

RICCARDO BORSEI

L'ANIMA MINIMA ATTRAVERSO KLOSSOWSKI. LYOTARD TRA ESTETICA DEL CONTINGENTE E MODELLO PERCETTOLOGICO DELL'AUTOMA

1. Introduzione

Quello dell'*anima minima* è un concetto sviluppato da Jean-François Lyotard in un omonimo testo del 1993. Allo stato dell'arte, si è con ragione proceduto ad analizzare e catalogare questo lavoro del filosofo francese in coda a un ben più vasto progetto di ricerca e confronto con la Terza Critica kantiana e in particolare come prodotto derivante dal lavoro svolto sull'*Analitica del sublime* (Lyotard 1991)¹. Per quanto sia inequivocabile tale dipendenza e indispensabile la conoscenza di questa filiazione genealogica per poter comprendere il testo lyotardiano (del resto nell'edizione italiana segue una serie di altri tre saggi, scelti in comune accordo con Lyotard stesso, che trattano questioni kantiane), riteniamo che vi sia ancora del lavoro da fare circa le prospettive aperte dall'*anima minima* e purtroppo rimaste almeno parzialmente celate dal posizionamento bibliografico di cui sopra, mirante a un lavoro retrospettivo che ha nel testo del '93 un approdo: il nostro proposito è provare a farne invece un punto di partenza. Tra le possibilità non indagate si potrebbero considerare le conseguenze del richiamo aristotelico nel titolo che, secondo noi e contro lo Stagirita, opererebbero un effetto di contrazione del concetto stesso di *anima* come *entelechia* (ἐντελέχεια) per dirigersi verso quello di *automa* (τό αὐτόματον). È a tal riguardo che riteniamo possa svolgere un utile ruolo di espansione interpretativa del concetto di *anima minima* la coppia categoriale *fantasma/simulacro* articolata da Pierre Klossowski all'interno del

¹ Per citare un paio di lavori su tutti e a cui rimandiamo per comprendere le serratissime relazioni tra l'*anima minima* e il *sublime*, si veda: Bonomotti 2011 e Vizzardelli 2022. Per una prospettiva critica sulla *sublime Renaissance*, e quindi anche sull'uso di Kant in Lyotard, si veda Campo 2021.

lavoro su Nietzsche (Klossowski 1969)². L'elaborazione che ne deriva potrà ugualmente venir ricompresa all'interno dell'operazione svolta da Lyotard sul sublime, ossia: fare di tale concetto estetico il quadro dinamico dell'estetica tutta (passando dallo statuto di contenuto a quello di contenitore), sino al renderlo una 'percettologia' *tout court* (Lyotard 1993b, 124). Non potendo esaurire la totalità delle implicazioni di un testo tanto denso, ci soffermeremo solo su alcune di queste, presentando quelle sezioni del lavoro di Lyotard che, attraverso la deviazione verso le marionette aristoteliche e i concetti klossowskiani, problematizzano lo statuto del soggetto e ci permettano di dimostrare quale ricaduta profonda sulla teoria estetica abbia avuto l'indispensabile ruolo del contingente nell'elaborazione lyotardiana.

2. L'anima come parodia

La proposta centrale del modello percettologico lyotardiano risponde e deriva dall'esigenza portata da una rinnovata sociologia del consumo artistico. Con la democraticizzazione dell'arte viene a cadere la secolare epoca delle poetiche, lasciando il passo alla disciplina della modernità, l'estetica. La coppia oppositiva poetica/estetica è uno strumento di sintesi attraverso cui il pensatore francese dà merito di quel processo di separazione e conseguente autonomia acquisita dalla sfera artistica, giunto a pieno compimento con l'estetismo *dandy* dell'*art pour l'art* contraddistinguente l'arte dell'età borghese (Bürger

² Segnaliamo che in *Economia libidinale* è presente un confronto di Lyotard proprio su questi strumenti di Klossowski. In questo nostro scritto non potremo prenderlo in esame, onde evitare di perdere il fuoco dell'indagine. Nel testo del '74, infatti, la coppia concettuale klossowskiana (per altro presentata assieme alla genesi del concetto di *simulacro* a partire dalla *Città di Dio* di Agostino d'Ippona, anticipando un confronto, quello tra Lyotard e Agostino, su cui avremo modo di tornare) viene introdotta all'interno di un quadro volto a stabilire differenze e relazioni tra un'economia del capitale o dell'interscambiabilità; e una libidinale, indicabile anche come un'economia della singolarità non scambiabile o dell'intensità. Per dirla con le parole del suo stesso autore, «partendo dal disordine ci si chiede come possa derivarne ciò che viene chiamato ordine» (Lyotard 1974, I). La questione è articolata, tanto che vi rientrano i modelli platonici e cristiani di rassomiglianza in un'accezione che coinvolge, forse ancor più che l'economia *stricto sensu*, la sintassi linguistica. Si vedano gli ultimi tre paragrafi del secondo capitolo del libro (Lyotard 1974, 79-109).

1974). Se allora le poetiche, appannaggio delle *élite*, non rispondevano che a canoni istituzionali tali da codificare il gusto come derivazione da un concetto, il nuovo pubblico borghese «va a giudicare le opere senza essere stato educato a piegare il proprio piacere a delle regole» (Lyotard 1993b, 120). Al di là del problema aperto dalla neo-disciplina dell'estetica nel suo rapporto con la filosofia a cui dovrebbe rendere conto per filiazione, quanto interessa il nostro lavoro sta nell'ovvia conseguenza che il suo imporsi manifesta. Se a crollare sono gli ideali di gusto, oltre che la libera gara argomentativa finalizzata all'affermazione di taluni giudizi estetici su altri, guadagna rilevanza per una teoria estetica l'indagine sulle sue condizioni minime.

L'*anima minima* risponde esattamente a questo tipo di esigenza, delineando una dinamica percettologica fondante nella sua essenzialità. Nel presentarla, un primo importante chiarimento da fare è quello sul riferimento cui mira Lyotard col concetto di anima. Pur avendo già accennato alla provenienza aristotelica, su cui torneremo, crediamo sia più opportuno in questo primo momento rimanere sul testo in senso stretto: anima è quell'agglomerato, non ulteriormente scandito o indagato, di pensiero e corpo. Dietro alla scelta del nome c'è un chiaro intento a favore della semplicità, l'unico dato di fatto a cui Lyotard mira è quel pacifico percepirsi di pensiero e corpo, senza problematizzarne l'eventuale differenza di natura ma lavorando a valle di tale constatazione. Definito ciò, il testo affronta quello che per Lyotard è il principio minimo attorno a cui ruota la questione estetica, ossia quello dell'*aisthesis*, della sensazione in quanto capace di determinare uno stato di piacere o di dispiacere. È però ben evidente come quello della sensazione non sia altro che un lavoro volto a cambiare lo statuto di qualcuno o qualcosa. Ne viene la sconveniente conseguenza di invalidare il ruolo dell'*aisthesis* come principio, risultando un'astrazione insoddisfacente poiché incapace di tener conto della complessità del fenomeno estetico. Quel qualcuno o qualcosa cui inerisce la sensazione è nel vocabolario di Lyotard l'anima. Attenzione però, con questa puntualizzazione non si sta preparando un passaggio verso un'estetica idealista o retamente aristotelica (ovvero rigorosa nel rispettare la prassi apofantica di attribuzione di predicati al soggetto, come farebbe pensare il ricorso alla terminologia di «âme-substance» — Lyotard 1993a, 205 — che si vedrà essere piuttosto preparatoria al tradimento). Difatti l'analisi

non si ferma a quest'altezza, bensì indaga a fondo la natura di questa relazione. È in tal senso che sorge l'ipotesi del *double bind*. La sensazione nasconde una natura ambivalente, svelata dal ricorso a quelle teorie del sublime che articolano un lessico della presentazione dell'impresentabile³. L'affezione dell'anima segnala tanto una connivenza di anima e *aisthesis*, ma anche e soprattutto, una sottaciuta e reciproca dipendenza. Qui il nucleo della proposta lyotardiana:

L'*anima* non esiste se non in quanto è affetta. La sensazione, piacevole o detestabile, annuncia pure all'*anima* che essa non esisterebbe affatto, che resterebbe inanimata, se non fosse affetta da nulla. Quest'anima non è che il risveglio di un'affettività, la quale rimane disaffetta [...] in mancanza dell'evento sensibile che la eccita (Lyotard 1993b, 123).

Ne segue una peculiarità nel modo in cui è inteso il concetto di esistenza. Lyotard pone particolare enfasi su questo punto, sottolineando come sia alla sensazione che vada attribuita questa capacità ontogenetica: «elle l'*existe*» (Lyotard 1993a, 205). Eppure, viene emendato il campo semantico da interpretazioni religiose a tale genesi, o, meglio, vengono affrontate e risemantizzate⁴. Difatti la sensazione fa sorgere, ogni volta e mai in via definitiva, un'anima dal torpore anestetico. Se non si tratta di una ripresa dell'atto demiurgico per eccellenza, quello della *creatio ex nihilo*, ne è quantomeno un richiamo metaforico e, qui il punto, parodistico. L'anima non è creata una volta e per tutte, bensì riconvocata, in balia dell'evocazione sortita da forze che le sono esterne, alle quali può riconoscere il dono di una vita solo sincopata. Di promesse di una vita eterna non solo non ce n'è traccia, ma non ne resta che la beffa: l'esistenza, da attributo ontologico necessario e sufficiente a garantire la riconoscibilità dell'ente secondo continuità unitaria, perde tale ruolo di garante,

³ È così certamente già da Kant (nell'*Analitica del sublime* in Kant 1790), con una fortunatissima eredità che giunge sino agli artisti/teorici del sublime astratto (Newman, O'Neil 1990; Rosenblum 1961). È possibile attribuire, col concetto di *infinito artificiale*, persino a Edmund Burke (Burke 2017, 98), prima di Kant, l'origine di questa stessa formula. Per una ricostruzione sugli sviluppi del concetto, tra i due massimi esponenti delle teorie sul sublime, resta utile Monk 1935. Sulla presentazione dell'impresentabile in Lyotard si vedano Lyotard 2015, 127, 136 e Rajchman 1998.

⁴ È il caso de *La Confessione di Agostino*: «Egli chiama ciò Dio perché è l'usanza» (Lyotard 1998b, 35).

rimestando l'ente in uno statuto del baluginio ontologico, tanto che «il punto d'esistenza coincide con l'emergere d'una vacuità» (trad. nostra di Clemens-Carl Härle, in Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 59).

Il concetto di *anima* cui Lyotard fa riferimento viene così qualificato alternativamente rispetto all'originale senso aristotelico. Difatti l'anima, riprendendo la logica dicotomica di potenza/atto, viene detta da Aristotele *entelécheia* poiché atto primo nel corpo vivente che abita, ossia è la prima realizzazione vivificatrice di quella duale potenza materica. Nel modo in cui viene invece significato da Lyotard, il termine eredita ben poco, se non quel carattere di interdipendenza che corre tra la forma-atto-anima e la materia-potenza-corpo, ossia nel sinolo. E forse neanche questa è una filiazione particolarmente forte da mantenere, per almeno due ragioni. Da un lato l'anima adempie a una funzione che è peculiare dell'umano, quella intellettuale cui giunge indipendentemente dal corpo (funzione ulteriore rispetto a quelle nutritiva e sensitiva che invece vengono compiute per mezzo del ricorso agli organi corporali), pur avendo Aristotele l'intenzione di evitare di reintrodurre quel dualismo platonico con cui aveva fatto i conti. Dall'altro lato, poiché si tratta di un'interdipendenza di tutt'altra fattezze: nello Stagirita l'anima ha ruolo vivificatore sul corpo, pur non potendo vantare una vita da esso indipendente. In quanto forma e atto, il suo tratto saliente sta in fin dei conti nell'esondazione di un'interiorità capace di agire il corpo, di plasmarlo, attualizzandone la mera e inerme potenzialità. In Lyotard il rapporto di dipendenza è di tutt'altro tipo, l'anima più che esistere viene *esistata*⁵ dal fuori: è l'esteriorità di un evento sensibile, l'*aistheton*, a riformare l'anima. Quell'impossibile scissione tra forma e materia viene qui ulteriormente reificata, sottolineandone il regime di schiava esistenza: l'anima esiste solo come sensazione, o comunque solo entro essa, nell'avvento del suo verificarsi non anticipabile. La sensazione si fa così luogo entro cui, con essa, può darsi anche questo imprecisato grumo di «pensée-corps» (Lyotard 1993a,

⁵ Ci appoggiamo qui alla traduzione di F. Sossi (Lyotard 1993b, 128) che prova così a rendere la ricercata sgrammaticatura, finalizzata alla transitivizzazione, del verbo *exister* («elle l'existe», Lyotard 1993, 205) compiuta da Lyotard (probabilmente emulando l'analoga operazione che Jean-Paul Sartre fa ne *L'Être et le Néant* del verbo *être*).

204). Un'esteriorità radicalissima poiché, come avremo modo di vedere meglio nel corso dello scritto, trascendentale. Per cui un'esteriorità che non va immaginata solamente come una sorta di pressione agente sul corpo, ma anche come un'estraneità (non)patita dall'io trascendentale, non memorizzata, piuttosto un'amnesia significativa⁶. Proprio questo mutato carattere dell'anima, che perde l'interiorità a guadagno dell'esteriorità, ci permette allora di recuperare un altro concetto aristotelico rispetto al quale Lyotard pare veleggiare, forse in ragione dell'intento e sovversivo e parodico con cui mira a stabilire tacitamente un'identità tra l'anima e, appunto, tale celato concetto, quello di *automa*.

Sono diversi i luoghi bibliografici in cui occorre τό αὐτόματον, in questa sede ci limitiamo a indicarne giusto alcuni in virtù di un fine solamente minimo di presentazione poiché strumentale a proseguire con la trattazione lyotardiana, nella consapevolezza della certa parzialità in cui incorreremo. In tutti i casi presi in questione, il termine fa riferimento a delle specie di marionette, più precisamente delle bambole fissate a una piattaforma in cui è nascosto allo spettatore il meccanismo che le muove (Lanza - Vegetti 2018, 2301, nota 36)⁷. Nel *De motu animalium* è imbastito un chiaro parallelismo per cui «Gli animali si muovono come si muovono le macchine automatiche per il prodursi di un piccolo impulso (μικρά κίνησις, n.d.r.), sciogliendo i fili ed urtandosi reciprocamente le parti» (Aristotele, *De motu animalium*, 701b). Nel *De generatione animalium*, nel mentre vara alcune ipotesi riproduttive, Aristotele prende in considerazione la possibilità di «un processo di formazione per effetto di un agente esterno»

⁶ Nella sua lettura delle *Confessioni*, così scrive Lyotard: «che cosa potrebbe mai l'anima [...] aver memorizzato di un mutamento che abolisce le condizioni naturali della percezione e non può quindi essere percepito come un evento?» (Lyotard 1998b, 16).

⁷ Ciò è particolarmente rilevante in relazione al fatto che Aristotele ne sottolinea nella *Mechanica* (Aristotele, *Mechanica*, 848a) il carattere di meraviglia (θαυμαστόν) derivante dall'ignoranza del funzionamento. Alla stessa altezza vi è forse (come suggerisce Maria Fernanda Ferrini nella nota 44 al testo, Ferrini 2010, 257) una descrizione del meccanismo della macchina dei pupazzi cui Aristotele si riferisce, in altri luoghi (Aristotele, *De moto animalium*, 701b; *De generatione animalium*, 734b, 741b; *Metaphysica*, 983a), col termine *automa*. La relazione tra funzionamento ignorato e meraviglia torna anche nella *Metaphysica* (Aristotele, *Metaphysica*, 983a).

secondo il quale si verificherebbe il caso per cui «l'uno dia l'impulso all'altro, questo ad un terzo e capiti come per le macchine (τὰ αὐτόματα, n.d.r.)» (Aristotele, *De generatione animalium*, 734b). In questa ipotesi dell'*automa*, è allora chiaro cosa lo qualifichi primariamente e in antitesi all'*anima* in quanto *entelécheia*. L'*automa*, come l'animale, ha nell'impulso esteriore e non anticipabile, ossia sottratto alla determinazione arbitraria e consegnato alla visceralità contingente, la propria sorgente animatrice. Questa, semovente, lo muove: quel «là-bas» (Lyotard 1993a, 205) sensibile che funge da molla per iniziare la serie delle reazioni interne. Una catena che fa agire il corpo, o, meglio, lo agisce. La tesi di Lyotard, a nostro avviso, contiene un implicito, quello di una sottaciuta attribuzione all'*anima* delle caratteristiche che per Aristotele sono invece proprie dell'*automa*. La scelta terminologica, che conserva la parola *anima*, così influente nella nostra cultura, può perciò venir interpretata come un tentativo di risemantizzazione parodistica che allontana la tradizione dell'ipertrofia del soggetto unitario e volitivo, sino a sostenere che l'*anima* sia essa stessa nient'altro che un *automa*. Più che una rottura, tale posizione funziona a nostro avviso da apertura: l'*automa*, nel suo intrinseco volgersi all'esterno che lo differenzia dal soggetto forte, richiede l'elaborazione e il ricorso a una diversa *panoplia* concettuale.

3. Una traccia: Dio e la marionetta

Invero, vi sarebbe un singolo luogo, almeno tra quelli di cui abbiamo conoscenza, nel quale, pur non potendo individuare un'iterazione terminologica forte, vi è una proposta epistemologica che, se non all'*automa*, si riferisce quantomeno alle marionette. Siamo quindi nei pressi semantici. Infatti, abbiamo visto che è comune tradurre con *marionetta* quel τὸ αὐτόματον aristotelico. Qui, va però specificato, le marionette non sono direttamente quelle dello Stagirita, bensì quelle di Heinrich von Kleist (Kleist 1810) le quali, solo al pari della bestia (e fin qui in netta continuità con Aristotele), fanno del proprio movimento una *grazia*. Nello scritto *Dio e la marionetta* (Lyotard 1988b) Lyotard ricorre a questi due stessi enti per istituire due opposti modelli da porsi come estremi di tutto uno spettro epistemologico. L'unicità dell'occorrenza bibliografica ci obbliga a restarvi in contatto, in una presentazione critica del suo contenuto. Il problema cardine del testo è capire se, assumendo l'ipotesi di una sua esistenza, vi

sia per una percezione pura e puntuale, altrimenti indicabile come *timbro* o *materia*, uno spazio, che Kant direbbe trascendentale, nella dotazione epistemologica di cui siamo forniti. La questione è articolata e sottile poiché assume allo stesso tempo e l'*appercezione*, intesa come sintesi trascendentale del molteplice, e ciò che per definizione se ne sottrae, nel tentativo di pensare, quindi, un impensabile. Partendo dal caso specifico del suono, Lyotard ricorre al vocabolario del criticismo kantiano e stabilisce una differenza tra l'analisi della singola occorrenza sonora e l'ascolto di una più vasta organizzazione musicale: laddove la prima, oggetto d'indagine dell'intelletto cognitivamente finalizzato, risulta individuabile in una precisa identità che stabilisce le condizioni della propria ripetizione; al contrario, la seconda, oggetto proprio dell'immaginazione estetica che non segue da concetti ma armonizza liberamente il proprio rapporto con l'intelletto, sfugge a una precisa identificazione, allontanandosi dallo stabilire condizioni di riproduzione e, anzi, annettendo come requisito inalienabile la variazione (Lyotard 1988b, 198). Da un lato fissazione delle peculiarità del suono (questione di acustica), dall'altro le variabilmente libere forme dell'organizzazione musicale (questione di estetica del bello). Alla perfetta riproducibilità della prima, la seconda sostituisce una forma di ripetizione per analogia: non vi è un'idea paradigmatica da poter ripetere, bensì tutte le variazioni, nessuna eleggibile al rango di modello, alludono solamente, divergendo ognuna⁸. Tra le due, però, non si vuole riproporre una relazione da intendersi come l'ennesima iterazione della dicotomia di materia e forma. Si consideri il *timbro*: questo determina o un suono o un loro insieme che concerta l'esecuzione di un'opera; in ogni caso, però, risulta sfuggente da un inquadramento strettamente analitico (acustico, volendo). Cade allora il modello dicotomico materia/forma: l'irripetibilità musicale è raddoppiata anche nel singolo suono: l'acustica viene macchiata da un irrecuperabile estetico. Siamo nel regime del *qui e ora* della *performance*. Si tratterebbe, quindi, di una presenza puntuale poiché inestesa; Lyotard delinea un fenomeno incommensurabile rispetto al quale, proprio per questo carattere, ammette il rischio di sollecitare lo scetticismo dei propri lettori (Lyotard 1988b, 200). Il problema

⁸ Tesi che non lascia indifferenti poiché sembrerebbe molto vicina a quella centrale di *Differenza e ripetizione* (Deleuze 1968).

nell'accettare una simile dimensione dell'esperienza sta nell'incompatibilità con la natura irrimediabilmente sintetica che l'io trascendentale opera sui dati sensibili. La materia del suono o il timbro, invece, sarebbero proprio ciò che riesce a guadagnare una sorta di sottopassaggio che le esulerebbe dal confronto col soggetto sintetico: «ciò significa che la materia sonora che questa sfumatura è non è lì se non nel momento in cui, là ed allora, il soggetto non vi è» (Lyotard 1988b, 202). La materia irripetibile non può che stare là dove cessa di esservi il soggetto, in quanto questo è in sé uno statuto epistemologico che opera per sintesi e ripetizioni, assommando quantomeno due istanti sensibili. Il timbro di quell'esecuzione che non riusciamo più a reincontrare è tale proprio perché tale irripetibilità dipende dall'assenza di un'iscrizione sul supporto-soggetto⁹. Il timbro, sostiene allora Lyotard, sarebbe da pensare come «una traccia che invece di segnare una superficie ricettiva, l'annienti» (Lyotard 1988b, 202-203). Ed ecco che si apre la questione (che a nostro avviso è la stessa che era stata posta anche da Klossowski, come vedremo più avanti) che permetterà a Lyotard di far fare la comparsa alla marionetta: se il timbro si dà annientando il supporto, non sarà forse impossibile il ricordo di una tale traccia non iscritta? Per il filosofo francese, almeno in questo scritto, non è del tutto così. Il timbro va ulteriormente indagato e l'ipotesi che Lyotard segue è quella che lo individua allo stesso tempo come «l'evento e ciò verso cui si approssima» (Lyotard 1988b, 203). Seguendo questa traccia verrebbe mantenuto il requisito dell'assenza di supporto e di una sua iscrizione: più che un segno, dice il filosofo, si tratta di un contrassegno che «mostra il suo supporto distruggendolo» (Lyotard 1988b, 203). Ammesso che l'ipotesi lyotardiana mantenga le distanze dalla formula dell'iscrizione, occorre lavorare sull'altro corno della questione, ossia: come può la

⁹ Per tale ragione non ha valore pesare la distinzione suono-musica su quella materia-forma. C'è di più, si potrebbe anche non pensare al caso dell'esecuzione dal vivo di uno stesso spartito ma addirittura alla riproduzione di una registrazione: «La nostra delusione all'ascolto della registrazione se la prende con la singolarità introvabile» (Lyotard 1988b, 202). Del timbro di quel primo ascolto non c'è traccia alcuna nel soggetto, non può quindi bastare né, facendone questione di estetica del bello, un'esecuzione formalmente perfetta, né, facendone questione di acustica, una riproduzione anche meccanicamente capace di restituire quell'esecuzione esperita. Non può bastare perché quel timbro è clandestino, non risulterebbe in alcun archivio trascendentale.

formula del timbro come simultaneamente ‘evento e ciò verso cui si approssima’ garantire un ricordo senza previa iscrizione? Il problema è kantiano: qualcosa, seppur minimo, per restare deve venir trattenuto, deve insomma esservi una microscopica sintesi dell'apprensione. Un'operazione quasi diafana che, con un'immagine delicata ed evocativa, Lyotard qualifica come un *orlare* i bordi della rapsodia sensibile, restituendo una discontinuità sorgiva, un'epistemologia minima¹⁰. Un minimo che, tutt'altro che misurabile, richiama quelle grandezze non quantitative, bensì estetiche, della *Critica del Giudizio* (Kant 1790, 197 e ss.)¹¹. Le marionette di Kleist entrano in gioco qui, utili per complicare l'indagine proprio su questo statuto epistemologico minimale, quello paradossale di un molteplice sensibile la cui unità, così microscopica, resterebbe non apparsa alla coscienza, seppur costituita secondo appercezione. Dio e la marionetta sono allora dei modelli metafisici utili per stabilire gli estremi dello spettro in cui questa peculiare epistemologia indagata riposa. Questi sono a loro volta codificati a partire dalle teorie di illustri precedenti, Lyotard si dilunga in particolare sul caso della monadologia di Leibniz. Per il filosofo tedesco, i due estremi sono la monade ricca (Dio) o nuda (atomo). La prima è quella capace di sintetizzare in un'unica intuizione la totalità del molteplice sensibile disponibile; la seconda, all'opposto, non effettua una sintesi in senso pieno, poiché accoglie il molteplice singolarmente, uno alla volta. Ciò che manca a questi modelli estremi, rispetto al resto dello spettro che comprendono, è la temporalità. Anche la prima, quella divina, è una sintesi solo proverbiale, poiché l'eterogeneo molteplice sensibile si sovrappone totalmente, in un'apparizione tutta d'un solo colpo¹². Ricca e nuda sono quindi i due estremi, nonché limiti, della temporalità in cui versa l'epistemologia dell'appercezione a noi nota. Lyotard in particolare sembra interessato al modello nudo, quello che,

¹⁰ Riportiamo l'originale di questo passaggio molto elegante: «une synthese qui ourle les bords du pur flux» (Lyotard 1988a, 171).

¹¹ Si veda anche la trattazione dedicata da Lyotard stesso alla questione della stima estetica di grandezza o *magnitudo* in Lyotard 1991, 146 e ss.

¹² Tanto che, portando avanti una simile ipotesi, su cui per altro fa cadere immediatamente l'interdetto, secondo Kant un'intuizione intellettuale potrebbe essere propria solo di una divinità, consistendo nella stessa produzione, simultanea, del sensibile esperito (Kant 1787, 122). Per approfondire la questione si consulti Giannetto 2014.

traslando il discorso al piano musicale da cui è partita l'analisi, è proprio della marionetta. Il motivo dell'interesse è subito ben individuabile. Infatti, il modo dell'elaborazione di un molteplice alla volta restituirebbe bene quel percepire materico che fa a meno di supporto e iscrizione, che è incapace di ogni «sintesi temporale» (Lyotard 1988b, 209): una mancanza identica a quella che caratterizza il timbro¹³. La marionetta risponde in maniera univoca e meccanizzata agli stimoli esterni, muovendosi senza alcun disturbo trascendentale. La sua è la postura della *grazia*, il macchinico come ciò che più si approssima alla pienezza sincretica divina. Per dar peso alla propria posizione di un ricordo del non iscritto, Lyotard si trova allora alle prese con la traslazione del motivo della marionetta al campo musicale in quanto privilegiato per la sua ricerca. Dalla risemantizzazione in questione, seguirebbe, dice Lyotard, che quella della marionetta vada considerata «non come una sordità, ma come un'impassibilità musicale» (Lyotard 1988b, 207). Se infatti il minimo musicale lo si individua nell'unione di almeno due suoni associati, il modello epistemologico derivabile dal caso estremo della marionetta sarebbe inappropriato poiché qualifica solo una percezione del suono isolato e irrelato. Insomma, la *grazia* sarebbe «la liberazione dello spirito da ogni diacronia, da ogni compito di sintesi» (Lyotard 1988b, 209). Ora, però, se la marionetta è il paradigma dell'anamnesi percettiva, del non iscritto perché non inscrivibile, Lyotard invece mirava a dimostrare un minimo epistemologico che, sì, non è ancora conoscenza, ma che lascia una traccia: ciò che è allo stesso tempo, lo ripetiamo, evento e ciò a cui si approssima: quel leggero orlare i bordi. La musica in ciò sarebbe la perfetta restituzione di questa microscopia: anela alla *grazia*, quindi all'evasione dalla sintesi e, dunque, alla irripetibilità. Eppure, cede. Può però, ripetendosi, segnalare questa distanza incolmabile: manifestandosi, indica i suoi stessi limiti, quell'inaccessibilità alla *grazia*, «l'impotenza di

¹³ A tal proposito si veda anche Lyotard 1988c, 40-41. Qui la questione dell'evento viene trattata da Lyotard anche in termini di timbro, sottolineandone il problema kantiano di evasione dal modello epistemologico. Il passo segnalato è interessante anche perché individua un parallelismo con l'operazione *zen* di svuotamento dell'io (*zen* che proprio in *Peregrinazioni*, assieme ad altre filosofie orientali, Lyotard confessa di aver lungamente studiato: Lyotard 1988c, 29-30).

attenersi all'istante materiale» (Lyotard 1988b, 210). È il dolore di un immancabile patito, una sorta di surrealismo: mancato trascendentalmente, al sorgere del soggetto dal torpore anestetico, eppure percepito come una pellicola, un velo sbiadito, dimenticato («Kant diceva 'la X in generale'», in Lyotard 1988c, 42). Il dolore di non poter ricordare (che poi, vedremo, quanto sia in continuità con le emicranie di Nietzsche per Klossowski). Nella chiusura ultima però il modello percettologico kleistiano delle marionette (noi diremmo dell'automa) che sembrava uscito di scena, ritorna come approssimazione epistemologica: «l'irripetibile non risiede negli intrecci. Si nasconde e si offre in ogni atomo sonoro, forse» (Lyotard 1988b, 210). Come la marionetta, non è nella musica che possiamo pensare di poter individuare quel timbro sempre al tempo passato. È piuttosto nell'istante immediato, in quello stesso concesso solo all'automa. Dunque, o l'automa stesso ha un'anima, quella minima residuale, o comunque è nella sua più immediata prossimità che un'epistemologia in filigrana inizia: che quello dell'automa non sia più giusto considerarlo, più che uno statuto epistemologico fisso e unitario, una sorta di postura, la più minimale tra tutte?¹⁴

4. La semiotica pulsionale di Klossowski

L'interesse che più ci preme soddisfare in questo lavoro è quello di osservare in che modo si possa ulteriormente scorrere di *anima minima* e quindi come questa si coniughi con il concetto di automa. Ci sembra, in tal senso, che un modo significativo di far vibrare il testo lyotardiano sia quello di leggerlo in controluce attraverso un supporto intertestuale, quello della semiotica pulsionale studiata da Klossowski. Dicevamo che la definizione che Lyotard dà di anima sia qualificabile sotto il segno della

¹⁴ Non c'è dubbio che, come già anticipato in apertura, la questione può dirsi come ulteriore occorrenza sul tema del sublime. In particolare, sembrerebbe qui potersi, a nostro avviso, costruire un ponte con l'ipotesi di sublime estratta da Giuseppe Sertoli dalla Quarta Parte dell'*Enquiry* di Edmund Burke (Sertoli 1985). Un sublime, quello di Sertoli, che mette in relazione il filosofo irlandese con Sigmund Freud e le sue pulsioni di morte, definendolo come sentimento dell'eclissarsi dell'io. Del resto, questo di Lyotard non sembrerebbe che un sentimento non ancora concettualizzato: quindi che si dà al dissolversi del soggetto, oppure, il che è lo stesso, all'animarsi dell'automa? Interessante per provare a seguire questa traccia è il confronto con le pagine lyotardiane sul *langue* che addormenta l'io in Lyotard 1988b, 24-26.

semplicità: pensiero-corpo, senza ulteriori complicazioni. Quella che di primo acchito potrebbe apparire una nota stonata nell'argomentazione, in vero sostiene molto più di quanto non sembri. Pensare il pensiero-corpo come semplice, significa difatti pensarlo come *uno*. Per nulla vaga, la definizione mira a stabilire il tipo di piano su cui poggia la tesi di Lyotard, quello monista. Il che aiuta a inquadrare meglio il problema aperto da Lyotard con il concetto di *anima minima*: non più l'indagine sulle modalità di relazione tra *res extensa* e *res cogitans*, e quindi sulla convivenza tra nature differenti, bensì lo studio dell'anima che *si sente*, al netto della soggettività che ci attribuiamo. Date queste premesse, crediamo possa essere buona prassi cominciare a riportare un paio di definizioni date da Klossowski. *In primis*, quella di corpo:

[...] *il corpo è il risultato del fortuito*: è solo il luogo d'incontro di un insieme di impulsi individuati nell'intervallo costituito da una *vita umana*, impulsi che *aspirano solo a disindividuarsi* (Klossowski 1969b, 52).

Segue a stretto giro nel testo, anche quella di coscienza:

Da questa associazione fortuita degli impulsi nasce, con l'individuo che essi compongono a seconda delle circostanze, il principio sommamente ingannatore dell'attività cerebrale che esce progressivamente dal sonno; la coscienza sembra destinata a oscillare perennemente tra sonnolenza e insonnia, quello che viene chiamato *stato di veglia* non è che il confronto tra queste due condizioni, il loro riflesso reciproco, come in un gioco di specchi (*ibidem*).

Cominciando con la prima delle definizioni, è importante sottolineare il piano da cui muove l'indagine dell'autore francese. Il corpo è infatti descritto posizionandosi al livello degli impulsi (su cui ovviamente torneremo essendo al centro dell'omonima semiotica elaborata), e per tale ragione risulta essere niente più che un accidentale stato di equilibrio prossimo al disfacimento. Parimenti, la coscienza non sorge che assieme al corpo stesso, equiparando tra i due e la natura e l'origine. Nasce quindi dalla contingenza pulsionale e si dà secondo uno statuto del tutto assimilabile a quello baluginante dell'*anima minima*. Se entrambe sono frutto di un precario equilibrio pulsionale, allora la differenza tra corpo e coscienza non starebbe in altro che nella durata (*durée*, Bergson *docet*) di tale equilibrio. Questa medesimità di corpo e coscienza viene tuttavia negata proprio

dalla coscienza. Per Klossowski, il cervello, organo corporale superiore, trova nella coscienza un fenomeno necessario alla sua conservazione, cadendo nella contraddizione di attribuire necessità alla contingenza dell'equilibrio pulsionale. Ne risulterebbe che il cervello, nell'identificare comunemente le sorti del corpo e della coscienza, scinde, «*desolidarizza*» dice Klossowski (Klossowski 1969b, 52), la vita corporale da quella pulsionale. Insomma, estende alla totalità del corpo quell'unitarietà e irreversibilità che la coscienza si attribuisce, facendo, di conseguenza, di quel corpo il regno strumentale della coscienza. Il progetto di Nietzsche, rielaborato da Klossowski, sta appunto nel voler rimuovere quell'illusione d'irreversibilità di corpo e coscienza, facendo del corpo un luogo di pluralità pulsionale dinamicamente situata¹⁵, senza però abbandonare l'idea di coesione che viene piuttosto ridefinita come «pensiero corporante» (Klossowski 1969b, 55), in una vicinanza con la «pensée-corps» dell'*anima* di Lyotard che non è solo lessicale. È per via di tal progetto che sorge l'inevitabile domanda capace di ben allineare i testi che stiamo qui provando a far comunicare: «Che cosa sarà questa coscienza senza supporto (ossia senza io, n.d.r.)?» (Klossowski 1969b, 56)¹⁶. La risposta è perseguita tramite il ricorso alla semiotica pulsionale.

Seppur la questione non venga direttamente affrontata da Klossowski, credo possa essere utile, per le risonanze con Lyotard, provare a indagare questo riferimento alla disciplina della semiotica. In primo luogo, con quella classica, questa semiotica pulsionale ne condivide l'anti-essenzialismo peirciano (Peirce - Maddalena 2009, 83-105). Non vi è spazio per un'intrinseca profondità celata dalla superficie (la «*banalité philosophique*» di cui parla Lyotard — Lyotard 1993a, 204), bensì è data una catena pluridirezionale di segni in cui ognuno può dirsi solo dicendone altri. In tal modo torniamo a marcare nuovamente il privilegio conferito all'esteriorità, che qui viene articolata differentemente a seconda del tipo di semiotica. Nel caso della generale (o, vedremo, apofantica), trattasi di quella del «codice dei segni quotidiani» che

¹⁵ Una visione questa che ci sembra essere molto prossima a quella che Bruno Snell, nel primo capitolo de *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, attribuisce al corpo dell'eroe, attraversato da una molteplicità di forze, talora di natura divina.

¹⁶ Una domanda che parrebbe provenire direttamente da *Dio e la marionetta*.

«penetra nel supporto» (Klossowski 1969b, 61); invece l'esteriorità intesa dalla semiotica pulsionale è ovviamente quella delle pulsioni stesse, estranee ed esterne all'interiorità cosciente dell'io. Inoltre, come da triangolo semiotico, entrambe richiedono la presenza di un interpretante (Peirce - Maddalena 2009, 77 e ss.), quell'ulteriore segno che fa fare angolo a una direzionalità della significazione altrimenti retta, ossia per nessuno (per dirla con Charles Sanders Peirce, trattasi del passaggio da *Secondità* a *Terzità*, si veda: Peirce - Maddalena 2009, 279-280). Nella semiotica pulsionale è il corpo a fare da angolo, un interpretante in ciò assai peculiare, poiché e sensibile e sentito (in una configurazione per cui proprio Lyotard avrebbe avuto un preciso termine di definizione: *tautegoricità*, individuante la coincidenza di legge e contenuto, in questo caso di sensibilità e sensazione appunto; Lyotard 2021, 60). Ora, poiché la catena non è di segni ma di pulsioni, le due semiotiche entrerebbero in contrasto, per Klossowski, proprio in virtù della differente qualificazione di coscienza soggettivizzata dell'interpretante: presente per la semiotica generale, assente per quella pulsionale (trattasi di un'appendice al problema dell'inconsapevolezza degli impulsi, Klossowski 1969b, 62). A nostro avviso, interpretando Klossowski, la frizione starebbe nella sottesa struttura apofantica della semiotica generale. Questa risolverebbe l'interpretante non in mero segno, come da teoria, ma piuttosto in un soggetto forte e centrale che al più fa uso e ricorso a segni terzi per l'interpretazione significante: ossia, la concretizzazione in un io-soggetto porterebbe a cadere in quell'errore da cui Peirce stesso, e Umberto Eco con rinnovato vigore (Eco 1975, 121), avevano messo in guardia, ossia di non confondere interprete e interpretante. Il risultato sarebbe quello già anticipato dell'impropria estensione di unità dall'io conscio al resto del corpo. Parallelamente, la semiotica pulsionale viene ricompresa in quella generale poiché questa interpreterebbe sotto unità quelle frammentarie fluttuazioni pulsionali. Queste, però, sono per definizione estranee al pensiero conscio, poiché formatosi non nella fluttuazione bensì nell'equilibrio. Quell'interpretazione unificatrice è allora sempre e solo *ex post*: la semiotica generale si dà solo nello stato conscio, quindi quando la fluttuazione, condizione della semiotica pulsionale, è ormai già perduta, dissolta nell'equilibrio della coscienza. Dinnanzi a questa conflittualità aporetica, sono due le possibili risoluzioni

individuare da Klossowski: o in noi tutto è cosciente, oppure tutto è inconscio. Il primo caso non potrebbe darsi poiché saremmo sottoposti a una costante stimolazione di pulsioni e segni che corrisponderebbero a un iperattivismo insonne. Qualora invece fosse tutto inconscio, allora ne verrebbero attivati solo pochi segni, insufficienti, così sostiene il pensatore francese, a slatentizzare il fondo pulsionale. La frizione di sopra, in un certo senso si risolverebbe, in un altro, invece, testimonierebbe di un rinnovato problema. La risoluzione sta nel fare di quel conflitto una questione prospettica:

Visti da fuori siamo poco, molto, niente a seconda che ci solleciti o meno il quotidiano; visti da dentro, nessuno sa, né potremmo saperlo noi, ciò che in noi si designa, perché [...] è sempre il *fuori* che ci parla – sono i segni dell'esterno che ci invadono, e i loro rumore soffoca completamente la nostra vita pulsionale (Klossowski 1969b, 63).

Potremmo dire che l'intelligibilità ha il costo della mediazione linguistica, e proprio contro la necessità del linguaggio muove le proprie critiche il Nietzsche di Klossowski, poiché è sotto il vessillo di tale necessità che si soffocherebbe la vita pulsionale. Insomma, vi sarebbe da parte della semiotica generale cosciente un'impropria traduzione di quella pulsionale. Lo scopo di Nietzsche, e con lui di Klossowski, è di ritradurre in pulsionale il cosciente. Vedremo quanto questa ritraduzione sia esattamente la medesima soluzione adottata da Lyotard nel suo testo, ma per arrivare a ciò e per arricchire la proposta di un'estetica radicata nella contingenza come è il caso dell'*anima minima*, occorre approfondire la fin qui solo accennata semiotica pulsionale.

Stando a Nietzsche, l'organismo sarebbe in preda a una costante lotta tra impulsi che segue la logica di un codice pulsionale. In realtà, sorta di primo codice dell'organismo è quello fondato sulle variazioni nello stato di *eccitazione*. Di fondamentale importanza è poi capire che «l'*impulso* e la *ripulsa* sono già di per se stessi interpretativi» (Klossowski 1969b, 72), ossia che gli impulsi, rispetto alle eccitazioni, fungono già da prima interpretazione. Onde evitare fraintendimenti sul lavoro del filosofo francese, è bene constatare che qui si va stagliando una sorta di scala interpretativa: dal livello chimico (o pseudo tale) delle eccitazioni, si sale a quello degli impulsi che ne sono una prima interpretazione, poi, come abbiamo anticipato, questi vengono ulteriormente interpretati a livello cosciente. Rimанiamo

ora a quel primo passaggio, dalle eccitazioni agli impulsi. La questione è delicata e ne va data a mo' di introduzione una legittimazione. Se difatti le eccitazioni non sono che le reazioni chimiche, si potrebbe sostenere la maggior pregnanza, poiché matematicamente più precisa, di un approccio riduzionista che, invece di salire agli impulsi, reinterpreterebbe e la semiotica apofantica e quella pulsionale al livello chimico fondativo. L'osservazione non sarebbe errata, ma mancherebbe il punto dell'indagine klossowskiana. L'interesse è diretto verso lo studio degli impulsi proprio poiché sono interpretazioni sensibili del corpo. A Klossowski non importa né l'astrazione segnica, né la matematizzazione chimica, ma solo il livello della sensibilità, dell'*aistheton*. Così come in Lyotard, l'oggetto dell'indagine è la sensazione intesa come luogo d'evocazione dell'*anima*, quel che in fin dei conti è una «estetica dell'evento» (Lyotard 1988c, 46). La sensazione, come *aisthesis* che incide il corpo, fa sì che questo si senta, senta sé stesso, nella e come sensazione (di nuovo, la *tautegoricità* di sopra)¹⁷: dire pulsioni e dire *anima* sarebbe allora lo stesso, poiché interpretazioni sensibili del materico. Del resto, lo rievochiamo ancora, quel «pensée-corps» che è l'anima, cos'altro sarebbe se non un'interpretazione inconscia delle fluttuazioni eccitanti? Altrove, a supporto di quanto stiamo sostenendo, Lyotard parla di un «pre-Io, un pre-cogito [...] che non concerne l'Io ma la 'natura'», poiché, stando col vocabolario kantiano del contesto bibliografico, «Un Io trascendentale estetico semplicemente non esiste» (Lyotard 1993b, 45)¹⁸: è

¹⁷ Interessante quanto a tal proposito ricorda Härle: «la disposizione tautegorica potrebbe implicare una coscienza, ma non presuppone alcun soggetto: la transitività immediata tra sensazione e pensiero che questa esprime non riguarda che il 'pensée actuelle' e si costituisce in assenza di qualsiasi sintesi temporale, senza rammemorazione» (trad. nostra da Härle in Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 51).

¹⁸ Sul soggetto minimo Lyotard scrive diffusamente in *Peregrinazioni*, ancora una volta in un dialogo serrato con Kant e con la *Critica del Giudizio*. Molto interessante è quanto articola in relazione al sentimento del bello il quale, interessato alla libera costruzione di forme, «non ha più bisogno dell'io penso' che era necessario all'intelligibilità dei fenomeni»; per cui si giungerebbe «non a un Io che navighi», bensì «soli fluttuano semplici affetti, sentimenti che nessuno sente» (Lyotard 1988c, 60). Si veda anche il già citato Härle, che segnala una tautegoricità rivista da Lyotard ne *L'Anima minima* rispetto a quanto proposto nelle *Lezioni sull'Analitica del sublime*, in: Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 52, 56-58.

quell'operazione di orlatura dei bordi su cui ci siamo già imbattuti. L'argomento klossowskiano contro il riduzionismo è allora in sintesi che il vivente non possa sentire lo scambio chimico sotteso alle eccitazioni, ma solamente la percezione sensoria data costitutivamente dalle possibilità materiali del corpo. Insomma, il corpo sente impulsi in luogo di scambi chimici eccitanti. Il che equivale a dire che gli impulsi siano la risposta della sensibilità corporale del vivente alle sue stesse eccitazioni. È questo un primo senso (più avanti completeremo tale spiegazione fornendone una ulteriore) per cui si può parlare di una semiotica pulsionale: il corpo esprime a sé stesso (al vivente) quelle eccitazioni ma traducendole in un linguaggio in codice che comprende sentendole, quello cioè delle pulsioni. Queste insomma sono il linguaggio attraverso cui il corpo può sentire le proprie eccitazioni, il modo in cui *si sente*¹⁹.

Con queste precisazioni può leggersi anche il secondo passaggio, quello già indagato, con altri termini, dal pulsionale al conscio. È opportuno a tal proposito preventivamente chiarire un concetto centrale per Klossowski, quello di *fantasma*. In breve, questo non sarebbe altro che un insieme di immagini o rappresentazioni che gli impulsi generano («essenzialmente *generatori* di *fantasmi*», Klossowski 1969b, 181) a partire da tracce lasciate nel corpo da eccitazioni già provate. Il fantasma appartiene dunque al livello inconscio delle pulsioni. Il passaggio allo stadio conscio e volitivo dipende dal lavoro svolto dalla coscienza, questa presenterebbe al vivente uno stato di eccitazione come 'scopo', ossia interpreterebbe il significato, traducendolo in quella semiotica apofantica o generale, di ciò che per l'impulso è fantasma. La coscienza ingannerebbe così gli

¹⁹ La confusione che può sorgere nell'affrontare il testo di Klossowski dipende a nostro avviso dal fatto che nel linguaggio quotidiano 'impulsi' e 'pulsioni' vengono colte in senso proverbiale e quindi considerate come un modo metaforico ed enfatico per dire quell'eccitazione del livello chimico. Invece Klossowski fa valere una differenza. Possiamo così dire che quando fa ricorso al lessico pulsionale non sta già dicendo 'eccitazioni su base di scambi chimici' ma, piuttosto, 'codice attraverso cui il corpo si esprime le eccitazioni basate su scambi chimici'. In un certo qual senso, che non è quello di un filosofo del linguaggio a caccia di metafore per scardinare sistemi filosofici, per Klossowski gli impulsi sono, sì, metafore, ma da prendere sul serio: ossia, metaforizzazioni sensibili di eccitazioni chimiche. Va compresa questa differenza per capire il piano su cui si muove il lavoro dell'autore francese.

impulsi, attribuendo loro quella dimensione segnica come ereditaria della sua propria continuità, «perciò gli impulsi stessi vengono significati partendo dall' 'unità'» (Klossowski 1969b, 73). Di nuovo: la semiotica pulsionale viene sussunta in quella generale, imbastardendosi sotto l'egida territorializzante della logica apofantica, ossia tradotta al modo del predicato che sta per un soggetto. Attraverso il linguistico viene effettuata una legittimazione ontologica, le pulsioni sono ridotte a stati intenzionali del supporto-soggetto che così può sopravvivere imponendo quest'interpretazione unitaria del corpo. La tesi che Klossowski attribuisce a Nietzsche è allora che il pensiero non funga altrimenti che come illusoria apparenza sotto cui continui a risiedere l'automatismo pulsionale del corpo, ossia la tesi dell'automa *contra* quella dell'anima.

5. Sentirsi automa: Eterno Ritorno, gesto artistico e stile

Il progetto di ritraduzione nel codice di una semiotica pulsionale, che, come dicevamo prima, viene indicato come soluzione al problema affrontato dal filosofo tedesco, passa dal ricorso al più nietzschiano dei concetti, l'*Eterno Ritorno*. Dato lo stato cosciente, due sono le alternative che possono darsi: o non si ha presa sulla differenza intercorrente tra l'illusione cosciente che si vive e lo statuto pulsionale inconscio che la sostiene; oppure si ha questa lucidità. Sembrerebbe ovvio che solo la seconda posizione possa assolvere al progetto di ritraduzione; eppure, questa fa problema. Difatti, tale lucidità pertiene ancora a uno statuto di coscienza, proprio quello che invece si vuole tradurre. Vi rimane all'interno, e così continua a negare performativamente quella stessa lucida distinzione che indica nel contenuto di pensiero. Trattasi dell'antinomia della volontà (cosciente) di restituirsi all'involontario (pulsioni)²⁰. La soluzione non potrà che trovarsi in un'esemplificazione performativa capace di agire il contenuto della lucidità: l'*Eterno Ritorno*. Questo vuole, e perciò è riservato allo stadio della coscienza, il ritorno di tutti gli eventi che hanno reso il soggetto quel che è, ossia vuole gli eventi inconsci e pulsionali che fortuitamente lo hanno costituito. Nell'abbracciare la prospettiva del Circolo «disattualizzo il mio io attuale nel volermi in *tutti gli altri io di cui devo percorrere la serie* affinché [...] io ridiventi *quello che sono nell'istante in cui scopro la legge*

²⁰ Anche qui, è lo stesso problema al centro di *Dio e la marionetta*.

dell'Eterno Ritorno» (Klossowski 1969b, 81). Se, allora, l'eterno ritorno si dà, e si dà nella piena volontà, trattasi di rivelazione che comporta la sciente accettazione dell'eclissarsi di sé: è l'oblio a farsi oggetto del volere presente (*hic et nunc*) dell'eterno ritorno, «fatto vissuto e, in quanto pensiero, pensiero improvviso» (Klossowski 1969b, 104). L'Eterno ritorno, in tal senso si qualifica come momento assai peculiare, rivelazione puntualmente performativa in luogo della quale, sotto la categoria della scelta volitiva, e quindi della *dynamis* (in quanto stabilente l'alternativa tra *potenza di* e *potenza di non*), tale stessa scelta, che il livello d'interpretazione cosciente impone poiché volente, viene effettuata in direzione di quell'esito che proprio di tale paradigma volitivo ne fa cessare la sussistenza, ossia verso il fortuito dell'*energeia*. Il fortuito infatti, diversamente dalla *dynamis*, non risponde a una distanza dall'azione risolta nell'opposizione mutualmente escludentesi di *potenza di/potenza di non*, è bensì la pura attualità, in ciò invisa di una certa necessità (*ananke*), quella che risponde alla formula del *non poter non* tipica dell'*energeia*²¹. In sintesi, l'*Eterno Ritorno* può così intendersi: scelta (*dynamis*) del fortuito (*energeia*). E in vero, si tratta di una scelta proprio e solo poiché operata entro ancora quell'inaggirabile illusione cosciente. Esternamente potremmo infatti dire che non vi era alternativa alcuna. La *dynamis* è ricompresa sempre nell'*energeia*: «l'*energia* supera sempre lo *scopo*, la ragione è che tale scopo non è altro che la *stessa energia*» (Klossowski 1969b, 159). La tesi sostenuta dalla dottrina del *Circolo*, allora, non si limita a dire 'l'*energeia* supera sempre lo scopo poiché questo non è che la stessa *energeia*', bensì tale proposizione la si agisce, e, da tesi, quella del *Circolo* si fa *performance*. Si realizza il collasso del cosciente nel pulsionale, in una vertigine: volendo l'a-volitivo che fa volere il suo stesso ritorno.

Klossowski arricchisce la questione enfatizzando un punto sostenuto da Nietzsche e che già aveva avuto modo di conoscere ai tempi delle esperienze del *Collège de Sociologie* e di *Acéphale* con l'amico Georges Bataille (Hollier 1979; Bataille 1970), quello di una sorta di *rimistificazione*. Partendo dalla costatata

²¹ Il ricorso alla coppia oppositiva *dynamis/energeia* è una nostra interpretazione del testo klossowskiano e non è, quindi, in questi termini presente nel suo lavoro. Per una migliore esposizione di questa coppia si veda Ronchi 2017, 199-200, da cui segue la nostra interpretazione.

inaggirabilità del carattere affabulatorio dell'epistemologia cosciente, la rimistificazione agirebbe sul fantasma a mo' di significazione. Difatti l'intelletto entra in relazione col fantasma pulsionale significandolo secondo le regole del codice apofantico (come dicevamo prima, la coscienza apofantica rende *scopo* una traccia eccitativa), il risultato di tale processo è il celebre concetto di *simulacro* a cui Gilles Deleuze fa riferimento in *Differenza e ripetizione* (Deleuze 1968). Solo tramite questo *simulacro* l'umano può «prodursi da sé» (Klossowski 1969b, 181) dominando, con fare censorio, le forze pulsionali. Ma questo stesso simulacro, proprio nel deformare e così celare il fantasma — e qui vi è il carattere rimistificatorio che coniugherebbe l'*Eterno Ritorno* in una pratica utile al progetto di ritraduzione pulsionale — può divenire l'unico mezzo per esprimere «ciò che 'vuole' il fantasma», compiendo, nella traduzione apofantica, la ritraduzione pulsionale anelata. È quanto avverrebbe nel caso della pratica artistica (a tal riguardo si veda anche: Jouffroy, Klossowski 1994), poiché capace di aprire a una sospensione ludica di quella continuità legata all'unità dell'io (Klossowski 1969b, 182).

È proprio sulle ultime questioni sollevate, e circa il ruolo dell'oblio nell'*Eterno Ritorno* e circa il *simulacro*, che possiamo cucire e porre in dialogo più serrato l'elaborazione klossowskiana con il testo di Lyotard. Quando più sopra sostenevamo, rimandando a quest'altezza del testo, che Lyotard perseguisse una soluzione molto ravvicinabile alla ritraduzione pulsionale, avevamo in mente la questione dello *stile* con cui si chiude l'*Anima minima*. Ricordavamo in apertura che, stante il *double bind*, anima e sensazione sono mutualmente vincolate, rimettendo in questione, assieme al tema dell'identità, la gerarchia tra soggetto e affetto. Eravamo arrivati a concludere, ribadendolo poco sopra, che l'*aisthesis* possa intendersi al modo del luogo, allo stesso tempo, e di evocazione e di confinamento dell'*anima*. Un'interpretazione topografica che ci sembra utile a sottolineare questo regime baluginante su cui poggia l'estetica proposta da Lyotard. Un'estetica che radicalizza la dipendenza dal contingente, al punto da trasferire da questo, come affetto, anche all'affettato le sue stesse caratteristiche di frammentarietà, imprevedibilità e impermanenza. Ciononostante, la presentazione doveva apparire ancora parziale. Se di mutua dipendenza (*double bind*) si è parlato, evidentemente anche dei contributi dall'anima verso l'*aisthesis* si dovrà scorrere, per non dare adito a una semplice inversione

della primarietà gerarchica tra sostanza e affetto. Quando poco sopra intavolavamo, interrogandoci, la possibilità di un'identificazione tra pulsioni e anima, lo facevamo in ragione del comune ruolo di interpretante corporeo. Era però ancora una semplificazione che, a seguito delle ulteriori esposizioni fatte, si può ora sciogliere. L'identificazione più corretta (e che dà ulteriore senso alla scelta di fiancheggiare la disciplina semiotica) sarebbe quella, anche lessicalmente meno sorprendente, di *anima* e *fantasma*²². Sappiamo come tra pulsioni e fantasma la continuità sia marcata e la differenza sottile. Ma fantasma è un concetto che ha un ruolo di risonanza, qualificante quella peculiare semiotica presentata da Klossowski. Analogamente, ma su livelli diversi, il fantasma è quell'interpretante corporeo che fa fare angolo alla significazione, così come l'interpretante peirciano è segno (Eco 1975, 121) che fa fare angolo alla funzione segnica. In quanto segno a sua volta, l'interpretante peirciano è in qualche misura connesso a un'*enciclopedia* (Eco 1984, 109), ossia alla potenziale serie infinita di rimandi segnici, limitati dall'*«universo di discorso»* (Eco 1979, 39). In tal modo la significazione da significante a significato funziona in virtù di un terzo segno che decodifica, tramite l'enciclopedia a cui ha accesso, questo rapporto altrimenti sterile. Il fantasma, come interpretante corporeo, avrebbe un ruolo, dicevamo, analogo. Questo è pulsione, quindi *aistheton*, ossia il percepito, delle fluttuazioni eccitanti. Ma, con un gioco di parole che scioglieremo subito, pulsione che pulsa della vita pulsionale del vivente. Per spiegarci: ogni pulsione è anticipata dalle tracce residue che hanno popolato il corpo; da ciò segue che, come fosse segno, questa rimandi ad altre pulsioni, le rievochi. Ma per rievocarle si necessita di una terza pulsione che costruisca il ponte, ossia che, in luogo della *significazione* della semiotica generale, faccia *sentire*: non fa *segno* ma fa *senso*. Potendo vantare di una memoria da intendere come sezione bergsonianamente prossima al vertice del celebre cono di *Matière et Mémoire* (Bergson 2020, 129) o alla fatidica marionetta di Kleist (cioè non riflessiva ma riflessa) la pulsione *I* (interpretante) fa *sentire* con la pulsione *A*, anche la *B*. La peculiarità, rispetto alla semiotica generale, è la radicalità immanente del sistema-corpo (la *tautegoricità*, volendo). La pulsione *I* nel far *sentire* *B* con *A*, in

²² Tra l'altro anche Klossowski prende in prestito da Aristotele la terminologia, φάντασμα in particolare viene dal *De anima* (Aristotele, *De anima*).

vero *si sente*. E tale sentirsi è esattamente quel proprio sentire sé stesso del corpo. In tal senso, a nostro avviso, va qualificata l'*anima* lyotardiana, ossia come pulsione *I*, o, il che è lo stesso, come *fantasma*. Allora ne dovrà seguire, per mantenere l'identità, che, così come fatto da Klossowski per il *fantasma*, anche Lyotard riservi all'*anima* quel ruolo di peculiare interpretante che abbiamo appena presentato. In fin dei conti, l'anima, proprio in quanto pensiero-corpo, in quanto pre-lo o pre-cogito, sembrerebbe risolversi in un ruolo non dissimile da quello delineato per il fantasma. Come questo, quella viene *esistata* da una sensazione che squarcia l'inanimato: «Un suono, un odore, un colore traggono dal continuum neutro, dal vacuum, la pulsazione di un sentimento» (Lyotard 1993b, 123); e allo stesso tempo interpreta e si interpreta, nel senso fantasmatico, ossia *si sente*, sentendo la sensazione. Che l'anima si svegli dalla letargia, che riceva la propria animazione dall'avvenire di una sensazione, equivale a dire che il corpo assuma una postura di auto-esplicazione di sé, che il fortuito delle fluttuazioni eccitative, per dirla con Klossowski, venga provato, percepito: sensazione e sensibilità corrono l'una verso l'altra, incontrandosi nell'emersione sincopata dell'anima. È questa bi-condizionalità a venir investita da Lyotard del ruolo di principio minimo per l'estetica, e perciò quell'anima è aggettivata come *minima*: da un lato la sensazione squarciante, come cerchio magico che topograficamente evoca all'animazione; dall'altro l'interpretazione sensibile dell'affetto, capace di sentirlo in quanto tale, in quanto corpo.

In questo quadro, la questione dello *stile*, con cui avevamo aperto questa sezione, si può adesso facilmente inserire. Lo *stile* pertiene a quell'introspezione dell'artista verso il proprio fantasma, verso la propria anima, e l'effetto che dopo tale valutazione esprime sulla sensazione. Scrive Lyotard che «Lo sguardo da pittore è la visione dell'assenza di sensazione nella sua presenza» (Lyotard 1993b, 125-126). Così come l'anima si desta dal torpore anestetico poiché una sensazione accade, si dà anche il percorso inverso, ossia che alla sensazione l'anima restituisca il favore: contagiandola di sé così come la sensazione, marchiandola, l'ha condannata a bruciare, a sentirsi. Ma quel che l'anima proietta sulla sensazione sentita è nientemeno che ciò che le manca e a cui è destinata: l'anestetico. L'apparenza «è marchiata dal sigillo della propria sparizione» (Lyotard 1993b, 126). Al momento

dell'apposizione dello stile, le sensazioni vengono «transmuées» (Lyotard 1993a, 208), ossia subiscono per contatto il contagio dell'impermanenza. L'anima è tale poiché estetica: in quanto sensazione sentita, è il sentirsi della sensazione. Proprio perciò arreca su di sé la propria stessa maledizione, quella di un'esistenza effimera e baluginante, sempre restituita all'anestetico torpore del non sentirsi. La sensazione è così bagnata della stessa inquietante destinalità transeunte, quella di sparire così come apparsa. Tradotto nei termini della semiotica pulsionale, si può dire, allora, che con il dissolversi del fantasma, anche la sensazione svanisce. Se non c'è interpretante, manca la significazione: senza il *segno I*, il *segno A* non potrà mai rimandare al *segno B*; questo nella semiotica generale. In quella pulsionale, se manca la *pulsione I*, la *pulsione A* non potrà mai sentire la *pulsione B*. Con l'ovvia complicazione, che è poi quella indicata da Lyotard con il *double bind*, che le *pulsioni I, A e B* siano rette da un regime ontologico della mutualità: se ce n'è una, tutte sussistono; se manca una, tutte periscono. Essendo la sensazione uno stato transitorio, con lei passa anche quel sentirsi che è il fantasma, l'interpretante. È proprio questo effimero darsi che dall'*anima* — in quanto sentimento di sé, ossia della sensazione che la convoca — va a marchiare la sensazione stessa. Direbbe Klossowski che tale marchio non consisterebbe in altro che nell'oblio del fortuito. La relazione di tale oblio (inteso come incoscienza delle fluttuazioni eccitative) con la sensazione è quanto in questione nello sguardo artistico. Come avviene per il *simulacro* che sempre si dà a partire dal *fantasma*, vi è un modo, quello artistico, che garantisce la produzione di sé, che agisce la dottrina del *Circolo*, rivendicando l'a-volitivo volere del fantasma. Allo stesso modo lo *stile* di cui parla Lyotard «Oppone il sensibile a se stesso», all'anestetico che sempre precede l'*anima*. Nelle battute conclusive di *Anima minima*, Lyotard articola la tipologia di memoria attribuibile alla sua *anima*, sostenendo che di certo non le si possa attribuire la capacità di una tensione di pensiero mirante a riattualizzare ricordi passati (che molto assomiglia, riprendendo il precedente esempio, a una memoria da intendersi come sezione più vicina alla base che non al vertice del cono di Bergson — Bergson 2020, 129), eppure, proprio nel sigillo anestetico che il gesto artistico lascia sull'estetico

[...] l'affetto puntuale che esso risveglia porta immediatamente con sé il valore di un ritorno. Ciò che ritorna in questo avvenire [...] non suscita ricordo. Bisogna rovesciare il rapporto: l'avvenire avviene come ritorno (Lyotard 1993b, 128).

Volendo leggere questa citazione attraverso gli strumenti di Klossowski, allora il ritorno in questione è di quel passato anestetico, ossia di quell'oblio delle fluttuazioni eccitative che precedono qualsiasi interpretazione pulsionale, qualsiasi sensazione. Una conferma di questa posizione lyotardiana la si può trovare ne *La Confessione di Agostino* ove la questione dell'iscrizione mancata, per dirla con *Dio e la marionetta*, è rielaborata sotto la lente dell'infanzia «che, non avendo l'uso dei segni linguistici, *infantia*, non ha lasciato tracce» (Lyotard 1998b, 29)²³. Questo legame che stiamo evidenziando tra iscrizione mancata e stile non viene esaurito nella sola occorrenza bibliografica dell'*Anima minima*, bensì Lyotard lo dissemina eterogeneamente tra i suoi scritti. Parzialmente, ne abbiamo già accennato circa la questione del timbro nel testo tratto da *L'inumano*. In maniera più esplicita, in *Peregrinazioni* Lyotard torna sull'argomento transitando presso la pittura di Cézanne. Sostiene infatti Lyotard che il pittore, con il suo *tocco*, cerchi di «cogliere il colore allo stato nascente» (Lyotard 1988c, 42), ossia cerchi di restituire una percezione che precede il filtro trascendentale. Lo *stile* starebbe allora nella capacità artistica di produrre un oggetto estetico come fosse testimonianza di un'epistemologia minima, tanto che l'arte consisterebbe «in una disposizione a ricevere la materia delle sensazioni» (Lyotard 1988c, 42); materia che già in *Dio e la marionetta* fa rima con timbro, e difatti l'autore francese parla di «'materia' che si nasconde nei 'dati'» (Lyotard 1988c, 43)²⁴. Il gesto artistico dischiude quindi a quella stessa performatività dell'*Eterno Ritorno* di cui scrive Klossowski. Ancor più ricca di suggestioni, se si segue questa linea interpretativa, è la chiusura finale del testo del '93:

²³ Segnaliamo che questo riferimento all'infanzia si lega al precedente *Lectures d'enfance* di Lyotard, come fa notare Bruno Clement. Si veda: Clement in Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 68.

²⁴ Dialogo tra i due testi rimarcato ancora con l'individuazione in Cézanne di una sintesi minima capace di «riunire in una sola unità una molteplicità infima di elementi, mantenere un dato pur già passato in una presenza 'come se', condizione più modesta di una memorazione» (Lyotard 1988c, 45). Sintesi minima che sembra proprio quella del timbro.

«Per questo il gesto — quello artistico, n.d.r. — suscita sempre una nostalgia e causa un'amnesia» (Lyotard 1993b, 129). Nostalgia per l'anestetico, che però, stante il quadro che abbiamo tracciato, non può essere ricordato, poiché mai sentito. A tal proposito, con il rischio di risultare provocatori, crediamo sarebbe possibile interpretare l'incompiuto *La Confessione di Agostino* come un testo che, mettendo al centro della propria indagine l'operazione stessa della scrittura confessionale, faccia di questa un caso di produzione artistica²⁵. Se prendiamo l'ultima citazione che abbiamo riportato da *l'Anima minima*, che attribuisce al gesto artistico un effetto e nostalgico e amnesico, la si può porre in dialogo con la seguente citazione tratta dal testo sulle confessioni: «la conversione [...] autorizza la confessione come viaggio in avanti attraverso il ritorno indietro» (Lyotard 1998b, 59). Un 'indietro' che, occorre specificarlo, è senza memoria, come abbiamo già scritto sopra e come Lyotard tiene a ribadire riferendosi al tempo della visita: «La traccia si conserva a stento», «come potrei sapere che egli è di ritorno [...] egli è inconoscibile», e ancora «Con un tocco [...] Dio forse (o il diavolo?) immerge la creatura nella sua presenza, la sottrae a se stesso» (Lyotard 1998b, 47-48). Gli enunciati dell'*Anima minima* e de *La Confessione di Agostino* si richiamano vicendevolmente e permettono un'interpretazione di quest'ultima anche in ragione di una successiva considerazione che Lyotard fa delle *confessioni*. Egli, infatti, non ignora la natura artificiosa e creativa della scrittura, da cui non può sottrarsi il caso agostiniano: «la confessione [...] ha richiesto di negoziare con la lingua» (Lyotard 1998b, 73). L'operazione di Agostino è del tutto *ex post* rispetto alla visita: per confessare la propria inadeguatezza, il proprio sistematico ritardo dalla visita, ricorre alla scrittura che, però, quel ritardo «non fa che allungarlo» (Lyotard 1998b, 49). Questo reinserimento della scrittura nella dimensione temporale, da intendersi come temporalizzazione propria al trascendentale «potere di sintetizzare in generale» (Lyotard 1988c, 59), è in strettissima correlazione con quel marchio nullificante che l'anima apporterebbe sulla sensazione (Lyotard 1993b, 125-126).

²⁵ Un'interpretazione, questa, che per certi versi potrebbe trovare un legame utile con quella di Clement, che trova nelle *Confessioni* agostiniane, e di riflesso nella lettura che ne fa Lyotard, una conversione *in primis* alla lettura (Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 64).

Scrivi infatti: «la temporalità soffia la morte sulle cose e sui segni» (Lyotard 1998b, 42). In quest'ottica, le confessioni sarebbero per Agostino la produzione simulacrale di quel fantasma klossowskiano, un tentativo di ritraduzione pulsionale fatto dall'interno della traduzione apofantica, pari a quella del *Circolo*: «la scrittura confessionale porta l'incrinatura con sé. Agostino confessa il suo Dio e si confessa non perché è convertito, ma si converte o tenta di convertirsi nel confessarsi» (Lyotard 1998b, 44). Come per Cézanne, si tratta della testimonianza di un'epistemologia minima, una testimonianza peculiare però, poiché indicale, cioè funzionante a mo' di cicatrice. Questa testimonia di un'assenza in un senso solamente performativo: «non porta testimonianza, è la testimonianza [...] una ferita, un'ecchimosi, una cicatrice possono attestare che è stato ricevuto un colpo, ne sono l'effetto meccanico» (Lyotard 1998b, 17), un po' come avviene per quella complessa palla da biliardo che risponde al nome di marionetta, o automa (Lyotard 1988b, 209): «Lo *stilus* di Agostino [...] si piega ai timbri» (Lyotard 1998b, 16)²⁶.

Con un rapido esercizio di pensiero, se riprendessimo questo concetto di *automa*, ne potremmo adesso ancor più sostenere la presenza aleggiante in quest'estetica della contingenza. Se alle fluttuazioni eccitanti sostituiamo i meccanismi descritti da Aristotele, avremo dell'umano una figura sovrapponibile a quella della marionetta. Sorta di dispositivo pulsionale costruito in modo da attivarsi all'incombere di una sollecitazione esterna, montante tutto un castello affabulatorio al momento in cui attivandosi si sente: cioè quando tale dispositivo si fa sensazione sentita.

²⁶ Interessante è segnalare come proprio in questo passaggio Lyotard faccia ricorso al termine *fantôme* (Lyotard 1998a, 23); direttamente (Klossowski 1969a, 199) o per sinonimi stretti (*phantasme* sicuramente è l'occorrenza più frequente: Klossowski 1969a, 78, 194, 196) è un termine utilizzato proprio da Klossowski. In aggiunta, Lyotard vi fa ricorso inserendolo in una dinamica, quella dello stile, che stiamo qui cucendo assieme a quella del simulacro. Se, quindi, come sostiene Härle, la differenziazione tra la *pensée-corps* di Lyotard e la *Denkungsart* kantiana non venga ulteriormente elaborata oltre l'*Anima minima* (Enaudeau, Nordmann, Salanskis, Worms 2008, 59), si può allo stesso tempo sostenere che se ci sono degli indizi, relativi più all'anima in sé che a sue disambiguazioni (ma che comunque, a fronte di uno scrupoloso lavoro di ricerca assommato a una inevitabile applicazione ermeneutica, potrebbero aiutare anche nella traccia individuata da Härle), questi probabilmente vanno dissotterrati proprio in quel testo incompiuto, nonché velato da una pellicola allegorica, che è *La Confessione di Agostino*.

L'automa assurge così a modello percettologico alternativo a quello internamente ripiegato del soggetto. Due posture epistemologiche distinte: percettologia dell'automa ed estetica del contingente da un lato, epistemologia trascendentale ed estetica del soggetto dall'altro.

Un modello che siamo molto più propensi ad accogliere di quanto si possa credere. Si pensi a quel che gli androidi dei racconti di fantascienza ci dicono, seppur alle volte venga parzialmente equivocado: la questione non è tanto, o perlomeno non solo, il tipo di condizione che attribuiamo a dei doppi meccanici, ma soprattutto quanto quelli dicano di noi, non potendo scorgerne sostanziali differenze. Più che il concedere o meno cittadinanza all'androide, quel che ci inquieta è la relativizzazione a cui siamo costretti: sorge il dubbio se non sia forse l'umano a dover venir riqualificato come automa.

Bibliografia

Aristotele, *De anima*, in Movia G. (a cura di), 2001: *Aristotele. L'anima*, Milano, Bompiani.

Aristotele, *De motu animalium*, in Lanza D. - Vegetti M. (a cura di), 2018: *Aristotele. La vita*, Milano, Bompiani.

Aristotele, *De generatione animalium*, in Lanza D. - Vegetti M. (a cura di), 2018: *Aristotele. La vita*, Milano, Bompiani.

Aristotele, *Mechanica*, in Ferrini M. F. (a cura di), 2010: *Aristotele. Meccanica*, Milano, Bompiani.

Aristotele, *Metaphysica*, in Reale G. (a cura di), 2004: *Introduzione, traduzione e commentario della "Metafisica" di Aristotele*, Milano, Bompiani.

Bataille G., 1970: *La congiura sacra*, tr. it. di F. Di Stefano, R. Garbetta, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Bergson H., 1896: *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, tr. it. di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza, 2020.

Bonomotti M.L., 2011: *La rielaborazione del sublime kantiano in Lyotard: apertura di un problema di fruizione*, «Itinera» 2, pp- 76-95.

Bürger P., 1974: *Theory of the Avant-Garde*, tr. en. by M. Shaw, Minneapolis, Minnesota, USA, University of Minnesota Press, 1984.

Burke E., 1757: *Inchiesta sul bello e il sublime*, tr. it. di G. Sertoli, G. Miglietta, Milano, Aesthetica, 2017.

Campo A., 2021: *Desublimare il sublime kantiano? Alcune considerazioni a partire da Lyotard e Deleuze lettori dell'Analitica del sublime*, «Lebenswelt» 18, pp. 125-160.

Deleuze G., 1968: *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1997.

Eco U., 1975: *Trattato di semiotica generale*, Milano, La nave di Teseo, 2016.

Eco U., 1979: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2016.

Eco U., 1984: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

Enaudeau C. - Nordmann J.-F. - Salanskis J.-M. - Worms F. (éd par.), 2008: *Les Transformateurs Lyotard*, Paris, sens & tonka, 2008.

Ferrini M.F. (a cura di), 2010: *Aristotele. Meccanica*, Milano, Bompiani, 2010.

Giannetto G., 2014: *Intuizione intellettuale e sintesi trascendentale in Kant*, Napoli, La scuola Pitagora, 2014.

Hollier D., 1979: *Il collegio di sociologia: 1937-1939*, tr. it. di M. Galletti, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Jouffroy, A. - Klossowski P., 1994: *Il segreto potere del senso. Conversazioni*, tr. it. di G. Zuccarino, Genova, Graphos, 1997.

Kant I., 1787: *Critica della ragion pura*, tr. it. di P. Chiodi, Novara, UTET, 2013.

Kant I., 1790: *Critica del Giudizio*, tr. it. di M. Marassi, Milano, Bompiani, 2004.

Kleist H. V., 1810: *Sul teatro di marionette. Aneddoti. Saggi*, tr. it. di E. Pocar, Parma, Guanda Editore, 1986.

Klossowski P., 1969a: *Nietzsche et le cercle vicieux*. France, Mercure de France, 1978.

Klossowski P., 1969b: *Nietzsche e il circolo vizioso*, tr. it. di E. Turolla, Milano, Adelphi, 1981.

Lyotard J.-F., 1974: *Economia libidinale*, tr. it. di M. Gandolfi, Firenze, Colportage, 1978.

Lyotard J.-F., 1988a: *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

Lyotard J.-F., 1988b: *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, tr. it. di E. Raimondi, F. Ferrari, Milano, Lanfranchi Editore, 2015.

Lyotard J.-F., 1988c: *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, tr. it. A. Ceccaroni, Bologna, il Mulino, 1992.

Lyotard J.-F., 1991: *Lezioni sull'analitica del sublime*, tr. it. di A. Branca, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Lyotard J.-F., 1993a: *Moralités postmodernes*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

Lyotard J.-F., 1993b: *Anima minima. Sul bello e il sublime*, tr. it. F. Sossi, Parma, Pratiche Editrice, 1995.

Lyotard J.-F., 1998a: *La Confession d'Augustin*, Paris, Éditions Galilée, 1998.

Lyotard J.-F., 1998b: *La Confessione di Agostino*, tr. it. S. Marino, Napoli, Filema Edizioni, 1999.

Monk S.H., 1935: *Il Sublime. Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, tr. it. di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991.

Newman B. - O'Neil, J. (ed.), 1990: *Barnett Newman: selected writing and interviews*, New York, USA, Alfred A. Knopf, 1990.

Peirce C.S. - Maddalena, G. (a cura di), 2009: *Scritti scelti*, Milano, Mondadori, 2009.

Rajchman J., 1998: *Jean-François Lyotard's underground aesthetics*, «October» 86, pp. 3-18.

Ronchi R., 2017: *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Rosenblum R., 1961: *The abstract sublime*, «ARTnews» 49, 10, pp. 38-41, 56, 58.

Sertoli G., 1985: *Presentazione*, in Burke E., *Inchiesta sul bello e il sublime*, Milano, Aesthetica, 1985.

Snell B., 1946: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, tr. it. di V. Degli Alberti, A. Solmi Marietti, Torino, Einaudi, 1963.

Vizzardelli S., 2022: *Membrane allarmate. Lyotard, Lacan e la sensibilità contemporanea*, «Lebenswelt» 21, pp. 99-117.