HARTMAN, *Saving the Text*, The John Hopkins University Press, Baltimore 1981, p. 156.

³²⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 4.

³³⁰ P. ZIMA, p. 119.

³³¹ G. HARTMAN, *Words, Wish, Worth: Wordsworth*, in *Deconstruction and Criticism*, p. 187.

³³² P. CARBONE, *Patchwork theory: dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Mimesis Edizioni, Milano 2001, p. 48.

nel modellarne la psiche. La lingua crea il soggetto mediando “l’esperienza” e lo rende cosciente della realtà, e dell’impossibilità di raggiungere un significato trascendentale – che, di fatto, non esiste. Hartman riconosce l’incapacità di un accesso diretto e immediato ad una conoscenza assoluta, e afferma che si può, al più e *comunque*, essere solo “coscienti” di qualcosa. Ripone in questo modo fede nel soggetto “come elemento determinante del processo di conoscenza”³³³.

In questo contesto, inoltre, Hartman privilegia la forma del frammento, del saggio e dell’aforisma, sviluppando uno stile “ludico, che guarda sia alla figura particolare (la metafora, la metonimia), sia al linguaggio letterario in generale”³³⁴. Per Hartman, infatti, la critica letteraria stessa è letteratura, e questo è un punto che viene costantemente ricalcato nei suoi scritti, nonché un’urgenza presente sin dal romanticismo tedesco, che ha provato sempre a raggiungere una sintesi tra poesia e filosofia³³⁵. Non può esserci separazione, come vorrebbe Arnold, tra attività critica e attività creativa, distinguendo dunque tra testi primari e testi secondari. E se c’è, come c’è stata, essa è puramente arbitraria, denunciata da Hartman come una presa di posizione dettata da una necessità tipicamente hegeliana.

There is no reason why all criticism should be of the reporting or reviewing kind. Even if we prefer plainstyle writing, should we reduce critical prose to one pattern, or delude ourselves that a purely utilitarian or instrumentalist mode of communication is possible?³³⁶

Lukàcs ha torto nel sostenere che la forma saggistica non ha progredito abbastanza da raggiungere una genuina indipendenza nei confronti di obiettivi ingenuamente rappresentativi. Lo ha fatto, e la prova è in quelli che Hartman chiama “poemi intellettuali”, tuttavia ancora esigui a causa dell’istituzionalizzazione della forma saggistica stessa. Ma il commento critico avrebbe piena dignità di diventare esigente come la letteratura stessa.

³³³ P. CARBONE, *Ibid.*, p. 50.

³³⁴ P. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, p. 122.

³³⁵ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, Yale University Press, New Heaven 1980, p. 21.

³³⁶ G. HARTMAN, *Literary Criticism and Its Discontent*, p. 209.

[...] it is an unpredictable or unstable genre that cannot be subordinated, a priori, to its referential or commentating function. Commentary certainly remains one of the defining features [...] but the perspectival power of criticism, its strength of re-contextualization, must be such that the critical essay should not be considered a supplement to something else³³⁷.

L'attività creativa diventa in questo modo la difficile prova dei limiti di quello che Hegel chiama "sapere assoluto", e che non può esserci. Davanti si profila l'infinito, la terra selvaggia [wilderness], in cui Arnold vede solo desolazione³³⁸, mentre Hartman il gioco dell'interpretazione.

E se il testo critico è un bricolage intertestuale, così come *Glas* si presenta agli occhi di Hartman, il discorso critico non può essere metodicamente e con cura separato da quello dell'autore: la relazione è chiasmica e contaminante³³⁹, e supera la dicotomia classica tra di forma e contenuto. Come chiede Adorno, "come si potrebbe mai parlare di ciò che è estetico in modo non estetico, senza la minima somiglianza con l'oggetto, e non cadere nel filisteismo e mancare a priori la presa su quell'oggetto?"³⁴⁰

A differenza di Paul de Man e Joseph Hillis Miller, Hartman è meno affascinato dall'aporia meccanica che dall'apertura del testo filosofico e letterario, e in questo senso la sua adesione alla decostruzione ricalca un percorso maggiormente ispirato ai concetti di *différance* o disseminazione, piuttosto che all'aporia distruttiva, dimostrando come egli sembra non mettere in questione l'esistenza, di per sé, del significato. Per questo motivo Zima avvicina Hartman all'ultimo Roland Barthes, e trova il punto di contatto nel piacere del testo prodotto dalla collisione infinita dei significanti polisemici e polemizza contro la chiusura concettuale del testo letterario³⁴¹.

³³⁷ *Ibid.*, p. 201.

³³⁸ There is the promised land, toward which criticism can only back on. That promised land will not be ours to enter, and we shall die in the wilderness [...].

³³⁹ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 203.

³⁴⁰ T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 5.

³⁴¹ "Scrivere significa scuotere il senso del mondo, disporvi un'interrogazione indiretta alla quale lo scrittore, con un'ultima sospensione, si astiene dal rispondere. La risposta è data da chiunque vi rechi la propria libertà; ma poiché questa muta, la risposta del mondo allo scrittore è infinita: non si smette mai di rispondere a ciò che è stato scritto fuori da ogni risposta: i significati passano, la domanda resta." R. BARTHES, *Scritti critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 1.

Hartman propone una variante della decostruzione, più moderata e pragmatica³⁴², fondata su tre nozioni chiave che sono il rinvio [delay], l'indeterminazione [indeterminacy] e la negatività [negativity]. Solo una modalità di lettura determinata dal dubbio e dal rinvio può, secondo Hartman, garantire un'ermeneutica aperta, capace di mettere in evidenza le ambiguità e le polisemie del testo.

La preferenza di Hartman per la forma saggistica, come abbiamo visto, deriva dal suo non produrre risultati positivi, dalla negatività insita nel suo essere. Il significato non è un'accumulazione di esiti positivi, ma una negatività serializzata, corrispondente alla consapevolezza del ventaglio di differenze depositate all'interno dell'oggetto di studio³⁴³. Ragion per cui l'immediatezza, la presenza e tutte le altre qualità solitamente prese in considerazione nell'analisi dell'opera letteraria si rivelano puramente illusorie. È nel lavoro negativo della critica che risiede il suo auspicabile successo. Tale negatività non è tuttavia associabile al nichilismo, ma al contrario si configura come liberale e conservativa – anche se conservativa solo in parte, in quanto rifiuta, da una parte, di lasciarsi ammaliare da quelle “master theories”³⁴⁴ che ci permetterebbero di farla finita con il passato, o ci darebbero l'idea di aver superato una volta per tutte, tutte le problematiche; e dall'altra, conserva, “tiene a mente” l'opera senza tuttavia restituire un senso identificabile.

To keep a poem in mind is to keep it there, not to solve it into available meanings. This suspensive discourse is criticism, and it can be distinguished from propaedeutics of scholarly interpretation as well as from the positivity of applied teacherly interpretation³⁴⁵.

C'è un dubbio “metodico” che si insinua nel discorso critico, introducendo quella che Coleridge definisce una “self-determined indetermination”³⁴⁶. Questa indeterminazione è centrale nella decostruzione, non esclusivamente in quella di Hartman.

³⁴² Cfr. P. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, p. 123.

³⁴³ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 186.

³⁴⁴ G. D. ATKINS, *Geoffrey Hartman. Criticism as Answerable Style*, Routledge, London 1990, p. 100.

³⁴⁵ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 275.

³⁴⁶ G. HARMAN, *Saving the Text*, p. 1.

As a guiding concept, indeterminacy does not merely delay the determination of meaning, that is, suspend premature judgments and allow greater thoughtfulness. The delay is not heuristic alone, a device to slow the act of reading till we appreciate (I could think here of Stanley Fish) its complexity. The delay is intrinsic: from a certain point of view, it is thoughtfulness itself, Keats's "negative capability," a labor that aims not to overcome the negative or indeterminate but to stay within it as long as is necessary³⁴⁷.

Il differimento a cui fa riferimento Hartman è una conseguenza di uno stato di cose per cui il mondo va più veloce di quanto le scienze umane potrebbero fare. La difesa di Hartman su questo punto poggia sull'invito a "prenderci il nostro tempo"³⁴⁸. Sono le stesse scienze umane che producono dubbio (metodico) e sfasamento temporale, e Hartman collega queste ultime alla comprensione di come operano le parole stesse, non come "cambiali", immediatamente referenziali.

Hartman, impegnato nel suo pensiero negativo, rifiuta di seguire una sola strada, per quanto battuta e sicura essa sia. Come Heidegger, non si preoccupa di provvedere a una lettura "corretta", perché riconosce che l'unico errore (implicito nel linguaggio stesso) consiste nel chiudere il circolo di comprensione prematuramente, e rifuggire l'alterità del testo legata all'intima alterità dell'Essere stesso³⁴⁹. Con uno sguardo a Platone, Hartman si scaglia contro quella che è diventata una critica "arbitraria" e "presuntuosa", invocandone una che sia invece "interpretativa" e "autentica", maietica piuttosto che evangelica³⁵⁰.

Hartman si scaglia contro un oggettivismo che egli considera riduzionista e logocentrismo, insistendo piuttosto sulla negatività del testo che fa resistenza all'appropriazione della sfera ideologica e commerciale. L'estetica di Hartman è dunque molto simile a quella di Paul de Man e J. H. Miller, che rifuggono le "trappole dell'ideologia estetica"³⁵¹, ma si richiama notevolmente anche all'estetica di Adorno, per quando, come ci dice giustamente Zima, persistano delle differenze importanti. "Malgrado la sua critica al razionalismo e al logocentrismo hegeliano, che preannuncia

³⁴⁷ G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 270.

³⁴⁸ Cfr. G. D. ATKINS, *Ibid.*, p. 110.

³⁴⁹ Cfr. G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 168.

³⁵⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 166.

³⁵¹ P. V. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, p. 125.

in certi punti quella di Derrida e di Hartman, [Adorno] non ha mai rinunciato al concetto di contenuto di verità³⁵². Inoltre, la critica della Scuola di Francoforte non ha mai limitato il suo lavoro alla sfera del linguaggio, ma ha affrontato i meccanismi di dominazione sociale che articolano le lingue stesse.

E a proposito di questo punto, si potrebbero rilevare delle contraddizioni all'interno del pensiero di Hartman. Quest'ultimo fa appello a una nuova teoria della critica in relazione alla cultura, e dell'atto di scrittura in sé come volontà di discorrere con implicazioni politiche³⁵³.

Si tratta di un'ambizione che però Hartman fa fatica a coronare, soprattutto perché il movimento verso una politica dell'arte è stata compromessa dalla subordinazione della politica all'estetica. È una contraddizione che Hartman cerca di risolvere, ma che costantemente si ritrova faccia a faccia con se stessa. Egli teme la degradazione dell'arte dalla politica più che l'estetizzazione della politica nell'opera d'arte.

The notion of work introduces that of economic value and the possibility of a Marxist analysis. I am not ready to go in that direction, at least not systematically. We have seen the Critic become the Commissar, and this danger is one reason so many today prefer to see the critic subordinated in function to the creative writer, who is notoriously uncomfortable³⁵⁴

Ovviamente egli non assimila l'estetica marxista con il realismo socialista, né ipotizza analogie di questo tipo. Si può tuttavia dire che in questo frangente Hartman apra le porte a una teoria della letteratura e a una critica che è più politicamente conscia rispetto alle forme familiari dell'umanismo accademico che ha influenzato il nostro pensiero letterario sin dalla Seconda Guerra Mondiale.

Hartman asserisce che la “grande arte è radicale”, ma anche che il contributo dell'arte alla sfera politica resta difficile da formulare³⁵⁵. Egli prova a dare una risposta basandosi su due concetti, quello di “carisma” e di “voce interiore”. L'artista e il politico condividono un'energia carismatica, che si trasforma in minaccia nell'ultimo. Arte e politica, tuttavia, non si fondono. Il frutto della loro unione è quasi sempre un

³⁵² *Ibid.*, p. 126.

³⁵³ Cfr. G. HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, p. 259.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

mostro, come nel caso di Hitler, il cui programma era quello di mettere tacere la voce dissonante in Germania. Ma il carattere proprio dell'arte è l'insorgere incontrollato di voci. L'arte resiste e rimprovera le semplificazioni politiche, e Hartman ci ricorda il senso della radicalità dell'arte:

The engagement of the Romantic artists with the French revolution – as of Milton with the Puritan revolution – can hinder our grasp of art's relation to the socio-political sphere if the political event is given priority or made the exclusive focus. For the radical character of art is then overshadowed by a fixed point of reference that excludes too much else in thought. What is meant by the radical character of art, in isolation or in conjunction with other types of radical activity, can only be demonstrated by a close analysis of the rhetorical and symbolic dimension³⁵⁶.

Questa asserzione presenta delle difficoltà, dal momento che privilegia le idee e la loro rappresentazione in arte a spese della realtà sociale. La cultura borghese, l'umanesimo estetico, rimangono una forma egemonica della pratica critica negli studi letterari. Il suo progetto utopico di un'estetica che sia una dimensione a parte è inficiata dalla sua simultanea asserzione ideologica che questa dimensione possa essere preservata solo da un atto di attenzione individuale, ovvero la lettura.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

CONCLUSIONI

Possiamo affermare, alla fine di questa tesi, che il decostruzionismo, dai connotati così incerti, lascia dubbi e perplessità circa i suoi “funzionamenti”. Nella trattazione delle implicazioni che la decostruzione comporta sulla critica letteraria, si è identificata una gamma di possibili strategie e interessi che spaziano dall’indagine del rovesciamento delle gerarchie filosofiche nell’ambito del discorso letterario, alla ricerca dei collegamenti stabiliti dai richiami di significanti. Poiché la critica decostruzionista non è l’applicazione di lezioni di filosofia a studi letterari, ma un’esplorazione della logica testuale in testi detti letterari, le sue possibilità sono ampie, forse troppe.

La critica mondiale, in particolare la stessa critica statunitense, ha espresso in modo perentorio la sua disapprovazione nei confronti di una simile teoria, muovendo principalmente dalla non validità delle posizioni di Derrida, fino a sancire l’inconsistenza del lavoro dei suoi esponenti. John M. Ellis dubita della fondamentale distinzione derridiana tra parola e scrittura, insistendo sull’impossibilità di dimostrare il primato della parola scritta. Come afferma nel suo *Against Deconstruction*, anche ammettendo che la parola non possa esistere prima della possibilità della scrittura, Derrida ammette la priorità logica della parola, dato che è l’esistenza della parola che rende possibile la scrittura³⁵⁷. Ellis rimprovera a Derrida il grossolano errore di considerare linguaggio e scrittura come sinonimi³⁵⁸, evidenziando come la riduzione del problema del linguaggio a quello di un’archi-scrittura rappresenti piuttosto un punto debole della decostruzione, che, pur occupandosi esclusivamente del linguaggio, finisce per abbandonare l’orizzonte della sua disciplina di competenza che è la linguistica – che distingue appunto tra le particolarità del linguaggio parlato e quelle del testo scritto.

È nel contesto di questa rottura fra la decostruzione e le scienze sociali che Ellis avanza il suo argomento, accusando Derrida di affermare categoricamente che ogni testo è suscettibile di decostruzione e che ogni linguaggio nega segretamente ciò che afferma. Distinguendosi dalla critica tradizionale, la decostruzione deve affermare che

³⁵⁷ Cfr. J. M. ELLIS, *Against Deconstruction*, Princeton University Press, Princeton 1989, p. 23.

³⁵⁸ “[...]“language” does not mean “writing”, for if we use writing to substitute for “language” we have misspoke”, *Ibid.*, p. 24.

tutti i testi posso essere decostruiti o che si decostruiscono da soli. Il loro formalismo, che prescinde dalle dimensioni sociali, ideologiche e psichiche del testo, implica certi rischi che sono evocati da critici come Ellis e David Lehman. In questo senso, quest'ultimo si interroga sugli effetti che potrebbe produrre una lettura decostruzionista del *Mein Kampf*³⁵⁹: potrebbe, ad esempio, una lettura di questo tipo rivelare che Hitler dica segretamente il contrario di ciò che pretende di dire apertamente? Contro una simile insinuazione, bisognerebbe al contrario supporre delle strutture e dei modelli propri di un testo come il *Mein Kampf*, insistendo sull'impossibilità di dissolverlo nelle contraddizioni e nelle polisemie.

La critica alla decostruzione trova inoltre terreno fertile nella critica marxista di Terry Eagleton e Frank Lentricchia. Dal momento che il marxismo è una dottrina rivoluzionaria che non potrebbe rinunciare alle nozioni di organizzazione e disciplina – “poiché la disciplina, il potere, l'unità e l'autorità sono tratti caratteristici indispensabili ad ogni movimento rivoluzionario che non abbia rinunciato alla speranza di riuscire”³⁶⁰ – Eagleton rimprovera alla decostruzione di minare questa speranza poiché decompone, con la sua critica radicale del concetto di soggetto, il soggetto storico, l'unico capace di lottare a livello politico piuttosto che testuale contro i sistemi ideologici che la decostruzione cerca di sovvertire³⁶¹. Su questa linea è la critica di Lentricchia, rivolta principalmente contro Paul de Man: quest'ultimo parla della paralisi dell'azione sottintesa da parte di un'aporia tra il tropo e la persuasione che disconosce ogni lucidità dell'intelletto e che decreta, in fin dei conti, che nessuno spirito sa ciò che fa³⁶². Secondo Lentricchia, il fallimento della ragione storica ipotizzato da de Man dipende dal fatto che egli tende a identificare il campo storico con quello letterario³⁶³. Come sostiene Zima, “fin quando il letterario, così come descritto da de Man, è relegato all'aporia, la storia in quanto testo storico non potrà sottrarsi all'influenza dell'aporia polarizzante”³⁶⁴. Eagleton e Lentricchia accusano, in definitiva, i seguaci del

³⁵⁹ Cfr. D. LEHMAN, *Signs of the Times. Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, Poseidon Press, New York 1991, p. 238.

³⁶⁰ Cfr. T. EAGLETON, *Against the Grain, Essays 1975-1985*, Verso, New York 1986, p. 23.

³⁶¹ Cfr. T. EAGLETON, *The Function of Criticism. From “The Spectator” to Post-Structuralism*, Verso, New York 1984, p. 99.

³⁶² Cfr. F. LENTRICCHIA, *Criticism and Social Change*, University of Chicago Press, Chicago 1983, p. 42.

³⁶³ Cfr. *Ibid.*, p. 49.

³⁶⁴ P. V. ZIMA, *Derrida e la decostruzione*, p. 144.

decostruzionismo (in particolare quelli della scuola di Yale) di pericoloso “fatalismo” e di colpevole “oblio” della storia, responsabili di quella mancanza di impegno che dovrebbe caratterizzare la critica come continuo attacco al potere costituito³⁶⁵.

Infine, mantenendo sul piano della critica letteraria come tale, Gerarld Graff sostiene senza mezzi termini che la decostruzione è erede del formalismo modernista che nega la ragione, il buon senso, e la referenzialità³⁶⁶. Se de Man ha ragione nell’asserire che la vera critica si manifesta sotto forma di crisi, Graff identifica sarcasticamente i “veri critici” come i quattro esponenti di Yale. Le loro teorie basate sui concetti di rischio, crisi, ambivalenza, dolore, cecità e morte – sebbene non una novità nel panorama della critica – smetterebbero di fare riferimento all’oggetto di analisi, e diventerebbero un modo di operare di quegli autori così concentrati su se stessi da fare del loro proprio tormento, della loro propria crisi, il punto focale del loro criticismo³⁶⁷. Graff li accusa di voler rendere oggettiva un’angoscia che è nient’altro che personale, motivando le loro tesi sulla base di falsi legami logici – a beneficio, ovviamente, solo di se stessi. Quando Bloom parla delle modalità attraverso le quali il lettore forte deve agire, “pur conoscendo la pena della sua separazione sia dal testo sia dalla natura”³⁶⁸, sembrerebbe fornire un chiaro esempio di come la critica decostruzionista vuole operare: per Graff, si tratta di una strategia che consiste nel reindirizzare l’attenzione dall’opera letteraria al dramma proprio del critico e della sua ambivalenza. La stessa cosa viene denunciata in Hartman e in Miller. Inoltre, Graff vede nella teoria della mislettura una forte ambiguità: “for it is not completely clear whether we have no choice but to misinterpret or whether we might interpret correctly but ought not to want to”³⁶⁹. Bloom e i suoi colleghi direbbero implicitamente che il critico non ha altra scelta se non quella di essere in errore, ma altrove afferma che i poeti forti sono così misletti che le interpretazioni accettate unanimemente tendono in realtà ad essere l’esatto opposto di quello che l’opera è *veramente*. Dicendo così, Bloom ammetterebbe implicitamente la possibilità che ci sia, in effetti, una “vera” lettura, che porterebbe a

³⁶⁵ Cfr. D. ATTRIDGE, G. BENNINGTON, R. YOUNG, *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge University Press, 1987.

³⁶⁶ Cfr. G. GRAFF, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, I.R. Dee, Chicago 1995.

³⁶⁷ Cfr. G. GRAFF, *Fear and Trembling at Yale*, in “The American Scholar”, vol. 46, n. 4, The Phi Beta Kappa Society 1977, pp. 467-478.

³⁶⁸ H. BLOOM, *Una mappa della mislettura*, p. 13.

³⁶⁹ G. GRAFF, *Fear and Trembling at Yale*, p. 472.

sua volta a una vera interpretazione che il critico decostruzionista semplicemente farebbe finta di non vedere. E contro l'asserzione di Miller che non tutte le mislature hanno lo stesso valore critico, ma soltanto quelle che hanno una certa coerenza di per sé (e non in relazione al testo), Graff insiste sulla pura arbitrarietà di una non-interpretazione che pretende di essere valida, anche se ingenua o sciocca, a patto che questa sia coerente.

Come abbiamo detto all'inizio della nostra introduzione, abbandonare le certezze non è cosa facile. Ancor meno lo è se questo abbandono coinvolge un'attività tanto istituzionalizzata quanto quella della critica letteraria.

L'irritazione maggiore, sembrerebbe, deriva dal fatto che il decostruzionismo non ha alcuna intenzione di fornire un'alternativa ai metodi di critica tradizionali, ma solo quella di denunciare un fatto, e cioè che non si può dare per scontato il sistema di pensiero e di azione in cui siamo calati come se questo avesse una giustificazione naturale e incontrovertibile. Il decostruzionismo, verrebbe da dire, è un gesto di coraggio, un salto nel vuoto. Non perché fosse necessario per passare da una condizione di falsità e una condizione di verità. Se la verità del senso, infatti, non può essere raggiunta perché non può darsi nella sua forma positiva, allora il gesto decostruttivo assume il carattere di una scelta etica da parte di chi si rifiuta di accettare la falsità, o, sarebbe meglio, l'univocità arbitraria del senso stesso. Che si ragioni per strutture già confezionate è un fatto rassicurante e aberrante allo stesso tempo. Il gesto illuministico dell'"È così", come lo definisce Adorno, se da un lato ci solleva dalla responsabilità di uno sforzo intellettuale, dall'altro si impone come atto totalitario, dispotico. I decostruzionisti si fanno carico del dubbio, delle domande potenzialmente senza risposta, e ne aggravano il peso - per amore della verità.

Nel momento in cui si arriva a ciò che può sembrare un punto d'arresto, che sia un paradosso ben riuscito o una formula simmetrica, si fa retroagire questa posizione di nuovo dentro il testo, chiedendosi cos'ha da dire l'opera sulla conclusione a cui si è arrivati. Attuare una lettura che sia davvero accurata è l'obiettivo della critica decostruzionista in questo senso, e abbiamo avuto modo di constatare come questo obiettivo sia il comun denominatore dei nostri quattro. La lettura accurata, osserva Culler parafrasando de Man, impone un'osservazione scrupolosa a tutto ciò che sembra ausiliario, subordinato, o che resiste alla comprensione. Come sostiene Christopher

Norris, i teorici della decostruzione intraprendono letture minuziose e critiche per estrapolare i differenti ordini di senso coesistenti (senso logico, grammaticale, retorico) che organizzano i testi ed è solo a questo punto – tenendo scrupolosamente conto delle circostanze – che collocano gli errori dei testi prodotti da presupposti ingenui o pre-critici³⁷⁰.

Ritornando alla eterogeneità degli esiti decostruzionisti, un'altra questione importante è sollevata dai commentatori non necessariamente avversi alle teorie di derivazione derridiana, che tuttavia tendono a separare rigorosamente la critica decostruzionista ortodossa dalle sue distorsioni o derivazioni e imitazioni illecite. Questa eterogeneità è evidente nei capitoli che abbiamo dedicato ai quattro autori di Yale, i cui punti di contatto non possono nascondere i molteplici punti divergenti, non soltanto degli uni verso gli altri, ma degli uni verso lo stesso *maître à penser* decostruzionista.

Come abbiamo visto, Paul de Man si avvicina a Derrida per quanto riguarda la concezione aporetica del linguaggio, la sua retoricità intrinseca che permette la disseminazione del senso. Per de Man, oltre a un'impossibilità filosofica di mostrare o di essere verità, il linguaggio ne ha un'impossibilità formale, essendo costituito da un intricato sistema di meccanismi retorici. Il linguaggio finge la realtà e finge anche se stesso, non mettendo più in comunicazione un significato e un referente. Al contrario di Derrida, però, non pone alcuna distinzione tra parola scritta e parola parlata.

Miller condivide la filosofia demaniana della “retorica della cecità”, con la quale riconosce la natura metaforica del linguaggio e l'impossibilità di pervenire a una vera interpretazione. Il rapporto tra Miller e il decostruzionismo mette tuttavia alcune incertezze, che riguardano non solo egli in prima persona, ma anche – a ben vedere – alcuni presupposti della decostruzione. Paola Carbone afferma che tutta la teoria derridiana si imposta sulla problematizzazione e sul rifiuto della metafisica occidentale e del logocentrismo, ma che sia la metafisica sia il logocentrismo non vengono mai accantonati in favore di una logica superiore. Nel passaggio dalla Scuola di Ginevra alla decostruzione, Miller sostituisce la precedente identificazione con la coscienza dell'autore con la retoricità, ma allo stesso modo, gli echi della fenomenologia di

³⁷⁰ C. NORRIS, *What's Wrong with Postmodernism. Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Harvester-Wheatsheaf, Londra 1990, p. 140.

matrice svizzera si fanno ancora sentire laddove Miller stenta a rinunciare al cogito autoriale e a una dimensione metafisica.

La posizione di Bloom a riguardo è molto più esplicita, e pur avvalendosi del concetto di mislettura legato all'impossibilità di raggiungimento di un senso unico del linguaggio, continua a muoversi sull'orizzonte della soggettività. Per Bloom, infatti, al contrario di de Man e di Derrida – e dell'inconsapevole Miller – il problema dell'influenza coinvolge una relazione da persona a persona, da non ridurre alla problematica del linguaggio. Egli è riluttante a situare il linguaggio prima dell'essere, ad accettare la morte del soggetto e a sostituire la voce con la scrittura. A separare Bloom dagli altri è anche il suo aver fornito un sistema teorico preciso, completo e soprattutto applicabile concretamente.

Il decostruzionismo di Hartman sembra invece esattamente a metà strada tra le posizioni di de Man e quella di Bloom. Egli propone, come abbiamo visto una variante della decostruzione più moderata e pragmatica, fondata sulle tre nozioni chiave del rinvio, dell'indeterminazione e della negatività. Nella sua concezione della critica come opera d'arte, Hartman si interessa meno all'aporia meccanica di quanto non faccia con l'apertura del testo filosofico e letterario. In questo senso la sua adesione alla decostruzione ricalca un percorso maggiormente ispirato ai concetti di *différance* o disseminazione, piuttosto che all'aporia distruttiva. Ma come Bloom, Hartman “è preoccupato dalla depersonalizzazione della lingua una volta privata dell'intenzionalità”³⁷¹. Per Hartman il soggetto è il luogo in cui si dischiude il rapporto tra linguaggio e realtà.

Nonostante ciò, la conclusione è che per quanto questi autori si muovano da e intraprendano strade diverse, è innegabile il desiderio che li accomuna: quello di non accontentarsi di una strategia di critica arbitraria, di seguire gli effetti sottili e potenti delle differenze già all'opera all'interno dell'illusione di un'opposizione binaria³⁷². E forse il loro essere giunti ad esiti spesso così contrastanti non fa che dimostrare la validità delle posizioni decostruttive. Come sostiene Culler, sono comprensibili gli scrupoli di purezza dei difensori della decostruzione, che elevano gli scritti di Derrida e di de Man al rango di “parola originaria”, e tuttavia questo significherebbe “dimenticare ciò che la decostruzione ha insegnato sul rapporto tra significato e ripetizione e sul ruolo

³⁷¹ P. CARBONE, *Patchwork theory*, p. 47.

³⁷² Cfr. B. JOHNSON, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rethoric of Reading*, p. xi.

intrinseco dei fallimenti e dei casi di infelicità. La decostruzione si crea attraverso ripetizioni, deviazioni, deformazioni”³⁷³.

Muovendo da una posizione comune, il senso, nel gesto dell’autore che di volta in volta ne interpreta la forma, intesse una rete di significazioni intricate, infinite, contrastanti. A dimostrazione della loro e della presente tesi: che non c’è certezza, e che quello che un critico, un lettore, ha da fare, è esattamente quanto invita Rilke a fare, ad “aver pazienza verso quanto non è ancora risolto”, tentare di “aver care le domande stesse”, con il rispetto che ad esse si deve, quasi fossero “libri scritti in una lingua molto straniera”³⁷⁴.

³⁷³ J. CULLER, *Sulla decostruzione*, p. 208.

³⁷⁴ R. M. RILKE, *Briefe an einen jungen Dichter*; trad. it. di L. Traverso, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 1980, p. 45.

Bibliografia

Opere di Jacques Derrida

De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967; trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 2012.

L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967; trad. it. G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.

La dissémination, Paris, Seuil, 1972; trad. it di S. Petrosino e M. Odorici, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989.

La voix et le phénomène, Paris, PUF, 1972; trad. it. di G. Dalmaso, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 1968.

Marges – de la philosophie, Paris, Minuit, 1972; trad. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.

Positions, Paris, Minuit, 1972; trad. it. di M. Chiappini, G. Sertoli, *Posizioni*, Bertani Edizioni, Verona 1975.

Glas, Paris, Galilée, 1974; trad. it di S. Facioni, *Glas. Campana a morto*, Milano, Bompiani 2006.

Psyché. Invention de l'autre, Paris, Galilée, 1997; trad. it. in due volumi di R. Balzarotti, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Vol. 1, Jaca Book, Milano 2008; *Psyché. Invenzione dell'altro*. vol. 2., Jacabook, Milano 2009.

La verité en peinture, Flammarion, Paris 1978; trad. it. di G. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981.

Opere di Paul de Man

Impasse de la critique formaliste, "Critique", n. 109, 1956, pp. 483-500.

Structure intentionnelle de l'image romantique, "Revue internationale de philosophie", n. 51, 1960, pp. 68-84.

Blindness and Insight. Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Oxford University Press, New York 1971; trad. it. di E. Saccone, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguri Editore, Napoli 1975.

Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, Yale University Press, New Haven-London 1979; trad. it. di E. Saccone, *Allegorie dalla lettura*, Einaudi, Torino 1997.

The Rethoric of Romanticism, Columbia University Press, New York 1984.

The Resistance of Theory, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986; 2002.

Opere di Harold Bloom

The Anxiety of Influence, Oxford University Press, New York 1973; 1997.

A Map of Misreading, Oxford University Press, New York 1975; trad. it. di A. Atti, F. Rosati, *Una mappa della mislettura*, Spirali Edizioni, Milano 1988.

The Western Canon: The Books and School of the Ages, Harcourt Brace, San Diego 1994; trad. it. di F. Saba Sardi, *Il canone occidentale. I libri e le scuole dell'età*, Bompiani, Milano 1996; 2000.

Opere di Joseph Hillis Miller.

The Literary Criticism of Georges Poulet, "MLN", Vol. 78, No. 5, 1963, pp. 471-488.

Stevens' Rock and Criticism as Cure II, "The Georgia Review", vol. 3 n. 2, 1976, pp. 330-348.

The Critic as Host, "Critical Inquiry", Vol. 3, No. 3 pp. 439-447, 1977; in *Deconstruction and Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1979.

On Edge: The Crossways of Contemporary Criticism, "Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences", Vol. 32, No. 4, 1979, pp. 13-32.

The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens. Princeton University Press, 1985.

The Ethics of Reading, "Style", Vol. 21, No. 2, 1987, pp. 181-191.

Tropes, Parables, and Performatives. Essays on Twentieth Century Literature, Duke University Press, Durham 1991.

Opere di Geoffrey Hartman

Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970, Yale University Press, New Haven 1970.

Literary criticism and its discontents, "Critical Inquiry", Vol. 3, No. 2, pp. 203-220, 1976.

Words, Wish, Worth: Wordsworth, in *Deconstruction and Criticism*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1979.

Criticism in the Wilderness. The Study of Literature Today, Yale University Press, New Haven-Londra 1980.

Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy, The John Hopkins University Press, Baltimora 1981.

Letteratura critica

ATKINS, G. D., *Geoffrey Hartman. Criticism as Answerable Style*, Routledge, London 1990.

ATKINS, D., *Reading Deconstruction. Deconstructive Reading*, The University Press of Kentucky, Lexington 1985.

ABRAMS, M.H., *The Deconstructive Angel*, in "Critical Inquiry", vol. 3 n. 3, 1997, pp. 425-438.

ARAC, J., GODZICH W., MARTIN W., *The Yale Critics: Deconstruction in America*, University of Minnesota, Minneapolis 1983.

BERTONI, F. *Il testo a quattro mani: per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2011.

BLOOM, M., MOYNIHAN, R., *Interview: Harold Bloom and Robert Moynihan*, "Diacritics", Vol. 13, No. 3, 1983, pp. 57-58.

CULLER, J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca 1982; trad. it. di S. Cavicchioli, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 2002.

CURRIE, M., *The Invention of Deconstruction*, Palgrave MacMillan, New York 2013.

D'ALESSANDRO, P., POTESIO A., et. al., *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2008.

DIODATO, R., *Decostruzionismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1996.

EAGLETON, T., *Literary Theory. An Introduction*, Blackwell Publishing, 1996.

- ELLIS, J. M., *Against Deconstruction*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- FERRARIS, M., *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Edizioni Unicopli, Milano 1986.
- GASCHÉ, R. *Infrastructures and Systematicity*, in J. SALLIS, *Deconstruction and Philosophy*, The University of Chicago Press, 1987.
- GRAFF, G., *Fear and Trembling at Yale*, in "The American Scholar", vol. 46, n. 4, 1977, pp. 467-478.
- IACOBELLIS, A., "Harold Bloom: una "revisione" della decostruzione", *Allegoria*, XVI.46, 2004.
- JOHNSON, B., *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, John Hopkins University Press, Baltimora 1980.
- LEITCH, V. *The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller*, in *Critical Inquiry*, vol. 6, no. 4, 1980, pp. 593-607.
- LEHMAN, D., *Signs of the Times. Decostruction and the Fall of Paul de Man*, Poseidon Press, New York 1991.
- LENTRICCHIA, F., *After the New Criticism*, Athlone Press, Londra 1980,
- LUCY, N., *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, Oxford 2004 .
- NORRIS, C., *Deconstruction. Theory and Practice*, Routledge, Londra 2002
- ORSINI, E., *La poesia prima della poesia. Teoria dell'influenza poetica in Roland Barthes, Harold Bloom e Gilles Deleuze*, "Francofonia", n. 55, 2008, pp. 3-20
- PETROSINO, S., *Jacques Derrida e la legge del possibile*, Guida, Napoli 1983.
- PRITCHARD, W. H., *The Hermeneutical Mafia or, after Strange Gods at Yale*, in "Houdson Review" n. 28, 1976, pp. 601-610.
- REDFIELD, M., *Theory at Yale: The Strange Case of Deconstruction in America*, Oxford University Press, 2015.
- SPIVAK, G. C. *Introduction*, in *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins U Press, 1997.
- TAGLIAFERRI, A. *Intervista ad Harold Bloom*, in "Alfabeta", n. 64, 1984, p. 3.

VATTIMO, G. *Derrida e l'oltrepasamento della metafisica*, in trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002.

ZIMA, P. V., *Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik*, Francke Verlag, Tübingen and Basel 1994; trad. it. di C. Bordoni, *Derrida e la decostruzione*, Solfanelli, Chieti 2007.

Altri testi

ATTRIDGE, D, BENNINGTON, YOUNG, G, R., *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge University Press, 1987.

BOTTIROLI, G. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

CARBONE, P. *Patchwork theory: dalla letteratura postmoderna all'ipertesto*, Mimesis Edizioni, Milano 2001.

CUSSET, F., *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Éditions La Découverte, Paris 2003; trad. it. di F. Polidori, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2012.

DONEGÀ, L., *Il soggetto psicoanalitico: Didattica del desiderio*, Lampi di stampa, Milano 2016.

EAGLETON, T., *Against the Grain, Essays 1975-1985*, Verso, New York 1986.

EAGLETON, T., *The Function of Criticism. From "The Spectator" to Post-Structuralism*, Verso, New York 1984.

FLAUBERT, G., *Lettere*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1949.

GRAFF, G., *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, I.R. Dee, Chicago 1995.

HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1985, trad. it. di E. Agazzi, E. Agazzi J. *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Bari 1987.

HEIDEGGER, M. *Unterwegs zur Sprache*, 1959; trad. it. A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.

HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*, Halle 1927; trad it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 1976.

HEGEL, F. *Vorlesungen über die Ästhetik*; trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro *Estetica*, Einaudi, Torino 1993.

LENTRICCHIA, F., *Criticism and Social Change*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

MENGA, F. G., *La passione del ritardo: dentro il confronto di Heidegger con Nietzsche*, FrancoAngeli, 2004.

NORRIS, C., *What's Wrong with Postmodernism. Critical Theory and the Ends of Philosophy*, Harvester-Wheatsheaf, Londra 1990.

PETROSINO, S. *L'esperienza della parola. Testo, moralità e scrittura*, Vita e Pensiero, Milano 1999.

PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, vol. 7, *Le temps retrouvé*; trad. it. di G. Caproni, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 7, *Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano 1970.

RILKE, R. M., *Briefe an einen jungen Dichter*; trad. it. di L. Traverso, *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 1980.

RORTY, R., *Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1982; trad. it. di F. Elefante, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986.

SINI, C., *Etica della scrittura*, Il saggiatore, Milano 1996.

SZONDI, P., *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Francoforte 1975; trad. it. di B. C. Marinoni, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Parma 1979.

SUMMARY

The term “deconstruction” has always been problematic, partly because it is one of the most drastic approaches to reading that has appeared in critical discourse, but also because its terminology presents difficulties of its own. The deconstruction provides a way of playing with language and meaning that torments and delights to this day. The purpose of this thesis is to investigate the origin and intent of deconstruction and how this theory has influenced American criticism, in particular the work of the Yale school. Since it is not a fully developed critical method or school, many difficulties arise in describing this so controversial phenomenon. However, there are many definitions available, which might help us to understand our object of investigation.

In Chapter one, we analyse the concept of deconstruction and its “strategy”. Jacques Derrida translated and adapted the Heideggerian words *Destruktion* or *Abbau*; both signify in this context an operation that put into question the structure or traditional architecture of the fundamental concepts of ontology or of Western metaphysics. Deconstruction is not a destructive or a negative operation, and its meaning refers more to the activity of “disassembling the parts of a whole”. At the time, structuralism was dominant and the term provided by Derrida seems to go in the same direction, since the word “deconstruction” signifies a certain attention to structures. This should not lead us in error: to deconstruct is a structuralist gesture, or in any case a gesture that assumes a certain need for the structuralist problematic, but it is also an antistructuralist gesture, as it goes beyond structuralism. Rather than destroying, deconstruction is necessary to understand how a “whole” is constituted. It is neither an analysis nor a critique. First, because the dismantling of a structure is not a regression toward a simple element or toward an origin that cannot be split further. Second, it cannot be a critique, because the instance of *krikein* or *krisis* (i.e. decision, choice, judgment, discernment) is itself one of the fundamental “themes” or “objects” of deconstruction. Moreover, it is not even a method, since it cannot be reduced to a set of rules and compatible procedures. Finally, deconstruction is not an act or an operation. There is, in fact, something “patient” or “passive” about it, and it does not return to a subject who would take the initiative and apply it to an object, to a text. Deconstruction, as Derrida says, takes place, it is an event that does not await the deliberation, consciousness, or organization of a subject. The

difficulty of defining and therefore also of translating the word “deconstruction” is caused by the fact that all the defining concepts, all the lexical significations, and even the syntactic articulations, which seem at one moment to lend themselves to this definition, are also deconstructed or deconstructible.

The general strategy of deconstruction consists of two movements. To deconstruct the opposition, first of all, is to *overturn* the hierarchy at a given moment. This overturning is not merely a *phase*, since, according to Derrida, the necessity of this moment is structural; it is the necessity of an interminable analysis, because the hierarchy of dual oppositions always re-establishes itself. After the inversion, deconstruction displaces the traditional opposition. We witness the emergence of a new “concept”, a concept that can no longer be, and never could be, included in the previous regime. What it is produced is an “interval”, and in order to better mark this interval, it is necessary to analyse certain marks that Derrida calls “undecidable”, which are unities of simulacrum, “false” verbal properties that can no longer be included within traditional philosophical opposition, which, however, inhabit philosophical opposition, resisting and disorganizing it, without ever constituting a third term, leaving no room for a solution in the form of speculative dialectics. The *différance* that occurs at this point is the result of the breaking with the speculative dialectics, and its conflictuality can never be totally resolved. It marks its effects in what Derrida calls the text in general, in a text which can never be headed by a referent in the classical sense, that is, by a thing or by a transcendental signified that would regulate its movement. The word *différance*, which combines the meanings of “to defer” and “to differ”, suggests that meaning of a given word or text is always postponed, leaving in its place only the differences between signifiers.

Moving from these premises, Derrida contends that the opposition between speech and writing is a manifestation of the “logocentrism” of Western culture, that is the general assumption that there is a realm of “truth” existing prior to and independent of its representation by linguistic signs. Logocentrism is what Derrida calls the *metaphysics of phonetic writing*.

It implies a hierarchical structure in which speech is the privileged member over writing. The logocentric conception of truth and reality as existing outside language derives in turn from a deep-seated prejudice in Western philosophy, which Derrida

characterizes as the *metaphysics of presence* because it implies that the presence of a speaker makes communication more direct and accurate. Written words, which are merely copies of speech, are traditionally believed to be inferior, because they are less directly connected to the source. Writing is therefore a supplement of the speech, something that arrives later. However, the concept of *différance* subverts this hierarchy, undermining the very concept of presence. Derrida bases his argument on the fact that the intention (*vouloir-dire*) of speech can only presume to remain identical with itself to the extent that it is repeated at different time in the same way. The very notion of sameness as “reiterability” presupposes the differentiating play of writing and speaking. Presence sustains itself by differing from itself; and, as such, presence is always deferred and can never be achieved. Derrida argues that the play of differences is internal to speech itself. Speech is in fact already inhabited by difference to the extent that each word or spoken sign is divided from the beginning into a phonic signifier and a conceptual signified. Saussure’s linguistic analysis already revealed how speech is itself a system of differences between signs rather than a collection of semantic units. He demonstrated in his *Course* that a sign cannot signify anything but himself but only by making a divergence or difference of meaning between itself and other signs. But precisely because the meaning of spoken signs is produced by the difference which emerges among them, the possibility of speech as an immediacy of self-presence is eliminated already at the start. This functioning of difference within the speech is what Derrida call *archi-writing*, a sort of writing before writing. Therefore, Derrida calls for a non-logocentric linguistics, which he terms “grammatology”. Grammatology reject the idea of scientific objectivity in favour of a deconstructive reading of *every* text. It does not only deconstruct all normative concepts of language and logic, but equally confounds all normative concepts of reality. By showing that all references are predetermined by meaning and that all meaning is predetermined by an *archi-writing*, as a differential play of signifiers, Derrida obliges logocentrism to self-deconstruct. Therefore, Derrida’s grammatology reveals that both reality and consciousness are the construct of a play of multiple signification which undermines the illusion of a posterior “objective” reference or a prior “subjective” intention, and that there is nothing before or after language.

In Chapter two, the advent of deconstruction in American literary criticism is investigated. At the end of the sixties, deconstruction makes its appearance in literary theory and criticism, and exerts its most radical influence particularly in the Anglo-American world. The central goal of such criticism is to dismantle the traditional theory of literary work as “totalised”, with a fixed message corresponding to the original intention and context of authorship. As Jonathan Culler says, deconstruction theory has many consequences in literary studies. The first and most important consequence is deconstruction’s impact upon a series of critical concepts, including the concept of literature itself. In fact, deconstruction theory characterizes as “literary” every language that can lead to its own misunderstanding and misreading. But deconstruction also effects in three other ways: as a source of theme, as an example of reading strategy, and as a repository of suggestions about the nature and goals of critical inquiry.

Deconstructive criticism is mostly associated with the so-called “School of Yale”, formed by Paul de Man, Harold Bloom, Joseph Hillis Miller and Geoffrey Hartman. The year 1966 is usually considered the starting-point of the development of such criticism at Yale, straight after the John Hopkins symposium attended, among the others, by Jacques Derrida. In retrospect, the symposium questioned the very existence of structuralism as a meaningful concept, paving the way for the ensuing moment of theoretical deconstruction. It might not be necessary to say that if they had not discovered that they had something in common, de Man, Bloom, Miller and Hartman might never have been grouped as a critical school. As Wallace Martin says, among the theoretical aspects of their writings, there is not one that would serve to unite them or distinguish them clearly from other contemporary critics. To put everything in perspective, it is necessary to return briefly to American criticism. Some critics in this country were following developments in French structuralism and essays in English, such as Geoffrey Hartman’s *Structuralism: The Anglo-American Adventure* were introducing it to a wider audience. It was a time when close reading popularized by the new critics was being combined with a greater awareness of historical contexts to the profit of both. Thereafter, Romanticism began to regain its rightful place in English literary history.

Despite the differences between Hartman, Miller and Bloom, it is easy to see that they share several beliefs during the 1960s. For them, the defining characteristic of

literature was its interiority, as consciousness or vision. In *The Disappearance of Gods*, Miller – previously linked to the School of Geneva and Georges Poulet – argues that literature is a form of consciousness, and though literature is made of words, those words embody states of mind and make them available to others. In *Beyond Formalism*, Hartman suggests as well that an emphasis on world is necessary only if it leads us to larger structure of imagination. Bloom, although he never says it explicitly in any of the texts published before 1970, was committed to a conception of poetry as vision. Before 1970 Bloom, Miller and Hartman were practical critics. They opposed emphasis on linguistic and structural aspect for two reasons: on the one hand, it drew away attention from consciousness; on the other hand, it had been used to denigrate Romanticism, which was the primary interest in Bloom's career. De Man was also opposed to those critics who assumed that the language of literary work embodies the author's consciousness without remainder and that the critic can reconstruct its meaning through verbal or stylistic analysis. But unlike Hartman and Bloom, he agrees with the new critics on several crucial issues, as he questioned the criticism of consciousness and the poetics of Romanticism.

After the symposium in 1966, in which Derrida dismantled the concept of structure and invited to reconsider the place of language in relation to ontology, the four critics of Yale developed their interest in deconstruction. As it was pointed out before, there are many differences between them. Hartman and Bloom have often disagreed, but they stand together in their opposition to the forms of deconstruction practiced by de Man and Miller. In the writings of all four, language has come to occupy a place that all but de Man had denied it in their earlier theories.

Chapter three is dedicated to both Paul de Man and Harold Bloom, and trace their path in deconstructive criticism. At the beginning of his career, Paul de Man focuses his attention on authors like Hölderlin, Mallarmé and Heidegger, and nurtures an interest on the problem of the relation between consciousness and temporality. Especially after his critical reading of Heidegger, he develops his theory of the discontinuity between poetic language and experience. He also opposes the Romantic idea of a connection between nature and spirit, nature and imagination, nature and language. Poetry can only reveal the absence of Being, and de Man insists on the impossibility of reducing the meaning of a text to some phenomenical or sensorial perception. Although sympathetic with the

New Criticism, mostly with their practice of *close reading*, de Man does not conceive the text as a “natural object” whose study could eventually lead to its authentic meaning. On the contrary, critics discover a plurality of signification that can be radically opposed to each other. Instead of revealing a continuity linked to the coherence of the natural world, the text shows a discontinuous world of reflective irony and ambiguity.

The richness of the text is already at the start, and an ideal commentary would merely reveal what is already there. But such a commentary can never exist, because it goes against the temporal structure of the hermeneutic process. The implicit foreknowledge is already temporally ahead of the explicit interpretative statement that tries to catch up with it. But if the hermeneutic process is arrested by its own temporal structure, then a total comprehension of the text can never be reached. Both critic and reader are stuck in the temporal labyrinth of interpretation, where literature does not fulfil a plenitude but originates in the void that separates intent from reality. Here de Man explicitly refers to Benjamin as he defines allegory as a void that signifies precisely the non-being of what is represented.

Therefore, language can only be figurative, and in his analysis of the rhetoric de Man emphasises the priority of an allegorical over a symbolic diction, because the prevalence of allegory always corresponds to the revelation of an authentically temporal destiny. In the world of allegory, time is the originary constitutive category, and the relationship between signs necessarily contains a constitutive temporal element. To be allegory, the allegorical sign has to refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. Allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and establishes its language in the void of this temporal difference.

De Man investigates the status of irony as well. He asserts that ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. The ironic subject at once has to ironize its own predicament, reasserting the purely fictional nature of its own universe and by carefully maintaining the radical difference that separates fiction from the world of empirical reality. The act of irony

reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality.

As de Man asserts at the end of his essay *The Rhetoric of Temporality*, the dialectical play between the two modes of allegory and irony, as well as their common interplay with mystified forms of language, which it is not in their power to eradicate, make up what is called literary history. This implies that there is paradoxical discrepancy between the general statements they make about the nature of literature and the actual results of their interpretations, which leads to a peculiar *blindness* which in turn affects literary criticism. Through this blindness, *insight* seems to have been gained from a negative movement that animates the critic's thought, an unstated principle that leads his language away from its asserted stand as if the very possibility of assertion has been put into question. De Man's theory of reading descends from the idea of that language can never provide an absolute meaning that is transcendental and outside the text itself. For, if the language is figurative, the total meaning can never be grasped. Therefore, de Man begins to refer to an *allegory of reading*.

Although Harold Bloom has been associated with deconstruction theory, he has often refused to be considered a deconstructionist. Despite all his Romantic and Nietzschean affinities with the Yale theories, Bloom is concerned with the historical and psychological relation of individual authors and not with the contradictions of the text. English Romanticism is the base for all of Bloom's theoretical work, as he is primarily interested in the relationship between nature and imagination. As it is stressed in Chapter III, he asserts that the Romantic poem does not represent the artist's harmonious union with the world but instead enacts his heroic refusal of time and matter. He also considers rhetorical speech as a psychological phenomenon: a defence mechanism in Freud's sense.

The two key concepts of Bloom's theory are "influence" and "misreading". According to Bloom, the strong poet adapts the texts of his precursor or literary 'father' to his own aesthetic needs to escape the paralysing influence of the paternal genius. The act of misreading, which is not erroneous or false, concerns not only the author of a text, but also the reader. The ephebe enacts a sort of revisionism of the older work, that must always be understood as a rebellious and revolutionary process, as a distortion or deformation. In this revisionist context, the entire history of literature appears as a

linking of Oedipal reactions. The ephebe responds to the work of a father-figure by dissecting and reinterpreting it in a kind of love-hate relationship. This psychoanalytic rhetoric begins with the first encounter (which he calls *scene of instruction*) of the ephebe with the paternal precursor. Bloom believes that Romantic poetry is a poetry of belatedness that is governed by an “anxiety of influence”. In analysing this anxiety, Bloom is no longer concerned with pointing out the contradictions between rhetorical figures and to deconstruct the text, but with an exploration of the psychological function of tropes. Therefore, his concept of rhetoric differs from the formal concept of rhetoric of Deconstruction, and it is clear how Bloom remains concerned with the problem of subjectivity.

In *The Anxiety of Influence*, where Bloom explains that Nietzsche and Freud were the prime influences upon the theory of influence presented in the book, he presents six revisionary movements. *Clinamen* designates the first dissident position that the ephebe assumes towards his precursor: it must be understood as a corrective movement that the ephebe decides on at a crucial point of the poem to replace his initial agreement with his precursor’s text by imposing his own creativity. This is what Bloom describes as “poetic misreading” or “misprision proper”. *Tessera* is a sort of completion and antithesis. The author elaborates upon a precursor’s work, maintaining the precursor’s terms and ideas but constituting them in another sense, with the implication that the predecessor failed to take the argument far enough in the first instance. Bloom calls the third phase of influence *kenosis*, in which the ephebe isolates himself from his precursor by renouncing the latter’s aesthetics and poetics. The psychological mechanism of defence that dominates in this case is isolation or undoing, and the corresponding figure of speech is metonymy. *Daemonization* is a desire that is supported by the insight into the precursor’s relative weakness, and the equivalent rhetorical figures are hyperbole and litotes, which complement each other. Both emphasize the sublimeness and uniqueness of the ephebe and serve to eclipse the originality of the precursor. *Askesis* is the process in which the author diminishes both his own and his precursor’s achievements, purging themselves of all remnants of influence, with a rationale for independent, individual success and achievement. This self-curtailment goes hand in hand with a repression of the precursor, the Other, by the poetic self that is achieved with the rhetorical-poetic means of metaphor and metaphoricity. Finally, Bloom calls

the final phase of poetic revisionism *apophrades*, and defines it as the return to death. The author is encumbered by his previous state of solitude and holds his work open for inspection with that of his predecessors. Instead of proving detrimental to the author, this has the effect of the successor overpowering the predecessor, with the predecessor's work being read in terms of the successor's work. In this stage, the rhetorical figure of metalepsis (a particular form of metonymy) forms the centre of the process, since it confirms the reversal of roles: the ephebe becomes the originary and original poet and finally eclipses the precursor.

In his theory of anxiety, Bloom stresses that tropes are not merely textual features or rhetorical procedures, but simultaneously fulfil psychological functions, and the idea that poet as well as common reader misunderstand and 'deform' texts according to their own psychological needs. For Bloom, the trope has both a diachronic and synchronic dimension with regards to history. In fact, he sees history as able to determine the diversification and variability of a metaphorical and rhetorical structure which is always ascribable to an original model. He formulates a new criticism that must use the language of influence, because the poet's misinterpretations implicitly call for the critic's misinterpretations. For this reason, Bloom asserts that there are no interpretations but only misinterpretations. His theory differs from de Man's since it focuses on the subject, on a person-to-person relationship, which is not to be reduced to the problematic of language. Moreover, he makes no distinction between spoken word and written word. Here is where Bloom and deconstruction take different road.

In contrast to Paul de Man, who started from Heidegger's existential ontology and attempted to apply Nietzsche's concept of rhetoric to literary criticism, J. Hillis Miller was a disciple of Georges Poulet, and began to work in the literary and philosophical tradition of the so-called Geneva School. His figure is analysed in chapter four.

Miller converts to deconstruction when he realises the fracture between language and world, between sign and referent. Therefore, every interpretation entails swerves and textual misunderstandings, which is what deconstruction wants to reveal. In contrast with his previous work, Miller must now reject the principle of immanence and depart from criticism of consciousness.

Like de Man, he insists now on the unreadability of the text. Poetry becomes an endless *mise en abyme*, and literary criticism characterises itself as the continuation of

poetic activity. The deconstruction is already at work in the text and criticism must now focus its effort on the problem of language, which means a return to the study of rhetoric. The result is the same as de Man's and Bloom's: a fixed and unique meaning is put into question and literary work is seen as unpredictably productive. Moreover, since reading is a constitutive part of the text, it produces in turn an endless number of interpretations.

Therefore, the line that separates literature from criticism becomes more and more blurred, and slowly disappears: the critic is indeed no more capable of reducing the text's language to clear and distinct ideas. He must read the text closely, but also has to remind himself that even in doing so he cannot grasp any authentic meaning. The work of the critics is in one way or another a labyrinthine attempt to escape from the labyrinth of words. To validate his deconstructive theory, Miller refers to the concepts of trace and *différance*, excluding that the critic can have any control over signification that might refer to what the author of the text wanted to say in the moment he wrote, or to what that particular word meant at that particular time. The kind of reading that Miller proposes is "ethical" in a sense that since readers are expected to refrain from inventing anything and to focus on the textual structure which they find in the literary work.

Miller's deconstructive theory was highly criticised: Abrams and Booth seen the deconstructionist reading of a given work as plainly and simply parasitical on the obvious or univocal reading. Miller, however, used the expression "parasitical" to counterattack this assertion. The word "parasite" evokes the image of an ivy tree, the deconstructive reading that feeds on a mighty masculine oak, the univocal reading, and finally destroys the host. Miller rejects this view and calls this image inappropriate. He undertakes an etymological investigation of the words "parasite" and "host" to show that they contain many contradictory connotations that deconstruct their traditional meanings. Miller proves that each word has a reciprocal, antithetical meaning built in, and that these words are intertwined in their etymology. Again, the equivocal richness of words resides in the fact that language is figurative and metaphorical and hence it cannot represent reality directly and immediately. Deconstruction is an investigation of what is implied by this inherence of figure, concept and narrative in one another. There is a common view that a poem has a true original univocal reading, and that a secondary kind reading is always parasitical of the first one. Miller, however, claims that there is

no difference between both these readings. In his conception, there is the poem and its various readings, all of which are equally valid or non-valid. The poem is the food and the two readings, both univocal and equivocal, are fellow guests near the food. Thus, we get a triangular relation between the poem and its two readings, or the relation could be like a chain without a beginning or an end. Miller argues that an obvious univocal reading in the conventional sense is a myth. There is only deconstructive reading and it generates new meanings. The poem invites endless sequences of commentaries, which never arrive at a “correct” or final reading and meaning. Like Harold Bloom proposed with the concept of the anxiety of influence, Miller asserts that a poem can never stand on its own, but only in relation to another.

It is obvious how Miller’s theory has been influenced by the ideas of Derrida, de Man and Bloom, but its conversion to deconstruction still remains ambiguous. His argument in *The Critic as Host* refers to metaphysics as something not escapable, intrinsic in the critical discourse. In fact, the deconstructive reading can by no means free itself from the metaphysical reading it means to contest. Moreover, Miller tends to conserve some loyalty to the criticism of consciousness by asserting the importance of the linguistic moment: the moment when language as such, the means of representation in literature, becomes problematic, something to be interrogated, explored, or thematised in itself. It is, in fact, this meta-linguistic or meta-rhetorical moment that allows the deconstructor to participate with the authorial cogito because both critic and author understand language not as a mere instrument for expressing something that could exist without it, but as in one way or another creative, inaugurating, constitutive, rejecting this way the unitary origin.

Chapter four is also dedicated to Geoffrey Hartman, who is usually associated with deconstruction and aesthetic criticism. He begins his activity as a deconstructionist, by asserting that criticism must not look at the text, but through it, so to discover a plurality of possible and infinite interpretations. As the New Criticism, Hartman is not inimical to the emphasis on verbal concreteness, close reading and text-centred values. But theory, to him, is just another text, that does not enjoy a privileged status.

He calls for a revisionist criticism, which must be “creative”. This idea of literary criticism is of Romantic origin and was developed with great subtlety by the Schlegel brothers. Hartman frequently refers to German Romanticism, especially to Friedrich

Schlegel, of whom he claims that he envisaged a synthesizing criticism that would combine art and philosophy. In Hartman, this criticism, poised between literary analysis, literary essay and literature itself, continues and expands fictional writing. In this respect his idea of criticism coincides to a large extent with that of J. Hillis Miller, for Hillis Miller writes about the interaction of literature and criticism. Moreover, Miller maintains that literary criticism cannot claim to reproduce the meaning of the literary text scientifically, conceptually or literally.

Like Harold Bloom, and unlike Derrida, Hartman does not want to reject the subject. His position is especially clear in his dedication to *Saving the Text: "For the Subject"*. In the final chapter of his book, Hartman makes a counterstatement to Derrida, who remains an enemy to aesthetic perception and thus a threat to literature. As Sprinker suggests, his unallied suspicion about Derrida stems from the philosopher's allegiance to the Flaubertian-scientific ideal of style, which is an ideal so absolute that it is in fact no style at all. But for Hartman, style marks the space of literature, the domain where the subject remains recoverable and alive. Therefore, unlike Derrida, Hartman rejects the idea of the "death" of the author.

Hartman's idea of a symbiosis between literature and literary criticism pervades his commentaries on William Wordsworth's poems, which he would like to enhance and multiply in the same way as an echo multiplies the human voice. In doing so he turns the reader-critic into an author and imagines the author as a reader. This is the crucial argument of an interpretation that is not so much geared towards Hillis Miller's aporia but is closer to Derrida's *différance*: to a postponement of meaning based on the idea that the text cannot be interpreted in purely random ways, yet that its anagrams, associations and connotations allow for many different meanings, or actually encourage them.

Literary commentary appears in the form of literature, and Hartman privileges the fragment and the essayistic style as the ideal forms of creative criticism. It seems possible, therefore, to compare not only his aesthetics but also his stylistic approach with the poststructuralist and Nietzschean writings of the later Barthes. Like Barthes, Hartman pursues the 'pleasure of the text' in the endless interplay of polysemic signifiers. Hartman's variant of Deconstruction should therefore be regarded as a pragmatic and essayistic genre which contrasts with Miller's somewhat rigid use of the

notion of iterability. It is based on the three key concepts of *negativity*, *delay* and *indeterminacy*.

In drawing the conclusion, it is necessary to briefly consider that deconstructive movements in literary criticism have been severely criticised. While J. M. Ellis tries to tear down Derrida's idea of archi-writing, Gerald Graff, for example, asserts that deconstruction is the heir of earlier Modernist formalisms which deny reason, common sense, and referentiality. He also sees the Yale criticism as an example of self-absorption, where the critics make their own agony as critics the main focus of their criticism. The fact that deconstructionists do not provide any alternative to what they call an epoch of crisis for literary criticism, make many critics doubtful about its usefulness as a critique. Moreover, deconstruction is seen as too complex and ambiguous, and this characteristic has been often emphasised with regards to the heterogenic theories proposed by critics associated with it.

It is evident that the path followed by the four critics of Yale diverges at some point, so one needs to put into question their effective membership to the deconstructive movement. However, this is not necessarily an evidence against the validity of the deconstruction criticism. In fact, to point out the heterogeneity of the movement as an unforgivable sin would be to forget what deconstruction has taught about the relation between meaning and iteration, and the internal role of fails and infelicities. Deconstruction is indeed created by repetitions, deviations and disfiguration, and despite the differences detected between the Yale critics, it is still possible to highlight the common ground on which they build their theories: the awareness of the impossibility to reduce the text to a unique meaning, and the "ethical" need, as critics, not to stop the interpretation where it is more convenient, but to pursue the inescapable differences, wherever they lead.