

CLAUDIO D'AURIZIO

## I SILENZI DELLA LETTERATURA: PLURALITÀ, RESISTENZA, STILE

### 1. Introduzione

«Il silenzio», scrive lo scrittore e saggista francese Christian Salmon, «lavora dall'interno la letteratura. È il suo maestro e padrone. Nessuno può sfuggirgli» (Salmon 2022, 30). Come suggerisce il titolo del libro da cui è tratta quest'affermazione, la letteratura è a tal punto compenetrata dal silenzio che essa potrebbe addirittura essere definita come *L'art du silence*. Una precisazione fondamentale riguarda la 'letteratura' cui si attaglia questa definizione: il termine è da intendersi perlopiù in riferimento alla produzione letteraria contemporanea – ovvero quella che va, grossomodo, dagli inizi del XIX secolo fino ai giorni nostri – e il principale oggetto da inquadrare tramite tale prospettiva è soprattutto (ma non esclusivamente) il romanzo, quella forma letteraria senza forma, o quel genere letterario «senza genere» (Rancière 1998, 29), che nel corso degli ultimi due secoli ha stravolto, se non proprio dissolto, i principi poetici e i canoni estetici che definivano un tempo le «Belle lettere» (cfr. Rancière 1998, 17-30).

Negli ultimi anni, abbiamo dedicato alcuni studi alla relazione che vige tra il silenzio e la scrittura letteraria e al peculiare mutismo del linguaggio della letteratura – o, più in generale, dell'arte – individuato da critici e filosofi, ma pure da scrittori e artisti, nel corso del Novecento (cfr. D'Aurizio 2024a; D'Aurizio 2024b; D'Aurizio 2017 ai quali ci sia consentito di rinviare il lettore). Questa linea di ricerca ci ha portato a rintracciare ed evidenziare l'esistenza di un vero e proprio *paradosso* che ci sembra riaffiorare, con sfaccettature differenti, in numerosi luoghi del pensiero critico e filosofico contemporaneo. Esso consiste, in breve, nell'idea secondo cui l'arte e la letteratura contemporanee si esprimono (o si dovrebbero esprimere) attraverso un linguaggio che è fondamentalmente muto. Tale posizione, che dev'essere compresa anche in relazione al sorgere e al diffondersi di altri 'saperi', in particolar modo alla nascita della psicoanalisi (cfr. Oliva 2024),

affiora in autori appartenenti a 'stili' e 'tradizioni' di pensiero anche apparentemente distanti fra loro.

Appare innanzitutto negli scritti «teologico-linguistici» (Desideri - Baldi 2010, 15) del giovane Walter Benjamin che, muovendosi tra filosofia e critica letteraria, individua nell'approdo alla «lingua muta» (cfr. Moroncini 2000) delle cose uno dei *compiti dello scrittore* (cfr. Benjamin 1916; Benjamin 1921; Benjamin 1922; Benjamin 1966, 23-24); ritorna, poi, nella ripresa e nella rielaborazione di una parte di questi motivi benjaminiani da parte di Theodor Wiesengrund Adorno, che li incorpora e li impiega quali strumenti di interpretazione dell'arte contemporanea (cfr. ad es. Adorno 1961; Adorno 1970). Ma emerge con forza anche all'interno di quella commistione tra produzione filosofica e critica letteraria così caratteristica del pensiero francese del secondo Novecento (cfr. Badiou 2012, 12-13; Scarlato 2023), abitando tanto le riflessioni sulla scrittura di Maurice Blanchot, nelle quali l'opera letteraria è concepita come un «ricco luogo di silenzio» (Blanchot 1959, 249), quanto il lungo confronto di Foucault con la letteratura, il cui «*linguaggio silenzioso*» (Foucault 1961, 365) possiede, nella sua prospettiva, un'estrema prossimità con quello della follia. Infine, è rilanciata ed esplorata nella ricognizione, inaugurata nell'ultimo decennio del xxi secolo, e tutt'ora in corso, da parte di Jacques Rancière sui regimi estetici, sull'«epoca della letteratura» (Rancière 1998, 103) e sulle sue «politiche» (Rancière 2006).

Nelle pagine che seguono intendiamo accennare ad alcune linee di ricerca ulteriori che si diramano a partire dall'individuazione di questo paradosso, di questo nodo teoretico – in riferimento alla letteratura e alla riflessione teoretica sulla produzione letteraria. In particolare, ci preme soffermarci su alcuni aspetti della *pluralità* di sensi e di modalità di manifestazione del *silenzio* nella letteratura, sulle maniere attraverso cui esso pervade e struttura la scrittura letteraria e sul portato eminentemente *critico-politico* che è intrinsecamente connesso a questa dimensione silente.

## **2. La rinuncia alla parola**

La produttività del paradosso secondo cui l'arte, in generale, e la letteratura, in particolare, si esprimono attraverso un linguaggio muto poggia su una pluralità di fattori. Quest'idea, infatti, funziona sia sul piano della poetica, come un 'ideale regolativo', ovvero come qualcosa cui le opere dovrebbero tendere, sia sul piano estetico, come un fattore di cui tenere conto per l'interpretazione di quello

che Benjamin definiva il «contenuto di verità» (Benjamin 1922, 523-524) delle opere, sia sul piano teoretico, come un elemento che concorre alla definizione di ciò che un'opera letteraria è o fa. Il libro di Salmon citato in apertura è particolarmente efficace nell'individuazione di questa pluralità di dimensioni che intrecciano il silenzio alla scrittura letteraria: prenderemo spunto anche dalle sue riflessioni e da alcune delle sue indicazioni per indicare talune delle poste in gioco di tale rapporto e per verificare la definizione della letteratura come autentica arte del silenzio.

Innanzitutto, si può iniziare dall'osservazione di un tema molto diffuso nella produzione letteraria contemporanea, ovvero la *rinuncia* alla parola, l'*abbandono* della scrittura e dell'opera e l'approdo finale al mutismo che in alcuni autori sembra costituire il paradossale compimento della loro opera. Uno dei capolavori letterari mitteleuropei del primissimo Novecento, la *Lettera di Lord Chandos* (1902) di Hugo von Hofmannsthal, si conclude con la formulazione esplicita di un *rifiuto* (cfr. Salmon 2022, 37-39) che diverrà paradigmatico per una parte considerevole della scrittura letteraria del xx secolo:

negli anni venturi, e in quelli seguenti, e in tutti gli anni di questa mia vita non scriverò più nessun libro [...]: e ciò per questo solo motivo, [...]: perché la lingua in cui mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma forse anche di pensare, non è il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le *cose mute*, e in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto (von Hofmannsthal 1902, 59-61, corsivo nostro).

Le parole che la penna di von Hofmannsthal attribuisce al suo Lord Chandos sono destinate a riecheggiare a lungo durante il secolo successivo. Ma possono anche essere lette come un segno eloquente di quella trasformazione interna all'arte dello scrivere che, secondo Rancière, è iniziata almeno a partire dalla rivoluzione espressiva inaugurata dal Romanticismo.

La sensibilità nei confronti delle *cose mute* cui si riferisce von Hofmannsthal è in perfetta sintonia con quella «rivoluzione silenziosa» (Rancière 1998, 13) che trasforma la scena della scrittura nel luogo di manifestazione di una parola muta, intesa quale strategia per l'espressione delle cose che non hanno voce e come scrittura del loro silenzio. Esempio è, in tal senso, il capolavoro di Victor Hugo: in *Notre-Dame de Paris* (1831) egli rende la cattedrale di Parigi l'autentica protagonista del suo

romanzo tanto che in esso sembrano le sue mura e le sue pietre a esprimersi piuttosto che i suoi personaggi umani – opera «mostruosa», la definisce un critico letterario dell'epoca, in cui «l'uomo e la pietra vengono confusi e formano un solo e stesso corpo» dacché sotto la penna di Hugo «la pietra si anima e sembra obbedire a tutte le passioni umane» (Planche 1838, 757). Ma, rispetto al tema della rinuncia alla scrittura, sono ben più calzanti gli esempi letterari e biografici di Arthur Rimbaud e di Stéphane Mallarmé. L'uno che nella celeberrima lettera a Paul Demeny del 1871 afferma prima di voler «farsi *veggente*» per approdare a un «linguaggio universale» che si faccia carico dell'umanità e degli animali, una lingua capace di «investigare l'invisibile e ascoltare l'inaudito essendo ben altro che riprendere lo spirito delle cose morte» (Rimbaud 1871, 454-459), per poi abbandonare definitivamente la poesia due anni più tardi; l'altro con il suo progetto, impossibile e quindi destinato a non essere mai realizzato, di un Libro come «espansione totale della lettera» (Mallarmé 1897, 276; in merito cfr. Rancière 1996)

D'altronde, a ben vedere, una specie di consapevole rinuncia alla scrittura costituisce già il nucleo della «formula», per usare la definizione impiegata da Gilles Deleuze in uno splendido saggio (cfr. Deleuze 1993, 93-118), che aveva fatto la sua prima comparsa nella storia della letteratura occidentale grazie al misterioso protagonista del racconto *Bartleby lo scrivano* (1853) di Herman Melville. Lungo tutto il racconto, il personaggio di Bartleby non fa che ripetere una sola frase, e sembra non avere «altra via d'uscita» che quella di «tacere» dopo aver «pronunciato la formula» (Deleuze 1993, 98), ossia il celebre '*I would prefer not to*' che oppone a ogni richiesta da parte dell'avvocato presso il cui studio è stato da poco assunto come scrivano. Tale mutismo lo conduce «fino al silenzio finale nella prigione», rendendo evidente che «dopo la formula non c'è più niente da dire» (Deleuze 1993, 98).

Se, da una parte, è vero quanto sostiene Deleuze, ovvero che «Bartleby non è una metafora dello scrittore, né il simbolo di alcunché» (Deleuze 1993, 93), d'altra parte, è altrettanto vero, però, che la parabola narrativa del personaggio di Melville sembra ripetersi e infestare, secondo diverse modalità, le vicende esistenziali e biografiche di molte scrittrici e di molti scrittori contemporanei. Al punto che Enrique Vila-Matas ha dedicato un intero libro, *Bartleby e compagnia* (2000), alla «sindrome di Bartleby», con l'intento di indagare le tracce di quel «male

endemico delle lettere contemporanee» il quale fa sì che alcuni «creatori, pur avendo una coscienza letteraria molto esigente (o forse proprio per questo), finiscano per non scrivere nulla; oppure scrivano uno o due libri e poi rinuncino alla scrittura; oppure ancora, dopo aver avviato senza problemi un *work in progress*, si ritrovino un giorno letteralmente paralizzati per sempre» (Vila-Matas 2000, 12; in merito cfr. Salmon 2022, 33-48). Tra le sue pagine appaiono, tra gli altri, i nomi di Robert Walser e di Rimbaud, di Roberto Bazlen e di Robert Musil, tutti accomunati dal medesimo 'morbo' – che assume, però, una forma e un parossismo differenti in ciascuno dei casi presi in considerazione.

Ora, non concordiamo completamente con la 'diagnosi' di Vila-Matas, che nell'intraprendere il suo percorso sostiene di essere in procinto di avventurarsi nel «labirinto del No», di inseguire le tracce di una «pulsione negativa» (Vila-Matas 2000, 13). Ciò che importa, però, è il riconoscimento, in questa tendenza, della sola «strada rimasta aperta all'autentica creazione letteraria [...] che, aggirandosi intorno all'impossibilità della scrittura, si interroga su cosa essa sia e dove si trovi» (Vila-Matas 2000, 13). In questo senso, ci sembra significativo quel che afferma Giorgio Agamben, secondo cui la formula di Bartleby è una «formula della potenza» (Agamben 1993, 62) e lo stesso personaggio incarna esemplarmente una figura della potenza che ritornerà continuamente nella letteratura dei secoli successivi. In quanto «scriba che ha cessato di scrivere», infatti, Bartleby «è la figura estrema del nulla da cui procede ogni creazione e, insieme, la più implacabile rivendicazione di questo nulla come pura, assoluta potenza» (Agamben 1993, 60). Così, piuttosto che un semplice rifiuto o una mera negazione, il personaggio di Melville attua una «interruzione della scrittura» che «segna il passaggio alla creazione seconda», ovvero quella

in cui Dio richiama a sé la sua potenza di non essere e crea a partire dal punto di indifferenza di potenza e impotenza. La creazione che ora si compie non è una ricreazione né una ripetizione eterna, ma, piuttosto, una decreazione, in cui ciò che è avvenuto e ciò che non è stato sono restituiti alla loro unità originaria nella mente di Dio e ciò che poteva non essere ed è stato sfuma in ciò che poteva essere e non è stato (Agamben 1993, 84).

### 3. L'impossibilità della scrittura

Un secondo aspetto del rapporto tra silenzio e scrittura letteraria, contiguo al rifiuto tanto da poter quasi apparire come una variazione sullo stesso tema, è la relazione col *fallimento*, con

lo *scacco* e con l'*impossibilità* delle opere letterarie, con l'inammissibilità di una loro *conclusione* in forma compiuta e definitiva, con la loro costitutiva e ineliminabile *apertura*. Si tratta di un motivo che emerge nel corso del Novecento in forme disparate. Vogliamo limitarci qui a menzionare solo due esempi letterari.

Innanzitutto, tale aspetto è stato al centro della poetica di Samuel Beckett che, tanto nelle sue *pièces* teatrali quanto nella sua prosa, ha esplorato la dimensione dello scacco e del fallimento per condurla fino al parossismo. Una delle frasi più note e citate di Beckett suona: «Tutto solito. Nient'altro mai. Mai tentato. Mai fallito. Fa niente. Tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio» (Beckett 1983, 66). Ma, ben al di là della fin troppo facile assunzione di un aforisma a manifesto o programma poetico, è facile constatare come l'intera opera dello scrittore irlandese sia attraversata da una tensione verso il fallimento che ne permea la scrittura tingendola di buio e silenzio.

*Aspettando Godot* (1949) mette in scena un'attesa infinita e impossibile. La trilogia composta da *Molloy* (1951), *Malone muore* (1951) e *L'innominabile* (1953) presenta dei personaggi dai tratti progressivamente più indefiniti, che scivolano progressivamente verso il silenzio – con le battute conclusive del lungo monologo che, di fatto, costituisce per intero l'ultimo dei tre romanzi che recitano: «bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino [...], sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò» (Beckett 1953, 119). *Finale di partita* (1955) è modellato a guisa della fase conclusiva di una partita di scacchi che, però, non finisce mai, una «catastrofe senza fine», come la definisce Adorno (1961, 129) – o, come dirà Deleuze relativamente all'intera produzione di Beckett, siamo di fronte a una scrittura che ha a che fare con l'esperienza della «penultima parola» (cfr. Deleuze 1992). Sempre con le parole di Adorno, si può dire che Beckett attui nelle sue opere una «dissoluzione del linguaggio» e che la sua scrittura si componga del «linguaggio degli individui che stanno per *ammutolire*» (Adorno 1961, 117).

Seppur distante stilisticamente da Beckett, anche Thomas Bernhard ha condotto un corpo a corpo serrato con il tema dell'impossibilità dell'opera, del suo fallimento. Un esempio eminente è costituito da *Correzione* (1975), nel quale il personaggio

di Roithamer – che trae ispirazione per più di una caratteristica dalla figura di Ludwig Wittgenstein – rilegge, corregge e rivede ossessivamente il proprio manoscritto, senza poter mai terminare definitivamente il suo lavoro. Ma lo è anche, e forse in maniera ancor più evidente, il compito impossibile di Rudolf, protagonista di *Cemento* (1982), alle prese con l'impossibilità di scrivere il suo lavoro sul compositore Mendelssohn Bartholdy. Tuttavia, è soprattutto ne *La fornace* (1970) che il silenzio viene tematizzato esplicitamente nel racconto del progetto di Konrad che si ritira in una fornace «completamente immersa nel silenzio» (Bernhard 1970, 59; in merito cfr. Latini 2010, 23-29) per scrivere un saggio sull'udito. Eppure, ogni volta che il protagonista si accinge a lavorare, inevitabilmente «il silenzio finisce» (Bernhard 1970, 59), rendendo impossibile la prosecuzione della sua opera.

Tutta la scrittura di Bernhard mostra insomma di costruirsi in costante tensione con il silenzio da cui sembra promanare e cui mostra, in un certo senso, di voler far ritorno. L'impossibilità dell'opera letteraria e il suo costitutivo fallimento sono anche l'impossibilità e il fallimento del silenzio. Da una parte, è come se i suoi personaggi prendessero la parola a partire da un perturbamento del silenzio per provare ad accedere a un'altra impossibile e inaccessibile parola in grado di restituire un silenzio autentico, come se la scrittura, nevrotica e maniacale, fosse la lotta di una parola portatrice di silenzio contro la chiacchiera universale. Si pensi, per esempio, al racconto della cena artistica presso gli Auersberger in *A colpi d'ascia. Una irritazione* (1984) e al riecheggiare ossessivo delle parole eponime del libro nella memoria e nella scrittura. O ancora, si pensi ai rumori che infestano la soffitta degli Höller in *Correzione*. Dall'altra parte, però, il silenzio ha anche una carica minacciosa, appare, a tratti, come l'elemento in grado di schiacciare sotto il suo peso le figure che popolano l'universo narrativo di Bernhard, come una forza che congiura ai danni delle opere condotte dai suoi personaggi, sancendone l'impossibilità – e, in questo senso, il silenzio intrattiene un rapporto inscindibile con la morte.

#### **4. Storia, società, resistenza**

In letteratura il silenzio gioca un ruolo importante anche in relazione allo spazio storico-sociale da cui le opere provengono, con il quale sono in costante contatto e sul quale retroagiscono e sortiscono degli effetti. Si tratta, in altri termini, di ciò che

potremmo definire come la determinazione contingente e la funzione sociale dell'arte e della letteratura. Chiaramente, questo aspetto partecipa direttamente già nella determinazione di quanto osservato finora: va da sé che nel racconto della rinuncia di Bartleby si possano nettamente distinguere le eco della storia e della società statunitensi del Diciannovesimo secolo – come, d'altronde, dichiara esplicitamente il sottotitolo: *Una storia di Wall Street* –; o che nello stile della prosa e nel teatro di Beckett siano senz'altro percettibili *anche* gli effetti dei drammatici eventi bellici e atomici della metà del Novecento – giustamente, Adorno non esita a leggere dialetticamente il rapporto che vige tra *Finale di partita* e la storia, la cultura e la società a esso coeve (cfr. Adorno 1961). Insomma, se il silenzio si è imposto all'interno della letteratura degli ultimi due secoli ciò non è senza relazione con il *mondo* in cui essa è stata prodotta.

Questa connessione intrinseca, necessaria tra le opere letterarie e le condizioni dell'ambiente storico-sociale della loro provenienza è un elemento su cui si concentrano le riflessioni di quei pensatori cui abbiamo in precedenza attribuito l'idea paradossale di un linguaggio muto della letteratura. Benjamin si è interrogato a lungo sul rapporto tra verità, storia e scrittura. Il saggio su Goethe del 1922 è esemplare del suo modo di concepire dialetticamente la critica e la scrittura; così come i suoi lavori su Baudelaire o sulla riproducibilità tecnica dell'arte esemplificano magistralmente la connessione che vige tra le condizioni culturali, storiche e sociali di produzione delle opere e il loro contenuto di verità, tra l'opera, il suo tempo e il tempo in generale. Similmente, l'intera estetica negativa di Adorno si struttura attorno alla relazione tra arte e società, indaga il «carattere ancipite dell'arte» (Adorno 1970, 301), ovvero quella duplicità costitutiva delle opere che le rende, in termini durkheimiani, fatti sociali e, al tempo stesso, oggetti dotati di una speciale autonomia. Ancora, la prossimità tra follia e letteratura (nel segno del silenzio) indagata da Foucault lungo tutto il corso degli anni Sessanta e nella prima metà degli anni Settanta del Novecento è pensabile soltanto in relazione alla sua prospettiva metodologica: quell'epistemologia storica che lo ha portato a interrogare le fratture e le trasformazioni storiche dei saperi e che gli ha consentito di costruirne l'archeologia. Lo spazio e il silenzio della letteratura, infatti, sono pensabili soltanto in una stretta connessione con la *storia* della follia e con la trasformazione delle forme di visibilità. Infine, adottando una chiave di lettura non

troppo dissimile rispetto a quella foucaultiana, anche Rancière ha esplorato le condizioni del «regime estetico di visibilità delle arti» (cfr. Rancière 2000), ovvero l'insieme di metamorfosi determinanti l'emersione di quel «disordine nuovo» (Rancière 2004, 30) che non pervade soltanto l'arte ma l'intero pensiero di un'epoca storica, disordine che la filosofia deve cogliere ed elaborare.

Ora, pur con le enormi differenze che intercorrono tra le prospettive e le filosofie di questi autori, ci sono almeno due tratti in comune che ci sembrano estremamente significativi per l'indagine sul silenzio della letteratura contemporanea. Il primo di essi risiede in ciò: nonostante tutti insistano sul legame tra le opere e il mondo in cui sono prodotte, anzi, si potrebbe dire, *proprio perché* insistono su tale legame, questi autori non cessano di rimarcare, contemporaneamente, lo spazio di libertà che le opere introducono nel mondo. In altri termini, ricondurre un'opera alle condizioni storiche, sociali, materiali, culturali della sua produzione non vuol dire esaurirne il senso e il significato interpretandoli come semplice riflesso, effetto di tali condizioni. Al contrario: vuol dire valorizzare le istanze di autonomia, di libertà, di critica che un'opera riesce a veicolare e introdurre nel mondo partendo da condizioni ben determinate, senza però rendere astratte e senza obliterare queste ultime. In questa direzione, la letteratura assume sempre una postura *critica e politica* nei riguardi del mondo da cui proviene, indipendentemente dalle intenzioni di chi scrive.

Il secondo punto, che discende dal primo e lo potenzia, è che tale istanza critica, tale forza di *resistenza* delle opere artistiche e letterarie è ricondotta da questi autori proprio alla loro dimensione silente. Non è nella misura in cui 'comunicano' un messaggio critico chiaramente ed esplicitamente formulato che le opere resistono al potere, all'ideologia, alla violenza. Al contrario, è grazie all'espressione di un silenzio, alla capacità di parlare tramite un linguaggio muto, di intercettare ed esprimere qualcosa che non può essere semplicemente 'comunicato' che l'opera letteraria compie la propria funzione critica nei confronti del mondo o dei mondi che le stanno di fronte, che essa *resiste*, e ciò vale sia nel momento della sua produzione che in quello della sua ricezione e della sua posteriorità. Si potrebbe anche dire che, da questo punto di vista, per resistere e sfuggire al silenzio che il potere vorrebbe imporre, la letteratura si fa luogo di accoglimento e di espressione di un *altro silenzio*, parla attraverso un *linguaggio muto* che è, invece, molto

eloquente – si pensi, per non fare che un solo esempio molto attuale, al caso della Palestina, al ruolo che ha il silenzio nelle opere di scrittori, poeti e giornalisti palestinesi contemporanei (cfr. ad es. Kanafani 1969; Darwish 2014).

A ben vedere, tale aspetto può essere considerato da un duplice punto di vista. Da un lato, infatti, se si concorda con la tesi secondo cui la letteratura, e in particolare quella contemporanea, incorpora costitutivamente un silenzio, ciò vuol dire allora che essa è necessariamente critica in ognuna delle sue espressioni, che essa incorpora *inconsiamente* un silenzio eloquente ed espressivo rivolto contro le «parole d'ordine» (cfr. Deleuze 1988, 263) del potere, le quali sono ingiunzioni latrici di un silenzio censorio, violento. Ma, dall'altro lato, talvolta il silenzio stesso può diventare consapevolmente un tema d'indagine e d'esplorazione, può essere affrontato e impiegato direttamente per mettere in luce le fratture, le criticità del mondo circostante.

Esemplare è il recente romanzo breve di Don DeLillo, *Il silenzio* (2020), che racconta con un tono apocalittico l'improvviso blackout che colpisce la città di New York (e forse l'intero pianeta) e che è stato casualmente composto appena prima dell'inizio della pandemia da Covid-19. Il silenzio eponimo dell'opera è tanto incarnato come elemento stilistico che sostanza e struttura la prosa di DeLillo quanto esplicitamente tematizzato come chiave di lettura per l'interpretazione della comunicazione contemporanea tra gli individui. In questo secondo senso, il silenzio di cui ci parla DeLillo è quello che, nel mondo iper-capitalistico contemporaneo, sembra aver compromesso ogni possibilità comunicativa in assenza di social network. Attraverso la sua prosa, come scrive Salmon, lo scrittore americano «osserva alla lente d'ingrandimento la catastrofe delle parole [...]: la malattia delle parole [...], un crollo linguistico, una crisi di narrazione. L'era del mutismo cacofonico» (Salmon 2022, 75). Il racconto di un blackout, infatti, è contemporaneamente il racconto del crollo comunicativo e narrativo contemporaneo: «il guasto elettrico sospende ogni comunicazione tra gli esseri, ma anche ogni tensione narrativa tra gli eventi [...]. Non si tratta soltanto di un guasto tecnico, ma emotivo, psicologico, verbale, narrativo» (Salmon 2022, 78).

## 5. Stile e silenzio

Nel *Contro Sainte-Beuve* (1908-1909), Marcel Proust sostiene che i «bei libri sono scritti come in una lingua straniera» (Proust 1908-

1909, 103); mentre poco più avanti aggiunge: «Da non dimenticare: i libri sono l'opera della solitudine e i *figli del silenzio*. I figli del silenzio nulla debbono avere di comune con i figli della parola; i pensieri nati dal desiderio di dire qualcosa, da un biasimo, da un'opinione, ossia da un'idea oscura» (Proust 1908-1909, 107). In queste affermazioni risuonano senz'altro alcuni dei capisaldi dell'estetica e della poetica proustiane. Tra le altre, l'idea secondo cui è il silenzio della pratica artistica l'unica possibilità di ritrovamento, di riscatto del tempo 'perduto' della vita – come scrive Enrico Palma, «nel cuore della luce a cui ci fa pervenire la letteratura c'è il silenzio, e il fatto di provare tale silenzio significa che la notte l'abbiamo attraversata» (Palma 2023, 298). Ma si possono anche interpretare queste parole in un senso più generale, astraendole dal contesto dell'estetica di Proust.

Per certi versi, è anche questa l'operazione compiuta da Deleuze in *Critica e clinica* (1993), ultimo dei suoi libri pubblicati in vita, nel quale sono raccolti diversi saggi, principalmente di argomento letterario. Non è un caso se Deleuze pone in esergo al suo testo proprio l'affermazione proustiana sulla lingua straniera nella quale sarebbero scritti i bei libri. Infatti, quando analizza i fattori che rendono grande, innovativo, efficace lo stile di un grande scrittore, ciò che è individuato come l'elemento principale riguarda sempre i procedimenti attraverso cui si stravolge, si scuote, si conduce sino al limite una lingua. Ma si può ipotizzare che Deleuze abbia debitamente tenuto in conto, pur non citandola esplicitamente nel suo esergo, anche la seconda frase proustiana proveniente dal *Contro Sainte-Beuve*, ovvero quella sui libri come figli del silenzio. È facile accorgersi, infatti, che tali procedimenti sono sempre considerati in relazione al rapporto che intrattengono con il silenzio.

Consideriamo alcuni esempi. Nel caso di Leopold von Sacher-Masoch e dei «trattamenti creativi» cui lo scrittore austriaco sottopone la lingua, «è l'intero linguaggio a essere sospinto al proprio limite, musica o silenzio [...]: Masoch fa balbettare la lingua e sospinge così il linguaggio fino al suo punto di sospensione, canto, grido o silenzio, canto dei boschi, grido del villaggio, silenzio della steppa (Deleuze 1993, 78). Nella prosa di Melville, già considerato in precedenza rispetto a *Bartleby lo scrivano*, invece, saremmo di fronte a tre operazioni:

un certo trattamento della lingua; il risultato di questo trattamento, che tende a costituire nella lingua una lingua originale; e l'effetto, che consiste nel travolgere tutto il linguaggio, farlo fuggire, sospingerlo al suo limite per scoprirne il Fuori, silenzio o musica. Perciò un grande libro è sempre il rovescio di un altro libro che si scrive solo nell'anima, con silenzio e sangue [...]. *Billy Budd* [...] soffre di un balbettio che snatura la lingua, ma fa anche risalire l'Aldilà musicale e celeste dell'intero linguaggio [...]. Anche *Bartleby* è una natura angelica, adamitica, ma il suo caso sembra diverso, perché non dispone di un Procedimento generale, foss'anche il balbettio, per trattare la lingua. Si accontenta di una breve Formula, in apparenza corretta, tutt'al più un tic localizzato che compare in certi casi. E tuttavia il risultato, l'effetto, sono gli stessi: scavare nella lingua una specie di lingua straniera e confrontare l'intero linguaggio con il silenzio, farlo oscillare nel silenzio (Deleuze 1993, 97-98).

Ma si può dire che qualcosa di simile avvenga sempre nel trattamento che la scrittura letteraria fa subire al linguaggio. Lo *stile* è sempre il risultato di un sovvertimento estremo della lingua, l'innescò di un divenire delle strutture linguistiche che conduce la lingua fino al suo limite per oltrepassarlo in direzione del Fuori, del silenzio. La scrittura deve compiere una «decomposizione o distruzione della lingua materna» e, al tempo stesso, «l'invenzione di una nuova lingua nella lingua» affinché «tutto il linguaggio a sua volta [...] ondeggi [...], sia sospinto a un limite, a un fuori o a un rovescio che consistono in Visioni e Audizioni che non appartengono più a nessuna lingua» (Deleuze 1993, 18). In altri termini,

Come la nuova lingua non è esterna alla lingua, il limite asintattico non è esterno al linguaggio: è *il di fuori* del linguaggio, non al di fuori. È un dipinto o una musica, ma una musica delle parole, un dipinto con delle parole, un silenzio nelle parole, come se le parole riversassero ora il loro contenuto, visione grandiosa o sublime audizione [...]. Le parole fanno silenzio [...]. *Quando la lingua è così tesa* che si mette a balbettare, o a mormorare, a farfugliare..., *l'intero linguaggio raggiunge il limite* che ne delinea il fuori e si confronta con il silenzio. Quando la lingua è così tesa, il linguaggio subisce una pressione che lo restituisce al silenzio. Lo stile - lingua straniera nella lingua - è fatto di queste due operazioni [...], far balbettare la lingua, e nello stesso tempo portare il linguaggio al suo limite, al suo fuori, al suo silenzio (Deleuze 1993, 147-148).

Così, è anche in relazione a questo motivo che Deleuze individua nella scrittura «un'impresa di salute» (Deleuze, 1993, 16). Non perché gli scrittori godano di una salute di ferro; spesso anzi le loro

biografie ci raccontano delle esistenze affatto cagionevoli (si pensi proprio a Proust, per esempio). Ma hanno la capacità di passare attraverso delle esperienze che necessitano di una «buona salute precaria» per essere vissute. Lo scrittore «gode di un'irresistibile salute precaria che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili» (Deleuze 1993, 16). Le cose troppo grandi e troppo forti cui si riferisce qui Deleuze sono i «divenire» che consentono allo scrittore di creare, di inventare uno stile, di stravolgere la lingua fino a confrontarla col silenzio.

Ed è parimenti qui, inoltre, che ritorna la funzione politica, critica, di resistenza della letteratura su cui ci siamo soffermati poco più su. Infatti, scrive Deleuze che la «salute come letteratura, come scrittura, consiste nell'inventare un popolo che manca» (Deleuze 1993, 16). Inventare un popolo nella e attraverso la letteratura vuol dire creare e rendere sensibile, tramite la scrittura, l'esistenza di un popolo che non c'è e che per questo motivo è necessariamente silenzioso. Il popolo dev'essere inventato perché non ha voce, la letteratura, secondo il filosofo francese, si schiera necessariamente in favore di chi non ha voce, delle *minoranze* o *minorità*, di chi non può essere percepito in base alle suddivisioni delle potenze e dei diritti stabilite gerarchicamente dalle maggioranze. Rendere percettibile ciò che non lo è, rendere udibile ciò che è silenzioso: ecco il compito dello scrittore.

### **Bibliografia**

Adorno T. W., 1961: *Tentativo di capire il «Finale di partita»*, tr. it. di G. Manzoni, in Id., *Note per la letteratura*, a cura di S. Givone, Torino, Einaudi, 2012, pp. 94-131.

Adorno T. W., 1970: *Teoria estetica*, tr. it. di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

Agamben G., 1993: *Bartleby o della contingenza*, in G. Deleuze - G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, pp. 43-85.

Badiou A., 2012: *L'avventura della filosofia francese*, tr. it. di L. Boni, Roma, DeriveApprodi, 2013.

Beckett S., 1953: *L'innominabile*, tr. it. di A. Tagliaferri, Torino, Einaudi, 2018.

Beckett S., 1983: *Peggio tutta*, tr. it. di G. Frasca, in Id., *In nessun modo ancora*, Torino, Einaudi, 2008.

Benjamin W., 1916: *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, tr. it. di R. Solmi, in Id. *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, pp. 281-295.

Benjamin W., 1921: *Il compito del traduttore*, tr. it. di R. Solmi, in Id. *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, pp. 500-511.

Benjamin W., 1922: «*Le affinità elettive*» di Goethe, tr. it. di R. Solmi, in Id. *Opere complete I. Scritti 1906-1922*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, pp. 523-589.

Benjamin W., 1966: *Lettere 1913-1940*, tr. it. di A. Marietti e G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1978.

Bernhard T., 1970: *La fornace*, tr. it. di M. Olivetti, Torino, Einaudi, 1984.

Bernhard T., 1975: *Correzione*, tr. it. di G. Agabio, Torino, Einaudi, 2013.

Bernhard T., 1982: *Cemento*, tr. it. di C. Groff, Milano, SE, 1990.

Bernhard T., 1984: *A colpi d'ascia. Una irritazione*, tr. it. di A. Grieco e R. Colorni, Milano, Adelphi, 1990.

Blanchot M., 1959: *Il libro a venire*, tr. it. di G. Ceronetti e G. Neri, Milano, il Saggiatore, 2019.

Darwish M., 2014: *Una trilogia palestinese*, a cura di E. Bartuli, Milano, Feltrinelli.

D'Aurizio C., 2017: *Un «linguaggio muto». Osservazioni sulla «Teoria estetica» di Adorno*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio» 11, pp. 134-146.

D'Aurizio C., 2024a: *Il linguaggio muto. Un percorso di filosofia della letteratura*, Milano, Meltemi.

D'Aurizio C., 2024b: *Una parola muta tra filosofia e letteratura. Considerazioni su un paradosso*, «Itinerari. Annuario di Ricerche Filosofiche» LXIII, pp. 117-132.

Deleuze G., 1987: *Che cos'è l'atto di creazione*, tr. it., in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 257-268.

Deleuze G., 1992: *L'esausto*, tr. it. di G. Bompiani, Roma, Nottetempo, 2015.

Deleuze G., 1993: *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

De Lillo D., 2020: *Il silenzio*, tr. it. di F. Aceto, Torino, Einaudi, 2021.

Desideri F. - Baldi M., 2010: *Benjamin*, Roma, Carocci.

Foucault M., 1961: *Storia della follia nell'età classica*, tr. it. a cura di M. Galzigna, Milano, Rizzoli, 2012.

von Hofmannsthal U., 1902: *Lettera di Lord Chandos*, tr. it. di M. Vidusso Feriani, Milano, Rizzoli, 1974.

Kanafani G., 1969: *Ritorno ad Haifa*, tr. it. di I. Camera d'Afflitto, Roma, Edizioni Lavoro, 1991.

Latini M., 2010: *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Milano, Mimesis.

Mallarmé S., 1897: *Divagations*, Paris, Charpentier-Fasquelle.

Melville H., 1853: *Bartleby lo scrivano*, tr. it. di G. Celati, Milano, SE, 2023.

Moroncini B., 2000: *La lingua muta e altri saggi benjaminiani*, Napoli, Filema.

Oliva S., 2024: *L'elefante e il poeta. Mistica, estetica, psicoanalisi*, Milano, Mimesis.

Palma E., 2023: «*Les enfants du silence*». *Proust e la salvezza del tempo della vita*, «Quaderni proustiani» 17, 1, pp. 287-301.

Planche G., 1838: *Poètes et romanciers modernes de la France. XXIX. – M. Victor Hugo (Œuvre complètes, reprises d’Hernani et de Marion de Lorme)*, «Revue des Deux Mondes» t. 13, période initiale, pp. 732-767.

Proust M., 1908-1909: *Contro Sainte-Beuve*, tr. it. di P. Serini e M. Bertini, Torino, Einaudi, 1974.

Rancière J., 1996: *Mallarmé o la politica della sirena*, tr. it. di A. Serra, Bologna, CLUEB, 2000.

Rancière J., 1998: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Fayard.

Rancière J., 2000: *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, tr. it. di F. Caliri, Roma, DeriveApprodi, 2022.

Rancière J., 2004: *Il disagio dell'estetica*, tr. it. di P. Godani, Pisa, ETS, 2007.

Rancière J., 2006: *Politica della letteratura*, tr. it. di A. Bissanti, Palermo, Sellerio, 2010.

Rimbaud A., 1871: *Rimbaud a Paul Demeny*, tr. it. di D. Grange Fiori, in Id. *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, Milano, Mondadori, 1975, pp. 451-460.

Salmon C., 2022: *L'art du silence*, Paris, Éditions Les Liens qui Libèrent.

Scarlato C., 2023: *Il discorso filosofico intorno alla letteratura. Percorsi teoretici nel pensiero francese*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Vila-Matas E., 2000: *Bartleby e compagnia*, tr. it. di D. Manera, Milano, Feltrinelli, 2002.