



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Torino), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"),
Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa,
journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



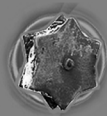
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume editor: Marta Vero



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

«Senza fissa dimora»:
pensare la metafora tra ontologia ed estetica

Commento a M. de Beistegui

Emilia Marra

Abstract

Although the role of metaphor seems, by definition, to be confined to the field of rhetoric and poetry, Miguel de Beistegui argues, in his *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, that it could be thought, on the contrary, as the central operation of aesthetics. Starting from Beistegui's main references, this essay aims to show how he progressively de-constructs the opposition between concept and metaphor, reaching a whole new conception of metaphor more similar to a pragmatics rather than a rhetorical artifice. Through Beistegui's reflection the hypothesis of the ontology of arts could be probed as a threshold not only between ontology and aesthetics, but also between psychoanalysis and aesthetics.

Il saggio qui presentato è un estratto del volume *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor* del filosofo Miguel de Beistegui, comparso in lingua inglese nel 2012 presso l'editore Routledge. Non si tratta dell'unico luogo all'interno del quale il professore di Warwick presenta e discute le proprie tesi sul ruolo della metafora, centro nevralgico della sua riflessione in campo estetico, insistendo per mezzo di quella sulla funzione filosofica dell'artistico. Un esempio noto al lettore italiano è quello offerto dal coevo saggio *Proust e la gioia. Per una estetica della metafora*, tradotto da A. Aloisi per l'ETS¹, trattazione preziosa della proustiana dinamica degli affetti, presa nel suo continuo oscillare tra immaginario e reale, la cui differenza di potenziale, e il vuoto che ne permette l'intreccio, è precisamente lo spazio all'interno del quale la metafora cessa di essere mero esercizio retorico per assumere, al contrario, un compito trasformativo sul piano ontologico in grado di ripensare quello stesso vuoto. Oltre a Proust, il disegno di una pragmatica metaforica si avvale, nella seconda parte di *Aesthetics After Metaphysics*, di altri due interlocutori fondamentali, il primo dei quali è deducibile senza sforzo alcuno già a partire dalla tensione heideggeriana che da sempre innerva le pagine di Beistegui. Attraverso Hölderlin, Beistegui compie infatti i passi necessari per passare dal metaforico proustiano, la cui premessa è ancora connessa alla mancanza, a un ribaltamento teoretico che, se del metaforico mantiene l'idea aristotelica dello spostamento da un luogo pro-

1 M. de Beistegui (2013), *Proust e la gioia. Per una estetica della metafora*, tr. it. di A. Aloisi, ETS, Pisa 2014.

prio a uno improprio, sembra delineare sempre più i tratti di quello che, attraverso tutta una altra serie di concetti e per intenti diversi, Eliot e Montale avrebbero battezzato in pieno Novecento con l'espressione «correlativo oggettivo». L'appello al terzo e ultimo interlocutore conferma il sospetto di un progressivo spostamento, per l'appunto, dall'immaginario al reale, insistendo precisamente sulla materialità della pragmatica metaforica: attraverso l'analisi dell'opera scultorea di Chillida, Beistegui colma l'impossibile del discorso tra Heidegger e Deleuze, convertendo l'analisi della frattura tra fenomeno e linguaggio in una forma estetica di empirismo superiore, in cui non solo il rappresentativo perde quel ruolo che conserva ancora nel naturalismo e nell'estetica di stampo idealista, ma la forma stessa lascia il posto al pre-individuale. È dunque attraverso l'astrattezza di quello che con Deleuze potremmo definire il virtuale che l'eccesso del sensibile, ossia il suo indeterminato, si presenta. In altre parole, nel concetto di iper-sensibile si dà la pienezza affermativa della singolarità virtuale o del pre-individuale simondoniano in grado di colmare quel vuoto nel quale – meno deleuzianamente, bisogna ammettere – il reale rischia di trascinarci. Il rivolgersi di Chillida agli elementi naturali infatti, se per un verso sembra ripercorrere i passi del sublime dinamico kantiano, certamente non si limita a quei contorni: ciò che più lo distingue dalla tensione romantica è proprio l'impegno politico, ossia la necessità di operare, per l'appunto, uno spostamento, dalla natura al vivere civile, a partire da ciò che, ancora indeterminato nel mondo naturale, può darsi per le

stesse ragioni nella polis. Chillida non si rivolge dunque al naturale come a ciò che si è dato una volta per tutte, ossia come a un modello da ammirare e da reiterare, ma lo interroga nel suo essere quella tensione eccessiva, incalcolabile e immanente, che anima e ridefinisce senza soluzione di continuità il nostro territorio. Non si tratta di immagini di immagini, ci avverte Beistegui, ma di una astrazione in grado di rendere visibile ciò che eccede il sensibile.

L'impressione complessiva che se ne ricava è che attraverso il metaforico sia possibile invertire di segno sul piano artistico quella tensione che, sul piano concettuale, da Jentsch in poi prende il nome di *Unheimliche*, e che descrive precisamente l'incertezza, la sensazione negativa data dalla coincidenza tra noto e ignoto, tra comune e inatteso. L'occasione di trattare l'*Unheimliche* come terreno di indagine comune alla psicanalisi e all'estetica ci viene offerta dallo stesso Freud in apertura al noto saggio del 1919:

È raro che lo psicanalista si senta spinto verso ricerche estetiche, anche quando non si riduca l'estetica alla teoria del bello per descriverla, invece, come la teoria delle qualità del nostro sentire. Egli lavora su altri strati della vita psichica e ha ben poco a che fare con quei moti dell'animo – inibiti nella loro meta, sfumati, dipendenti da tante costellazioni concomitanti – che costituiscono perlopiù la materia d'indagine propria dell'estetica. A volte succede tuttavia ch'egli debba interessarsi di una sfera determinata dell'estetica, e si tratta allora quasi sempre di qualcosa di periferico, negletto dagli studi estetici specializzati. Un caso del genere

è rappresentato dal “perturbante” (*Unheimliche*). Non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore, ed è altrettanto certo che questo termine non viene sempre usato in un senso nettamente definibile, tanto che quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso².

Nonostante il saggio continui legittimando la psicanalisi nella trattazione dell'*Unheimliche*, dato che l'estetica «preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – anziché dei sentimenti contrari, repellenti e penosi»³, non è per questo da scartare immediatamente la possibilità che l'arte permetta, al contrario, di trarre da tale momentaneo spaesamento l'occasione di una creazione, di apprezzare la novità che un tale processo apporta concretamente nel mondo senza per questo soccombere alla contraddizione inestinguibile che presenta e che la logica (psico)analitica tende, al contrario, a mettere in rilievo⁴. Se il teoretico, l'esclu-

2 S. Freud (1919), «Il perturbante», tr. it. di S. Daniele, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991, p. 269.

3 *Ibidem*.

4 Per individuare i termini della questione fuori dal paradigma freudiano, dunque in direzione di una accezione positiva dell'*Unheimliche*, può non essere infruttuoso rivolgersi in prima battuta alla polemica, introdotta da Šklovskij contro Potebnja nel 1917, che pone al centro della questione dell'*Unheimliche* il rapporto tra opera d'arte e immagine. Se Potebnja sostiene infatti che «senza immagine non c'è arte, e in particolare poesia» (cfr. *Note sulla teoria della letteratura*, cit. in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, p. 75) e che «la poesia, come anche la prosa, è prima di tutto e principalmente un determinato modo di pensare e di conoscere» (*ibidem*), Šklovskij controbatte che «personalmente, ritengo che quasi ovunque ci sia un'immagine, ci sia straniamento. Cioè la differenza del nostro punto di vista da quello di Potebnja può venire così formulata: l'immagine non è un soggetto costante di mutevoli predicati. Scopo dell'immagine non è

sivamente concettuale indugia nella contraddizione, riconducendola all'identità dei termini che la compongono, la visione artistica si dà immediatamente proprio a partire dalla differenza come evento, celebrandone la potenza affermativa. Non solo, quindi, il nome del nome non è il nome, ma il nome della relazione non è la relazione.

Già a partire da queste (poche) premesse, si possono avanzare almeno due considerazioni. La prima, piuttosto consequenziale sebbene non per questo irrilevante, si limita a esplicitare la ragione per la quale il metaforico gioca in Beistegui un ruolo anti-metafisico: l'opera d'arte che se ne avvalga è in misura di presentare (non di rappresentare dunque) un elemento del reale (il virtuale non è infatti più del reale) oltre ogni soggettivismo e teoria dell'identità, sottraendosi dunque ai fondamentali del pensiero metafisico classico, rilanciando continuamente la domanda intorno a ciò che Merleau-Ponty definisce l'enigma del visibile⁵. Tale enigma, che si dà sul piano

l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"» (V. Šklovskij (1929), «L'arte come procedimento», tr. it. di C. de Michelis e R. Oliva, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, cit., p. 88). Seguendo tale schema estetico, Šklovskij può inserire nella sfera dell'*Unheimliche* alcuni esempi, tra i quali spicca Tolstoj, di un utilizzo non negativo di tale forma del vedere, che insiste per l'appunto sul suo essere processo, movimento trasformativo, quindi sostanzialmente introduzione di novità (a tratti persino liberatoria).

5 Cfr. M. Merleau-Ponty (1964), *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2009, p. 32: «È vero che il mondo è ciò che noi vediamo, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo. Anzitutto nel senso che, mediante il sapere, dobbiamo eguagliare tale visione, prenderne possesso, dire che cos'è noi e che cos'è vedere, e dunque comportarci come se non ne sapessimo nulla, come se in proposito avessimo tutto da imparare. Ma la filosofia non è un lessico, non si interessa ai "significati delle parole", non cerca un sostituto verbale del mondo che vediamo, non lo trasforma in cosa detta,

concettuale, risiede proprio nel senso di familiarità e al contempo di totale estraneità intrinseco al gesto metaforico, che la visione artistica permette al contrario di cogliere affettivamente. La seconda invece prende una leggera distanza dalla traiettoria di Beistegui, allo scopo di metterla maggiormente a fuoco, e si presenta in forma interrogativa: se il nome della relazione non è la relazione e se l'immagine di una immagine non è rappresentazione ma astrazione, è ancora possibile parlare in senso stretto di metafora? Il rischio di ricercare una corrispondenza sul piano della *sur-vie* sembra infatti essere quello di una perdita di tenuta della strategia metaforica, della sua sostanziale inservibilità sul piano collettivo. Ciò che della pratica metaforica viene mantenuto non è allora la forma, il suo aspetto analogico o la sua prossimità con la similitudine, ma al contrario il modo del suo darsi, ossia quello spostamento non determinato, per l'appunto, che nel suo essere oltre la dimensione epistemico-cognitiva non si presenta nella forma di una interrogazione condotta per negazione o in vista di una destinazione finale, ma che rilancia la domanda all'interno di una moltitudine di intorni. Se l'estratto del volume di Beistegui intorno alla metafora

non si installa nell'ordine del detto e dello scritto, come il logico nell'enunciato, il poeta nella parola o il musicista nella musica. Sono le cose stesse, dal fondo del loro silenzio, che essa vuole condurre all'espressione. Se il filosofo interroga e dunque finge di ignorare il mondo e la visione del mondo che sono operanti e si fanno continuamente in lui, è proprio per farli parlare poiché ci crede e attende da essi tutta la sua futura scienza. Qui l'interrogazione non è un inizio di negazione, un forse messo al posto dell'essere. Per la filosofia l'interrogazione è l'unico modo di accordarsi con la nostra visione di fatto, di corrispondere a ciò che, in essa, ci dà da pensare, ai paradossi di cui essa è fatta; l'unico modo di adattarsi a questi enigmi figurati, le cose e il mondo, il cui essere e la cui verità massicci brulicano di dettagli impossibili».

viene qui proposto sotto il titolo «Fuor di metafora», è proprio per sottolineare quell'aspetto della metafora che interessa l'autore, ossia il continuo modificare la forma di ciò che è dato, insistendo attraverso tale strategia sul reale. Questa la ragione per la quale i filosofi chiamati in campo per tracciare l'area della funzione pragmatica del metaforico sono in realtà critici severi della metafora: se la pratica metaforica diventa con Beistegui strumento di resistenza contro l'immagine dogmatica del pensiero è proprio perché non rientra nei canoni di quella. Il metaforico, nel senso di quell'aspetto che faceva disperare Kafka, non è il metaforico di Beistegui. Al contrario, il metaforico di Beistegui è precisamente quell'eccesso del reale che impone il continuo movimento del pensiero, eccesso che impedisce di arrestarsi a una relazione di proporzione o a una immagine, per quanto essa possa essere poeticamente adeguata. Si capisce allora che il contributo fondamentale che i fiumi hölderliniani offrono alla pragmatica metaforica non è né immagine né parola, bensì movimento, spostamento continuo, impossibilità di afferrarne la potenza espressiva; essi sono infatti già *Holzwege*, erranza, e tale, irriducibile erranza, è il tratto fondamentale dell'essere del mondo. Beistegui lancia dunque un appello all'immanenza del metaforico, alla naturalità della sua origine e della sua funzione ontologica, che per più aspetti si trova in linea di continuità con diversi autori d'oltreoceano, tra i quali non si può tacere perlomeno Bateson:

tutto fa pensare che fino a centomila o al massimo un milione di anni fa, non esistessero al

mondo sillogismi in Barbara ma solo sillogismi alla Bateson, e con tutto ciò gli organismi se la cavarono benissimo. Riuscirono a organizzarsi nella loro embriologia in modo da avere due occhi, uno di qua e uno di là dal naso. Riuscirono a organizzarsi nella loro evoluzione in modo tale che vi furono predicati in comune tra il cavallo e l'uomo, cioè quella che oggi gli zoologi chiamano omologia. Si scopre così che la metafora non è solo una belluria poetica, non è logica buona o logica cattiva, ma è di fatto la logica su cui è stato costruito il mondo biologico, è la principale caratteristica e la colla organizzativa di questo mondo del processo mentale che ho cercato di tratteggiare⁶.

Si capisce allora perché il metaforico non si oppone, in Beistegui, al concettuale, come classicamente accade – e come Derrida rileva ne *La mitologia bianca* – bensì alla *mimesis*; se il tentativo esplicitamente dichiarato è quello di sottrarre l'arte alla logica mimetica, l'intento teoretico sotteso è quello di affermare la pragmatica metaforica come luogo all'interno del quale non vi è cesura tra concettuale e metaforico, bensì continuità. L'avvalersi di un linguaggio ontologico sancisce tale unione, necessaria non solo per poter pensare filosoficamente il metaforico, ma soprattutto al fine di pensare la costituzione del mondo biologico come coincidenza tra teoria della conoscenza e teoria della vita: più che al linguaggio dunque, l'attenzione si rivolge al movimento attraverso il quale

6 G. Bateson, M. C. Bateson (1987), *Dove gli angeli esitano*, tr. it. di G. Longo, Adelphi, Milano 1989, pp. 52-53.

tale coincidenza si dà senza mediazione. Questa la “sfida” che si trova nel cuore della metafora, e che Beistegui cerca di cogliere; questo l’elemento di resistenza alla metafisica che Heidegger e i post-strutturalisti hanno trascurato, sebbene a tratti si siano condotti prossimi alla sua scoperta. Questa, infine, la ragione per la quale l’estetica di stampo analitico non è qui d’aiuto, mentre quella di taglio fenomenologico permette sì di individuare alcuni nodi problematici della questione, sebbene non offra ancora soluzioni percorribili. Finché la pragmatica metaforica o metaforologia viene pensata nella forma di una particolare riduzione eidetica attraverso la quale qualcosa come una identità o una essenza viene alla luce per mezzo di un salto in un esterno o in un luogo improprio, come fa, per esempio, Danto, non saremo in grado di cogliere nel suo darsi quella che Beistegui definisce nei termini di una “verità estetica”. La metafora, come d’altronde l’opera d’arte in generale, non può essere considerata a partire dal suo contenuto, dunque a partire da una riduzione concettuale; al contrario, la metafora è sempre espressione di un eccesso, di una dismisura, per cogliere la quale occorre considerarla nel suo gesto trasformativo, senza cedere alla tentazione di separarne la forma e il contenuto. Indugiare dunque sul rappresentativo della metafora, o sul suo senso, significa incamminarsi lungo il disperante terreno del già noto, di quel concettuale che, rassicurante nel suo essere sterile, ci riconduce inevitabilmente al triangolo edipico, unica risposta socialmente ritenuta soddisfacente al “che cos’è” che interroga ogni forma di creazione. Sottrarre il meta-

forico al “che cos’è” aristotelico e cartesiano, significa accedere a quello che Deleuze e Guattari chiamano il percetto, e che non ha più nulla in comune con la *mimesis* e con la rappresentazione. Se la via di un espressionismo diventa possibile, è proprio nel momento in cui si pensa l’arte come essenzialmente trasformativa, come movimento di trasfigurazione e trasposizione, e dunque, in ultima istanza, come tensione fondamentalmente metaforica. Alla fine della sua analisi della distinzione proposta da Danto tra *percezione sensoriale* ordinaria e *idioma* dell’arte, Beistegui scrive infatti:

Questo – il vedere qualcosa *come* qualcos’altro, e il fare esperienza del suo potere di trasfigurazione – è il mistero e la forza della metafora, il velo che abbiamo appena iniziato a sollevare. Ma ancora più preziosa è l’affermazione secondo la quale l’espressione, la metafora e la trasfigurazione sono precisamente ciò che ci permette di distinguere tra opere d’arte e mere cose, che un ordine completamente diverso di risposta estetica è al lavoro in tutte e tre e che, in fin dei conti, la differenza tra loro è competenza di un’ontologia dell’arte⁷.

Se ne conclude che se la pragmatica metaforica si avvale di un linguaggio ontologico, la ragione si trova precisamente nel senso trasformativo che Beistegui vi attribuisce, e che nella *mimesis*, strategia alternativa del pensiero filosofico di platonica memoria, non esprime ancora il proprio potenziale creativo. Se

7 M. de Beistegui (2012), *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, New York-Oxon, p. 101 (traduzione mia).

il pensiero metaforico può essere pensato, con Bateson, come costituzione del mondo biologico o, con Bergson, nei termini di una coincidenza tra teoria della conoscenza e teoria della vita, può esserlo solo a patto di separarla dal concettuale senza per questo rinunciare all'ontologia. Ed è forse solo giunti a questo punto dell'analisi che si è in grado di capire la ragione per la quale i riferimenti strettamente filosofici di Beistegui si trovano, per l'appunto, in Heidegger, Derrida e Deleuze: l'ontologia dell'arte di cui sopra non può certo essere una ontologia dell'identità, ma in quanto ontologia della visione, seguendo Proust, ossia composizione di più forme percettive apparentemente scisse le une dalle altre, occorre che sia sin dal primo momento una ontologia della differenza. L'ipersensibile, che non è né il sensibile né il sovransensibile, è precisamente il luogo all'interno del quale si dà questa visione, la visione estetica, tensione immediatamente trasformativa. Siamo dunque molto lontani da quella definizione aristotelica con la quale il testo qui tradotto si apre, e che funge da cartina di tornasole per l'intero capitolo: non si tratta più, infatti, di identificare e di riconoscere, di ottenere il simile dal dissimile, bensì di accedere a un diverso piano del pensiero, a una tensione estetica che non ha più niente in comune con lo schema mimetico, ma che partecipa, al contrario, della creazione. In questo senso, la metaforologia di Beistegui è molto vicina alla definizione che del percolato offrono Deleuze e Guattari nel loro *Che cos'è la filosofia?*, laddove insistono sul ruolo dell'arte quale strumento rivelatore di quelle forze non individuabili dalla percezione co-

mune, dunque non sensibili, che popolano il mondo, dunque non sovra-sensibile, e che ci colpiscono⁸. Non si tratta dunque, come sostiene Heidegger, del passaggio da uno stato sensibile originario a una trasposizione non sensibile, proprio perché non c'è nessun contenuto spirituale né alcuna immagine-di-senso da fare emergere; al contrario, la metafora «manterrebbe una traccia di ciò che non può essere fissato, di ciò che non può essere assegnato a una casa permanente e fissa, o a un luogo proprio, come Hölderlin aveva presagito»⁹. Lungo tale crinale, Derrida giunge a porre la questione intorno alla possibilità stessa di fare della metafora un concetto, e all'aspetto problematico che qualsivoglia confronto con quest'ultimo impone, non da ultimo sulla questione della definizione di ciò che è filosofico. Infine, attraverso le riflessioni di Deleuze e Guattari sui divenire, è possibile individuare lo spazio dell'iper-sensibile come luogo proprio all'arte. Ed è forse per questa ragione che Kafka fornisce ancora una volta un utile modello di riferimento, nel suo non essere né una immagine né una descrizione, per cogliere l'espressione di tale potenza non sensibile, quando nella descrizione/decostruzione dell'*Odradek*, riesce a disarticolare il rappresentativo in favore del percetto. L'impossibilità di rifugiarsi nell'etimologico (la parola *Odradek* deriva per alcuni dallo slavo, per altri dal tedesco) o nell'imitativo (come immaginare infatti «un rocchetto piatto di filo a forma di stella»?) apre l'orizzonte

8 G. Deleuze, F. Guattari (1991), *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 188.

9 M. de Beistegui (2012), *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, New York-Oxon, p. 94 (traduzione mia).

della visione artistica, la dimensione del percepito, che sola può cogliere il continuo divenire di una forma mai identificata, senza per questo separarsene. Non resta che continuare a interrogarla, pur sapendo che, oltre a un nome che non corrisponde né a una immagine né a un concetto, fornirà una sola risposta: sul dove del suo abitare, risponderà infatti sempre e soltanto «senza fissa dimora».

Bibliografia

- G. Bateson, M. C. Bateson (1987), *Dove gli angeli esitano*, tr. it. di G. Longo, Adelphi, Milano 1989.
- M. de Beistegui (2013), *Proust e la gioia. Per una estetica della metafora*, tr. it. di A. Aloisi, ETS, Pisa 2014.
- M. de Beistegui (2012), *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, New York-Oxon.
- G. Deleuze, F. Guattari (1991), *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002.
- S. Freud (1919), «Il perturbante», tr. it. di S. Daniele, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri 1991.
- M. Merleau-Ponty (1964), *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2009.
- T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

