



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



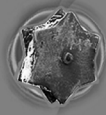
License Creative Commons

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

Fuor di metafora. Visione estetica e ontologia della differenza¹

Miguel de Beistegui

Traduzione di Emilia Marra

Abstract

This contribution is the translation of the first chapter of the second part of Miguel de Beistegui's *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor* (Routledge, New York and Oxon 2012). In this section, Beistegui criticizes the apparent unbreakable bond between metaphor and metaphysics, reaching the conclusion that the main critiques that the second half of the 20th century posed against the role of metaphor in philosophy only face a weakened version of this powerful theoretical tool, namely the metaphor as a concept. By drawing attention to the complex Aristotelian definition of metaphor, Beistegui shows that Heidegger, Derrida and Deleuze missed the chance for a different use of metaphor, whose, as literature, poetry and visual arts found out, may open the space of the hypersensible.

1M. de Beistegui, "Metaphor Beyond Metaphysics?", in *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, New York & London 2012, pp. 87-98.

La metafora oltre la metafisica?

I. Critiche alla metafora

Individuare nella metafora l'operazione centrale di una estetica al di fuori della metafisica, o al suo limite, potrebbe sembrare un'impresa paradossale, se non addirittura condannata allo scacco, data la storica complicità tra il *concetto* di metafora (in filosofia, poetica e retorica) e il sistema di distinzioni e di opposizioni che costituisce la metafisica. Non è certo un caso se i pensatori del XX secolo che si sono più impegnati nel sostenuto confronto con la storia della metafisica come sistema dell'identità, della presenza e della rappresentazione, abbiano anche enfatizzato, decostruito e abbandonato la posizione secondo la quale, a partire da Aristotele, la metafora sarebbe irriducibilmente e irreversibilmente catturata in quel sistema. Eppure, come cercherò di mostrare, la sfida filosofica della metafora è tale da resistere a quelle critiche, o, per meglio dire, essa emerge da un luogo diverso rispetto a quello che tali pensatori le hanno attribuito. Prima di rivolgermi alle analisi decostruttive di Heidegger, Derrida e Deleuze, inizierò riprendendo brevemente la definizione canonica che della metafora offre Aristotele, insistendo su alcune delle sue caratteristiche principali.

1) La metafora per Aristotele

La metafora, scrive Aristotele nella *Poetica*, «è l'imposizione [ἐπιφορὰ] di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia [κατὰ τὸ ἀνάλογον]»². Da questa definizione emergono quattro caratteristiche fondamentali. In primo luogo, la metafora è un tipo di movimento (φορὰ) – un movimento *da* qualcosa e *verso* qualcos'altro. Il termine φορὰ è preso in prestito dalla *Fisica*³, nella quale indica un tipo specifico di movimento, ossia il movimento secondo il luogo. Nel suo sforzo di definire e descrivere l'operazione della metafora, lo stesso Aristotele utilizza quindi una metafora: egli sposta il significato di una parola dal suo originario contesto fisico ad un altro, al registro retorico. In secondo luogo, lo spostamento o l'imposizione in questione si applica esclusivamente ai sostantivi e non, per esempio, ai verbi o ad altre componenti grammaticali. In terzo luogo, essa coinvolge uno spostamento da un contesto originario o proprio a un altro che le è estraneo o improprio (ἀλλοτριός). A questo punto, è importante notare che, contrariamente a quanto la retorica classica rivendicherà in seguito, Aristotele non equipara l'estraneo al "figurativo", e non oppone quest'ultimo a un "proprio" inteso come primitivo, originale o indigeno. Per Aristotele, il "primo" significato di una parola corrisponde al suo significato ordinario e familiare (1457b3). È opportuno sottolineare, a questo punto,

² Aristotele, *Poetica*, 1457 b 5 ss.

³ Cfr. Aristotele, *Fisica*, III, 1, 201a15.

che la metafora implica uno spostamento verso ciò che è estraneo, provocando così qualcosa nell'ordine del disorientamento o di uno sradicamento semantico. Ed è proprio grazie a questa distanza o separazione dall'uso corrente o ordinario di una parola, conclude Aristotele, che il poeta «evita il carattere pedestre» [1458a21] e crea un effetto di sorpresa. Quale corollario chiave, Aristotele aggiunge che l'operazione della metafora è interamente reversibile: è sempre possibile, in linea di principio, sostituire la metafora con un termine ordinario proveniente dal suo dominio di origine. Rispetto a quest'ultima caratteristica, verrebbe da chiedersi se tale imposizione o spostamento non derivi esclusivamente dal desiderio di evitare il carattere pedestre e di creare un effetto di sorpresa – ossia esclusivamente dal desiderio di adornare e abbellire – o se nell'operazione della metafora e nell'affetto che essa genera vi sia in gioco qualcosa di più fondamentale. Allo stesso modo però ci si potrebbe interrogare sul desiderio o bisogno di «evita[re] il carattere pedestre» e sulla realtà, forse estremamente complessa, che un tale desiderio contiene. Per quale motivo, dopo tutto, la metafora sarebbe la risposta a un problema del genere? Quali leggi e quale necessità devono governare questa operazione di spostamento affinché essa sia una fonte genuina di piacere? “Funzionerebbe” se fosse riconosciuta come puramente soggettiva e arbitraria? Cos'è, di preciso, che riconosciamo nella metafora, e che rende possibile il nostro trasporto e la nostra estasi? Queste domande ci portano alla quarta e ultima caratteristica della definizione aristotelica. La risposta di Aristotele-

le è ben nota, e rimarrà saldamente al comando per l'intera storia della poetica e della retorica. Le sue radici non vanno cercate nella sua fisica, bensì nella sua metafisica. La legge della metafora prevede che l'imposizione che caratterizza la metafora sia un tipo di movimento da genere a specie, da specie a genere, da specie a specie, o secondo una relazione di analogia (o proporzione). Vale la pena notare che, nella sua definizione della metafora, la retorica classica manterrà esclusivamente l'ultimo tipo di imposizione: il quarto termine si riferisce al terzo come il secondo si riferisce al primo; l'età avanzata sta alla gioventù come la sera sta al giorno. Da questo segue che «saper comporre metafore [εὖ μεταφέρειν]» coincide con «saper scorgere il simile [το ὄμοιον θεωρεῖν]» nel dissimile (1459a7). Dobbiamo dunque riconoscere che, nonostante il passaggio da una semplice e diretta somiglianza tra un originale e una copia a una relazione di analogia tra quattro termini, la concezione aristotelica della metafora rimane inserita all'interno dello schema mimetico della somiglianza e dell'identità. Sebbene la struttura sia più complessa, lo scopo ultimo di tale operazione, ossia quello di identificare e riconoscere la somiglianza tra dissimili, rimane lo stesso. Si tratta sempre di identificare e riconoscere, di ottenere identità dalle differenze.

2) Heidegger/Derrida

La definizione aristotelica di metafora, e il modo in cui essa è stata ripresa nel corso della storia della poetica e della retorica, entrò fortemente in crisi nella seconda metà del XX secolo. In diverse occasioni, e lungo un arco temporale che comprende diversi anni, Heidegger insistette sulla distanza che separa il proprio linguaggio – quello del *Denken*, e la sua prossimità con quello del *Dichten* – dal linguaggio della metafisica e dalla metafisica del linguaggio, ignaro della verità dell'Essere e orientato verso gli enti nel loro insieme. Contrariamente a quanto si è soliti credere, quindi, Heidegger non si sarebbe progressivamente allontanato da una modalità concettuale del pensare verso una forma più poetica di espressione, fondata su immagini e metafore. Con ogni immagine e con ogni metafora che utilizza, o commenta, egli domanda al lettore: la cosiddetta metafora aiuta ad aprire o in qualche misura a dischiudere quella sfera dell'esperienza che egli chiama “pensare”, o si può fare esperienza di quelle parole e di quelle immagini solo se e quando siamo già entrati nel dominio del “pensiero”?

In ogni caso, il contesto specifico in cui la questione della metafora sopraggiunge merita di essere precisato. Il primo aspetto riguarda il modo in cui dobbiamo intendere la formulazione del principio di ragione di Leibniz, ossia «niente è senza ragione» (*nihil est sine ratione*). Heidegger dice che è tutta una questione di intonazione e di enfasi, un modo di permettere alla stessa formulazione di essere senti-

ta in modi diversi, alle volte ontologicamente (come nel caso degli enti) e altre normativamente (come nel caso della ragione). E attraverso questo ascoltare e pronunciare, continua, si tratta di «scorgere» [*er-blicken*] ciò che era fino ad allora rimasto «in-audito» [*das Un-erhörte*]⁴. Pensare, egli continua a sottolineare, è questa delicata operazione dell'«udire» e dello «scorgere». Questo il punto in cui la questione della metafora emerge. Sembrerebbe infatti, dice Heidegger, che si possa parlare del pensare in questi termini solo metaforicamente, o in senso figurativo, ovvero trasponendo le esperienze sensibili, quali sentire e vedere, nel regno della percezione non sensibile. Equiparando la metafora al figurativo, Heidegger riduce la definizione di Aristotele a una delle sue caratteristiche, e certamente non a quella più significativa. In realtà, Aristotele non parla dell'opposizione tra il letterale, o il sensibile, e il figurativo, ma solo dell'originale e dell'estraneo. Solo in seguito, e in particolare nella retorica del XVII secolo, la metafora sarà definita come la trasposizione dal significato letterale a quello figurativo. Ciò che conta, a questo punto, e rispetto a Heidegger, è specificare il modo in cui egli intende strappare la propria definizione del pensare come «un udire e uno scorgere» da una possibile interpretazione metaforica. È vero, egli afferma, che nella nostra comprensione della metafora quest'ultima implica una trasposizione da una situazione sensibile, originale, a una non sensibile. Così facendo però ci sono due cose che non riusciamo a capire. Pri-

4 M. Heidegger (1957), *Il principio di ragion sufficiente*, a cura di F. Volpi, tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano 1991, p. 87.

ma di tutto, vedere e ascoltare in se stessi non sono mai ristretti alle nostre sole orecchie e ai nostri soli occhi. Come Heidegger aveva già affermato in *Essere e tempo*, noi sentiamo molto più che onde sonore nel clacson di una macchina, o in una fuga di Bach. Ascoltare e vedere sono *significativi* sin dall'inizio. In secondo luogo, lo stesso pensare non è a sua volta separato dal sensibile, ma vi è radicato e, di conseguenza, essenzialmente incarnato. Questo, conclude Heidegger, dovrebbe essere sufficiente per rifiutare ogni interpretazione metaforica del pensare, specialmente quando il pensare (*Denken*) è annunciato come pensiero non metafisico o non rappresentazionale. Svolgendosi fuori dallo spazio e dall'opposizione tra sensibile e non sensibile, pensare sfuggirebbe *de facto* all'economia della metafora:

L'idea del "traslare" [*übertragen*] e della metafora [*Metapher*] si basa sulla distinzione [*Unterscheidung*], se non addirittura sulla separazione [*Trennung*], fra sensibile e non sensibile, intesi come due ambiti a sé stanti. L'aver stabilito questa scissione [*Scheidung*] fra sensibile e non sensibile, fra fisico e non fisico, è un tratto fondamentale di ciò che si chiama metafisica e che determina in modo decisivo il pensiero occidentale. Con la cognizione che la menzionata distinzione fra sensibile e non sensibile rimane insufficiente, la metafisica perde il rango di modo di pensare determinante.

Con la cognizione dei limiti della metafisica viene a cadere anche l'idea determinante di "metafora". Essa, infatti, determina la misura

della nostra rappresentazione dell'essenza del linguaggio. Per questo la metafora serve spesso come ausilio nell'interpretazione delle opere poetiche e delle creazioni artistiche in generale. Il metaforico c'è soltanto all'interno della metafisica⁵.

Il secondo gruppo di testi in cui Heidegger rifiuta la metafora come essenzialmente metafisica è ancora più interessante, e ancor più notevole perché fa riferimento a Hölderlin, la cui complessa e tutt'altro che omogenea metaforologia può essere letta come un'alternativa alla stessa dismissione heideggeriana della metafora e, forse ancora più radicalmente, e in un modo che non potrò sviluppare nel dettaglio, alla stessa interpretazione di Heidegger dell'insieme del progetto politico-filosofico di Hölderlin⁶. In altre parole, la dismissione heideggeriana della metafisica della metafora è anche, e forse specialmente, un modo per ignorare la straordinaria e, per quanto mi riguarda, decostruttiva economia della metafora che governa la poesia di Hölderlin e i suoi testi speculativi. In una sezione introduttiva del corso dedicato alla questione delle cosiddette "immagini" e "metafore" in Hölderlin, e dello «spirito ardente» dell'*Andenken* in particolare, Heidegger scrive quanto segue:

Per ora dobbiamo limitarci ad osservare che la chiave principale [*Hauptschlüssel*] di ogni «poetica», la teoria dell'«immagine» nella poesia, la teoria della «metafora», non apre alcuna porta

⁵ Ivi, pp. 89-90.

⁶ Cfr. M. Heidegger, *L'inno Andenken di Hölderlin* (1941-42), tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1982.

nell'ambito della poesia innica hölderliana e non ci conduce ad alcuna soluzione [*nirgends ins Freie bringt*]⁷.

L'anno seguente (1943), in una conferenza dedicata all'inno *Der Ister* di Hölderlin, Heidegger esordisce mettendo in guardia il pubblico dalle interpretazioni "metafisiche" o "simboliche" degli inni al fiume hölderliani. Secondo tali interpretazioni, i fiumi sarebbero l'«immagine sensibile» di un «significato non sensibile [*nichtsinnliche Bedeutung*]»: «l'immagine sensibile rimanda a un contenuto "spirituale", a un "senso" [*Sinn*]»⁸. Di conseguenza, essi sono una «immagine-di-senso» (*Sinnbild*) che può essere intesa come «allegoria», «parabola», «simbolo» o «metafora». Tuttavia, tutte le immagini-di-senso condividono una identica cornice metafisica, ossia, «la distinzione di un ambito sensibile e di un ambito non sensibile»⁹. Infine, commentando alcuni versi del *Brot und Wein*¹⁰ di Hölderlin in *Das Wesen der Sprache*, Heidegger scrive: «resteremmo bloccati nella metafisica, se prendessimo l'espressione hölderliniana "parole come fiori" per una metafora»¹¹.

7 Ivi, p. 39.

8 M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin* (1942), tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 2003, p. 18.

9 Ivi, p. 19.

10 I versi in questione sono i seguenti:

*So ist der Mensch; wenn da is das Gut, und es sorget mit Gaaben
Selber ein Gott für ihm, kennet und siehet er es nicht.
Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen.*

11 M. Heidegger (1950), «L'essenza del linguaggio», in Id. *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973, p. 163.

Pertanto, quando si tratta del tipo di approccio che Heidegger predilige per leggere la poesia, e la poesia di Hölderlin in particolare, ossia l'approccio "riflessivo" o "meditativo", che stabilisce una prossimità tra *Dichten* e *Denken*, il modo classico di accostarsi alla poesia, attraverso le sue immagini, metafore e simboli, non è d'aiuto in nessun caso. Ma, ancora più importante, la presenza stessa della metafora, o del *conchetto* metafisico di metafora e, più in generale, della poetica, indicherebbe la distanza che separa la metafisica dal dire dell'essere; sarebbe un segno o un sintomo di quel ritrarsi della verità dell'essere stesso dagli esseri nel loro insieme. Superando la metafora, oltre alla poetica e alla retorica che la inquadrano, il linguaggio si apre a qualcosa di totalmente diverso dallo stile, cioè alla sua stessa *essenza*, che è l'essenza della verità stessa. Questo, certamente, vale per il pensiero e per il linguaggio dello stesso Heidegger, e per quelle parole che potrebbero essere scambiate per metafore. Parlando di linguaggio (*die Sprache*) come "casa" dell'essere, e commentando altrove il celebre verso di Hölderlin, secondo il quale «poeticamente abita / l'uomo su questa terra» (*dichterish wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*)¹², Heidegger sottolinea che i termini "casa", "dimora", o "soggiorno" (*Aufenthalt*) non sono metafore:

Parlare della casa dell'essere non significa trasporre l'immagine della «casa» all'essere, ma partendo dall'essenza dell'essere, adeguatamente pensata, un giorno noi potremmo pensare che cos'è «casa» e che cos'è «abitare»¹³.

12 Cfr. M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, cit., pp. 8-49.

13 M. Heidegger (1946), *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di F. Volpi, tr. it. di P. Dal Santo, Adelphi, Milano 2011, p. 96.

In altre parole, non possiamo neanche iniziare a capire che cosa una immagine o una metafora mostra – persino l'immagine più familiare, letterale e domestica – se prima non abbiamo iniziato a *pensare* (l'essenza dell'essere). Fino a quel momento “casa”, “dimora”, ma anche “rifugio” o “nascondere” (*verbergen*), “custodire”, o “proteggere” (*bewahren*) rimangono legati all'ontico, tagliati fuori dalla differenza ontologica e separati dalla verità come *Wahrheit* e *Unverborgenheit*. Lungi dal voler spiegare l'essenza del linguaggio attraverso il ricorso alla metafora più facilmente reperibile, esausta e poeticamente inefficace, Heidegger intende suggerire che è solo nel momento in cui il linguaggio si schiude alla verità dell'essere che il senso e l'essenza del dimorare e del nascondersi diventa accessibile per la prima volta. In una «Nota conclusiva», al suo seminario del 1943 sull'inno *Der Ister* di Hölderlin, egli scrive quanto segue:

 Aprendo le nostre «annotazioni» [*Anmerkungen*], abbiamo respinto l'opinione di facile accesso secondo la quale i fiumi sarebbero «simboli poetici» [*“poetische” “Symbole”*], «immagini», «segni» che riproducono il senso di qualcos'altro [*zur Versinnbildlichung von etwas anderem*]. Ora veniamo a conoscenza del motivo che sta a fondamento di quel rifiuto. I fiumi non possono essere «immagini *poetische*» e «segni per qualcos'altro», «simboli di qualcos'altro», bensì essi stessi quel che si suppone sia quest'altro [*dieses vermeintliche Andere selbst*]. I poeti sono in quanto poeti questi fiumi e questi fiumi sono i poeti. Essi fondano «poeticamente» l'abitare degli uomini su questa terra [*gründen sie das*

Wohnen der Menschen auf dieser Erde]. [...] L'essenza fluviale non può essere trovata e intuita geograficamente per essere poi solo in un secondo momento trasferita alla funzione d'immagine-di-senso [*in die sinnbildliche Funktion übergehen*]. Si può fare esperienza dell'essenza fluviale originariamente solo a partire dall'abitare poetico dell'uomo [*nur vom menschlichen dichtersichen Wohnen her erfahren*]¹⁴.

Come Derrida chiarisce in «Il ritrarsi della metafora», Heidegger non è minimamente interessato a rovesciare o a invertire il movimento tradizionale della metafora, e a produrre qualcosa come una contro-metafora, che ci porterebbe dal non familiare (essere) al familiare (la casa, il dimorare)¹⁵. Non è come se, data la straordinaria estraneità o il mistero dell'essere come domanda, e data la radicale inadeguatezza del linguaggio della metafisica a pensare la differenza ontologica, Heidegger volesse ricorrere a una immagine vera e propria, e per di più alla più familiare, e sperare che la verità dell'essere divenga di conseguenza meno enigmatica. No, ciò a cui assistiamo in questa proposizione è quello che Derrida chiama il «ritrarsi» (*retrait*) della metafora, della metaforicità stessa, proprio quello stesso ritrarsi attraverso il quale, per così dire per la prima volta, all'essenza del linguaggio è consentito farsi avanti. In questo senso, e nella misura in cui Heidegger definisce la metafisica, e la metaforicità che genera, co-

14 M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin*, cit., p. 147.

15 Cfr. J. Derrida (1978), «Il ritrarsi della metafora», in Id. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 1, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, pp. 67-102.

me il ritrarsi dell'essenza della verità, il ritrarsi della metafora indicherebbe qualcosa come il ritrarsi del ritrarsi (*Entziehung*) della verità, o l'evento dell'essenza della verità. Indicherebbe nel linguaggio stesso, e persino nel linguaggio "poetico" (*Dichten*), il ritrarsi della stessa distinzione tra il proprio e l'improprio, tra il familiare e il non familiare, tra il significato letterale e quello simbolico, o tra il sensibile e l'intelligibile. Sposterebbe l'accento dal significato stesso (come *Bedeutung*, o anche *Sinn*) al *Sinn* nel suo senso specifico, articolato per la prima volta in *Essere e tempo*, di "orizzonte" o "condizione" dell'esperienza fenomenica, e che ritroviamo poi come "verità".

Eppure, questo ritrarsi della metafora coincide anche con un ritorno, un eccesso o un surplus di metafora, un *re-trait*, come la pone Derrida. Questa volta però, ed è il mio argomento, la metafora è irriducibile. Essa non viene più dalla metafisica, ma dal ritrarsi della metafisica: è al contempo la traccia del proprio ritrarsi e l'iscrizione del proprio, irriducibile eccesso. Con le parole di Derrida: «questa catastrofe inverte, dunque, il tragitto metaforico nel momento in cui la metaforicità, con il suo debordare, non si lascia più contenere nel proprio concetto cosiddetto metafisico»¹⁶. Non c'è contraddizione, pertanto, tra il ritrarsi della metafora dalla *Sprache* dell'essenza e il suo ritorno o *re-trait* in quella stessa *Sprache*. Non si tratta, neutralizzando o oltrepassando la metaforicità, di dover arrivare a qualcosa come la stessità, il nome proprio o il significato letterale dell'essere. Non si tratta, in un qualche futuro remoto, qualora il

16 Ivi, p. 89.

pensiero entrasse nel dominio della propria essenza, del poter fare a meno delle metafore e delle immagini e di arrivare a un linguaggio letterale dell'essere, al puro, trasparente e identico a sé auto-dirsi dell'essere. Al contrario. Quanto più Heidegger si immerge in quella che inizia a chiamare la questione dell'Essere, tanto più si ritrova a sua volta a utilizzare diversi nomi e immagini ("Sein", "Ereignis", "Es gibt", "Sein", "Lichtung", "Anwesen", ecc.). Lungi dall'avvicinarlo al più profondo "significato" o all'"essenza" dell'Essere, quest'ultime lo spingono ancora più lontano, lungo un versante senza fine di significanti mobili. Lungi dall'indicare un significato fisso e presente a se stesso, la parola "essere", scrive Heidegger nel suo saggio su Eraclito del 1951, nomina "l'enigma" (*das Rätsel*) che «ci è proposto da lungo tempo (*uns seit langem zugesagt*)»¹⁷. E che, prosegue, è la ragione per la quale la parola "essere" può essere solo «provvisoria» (*vorläufig*), affinché «il nostro pensiero non si limiti a correrle dietro in maniera cieca (*unser Denken ihm nicht blindlings nur nachläuft*)», come se la parola «essere» rappresentasse una soluzione, piuttosto che un enigma. E tuttavia, non si tratta nemmeno, moltiplicando le immagini e avvalendosi di svariate risorse lessicali, di diventare così in grado di approssimare la "realtà" in questione attraverso uno sforzo di intuizione, al modo in cui Bergson, per esempio, dice che è soltanto attraverso la moltiplicazione delle immagini che riusciremo ad avvicinarci alla realtà della durata. No, il senso dell'essere che progressivamente

17 M. Heidegger (1954), «Logos», in Id. *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, p. 157.

emerge è precisamente quello di un movimento originario e irriducibile di es- o dis-propriaione, una inspiegabilità nel cuore del familiare, una esperienza di non appartenenza e di mancanza di dimestichezza che è “più antica” dell’appartenenza e dell’appropriazione. L’essere è irriducibilmente alla deriva, si ritira mentre si avvicina, assente-nella-presenza. Ma questo è precisamente il momento in cui potremmo voler chiedere se tale movimento non possa essere letto proprio come la verità della metafora stessa, come la metaforicità costitutiva del “significato” o della “verità” dell’essere stesso. È possibile strappare la metafora alla retorica e alla poesia e intenderla come quell’eccesso che la metafisica non può contenere, e attraverso il quale quest’ultima sfugge alla propria chiusura? Può la metafora, o il suo *re-trait* (ri-percorrere), essere considerata non da ultimo come il (necessariamente improprio) nome dell’essere? La metafora indicherebbe, inscriverebbe o traccerebbe lo stesso movimento della differenza o della diafora; 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.

Ho già accennato alle fonti alle quali Derrida attinge nel suo saggio del 1978 – fonti, devo aggiungere, che egli stesso potrebbe non aver riconosciuto. In un testo precedente (1971), dedicato alla «metafora nel testo filosofico» e intitolato «La mitologia bianca»¹⁸,

18 Cfr. J. Derrida (1971), «La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico», in Id. *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 272-349.

Derrida mira a mostrare come, nonostante l'ordine e la gerarchia che la metafisica introduce tra ciò che appartiene *essenzialmente* alla filosofia, vale a dire l'idea, e la sua spesso utile, ma in ultima istanza puramente *contingente*, espressione in immagini riportate come "metafore", i concetti fondanti della filosofia, come *theoria*, *eidos*, o *logos*, e la loro conseguente traduzione, siano sempre già provocati dalla metafora. Pertanto, la metafora minaccia la distinzione e la gerarchia tra il proprio e l'improprio, tra l'ordine del pensiero e quello delle sensazioni, tra il sovrasensibile e il sensibile¹⁹. Riconosciamo qui i termini del problema kantiano della ipotiposi *simbolica* e il suo modo operativo analogico. Al contrario, e seguendo Hegel, possiamo riconoscere che tutti i concetti filosofici, quali *fassen* (cogliere) o *begreifen* (concepire), e persino tutte le parole astratte del quotidiano, hanno la propria origine nel sensibile, ed che è precisamente attraverso la trasposizione (*Übertragung*) e la sublimazione (*Aufhebung*) dal sensibile allo Spirituale (*auf Geistiges*), e quindi attraverso un processo di *idealizzazione*, che l'operazione della metafora giunge a compimento. Ma sia in Kant che in Hegel, la questione della metafora si esaurisce all'interno della distinzione tra sensibile e intelligibile, o tra sensibile e senso – ovvero nello spazio della stessa metafora. È in questo contesto che Derrida cita il passo de *Il principio di ragione* in cui Heidegger sostiene la complicità essenziale tra metafora e metafisica – una complicità che lo stesso Derrida conferma, sebbene portando al contempo la nostra attenzione sui limi-

19 Cfr. *ivi*, pp. 287-299.

ti dell'operazione filosofica che consiste nel distinguere chiaramente e in modo assoluto tra concetti e metafore, stabilendo da sé *qua* filosofia attraverso tale distinzione. Contrariamente a Heidegger, quindi, Derrida riconosce qualcosa come l'irriducibilità della metafora nel filosofico, o del sensibile nell'ideale, senza esplorare l'operazione della metafora per se stessa – almeno fino a «Il *ritrarsi* della metafora», dal quale sono partito, e in cui si mostra che la metafora appartiene all'interno *e* all'esterno, cioè *al limite* dello sforzo heideggeriano di liberazione del linguaggio dalla sua stretta metafisica.

3) La critica deleuziana

Passiamo ora alla critica deleuziana della metafora, più significativa ai miei scopi, perché insiste sul suo uso in letteratura e ravviva, suo malgrado, la connessione tra la metafora e il sovrasensibile. Tale aspetto è forse più esplicito nel suo libro su Kafka, scritto insieme a Guattari²⁰. L'attenzione che questi autori rivolgono a Kafka deriva dal loro interesse nel capire il linguaggio come esperimento, attraversamento delle soglie e produzione di nuovi stati, piuttosto che interpretazione di allegorie e ricerca del significato. È quest'ultimo aspetto che H. Arendt, per esempio, privilegia nelle proprie letture di Kafka. Commentando un passo tratto da una collezione di

20 Cfr. G. Deleuze, F. Guattari (1975), *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996.

aforismi intitolata «Egli»²¹, Arendt parla della di lui battaglia come «la metafora della dimora dell'uomo sulla terra» e sottolinea che «Il racconto di Kafka, ovviamente, è espresso in linguaggio metaforico e le sue immagini hanno il significato di analogie»²². Per contrasto rispetto alle allegorie, alle metafore e alle analogie, i divenire, insistono Deleuze e Guattari, non coinvolgono l'interpretazione del senso, né la riproduzione o l'imitazione di certi stati, archetipi o fantasie, ma coinvolgono piuttosto la costruzione di nuovi concatenamenti. A questo proposito, gli animali che troviamo nelle storie e nelle novelle di Kafka sono particolarmente significativi:

Gli animali di Kafka non rimandano mai a una mitologia, né a degli archetipi, ma corrispondono soltanto a gradienti superati, a zone di intensità liberate in cui i contenuti si affrancano dalle loro forme come le espressioni si affrancano dal significante che le formalizzava. Nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani, scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana²³.

In altre parole, gli animali di Kafka non rappresentano o non significano niente; non sono metafore. Il loro valore non si trova nella loro abilità di

²¹Cfr. F. Kafka (1967), «Egli», in Id. *Confessioni e Diari*, tr. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972, pp. 811-812.

²²H. Arendt (1978), *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, tr. it. di G. Zanetti, Il Mulino, Bologna 1987, p. 301.

²³G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit., pp. 23-24.

immaginare o di schematizzare un contenuto ideale. Piuttosto, il loro valore si trova in quello che *fanno*, ovvero, nel modo in cui producono una nuova realtà e intervengono in un campo di forze storiche, sociali ed economiche. Così dobbiamo interpretare «il divenire-animale di Gregorio, il suo divenir coleottero, scarabeo, blatta, scarafaggio, che traccia la linea di fuga intensa in rapporto al triangolo familiare [complesso di Edipo], ma soprattutto in rapporto al triangolo burocratico e commerciale»²⁴. È a questo punto che la letteratura diventa una forza sociale, economica e politica di *deterritorializzazione*, e la scrittura questione di essere nella propria lingua come uno straniero. Ma i processi di deterritorializzazione, come dimostrano *Le metamorfosi*, sono sempre minacciati dai processi di riterritorializzazione. Alla fine, la deterritorializzazione di Gregorio attraverso il suo divenire-animale fallisce: egli muore, e il triangolo familiare si ricompone alle sue spalle precisamente com'era prima. A livello stilistico, il processo fallisce quando l'idioma "minore", le intensità con le quali lo scrittore investe una lingua data (*langue*), sono negate e convertite in una questione di significato e linguaggio (*langage*). Il suono dell'idioma – delle varie urla e squittii degli animali di Kafka, per esempio – che era stato strappato via dal senso, e che emancipava la «materia vivente»²⁵, fronteggia costantemente la minaccia della loro riterritorializzazione *in e come* senso. Questa è la ragione per la quale, seguendo Kafka, Deleuze e Guattari pongono la questione della lette-

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Ivi, p. 37.

ratura e della sua abilità nel generare stati intensivi e linee di fuga, fuori dallo spazio della metafora:

Diari, 6 dicembre 1921: «Le metafore sono una delle tante cose che mi fanno disperare nei miei scritti». Kafka sopprime deliberatamente ogni metafora, ogni simbolismo, ogni significazione come ogni designazione. La metamorfosi è il contrario della metafora. Non c'è più né senso proprio né senso figurato ma distribuzione di stati nel ventaglio della parola. La cosa e le altre cose non sono ormai che intensità percorse dai suoni o dalle parole deterritorializzate secondo le loro linee di fuga. E non si tratta d'una rassomiglianza fra il comportamento d'un animale e quello d'un uomo, e tanto meno di un gioco di parole. Non c'è più né uomo né animale, perché l'uno deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in un *continuum* di intensità reversibile. Siamo di fronte a un divenire che comprende al contrario il massimo di differenza come differenza di intensità, oltrepassamento d'una soglia, innalzamento o caduta, abbassamento o erezione, accento di parola. L'animale non parla "come" un uomo, ma estrae dal linguaggio delle tonalità prive di significazione; le parole stesse non sono "come" degli animali, ma strisciano per loro conto, abbaiano e pullulano, essendo propriamente cani linguistici, insetti o topi²⁶.

Metamorfosi si oppone a metafora come divenire si oppone a imitazione. In quest'ultimo caso, come diceva Aristotele, si tratta di riconoscere il simile nel

26 Ivi, pp. 39-40.

dissimile, o l'identità nella differenza. Nel primo caso, d'altra parte, si tratta di «un divenire che comprende [...] il massimo di differenza come differenza di intensità», o l'«oltrepassamento di una soglia»²⁷.

In questa critica della metafora si gioca l'intero confronto di Deleuze con la metafisica della rappresentazione, della riproduzione e dell'imitazione, sistematicamente sviluppata in *Differenza e ripetizione*. Deleuze introduce infatti la ripetizione proprio come una alternativa al concetto e alla metafisica della rappresentazione: la ripetizione si oppone alla rappresentazione, «come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto»²⁸. Deleuze riesce a opporre la ripetizione alla rappresentazione collegando la ripetizione non alla riproduzione dell'identico, ma con la messa alla prova della novità, della selezione e della differenza, e affrontandola come reale o vero movimento.²⁹ Contro la pretesa aristotelica che l'imitazione sia un semplice modo dell'apprendimento, sia nel caso del comportamento del bambino che nella contemplazione di un'opera d'arte, Deleuze scrive quanto segue:

La riproduzione dello Stesso non è motrice di gesti. È noto che persino l'imitazione più semplice comprende la differenza tra l'esterno e l'interno. E anzi, l'imitazione ha solo un ruolo regolatore secondario nel costruire un comportamento, consentendo di correggere movimenti sul piano di farsi e non di instaurarne. L'apprendimento non

²⁷ Ivi, p. 40.

²⁸ G. Deleuze (1968), *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 19.

²⁹ Cfr. ivi, p. 18.

si fa nel rapporto che va dalla rappresentazione all'azione (come riproduzione dello Stesso), ma nel rapporto che va dal segno alla risposta (come incontro con l'Altro)³⁰.

Il modello alternativo di apprendimento che Deleuze propone non è quello della ripetizione meccanica, come nella poesia di Prévert («Due e due quattro/quattro e quattro otto/otto e otto fanno sedici.../Ripetete! Dice il maestro»³¹), ma quello del nuotatore, i cui movimenti non assomigliano al movimento dell'onda:

Non apprendiamo nulla da chi ci dice di fare come lui. I nostri soli maestri sono quelli che ci dicono di fare con loro [...] Quando il corpo combina taluni suoi punti rilevanti con i moti principali dell'onda, lega il principio di una ripetizione che non è più quella dello Stesso, ma che comprende l'Altro, che implica la differenza, da un'onda e da un gesto all'altro, e che trasporta tale differenza nello spazio ripetitivo così costituito³².

Anche l'arte, afferma Deleuze, ripete, e ripete tutti i tipi di ripetizione. Ma l'arte non imita. Le imitazioni sono mere copie. Le ripetizioni dell'arte sono invece *simulacri*: esse estrapolano le differenze dalle copie, e producono così novità attraverso la ripetizione. Le ripetizioni sono abbondanti nella musica moderna (nello sviluppo del *leitmotiv* nel *Wozzeck* di

30 Ivi, p. 35.

31 J. Prévert (1945), «Compito in classe», in Id. *Parole*, tr. it. di R. Cortana e M. Cucchi, Guanda, Milano 2017.

32 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit. pp. 35-36.

Berg, ad esempio), nella pittura (nelle copie di copie di Warhol, le quali raggiungono un punto a partire dal quale si ribaltano e divengono un simulacro) e lo sono altrettanto in letteratura³³. In un passo di *Differenza e ripetizione*, che si concentra su specifici esempi di ripetizione in letteratura – come le epifanie di Joyce, le esperienze di memoria involontaria di Proust, e le varie serie erotiche tra Marcel e sua madre, Swann e Odette, Marcel e Albertine – e che si riferisce esplicitamente al saggio di Derrida «La différance»³⁴, Deleuze scrive:

È giusto dire quindi che il sistema esclude l'assegnazione di un originario e di un derivato, come di una prima e di una seconda volta, poiché la differenza è la sola origine, e fa coesistere indipendentemente da ogni somiglianza il differente [*le différent*] che essa riferisce al differente [*le différent*]³⁵.

Il sistema in questione, che fa del differente il riferimento del differente *attraverso* la stessa differenza, è precisamente ciò che Deleuze chiama “simulacro”. E l'arte è probabilmente la più grande produttrice di simulacri, dunque il più potente nemico della metafisica. Platone lo aveva già capito: la sua paura di vedere la filosofia contaminata dall'arte era interamente giustificata. È anche ciò che, nel suo tentativo di rovesciare il platonismo, Nietzsche aveva cercato di celebrare, sperando che i simulacri dell'arte ci avrebbero salvati dalla verità e dalle Idee della filosofia.

33 Cfr. *ivi*, pp. 375-376.

34 Cfr. J. Derrida (1968), «La différance», in *Id. Margini*, cit., pp. 28-57.

35 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 162.

Seguendo i passi di Nietzsche, Deleuze strappa l'estetica dalla metafisica asserendo la supremazia e la superiorità del simulacro sull'originale, del sensibile sul sovrasensibile, e della differenza sull'identità. La metafora, d'altra parte, nel suo privilegiare il senso sul sensibile, nel suo presupporre l'esistenza di un significato primordiale, proprio, e identico a se stesso, e una relazione di somiglianza con i suoi altri, secondari significati, perpetua la metafisica dell'imitazione e della rappresentazione, nonostante – o, dovremmo dire, precisamente – attraverso la sua complessa struttura di analogia, che limita il movimento a quello, stanziato nell'identità del concetto, tra genere e specie.

La metafora può essere salvata da tali accuse, se non devastanti, perlomeno molto critiche? È possibile sciogliere il legame – apparentemente strutturale – tra la metafora e la metafisica dell'imitazione, dell'identità e della rappresentazione, e a quale costo? Può la metafora sfuggire alla legge del proprio e dell'improprio, o del sensibile e del sovrasensibile, e raggiungere un altro spazio, al limite della metafisica? Approfondendo i discorsi che mostrano i presupposti e i limiti della metafisica, e seguendo l'esperienza letteraria di Proust e di Hölderlin, vorrei rivendicare un altro, e di fatto completamente diverso, senso e uso della metafora, che terrò scrupolosamente distinto dal *concetto* di metafora. Infine, si tratterà di mostrare come quest'altra economia della metafora si applica non solo alla letteratura e alla poesia, ma anche alle arti visive, e in particolare all'arte di Chillida. È proprio questo senso più ampio della me-

tafora che apre lo spazio dell'ipersensibile come spazio "proprio" all'arte (e scrivo proprio tra virgolette, perché la metafora consisterà precisamente nello spostamento e nella dis-appropriazione del proprio, nella espropriazione originaria che provvede all'arte con il suo nutrimento)³⁶. È precisamente attraverso la metafora che l'arte sfugge all'estetica idealista e traccia lo spazio per una poetica della materia.

36 Bisogna precisare che, nonostante la sua condanna della metafora, basata sulla metafisica dell'identità e dell'analogia che ne sostiene il concetto, Deleuze è a un passo dal riconoscerne quest'altra concezione alternativa in almeno due occasioni. In conclusione a *Differenza e ripetizione*, in una riflessione finale sull'eterno ritorno nietzschiano, Deleuze semplicemente cede rendendo esplicita la connessione tra la *diaphora* della differenza e la *metafora* del trasporto. Avendo affermato che «tutto nelle serie è differenza», e che questo costituisce il sistema del simulacro, e che «quanto si sposta e si maschera nelle serie non può né deve essere differenziato, ma esiste, agisce come il differenziante della differenza», Deleuze conclude che «lo spostamento e il travestimento di ciò che si ripete non fanno altro che riprodurre la divergenza e il decentramento del differente in un solo movimento che è la *diaphora* come trasporto» (DR, pp. 382-383). Egli evita nuovamente la questione della metafora nel suo discorso su Proust, e in particolare nel momento in cui porta la nostra attenzione sulla specificità della concezione proustiana dello stile, che, sorprendentemente, l'autore della *Recherche* identifica con la metafora. In modo simile, Adorno si avvicina molto a identificare l'arte con la metafora quando, parlando delle opere d'arte come nostalgia o desiderio d'alterità, egli conclude che «piuttosto che imitare quest'ultima, le opere d'arte mostrano alla realtà questo spostamento» (T. W. Adorno (1970), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, pp. 177-178). In ogni caso, la sua concezione della verità come unità del sensibile e del non sensibile (il concetto) gli impedisce infine di sottrarsi all'estetica metafisica. Dove egli introduce l'imitazione – sebbene riconfigurata come l'annuncio non-imitativo della verità – io intendo introdurre la metafora come schema estetico della differenza.

Bibliografia

- T. W. Adorno (1970), *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- H. Arendt (1978), *La vita della mente*, a cura di A. Dal Lago, tr. it. di G. Zanetti, Il Mulino, Bologna 1987.
- Aristotele, *Poetica*, tr. it. di D. Pesce, Bompiani, Milano 2000.
- Aristotele, *Fisica*, Aristotele, Fisica, a cura di R. Radice, Bompiani, Milano 2011.
- G. Deleuze (1968), *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997.
- G. Deleuze, F. Guattari (1975), *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996.
- J. Derrida (1968), «La différance», in Id. *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997.
- J. Derrida (1971), «La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico», in Id. *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997.
- J. Derrida (1978), «Il ritrarsi della metafora», in Id. *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. 1, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008.
- M. Heidegger, *L'inno Andenken di Hölderlin (1941-42)*, tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1982.
- M. Heidegger, *L'inno Der Ister di Hölderlin (1942)*, tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 2003.

- M. Heidegger (1946), *Lettera sull'«umanismo»*, a cura di F. Volpi, tr. it. di P. Dal Santo, Adelphi, Milano 2011.
- M. Heidegger (1950), «L'essenza del linguaggio», in Id. *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973.
- M. Heidegger (1954), «Logos», in Id. *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991.
- M. Heidegger (1957), *Il principio di ragion sufficiente*, a cura di F. Volpi, tr. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Adelphi, Milano 1991.
- F. Kafka (1967), «Egli», in Id. *Confessioni e Diari*, tr. it. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972.
- J. Prévert (1945), «Compito in classe», in Id. *Parole*, tr. it. di R. Cortana e M. Cucchi, Guanda, Milano 2017.