

Sine materia?
L'estetico e l'incorporeo nell'opera d'arte
di Claudio Rozzoni

Abstract

Il presente saggio, che si articola in due momenti, si propone di avviare un'interrogazione sullo statuto della materia nell'opera d'arte. In una prima parte si cercherà, tracciando un parallelismo fra riflessioni heideggeriane e deleuziane, di indagare teoreticamente l'intreccio fra dimensione *estetica* dell'opera e dimensione *incorporea*, per arrivare, nella seconda metà del saggio, a poter sviluppare tali risultati ripercorrendo le pagine che Marcel Proust dedica, nella *Recherche*, ai gesti *sine materia* dell'attrice Berma.

Sine materia?

Quando, in *Marcel Proust e i segni*¹, Gilles Deleuze si trova ad affrontare la discussione intorno all'ultimo dei quattro «mondi di segni»² che egli vede agire nella *Recherche* di Proust, ovvero «il mondo dell'arte»³, egli ricorda che il Narratore del celeberrimo romanzo, nell'importante momento in cui a teatro può finalmente godere dell'arte drammatica della Berma, scrive che nella voce dell'attrice «non rimaneva più alcun residuo di materia inerte e refrattaria allo spirito»⁴, come se la sua voce fosse, alla maniera della piccola frase di Vinteuil, *sine materia*⁵. Ma

¹ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, tr. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Einaudi, Torino 1967, ed. aumentata 1986.

² *Ibid.*, p. 6. I segni dell'arte appartengono all'ultimo dei quattro mondi di segni che Deleuze analizza nella prima parte del testo. Gli altri segni, agenti nei rispettivi mondi, sono notoriamente, nell'ordine, i segni della mondanità, i segni dell'amore e i segni sensibili.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 39.

⁵ L'espressione *sine materia* compare nella *Recherche* allorché il Narratore descrive l'incontro di Swann con la celebre *petite phrase* di Vinteuil: «Ma a un certo punto, senza riuscire a distinguere nettamente un contorno, a dare un nome a ciò che gli piaceva, affascinato all'improvviso, aveva cercato di cogliere la frase o l'armonia – nemmeno lui lo sapeva – che passava e che gli aveva aperto più largamente l'anima [...]. Proprio perché non conosceva la musica, forse, egli poteva provare un'impressione così confusa, una di quelle impressioni che, d'altronde, sono forse le

non si deve con ciò pensare – ed è quanto proverò a mostrare in questo saggio – a una desensibilizzazione del gesto dell’artista, a una sua smaterializzazione, a una sua – se si tiene presente l’etimologia del termine “estetico” – an-estetizzazione. Proprio partendo da tale precisazione, si vuole qui portare l’attenzione sulla possibilità di rendere *idea* la *materia* senza doverne sacrificare gli aspetti prettamente estetici. Se nell’esempio da cui siamo partiti è chiaramente chiamata in gioco l’arte attoriale, nella fattispecie alle prese con la “materia vocale”, questo è nondimeno anche il problema dei grandi pittori: quando il giallo (per scegliere un colore, come subito vedremo, paradigmatico) può raggiungere un’intensità tale da diventare idea? Qual è il punto critico in intensità che lo può rendere colore-luce?⁶ E ancora: attraverso quali intensità due o più colori si nutrono vicendevolmente nella loro giustapposizione? «Il pittore usa la materia-colore [*Farbstoff*]», scrive Heidegger, «in modo, tuttavia, che il colore non si sia consumato ma giunga finalmente a brillare [*zum Leuchten kommt*]»⁷.

sole puramente musicali, inestese, interamente originali, irriducibili a qualsiasi altro ordine d’impressioni. Un’impressione di quel genere, che ha la durata di un istante, è per così dire *sine materia*» (M. Proust, *Dalla parte di Swann*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, 4 voll., tr. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, vol. I, p. 254, d’ora in poi: S, D). Deleuze parte appunto da questo passo per caratterizzare i segni dell’arte come *sine materia*.

⁶ Sul giallo in Van Gogh e la nozione di colore-luce cfr. D. Formaggio, *Van Gogh* (1952), Mondadori, Milano 1956², e Id., *Van Gogh in cammino* (1986), “Presentazione” di E. Franzini, Unicopli, Milano 2004².

⁷ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, tr. it. di G. Zaccaria, Marinotti, Milano 2000, p. 69. E, ancora, «il colore brilla e vuole solo brillare» (*ibid.*, p. 67). Come si sottolinea in A. Ardivino (a cura di), *Dell’origine dell’opera d’arte e altri scritti*, Aesthetica Preprint, Palermo 2004, p. 22: «in italiano sono ormai disponibili ben tre traduzioni del trattato: M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69; M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, tr. it. a cura di I. De Gennaro e G. Zaccaria, in coll. con M. Amato, Marinotti, Milano 2000; M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, in Id., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, tr. it. a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2002, pp. 1-89. Per una breve nota comparativa» cfr. A. Ardivino, “*Der Ursprung des Kunstwerkes* di Martin Heidegger in lingua italiana”, *Studi di estetica*, n. 33, 2006. Nel contesto del presente saggio e sulla base dei passi heideggeriani che si sono citati si è deciso di utilizzare l’edizione Marinotti, riportando, ove ritenuto opportuno al fine di facilitare una lettura priva di fraintendimenti, il testo originale fra parentesi quadre.

Considerazioni in questa direzione, d'altro canto, possono essere svolte anche a proposito della scrittura, fino a giungere alla possibilità di esprimersi in termini di *scrittura intensiva*. Non solo la materia – il colore – del pittore, infatti, può divenire materia-luce, ma anche quella dello scrittore. Una frase intensiva può portare a rilucere la materia letteraria. Perciò, nella *Recherche* di Proust, lo scrittore Bergotte può dire, davanti al «lembo di muro giallo» della *Veduta di Delft* di Vermeer, «così [...] avrei dovuto scrivere»⁸. C'è bisogno di molta maestria – una maestria formata anche attraverso la lezione di tentativi precedentemente falliti – perché la frase finalmente trovi un suono che non si poteva immaginare prima che essa lo facesse sentire, un suono conquistato in sentieri dove nessuno ancora aveva osato spingersi. E se non si poteva immaginare l'elemento di novità che il pittore e lo scrittore ci hanno reso possibile esperire, era perché semplicemente esso non preesisteva al gesto che ce l'ha fatto incontrare. L'artista crea immagini, visive o verbali, che non dipendono da nessun presupposto modello (non si tratta, come vedremo, di *Abbilder*, ma di *Bilder*). Stiamo cercando di dar conto di originalità che non si possono arbitrariamente immaginare prima che il suono ce ne mostri la cifra, prima che il colore rilucente ci porti in loro presenza. Il loro inedito aspetto non si può in alcun modo attingere banalmente rovesciando l'ordine di ciò che abitualmente ci sembra razionale, ed esso sembra anzi poter trovare il proprio nutrimento e il proprio “punto critico” in zone di apparente semplicità (non a caso abbiamo parlato del lembo di muro giallo di Vermeer, per trarre dalla pittura un esempio di tale *immagine intensi-*

Dove si è deciso di utilizzare un'altra traduzione – ma si tratta di un'unica occasione – il cambiamento di edizione è stato esplicitamente segnalato.

⁸ «È così che avrei dovuto scrivere [...]. I miei ultimi libri sono troppo secchi, avrei dovuto stendere più strati di colore, rendere la mia frase preziosa in sé, come quel piccolo lembo di muro giallo» (M. Proust, *La Prigioniera*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. III, p. 587, d'ora in poi: *P*, III).

va, e potremmo chiamare in causa la compita frase di Kafka⁹, se volessimo invece trarre un esempio dalla letteratura). Pertanto, affinché si possa portare la materia a vibrare a tali intensità, non è necessario, come si potrebbe essere indotti a pensare, ricorrere a procedimenti semplicisticamente irrazionali o volontaristicamente originali. Sembrano piuttosto palesarsi le ragioni di una ragione che non viene più «frintesa in [quel] senso razionalistico a cui l'ammiccare all'irrazionale – frutto abortivo del razionale non pensato [...] – ha reso, peraltro, strani servigi»¹⁰.

La nozione di intensità chiamata in gioco non si lascia tuttavia nemmeno pacificamente circoscrivere in comodi confini concettuali. Essa trova infatti paradossalmente il proprio *topos* non tanto nella dimensione empirica dell'esperienza, quanto nel rovescio invisibile della stessa: è la «differenza di intensità», scrive Deleuze, «[che] costitui[sce] l'essere del sensibile»¹¹. Differenza di intensità che qui non va dunque intesa in quanto «contrarietà della qualità» (come, ricorda Deleuze, accade in Platone¹²). La nozione di intensità – e il pensiero della sua differenza – è piuttosto intimamente legata a quella di limite, essa «è il limite proprio della sensibilità»¹³. Si tratta di un'intensità che non è misurabile unicamente attraverso il sensibile: si può dire che essa sia l'«insensibile»¹⁴, pur dandosi, nondimeno, sempre «ricoperta da una qualità»¹⁵. Una qualità che però può o unicamente “coprire” l'intensità – in tal caso lasciandola, per così dire, nascosta – o può invece trovare il punto in cui tale intensità riesce a darsi come «ciò che può essere solo

⁹ Cfr. ad esempio G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 23-24.

¹⁰ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pp. 19-20.

¹¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, Cortina, Milano 1997, p. 306.

¹² Cfr. *ibid.*, pp. 185-186.

¹³ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 306.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

sentito»¹⁶, «l'essere "del" sensibile»¹⁷ – non l'«empiricamente sensibile», dunque – che «definisce l'esercizio trascendente della sensibilità»¹⁸. Nell'esercizio trascendente, allora, si può incontrare l'intensità in modo distinto – anche se non separato – rispetto alla qualità in cui l'intensità stessa «si sviluppa»¹⁹. Ciò che può essere «solo sentito» ha il potere di mettere in moto memoria e pensiero, secondo un passaggio di costrizioni che si compie da una facoltà all'altra (tra quelle ogni volta chiamate in gioco), ognuna considerata nel proprio uso non empirico. Nel cercare di sviluppare la nozione di *intensità* in quanto «essere del sensibile», ci stiamo infatti riferendo a esercizi *non* empirici delle facoltà. Queste, nel loro esercizio empirico che quotidianamente esperiamo, svolgono il loro compito nel nome del pacifico riconoscimento: nessuna "sorpresa" sembra infatti disturbare il regolare funzionamento delle facoltà, che non cessa di applicarsi agli "oggetti" e alle persone che di volta in volta ci "vengono incontro" (anche nell'eventualità ci si imbatte in essi nella forma dell'imprevisto, quest'ultimo può essere successivamente spiegato in termini che ci sono normalmente disponibili). Non così avviene nell'uso trascendente – come lo chiama Deleuze – delle facoltà. Pensare a un tale esercizio delle facoltà significa dare l'avvio a un pensiero del limite che, ci sia permesso il gioco di parole, trova l'*enjeu* della filosofia proprio al limite del pensiero, un limite reso «solamente pensabile» dal lavoro di un fuori di cui il pensiero stesso sembra nutrirsi. È per tale motivo che, secondo la posizione deleuziana, «il modo di manifestarsi della filosofia non è il buon senso, ma il paradosso. Il paradosso è il *pathos* o la passione della filosofia»²⁰. Paradosso che «infrange l'esercizio

¹⁶ *Ibid.*, p. 185. Ho trattato in modo più articolato questi delicati passaggi della filosofia deleuziana in C. Rozzoni, *I segni del giovane Proust. Per un ritratto filosofico del futuro autore della Recherche*, AlboVersorio, Milano 2009, pp. 153-169, al quale mi permetto quindi di rimandare.

¹⁷ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 306.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 294.

comune»²¹ delle facoltà, nel punto critico in cui l'uso empirico delle facoltà – ossia, di nuovo, l'esercizio che si fonda su di un oggetto comune a più facoltà perché empiricamente riconosciuto da ognuna di esse (un medesimo oggetto che posso vedere, sentire, toccare, pensare, etc.) – entra in crisi, e ogni facoltà scopre di potere esercitarsi a un limite che le è proprio e che le impone un vero e proprio *salto* che la obbliga a confrontarsi con il suo oggetto “più proprio”, che si rivela essere «l'incomparabile». In questo essere spinte verso il loro proprio limite, le facoltà non perdono però, come detto, la possibilità di comunicare fra loro. Solo il «paradosso comunica alle facoltà così infrante questo rapporto che non è di buon senso, situandole sulla linea vulcanica che fa fiammeggiare l'una alla scintilla dell'altra, saltando da un limite all'altro»²². «Il pensiero» – ultimo anello, ricordiamo, di questa catena «vulcanica»²³ – è in tal modo spinto «fino all'incomparabile che unicamente [esso] può pensare»; «la memoria fino all'oblio che è anche l'immemoriale»; «la sensibilità fino all'insensibile che si confonde con l'intensivo...»²⁴. L'«intensità è insieme l'insensibile» – se pensiamo all'uso empirico della facoltà – «e ciò che può essere soltanto sentito»²⁵. «Come potrebbe l'intensità essere sentita per se stessa, indipendentemente dalle qualità che la celano e dall'esteso in cui si ripartisce? E come potrebbe essere altrimenti che “sentita”» – ossia come potrebbe, nel medesimo tempo, a livello empirico, essere vista, udita, etc. – «se è essa a far sentire e a definire il limite proprio della sensibilità?»²⁶.

Aver chiamato in causa questa sorta di salto qualitativo – una frattura qualitativa che si pone come limite fra il *sensibile* e l'*essere del sensibile* – della facoltà, che passa da un uso empirico abituale a un e-

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 294.

²³ «Attraverso la catena spezzata o l'anello tortuoso, si è violentemente condotti dal limite dei sensi al limite del pensiero, da ciò che non può essere se non sentito a ciò che può essere soltanto pensato» (*ibid.*, p. 314).

²⁴ *Ibid.*, p. 294.

²⁵ *Ibid.*, p. 298.

²⁶ *Ibid.*

esercizio che con Deleuze abbiamo chiamato trascendentale, ci offre l'occasione di richiamare alla mente il salto [*der Satz*] di cui parla Heidegger in *Identität und Differenz*²⁷. Ma rispetto a quanto detto sopra con Deleuze, il richiamo a Heidegger si fa ancora più forte se si presta attenzione al fatto che importanti motivi di risonanza fra i due autori concernenti la “percezione” dell’«essere del sensibile» possono evidenziarsi – e ciò può aiutare a mettere proficuamente in evidenza, per richiamare una celebre immagine merleau-pontyana²⁸, la zona d’ombra implicitamente comune fra i due pensatori – se ci si rivolge ai passi de *L’origine dell’opera d’arte* nei quali Heidegger mostra come l’opera (*das Werk*) si mostri come tale solo quando viene a cadere il “velo dell’abitudine”:

La messa in opera della verità [*Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*], nel far sì che urga l’insolito, urta e rovescia il solito o ciò che è ritenuto tale. La verità che insorge nell’opera non è mai attestabile né derivabile a partire da ciò che è fino ad allora invalso. L’invalso, l’odierno, proprio nella sua esclusiva effettualità, viene letteralmente destituito dall’opera. Ecco perché ciò che l’arte istituisce non può mai essere controbilanciato o compensato dall’esistente e da ciò che è a disposizione. L’istituzione [*Die Stiftung*] è un afflusso gratuito, una profusione, una donazione.²⁹

²⁷ «Ma come si giunge a un simile raccogliersi? Staccandoci dall’atteggiamento rappresentativo. Tale staccarsi è un *Satz* nel senso di un salto. [...] Dove salta il saltare quando salta via dal fondamento? Salta forse in un abisso? Sì, finché ci limitiamo a rappresentare il salto restando entro l’orizzonte del pensiero metafisico. No, se saltiamo e ci lasciamo andare. Dove? Là dove siamo già ammessi, ossia nell’appartenere all’essere. L’essere stesso però appartiene a noi, poiché soltanto presso di noi esso può essere essenzialmente in quanto essere, può cioè essere essenzialmente presente» (M. Heidegger, *Identità e differenza*, tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2009, p. 39).

²⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, “Il filosofo e la sua ombra”, in Id., *Segni*, tr. it. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano 1967.

²⁹ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 127. E ancora: «vicino all’opera, ci siamo di colpo ritrovati in un altro luogo rispetto a quello in cui siamo abituati [gewöhnlich] a stare» (*ibid.*, p. 43).

Si impongono due ordini di considerazioni: nell'opera d'arte per Heidegger così come nel mondo dei segni dell'arte per Deleuze, l'incorporea dimensione che si darebbe col sensibile – *die Wahrheit* per il filosofo tedesco, l'«essere del sensibile» per il filosofo francese – non è qualcosa che si aggiunga al sensibile solo in un secondo tempo e, seconda valutazione, anche quando tale dimensione incorporea riesce a farsi sentire, essa non declassa il sensibile attraverso una squalificante materializzazione. Non si tratta, ed è ciò che stiamo cercando di mostrare, di scartare il sensibile a vantaggio dell'evento incorporeo, ma di portare il sensibile a una «coerenza superiore» che riporta le qualità allo stato di puri segni, e non conserva degli *estesi* se non quanto *si combina* con la profondità originaria [...]: allora appariranno qualità più belle, colori più brillanti, pietre più preziose, estensioni più vibranti, poiché, ridotte alle loro ragioni seminali, rotto ogni rapporto col negativo, esse resteranno per sempre impigliate nello spazio intensivo delle differenze positive, e allora si realizzerà a sua volta la predizione finale del *Fedone* ove Platone promette alla sensibilità liberata dall'esercizio empirico, templi, astri e dèi come mai se ne videro, e affermazioni inaudite.³⁰

Significativamente consonante con queste parole di Deleuze è infatti il seguente passo mutuato da Heidegger, per il quale, nondimeno,

L'opera-tempio [*Das Tempel-Werk*] non lascia affatto che la materia svanisca. Al contrario, il tempio fa sì che essa venga alla luce proprio nell'insorta distesa in cui consiste il mondo dell'opera [*Das Tempel-Werk lässt (...) den Stoff (...) allererst hervorkommen und zwar im Offenen der Welt des Werkes*]: la roccia diviene capace di sorreggere e di requiare, e così, finalmente, è una roccia; i metalli giungono a rilucere e a scintillare, i colori a brillare, il suono, cioè nota e tono, a risuonare, la dizione [*das Wort*] a dire. [...] L'elemento in cui l'opera si retro-ferma [*sich zurückstellt*] e che essa, in tale retro-fermarsi [*Sich-zurückstellen*] lascia

³⁰ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 315 [c.n.].

venire alla luce, è ciò che abbiamo chiamato “la terra” [*die Erde*].³¹

Quest’ultimo passo, inoltre, ci pone immediatamente alcuni interrogativi, che, seppur nel breve spazio di questo saggio, dobbiamo subito affrontare, per poter muovere un ulteriore passo verso il chiarimento della dimensione incorporea evenemenziale che sembra darsi con l’opera d’arte: che cosa nomina il termine «terra» [*Erde*]? E che rapporto intrattiene col termine «mondo» [*Welt*]? E, ancora, in cosa consiste quell’unica contesa costituiva [*wesenhafter Streit*] che *terra* e *mondo* dicono? Senza poter appunto affrontare in questa sede esaustivamente la questione, possiamo tuttavia ricordare come *Welt* ed *Erde* siano per Heidegger «divergenti e mai separati»³², e, come, nel loro inestricabile rapporto, non si tratti di una contesa che si debba «confondere con [...] l’ostilità» implicante la «distruzione»³³, ma di una contesa nella quale i due contendenti «si esaltano via via reciprocamente» e nella quale «ciascun contendente conduce l’altro [...] oltre se stesso»³⁴. Ciò significa che l’elemento inedito di *mondo* che sorge attraverso l’opera d’arte può farlo soltanto a partire dalla *terra*, che a sua volta può servire da *Boden* solo perché nutrita dalle sedimentazioni del *mondo* (qui il filosofo tedesco è alle prese con un problema molto simile a quello che dovrà affrontare Deleuze in *Differenza e ripetizione*, dove il rapporto fra il fondo e ciò che si distingue alla sua superficie viene problematizzato alla luce della nozione di Differenza³⁵). La *terra* è ciò che nel sorgere viene retroflesso in quanto «suolo patrio»³⁶ [*heimatliche[r] Grund*], come se il sorgere implicasse il sedimentare di ciò che sorge in ciò da cui è sorto. Tale fondo emergente, o, meglio, tale emergere che diviene fondo, possiamo appunto nominarlo attraverso il termine *mondo* [*Welt*], mentre, attra-

³¹ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 65.

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 43.

³⁶ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 57.

verso il termine *terra* [*Erde*] possiamo invece riferirci al movimento (un retro movimento, come ben dice la particella tedesca *zurück*³⁷) che sedimenta il lembo di mondo emerso in un nuova parte di fondo³⁸. Ne *L'origine dell'opera d'arte* le opere sono immagini – visive oppure verbali – in grado di portare un “soffio” di “presenza” incorporea lungo i loro stessi bordi. Non si tratta di “immagini copia”, non si tratta di riproduzione – *Es ist kein Abbild*, scrive Heidegger³⁹ – ma di immagini che fanno «insorgere un mondo e lo sofferma[no] in una vigorosa permanenza. Essere un'opera significa proprio questo: «installare e così soffermare un mondo»⁴⁰. Ma, un'altra volta, cosa nomina la parola *mondo*? La nozione di *mondo* non è concettualizzabile, afferrabile [*greifbar*]. Non ci sta «semplicemente di fronte», «non è mai qualcosa [...] che possiamo incontrare come un oggetto [*Welt ist nie ein Gegenstand*]»⁴¹. *Welt weltet* – il «Mondo è farsi mondo», o, con più aderenza al testo tedesco, «mondo mondeggia»⁴² – scrive Heidegger, chiarendo fin da subito come il *mondo* non sia confondibile con uno “stato di cose” entro comodi margini concepibile e facilmente tangibile. La critica alla verità come *adaequatio*, in quanto “metro” che commisura il giudizio pensando alla sua aderenza a qualcosa che possa positivamente palesarsi, è presa di mira con questa espressione – *Welt weltet* –, che peraltro sarà riecheggiata proprio da Deleuze, nella forse meno celebre formula, di ispirazione stoica, «L'albero verdeggia»⁴³. *Mondo*, scrive Heidegger,

³⁷ «La terra è ciò verso il cui sorgere retroconde (*zurückbirgt*) tutto ciò che sorge proprio in quanto tale» (*ibid.*).

³⁸ «Il mondo si fonda sulla terra, mentre si erge terra attraverso un mondo» (*ibid.*, p. 71).

³⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2002, p. 39.

⁴³ A questo proposito cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2006, p. 26 e sgg. Ho affrontato alcuni aspetti della ripresa deleuziana della filosofia stoica in C. Rozzoni, *Ricordarsi è creare. L'essenza estetica nella Recherche di Marcel Proust*, Mimesis, Milano 2008, “Parte Terza”, al quale sia quindi consentito rimandare. In conseguenza di quanto detto, il concetto logico può allora es-

non è l'agglomerato delle realtà sussistenti, numerabili o innumerabili, note o ignote. Mondo non è nemmeno una cornice puramente immaginata, e rappresentata in aggiunta alla somma degli enti già dati. Mondo è farsi mondo [mondo mondeggia; *Welt weltet*] ed è più essente dell'afferrabile e del percepibile presso il quale crediamo di essere di casa. Mondo non è mai qualcosa che stia o che giaccia stabilmente di fronte a noi.⁴⁴

In questo senso possiamo allora parlare anche di incorporeo heideggeriano, indicando quell'invisibile che non si dà contro il visibile, che non si dà semplicemente in un umiliante degradarsi del sensibile, ma in una "arricchente contesa" fra *mondo* e *terra* che permette il rilucere della materia nell'opera:

sono proprio il fulgore e il rilucere della pietra – che solo apparentemente giungono a essa in grazia del sole – quello staglio che rende nitidi la trasparenza del giorno, la vastità del cielo, le tenebre della notte. Il suo sicuro ergersi rende visibile l'invisibile spazio dell'aria [*Das sichere Ragen macht den unsichtbaren Raum der Luft sichtbar*].⁴⁵

Un'ultima precisazione: se per caratterizzare tale "incorporeo heideggeriano" si può parlare di *Unverborgenheit* (non-nascondimento, dis-ascosità), non si può tuttavia parlare, sulla scorta di tale termine, né di una presenza positiva – altrimenti esso sarebbe *semplicemente* inteso come una *presenza* –, né, viceversa, di una nozione «negativa». Proprio in riferimento a questo secondo aspetto è doveroso ricordare come sia Deleuze stesso, nella nota 23 di *Differenza e ripetizione*, "Nota sulla filosofia della differenza di Heidegger", a rimarcare che «i principali fraintendimenti segnalati da Heidegger come interpretazioni errate della propria filosofia dopo *Essere e tempo* e "Che cos'è la metafisi-

sere inteso, nietzscheanamente, alla stregua di una «foglia secca e appassita, che prima [...] verdeggiava come immagine sull'albero dorato della vita» (E. Fink, *La filosofia di Nietzsche*, tr. it. di P. Rocco Traverso, Marsilio, Padova 1973, p. 86).

⁴⁴ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

ca?” riguardino questo punto: il NO heideggeriano rinvia non al negativo nell’essere, ma all’essere come differenza, e non alla negazione, ma alla domanda⁴⁶, per cui «la differenza ontologica corrisponde alla domanda. È l’essere della domanda, che si sviluppa in problemi, delimitando determinati campi in rapporto all’essente»⁴⁷. Il problematico domandante della differenza è appunto ciò che caratterizza, come vedremo ora nella seconda parte di questo saggio, il “meta” della (meta)-fisica deleziana, dove l’essere “è” differenza, differenza ontologica intesa dunque non tanto come differenza fra essere ed ente (anche se abbiamo visto Deleuze distinguere l’essere del sensibile dal sensibile stesso) ma proprio in quanto essere della differenza (l’essere è differenza)⁴⁸.

Divenire-Fedra

Possiamo ora tornare proprio alla questione da cui eravamo partiti, e meglio chiarire in che senso Deleuze dica, in *Marcel Proust e i segni*, che i segni dell’arte – e solo i segni dell’arte – sono del tutto *immateriali*. All’inizio si è detto che immateriali, i segni dell’arte, non lo sono a discapito della materia, non lo divengono al prezzo di una sua svalutazione. In che senso, dunque, si può dire che lo siano? E come possono divenire tali? La “lucentezza” che la materia mostra le è donata dal suo essere riflesso dell’essenza. «Sine materia», se pur in questo modo si esprime Deleuze, non significa semplicemente *senza materia*, ma sta a significare, come scrive Proust, *senza materia* «inerte e refrattaria allo spirito». Inoltre se, in campo medico, *sine materia* e *cum materia* sono

⁴⁶ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 89, nota 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90, nota 23.

⁴⁸ Rimangono aperte alcune domande decisive che Deleuze pone al termine di questa importante nota capace senza dubbio di dare concreto spessore e fecondità al parallelismo che si può tracciare fra le due concezioni della differenza considerate, questioni che in questa sede non è possibile approfondire ulteriormente. Per esempio Deleuze si chiede in ultima istanza se Heidegger, «che sta dalla parte di Duns Scoto e infonde un nuovo splendore all’univocità dell’essere», abbia «veramente sottratto» l’ente «a ogni subordinazione di fronte all’identità della rappresentazione». «Stando alla critica che muove all’eterno ritorno nietzschiano», scrive Deleuze, «si direbbe di no» (*ibid.*, p. 91, nota 23).

due modi per indicare, rispettivamente, le manifestazioni patologiche che presentano cause evidenti e direttamente a esse correlate e quelle che invece non presentano sintomi a esse direttamente riconducibili, i segni dell'arte possono allora essere considerati *sine materia* anche dal punto di vista clinico⁴⁹, perché se persino i segni sensibili (quelli, come già ricordato, caratterizzanti il terzo dei quattro mondi di segni ravvisati da Deleuze nella *Recherche*) possono ancora trovare una causa materiale che sembri evocarli direttamente (*madeleine* per Combray, selciato per Venezia)⁵⁰, nei segni dell'arte nessuna causa esterna al sintomo, deterministicamente intesa, viene chiamata in gioco. Nell'arte i segni mostrati sono *sine materia* anche perché senza causa oggettivamente individuabile⁵¹.

Sine materia «inerte e refrattaria allo spirito», si è detto, è la voce restituita dalla recitazione della Berma, nella *Fedra* di Racine. Ma, come nota Deleuze – e come a breve vedremo –, non è solo la sua voce a divenire, nel senso già delineato, *immateriale*. La voce dell'attrice, le sue braccia formano un «corpo trasparente che *rifrange* un'essenza, un'Idea»⁵². Eppure la nozione di trasparenza – parlare di un «corpo trasparente» – può ancora trarci in inganno. È più produttivo porre piuttosto l'attenzione sul potere rifrangente della materia e sottolineare la possibilità di rilucere che essa – tenendo conto di quanto sopra fatto emergere attraverso Deleuze e Heidegger –, quando non sfugge l'Idea, l'Essenza⁵³, possiede.

⁴⁹ Tanto più che in Proust e in Deleuze, i confini fra l'artista e il sintomatologo sono in un certo senso labili. Ho affrontato questo aspetto in C. Rozzoni, *I segni del giovane Proust*, cit., pp. 23-26.

⁵⁰ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 39.

⁵¹ «Fino a quando continuiamo a scoprire il senso del segno in qualcosa d'altro, sussiste ancora un poco di materia, ribelle allo spirito» (G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 39).

⁵² G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 38 [c.n.].

⁵³ «Essenze, Idee: ecco quel che ci si svela in ogni segno della piccola frase [la piccola frase musicale 'di Swann']» (*ibid.*, p. 39).

Ma cosa rivela il gesto della Berma, «cosa è un'essenza, quale ci viene rivelata dall'opera d'arte?». La risposta ci riporta – e dovremo ora cercare ulteriori direzioni di sviluppo – a quanto detto nella prima parte del saggio: «Non è altro che una differenza, la *Differenza ultima e assoluta. È questa a costituire l'essere e a farcelo concepire*»⁵⁴. Siamo infatti nuovamente spinti a chiederci di quale differenza stia parlando Deleuze. È un punto delicato, che possiamo abordare inizialmente per via negativa, servendoci anche di quanto prima esposto. Notiamo allora come Deleuze specifichi che tale «differenza ultima assoluta non [sia] certo una differenza empirica tra due cose o due oggetti, differenza che è sempre estrinseca». Non si tratta quindi di una differenza abitualmente riscontabile all'interno di un esercizio empirico – ormai sappiamo in che senso – delle nostre facoltà, ma della differenza d'intensità⁵⁵. Ecco perché, chiudendo la prima parte del saggio, si era detto che Deleuze rimane un metafisico, più precisamente, per evitare qualsiasi equivoco, un (meta)-fisico. Se si pensa che il suo discorso sull'essere si sviluppa comunque all'"interno" – e per lui non potrebbe essere altrimenti – di un piano di immanenza, egli può essere considerato un (meta)-fisico che non indaga un altro ordine, trascendente il sensibile, ma, piuttosto, un ordine altro, che può essere «solo sentito», «solo ricordato» e, in ultima istanza, «solo pensato» al limite del sensibile stesso.

In una (meta)-fisica così caratterizzata, possiamo dire vi sia un mondo differente espresso da ogni soggetto – ed è questo il punto in cui Deleuze fa convergere Leibniz e Proust – senza che l'essenza espressa nel darsi di tale mondo possa essere ricondotta esclusivamente al soggetto⁵⁶. Il mondo non esiste «al di fuori del soggetto che lo esprime»,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 41[c.n.].

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁵⁶ A questo proposito cfr. anche quanto dicono G. Deleuze e F. Guattari in *Che cos'è la filosofia?*: «Prospettivismo non significa dipendenza da un soggetto definito già da prima: al contrario sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, ciò che permane nel punto di vista. [...] Il prospettivismo in Leibniz, come pure in Nietzsche, in William e Henry James, in Whitehead, è anche un relativismo, ma non quel

«ma è espresso come essenza, non già dello stesso soggetto, ma dell'Essere, o della regione dell'Essere che si rivela al soggetto»⁵⁷. Deleuze tenta in tal modo di dar conto dell'essenza individuale, specificando al contempo che si tratta di una differenza individuale non in quanto appartenga soggettivamente all'individuo, ma in quanto, piuttosto, è essa stessa a individuarlo: una differenza individuante, sarebbe dunque permesso dire. Pertanto, se Proust può parlare delle essenze come di nostre «prigioniere divine»⁵⁸, è perché queste stesse essenze «si sono imprigionate da sole, racchiudendosi in quelle anime da loro stesse individualizzate»⁵⁹. Eppure esse, pur nella loro eternità, non esistono al di fuori dell'individuo che le esprime: al di fuori di chi, imprigionandole, può esserne degno e spingersi fino a *pensare* della loro eternità, perché solo esse possono rendere «meno probabile la morte»: una «probabilità» – la sola, dice Deleuze⁶⁰ – «di ordine estetico».

Dire che «l'arte fa appello al pensiero puro come facoltà delle essenze»⁶¹ significa pertanto dire che essa ci fa incontrare l'ultimo anello della “catena violenta” che ci *costringe* a pensare, quello del pensiero, nel quale siamo spinti a trovare ciò che può essere «soltanto pensato», vale a dire l'essenza. Ritorniamo così ad affrontare il senso dell'espressione

tipo di relativismo che crediamo. Non è una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione» (G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002, p. 32).

⁵⁷ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 42.

⁵⁸ *S*, I, p. 374.

⁵⁹ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 42.

⁶⁰ In realtà, oltre a questa possibilità di eternità, di ordine estetico, sembra darsi in Proust, in un passo che si riferisce ancora a Bergotte, il cui nome è già richiamato a proposito di questa prima possibilità, una possibilità di ordine etico: «Tutti questi obblighi, che non trovano sanzione nella vita presente, sembrano appartenere a un mondo diverso, fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio, un mondo totalmente diverso da questo, e dal quale usciamo per nascere a questa terra prima forse di tornarvi a rivivere sotto il dominio di quelle leggi sconosciute cui abbiamo obbedito perché ne portavamo l'insegnamento dentro di noi senza sapere chi ve le avesse tracciate – quelle leggi cui ci avvicina ogni lavoro profondo dell'intelligenza e che rimangono invisibili (chissà, poi?) solo agli sciocchi. Così, l'idea che Bergotte non fosse morto per sempre non ha il carattere dell'inverosimiglianza» (*P*, III, p. 588).

⁶¹ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 45.

– dalla quale eravamo partiti – *sine materia*. Dobbiamo infatti chiederci: in che modo l'«Essenza si incarna in certe materie?»⁶². Facciamo pertanto un ulteriore passo nel cuore della questione. Sviluppando secondo un ultimo aspetto il parallelismo sopra impostato fra Deleuze e Heidegger, notiamo che, come quest'ultimo, anche Deleuze considera «indubbiamente» «materie» «il colore per il pittore, come il giallo di Vermeer, il suono per il musicista, la parola per lo scrittore», «materie libere che si esprimono altrettanto bene attraverso le parole, i suoni e i colori»⁶³.

Si è già visto come, per entrambi, il fatto che le opere d'arte rendano possibile il darsi della dimensione incorporea non comporti una svalutazione della materie di cui sono fatte, non implichi una loro perdita di consistenza: si tratta anzi di materie che si «rifrangono» nell'essenza, che «rilucono di essa» senza che sussistano loro parti «refrattarie allo spirito». Sono anzi spesso le materie più consistenti – colori conquistati attraverso gli anni – quelle in grado di raggiungere un tale punto di «vibrazione».

Resta pertanto da chiedersi quali sarebbero, nell'arte, le materie «refrattarie allo spirito». Volendo rimanere all'interno del contesto aperto dalla recitazione della Berma, possiamo allora dire che sono le lacrime delle «attrici mediocri che hanno bisogno di piangere per dar segno che la loro parte implica dolore»⁶⁴. Segni che hanno bisogno di un referente esterno per dire qualcosa che non sanno dire, segni – riprendendo la terminologia medica sopra introdotta – *cum materia*. Per certi versi ciò avviene già in quello che Deleuze chiama il mondo dei segni della mondanità, ben esemplificato dal vacuo «rumoreggiare» del salotto Verdurin:

⁶² *Ibid.* Resta qui da chiedersi se qui Deleuze non utilizzi il verbo incarnare in un modo un «po' troppo tenero», per riprendere una celebre formula attraverso cui lo stesso Deleuze, anni dopo *Marcel Proust e i segni*, in *Che cos'è la filosofia?*, apporterà una critica alla nozione di carne merleau-pontyana.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

Non si dice nulla di divertente, in casa della signora Verdurin, e la signora Verdurin non ride; ma Cottard fa segno che sta dicendo una cosa divertente, la signora Verdurin fa segno che ride, e il suo segno è emesso in modo così perfetto che il signor Verdurin, per non essere da meno, cerca a sua volta una mimica appropriata.⁶⁵

Allo stesso modo le «attrici mediocri», che affiancano la Berma nella *Phèdre*, devono segnalare al pubblico che ciò che stanno recitando è triste, e per farlo devono ricorrere alle lacrime. Lo spettatore che non vorrà essere da meno, mostrerà a sua volta, in simili casi, allo sgorgare del pianto, il viso addolorato. Marcel, al contrario, nella recitazione delle «attrici mediocri» può scorgere le «intenzioni»:

Non provai più l'indulgenza di un tempo per le giuste intenzioni di tenerezza e di collera che avevo riscontrate allora nella dizione e nella mimica di Aricia, Ismene e Ippolito⁶⁶. Non che gli artisti (erano gli stessi), non cercassero sempre, con immutata *intelligenza*, d'imprimere qua alla loro voce un'inflessione carezzevole o una calcolata ambiguità, là ai loro gesti un'ampiezza tragica o una dolcezza supplichevole.⁶⁷

Le intenzioni ravvisabili “dietro” tali gesti sono i dettami di un'intelligenza incapace in ultima istanza di dominare e di rendere – per esprimerci nei termini sopra introdotti – «rifrangente» tutta la materia disponibile, impedendole di esprimere l'essenza. La materia è sì aggredita dalle intenzioni intelligenti di questi artisti, ma sembra sfuggire agli ordini della loro volontà e mostrarsi, appunto, refrattaria allo spirito:

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Il Narratore si riferisce al momento in cui assistette per la prima volta alla recitazione della Berma. In quell'occasione la *performance* della grande attrice, nel ruolo di Fedra, l'aveva lasciato deluso, mentre quella delle attrici che con lei condividevano la scena – Aricia, Ismene e Ippolito, appunto – gli era sembrata, perché, allora, più facilmente comprensibile, migliore.

⁶⁷ *G*, II, p. 50.

Le loro intonazioni ordinavano alla voce: «Sii dolce, canta come un usignolo, accarezza» o, al contrario: «devi diventare furiosa», dopodichè la aggredivano [la voce, ossia la materia, come appena visto, per Deleuze e Heidegger] per cercare di coinvolgerla nella propria frenesia. Ma quella ribelle, estranea alla dizione, continuava a essere, irriducibilmente, la loro voce naturale, con i suoi difetti o pregi materiali, la sua volgarità o la sua affettazione quotidiana, mettendo così a nudo un insieme di fenomeni acustici o sociali su cui il senso dei versi recitati non incideva affatto.⁶⁸

Ricordiamo come tali considerazioni di Marcel si riferiscano alla “seconda volta” in cui assiste alla recitazione dell’amata attrice. Se nella prima occasione in cui – solo una volta decaduto il veto paterno!⁶⁹ – vide la Berma impersonare Fedra, l’«avido» Marcel rimase insoddisfatto⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 50, e ancora, «analogamente, il gesto degli attori ingiungeva alle loro braccia, ai loro pepli: ‘siate maestosi’. Ma le indocili membra lasciavano che fra spalla e gomito si pavoneggiasse un bicipite del tutto ignaro della parte; continuavano a esprimere la mediocrità della vita d’ogni giorno e a far risaltare, anziché le sfumature raciniane, alcune connessioni muscolari; e i drappaggi, non appena sollevati, ricadevano secondo una verticale in cui le leggi della caduta dei gravi erano mitigate solo dall’insipida morbidezza del tessuto» (*ibid.*, pp. 50-51).

⁶⁹ Dopo un malore inaspettato seguito al permesso di recarsi a Venezia e a Firenze accordatogli dal padre, segue infatti il divieto ‘precauzionale’ di assistere alla recitazione della Berma: «E, ahimé, espresse anche l’assoluto divieto di lasciarmi andare a teatro a sentire la Berma; l’artista sublime, per Bergotte geniale, m’avrebbe consolato – facendomi conoscere qualcosa, forse, di altrettanto importante e bello – di non essere andato a Firenze e a Venezia, di non poter andare a Balbec» (S, I, p. 475). Sarà sufficiente un cenno del diplomatico Norpois a fare cadere il terribile divieto, a riprova del fatto che i confini del triangolo edipico, se pure trovano voce nelle parole del padre, possono arrivare da ulteriori ‘triangolazioni’ capaci di agire su quella familiare (cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Per una letteratura minore*, cit., in particolare il cap. “Proliferazione della serie”). Per una lettura della passione per il teatro del Narratore della *Recherche* come «illecita e pericolosa», e che sottolinei come il veto paterno che nega al piccolo Marcel la rappresentazione trovi ulteriore alimento nella «passione incestuosa» che sta al centro della *Phèdre*, cfr. Z. Jagendorf, *Berma and the Scenes of Interpretation in A la recherche du temps perdu*, “The Modern Language Review”, vol. 90, n. 4 (Oct., 1995), p. 870. Nella tragedia di Racine, che ha come illustre ‘antenato’ l’*Ippolito incoronato* di Euripide, Fedra è infatti travolta dalla passione per il figlio acquisito Ippolito, che il proprio marito, Teseo, ha concepito, prima di sposarla, con Antiope, regina delle Amazzoni. «In entrambi i casi», nota Jagendorf, sopraggiunge a impedire la realizzazione del desiderio la «legge del padre».

⁷⁰ La prima volta in cui Marcel assiste alla rappresentazione della Berma è anche la prima volta in assoluto che entra in un teatro. Egli, tuttavia, fa esperienza di questo primo incontro conoscendo già molto bene il testo della tragedia di Racine che andrà ad assistere, tanto che esso sembra fornirgli di uno ‘sfondo’ sul quale poter leggere il

– e, al contrario, l’esibizione delle attrici che lo avevano ora deluso era stata allora, agli occhi del novizio, più che soddisfacente –, in questa seconda occasione accade qualcosa di *imprevisto*:

La Berma era appena entrata in scena. E allora, prodigio!, come quelle lezioni che ci siamo invano affannati ad assimilare la sera e che ritroviamo in noi, parola per parola, dopo aver dormito, o come i volti dei morti che gli sforzi appassionati della memoria inseguono senza successo e poi, quando non ci pensiamo più, compaiono di colpo davanti ai nostri occhi con la somiglianza della vita, così il talento della Berma, che m’era sfuggito quando cercavo con tanta avidità di *afferrarne* l’essenza, adesso, dopo anni d’oblio, in un momento d’indifferenza, s’impondeva alla mia attenzione con la forza dell’evidenza.⁷¹

Proprio in questo passo si evidenzia, nelle parole del Narratore-spettatore, quella sterilità, quell’inadeguatezza del gesto volontaristico di fruizione che, senza esserne consapevole, manca l’essenza dell’opera d’arte proprio cercando di coglierla attraverso una forma che esso già preventivamente possiede, forma che non può sempre circoscrivere – mai, quando l’opera è portatrice di un elemento di novità – l’“oggetto”

talento della Berma: «Li conoscevo, quei versi, attraverso la semplice riproduzione in bianco e nero delle edizioni a stampa; ma mi batteva il cuore se pensavo [...] che li avrei visti [...] immersi nella reale atmosfera e nella luminosità reale di quella voce dorata. [...] Le opere antiche, che conoscevo a memoria, mi apparivano come vasti spazi riservati e predisposti dove apprezzare in piena libertà le invenzioni con cui la Berma li avrebbe ricoperti, quasi affrescandoli, delle inesauribili trovate della sua ispirazione» (S, I, p. 532). Si può allora dire che lo spettatore Marcel, nella sua iniziazione all’arte drammatica, cominci la propria fruizione dell’opera lontano dalle poltrone di un teatro. L’idea preventiva di arte drammatica nasce in lui prima ancora che egli possa avvicinarsi al palcoscenico. Quello che conosce del teatro prima di poter vedere aprirsi le tende scarlatte di un proscenio, sono la celebre colonna Morris (la colonna che a Parigi ospitava i manifesti degli spettacoli teatrali, e che deve il suo nome allo stampatore che per primo ebbe in concessione questo sistema), alimento per la sua «immaginazione» (S, I, p. 90) che si nutriva delle «immagini inseparabili dalle parole che [...] componevano il titolo [delle *pièces* annunciate] e dal colore stesso dei manifesti ancora umidi e rigonfi di colla sui cui questo spiccava» (S, I, p. 90) e i nomi degli attori evocati dalle conversazioni con i suoi compagni, attori «la cui arte, pur essendomi ancora sconosciuta, costituiva la prima *forma*, fra tutte quelle che assume, sotto la quale l’Arte mi si lasciava presagire» (*ibid.*, [c.n]).

⁷¹ G, II, p. 51

della fruizione stessa. Richiamando un'ultima volta i termini de *L'origine dell'opera d'arte*, si può dire si tratti in questo caso di quella «anticipazione» [*Vorgriff*] dannosa che si può ben rendere richiamando il movimento di quell'«afferrare preventivo» cui il termine tedesco – *Vor* (prima) e *Griff* (presa), da *greifen* (afferrare) – appunto richiama⁷². Marcel comprende infatti che nell'assistere alla prima esibizione della Berma, quella in cui era rimasto deluso, aveva cercato «con avidità di afferra[re]» «l'essenza del talento della Berma», un'essenza di cui però s'era fatto preventivamente un'immagine forgiandone una statica forma. In questo secondo incontro con l'attrice, che è appunto quello in cui se ne palesa il talento, la recitazione della Berma, in linea con l'estetica della fruizione proustiana (che sottolinea come i veri capolavori sfuggano, la prima volta che li incontriamo, al nostro riconoscimento, di consuetudine fondato su «categorie estetiche preventive» che inconsapevolmente riescono a fruire con tranquillità solo le rappresentazioni che loro si confanno⁷³) si impone quasi fosse una reminiscenza capace di rivelarsi con la *fenomenologica* forza dell'evidenza («adesso, dopo anni d'oblio, in un momento d'indifferenza, s'imponeva alla mia attenzione con la forza dell'evidenza»). Se nel corso del primo incontro con la Berma l'atteggiamento del giovane Marcel era ancora debitore di istanze prevalentemente platonistiche⁷⁴, in quest'occasione l'«esistenza assoluta» diventa «esistenza fenomenica», «un *fenomeno* di cui prendevo co-

⁷² Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 32.

⁷³ «Impieghiamo molto tempo a riconoscere nella fisionomia particolare di un nuovo scrittore il modello che reca l'etichetta 'grande talento' nel nostro museo delle idee generali. Proprio perché si tratta di una fisionomia nuova, non riusciamo a scorgervi una completa somiglianza con ciò che chiamiamo talento. Diciamo piuttosto originalità, fascino, delicatezza, forza; e poi, un giorno, ci rendiamo conto che il talento è appunto tutte queste cose» (*S*, I, p. 121); e, ancora, «Ci siamo portati dietro le idee di 'bellezza', 'grandiosità di stile', 'pathos', che a rigore potremmo illuderci di riconoscere nella banalità di un talento, di un volto corretti, e invece il nostro intelletto si misura con l'insistenza di una forma della quale non possiede alcun equivalente mentale, da cui deve estrarre un'essenza ignota» (*G*, II, p. 55).

⁷⁴ «*Phèdre*, 'Scena della Dichiarazione', la Berma vivevano allora, ai miei occhi, di una sorta d'esistenza assoluta. Avulse dal mondo dell'esperienza corrente, esistevano in sé e per sé» (*G*, II, p. 48).

scienza perché mi ritrovavo ad assistervi; gli attori erano uomini [che] cercavano di recitare [...] quei versi di *Phèdre* che [...] non costituivano più un'essenza [...] separata da tutto il resto, ma erano versi [...] pronti a rientrare nell'immensa materia dei versi francesi cui erano mescolati»⁷⁵.

Certo, la “discesa” fra i fenomeni dello spettatore Marcel è causa di un iniziale «scoramento»⁷⁶, ma si è testé visto come attraverso questa caduta sul “terreno fenomenico” si offra al “giovane apprendista di segni”, nel contempo, l'evidenza del talento della Berma, che nella prima occasione in cui assistette allo spettacolo gli si era, nonostante la sua assetata disposizione alla fruizione, così clamorosamente negata. Contrariamente a ciò che abbiamo visto avvenire per le attrici mediocri, infatti, nella recitazione della Berma le intenzioni «non sporg[ono] affatto»⁷⁷ dal ruolo. L'«intelletto» di Marcel non può “ritagliarle” e distinguerle dalla voce e dalle movenze dell'attrice, perché esse fanno un tutt'uno con essa. Anzi, fanno un tutt'uno con Fedra. Non è un caso che il Narratore scriva che «Fedra [le intenzioni] se le era interiorizzate»⁷⁸. In questo passo di Proust il soggetto è Fedra, non la Berma. Questo perché la Berma è riassorbita in un *divenire Fedra* e tutta la materia recitante splende della vita impalpabile dell'eroina tragica, la quale a sua volta non può che rendersi visibile attraverso il corpo – e le vesti – dell'attrice. Perché tutto, nella Berma, diviene Fedra. L'avevamo anticipato: non solo nella sua voce «non rimaneva più alcun residuo di materia inerte e refrattaria allo spirito», ma anche nelle sue «braccia che i versi stessi parevano sollevarle dal petto», in «quei veli bianchi, persino, che sembravano estenuati e fedeli, materia vivente»:

tutto questo – voce, atteggiamenti, gesti, veli – creava, circondandone quel corpo di un'idea che è un verso (un *corpo*

⁷⁵ Ivi, p. 49 [c.n.].

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., p. 52.

⁷⁸ Ibid.

che, al contrario dei corpi umani, non è un ostacolo opaco, ma un purificato, spiritualizzato vestimento), degli involucri supplementari i quali, anziché nasconderla, rivelavano più splendidamente l'anima che li aveva assimilati e vi si era diffusa, delle colate di varie sostanze, diventate *traslucide*, la cui sovrapposizione non fa che *rifrangere* più riccamente il raggio centrale e prigioniero che le attraversa rendendone *più estesa, più preziosa e più bella la materia intrisa di fiamma che lo inguaina*. Così l'interpretazione della Berma formava, intorno all'opera, una seconda opera vivificata a sua volta dal genio.⁷⁹

«Intorno all'opera», ma senza separarsene. Queste parole di Proust tornano proprio a richiamarci quello splendore della “materia nell'arte” che con Deleuze e Heidegger abbiamo cercato di caratterizzare. Il Narratore esperisce un'evidenza materiale in grado di rifrangere completamente un'idea, un'idea che non sta altrove, ma alla superficie del gesto espressivo dell'attore. Rimane lo spazio per un'ultima breve considerazione, che serve a rilanciare un'ulteriore questione che qui potrà solo essere fugacemente mirata: in base alle considerazioni svolte si potrebbe infatti anche parlare di *impersonalità* dell'attore, il quale sembra quasi “scegliere” di “lasciarsi scegliere” da punti di vista impersonali individuanti, dall'«essenza» brulicante di virtualità, virtualità non certo preformanti – in quanto non predeterminano le forme assunte dall'attore –, ma che ne appaiono come l'invisibile sorgente (e si può quindi tornare a parlare, anche nell'accezione clinica proposta, di recitazione *sine materia*). Lo splendore della Berma è in questo senso lo «splendore dell'*On*», lo «splendore del *Si*», di un'impersonalità che non è l'“inautentica quotidianità” notoriamente così ben descritta da Heidegger in *Essere e tempo*, ma cifra impersonale individuante⁸⁰. È così possibile, per lo spettatore, sentire l'evento incorporeo alla bordura del ge-

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53 [c.n.].

⁸⁰ «Quanto questo *si* differisce da quello della banalità quotidiana. È il *si* delle singolarità impersonali e preindividuali, il *si* dell'evento puro in cui *egli* muore come piove [*il pleut*]. Lo splendore del *si* è quello dell'evento stesso o della quarta persona [singolare]» (G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 136).

sto, di un gesto che non lascia nessun muscolo avulso da questa dinamica: il “teatro proustiano”, con i suoi peculiari *paradossi*, può pertanto essere inteso, alla stregua di quello “diderotiano”, come un “teatro della conoscenza”, dove vite impersonali, che trattano di gioie «più grandi» delle nostre gioie e idiosincrasie personali⁸¹, danno vita a uno spettacolo *ideale*, nel quale la materia, come si è voluto mostrare, riluce dello «splendore dell’evento»⁸².

⁸¹ In Diderot, infatti, il modello che l’attore fa emergere sgravandosi della propria soggettività «non è una realtà statica e immutabile, derivando invece dalla capacità di interpretare la natura, dalla possibilità di scegliere non solo un punto di vista, bensì quell’essenza non immaginaria che li sintetizza, *dimenticando se stesso*» (E. Franzini, *Elogio dell’Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 113 [c.n.]).

⁸² G. Deleuze. *Logica del senso*, cit., p. 136.