



Enthymema XXXI 2022

Passare il limite: funzioni espressive e implicazioni filosofiche della metalessi

Lorenzo Graziani

Università di Trento

Abstract – Dal punto di vista narratologico, la metalessi si definisce come una trasgressione della gerarchia narrativa in cui un elemento appartenente a un livello superiore si trova ad agire a uno inferiore e viceversa. Il presente saggio offre un'analisi delle funzioni espressive e delle implicazioni filosofiche della metalessi. Viene principalmente sottolineata la sua capacità di illustrare – attraverso i mezzi propri della letteratura – problematiche del pensiero di interesse capitale. Il paradossale attraversamento di livelli che la caratterizza compare infatti in attività intellettuali situate in territori abbastanza distanti da quello della creazione artistico-letteraria – come logica, metafisica, filosofia del linguaggio e psicoanalisi. Nostro obiettivo è dimostrare che le potenzialità espressive della metalessi vanno ben oltre la rappresentazione del problematico rapporto tra fatto e finzione in quanto la struttura metalettica riproduce narrativamente una serie di operazioni mentali compiute dal pensiero umano ogni volta che va alla ricerca dei propri limiti.

Parole chiave – Metalessi; Nastro di Möbius; Lacan; Paradosso del mentitore; Limiti del pensiero.

Abstract – From a narratological point of view, metalepsis is defined as a transgression of the narrative hierarchy in which an entity belonging to a higher level finds itself acting at a lower level, and vice versa. This paper offers an analysis of metalepsis's expressive functions and philosophical implications. It is primarily highlighted its power to illustrate – using the specific expressive means of literature – some of the deepest problems of thought. Indeed, the paradoxical level-crossing that characterizes metalepsis turns up in intellectual activities apparently located quite far from the territory of artistic and literary creation – such as logic, metaphysics, philosophy of language and psychoanalysis. Our goal is to demonstrate that metalepsis's expressive potential goes far beyond the representation of the problematic relationship between fact and fiction, as the metalectic structure narratively reproduces a series of mental operations performed by the thought every time it is looking for its own limits.

Keywords – Metalepsis; Möbius strip; Lacan; Liar's paradox; Limits of Thought.

Graziani, Lorenzo. "Passare il limite: funzioni espressive e implicazioni filosofiche della metalessi".
Enthymema, n. XXXI, 2022, pp. 302-318.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/18434>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Passare il limite: funzioni espressive e implicazioni filosofiche della metalessi

Lorenzo Graziani
Università di Trento

1. Che cos'è una metalessi?

La retorica classica ci ha lasciato in eredità due concezioni della metalessi. Secondo la prima, si tratta di una manifestazione della sinonimia che consiste in una trasposizione di significato, volontaria o meno, che produce un'improprietà contestuale. Uno degli esempi classici consiste nell'attribuzione del nome *Ἥσσων* al centauro Chirone (in greco *Χείρων*). Lo scambio avviene in quanto i due nomi hanno la stessa forma degli aggettivi *ἥσσων* e *χείρων* che significano ambedue *inferiore, soccombente*. Tuttavia, mentre sostituzioni sinonimiche sono lecite per la classe grammaticale dei nomi comuni, non lo sono per quella dei nomi propri: se la stessa tovaglia può essere definita indifferentemente bianca o candida, è improprio chiamare Candida una persona che si chiama Bianca, e gli pseudonimi che giocano su tale improprietà non fanno altro che confermare la regola (Mortara Garavelli 140).

Vi è poi una seconda concezione della metalessi che ne caratterizza l'improprietà in altro modo; questa volta, infatti, anziché essere inclusa nel fenomeno della sinonimia, viene presentata come una «metonimia della causa per l'effetto o dell'effetto per la causa» (Genette, *Métalepse* 9). Esempio tipico è l'espressione virgiliana *post aliquot aristas* che, sebbene significhi letteralmente *dopo qualche spiga*, assume il senso di *dopo alcuni anni* grazie a una serie di passaggi sineddotic-metonimici: giacché è il moto di rivoluzione terrestre a far mutare le stagioni e quindi a consentire la mietitura, se leggiamo *dopo alcuni anni*, vuol dire che siamo risaliti, per continuità logica, alla causa attraverso l'effetto nominato da Virgilio. Riflettendo su questo tipo di manipolazioni, studiosi di retorica come Pierre Fontanier hanno ritenuto di poter considerare metalessi anche una serie di mutamenti della posizione assunta dall'autore rispetto alla sua materia (Mortara Garavelli 142). In alcuni passi dell'*Orlando furioso*, per esempio, il narratore, rappresentandosi nell'atto di scrivere il testo, sovrappone la sua voce a quella dell'autore in carne e ossa, e, addirittura, nel canto XV (IX, 5-8) Astolfo attira su di sé l'attenzione del narratore incitandolo ad andare avanti con la storia senza dimenticarsi di lui (Giovannetti 205). L'improprietà del trasferimento è in questo caso difficilmente descrivibile in termini puramente retorici poiché coinvolge la gerarchia delle istanze narrative: autore e personaggi sembrano compiere illecite incursioni nei reciproci mondi.

Si comprende allora il motivo per cui la metalessi, nozione originariamente appartenente al campo della retorica, sia stata infine annessa a quello della narratologia. Ciò è avvenuto soprattutto grazie a *Figure III* e *Nuovo discorso del racconto* di Gérard Genette che – sulla scorta del crescente interesse suscitato dalla nozione in questione presso diversi narratologi (Pagliuca 180) – sceglie nel 2004 di tornare sull'argomento per dedicarvi un intero volume monografico in cui propone di definire la metalessi come

una manipolazione – come minimo retorica, ma talvolta finzionale [...] – di quella relazione causale particolare che unisce, in un senso o nell'altro, l'autore alla sua opera, o più in generale il produttore di una rappresentazione alla rappresentazione stessa. [...] Caso particolare della metonimia, la metalessi così definita ha dunque per impiego canonico la suddetta “metalessi

Passare il limite Lorenzo Graziani

dell'autore", ma il suo campo [...] s'estende a molte altre modalità di trasgressione, retorica o finzionale, della soglia della rappresentazione. (*Métalepse* 14)

È pertanto ormai canonico distinguere due tipologie di metalessi: l'espressione virgiliana ricordata precedentemente rientra tra le *metalessi retoriche* poiché il tropo riguarda solamente l'ordine del discorso, mentre i passi ariosteschi sono *metalessi ontologiche* in quanto a essere coinvolto è il piano degli eventi rappresentati (Pier e Schaeffer 12-13; Lavocat 476). In quest'ultimo caso Genette preferisce parlare di «metalessi finzionale» che considera «un modo allargato della figura retorica» (*Métalepse* 16). Dal punto di vista narratologico, quindi, la metalessi si definisce come una trasgressione della gerarchia narrativa in cui un elemento appartenente a un livello superiore si ritrova ad agire in qualche modo a uno inferiore e viceversa.¹ Naturalmente questo tipo di trasferimenti può avvenire a tutti i livelli: vi è metalessi non solamente quando elementi del mondo extrafinzionale finiscono all'interno di mondi diegetici e viceversa, ma anche quando il passaggio coinvolge mondi metadiegetici annidati l'uno nell'altro. Secondo Françoise Lavocat, solo queste ultime – dette «intrafinzionali» – sono vere metalessi, mentre le prime vanno considerate «pseudo-metalessi» poiché non avviene alcuna dislocazione ontologica vera e propria: infatti, è solo all'interno di un'opera di invenzione che è possibile rappresentare l'attraversamento della frontiera tra realtà e finzione (Lavocat 485, 497).²

Per noi particolarmente rilevante è la seconda e più sintetica definizione che troviamo in *Métalepse*, definizione che ha il merito di inquadrare il fenomeno nella cornice concettuale offerta dalla semantica dei mondi possibili:³ «vi è metalessi [...] quando il passaggio da un "mondo" all'altro si trova, in qualche maniera, mascherato o sovvertito» (117). In altri termini, il passaggio da un mondo all'altro, per essere considerato metalessi, deve essere in qualche misura improprio, caratteristica che lega la metalessi ontologica alla sua primigenia forma retorica. Tale improprietà è catturata da quello che Douglas R. Hofstadter chiama «attraversamento paradossale di livelli» (*Anelli nell'io* 132), elemento essenziale perché una semplice circolarità diventi uno «strano anello», altro nome con cui egli indica tutti gli oggetti che presentano qualità affini alle peculiarità topologiche del nastro di Möbius.⁴

¹ Più precisamente, per Genette vi è metalessi quando un elemento appartenente a un livello superiore si ritrova ad agire in qualche modo a uno inferiore, mentre il fenomeno inverso – ossia quando un elemento appartenente a un livello inferiore si ritrova ad agire in qualche modo a uno superiore – viene definito «antimetalessi» (*Métalepse* 27), distinzione storicamente per nulla peregrina, ma che non riteniamo utile mantenere poiché poco rilevante in questa sede. Per la stessa ragione non seguiamo le conclusioni di *Métalepse* (130-132) in cui Genette espande notevolmente il campo d'azione della metalessi sposando una tesi ancor più radicale di quella sostenuta da Jean Bessière e Yves Citton, secondo cui tutti i testi finzionali sono di per sé metalettici (per un confronto tra le posizioni di Bessière e Citton si veda Lavocat 482-483).

² La distinzione fatta da Lavocat ricorda quella tra metalessi «esterna» e «interna» suggerita da Dorrit Cohn. Mentre la metalessi «esterna» – «che si produce tra il livello extradiegetico e il livello diegetico» – «ha una lunga storia», la seconda – «che si produce tra due livelli della stessa storia» – «appartiene solamente alla modernità»; quest'ultima, sostiene Cohn, viene spesso confusa con la *mise en abyme* (122-125). Non è questo il luogo per contestare tale distinzione; ci limitiamo tuttavia a sottolineare come i due procedimenti abbiano diversi tratti in comune. In particolare, il senso di vertigine per il regresso infinito evocato da quella che Cohn chiama «*mise en abyme pure*» (125) – ossia quella che si produce quando l'immagine o la storia contiene sé stessa in qualità di immagine o storia annidata – non è estraneo alla logica metalettica. Ciò verrà chiarito al par. 4 del presente saggio, ma per averne un'idea intuitiva si osservi fig. 1.

³ Per la relazione tra semantica dei mondi possibili e nuova narratologia si veda Graziani, *Che cos'è la fiction*.

⁴ Ad assimilare in maniera esplicita i fenomeni metalettici ai paradossi logici e topologici analizzati da Hofstadter sono molti dei saggi raccolti in Pier e Schaeffer.

Passare il limite
Lorenzo Graziani

Nel suo ormai classico *Gödel, Escher, Bach*, Hofstadter così descrive *Galleria di Stampe* di Maurits C. Escher (Fig. 1), che esemplifica alla perfezione gli spazi paradossali creati dagli scenari metalettici:

Vi possiamo vedere una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese, a giudicare dall'architettura, con le sue piccole torri, qualche cupola di tanto in tanto e piatti tetti di pietra, su uno dei quali sta seduto un ragazzo che si riposa nella calura, mentre due piani sotto di lui una donna, forse sua madre, è affacciata alla finestra del suo appartamento che si trova proprio sopra una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese... Cosa!?! Siamo di nuovo allo stesso livello dal quale eravamo partiti, sebbene ogni logica ci imporrebbe di non poterci essere. (775-6)

Nel mondo del giovane, ritratto nella litografia di Escher, la «cittadina maltese» è il soggetto di un quadro appeso a una parete di una galleria d'arte e costituisce, pertanto, un sotto-mondo rispetto a quello in cui si trova l'osservatore; tuttavia, esaminando meglio la stampa, vediamo che la galleria d'arte in cui si trova il giovane fa parte della «cittadina maltese» rappresentata nel quadro esposto: i due mondi si includono reciprocamente in un ciclo chiuso ripetibile all'infinito. In altre parole, perché un anello sia «strano», bisogna che vi siano dei grovigli causali, ossia che qualcosa che dovrebbe intuitivamente esistere all'esterno del sistema per renderlo coerente si ritrovi all'interno: il tutto appare strano, incoerente, ma non è possibile, analizzando le singole parti, individuare quale sia il punto di sconnesione.

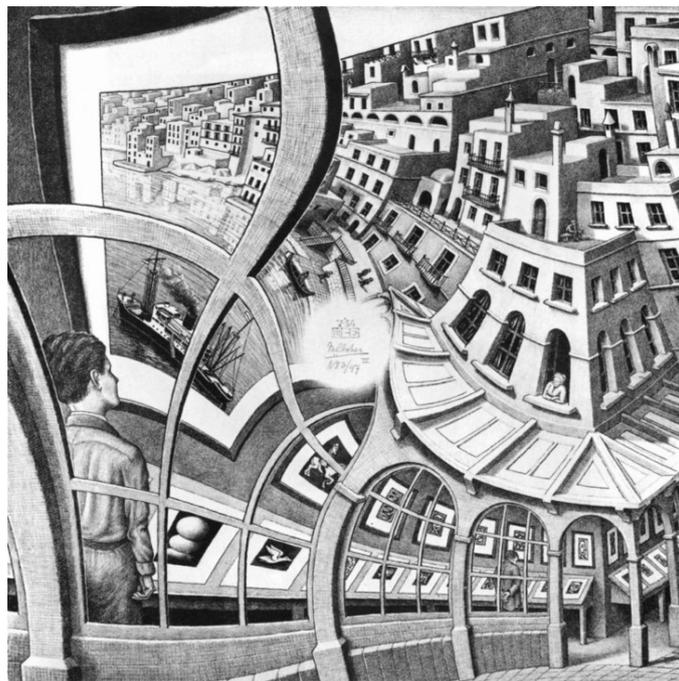


Fig. 1 – M. C. Escher, *Galleria di Stampe* (litografia, 1956)

Per comprendere un fenomeno, non basta darne una definizione formale, per quanto articolata possa essere, ma va valutato il contesto in cui si inserisce: regola di portata generale a cui ancor meno può sottrarsi lo studio della metalessi che, in quanto strategia espressiva, viene sfruttata dall'autore per suscitare una determinata risposta interpretativa da parte del fruitore. Nella maggior parte dei casi il tropo in questione è stato interpretato in chiave metafinzionale come strumento in grado di rompere l'implicito contratto vigente tra autore e

Passare il limite
Lorenzo Graziani

fruitore, mettendo così a nudo il procedimento creativo a scopi ironici o ludici. Vedremo, tuttavia, che siffatte interpretazioni non ne esauriscono la ricchezza espressiva poiché l'«attraversamento paradossale di livelli», che contrassegna la metalessi, può essere sfruttato per portare allo scoperto – attraverso i mezzi propri della letteratura – problematiche del pensiero di interesse capitale. Esso è infatti al centro di una serie di operazioni mentali che giocano un ruolo fondamentale in attività intellettuali poste apparentemente agli antipodi della creazione artistico-letteraria – come logica, metafisica, filosofia del linguaggio e psicoanalisi. Dunque, per esplorare le potenzialità espressive di questo tropo, dopo aver brevemente passato in rassegna le funzioni metafinzionali, ci concentreremo su questioni esistenziali e metafisiche che risultano narrativamente illustrabili per mezzo di metalessi ontologiche.

2. Mettere a nudo il procedimento

«Cosa mi impedirebbe di sposare il padrone e di farlo becco?» (Diderot 31), commenta ironicamente il narratore di *Jacques il fatalista* sottolineando l'onnipotenza dell'autore e il carattere di invenzione modificabile a piacimento del mondo romanzesco. Inerti del genere hanno l'effetto di *mettere a nudo il procedimento* – come dicevano i formalisti russi – poiché infrangono quell'implicito contratto tra creatore e fruitore che regola la fruizione delle opere finzionali.

Chi legge una storia inventata non si limita a estrarre il contenuto proposizionale delle frasi, bensì immagina, visualizza, simula mentalmente i personaggi e gli eventi narrati. Questo accade perché gli enunciati che costituiscono un testo finzionale realizzano atti illocutori performativi, categoria utilizzata da John L. Austin per distinguere quegli enunciati che non hanno funzione descrittiva ma, se proferiti in appropriate *condizioni di felicità o riuscita*, contano come un'azione vera e propria. Tra le azioni compiute dai performativi possiamo annoverare la creazione di mondi finzionali:⁵ se le specifiche condizioni di felicità vengono soddisfatte, ha luogo quello che Lubomír Doležel definisce «procedimento dell'autenticazione», nel corso del quale il «performativo letterario» conferisce a un mondo possibile esistenza finzionale (149-150).

Generalmente, maggiore è la forza di autenticazione del testo finzionale, più facile è immergersi nel mondo da esso proiettato: nel caso della letteratura, per esempio, il lettore è incoraggiato a immedesimarsi quanto più l'autore riesce a presentare il mondo finzionale *come se* le parole che scrive, anziché creare un mondo *ex novo*, ne descrivessero uno già esistente (Graziani, *Che cos'è la fiction* 93-94). Ne consegue che vi sono delle strategie che rinforzano l'autenticazione e altre che la indeboliscono fino a sovvertirla completamente. Se le connessioni di senso all'interno dei mondi immaginari si formano alla stessa maniera di quelle del mondo reale, tra le strategie che rinforzano l'autenticazione e favoriscono l'immersione rientrano tutte quelle volte a creare degli universi finzionali che rispettino le categorie con cui organizziamo l'esperienza reale; sortiscono un effetto contrario, invece, tutte quelle strategie che, per dare senso agli eventi rappresentati, spingono il fruitore a postulare l'esistenza di un agente esterno al mondo di invenzione che lo manipola (Dannenberg). L'inserimento di palesi

⁵ Più precisamente, la creazione e la fruizione di mondi finzionali è dovuta a una specifica *modificazione* di atti linguistici standard riconducibile al fatto che questi ultimi si realizzano all'interno di pratiche di far finta socialmente riconosciute. Se utilizziamo la classica distinzione narratologica tra autore e narratore e poniamo la questione in termini di mondi possibili, una fiction può essere dunque considerata come l'esito di due atti linguistici che hanno luogo in mondi diversi: un atto di costruzione di mondo *a*, compiuto dall'autore nel mondo attuale, che corrisponde parola per parola a un atto narrativo *a'* fatto in qualche altro mondo possibile – diverso da quello attuale – da un narratore che ha l'intenzione di fare asserzioni a proposito del mondo in cui si trova e/o di altri mondi (cfr. Graziani, *Che cos'è la fiction* 53-54, 74).

Passare il limite
Lorenzo Graziani

contraddizioni è quindi un'ottima strategia semantica per invalidare la forza di autenticazione del testo, ma vi sono anche strategie pragmatiche: il commento del narratore di *Jacques il fatalista*, con cui abbiamo iniziato questa sezione, ne è un buon esempio.

A metà strada tra semantica e pragmatica si situa la metalessi: i cortocircuiti innescati dalla violazione della gerarchia narrativa demoliscono quella che Coleridge chiamava *volontaria sospensione d'incredulità* e rivelano il carattere smaccatamente fittizio della fiction. Gli atti illocutori realizzati dagli enunciati che esprimono un episodio metalettico hanno pertanto forza performativa contraria rispetto a quelli che creano un mondo: essi tendono a distruggerlo. Non stupisce, dunque, che una grande quantità di critici abbia insistito sulla funzione auto-invalidante della metalessi e sugli effetti ironici che hanno spesso questi procedimenti di messa a nudo di tutti gli atti e le attività della comunicazione letteraria che, mai come nella nostra epoca, è stata problematizzata e talvolta percepita come espressivamente inadeguata rispetto ad altri *media* (Doležel 163-171; Giovannetti 211-216; Bertoni cap. 1).

Interpretazioni di questo genere ben si adattano agli episodi metalettici che contraddistinguono le opere degli autori postmodernisti nordamericani, tanto inclini a sfruttare la riflessione metafinzionale a scopi ironici (Graziani, "Il topos del *giardino dei sentieri che si biforcano*"). A titolo esemplificativo possiamo ricordare la metalessi presente in *Breakfast of Champions* di Kurt Vonnegut, in cui l'autore incontra, alla fine del romanzo, un suo fedele personaggio per comunicargli che ha deciso di liberarlo dal dovere di comparire ancora in futuro nelle sue opere. Ancor più emblematico è *Take it or Leave it* di Raymond Federman: nel corso della storia, completamente destrutturata, si trovano infatti metalessi che coinvolgono tutti gli elementi della narrazione. Verso la fine del capitolo XVII, insoddisfatto della performance del narratore, il narratario invia un proprio rappresentante al fine di affiancare il protagonista nelle sue avventure e avere un resoconto migliore, scavalcando così il narratore. Non a caso il protagonista – esibendo una certa competenza in fatto di strutture narrative – commenta stupito: «Come diavolo hai fatto a passare dal livello del presente a quello del passato? Dall'esterno all'interno di questa recita assai personale? Non ha alcun senso! Normalmente questi trasferimenti non sono permessi. Vanno contro la logica delle tecniche narrative tradizionali!»⁶ (Federman cap. XVII). Nel capitolo seguente, di fronte allo sguardo sempre più sbalordito del protagonista, l'inviato scompare improvvisamente per essere rimpiazzato da un altro emissario meglio qualificato, in quanto bilingue, a comprendere il bilingue protagonista. I due, per una strana coincidenza, che non fa che aggiungere un ulteriore *calembour* metaletterario, si chiamano Claude e Simon, e vanno così d'accordo che il nuovo venuto finisce per sedurre e sodomizzare lo sprovveduto protagonista che si concede soltanto «per ragioni estetiche o per il bene della letteratura» (cap. XVIII):⁷ la violazione dei livelli narrativi – commenta Brian McHale non senza una certa ironia – «genera ulteriori violazioni di tipo differente» (124).

L'autore italiano che più si avvicina ai giochi metafinzionali degli autori nordamericani è sicuramente Italo Calvino. Consideriamo il racconto che chiude la raccolta *Ti con zero* e che vede protagonisti due personaggi del *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. Dantès e l'Abate Faria sono rappresentati nell'atto di tentare la fuga dalla fortezza d'If in cui sono rinchiusi. La ragione, squisitamente metaletteraria, dell'impossibilità della fuga è svelata nel finale del racconto: Alexandre Dumas, pressato dal proprio editore, non ha ancora deciso come proseguire la sua opera e accumula scartafacci in cui abbozza una serie di possibili varianti. Ben presto, però, il romanziere ne selezionerà una soltanto e Dantès potrà fuggire dalla fortezza al prezzo di perdere definitivamente la sua libertà, rimanendo per sempre vincolato al

⁶ «How the hell did you manage to pass from the level of the present to the level of the past? From outside to inside this very personal recitation? Doesn't make sense! Normally such transfers are not permitted. They go against the logic of traditional narrative techniques!» (Federman cap. XVII)

⁷ «for aesthetic reasons or for the sake of literature» (cap. XVIII).

Passare il limite Lorenzo Graziani

destino scelto per lui dal suo creatore. La metalessi finale – in cui Faria, aperta una breccia nella parete della fortezza, si ritrova a sorpresa nello studio del suo autore – non fa altro che confermare la dipendenza dei personaggi dal libro: l'abate, infatti, anziché tentare la fuga nel mondo reale, compulsando le carte sulla scrivania di Dumas, «cerca il capitolo dell'evasione» (Calvino 355).

Alcune delle ragioni di tipo sociologico ed estetico più spesso riproposte per giustificare la diffusione della metalessi in testi simili puntano alle volte sulla condizione postmoderna dello scrittore che – isolato e delegittimato dalla società massmediatica contemporanea – viene indotto a mettere in discussione i presupposti stessi dell'attività letteraria,⁸ altre volte sull'idea che la concezione del *testo-come-gioco* sia la modalità estetica dominante della fiction postmodernista.

Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, possiamo ricordare che lo spaesamento generato dalle infrazioni alle gerarchie narrative viene catturato dalla nozione di *ilinx*, termine greco che significa *gorgo*, *vertigine* con cui Roger Caillois designa tutti quei giochi che ricercano la vertigine e «consistono in un tentativo di distruggere per un attimo la stabilità della percezione e a far subire alla coscienza, lucida, una sorta di voluttuoso panico» (40). Il turbamento provocato dalla vertigine è piacevole di per sé in quanto libera momentaneamente il nostro desiderio di distruggere, abitualmente represso; tuttavia, continua Caillois, nelle forme più raffinate di questo genere di giochi, il gusto per la distruzione incontra quello – denominato *ludus* – di superare una difficoltà creata di proposito: ne risulta un'attività ludica che consente di migliorare il proprio autocontrollo. Su tale linea interpretativa si pone, per esempio, Michelle Wang: le metalessi, spezzando il contratto finzionale, rendono esplicita la natura di gioco del testo, e il piacere che da questa mossa trae il lettore è dato dall'azione congiunta della momentanea distruzione delle percezioni stabili e del tentativo di ristabilire il senso complessivo della narrazione. In altri termini, i testi metalettici rientrano tra quei giochi che simulano il caos per stimolare il nostro istinto formale, migliorando così le nostre capacità di organizzazione dell'esperienza.

3. Questioni esistenziali

Guardando al fenomeno da una prospettiva storica più ampia, è evidente come l'interpretazione metafinzionale non esaurisca gli usi espressivi della metalessi. Non sembra infatti questa la funzione principale della metalessi presente nel canto XVIII dell'*Iliade* in cui i personaggi raffigurati sullo scudo di Achille, uscendo dalla loro cornice rappresentativa, prendono vita, si muovono ed esprimono i loro sentimenti (cfr. Genette, *Métalepse* 82-89). A volte, addirittura, le metalessi, anziché sovvertire l'autenticazione, sembrano avere un ruolo di rinforzo. Nel capitolo XI dei *Promessi sposi*, per esempio, il narratore paragona l'impresa di seguire le vicende di tutti i personaggi alla frustrazione del figlio Enrico che, quando vuole rimettere al coperto i suoi porcellini d'India, li deve rincorrere perché scappano in tutte le direzioni. Tale procedimento, sostiene Paolo Giovannetti, invece che destabilizzare il racconto ne incrementa la verosimiglianza in modo non dissimile da quanto accade con i leggeri effetti

⁸ Tra i motivi della diffusione dei metaromanzi in epoca postmoderna Giovannetti indica: l'assottigliamento della tradizione, la problematizzazione della voce narrante secondo la procedura della *parallessi*, la diffusione di modi saggistici che favoriscono la pratica dell'autofiction e la «cinematografizzazione» (o anche «televisivizzazione») degli *schemata* narrativi delle opere letterarie (211-212). Per il legame tra la diffusione della figura della metalessi e il passaggio da una concezione della percezione fondata sul modello della «finestra», dunque sul dispositivo pittorico della prospettiva rinascimentale, a una basata su quello dello «schermo», che trova nel cinema la sua matrice esemplare, si veda Meneghelli.

Passare il limite Lorenzo Graziani

metalettici prodotti da molti narratori realisti nel momento in cui intervengono nella narrazione motivando la propria strategia narrativa per focalizzarsi su un dettaglio precedentemente trascurato o per introdurre una svolta narrativa repentina (205).

Per indagare le ulteriori funzioni espressive della metalessi, prendiamo in considerazione una delle scene maggiormente note di *Nebbia* di Miguel de Unamuno, in cui il gioco metafinzionale viene sfruttato per riflettere su problemi ben più profondi e universali. Verso la fine della narrazione, il protagonista, Augusto Pérez, in piena crisi esistenziale, dopo aver letto un saggio di Unamuno in cui – «anche se di sfuggita» (218) – si parlava di suicidio, decide di far visita all'autore. Durante il paradossale colloquio tra autore e personaggio, a quest'ultimo viene rivelato che la decisione di suicidarsi è, in verità, un falso problema: lo status ontologico di Augusto gli impedisce di porre fine alla sua esistenza in quanto, essendo un prodotto della fantasia di Unamuno, non è né vivo né morto. Il protagonista, tuttavia, insoddisfatto della risposta, rilancia la sfida: non sarà che è l'autore a essere un'entità immaginaria che ha il solo scopo di far «venire al mondo» (221) le storie dei personaggi? Con frasi che riecheggiano la celebre *pièce* di Calderón, Augusto pone in dubbio la possibilità di affermare con sicurezza la propria esistenza: tutti siamo sicuri di avere un mondo interiore e di essere pertanto reali, ma chi ci assicura che la nostra vita non è soltanto un sogno?

L'autore, esasperato, passa alle minacce e, per dimostrare allo stesso tempo la sua superiorità e il carattere di invenzione modificabile a piacimento del personaggio letterario, si paragona a Dio: l'autore quando non sa più che farsene dei suoi personaggi, li uccide come Dio fa con gli esseri umani. Il paragone, però, non fa che peggiorare la situazione perché, ribatte Augusto, anziché rimarcare la differenza tra entità reali e finzionali, ne mette in luce il comune destino:

Va bene, caro il mio signor creatore don Miguel, allora anche lei morirà, anche lei, e precipiterà di nuovo nel nulla da cui è uscito... Dio smetterà di sognarla! Lei morirà, sì, morirà, anche se non vuole! Lei morirà, e con lei anche tutti quelli che leggeranno la mia storia, tutti, tutti, tutti, nessuno escluso! Entità immaginarie come me; proprio come me! Moriranno tutti, tutti, tutti. Ve lo dico io, Augusto Pérez, entità immaginaria come voi, creatura nivelesca, proprio come voi. (Unamuno 227)

Le parole che Unamuno mette in bocca a Augusto – o che Augusto ispira a Unamuno – non possono non ricordare quelle che chiudono la decima delle *Altre inquisizioni*:

Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte*, e Amleto, spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi. Nel 1833, Carlyle osservò che la storia universale è un infinito libro sacro che tutti gli uomini scrivono e cercano di capire, e nel quale sono scritti anch'essi. (Borges 952)

Il passo di Borges esplicita senz'altro quanto il fascino delle metalessi – e delle metanarrazioni in genere – risieda, almeno in parte, nel fatto che offrono una struttura significativa in grado di esprimere l'umana sensazione di essere comparse di una recita che non si comprende e al cui sconosciuto autore – se esiste – si vorrebbe più volte chiedere una delucidazione riguardo alle scelte narrative adottate; ma mette anche in luce come queste manifestino la tensione tra interno ed esterno che caratterizza i fenomeni psichici, soprattutto per il modo in cui sono stati affrontati dalla psicoanalisi novecentesca.

Vi sono dei casi di metalessi in cui non avviene una completa fusione tra livelli narrativi differenti e gli abitanti dei mondi metadiegetici hanno pertanto solamente il sospetto dell'esistenza di esseri superiori che orientano le loro vite. È quanto accade nel racconto

Passare il limite
Lorenzo Graziani

“Mobius the Stripper” di Gabriel Josipovici, dove Mobius ode la voce del suo autore – la cui storia si evolve letteralmente in parallelo sulla metà inferiore di ciascuna pagina – senza riconoscerla come tale. Ma uno dei più dei più riusciti esempi si trova nei *Consolatori* di Muriel Spark, in cui la protagonista – una scrittrice di nome Caroline Rose, recentemente convertita al cattolicesimo – non solo sente delle voci che le dicono cosa fare, ma addirittura ode il ticchettio di una macchina da scrivere: «come se uno scrittore che vive su un piano di esistenza parallelo stesse scrivendo una storia» su di lei (77); per questo motivo, anziché arrendersi, decide di resistere mettendosi a scrivere un romanzo autobiografico, impossessandosi così della sua vita prima che lo faccia lo «scrittore». La somiglianza tra la biografia di Caroline e quella di Spark non fa che confondere ancor di più le acque: se la protagonista coincide con l'autrice, a chi appartiene la voce che, per quanto intima, sembra provenire dall'esterno?

‘Chi parla?’ è anche la domanda attorno a cui ruotano molte delle riflessioni di Jacques Lacan e la topologia della soggettività che ne emerge è, per molti versi, straordinariamente metalettica. Nel terzo seminario Lacan riflette sul rapporto tra formulazioni linguistiche e sensazioni. In particolare si interroga sul rapporto che vige tra la sensazione di rilassamento provata a conclusione di una «giornata di tempesta e fatica» e la formulazione linguistica in cui questa sensazione si incarna, ossia «*la pace della sera*», discorso interno (o endofasia) che, tuttavia, pare arrivare da fuori (*Seminario III* 163). A tal proposito, la manifestazione letteraria a cui Lacan fa riferimento è lo *stream of consciousness*, ma – a nostro parere – le voci udite da Mobius e Caroline sono ancor più efficaci della nota tecnica narrativa modernista nel mostrare quell’«aldilà interiore» a cui pensava lo psicoanalista francese: «*la pace della sera*» viene infatti descritta come un’espressione che, nell’atto di segnalare la distinzione tra interno ed esterno, ne sfuma la frontiera poiché oscilla sulla soglia tanto da non permetterci di capire se proviene «da fuori o da dentro» (*Seminario III* 164). L’ambiguità topologica di queste voci è – secondo Lacan – capitale per operare un confronto tra salute mentale e follia. Normalmente, infatti, gli strumenti retorici della metafora e dell’analogia ci consentono di donare la facoltà di parola a animali e oggetti senza perciò credere che parlino davvero: essi riflettono semplicemente i nostri stati d’animo. Nelle psicosi, invece, spesso accade che la natura liminale-metaforica di queste voci non venga riconosciuta e che il soggetto – interpretandole letteralmente – le attribuisca di conseguenza a una fonte totalmente esterna: la capacità di mantenersi sulla soglia senza oltrepassarla segna dunque il confine tra salute e malattia (Palombi 138).

Tali riflessioni svolgono un ruolo centrale nell’evoluzione del pensiero lacaniano poiché forniscono il retroterra teorico alla formulazione del concetto di *estimità* e all’utilizzo di certe figure, topologicamente imparentate con il nastro di Möbius, per chiarire alcuni degli aspetti più complessi della soggettività, dell’inconscio e della pratica analitica stessa (cfr. Palombi 138, 163). Il termine *estimità* traduce il francese *extimité*, neologismo lacaniano che fonde il prefisso *ex* di *exterieur* (esteriore) con l’aggettivo *intime* (intimo) per creare l’ossimoro di un’«esteriorità intima» (*Seminario VII* 165). Se questo concetto viene utilizzato nel settimo seminario per indicare la «fase generativa della soggettività che precede logicamente l’opposizione tra interno ed esterno» (Palombi 166), è solo nel decimo seminario che l’analisi della soggettività viene affrontata facendo esplicito riferimento alle superfici non orientabili, il cui rappresentante più noto è sicuramente il nastro di Möbius.⁹ Senza entrare nelle complicatezze dell’ermeneutica lacaniana, l’inizio del processo di soggettivazione può essere definito attraverso un’operazione di taglio: da una condizione di *estimità*, in cui non vi è distinzione tra interno ed esterno, il

⁹ Sono definite *superfici non orientabili* poiché, muovendo una freccia che rimane perpendicolare alla superficie, esiste un percorso che riporta la freccia nello stesso punto ma con il verso rovesciato. La topologia, sebbene per Lacan abbia costituito un riferimento non meno importante della linguistica, è stata un aspetto del suo pensiero a lungo trascurato. Mauro Milanaccio si pone l’obiettivo di sanare questa lacuna e rilanciare lo studio della topologia per rafforzare la posizione dello psicoanalista lacaniano sia sul piano epistemico sia su quello pratico.

Passare il limite Lorenzo Graziani

processo di formazione del soggetto (interno) è messo in moto dalla separazione dall'oggetto (esterno), che viene percepito come irrimediabilmente perduto. La paradossalità sta nel fatto che il soggetto patisce tale separazione, sebbene quest'ultima non possa dirsi mai realmente subita poiché, prima di essa, non esisteva letteralmente alcun soggetto.

Se consideriamo la separazione dal corpo della madre come operazione di taglio paradigmatica, possiamo dire che la madre rappresenti il mondo del soggetto in gestazione, dunque il suo esterno che, dopo la nascita, viene psichicamente incorporato per trasformarsi nel suo nucleo vuoto, ossia quella mancanza originaria che determina il soggetto e che lo accompagnerà per tutto il suo sviluppo (Palombi 176, 258). Interno ed esterno sembrano quindi includersi reciprocamente non diversamente da come accade nel quadro di Escher (Fig. 1), in cui il giovane spettatore si trova inspiegabilmente contenuto nella «cittadina maltese» rappresentata nella stampa che sta osservando.

Il problematico rapporto tra interno ed esterno non segna soltanto i rapporti tra psiche e mondo, ma anche quelli intrapsichici. Per Lacan, infatti, esiste una differenza fondamentale tra l'io (*moi*) e il soggetto (*Je*) e il primo non è altro che il risultato di una serie successiva di identificazioni, «un *aggregato* di tratti identificatori, una impostura, una “linea di finzione”» che ha «statuto di miraggio» (Recalcati 7). Il celebre motto lacaniano «penso dove non sono, dunque sono dove non penso» (*Scritti* 512) sottolinea, pertanto, la divaricazione irrecuperabile aperta all'interno del cogito cartesiano che predicava una coincidenza di essere (*sum*) e pensiero (*cogito*): se il soggetto si vede dove non è e come non è, l'essere del soggetto, nell'atto di pensarsi, sfugge a sé stesso producendo una serie di immagini illusorie. Non stupisce, allora, che Genette consideri intrinsecamente metalettici «tutti gli enunciati su di sé» nonché, per estensione, «tutti i racconti primi o secondi, reali o finzionali, che comportano o sviluppano tale tipo di enunciato»: egli ritiene infatti che «*cogito* significhi meno “io penso” che “io dico che io penso”, e colui che dice non può essere esattamente colui che pensa» (*Métalepse* 106-110).

La situazione di paradossalità in cui si trova a vivere l'essere umano – i cui pensieri più intimi si rivelano essere ripiegamenti dell'Altro – è riassunta dal celebre apologo del decimo seminario in cui Lacan pare descrivere *Nastro di Möbius II*, la nota xilografia di Escher che ritrae una fila di formiche che camminano sulla superficie di un nastro di Möbius (Fig. 2):

L'insetto che percorre la superficie [...] può credere in ogni momento che ci sia una faccia che non ha ancora esplorato, quella che è il rovescio della faccia che sta percorrendo. L'insetto può credere a questo rovescio, benché di fatto non ci sia [...]. Senza saperlo, esso esplora l'unica faccia che c'è, eppure, in ogni momento, c'è anche un rovescio. (*Seminario X* 148)

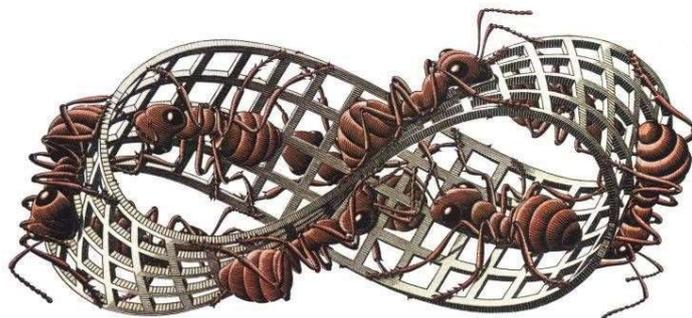


Fig. 2 – M. C. Escher, *Nastro di Möbius II* (xilografia su legno di testa a tre colori, 1963)

4. L'abisso (oltre i limiti del pensiero)

L'idea lacaniana che il soggetto contenga il suo esterno come nucleo vuoto è modellata sul paradosso che Bertrand Russell individua nella teoria degli insiemi elaborata da Georg Cantor e Gottlob Frege, paradosso che può essere così sintetizzato: se esistono due classi di insiemi, una che comprende gli insiemi che non contengono sé stessi come elementi e un'altra costituita da insiemi che contengono sé stessi come elementi, in quale delle due classi rientra l'insieme di tutti gli insiemi che non contengono sé stessi come elementi? Per esemplificare l'antinomia che porta il suo nome, Russell inventa la celebre storiella in cui si interroga su chi rada quel barbiere siciliano che fa la barba a tutti e solo quegli abitanti che non radono sé stessi. La domanda è tutt'altro che innocua poiché, se il barbiere si facesse la barba da sé, non sarebbe vero che la fa *solo* a quelli che non radono sé stessi; mentre, se si facesse radere da qualcun altro, non sarebbe vero che egli fa la barba a *tutti* quelli che non radono sé stessi (cfr. Berto e Bottai 40).

Sebbene il paradosso di Russell sia di tipo insiemistico, è stato dimostrato che la logica che lo informa non differisce da quella del paradosso del mentitore, la cui formulazione più forte è attribuita al celebre paradossografo Eubulide di Mileto: "Questo enunciato è falso". Si tratta di un enunciato autoreferenziale in quanto afferma qualcosa a proposito di sé stesso, ossia che è falso. I problemi iniziano quando proviamo a interrogarci sul suo valore di verità poiché ci troviamo invischiati in un circolo vizioso: se ipotizziamo che sia vero, allora, per ciò che dice di sé, è falso; mentre, se supponiamo che sia falso, allora è vero, perché è proprio ciò che afferma su di sé. La natura metalettica del paradosso è legata al fatto che, se esistono due insiemi di enunciati, uno che contiene gli enunciati veri e uno che contiene quelli falsi, non si sa in quale dei due insiemi far rientrare l'enunciato in questione che, essendo vero, predica la propria falsità: l'enunciato pare quindi essere contemporaneamente dentro e fuori ciascuno dei due insiemi.

Una possibile via d'uscita dalla selva del mentitore potrebbe essere quella di escogitare un modo per tenere separato il livello del linguaggio in cui viene formulato l'enunciato da quello in cui ne si asserisce la verità. È di quest'idea Alfred Tarski: il logico polacco, infatti, ritiene che la nozione di verità per un dato linguaggio non debba essere definita all'interno di quel linguaggio stesso. Ciò vuol dire che, se siamo interessati a definire la verità di un enunciato che appartiene a un determinato linguaggio L_1 , dobbiamo cercarla in un linguaggio L_2 di ordine superiore. In termini tarskiani, L_1 – cioè il linguaggio *di cui* si parla – è il *linguaggio oggetto* e L_2 – cioè il linguaggio *in cui* si parla – è il *metalinguaggio* all'interno del quale possiamo formulare il funzionamento del predicato di verità di L_1 (Tarski; Casalegno 91-117). Facendo riferimento a tali nozioni, si può comprendere in che modo Tarski intenda sciogliere il paradosso del mentitore implementando l'enunciato incriminato nella gerarchia dei linguaggi: "questo enunciato è falso" è vero – nel metalinguaggio – se e solo se questo enunciato è falso – nel linguaggio oggetto. In alternativa: "questo enunciato è falso" è falso – nel metalinguaggio – se e solo se questo enunciato è vero – nel linguaggio oggetto (cfr. Berto e Bottai 31-32).

Tralasciando le molteplici difficoltà della soluzione tarskiana, concentriamoci su quella che più ci interessa in questa sede. Si tratta di una conseguenza piuttosto intuitiva: una volta definita la verità in L_1 attraverso L_2 , qualora volessimo definire la verità in L_2 , dovremmo utilizzare un linguaggio L_3 di ordine ancora superiore e così via. Dunque, per evitare la strada sbarrata della contraddizione, Tarski pare essersi cacciato in un vicolo ugualmente cieco, quello del regresso infinito. Il concetto di verità, apparentemente intuitivo, non appena tentiamo di determinarlo pare volatilizzarsi non diversamente dal soggetto lacaniano: un grattacapo che Democrito sembrava aver intuito sostenendo che «non conosciamo alcunché di vero: infatti, la verità sta nell'abisso» (Reale 1381).

Accostare Democrito a Tarski può suonare storicamente inappropriato, ma gli antichi erano tutt'altro che inconsapevoli di questo problema: l'abisso di cui parla il filosofo di Abdera

Passare il limite Lorenzo Graziani

non inghiotte solamente le moderne teorie insiemistiche e semantiche, bensì si staglia sullo sfondo del pensiero occidentale fin dalle origini. Lo dimostra, per esempio, il noto *argomento del terzo uomo*, appellativo con cui Aristotele, in vari passi della *Metafisica*, designa, nell'atto di discuterla, l'argomentazione fornita da Platone nel *Parmenide*. Si tratta di un'obiezione all'unicità delle Idee: attraverso un regresso infinito, tende a dimostrare che, se esiste un'Idea di Uomo, allora ce ne sono infinite altre. L'argomento è stato più volte ricostruito:¹⁰ nonostante alcune divergenze, gli interpreti concordano sul fatto che il ragionamento si basa su tre principi denominati rispettivamente *uno sui molti*, *auto-predicazione* e *non-identità*.

Si prendano in considerazione tre uomini differenti, u_1 , u_2 e u_3 . Il principio di uno sui molti afferma che, se u_1 , u_2 e u_3 sono uomini, allora ci deve essere un'unica Idea di Uomo – chiamiamola U_1 – in virtù della quale noi comprendiamo che u_1 , u_2 e u_3 sono uomini. In forza del principio di auto-predicazione possiamo dire che U_1 è essa stessa uomo. Così ora abbiamo quattro uomini: u_1 , u_2 , u_3 e U_1 . Quindi, riapplicando il principio di uno sui molti, deve esserci un'Idea di Uomo – chiamiamola U_2 – in virtù della quale noi comprendiamo che u_1 , u_2 , u_3 e U_1 sono uomini. A questo punto del dialogo platonico, però, Parmenide introduce il principio di non-identità, secondo cui nessuna cosa è identica all'Idea in virtù della quale noi comprendiamo la sua natura; dunque U_1 deve essere numericamente distinta da U_2 . Ciò vuol dire che vi sono almeno due distinte Idee di Uomo: U_1 e U_2 . Niente ci vieta di fermarci qui poiché, in forza del principio di auto-predicazione, possiamo dire che anche U_2 è uomo. Così ora abbiamo cinque uomini: u_1 , u_2 , u_3 , U_1 e U_2 . Quindi, riapplicando il principio di uno sui molti, deve esserci un'Idea di Uomo – chiamiamola U_3 – in virtù della quale noi comprendiamo che u_1 , u_2 , u_3 , U_1 e U_2 sono uomini. Tuttavia, se in virtù del principio di non-identità U_3 è numericamente distinta da U_2 , siamo costretti ad ammettere che vi sono almeno tre distinte Idee di Uomo: U_1 e U_2 e U_3 . E così via all'infinito: l'applicazione ricorsiva dei tre principi genera una catena infinita di 'terzi uomini' a metà strada tra l'uomo concreto e l'unica Idea di Uomo che dovrebbe dare un senso unitario alla molteplicità delle manifestazioni.

A ben vedere, la teoria delle Idee di Platone si trova in una posizione molto simile alla teoria della verità formulata da Tarski: lo stesso argomento che, espresso in certo modo, produce un regresso infinito, se viene posto in altri termini, genera una contraddizione. Infatti, come nota Gregory Vlastos, i tre principi su cui si basa l'argomento del terzo uomo, considerati singolarmente, risultano plausibili, ma insieme si contraddicono. Vediamo in che modo. Il principio di uno sui molti ci impegna a sostenere l'esistenza di un'unica Idea in virtù della quale comprendiamo che u_1 , u_2 e u_3 sono uomini, il principio di auto-predicazione ci dice che l'Idea di Uomo deve essere essa stessa uomo e, in base al principio di non-identità, siamo costretti ad ammettere che l'Idea di Uomo non può essere l'Idea in virtù della quale comprendiamo che essa ha le proprietà che possiede. Perciò, se l'Idea di Uomo è l'Idea grazie a cui comprendiamo che u_1 , u_2 e u_3 sono uomini ed è distinta dall'Idea in virtù della quale essa è compresa in quanto uomo, siamo di fronte a una palese contraddizione poiché l'Idea di Uomo non è identica a sé stessa.

Il regresso infinito – osserva Daniel Nolan – sorge in maniera piuttosto naturale da un'importante classe di teorie che – per citare Graham Priest – si spingono «oltre i limiti del pensiero». La natura metalettica dei paradossi che costituiscono o descrivono questi casi-limite di ciò che può essere concepito è piuttosto evidente fin dalla definizione generale fornita da Priest nel volume a essi dedicato:

Limiti di questo tipo forniscono confini oltre i quali certi processi concettuali (descrivere, conoscere, iterare, ecc.) non possono andare [...]. La contraddizione, in ogni caso, è semplicemente dovuta al fatto che i processi concettuali in questione *oltrepassano* effettivamente questi confini. Perciò, i limiti del pensiero sono confini che non possono essere oltrepassati, ma

¹⁰ Lo proponiamo qui facendo riferimento in particolare ai lavori di Vlastos, Nolan e Rickless.

Passare il limite Lorenzo Graziani

che tuttavia lo sono. In ciascun caso, vi è una totalità (di tutte le cose esprimibili, descrivibili ecc.) e un'operazione appropriata che genera un oggetto che è sia all'interno che all'esterno della totalità. (3-4)¹¹

In maniera informale,¹² possiamo dire che il regresso infinito sia generato dal tentativo di risolvere il paradosso separando l'elemento che produceva contraddizione per spiegarlo facendo ricorso a strumenti che non appartengono alla totalità originaria. Tuttavia, si tratta di una strategia non risolutiva. A titolo esemplificativo, torniamo alla soluzione di Tarski al paradosso del mentitore: dal momento che, se un linguaggio fosse in grado di esprimere il proprio predicato di verità, incapperemmo nel suddetto paradosso, per evitare quest'ultimo saremo costretti a limitare le capacità espressive della lingua sostenendo che, appunto, nessun linguaggio è in grado di esprimere il proprio predicato di verità e che, se siamo interessati a definire la verità di un enunciato che appartiene a un determinato linguaggio L_1 , dobbiamo cercarla in un linguaggio L_2 di ordine superiore. Ora, è evidente come la nostra mossa abbia solamente spostato il problema: se prima la nozione di verità era oscurata dalla contraddizione, ora, irraggiungibile, si perde all'orizzonte della gerarchia dei metalinguaggi. Infatti, commenta ironicamente Priest, «se un elefante non può reggere il mondo, allora non potrà farlo nemmeno un regresso infinito di elefanti» (193-194).

Va sempre a Priest il merito di aver dimostrato – attraverso l'analisi di autori tra loro molto distanti per epoca e stile di pensiero – quella che egli stesso chiama la «legge di conservazione delle contraddizioni» (227), secondo cui le risoluzioni a questo tipo di contraddizioni sono solo apparenti perché, se riescono a dissolverle in un luogo, è solo per farle ricomparire in un altro. A fianco di tale persistenza concettuale, ne emerge anche una di tipo storico: le contraddizioni ai limiti del pensiero, sebbene sotto vesti diverse, percorrono l'intera storia della filosofia. A tal proposito, ci limitiamo a ricordare che il regresso infinito riscontrabile nella teoria delle Idee di Platone è incontrato dai moderni nel rapporto tra le cose e le loro rappresentazioni.¹³ Mentre Kant pensava che l'indagine dovesse essere condotta a livello della struttura della mente umana, i relativismi novecenteschi insistono maggiormente sul ruolo svolto dai diversi sistemi simbolici. Se nel modello ideale realista vi è un mondo che, in qualche modo, determina il discorso attraverso cui esso viene rappresentato, la critica relativista mira a dimostrare come non si possa tracciare alcun confine stabile «tra le caratteristiche del mondo che sono dipendenti dal discorso e quelle che non lo sono» (Goodman 41). Nella visione del mondo relativista, quindi, mondo e discorso si dispongono sulla superficie di un nastro di Möbius: se il mondo determina il discorso, il discorso determina a sua volta il mondo. È per questo motivo che Marie-Laure Ryan, per renderne conto, teorizza il modello dell'«interpenetrazione metalettica» (211-212).

¹¹ La definizione di Priest contribuisce a rendere maggiormente esplicito il nesso tra metalessi e mise en abyme a cui avevamo accennato nella nota 2. Prendiamo in considerazione il celebre esempio borgesiano della DCII notte delle *Mille e una notte*, la quale viene definita «magica fra tutte» poiché in tale notte «il re ode dalla bocca della regina la propria storia. Ode il principio della storia che comprende tutte le altre, e anche – in modo mostruoso – se stessa» (Borges 951). Il regresso infinito in questo caso è evidente, poiché la cornice narrativa si ripresenta in una delle storie che incornicia, ma è altrettanto evidente come esso sia generato dalla natura metalettica di quei paradossi che si incontrano – sostiene Priest – ogni qual volta «vi è una totalità [...] e un'operazione appropriata che genera un oggetto che è sia all'interno che all'esterno della totalità».

¹² Per una dimostrazione formale rimandiamo a Nolan.

¹³ Il parallelismo viene sottolineato da Ronchi (134-135); le difficoltà incontrate dal realismo metafisico sono messe in luce, per esempio, da Rorty in *Il mondo finalmente perduto*; per una critica al rappresentazionalismo dal punto di vista della filosofia del linguaggio si vedano “Models and Reality” e *The Many Faces of Realism* di Putnam, mentre gli argomenti fenomenologici sono esposti da Gallagher e Zahavi (si veda in particolare il cap. 6).

5. Conclusioni

In chiusura al suo volume *Fait e fiction*, Lavocat sostiene che, al di là dei singoli casi, sono sempre «il riverbero della realtà nell'opera di invenzione e la relazione tra il creatore e la sua creatura» a costituire il cuore della metalessi (518-519). Secondo la comparatista francese, tale figura, limitandosi a simulare l'atto di varcare la frontiera tra fatto e finzione, non fa altro che confermarla: è metafora di un'unione impossibile. Tuttavia, è talmente ovvio dichiarare che né Vonnegut né Unamuno hanno mai realmente parlato con i loro personaggi o che non c'è stata alcuna irruzione dell'Abate Faria nello studio di Dantés, che prendere alla lettera simili trasgressioni forse non è il modo più appropriato di affrontarle: se interpretate in senso analogico, esse alludono al problema della frontiera tra realtà e finzione in modo ben più sottile e complesso. Rompendo le convenzioni che separano la gerarchia dei livelli letterari, per esempio, tali testi mettono in luce la dose di convenzionalità con cui viene tracciata la frontiera che corre tanto tra realtà e finzione quanto tra una cosa e le sue rappresentazioni. I giochi metalettici, infatti, implicano l'idea di una frontiera non localizzabile: nel caso in cui si voglia provare a stabilire con precisione la sua posizione, ci si trova dall'altra parte senza accorgersi di averla attraversata o, viceversa, si ritiene di averla oltrepassata quando si è invece ancora molto distanti da essa.

Il fatto di pensare che viviamo in un mondo socialmente costruito – il quale viene percepito come naturale solamente perché, quando vi facciamo la nostra comparsa come soggetti empirici, le condizioni del nostro pensare e agire sono predeterminate dall'utilizzo dei sistemi simbolici della cultura in cui siamo immersi – è l'idea su cui si basa il costruzionismo sociale, tra i cui esponenti spiccano importanti filosofi, psicologi e sociologi. Si tratta di uno sfondo epistemologico di cui gli autori postmodernisti sono più che consapevoli (cfr. LeClair e McCaffery), e la metalessi rientra a pieno diritto tra le strategie espressive più adatte a illustrare letterariamente una problematica fortemente sentita in molti ambiti del pensiero a loro contemporaneo.

Questo contribuisce certamente a giustificare l'endemicità del fenomeno in questione nei testi postmodernisti, ma il percorso intrapreso nel presente saggio – che ci ha portato attraverso psicoanalisi, logica, filosofia del linguaggio e metafisica – ha avuto lo scopo di far comprendere come la 'logica metalettica' informi una serie di operazioni mentali compiute dal pensiero umano ogni qual volta vada alla ricerca dei propri limiti. Infatti, come scriveva Wittgenstein, «per tracciare al pensiero un limite, dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo dunque poter pensare quel che pensare non si può)» (3).

6. Bibliografia

- Austin, John L. *Come fare cose con le parole*. 2ª ed., Marietti, 2019.
- Berto, Francesco e Lorenzo Bottai. *Che cos'è una contraddizione*. Carocci, 2015.
- Bertoni, Federico. *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*. Carocci, 2018.
- Borges, Jorge L. *Altre inquisizioni*. 1952. *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, 1984, pp. 905-1092.
- Caillois, Roger. *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. 3ª ed., Bompiani, 2017.
- Calvino, Italo. *Ti con zero*. 1967. *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, 1984, pp. 223-356.

Passare il limite
Lorenzo Graziani

- Casalegno, Paolo. *Filosofia del linguaggio. Un'introduzione*. 3^a ed., Carocci, 2018.
- Cohn, Dorrit. "Métalepse et mise en abyme." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, EHESS, 2005, pp. 121-130.
- Diderot, Denis. *Jacques il fatalista*. 4^a ed., a cura di Piero Bianconi, Bur-Rizzoli, 2008.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Bompiani, 1999.
- Federman, Raymond. *Take it or Leave it. An exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*. 1976. 2nd ed., Fiction-Collective Two, 1997.
- Gallagher, Shaun e Dan Zahavi. *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*. 2^a ed., Cortina, 2022.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Einaudi, 1976.
- . *Nuovo discorso del racconto*. Einaudi, 1987.
- . *Métalepse*. Seuil, 2004.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci, 2012.
- Goodman, Nelson. *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press, 1984.
- Graziani, Lorenzo. "Il topos del giardino dei sentieri che si biforcano e le sue declinazioni espressive postmoderniste." *Status Quaestionis*, 18, 2020, pp. 263-280.
- . *Che cos'è la fiction*. Carocci, 2021.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. un'Eterna Ghirlanda Brillante*. Adelphi, 1984.
- . *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza?* Mondadori, 2008.
- Josipovici, Gabriel. "Mobius the Stripper." *Mobius the Stripper: Stories and Short Plays*. Gollancz, 1974, pp. 64-85.
- Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro III. Le psicosi*. Einaudi, 1985.
- . *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*. 2^a ed., Einaudi, 2008.
- . *Il seminario. Libro X. L'angoscia*. Einaudi, 2007.
- . *Scritti*. Einaudi, 1974. 2 voll.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil, 2016.
- LeClair, Tom and Larry McCaffery (eds). *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. University of Illinois Press, 1983.
- Meneghelli, Donata. "Metalessi e intermedialità. Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in *Lost in Austen*." *Between*, VIII, 16, 2018, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3596>. Consultato il 24 luglio 2022.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1989.
- Milanaccio, Mauro. *Topisteria. Un percorso attraverso la topologia di Lacan*. Mimesis, 2022.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Bompiani, 1988.
- Nolan, Daniel. "What's wrong with infinite regresses?" *Metaphilosophy*, 32, 2001, pp. 523-538.
- Pagliuca, Concetta Maria. "Metalessi in Genette." *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio, Filippo Pennacchio, Ledizioni, 2020, pp. 175-196.

Passare il limite
Lorenzo Graziani

- Palombi, Fabrizio. *Jacques Lacan*. Carocci, 2019.
- Putnam, Hilary. "Models and Reality." *The Journal of Symbolic Logic*, 45, 1980, pp. 464-482.
- . *The Many Faces of Realism: The Paul Carus Lectures*. Open Court, 1987.
- Pier, John et Jean-Marie Schaeffer (dir.). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, 2005.
- Priest, Graham. *Beyond the Limits of Thought*. 2nd ed., Oxford University Press, 2002.
- Reale, Giovanni (a cura di). *I presocratici. Prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz*. Bompiani, 2017.
- Recalcati, Massimo. *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Cortina, 2012.
- Rickless, Samuel. "Plato's Parmenides." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Spring 2020 Edition, <https://plato.stanford.edu/entries/plato-parmenides/>. Accessed 24 Jul. 2022.
- Ronchi, Rocco. *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*. Feltrinelli, 2017.
- Rorty, Richard. "Il mondo finalmente perduto." *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, 1986, pp. 39-51.
- Ryan, Marie-Laure. "Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, EHESS, 2005, pp. 201-223.
- Spark, Muriel. *I consolatori*. Adelphi, 2009.
- Tarski, Alfred. "Il concetto di verità nei linguaggi formalizzati." *L'Antinomia del mentitore nel pensiero contemporaneo da Peirce a Tarski*, a cura di Francesca Rivetti Barbò, Vita e Pensiero, 1961, pp. 391-677.
- Unamuno, Miguel de. *Nebbia*. 3^a ed., Fazi, 2015.
- Vlastos, Gregory. "The Third Man Argument in the *Parmenides*." *Philosophical Review*, 64, 1954, pp. 319-349.
- Vonnegut, Kurt. *Breakfast of Champions (or Goodbye blue Monday)*. 1973. Vintage, 2000.
- Wang, Michelle. "Postmodern Play with Worlds: The Case of *At Swim-Two-Birds*." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, 2019, pp. 132-156.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Einaudi, 1968.