Thaumàzein – Volume 13, Issue 2, 2025

Filosofia e letteratura.
Un colloquio pensante
Philosophy and Literature

A cura di / Edited by
Isabella Adinolfi
Roberto Celada Ballanti

MIMESIS

Thaumàzein is an open-access journal of philosophy and uses double-blind peer review in order to ensure and to improve the quality of philosophical discussion. *Thaumàzein* promotes special issues on topics of particular relevance in the philosophical debates. Founded in 2012, it is an international journal of biannual publication.

The journal is rated "A", by the Italian academic research evaluation agency (Anvur), for the following scientific areas: 11/C1, 11/C3, 11/C5.
Indexed in ERIH PLUS

Editor-in-Chief
Guido Cusinato

Directive Committee
Isabella Adinolfi, Arianna Fermani, Alessandra Fussi, Gualtiero Lorini, Luca Mori, Donatella Pagliacci, Davide Poggi, Vallori Rasini, Roberto Revello, Marco Russo, Giacomo Scarpelli, Alessandro Stavru, Fiorenza Toccafondi, Luca Valera

Editorial Board
Damir Barbarić, Mirko Di Bernardo, Marcelo Boeri, Daniela Calabrò, Michael Chase, Giovanna Colombetti, John Cutting, Antonio Da Re, Roberta De Monticelli, Anna Donise, Ubaldo Fadini, Cinzia Ferrini, Elio Franzini, Shaun Gallagher, Roberta Guccinelli, Christoph Horn, Joel Krueger, Roberta Lanfredini, Federico Leoni, Enrica Lisciani Petrini, Romano Madera, Mauro Magatti, Paolo Augusto Masullo (†), Maurizio Migliori, Luigina Mortari, Linda M. Napolitano Valditara, Riccardo Panattoni, Claudio Paolucci, Elena Pulcini (†), Massimo Recalcati, Rocco Ronchi, Emidio Spinelli, Holmer Steinfath, Salvatore Tedesco, Franco Trabattoni, Íngrid Vendrell Ferran, Dan Zahavi, Wei Zhang

Editorial Team
Rie Shibuya (editorial coordinator)
Maria Cagalli, Fabio Giacomini

Didascalia dell'immagine sulla copertina:
Nicola Golea, *Il campo di papaveri*, olio su tela, 2021, 100 x 150 cm

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-4.0).

ISSN: 2284-2918
Isbn: 9791222324463

2025 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

Table of Contents

SPECIAL ISSUE

FILOSOFIA E LETTERATURA. UN COLLOQUIO PENSANTE

PHILOSOPHY AND LITERATURE

Isabella Adinolfi, Roberto Celada Ballanti
Introduzione 6

PART I

Giancarlo Gaeta
Il seme del pianto. Elsa Morante lettrice di Simone Weil 18

Bruna Bianchi
«Hortus Mortis». Le riflessioni sulla guerra negli scritti filosofici e letterari di Vernon Lee (1914-1920) 44

Duccio Demetrio
La scrittura autobiografica: problematicità ed inganni. Tracce per una maieutica 66

Patrizio Tucci
«Amour dure». Variazioni sul tema dell'amore oltre la morte 85

PART II

Erika Natalia Molina Garcia
The Dermicity of Phenomenology and Literature. Proust, Merleau-Ponty and Levinas on the Sensible 136

Isabella Adinolfi
The Truth of the Fairy Tale in Simone Weil 156

Nicolò Germano
Philosophy, Literature and Nihilism. Between Kierkegaard and Pessoa 177

Justina Šumilova
From Utopia to Ethics of the Image: Literature in Roland Barthes and Maurice Blanchot 197

Caterina Zamboni Russia
On the most torn depths of history. Philosophy and Literature in Jean Wahl during wartime 212

Alessandro Niero
On the Epistemology of phantasia*: Goethean Science Between Empirical Inquiry and Phantasmatic Vision as Epitomized in the poem* Eins und Alles *(1821)* 233

SPECIAL ISSUE

FILOSOFIA E LETTERATURA.
UN COLLOQUIO PENSANTE

PHILOSOPHY AND LITERATURE

Isabella Adinolfi, Roberto Celada Ballanti

INTRODUZIONE

Una contesa antica, è cosa ben nota, ha diviso filosofia e poesia, di più, filosofia e insieme delle lettere e delle arti, *noesis* e *poiesis*. La scena originaria ove si consuma il bando e l'ostracismo da parte della filosofia è il Libro X della *Repubblica* platonica. È un *redde rationem*, ricorda Socrate, che sigla il punto finale di un vecchio antagonismo, di cui vengono ricordati scampoli di perfidia e beffardo sarcasmo da parte dei poeti: «quella *cagna che abbaia al suo padrone con voce gracchiante, il grande nel vano parlar degli stolti*, oppure *la turba emergente di sapientoni*, o la folla di *quelli che si spremono il cervello perché sono poveruomini*» (*Resp*. 607b-607c). Un mutuo ostracismo, dunque, di cui *Le Nuvole* di Aristofane, a cui forse si ispira l'ultima irriverente insolenza ricordata, sono cifra emblematica, nel loro chiudersi con il rogo del *phrontisterion* e di Socrate.

Eppure, è proprio Platone a ricordare che nella filosofia, nonostante la sua pretesa di ergersi a nuova custode dell'antica *aletheia* dei poeti, permane indelebile una *memoria musicale*, la memoria delle Muse, «in quanto la filosofia è la musica più grande» (*Phaed*. 61a). Se «la Musa impara a scrivere», se la nascita della filosofia può essere letta come una «alfabetizzazione della dea», secondo quanto sostiene Eric A. Havelock [1983; 2005], allora il nuovo sapere razionale non volge, in realtà, le spalle al mito, e neppure al divino: solo, il *mythos*, la parola poieticamente narrante che nomina le *archai*, che rivela per dono di Mnemosyne ciò che sta all'origine, viene sottratto al dire invasato dei poeti veggenti, o al chiuso dei templi, agli antri delle sibille, alle oscure simbologie rituali, e tradotto in piazza, gettato nell'*agora* del pubblico dialogo tra uguali.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918012
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Copie di copie del vero essere, simulacri tre volte remoti dalla verità, le opere di poeti e pittori sono per il Platone della *Repubblica* da trattarsi come la scrittura alfabetica nel *Fedro*: prodotti, quelle opere, di figli incapaci di riflettere l'origine, in balìa, direbbe Jacques Derrida, di sovversione parricida [Derrida 1985, 57 ss.], mentre più vicino all'intelligibile, più capace di riconoscere il debito paterno e di onorarne l'anteriorità e l'infinito rinvio è il discorso che si genera nell'anima di chi impara, «vivente e animato, del quale il discorso scritto può dirsi, a buona ragione, un'immagine» (*Phaedr*. 276a).

Scrittura silenziosa, quella dell'anima, ma più prossima al vero in quanto mobile e non soffocata, irrigidita nella fissità della lettera scritta. Eppure Platone scrive, ma lo fa inventando un teatro di scrittura, il *dialogo*, il cui protagonista, Socrate, è cifra di quella quota di *oralità* che deve permanere nella scrittura. Se Socrate è maestro di scrittura, pur non avendo mai scritto, e supremo *pharmakeus*, è perché sa portare soccorso ai *logoi* scritti custodendo l'oralità nella scrittura, il *vacuum* del non-sapere nel sapere, l'*eros* incatturabile nella cattura del con-cetto (*cum-capere*, *Be-griff*), filtrando il *logos* di *eros*, creando un'*erotica* della scrittura, dopo la sua *critica*, che non può essere che gioco: quel *gioco serio* di cui Socrate parla nella metafora dei «giardini di Adone» (*Phaedr*. 276b-d). Gioco serio, perché il *pragma auto*, la cosa stessa, l'inseità della cosa, nella platonica *Lettera* VII, riluce nella parola, nel viluppo reticolare dei *logoi*, solo sottraendosi come un eccesso innominabile. Un sottrarsi, si badi, visibile solo nel linguaggio e grazie ad esso. Senza il frizionarsi dei quattro piani di conoscenza non può rendersi visibile la luce oscura del quinto.

Ma non vede, il maestro della scrittura dell'anima, che anche il poeta ispirato dalle Muse si misura con lo stesso *eccesso*? Non vede, la dea che impara a scrivere, la filosofia, che la scrittura alimentata di *theorein* diventa il nuovo palcoscenico in cui si traduce il dramma a cui già il mito e la tragedia avevano dato forma: nominare, toccare con la parola ciò che non può essere detto, l'origine e l'enigma, assecondando così la sorte segreta di tutto ciò che in noi è essenziale? Sarà Aristotele nel Libro I della *Metafisica* (982b15-20) a riconoscere che *philosophia* e *philomythia* rampollano dalla medesima fonte, la meraviglia, *to thaumazein*.

Uno stesso *impossibile a dirsi*, una stessa asimmetria infesta, dunque, come un silenzio che preme ai margini della parola, *noesis* e *po-*

iesis, ritagliando, al loro interno, una nicchia di non-detto. Se il figlio legittimo, il filosofo, che per sua stessa natura abita il bordo oscillante tra oralità e scrittura, sa che non tutto può essere detto, in realtà anche il poeta, o il pittore, il figlio bastardo della *Repubblica*, confinato al terzo grado della verità, cacciato dalla dimora iperuranica dell'Idea, conosce l'orlo dove la parola si misura con l'eccesso del *senza-nome* e del *senza-fondo*. Nel mito delle cicale narrato nel *Fedro* (*Phaedr*. 258e-259d), gli uomini si consegnano alla morte soggiogati dall'eccesso, dal delirio, dalla *mania* che viene dal canto delle Muse. La metamorfosi degli uomini in cicale viene come dono divino per la fedeltà, sino alla morte, a quel canto.

Solo – tale è la differenza –, la filosofia *sa*, domina col *logos*, quell'eccesso che il poeta delirante subisce paticamente, dice delirando. Si tratta di una inedita ermeneutica della *stessa* rivelazione. Alla catena di possessione che dalle Muse, per contagio estatico, discende mimeticamente fino ai rapsodi, come si legge nello *Ione* platonico, si sostituisce la catena logico-dialettica che lega i *logoi* in un discorso rivendicando, in ciò, di essere la «musica suprema».

Era destino, dunque, che sul tramonto della metafisica il rimosso tornasse, e che filosofia e letteratura riconoscessero una consanguineità a lungo repressa, disconosciuta. Occorreva attendere lo svaporare del Dio della tradizione metafisica e cristiana perché le due vie si ritrovassero accomunate. Così Milan Kundera coglie l'origine del romanzo moderno:

> Mentre Dio andava lentamente abbandonando il posto da cui aveva diretto l'universo e il suo ordine di valori, separato il bene dal male e dato un senso ad ogni cosa, Don Chisciotte uscì di casa e non fu più in grado di riconoscere il mondo. Questo, in assenza del Giudice supremo, apparve all'improvviso in una terribile ambiguità; l'unica Verità divina si scompose in centinaia di verità relative, che gli uomini si spartirono fra loro. Nacque così il mondo dei Tempi moderni, e con esso il romanzo, sua immagine e modello [Kundera 2003, 19].

Ha ragione, in questo senso, Giorgio Agamben quando afferma che, se «fuoco» e «racconto», «mistero» e «storia», sono i due elementi costitutivi della letteratura, «dove c'è il racconto, il fuoco si è spento, dove c'è il mistero, non ci può essere storia» [Agamben 2014, 14]. Il

racconto sorge sul ritirarsi del fuoco, sul suo svigorire, o spegnersi. Eppure, ci avverte il filosofo, nel gesto imperioso della forma letteraria,

> si produce a volte un tremito, qualcosa come un'intima vacillazione, in cui bruscamente lo stile tracima, i colori si stingono, le parole balbettano, la materia si aggruma e trabocca. Questo tremito è la maniera, che, nella deposizione dell'abito, attesta ancora una volta l'assenza e l'eccesso del fuoco [Agamben 2014, 14-15].

Ma, anche qui, ad assecondare le analogie con la nascita della filosofia, non sorge quest'ultima sul ritirarsi del divino mitico dal mondo? Non arriva, la filosofia, quando gli astri e le stelle non parlano più, quando sacerdoti, àuguri, aruspici tacciono, la parola degli antichi maestri di verità si estenua e i *sidera* cessano di inviare segni, profezie, fonti di attese, speranze, paure? Qui, dallo svaporare del *mythos*, si leva l'*altra* parola, il *logos*, che interpella il mondo da quella distanza, da quel silenzio, inciampando nel vicino, come Talete nel pozzo osservando le stelle e suscitando il riso della servetta di Tracia, per scrutare il remoto. È allora che sorgono uomini assaliti dallo stupore originario in cui tutto l'essere diventa problematico e come senza fondo.

Occorreva dunque che morissero tutti gli dèi affinché, nello *spazio vuoto di Dio*, che pur resta operante nel *Nulla* che lo inabita, nel silenzio degli astri, *noesis* e *poiesis* si riunissero in quell'Aperto da cui proviene la parola che, poieticamente o noeticamente, illumina il mondo. Filosofia e letteratura, così, si incontrano come complici e clandestine compagne nel far cenno al *nome che manca*, nello spazio di quell'*ursprüngliches Denken*, heideggerianamente, la cui parola originaria è domanda, interrogazione, o invocazione, e dove la *Begrifflichkeit* filosofica si tinge di mito, rivela la sua segreta anima mitica. *Dichten* e *Denken*, a seguire ancora Heidegger, come modi di un più originario *Danken*, ringraziare.

Qui, nel nome che manca, nello spazio della sua luce nera, si sciolgono i conflitti tra generi, tra astratte partizioni, e un'*armonia nascosta*, quella eraclitea dell'arco e della lira, si rivela. Ma è la stessa armonia che prima era stata delle Muse e donata al poeta delirante. Scrive bene Massimo Cacciari:

> Non si tratta di stabilire il primato di uno o dell'altro linguaggio, ma della loro necessaria correlazione *in riferimento alla parola che manca*. Poesia e filosofia si approssimano *all'infinito* cercando un linguaggio che non appartiene né all'una né all'altra [Cacciari 2024, 339].

Così, alla fine, filosofia e letteratura si incontrano nel medesimo luogo, si danno convegno in una stellare *agora* che da qui riusciamo solo a intercettare nel flebile lucore che filtra dal *lucus*, dal bosco, unica dimora a noi concessa per cercare il vero. *Lucus a non lucendo*, atopica *agora* delle stelle, nel fitto nero universale, dove scrittori e filosofi sostano dialoganti, interroganti, in un infinito intrattenimento con parole la cui la luce è attraversata dall'ombra, il sì è inscindibile dal no. *Lucus* che è anche *lacus*, lacuna, incavo, buco, fonte di una parola incavata, kenotica, che esibisce la ferita di un *grande Assente* che la segna, in un ritrarsi che dà accesso, in una *kenosis* che è inclusione perché nel suo svuotarsi sa ospitare.

La parola diventa tenebra quando è pura luce, quando si erge a legge del giorno, priva di zone d'ombra, dimentica dell'eccesso. Tale è la parola dogmatica o totalitaria, che pretende di dividere perentoriamente il vero dal falso, il sì dal no, la luce dalla tenebra. In polemica, si leva la *contro-parola* (*Gegen-wort*) del poeta a percorrere il filo sottile di un parlare d'ombra (*Schatten sprechen*), la filigrana del dire umbratile di chi è «l'ultimo a parlare» dopo il disastro. Così Paul Celan:

> Parla anche tu,
> parla per ultimo,
> di' il tuo pensiero.
>
> Parla – Ma non dividere
> il sì dal no.
> Da' anche senso al tuo pensiero:
> dagli ombra.
>
> Dagli ombra che basti, tanta
> quanta tu sai
> attorno a te divisa fra
> mezzanotte e mezzodì e mezzanotte.

Guàrdati intorno:
vedi come in giro si rivive –
Per la morte! Si rivive!
Dice il vero, chi parla di ombre.

Ma ora si stringe il luogo dove stai:
Adesso dove andrai, spogliato dell'ombre, dove?
Sali. A tasto innàlzati.
Più sottile divieni, quasi un altro, più fine!
Più fine: un filo, lungo il quale,
vuole scendere, la stella:
per giù nuotare, giù, dove essa
si vede brillare: nel mareggiare
di errabonde parole [Celan 1982, 231].

La lingua dell'aguzzino, nel poeta, si intinge nell'ombra, nelle ombre di fumo dei milioni di ebrei sterminati. La lingua si carica dell'agonia dei morti nei Lager, fessurando il linguaggio di interstizi, lacune, vuoti, e tingendosi di nero. La parola poetica, in Celan, pare avere sete di silenzio, aspirare all'ombra. Da *segno* che addita diventa *corpo* in sé, il corpo in cenere di quei morti. La poesia, ha scritto, non si *impone* più, si *espone* nella sua innocenza, assottigliandosi, ombreggiando la parola, rendendosi quasi invisibile nel suo migrare a tastoni verso l'alto. La contro-parola del poeta è *dono dell'ombra*, sorta di *post-scriptum* ai margini dello scrivibile.

Ed è sempre Celan nel *Meridiano* a dire che «il poema presenta una forte tendenza ad ammutolire» [Celan 1993, 15], ponendo, ai margini di sé stesso, ai margini del silenzio, qualcosa che è pur sempre un dire: un dire che comprime il *silenzio* in un *nome*, lasciandone udire, su quel margine, il sussurro, il sospiro. Camminando barcollante su questo bordo silenzioso, esile striscia di terra, la scrittura poetica e letteraria si riconosce, in questo esilio da ogni sapere, in questo essere tra i luoghi senza abitarne alcuno, in questo atopico, aporetico *metaxu*, *sorella* della filosofia.

Ogni pensatore o scrittore scrive per sé, dominato, divorato a volte, da necessità interiore, e crede di essere solo, sperduto nella propria orbita, mentre dalla sua opera si staccano cerchi che si intrecciano con quelli di altri, si dipartono risonanze, luci, bagliori, si accendono fuochi

a distanze impossibili, a generare un'eccentrica prossimità nella lontananza. Sono, in fondo, quelle risonanze, quelle luci, quei bagliori, le baudelairiane «correspondances», dove tutti i linguaggi, come per prodigio, si armonizzano in una zona anteriore a ogni dire. Anteriore, anche, a quel plumbeo «paese di piogge» di cui il poeta si sente «principe» e sul quale non cessa di far scendere la sua parola. È forse questo dire originario, sfondo trascendentale di ogni concreto dire, quell'«ardent sanglot» che nei *Fari* sigilla, nella sua sanguinante purezza, la processione di artisti e opere d'arte, quasi una litania, quasi una liturgia, che muore ai bordi dell'eternità? Certamente sì, perché la parola umana serba incistati in sé lamento, grido, domanda, invocazione.

«Nessun pensatore è mai entrato nella solitudine di un altro pensatore», scrive Heidegger [1988a, 269], eppure, ripete con Hölderlin, «siamo un colloquio», perché nell'uno e medesimo ci ritroviamo uniti [Heidegger 1988b, 46-49], perché *das Selbe* non è *das Gleiche*, e perché viviamo per dire sempre addio, secondo la chiusa dell'ottava delle rilkiane *Elegie duinesi* («so leben wir und nehmen immer Abschied»), per fare del commiato e della partenza il nostro *ethos*, la nostra *Heimat*.

Sia la memoria di questa atopica, stellare *agora*, di questa *ecclesia invisibilis* e del colloquio pensante che, in un'ideale con-temporaneità, vi si celebra, il viatico che ci guida nella lettura dei contributi di questo fascicolo. I quali cospirano insieme non nel segno di una filosofia della letteratura, ma quali momenti e figure che fanno cenno alla complicità tra *noesis* e *poiesis*: che si rivela ogniqualvolta un linguaggio attraversa i bordi, i confini, delle partizioni tra generi di scrittura rendendoli porosi, sfrangiandoli, decostruendoli, e un dire più originario rivela, di quelle partizioni, l'armonia segreta.

Conviene dunque presentare nel dettaglio i saggi che hanno declinato il tema al centro del presente fascicolo. Ad articolarne l'interna partizione ha provveduto la *Sache* stessa evocata dai contributori, che ha così invitato da sé a organizzare il numero in due sezioni.

La prima di queste s'interroga sulla possibilità, o impossibilità, che la letteratura ha di trasformarsi in filosofia, pur mantenendo in questa estrema metamorfosi il proprio carattere di letteratura. Ad aprire questa prima parte, dedicata all'approfondimento di opere letterarie che sono, a ben vedere, intimamente filosofiche, è il saggio di Giancarlo Gaeta, *Il Seme del Pianto: Elsa Morante lettrice di Simone Weil*

che prende in esame l'influenza profonda e trasformativa della lettura dell'opera di Simone Weil su Elsa Morante. Dopo aver ricostruito e analizzato il ruolo che, a partire da metà degli anni Sessanta del secolo scorso, la lettura dei *Cahiers* di Weil ha svolto sull'opera di Morante, Gaeta mostra come l'influenza della pensatrice francese ne abbia risvegliato una diversa, più completa consapevolezza etica e poetica, ben riflessa nelle opere successive, specialmente ne *La Storia*. L'incontro con Weil ha anche rafforzato nella scrittrice l'idea della funzione politica dell'arte, intesa quindi come lo strumento privilegiato per restituire la realtà e contrastare l'alienazione e l'ingiustizia: comune alle due intellettuali si rivela pertanto il bisogno profondo di verità e di una radicale trasformazione interiore.

Bruna Bianchi, nel suo saggio *«Hortus mortis». Le riflessioni sulla guerra negli scritti filosofici e letterari di Vernon Lee*, indaga il rapporto strettissimo che intrattengono letteratura e filosofia nell'opera di Vernon Lee (Violet Paget), scrittrice e filosofa inglese, che seppe ricostruire con lucidità, già nella fase iniziale, le cause della profonda crisi, morale e spirituale, che è all'origine della tragedia della Grande Guerra. Pensatrice eclettica, Vernon Lee sviluppò il suo pensiero pacifista basandosi sul concetto di empatia (*Einfühlung)*, da lei inteso come il riconoscimento dell'importanza dell'*alter* per l'*ego*, poi sempre centrale nelle sue principali opere letterarie. Il capolavoro di Vernon Lee, *Satan the Waster*, mette infatti a frutto queste riflessioni filosofiche, dalle quali desume lo schema dello svolgimento delle azioni narrate, nella sinergica, feconda cooperazione così rinvenuta tra ricerca filosofica e pratica letteraria.

Come suggerisce sin dal titolo, *La scrittura autobiografica: problematicità e inganni. Tracce per una maieutica*, il saggio di Duccio Demetrio si concentra sulla scrittura autobiografica, intesa come gesto che ha implicazioni morali, psicoanalitiche, filosofiche: un atto di conoscenza, insomma, che è anche al contempo una dischiudente azione filosofica e letteraria. L'autobiografia si configura così come un'occasione per riappropriarsi della propria esistenza, per assumere responsabilmente su di sé la propria storia, e dunque come possibilità di una seconda vita. Non una fuga dalla realtà, ma un atto riflessivo e consapevole, in cui la scrittura diventa spazio critico di libertà.

Patrizio Tucci ci offre con *Amour Dure. Variazioni sul tema dell'amore oltre la morte* un'articolata incursione nel tema, nella figura – sen-

za dubbio centrale tanto per la filosofia, nella sua fonte greca, quanto per la letteratura – dell'amore oltre la morte, di quell'amore che, come notava J.A. Miller, «si sposta sull'oggetto eterno, l'oggetto inalterabile». In questo contesto – mostra bene Tucci, appoggiandosi a un ricco e vario panorama testuale – è la filosofia a fornire le impalcature concettuali, mentre alla letteratura spetta il compito di veicolare e di plasmare, attraverso la sua complessità narrativa, uno svolgimento duttile per quello che rischierebbe di apparire il più abusato dei temi.

La seconda parte del fascicolo muta prospettiva, e si situa in una posizione per così dire liminare, alla frontiera tra letteratura e filosofia; dove però, ora, sarà quest'ultima a guidare l'indagine, nella coscienza di dover prestare la propria attenzione selezionatrice alla fenomenologia non meno che all'ermeneutica o alla semiotica, all'estetica come all'etica, nella comune aspirazione che conduce alla chiarificazione concettuale tutte le filosofie speciali.

Ad aprire la polifonia di questa seconda parte è l'articolo di Erika Natalia Molina Garcia, *The Dermicity of Phenomenology and Literature: Proust, Merleau-Ponty and Levinas on the Sensible*, che si muove intelligentemente su di una partitura, quasi una «petite phrase», il cui *Grundakkord* è rinvenibile nell'approccio fenomenologico (e post-fenomenologico), la cui struttura logica è resa particolarmente permeabile ai suggerimenti provenienti dalla letteratura grazie alla riscoperta della «dermicità».

Come ci suggerisce Isabella Adinolfi, con *The Truth of the Fairy Tale in Simone Weil*, il rapporto tra filosofia e letteratura non è solo profondo e sfaccettato, ma è anche antichissimo, trovandosi, come si trova, in un punto di incontro privilegiato nelle figure del mito, del folclore e delle fiabe. Simboli muti, cui rivolgere l'attenzione e prestare ascolto, perché in essi silenziosamente parla la voce di Dio: tocca all'uomo il compito di riconoscerla. Per Simone Weil, dunque, le fiabe non sono semplici racconti di intrattenimento per l'infanzia, perché sono piuttosto un ponte tra visibile e invisibile, un invito alla ricerca della verità e dell'amore divino, capaci di dischiudere il senso nascosto del mondo.

Segue l'articolo di Nicolò Germano, *Philosophy, Literature, and Nihilism. Between Kierkegaard and Pessoa*, che indaga l'opera e la visione del mondo di Søren Kierkegaard e Fernando Pessoa attraverso i concetti di pseudonimia ed eteronimia, mettendo a confronto

le rispettive strategie di comunicazione come risposte al nichilismo. Il loro contributo si distingue tanto per la profondità speculativa quanto per l'audacia stilistica, mostrando come l'intreccio tra filosofia e letteratura possa ampliare lo sguardo sulle domande essenziali dell'essere umano.

Il titolo *The Concept of Literature in Roland Barthes and Maurice Blanchot* rispecchia fedelmente l'argomento del saggio di Justina Šumilova: un'indagine sulla concezione della letteratura nel pensiero dei due filosofi. Barthes interpreta la letteratura come una forza dinamica, capace di plasmare il reale e di produrre senso secondo una logica mitopoietica. La sua riflessione approda alla celebre nozione di «morte dell'autore», che libera il testo dall'intenzionalità soggettiva, e alla concezione di una scrittura «neutra», spogliata della voce individuale dello scrittore, in cui è il linguaggio stesso a manifestarsi. Blanchot, similmente, intende la letteratura come un'esperienza radicale di disancoramento dalla soggettività, in cui la «terza persona» è più importante dell'«io». Lo «spazio letterario» si configura come un luogo astratto e vuoto, dove identità e presenza si dissolvono, costringendo scrittore e lettore a misurarsi con la propria assenza. Paradossalmente, da questa radicale nullificazione emerge un potenziale di senso illimitato, cui viene attribuita una profonda valenza etica in quanto atto di apertura all'alterità.

L'articolo di Caterina Zamboni Russia: *On the most ripped depths of history. Philosophy and Literature in Jean Wahl during wartime*, è invece dedicato alla figura di questo importante intellettuale poliedrico che ha saputo fondere in modo esemplare filosofia e poesia nella comune ricerca della verità. Il saggio *Métaphysique et Poésie* illustra paradigmaticamente questa osmosi, delineando una «dialettica infinita» in cui le due discipline, pur distinte, si illuminano reciprocamente. Il crescente interesse di Wahl per la letteratura americana post-bellica, concretizzatosi in *Écrivains et poètes des États-Unis* (1945), evidenzia la sua aspirazione a un «movimento verso il concreto» per la filosofia e a un «transnazionalismo del pensiero» che, attraverso l'arte e lo scambio culturale, miri a una «verità sentita» e a una forma di «Resistenza intellettuale» all'incombere della realtà storica. Questo percorso riflette intrinsecamente come la vita e l'opera di Jean Wahl dimostrino l'inseparabilità di filosofia e letteratura.

Infine, nel saggio *On the Epistemology of phantasia: Goethean Science Between Empirical Inquiry and Phantasmatic Vision as Epitomized in the Poem «Eins und Alles» (1821)*, Alessandro Niero analizza la filosofia scientifico-poetica di Goethe, incentrata su una visione relazionale della natura e della conoscenza che non elude, ma supera le distinzioni concettuali. L'esperienza intuitiva (*Anschauung*) della *Urpflanze* in Italia permise a Goethe di riconoscere nell'immaginazione, intesa come movimento analogico, una facoltà capace di generare intuizioni scientifiche complementari alla logica. L'analogia emerge così come un pilastro dell'epistemologia goethiana, capace di cogliere somiglianze nelle differenze. L'articolo si chiude con l'analisi della seconda strofa della poesia «Eins und Alles», in cui l'opposizione concettuale di *Weltseele* e *Weltgeist* viene superata in una visione fantasmatica capace di cogliere il movimento del mondo.

Bibliografia

Agamben, G. [2014], *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo.

Cacciari, M. [2024], María Zambrano, un sapere dell'anima, in: M. Zambrano, *Poesia e filosofia*, a cura di A. Savignano, Brescia, Morcelliana.

Celan, P. [1982], *Poesie*, tr. it. G. Bevilacqua, Milano, Mondadori.

Celan, P. [1993], *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, tr. it. G. Bevilacqua, Torino, Einaudi.

Derrida, J. [1985], *La farmacia di Platone*, tr. it. R. Balzarotti, Milano, Jaca Book.

Havelock, E.A. [1983], *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, tr. it. M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza.

Havelock, E.A. [2005], *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, tr. it. M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza.

Heidegger, M. [1988a], *Che cosa significa pensare?*, tr. it. U. Ugazio e G. Vattimo, Milano, SugarCo Edizioni.

Heidegger, M. [1988b], *La poesia di Hölderlin*, tr. it. L. Amoroso, Milano, Adelphi.

Kundera, M. [2003], *L'arte del romanzo. Saggio*, tr. it. E. Marchi e A. Ravano, Milano, Adelphi.

PART I

GIANCARLO GAETA

IL SEME DEL PIANTO. ELSA MORANTE LETTRICE DI SIMONE WEIL

SOMMARIO: *1. Le annotazioni di Elsa Morante in margine ai* Cahiers *di Simone Weil; 2. Il mutamento che la lettura di Weil ha determinato nella scrittura di Morante; 3. La riflessione di Morante sul compito del romanziere in relazione al proprio tempo; 4. Il ruolo di cerniera del Mondo salvato dai ragazzini; 5. Il romanzo* La storia *a confronto con il commento di Weil all'Iliade.*

1. Le annotazioni di Elsa Morante in margine ai Cahiers di Simone Weil

Quando a metà degli anni Sessanta Elsa Morante s'immerse nella lettura dell'opera di Simone Weil aveva alle spalle una lunga esperienza di vita e di ricerca della verità poetica tradotta in opere rappresentative del «proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane» [Morante 1987, 46]. La sua fu una lettura del tutto coinvolgente a giudicare dalla quantità di passi sottolineati o marcati con tratti marginali, stelle e asterischi, nonché di annotazioni fermate in margine a numerosi passi soprattutto dei *Cahiers*.[1] Quella lettura in effetti le offriva, insieme alla scoperta di un pensiero che sentì subito a lei pros-

[1] Nella prima approssimata edizione francese in tre volumi pubblicata da Plon tra il 1951 e il 1956 e contenente i «Quaderni di Marsiglia»; nel 1950 Gallimard aveva pubblicato i «Quaderni d'America» con il titolo *La connaissance surnaturelle*. All'epoca di Weil si conoscevano in italiano pressoché soltanto gli scritti politici grazie alle traduzioni delle Edizioni di Comunità curate da Franco Fortini e da Carlo Falconi. Per comodità del lettore riporto in traduzione italiana i passi dalle opere di Weil qui di seguito citati.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918013
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

simo, l'occasione per un confronto con se stessa, anche nel senso di una ricomprensione della funzione assegnata alla propria arte nell'epoca della «disintegrazione della coscienza» [Morante, 1987, 100]. Le riflessioni di quella singolare pensatrice risuonavano infatti in pensieri suoi, potenziandoli dall'interno, e per il resto andavano ad illuminare vaste aree della sua ricerca poetica.

Tra queste note spiccano quelle in cui Elsa Morante segnala ripetutamente come negli anni dal 1961 al 1964-65 fosse venuta acquisendo convinzioni «ferme», «sicure», che ora ritrovava già compiutamente espresse da Simone Weil. Credeva in particolare di aver fatto allora una vera e propria scoperta circa la tendenza degli individui ad espandersi quanto più possibile, ad occupare tutto lo spazio disponibile all'esercizio del potere essenzialmente al fine di non lasciare alcun vuoto in sé. Come è noto, la riflessione sulla nozione di vuoto è centrale nella concezione antropologica di Simone Weil e, posta in rapporto alla grazia, contrassegna il suo pensiero religioso. In questo caso è con una nota di disappunto che Morante prende atto che un'altra era arrivata prima di lei alla sua stessa «spiegazione»,[2] mentre altrove si limita a rimarcare la piena consonanza di sue riflessioni e convincimenti con quelli della pensatrice, salvo rammaricarsi in un paio di casi di non risultare nella pratica all'altezza di siffatte comprensioni. I temi in questione sono il rapporto necessario del bello con la costituzione fisiologica umana,[3] il riconoscimento di un'essenza comune alle diverse tradizioni spirituali colta a partire dalla specificità di ciascuna,[4] il distacco come condizione per accedere alla verità del mondo spogliandosi del potere dell'immaginazione.[5]

[2] «Arrivata una volta alla stessa spiegazione [e pensavo di aver fatto una scoperta!]». In margine alla p. 81 del secondo volume dei *Cahiers* [Weil 1985, 107].

[3] «Questo risponde esattamente a quanto ho pensato più volte io stessa con convinzione». In margine a *Cahiers* III [Weil 1988, 91].

[4] «Sono esattamente le stesse cose che io sono riuscita a capire e a credere fermamente in questi anni (1961.62.63.64), ma purtroppo non le merito». In margine a *Cahiers* III [Weil 1988, 201 sg.].

[5] In margine a *La pesanteur et la grâce*; [Weil 1947, 18 sgg. e 160]; le rispettive note sono: «Esattamente le stesse, identiche convinzioni sicure a cui io ero arrivata (1962.63.64.65). Sol che io non ho la capacità di vivere conformemente. Miserabile io».

Dunque l'effetto immediato dell'incontro con il pensiero di Weil è stato di riattivare in Morante la consapevolezza di acquisizioni intellettuali e morali di primaria importanza, che lei stessa collocava in un periodo della propria esistenza che sappiamo segnato da grande sofferenza. Al riguardo è rivelativa la succinta nota «62.63.64 (via del Babbuino)» in margine al seguente pensiero di Simone Weil: «Quando il dolore e lo sfinimento giungono al punto di far nascere nell'anima il senso della perpetuità, contemplando questa perpetuità con accettazione e amore si viene strappati via fino all'eternità» [Weil 1947, 24]; nota che rimanda chiaramente a tempi e luogo di una sua esperienza, che in quelle parole trovava espressione compiuta riattivando in lei la coscienza di un raggiungimento decisivo per la propria vita, nel frattempo in parte smarrito se, tornandovi sopra a proposito di analoghe riflessioni di Weil, si richiama ancora agli anni 1962-64 rilevando un «affievolimento attuale», a fronte del quale, scrive: «Unica risorsa possibile, *tornare là*».[6]

La lettura delle opere di Simone Weil – quasi tutte quelle disponibili all'epoca in francese –, cadde perciò nel periodo immediatamente successivo alla dura prova degli anni 1962-64 (morte di Bill Morrow, separazione da Moravia, blocco quasi totale della scrittura),[7] e venne ad innestarsi su una ricerca interiore di cui non abbiamo testimonianza diretta, a parte le suddette allusioni. Dalle quali possiamo cogliere innanzitutto tracce di una sua traversata del deserto, lungo la quale, scavando in se stessa, ella si era aperta l'accesso a una comprensione più fonda della condizione umana, destinata a sostenere la sua successiva produzione letteraria. D'altra parte, come si è detto, quelle annotazioni attestano altresì di una rinnovata presa di coscienza, provocata dalla formulazione weiliana di acquisizioni sue che, ritrovate in un'espressione tanto limpida da potervele specchiare, le rendevano evidente tutta la distanza con la propria «capacità di vivere conformemente» ad esse.

Un senso di inadeguatezza che non attribuirei tanto all'impari confronto con Weil, la quale peraltro ne ebbe a soffrire altrettanto acuta-

[6] Il passo di Simone Weil in questione è: «Identificarsi all'universo. Tutto quel che è meno dell'universo è sottoposto alla sofferenza» [Weil 1947, 160]; dunque di nuovo un atto di accettazione che sottrae alla sofferenza e alla morte proiettando l'anima nell'eterno.

[7] Secondo Garboli, «il momento sicuramente più infausto e drammatico di tutta la sua esistenza» [Garboli 1995, 111].

mente, quanto ad un'ulteriore inevitabile consapevolezza delle gravi difficoltà che la via intrapresa le imponeva. Vorrei perciò sgombrare subito il terreno da una comprensione del rapporto di Elsa Morante con Simone Weil che trovo fuorviante, quasi si fosse trattato dell'impatto con un corpo tanto fascinoso quanto estraneo alla sua natura e perciò destinato in definitiva a produrre un effetto distorsivo. Su tale lettura, che è stata in particolare di Cesare Garboli, tornerò più avanti; mi limito ora a segnalare quello che mi pare un dato di fatto biografico e autobiografico insieme: eventi dolorosi imposero a una donna in età matura nonché scrittrice di indiscusso talento un arresto brusco, una discontinuità forte, un'esperienza del vuoto che ella, per sua testimonianza, riconobbe come tale e non se ne ritrasse. Ne conseguì, dobbiamo supporre, una mutazione interiore, il cui approdo ella dovette giudicare decisivo se a distanza di qualche anno, indotta a riconsiderarlo alla luce del pensiero di Weil, vi riconobbe «l'unica risorsa possibile» per la sua vita e per la sua arte.[8]

Con questo non cerco di sminuire il ruolo che la lettura tanto coinvolgente degli scritti di Weil ebbe per Morante, vorrei piuttosto tener fermo che questa è sopraggiunta nel momento in cui c'era un terreno pronto a riceverla. Come ho già rilevato, i temi che ella riconosce di avere affrontato autonomamente, giungendo esattamente alle stesse conclusioni di Weil, sono tra i fondamentali del pensiero di costei e tra loro strettamente congiunti: sentimento della perpetuità, accettazione del vuoto, distacco, identificazione dell'anima con l'universo circoscrivono uno stesso ambito di pensiero, a cui non è possibile accedere per via puramente intellettuale. In questo senso è significativo che Morante abbia letto gli scritti di Weil e vi si sia ritrovata a seguito di un passaggio doloroso della sua vita, così come a seguito di esperienze drammatiche è nata la filosofia weiliana.

In entrambi i casi è risultata decisiva una specifica esperienza interiore, a cui è conseguita una diversa percezione di sé e del mondo tale da rovesciare il rapporto tra realtà e irrealtà. Ambedue riconoscono come irreale tutto ciò che si produce a causa dell'incessante e universale impulso dell'io ad esercitare un potere in conformità con la legge di gravità che domina parimenti sulla materia e sullo spirito, e al contrario

[8] Nota a margine del passo di *La pesanteur et la grâce* citato alla nota 6.

come reale ciò che principia a manifestarsi nella misura in cui s'infrange lo schermo dell'io – fatto di attaccamento, di «sovranità immaginaria sul mondo» –, a cui non è possibile rinunciare senza sopportare un vuoto. A questa comprensione decisiva allude Morante quando, posta a confronto con pensieri di Weil che riconosce come propri, avverte l'urgenza di «tornare là», cioè di non smarrire l'esperienza preziosa, per quanto difficile da sostenere, che a quella comprensione era congiunta. Perché altro è essere convinti intellettualmente di una verità, altro è trovarla attraverso una esperienza che investa la totalità del proprio essere fino a determinare altrimenti la percezione del mondo, i comportamenti, i pensieri, il linguaggio. In termini weiliani, non si ha accesso alla «verità del mondo» senza aver subìto un processo di distacco dal mondo.

Se ora si allarga lo sguardo all'insieme dei passi dei *Cahiers* variamente evidenziati da Elsa Morante, in qualche caso anche con copiature in cima alla pagina, e si prova a ordinarli tematicamente, appare chiaro il convergere dell'interesse sulla riflessione circa il distacco dal mondo, e perciò la rinuncia a se stessi e a tutto ciò che serve a colmare il vuoto, compresi i beni spirituali, quale condizione previa per «orientare l'attenzione verso ciò che è», per apprendere a leggere l'universo in modo plurale, per accedere alla realtà, «fonte unica di gioia». Non meno rilevante è per Morante ciò a cui conduce, secondo Weil, tale radicale riorientamento dell'attenzione, cioè il diventare «l'anima vulnerabile alle ferite di *ogni carne*, senza eccezione, come a quelle della propria carne, né più né meno; ad ogni morte come alla propria morte», cosicché «ogni dolore, ogni sventura subita (– e che si vede subire – e che s'infligge) è trasformata in sentimento della miseria umana» [Weil, 1985, 224]. Direi anzi che proprio questo è stato il punto di approdo in grado di svelare a Morante il proprio sentire profondo e quindi di dare un nuovo, più complesso impulso alla sua ricerca poetica.

Le pagine del quaderno weiliano che precedono e seguono il passo appena citato abbondano in pensieri sul tema della miseria umana, quasi tutti fortemente evidenziati e in due casi brevemente commentati. Laddove Simone Weil scrive della «contemplazione della propria miseria negli altri», equivalente a «mettere volontariamente il proprio io nel corpo miserabile che si ha sotto gli occhi», Elsa Morante aggiunge un «N.B. Da gente volgare una simile compassione per identificazione è considerata inferiore e negativa» [Weil 1985, 229]; ma quando alcune

pagine dopo incontra il passo: «Non è in nostro potere ammirare un essere umano nel quale non appaia alcuna bellezza sensibile di alcuna specie», la reazione si risolve in una angosciata riflessione su se stessa: «Questo è colpa? colpa, la MIA colpa» [Weil 1985, 294]. Dunque, per un verso l'aprirsi della mente ad una acquisizione di cui la scrittrice farà tesoro nella successiva creazione artistica, direi anzi che vi si può scorgere il principio informativo stesso della *Storia*; per altro verso l'acuta coscienza di un'insufficienza risentita come colpa, sebbene per Weil si tratti umanamente di una impossibilità che soltanto in forza della grazia può essere superata.

2. Il mutamento che la lettura di Weil ha determinato nella scrittura di Morante

Il fatto è – ha osservato Garboli – che l'esperienza religiosa dell'una era estranea all'altra, cosicché ciò che la prima viveva come sopportazione di un vuoto lasciato libero per essere colmato dalla grazia, per la seconda si sarebbe risolto in pura negazione del suo attaccamento alla vita e dunque in un processo di autodistruzione [Garboli 1995, 215 sg.], sostenuto dal senso di colpa. Tuttavia mi pare quanto meno affrettato concluderne, che «la piega inaspettata che prese in lei, proprio negli anni del saggio *Pro o contro la bomba atomica*, il rapporto col proprio io» sia da ricondurre a un «complesso Simone Weil» [Garboli 1995, 211], che avrebbe potenziato il rifiuto di sé, il suo detestarsi come donna. In realtà, come Garboli stesso ha ottimamente spiegato, la vita di Elsa Morante ha seguito un percorso inconfondibilmente suo, tanto unico quanto lo era stato quello di Simone Weil. Il loro incontro, incontro di due anomalie, avvenne su un piano che poco ha a che fare con la biografia e molto con il riconoscimento. Elsa ha riconosciuto nelle pagine di Simone parti del suo sentire profondo, espresso nella chiarezza di un linguaggio perfettamente trasparente, che non era certo il suo, ma che in lei cadeva con un timbro consonante con la sua anima, risvegliandola dal torpore in cui era caduta per effetto di eventi per lei troppo dolorosi e da cui non sembrava più interessata ad uscire.

Quella lettura vorace fu per lei, piuttosto che una violenza fatta a se stessa, una cura assunta nella misura in cui aveva l'effetto di risve-

gliare le sue originarie disposizioni intellettuali e spirituali. Lo si può arguire dallo scarso interesse per le geniali elaborazioni teologiche di Weil. Solo raramente ella sembra essersi soffermata su parole chiave come decreazione, necessità, forza; anzi, si consente di dissentire con un deciso «no, non è questo» in margine all'affermazione secondo la quale «Dio si è svuotato della sua divinità e ci ha riempito di una falsa divinità» [Weil 1950, 177]. Ciò che invece ella riconosce come proprio è piuttosto ciò che Weil scrive a proposito della relazione tra l'amore di Dio e l'ateismo [Weil 1988, 406]; circa il fatto che la presenza di Dio in un uomo è riconoscibile soltanto dal modo con cui egli concepisce la vita terrestre, dal modo in cui parla non di Dio ma delle cose terrestri [Weil 1993, 181 e 182 sg.], oppure dai caratteri di un'opera d'arte.[9] Soprattutto fa sue le considerazioni continuamente variate sul tema della compassione, ad esempio questa: «Compassione per ogni creatura, perché essa è lontana dal bene. Infinitamente lontana. Abbandonata» [Weil 1993, 124].

Ma per arrivare al cuore della rinnovata ricerca poetica di Morante, destinata a dare forma e sostanza alle opere ultime, a cominciare da *Il mondo salvato dai ragazzini*, può tornare utile avere presenti ancora due passi weiliani da lei messi in evidenza. Si trovano a poche pagine di distanza nel Quaderno ottavo. Il primo conclude una osservazione fatta a proposito dell'analogia tra gli enigmi posti dalle fiabe e il koan Zen: «Risolvere [tali enigmi] significa capire che non c'è niente da risolvere, che *l'esistenza non ha significato per le facoltà discorsive*, e che non si deve permettere loro di uscire dal ruolo di semplice strumento esploratore dell'intelligenza in vista del contatto con la realtà bruta» [Weil 1988, 128]. Come non pensare a quel «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire» che risolve la fiaba di *Aracoeli* [Morante 1982, 308]? Il secondo passo varia una serie di riflessioni intorno allo statuto della poesia: «Arte. Poesia. Rendere amabili le cose orribili in quanto orribili, semplicemente perché sono, è questo l'apprendistato dell'amore di Dio. *Iliade*» [Weil 1988, 134]. Non è forse questa rara capacità a dare verità poetica agli enigmi indicibili a scandire la narrazione della

[9] «*Iliade*. Soltanto l'amore di Dio può consentire a un'anima di discernere così lucidamente, così freddamente l'orrore della miseria umana senza perdere la tenerezza né la serenità» [Weil 1993, 184].

Storia (ad esempio Ida e Useppe alla stazione Tiburtina davanti al treno dei deportati)? Ora Weil scrive che questo ha a che vedere con «l'apprendistato dell'amore di Dio», innanzitutto per chi compone l'opera, poi per chi ne è preso a causa della sua bellezza. Personalmente, da semplice lettore delle opere di Morante, non dubito che esse, almeno a partire da *Il mondo salvato*, riflettano un'esperienza dell'amore di Dio, che per essere areligiosa non è meno reale, anzi. In questo senso penso che dell'autrice della *Storia* si debba dire ciò che Simone Weil afferma dell'autore dell'*Iliade*, che egli «è giunto ad amare Dio attraverso la miseria altrui» [Weil 1985, 190], altrimenti dalla rappresentazione di così grandi e inconsolabili sventure nessuna bellezza sarebbe potuta trasparire.

Tale è il dono offertoci da Elsa Morante, che ella ha pagato a prezzo di un mutamento doloroso; non più «la creatura deliziosamente narcisista, che aveva vissuto di un lungo incantesimo», secondo il ritratto, forse in parte infedele, che Garboli fa della prima Morante [Garboli 1995, 213], ma il poeta investito dal «contatto con la realtà bruta». Questa seconda Morante, ma senza troppo calcare sulla discontinuità, così come Weil passata attraverso la fabbrica e la guerra civile in Spagna, si sono trovate costrette, in un momento cruciale delle loro vite, a un passo in una direzione ignota e hanno avuto il coraggio morale di seguirla fino in fondo, senza lasciare nulla d'intentato per rendere tangibile in pensieri o in poesia la parte di verità che si andava manifestando loro. Ambedue hanno finito col subire nei loro corpi il contraccolpo di un'impresa contro natura: la dura opaca natura dell'irrealtà, che ha seguitato a premere su di loro fino all'«orrido labirinto spinato» di un «lettuccio d'ospedale».[10]

Dobbiamo concluderne che vi fu una resa finale di fronte all'impossibilità d'infrangere il muro compatto dell'irrealtà? Di certo ci fu, per l'una e per l'altra, la presa d'atto di una impossibilità a trovare un ascolto effettivo. Basta ripercorrere il dibattito sostenuto da intellettuali e scrittori a seguito della pubblicazione della *Storia* per misurare l'enorme difficoltà a cogliere la verità poetica e politica dell'opera, che

[10] Così ne *La canzone degli F.P e degli I.M.*, Elsa Morante raffigura l'esito drammatico della vita di Simone Weil, esito prossimo a quello che toccherà a lei stessa [Morante 1971, p. 125).

per lo più si risolse in una presa di distanza se non in ripulsa.[11] Non so se, come ha scritto Goffredo Fofi, alla fine sia venuta meno in Morante anche «la speranza nell'antipotere della poesia come religione e politica, come filosofia»;[12] ma se scoramento c'è stato – ed è successo anche a Weil –, nulla ha potuto togliere alla verità poetica delle sue opere. Verità che sussiste aldilà dell'eventualità che si traduca in atti politici nella misura in cui procede da «un rivolgimento-spostamento di tutto l'essere verso la Realtà, una e totale», secondo una bella formula di Pier Cesare Bori [Bori 2012, 31]. Elsa Morante ha indubbiamente creduto nell'intrinseca politicità della creazione poetica, anche se questo ha reso ancora più duro lo scontro con l'impossibilità a trovare ascolto. Come ebbe a scrivere Simone Weil negli ultimi giorni di vita, nessuno si era preso la briga di chiedersi: «Dice il vero o no?» [Weil 1957, 256].

C'è dunque qualcosa di fondamentale che accomuna queste due donne, nate negli anni in cui l'Europa si accingeva a precipitare come mai prima nell'abisso dell'irrealtà; destini simili, malgrado le loro siano state vite tanto diverse. Ad accomunarle credo sia stato un certo modo di sentire la vita; direi una sorta d'incapacità ad aderire spontaneamente allo stato delle cose, malgrado il desiderio di essere riconosciute, accolte, amate. Già le poesiole scritte da Elsa bambina manifestano un istintivo bisogno di riconoscimento di ciò che si cela allo sguardo superficiale, che più tardi diventerà, in forma sempre più radicale, rifiuto delle false immagini che impediscono l'accesso alla realtà [Borghesi 2015, 11-66]. Così come l'adolescente Simone sentì di non poter vivere se a causa della supposta pochezza dei suoi talenti non avesse potuto avere accesso alla verità.

Ritengo perciò fuorviante insistere sullo stacco tra Morante immersa nei mondi favolosi di *Menzogna e sortilegio* e de *L'isola di Arturo*, e Morante che a partire dal 1965 denuncia «la disintegrazione della coscienza, per mezzo dell'ingiustizia e demenza organizzate, dei miti degradanti, della noia convulsa e feroce, e così di seguito», e a questa oppone come baluardo ultimo l'arte, in specie la capacità dello scrittore di permanere nel convincimento di essere, malgrado tutto, dalla parte

[11] Il corposo dossier delle recensioni e degli interventi sul romanzo è stato ampiamente antologizzato ed esaustivamente analizzato da Borghesi in *L'anno della* Storia*,* 2018.
[12] *Prefazione* alla nuova edizione del *Mondo salvato dai ragazzini* [Morante 2012, p. IX].

della ragione e dunque ancora in grado di «smascherare gli imbrogli» [Morante 1987, 100, 105]. Se rottura c'è stata, come capita in situazioni di grande sofferenza, questa è andata nel senso di un'accresciuta coscienza di sé, della propria vocazione poetica e di un compito civile che le si imponeva malgrado sé.

Per rappresentare l'immane violenza dell'epoca, che coll'allontanarsi dagli anni della guerra si era fatta solo più nascosta e subdola, non bastavano più le «finzioni fatate e reali» [Garboli 1995, 68]; urgeva guardare in faccia la Storia con tutte le sue incontrollabili miserie e indecenze, con tutta la sua irredimibilità. Così, venuto meno ogni travestimento nella ricerca di un senso che sciolga l'intrigo delle vicende umane, è l'insensata realtà delle cose ad apparire con la furia caotica di una potenza incontrollabile. La stessa della Bestia apocalittica di per sé invincibile, se non a tratti per un subitaneo svelamento della sua costitutiva irrealtà, quanto basta perché riemerga qualche brano dell'umano calpestato.

Di qui, da questa rinnovata consapevolezza della propria funzione poetica, sono nate le ultime opere di Elsa Morante, così diverse nella forma, così prossime nell'ispirazione che le sostiene; una stessa problematica poeticamente variata, in cui si manifesta sotto una molteplicità di angolature la coscienza contemporanea in via di disintegrazione. Condizione tragica, da cui non è prospettata alcuna via d'uscita, salvo per lo squarciarsi a tratti della coltre mortuaria grazie a una capacità di sguardo, che è dei *piccoli*, cioè di chi per scelta o per destino resta estraneo all'illusionismo della grande storia: il Pazzariello de *Il mondo salvato dai ragazzini*, il piccolo Useppe della *Storia*, il disgraziato figlio di *Aracoeli* tagliatosi fuori dal mondo. Cosicché il poeta non cessa di avvertire che «Pure se ci fa tremare / per gli spasimi e la paura, / tutto questo, / in sostanza e verità, / non è nient'altro / che un gioco» [Morante 1971, 146]. Il gioco truccato della Storia, a cui fa da contrasto il «gioco» di chi per integrità di coscienza ha capacità di visione e di compassione.

Seppure in condizioni personali e storiche assai diverse, l'opera di Simone Weil ha avuto su Elsa Morante un effetto paragonabile a quello che l'opera di Rilke ebbe nella maturazione artistica di Etty Hillesum, quanto meno nel senso che ne condusse a piena coscienza sensibilità e convincimenti rimasti fin lì incapsulati nel lavoro su di sé per dare

espressione artistica al proprio mondo interiore. In seguito questo non le fu più possibile; quell'immersione in un pensiero a prima vista remoto dal suo mondo interiore fu decisiva per indurla a ripensare ragioni e forma della propria opera. Certo, di tutt'altra drammaticità era stata la contingenza storica toccata in sorte alla ragazza di Amsterdam in cerca di sé, rispetto a quella tutta privata che si trovò a vivere la scrittrice cinquantenne che godeva oramai di ampia fama. Nondimeno è significativo che, nell'un caso come nell'altro, la svolta esistenziale – il superamento di uno stato di compressione psicologica per l'una, di perdita di sé per l'altra – sia stata accompagnata dal contatto con un superiore magistero intellettuale dal quale è venuto loro un più ampio senso della realtà vissuta e perciò del valore poetico e morale dell'opera d'arte per il proprio tempo.

Trovo dunque che ci sia prossimità tra il processo di formazione interiore che aveva mobilitato in Etty Hillesum il desiderio di dare forma letteraria ad orrori senza precedenti al fine di renderli in qualche misura leggibili, e l'esame di coscienza radicale di Elsa Morante in un passaggio doloroso della propria esistenza, dal quale sarebbe emersa consapevole di dover dare nuova forma alla propria scrittura, una forma poetica all'altezza di una realtà storica ancora carica delle atrocità di un passato recente, che si sarebbe voluto piuttosto dimenticare. [13] In realtà ella si era già espressa al riguardo nel saggio che nel 1959 aveva dedicato al compito dello scrittore in relazione al proprio tempo, laddove scriveva che, certo, «l'avventura umana, rappresentata in un romanzo […] significa sempre nella sua verità il dramma del romanziere stesso», cosicché «il romanzo è, in se stesso, la *proiezione di una psicologia* nel mondo» [Morante 1987, 52], tuttavia al romanziere è altresì indispensabile essere «il centro sensibile (che lo voglia o no) del suo tempo e dei fenomeni contemporanei, e delle relazioni reali» [*ivi*, 61]. Ed auspicava che «certi atroci feno-

[13] «E non è lecito dimenticare che il nostro secolo ha superato nei segni dell'orrore ogni altra epoca trascorsa. Dopo certi segni, era vano recitare convalescenze illusorie o voler confondere le fasi del male progrediente con le fasi naturali, o addirittura salutari, del famoso, necessario "sviluppo". Occorreva qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale e collettivo. Una grande ordalia, preceduta da un esame di coscienza radicale» (dalla nota introduttiva di Morante all'edizione americana della *Storia*, 1977; Morante 1988, LXXXIII).

meni storici del nostro secolo possano già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri». A cui faceva subito seguito una considerazione circa la possibilità attuale di «un "romanzo nazionale storico" contemporaneo» [*ivi*, 63]. Possibilità non presa allora in considerazione per lei stessa, ma che a noi giunge come desiderio e promessa di un'opera necessaria alla sua e nostra epoca che soltanto dal suo ardimento poteva nascere. Ma allora non erano mature le condizioni psicologiche e l'esigenza morale che l'avrebbero potuta condurre a rivivere l'immane evento della guerra, avendo «assimilato in sé la verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei» [*ivi*, 55].

3. La riflessione di Morante sul compito del romanziere in relazione al proprio tempo

Il confronto con l'opera di Simone Weil ha comunque avuto un ruolo importante sotto questo riguardo nella misura in cui rafforzava nella scrittrice un convincimento circa la funzione politica dell'arte, che finirà con l'assumere come compito: opporsi con l'arma della poesia alla disintegrazione della coscienza umana. Lo si avverte già nel tono e nell'argomentazione di quell'unica sua conferenza, letta nel 1965 a Torino e a Roma, che va sotto il titolo di *Pro o contro la bomba atomica*, in cui l'esigenza morale è inseparabile dal gesto politico. Qui sta, mi sembra, in buona parte la novità dell'effetto Weil, poiché all'ufficio proprio ed universale dell'opera d'arte, da Morante riconosciuto e praticato, se ne aggiunge un altro e specifico legato a ciò che ella definisce il sistema in atto della disintegrazione, di cui l'arma atomica poteva essere assunta come simbolo evidente a ciascuno. C'è uno spostamento dell'asse poetico intorno al quale aveva ruotato la sua scrittura che porta in primo piano ciò che fin lì era rimasto trattenuto nelle pieghe della pura invenzione poetica e che ora inizia a mostrarsi in una evidenza cruda: non più soltanto una storia, ma la Storia, non più il «gioco segreto», ma il dramma pubblico, che in pubblico va necessariamente messo in scena: «Difatti, nella laida invasione dell'irrealtà, l'arte, che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo. In una folla

soggetta a un imbroglio, la presenza anche di uno solo, che non si lascia imbrogliare, può fornire già un primo punto di vantaggio» [*ivi*, 105].

Se provo ad immaginare lo stato d'animo in cui ella si sarà affacciata sui palcoscenici del Carignano e dell'Eliseo, penso alla combinazione di riluttanza e di determinazione di chi agisce sostenuto da una forza di carattere e di pensiero, indispensabile nel suo caso per riaffermare «il valore intatto, luminoso e *religioso* della vita e dei suoi oggetti, al di là delle apparenze confuse», vale a dire nello stato di vacuità in cui si manifestava ai suoi occhi l'Italia del consumismo. Qualche anno più tardi, nel rivendicare la fedeltà costante al «compito unico e liberatorio dell'arte» affidatole come lavoro dal destino, non esiterà ad esemplificarlo denunciando l'irrealtà della pace seguita alla guerra, dal momento che «allo sfruttamento interessato della comunità umana – contro il quale i movimenti rivoluzionari presumono di combattere – corrisponde, come un'altra faccia, forse ancora più squallida dello stesso fenomeno sciagurato, l'*alienazione* dalla realtà, che tende a trasformare gli uomini in automi incapaci di libertà e di giudizio».[14] Dove, certo, è decisamente weiliano il binomio sfruttamento-alienazione, congiunto all'accusa d'impotenza rivolto ai movimenti rivoluzionari, ma appartiene a lei quanto a Weil la sottolineatura del valore religioso della vita ed è sua la determinazione a far coincidere l'esercizio dell'arte con il compito etico-politico.

Ne è conseguita per entrambe la necessità di riconsiderare tutto ciò che aveva costituito le ragioni della loro esistenza, riflesse per l'una nella politica militante, per l'altra nella creazione letteraria. Fino ad assumere un diverso sentimento di sé, della propria dignità di essere umano, e a scoprire finalmente «l'importanza» che si ha a fronte della condizione di «coloro che non contano – in nessuna situazione – agli occhi di nessuno… e che non conteranno mai, qualunque cosa accada» [Weil 2015, 118]. Non che importi qui stabilire un confronto ravvicinato tra esistenze del resto tanto diverse; si tratta piuttosto di restituire alla biografia di Elsa Morante il proprio di un mutamento indotto sì dalla lettura di Simone Weil, ma che aveva radice in lei; analogamente a ciò

[14] Non è senza importanza che questa considerazione si trovi nella nota introduttiva scritta da Morante per l'edizione Oscar de *L'isola di Arturo* nel 1969 [Morante 1988, LXXIX].

che era capitato all'altra attraverso l'esperienza di fabbrica. Altrimenti ne risulta in parte svilita la sua opera a partire dagli anni sessanta, quasi che, avendo preteso di inoltrarsi in territori non suoi, la sua arte abbia infine mostrato carenze psicologiche, ideologiche, letterarie;[15] e ci si toglie così la fatica di misurarsi con un'anomalia disturbante, ma non di meno evocatrice dello stato reale delle cose in questo tempo.

C'è al riguardo una pagina rivelatrice in *Pro o contro la bomba atomica*, dove l'autrice pone lo scrittore di fronte a scelte nette, le stesse ovviamente che si ponevano a lei. Poiché se si riconosce che funzione dell'arte è impedire la disintegrazione della coscienza umana restituendole di continuo l'integrità del reale, l'artista – a meno di convincersi di essersi sbagliato circa la ragione e la giustificazione dell'arte, finendo con l'assuefarsi all'irrealtà – si trova di fronte ad una difficile alternativa: isolarsi se incapace di resistere alla prova – considerando che «per la vita dell'universo sarà sempre meglio un soggetto reale (fosse anche l'unico superstite) pensante in cima ad una colonna, piuttosto che un soprannumerario oggetto conciato, televisivo e lustrato per la bomba atomica» – o, al contrario, resistere fiducioso nella «liberazione comune»; nel qual caso «non c'è dubbio che la sua *funzione* gli si mostrerà ancora non solo socialmente utile, ma più utile di quanto non lo sia stata mai prima nella storia» [Morante 1987, 107].[16]

Morante non fu all'epoca la sola tra gli scrittori italiani a sentirsi interrogata circa il valore della propria opera per la vita dei contemporanei. Dal venerato Saba agli amici Penna e Pasolini, allo stesso Moravia, la lotta contro «i mostri delle culture piccolo-borghesi» non era venuta meno, non ancora. Inoltre erano gli anni in cui si affacciava negli Stati Uniti una generazione di artisti anticonvenzionali, a cui lei fu vicina, e prendeva forma la protesta giovanile, in cui ripose inizialmente qualche speranza. Tuttavia il suo modo di sentire la situazione e di rispondervi

[15] Gran parte delle critiche alla *Storia* si nutriranno di questo facile convincimento.

[16] Difficile sottrarsi all'impressione di trovarsi di fronte ad una sorta di giudizio finale sugli scrittori coetanei, dal quale a salvarsi senz'altro sarebbero forse soltanto Umberto Saba e Sandro Penna. Del tutto esplicita era invece stata la critica di Simone Weil agli scrittori contemporanei, accusati di essere venuti meno al loro ruolo storico, che avrebbe dovuto essere di «offrire in forma di finzione l'equivalente dello spessore stesso della realtà, quello spessore che la vita ci presenta tutti i giorni, ma che non sappiamo cogliere, perché scegliamo di vivere nella menzogna» [Weil 1989, 103].

ha tratti che la avvicinano piuttosto alle figure femminili che tra le due guerre non hanno esitato a spingere lo sguardo fino al fondo dell'abisso, specchiandone nelle loro opere l'immagine reale e insieme risolvendosi compiutamente nel proprio genio creativo: penso a Virginia Woolf, ad Anna Achmatova, a Marina Cvetaeva, e subito dopo la guerra a Hannah Arendt, a Maria Zambrano [Gaeta 2008, 111-133; Boella 2020]. Tra queste, certo, Simone Weil rappresenta il caso straordinario, né Morante fu l'unica a confrontarsi con l'anomalia del suo pensiero; in quegli anni è successo con esiti diversi anche a Cristina Campo [Campo 1998, 51-57), ad Anna Maria Ortese [Borghesi 2015, 109-142), ad Ingeborg Bachmann.[17] Ad accomunare tutte loro – e non solo – è stata innanzitutto la capacità di guardare la sfera del potere senza i condizionamenti estetici, epistemologici, ideologici, narcisistici per lo più implicati nelle pratiche culturali correnti, e di manifestarne perciò più limpidamente la natura. Come ha scritto Garboli a proposito di Morante, in molte di loro è riconoscibile la «riluttanza atavica, tenacissima ad accettare e far proprio quel sistema di conquiste, di regole, di valori su cui si fonda lo statuto culturale borghese» [Garboli 1995, 224].[18] Cosicché la storia, la società, la politica, la religione sono diventate parte costitutiva della loro opera, ma con una sensibilità, una percezione del reale e una risoluzione artistica spesso più pure di quelle degli autori loro coetanei, per quanto a loro volta geniali. Esemplare è al riguardo la rottura del rapporto di Morante con l'amato Pasolini a seguito della pubblicazione della *Storia*, che egli non fu in grado di comprendere perché altro era il suo atteggiamento di fronte al mondo, ad un tempo difensivo ed offen-

[17] Ingeborg Bachmann, che della vita letteraria romana fu a lungo partecipe, è stata autrice nel 1955 di un ritratto di Simone Weil per la radio. In conclusione vi leggiamo il riconoscimento che, se nulla possiamo ricavare dalla sua esperienza mistica, tuttavia «resta la bellezza insita in tutto quanto è stato da lei pensato e vissuto in modo puro. Da questa illuminati, scorgiamo di continuo ciò che l'oscurità occulta alla nostra vista, il volto indistruttibile dell'essere umano in un mondo che cospira per la sua distruzione» [Bachmann 1998, 117). Il ritratto che a sua volta Laura Boella offre di Bachmann la approssima a Morante per il fortissimo senso della storia e l'esigenza di un nuovo pensiero per l'espressione poetica [Boella, 2013, 129].

[18] Sempre a Garboli si deve il riconoscimento, a proposito della *Storia*, che «solo una donna poteva guarire il romanzo» dalle sue conclamate crisi e malattie [Garboli, 2016, p. 234].

sivo e perciò del tutto implicato in un corpo a corpo mortale. Mentre la disposizione di lei era piuttosto volta ad assumere «la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi»; credeva che la funzione dei poeti fosse di «aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà», e visse in prima persona «l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, ad identificarsi con tutti gli altri viventi della terra» [Morante 1988, LXXXI].

4. Il ruolo di cerniera del Mondo salvato dai ragazzini

Certo, al confronto diretto con la Storia Elsa Morante giunse tardi e senza disporre del bagaglio intellettuale che, ad esempio, consentì alla giovanissima Bachmann la riformulazione del linguaggio poetico della tradizione classica tedesca in risposta ad una fortissima esigenza etica, concettualmente nutrita del pensiero di Simone Weil, di Robert Musil e soprattutto di Wittgenstein, «il grande pensatore rappresentativo del nostro tempo» [Bachmann 1998, 65], che le consentiva precocemente l'accesso «all'esperienza stessa della modernità», associata al «sentimento di angoscia suscitato dall'inspiegabilità del mondo, un sentimento che si caricava di una dimensione storica alla luce degli eventi del secondo conflitto mondiale» [Reitani 1994, 182]. Nondimeno, l'opera di Morante ci giunge a sua volta come espressione di una concezione assoluta dell'arte; ciò che vi si aggiunse da ultimo fu il carattere utopico, che la sospingeva dove non avrebbe voluto andare, laddove agli individui resta soltanto «l'ultima camicia della loro umanità» [Hillesum 2012, 62]. Questo ha fatto sì che il suo sentimento di angoscia nascesse più dal contrasto insuperabile con lo stato reale delle cose, e dunque con la consapevolezza di un fallimento inevitabile, che non da una visione del mondo che nella poesia avrebbe dovuto trovare ospitalità e in essa risolversi.

Perciò, quel che per Weil, per Wittgenstein, per Musil, per Bachmann era stato il punto da cui muovere verso l'accesso mistico alla verità, cioè la presa d'atto che a questo mondo «non c'è niente da capire», diventa per Morante l'esito drammatico. Che tale è da subito, malgrado la proclamata fede nella salvezza del mondo ad opera dei «ragazzini», vale a dire degli «idioti» di ogni tempo, condizione ed età che costella-

no il mondo e lo trattengono nel suo continuo slittare nell'abisso dell'irrealtà, secondo la misteriosa formula che consente alla piuma di bilanciare il chilo. L'intermezzo poetico de *Il mondo salvato dai ragazzini*, che divide il prima dei due romanzi «felici» dal dopo dei due romanzi «osceni»,[19] conduce in una terra di nessuno, un luogo primordiale, un vuoto, uno strazio della mente di cui l'Edipo di *Serata a Colono*, accecato e vaneggiante, è l'emblema tremendo, appena compensato dalla dedizione filiale della «selvatica e tremante ragazzina» Antigone. Lo precede lo straziato congedo dall'amato ragazzo suicida; un requiem a cui «nessuna rivelazione e nessuna grazia speciale» è di conforto: «Nessun cielo ulteriore si scopre. Non s'apre il loto dei mille petali. / Tu sei tutta qui. E non c'è altro» [Morante 1971, 28]. E lo segue infine una sequenza di tragicomiche *Canzoni popolari*, scandite da un ritornello di amara allegria: «In sostanza e verità tutto questo / non è nient'altro / che un gioco», come un sonaglio negli stacchi di una sinfonia.

L'insieme frammentato, apparentemente caotico del libro, induce a privilegiarne le parti in cui più ampiamente si dispiega una narrazione (la ripresa della tragedia sofoclea o, più spesso, la sonora Canzone degli F. P. e degli I. M.), ma così si rischia di cadere sotto il rimprovero dell'autrice a Garboli di non avere mai letto davvero *Il mondo salvato*. Né ci si può limitare con il critico a definire l'opera «un romanzo autobiografico vissuto in termini universali». Il tema di fondo va cercato oltre la «rivolta contro l'"irrealtà"», che aveva già trovato in *Pro o contro la bomba atomica* la sua compiuta esposizione [Garboli 1995, 151]. Mentre qui temi e motivi si inseguono e s'intrecciano lungo sequenze interrotte, svolte inattese, riprese in contesti remoti. Cosicché il testo più che letto andrebbe ascoltato come una vasta sinfonia di voci ora singole ora a contrasto chiamate a cantare le repliche della «commedia fallita» dell'umana esistenza, incastrata negli ingranaggi della storia [Morante 1971, 128].

Tuttavia c'è, giusto al centro dell'opera, un piccolo gruppo di poesie difficili da decifrare, ma che già nel titolo, *La smania dello scandalo*, attira l'attenzione su una disposizione allucinata e veggente della voce poetante. Vi si ripercorre la vicenda umana dalla condizione originaria, «anteriore

[19] «*La Storia* e *Aracoeli* sono due romanzi, formalmente, "osceni", nel senso che si sfoderano continuamente dal guanto che li contiene» [Garboli 1995, p. 217].

alla prima barbarie, dove tu e io siamo uno solo / né uomo né donna, un'allegra impubertà senza storia» [*ivi*, 101] fino alla caduta in una condizione d'ignoranza, violenza e strazio alimentata dall'ossessione della morte, e di qui alla profezia di «un'altra genesi» inaugurata da un innocente «ospite oscuro e spoglio» [*ivi*, 106]. Una storia di passione che si ripete ancora e ancora per l'incapacità a riconoscere che l'unico segreto dell'esistenza è che non c'è segreto: «Voi siete sempre rimasti nel giardino del primo giorno. / L'ignominia di forme che ve lo usurpa / non è che un teatro irrisorio delle vostre morgane. / È ancora il primo giorno» [*ivi*, 103].

È già qui in germe il tema conduttore del romanzo deputato a ricapitolare in sé la Storia: il ballo rabbioso delle stragi, il pianto che non ha risposta, l'apparizione di un bambino dal nome bastardo – «nascosto in un dormitorio di donne / dentro un campo spinato» –, destinato a «recitare una commedia pervertita / dove il segreto ultimo che confida / sembri infine a lui stesso una favola e un tradimento» [*ivi*, 106-107]. Di lui le canzoni della seconda parte dell'opera palesano figure e motivi: Rufo, il ragazzo perennemente «ingrugnato» che si presta a portare al «re dei Giudei» la croce insostenibile, ricevendone in premio la rivelazione del segreto della vita riservato ai piccoli. E che poco oltre, per invincibile senso di pietà, depone e seppellisce Giuda, trasmettendogli al di là della morte il segreto appena ricevuto; e che infine, tra sogno e realtà, ottiene il dono dell'amore puro di «una sposetta vivissima». Con lei ascolterà da un mirabolante apparecchio radio la «Canzone clandestina della Grande Opera», rappresentazione molteplice del caos che domina parimenti sulla scena e tra il pubblico, trattandosi in definitiva della stesso insensato, violento, disperato spettacolo che da sempre va in scena per le piazze del mondo. Appena contrastato dal Pazzariello, figura che raddoppia quella di Rufo ed evidenzia i tratti fisici e morali di «idiota giocondo e inoffensivo», ma nondimeno inquietante, che saranno del piccolo Useppe. Figure di favola, che conciliano in se stesse giudizio e compassione.

5. Il romanzo La storia a confronto con il commento di Weil all'Iliade

La Storia, il romanzo con cui Elsa Morante sul finire del 1970 si decise a dare volti e voci agli orrori della guerra è difficilmente immagi-

nabile senza il modello dell'*Iliade*, di cui il commento memorabile che Simone Weil ne aveva pubblicato all'inizio del conflitto mondiale le offriva una chiave di accesso del tutto prossima al suo sentire. Evidente già nel titolo, di per sé non commisurato al racconto di una vicenda familiare e di altra marginale umanità in tempo di guerra, ma che di quel saggio coglieva il pensiero essenziale e con esso la possibilità stessa di scrivere quel «"romanzo nazionale storico" contemporaneo» di cui dieci anni prima aveva avvertito la necessità affinché le atrocità del secolo potessero assurgere a «simboli di verità spiegate» [Morante 1987, 63]. L'interpretazione dell'*Iliade* come «poema della forza» si offrì alla scrittrice con l'autorevolezza di una illustrazione incontrovertibile della condizione umana, dominata dalla forza in tutte le sue declinazioni fino a quella che nell'esercizio delle armi trova compiuta espressione. Cosicché, scriveva Weil, coloro che «sanno discernere la forza al centro di ogni vicenda umana» trovano nel poema omerico «il più bello, il più puro degli specchi» [Weil, 2014, 33]. Tuttavia qualcosa mutava nel passaggio dal prima al dopo la guerra e dalla spiegazione della pensatrice al sentire della scrittrice.

A Simone Weil il poema omerico era apparso un farmaco che avrebbe potuto rendere migliore una generazione avviata alla catastrofe, poiché il poeta vi era stato in grado di coniugare la rappresentazione del dominio della forza, a cui nessuno può sottrarsi, con il sentimento della miseria umana. Una «cosa miracolosa», possibile solo a condizione di sottrarre almeno una piccola parte della propria anima alla presa dei puri rapporti di forza, cosicché «nessuno di quelli che vi soccombono è considerato per questo degno di disprezzo». L'*Iliade* anticipava ai suoi occhi, unitamente ai vertici della tragedia attica, lo spirito che avrebbe informato i Vangeli, «ultima e meravigliosa espressione del genio greco» [Ead, 60, 61]. e la rafforzava nel convincimento che solo ritrovando l'essenziale comunanza di pensiero greco e fede cristiana si sarebbe potuta ricomporre in unità la civiltà europea. Non c'è dubbio che nel concepire *La Storia*, Elsa Morante si sia sentita a sua volta in obbligo verso i contemporanei, ma il movimento che ne conseguì non fu né avrebbe potuto essere lo stesso, perché altra era la situazione storica e diverso lo scopo. Nell'auspicare la reintegrazione nella modernità dei caratteri originari della cultura occidentale mentre le armate hitleriane muovevano alla conquista dell'Europa, Simone Weil guardava già al dopo e

dunque su quali basi morali e politiche ripartire; né cesserà fino ai suoi giorni estremi di pensare un'altra Europa. Elsa Morante, che la guerra aveva attraversato per intero, si era aspettata come altri intellettuali che a quella somma di orrori, «superiore a quella di ogni altra epoca trascorsa», sarebbe necessariamente seguito «un esame di coscienza radicale», mentre ci si era senz'altro accomodati a «recitare convalescenze illusorie» verso una guarigione mai effettivamente avvenuta. Sarebbe occorso, scriveva, «qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale o collettivo». E dunque a muoverla un quarto di secolo più tardi è un sentimento di delusione e indignazione giustificato dalla visione del «corpo malato del tempo che si dibatte ovunque senza requie» sotto la pressione della «violenza in tutte le sue specie. Fisica, mentale e morale. Finanziaria, militare e ideologica».

Così nasce il romanzo; non per segnare sulla mappa caotica della storia una via salutare da imboccare, bensì a testimonianza di ciò che era stata la Seconda Guerra Mondiale, «esposta come un campione estremo e sanguinoso dell'intero corpo storico millenario», e perciò «la Storia, così come è fatta e come noi stessi abbiamo contribuito a farla» [Ead, LXXXIV]. Agli occhi della scrittrice uno «scandalo incessante» che marca la sterminata vicenda umana con ossessiva monotonia, cosicché basta estrarne un frammento per trovarsi comunque di fronte a «un campo straziato».[20] E con un'opzione radicale: protagonisti della vicenda storica non sono coloro che a vario titolo la determinano con esiti più o meno aberranti, ma esclusivamente coloro, di gran lunga i più, che ne sono travolti nelle loro piccole esistenze. Così che ne risulta rovesciato il punto di osservazione della letteratura storiografica, fino a ridurre quelli che «fanno la storia» a figure fantasmatiche. Gli «eroi» di questa epopea rovesciata sono al contrario storicamente irrilevanti e nondimeno assurti a simboli della vicenda umana in balìa della violenza di Stato.

Ad orientare l'impostazione del romanzo non è perciò la rappresentazione della natura della forza, l'ingranaggio implacabile che espone alla sventura il forte al pari del debole e che dà al poema omerico nel-

[20] Di qui il sottotitolo che accompagna la prima edizione dell'opera: «Uno scandalo che dura da diecimila anni», in seguito spostato in quarta di copertina e infine eliminato.

la lettura di Weil quell'«accento di inguaribile amarezza… che deriva dalla tenerezza, e che si diffonde su tutti gli esseri umani, uguale come la luce del sole» [Weil, 2014, 57]. La dominante della *Storia* non è la «straordinaria equità» che agli occhi della pensatrice rendeva l'*Iliade* «una cosa miracolosa» [Ead, 59, 60], bensì la muta desolazione delle «cavie che non sanno il perché della loro morte», secondo le parole di un sopravvissuto di Hiroscima poste in esergo al romanzo. È la rappresentazione degli effetti distruttivi che l'esercizio della forza, ciecamente perseguito, determina sulla vita degli individui che vi sono sottomessi come i fili d'erba alle intemperie. Non c'è spazio per l'equità; qui sono in scena soltanto coloro che non contano, in balìa di volontà soverchianti quanto indecifrabili, a cui non è dato opporsi se non in modi sterilmente reattivi esaltandosi nell'azione o sfinendosi nei propri pensieri. Ne sono figure esemplari l'avventuroso ragazzo in cerca di un'impossibile rivalsa sugli esiti della Storia, e l'amareggiato intellettuale in cerca delirante di una ragione delle cose. Cosicché l'unico punto di arresto nel procedere implacabile quanto cieco degli eventi sono talvolta, come per un imperscrutabile momentaneo inciampo, quei *piccoli* ai quali è dato «conservare la forma umana attraverso la prostrazione causata da un destino contrario» [Weil 1982, 145],[21] compiutamente raffigurati in un bambino e in sua madre che del romanzo sono i protagonisti ma in controsenso, perché costitutivamente esterni agli avvenimenti: la madre totalmente incapace di commisurarsi con essi se non per l'affannata ricerca di proteggerne il figlio, e questi predisposto da una sua particolare condizione fisica e psichica ad esserne stupefatto osservatore, nonché ricettacolo inconsapevole del male che si genera in quanti vi sono coinvolti, a cominciare da Davide Segre, che di lui si rivela essere in definitiva l'antagonista destinato a sottrargli l'ultimo appiglio alla vita.

Perciò al mondo dei fatti dominato dal meccanismo implacabile della gravità, si contrappone in definitiva soltanto quell'unica creatura preservata nella sua purezza dal contatto con la forza, e perciò dall'irrealtà,[22] che frammenta e rende incoerenti le esistenze degli altri perso-

[21] In esergo a *La Storia* compare anche il detto evangelico circa i piccoli ai quali sono stare rivelate cose rimaste nascoste ai dotti e ai savi (Luca 10, 21).

[22] Morante ha evidenziato il passo dei *Quaderni* in cui Weil stabilisce l'opposizione tra purezza assoluta e forza [1988, 195]. Garboli ha colto magnificamente il carattere

naggi, costretti a vivere «il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».[23] In questo contrasto si può certo riconoscere esemplata la contraddizione tra necessità e bene che orienta il pensiero di Simone Weil, né è difficile riconoscere in Useppe, spontaneamente disposto alla pietà, all'amicizia, alla verità, tratti che la filosofa attribuiva agli esseri perfettamente puri che arrestano la diffusione del male e lo distruggono assumendolo interamente su di sé. Tuttavia, sebbene nella concezione del romanzo quel bambino sia lo snodo di tutta la vicenda, quella narrata e quella della storia universale sottesa, cosicché tutti gli altri personaggi si rapportano a lui e in lui si specchiano rivelandosi nella loro confusione e impotenza e contraddizione, il suo sacrificio non è risolutivo del dramma, svela piuttosto un'erranza inarrestabile di cui egli non può altro che mostrane i segni sul suo piccolo corpo e dirne l'insensato con i suoi stupefatti, reiterati «*Pecché*», cosicché non resta spazio per una risoluzione altra dalla perdita.

C'è dunque più distanza che prossimità tra il ragazzetto che nel *Mondo salvato* attraversa di slancio la folle commedia dell'esistenza e il bambinetto epilettico che ne subisce gli effetti tragici. In lui si addensa un mutato sentimento della scrittrice, una più fonda consapevolezza dell'irredimibilità della Storia, la cui disperante litania dei fatti si prolunga oltre il termine del racconto fino ad un laconico «... e la Storia continua...». Cosicché al lettore resta soltanto il minimo spiraglio delle parole del carcerato n. 7047 della Casa Penale di Turi citate a conclusione: «Tutti i semi sono falliti eccetto uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia».[24] Che non suona annuncio di un mutamento, ma solo fiducia nella possibilità di un contatto con la bellezza che sospenda per un momento l'inesorabile sequenza degli orrori. Tale appare Useppe nel romanzo, fiore fragilissimo splendente di

unico del mondo interiore di Useppe, i cui «pensieri si raccolgono in una cavità luminosa, in un punto d'ombra, dove tutto aspetta ancora di esprimersi» [2016, 235].

[23] In un'intervista rilasciata nel 1959 Morante, che allora attendeva alla stesura di *Senza i conforti della religione*, il romanzo abbandonato ma in parte recuperato per la stesura della *Storia*, dichiarava che il tema dell'opera era lo stesso dei suoi «precedenti romanzi e storie, e cioè (per dirlo in modo sommario) il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà» [cit. in Borghesi, 2018, 53].

[24] Il prigioniero è Antonio Gramsci.

una segreta luce in cui il germe di una superiore intelligenza della vita è mescolata all'inconsolata tristezza di ciò che la vita gli riserva.

Non sorprende perciò che all'uscita del libro gran parte della critica si sia opposta a siffatta coscienza del mondo, fattasi tanto grave da togliere ogni illusione di possibili e fattibili mutamenti del corso della Storia. Che in forza di una sperimentata capacità letteraria a tradurre in parole il mondo «visto reale» [Weil 1962, 74], rigettava aspettative infondate, proiezioni ideologiche, accomodamenti indispensabili al quieto vivere, cioè tutto quell'insieme di irrealtà necessarie ad alimentare la finzione di vivere un tempo altro rispetto a quello orrendo appena trascorso, mentre per quell'imbarazzante scrittrice il tempo degli orrori non sembrava affatto disposto a passare.[25] Si fece così un gran discutere di un'opera che arrecava non poco scompiglio in un assetto culturale ben definito nei ruoli e negli schieramenti, un mondo autoreferenziale fatto nei casi migliori di intelligenze arroccate a difesa di propri fortilizi e perciò poco disposte ad interrogarsi davvero sul significato di una presa di posizione radicale che avrebbe dovuto condurre a una più fonda intelligenza dell'ideologia dell'autrice, non poi così «ristretta e schematica» da risolversi tutta in «una mozione dei sentimenti», espresso nel «grido esacerbato di chi dice basta alle violenze perpetrate dalla storia a danno degli umili, degli animali, della "natura"».[26]

Ci si sottraeva in tal modo alla domanda che ella aveva inaspettatamente posta alla coscienza dei contemporanei; che è la domanda della vita stessa: un atto di accusa e una preghiera di chi non ha potuto

[25] Di qui la reticenza di Fortini, l'incomprensione di Pasolini, il rigetto di Rossanda, la delusione di Siciliano, la distanza di Calvino, ecc., ecc. Con l'eccezione di Garboli che in quella «gazzarra» scorse l'intento, riuscito, di mettere una pietra su un romanzo la cui carica esplosiva andava disinnescata, cosicché «spuntata la carica rivoluzionaria, messo a tacere il messaggio eversivo, ridimensionata la spinta anarchica, religiosa e liberatrice della *Storia*, è chiaro che la cultura ufficiale si gode oggi lo spettacolo con distacco, sfoggiando uno di quei larghi sorrisi concilianti che trasformano di colpo la faccia del *gangster* in quella del banchiere galantuomo» [da *Lo scandalo e la poesia*, citato in Borghesi 2018, 678].

[26] Così scriveva F. Fortini che si sottrasse all'esacerbata discussione pubblica intorno al libro, alla quale aveva immaginato di dedicare piuttosto un «volumetto» mai realizzato. La citazione è da un testo fortunosamente ritrovato da Luca Baranelli, probabilmente ad uso degli studenti partecipanti ad un suo seminario su *La Storia* tenuto all'Università di Siena nel 1974-75; [Borghesi 2018, 45-48].

ignorare il «nodo della croce». Di qui, credo, il pianto in cui termina l'affannata inutile ricerca del protagonista di *Aracoeli* e quel che esso inaspettatamente gli rivela della propria storia, peraltro immaginaria come «tutte le altre storie, o Storie, mortali o immortali»; ché egli non piangeva sulla sua sorte come dapprima aveva creduto, ma per amore di quel padre appena ritrovato e da cui subito si era allontanato schifato. Una «spiegazione inaudita arrivata, invero, con troppo ritardo»,[27] e che tuttavia risuona di una presenza infine reale.

Riferimenti bibliografici

Bachmann, I. [1998a], La sventura e l'amore di Dio. Il cammino di Simone Weil, in: *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 81-118.

Bachmann, I. [1998b], Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein, in: *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, Milano, Adelphi, 45-79.

Boella, L. [2013], *Le imperdonabili*, Milano/Udine, Mimesis Edizioni.

Boella, L. [2020], *Cuori pensanti*, Milano, Chiarelettere (ed. or. 1998).

Bori, P.C. [2012], *Dall'immagine alla somiglianza. L'umano come progetto nella tradizione cristiana*, Milano, Marietti 1820.

Borghesi, A. [2018], *L'anno della* Storia. *1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata, Quodlibet.

Borghesi, A. [2015], *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet.

Campo, C. [1998], *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi.

Gaeta, G. [2008], Le scrittrici del Novecento: la libertà di pensare le cose come sono, in: *Le cose come sono. Etica, politica, religione*, Milano, Scheiwiller.

Garboli, C. [1995], *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi.

[27] «Ma se questo è il nodo della croce, dove tendono i suoi bracci, Aracoeli? A una simile domanda oziosa la vita ride. I bracci di ogni croce devono sempre, infatti, incontrarsi in un'altra croce, e di questa in un'altra. Innumerevoli sono i meridiani e i paralleli della sfera ruotante sconfinata, fino allo zenit bianco, ultima impossibile stazione delle croci»; [Morante 1982, 306, 327 e 328].

Garboli, C. [2016], *La gioia della partita*, Milano, Adelphi.
Hillesum, E. [2012], *Diario*, Edizione integrale, Milano, Adelphi.
Morante, E. [1969], *L'isola di Arturo*, Milano, Oscar Mondadori.
Morante, E. [1971/2012], *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi.
Morante, E. [1982], *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
Morante, E. [1987], *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Prefazione di C. Garboli, Milano, Adelphi.
Morante, E. [1988], *Opere*, I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Meridiani Mondadori.
Reitani, L. [1994], Il canto sulla polvere, postfazione a I. Bachmann, *Invocazione dell'Orsa Maggiore*, Milano, SE.
Weil, S. [1947], *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon.
Weil, S. [1950], *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard.
Weil, S. [1953], *Cahiers*, II, Paris, Plon.
Weil, S. [1956], *Cahiers* III, Paris, Plon.
Weil, S. [1957], *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard.
Weil, S. [1962], *Lettre à Joë Bousquet, in Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Paris, Gallimard.
Weil, S. [1982], *Quaderni*, I, Milano, Adelphi.
Weil, S. [1985], *Quaderni*, II, Milano, Adelphi.
Weil, S. [1988], *Quaderni*, III, Milano, Adelphi.
Weil, S. [1989], Morale e letteratura, in: *Poesie e altri scritti*, a cura di A. Marchetti, Bologna, In forma di parole.
Weil, S. [1993], *Quaderni*, IV, Milano, Adelphi.
Weil, S. [2014], *L'«Iliade» o il poema della forza*, in: *La rivelazione greca*, Milano, Adelphi.
Weil, S. [2015], *Diario di fabbrica*, Milano, Marietti 1820.

The Seed of Crying. Elsa Morante Reader of Simone Weil

Keyword

reality; truth; consciousness; history; littleness

Abstract

Reading Simone Weil's works represented for Elsa Morante the discovery of a thought close to her own and at the same time the occasion for a deeper understanding

of her original intellectual and spiritual dispositions. A now-established writer, the comparison with Weil's thought was decisive in guiding her poetic exploration toward a direction that might have seemed at odds with her personality, but which led her to a different perception of herself and of the world destined to give form and substance to her last works, especially *La Storia*. This second Morante, just like Weil who had passed through the factory and the civil war in Spain, found themselves forced, at a crucial moment in their lives, to take a step in an unknown direction and had the moral courage to follow it to the end, leaving no stone unturned to make tangible in thoughts or poetry the part of truth that was manifesting itself to them, to the point of overturning the relationship between reality and unreality. The comparison with the work of Simone Weil had an important role for Elsa Morante also played a crucial role in reinforcing Morante's conviction about the political function of art, which she would end up assuming as a task: to oppose with the weapon of poetry the disintegration of human consciousness.

La lettura delle opere di Simone Weil fu per Elsa Morante la scoperta di un pensiero prossimo al suo e insieme l'occasione per una più profonda comprensione delle sue originarie disposizioni intellettuali e spirituali. Scrittrice oramai affermata, il confronto con il pensiero di Weil fu decisivo per orientare la propria ricerca poetica in una direzione che poté apparire poco consona alla sua personalità, ma che di fatto la condusse ad una diversa percezione di sé e del mondo destinata a dare forma e sostanza alle opere ultime, *La storia* in particolare. Questa seconda Morante, così come la Weil passata attraverso la fabbrica e la guerra civile in Spagna, si sono trovate costrette, in un momento cruciale delle loro vite, a un passo in una direzione ignota e hanno avuto il coraggio morale di seguirla fino in fondo, senza lasciare nulla d'intentato per rendere tangibile in pensieri o in poesia la parte di verità che si andava manifestando loro, fino a rovesciare il rapporto tra realtà e irrealtà. Il confronto con l'opera di Simone Weil ha avuto per Elsa Morante un ruolo importante anche nella misura in cui rafforzava in lei un convincimento circa la funzione politica dell'arte, che ella finirà con l'assumere come compito: opporsi con l'arma della poesia alla disintegrazione della coscienza umana.

Giancarlo Gaeta
Università di Firenze, Italy

Bruna Bianchi

«HORTUS MORTIS». LE RIFLESSIONI SULLA GUERRA NEGLI SCRITTI FILOSOFICI E LETTERARI DI VERNON LEE (1914-1920)

Sommario: *1. Breve introduzione; 2. Gli studi di empatia estetica e di filosofia; 3. «Fuori dalla mischia»; 4. Il* Balletto delle Nazioni*; 5. Perché Satana?; 6. "E della virtù io farò un vizio"; 7. Realtà; 8. Conclusione.*

> Una volta scrissi un'opera di «saggi morali» dal titolo *Hortus Vitae*, il Giardino della Vita. Sfortunatamente ce ne sono altri, in particolare il giardino della Morte, del Disordine e della Rovina, chiamati Guerra.
>
> Vernon Lee[1]

1. Breve introduzione

La Grande guerra, una catastrofe senza precedenti nella storia europea, non travolse soltanto i destini individuali, la convivenza sociale e le relazioni internazionali, essa mutò il modo stesso di pensare e di percepire la realtà. Fin dai primi giorni dell'agosto 1914, quando la maggior parte dei pacifisti e delle suffragiste si schierarono con i propri governi e la stessa Internazionale dei lavoratori si disgregò, un nazionalismo aggressivo iniziò a dilagare con sorprendente rapidità in

[1] Lee 1920, IX. Le traduzioni sono di chi scrive tranne quella del *Prologo* che è di Egle Costantino. La mia traduzione dei passi di *Satan the Waster* deve molto a quella di Alberto Palazzi [Lee 2020] e talvolta la riprende fedelmente.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918014
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

ogni paese. Panico, disorientamento e incertezza del domani dominarono presto la vita emotiva di gran parte delle persone impedendo loro di cogliere la comune umanità del "nemico" a cui si attribuivano tutti i mali che la guerra portava con sé.

Quali erano le radici lontane dell'impoverimento spirituale e mentale che la guerra aveva rivelato? Perché tanti giovani si erano lanciati ad occhi chiusi nell'avventura della morte? Come avevano agito le onde oscure delle emozioni nel trascinare le società in guerra in una spirale di paura, sospetto e odio? Sono alcuni degli interrogativi a cui l'intellettuale cosmopolita Vernon Lee (1856-1935) cercò di trovare risposta durante il conflitto. Le riflessioni che affidò ai suoi scritti in quegli anni drammatici culminarono in *Satan the Waster. A Philosophic War Trilogy With Notes & Introduction* (1920), un dramma allegorico, una riflessione sulla psicologia collettiva, sull'idea stessa di realtà e una sperimentazione letteraria. La scrittrice, che nei suoi studi di estetica aveva introdotto nella lingua inglese il termine "empathy", analizzò le distorsioni del modo di intendere l'empatia durante la guerra, criticò dalle fondamenta la retorica del patriottismo, del sacrificio di sé, dell'unanimità e si interrogò sulle possibilità di una relazionalità nonviolenta.

2. Gli studi di empatia estetica e di filosofia

Francese di nascita, inglese di nazionalità, italiana per scelta, Vernon Lee, pseudonimo maschile di Violet Paget, che adottò all'età di 22 anni nella convinzione che gli scritti di una donna sull'arte, la storia e l'estetica sarebbero stati accolti con «assoluto disprezzo» [Gunn 1964, 66],[2] trascorse gli anni dell'infanzia e della prima giovinezza tra Francia, Italia, Svizzera e Germania. Negli anni Ottanta si trasferì a Firenze dove, ad eccezione degli anni di guerra, sarebbe rimasta per tutta la vita.

Femminista, «studiosa dei problemi filosofici ed etici contemporanei», come si definì lei stessa [Lee 1914, 2], Vernon Lee lasciò un segno profondo nella cultura del suo tempo; scrisse di critica artistica e musicale, di psicologia dell'esperienza estetica, di filosofia, di storia della cultura, di relazioni internazionali; pubblicò romanzi, opere teatrali e numerosissimi

[2] Lettera alla scrittrice Henrietta Jenkin, 18 dicembre 1878.

racconti del sovrannaturale, la sua produzione letteraria di maggior successo. Lee non ebbe una istruzione formale, fu educata in ambito familiare dalla madre, da istitutrici tedesche e svizzere e in seguito dal fratello che, contrariamente a lei, fu mandato a studiare a Oxford. *Enfant prodige,* a 14 anni iniziò a lavorare al suo primo libro apparso dieci anni dopo [Lee 1880] e a 19 anni pubblicò una serie di articoli in lingua italiana su "La rivista Europea". Muovendosi liberamente tra le discipline al di fuori dell'ambito accademico, Vernon Lee è stata definita una «dilettante autorevole» [Pomata 2024, p. 222], una «sofisticata studiosa amatoriale» [Winick 2020].

Negli studi di estetica diede maggior rilievo alle risposte emotive suscitate dalle osservazioni degli oggetti d'arte, dalla lettura e dall'ascolto della musica rispetto alla competenza filologica e archivistica. Rivendicando la superiorità dell'introspezione, svalutata dal rigorismo accademico come femminile e amatoriale, Vernon Lee affermò per le donne che si volessero accostare all'estetica una nuova autorevolezza [Winick 2020].

Le opere filosofiche e di estetica apparse negli anni immediatamente precedenti il conflitto – *Beauty and Ugliness* (1912), *The Beautiful* (1913) e *Vital Lies* (1912) – contenevano già il nucleo del suo pensiero pacifista basato sull' idea di empatia, ovvero sull'importanza per l'*ego* dell'*alter*,[3] e sul modo di intendere la realtà come un flusso incessante di interrelazioni, una esistenza che «ci contiene e che ci supera» [Lee 1912, 211].

Il modo di intendere l'empatia che emerge da questi studi non è quella di un sentimento di identificazione con un oggetto o una persona, né come un'assonanza che dissolve i confini con l'altro, bensì come un processo relazionale dinamico, un contatto attraverso la differenza che può rivelare anche la difficoltà di empatizzare con «il non familiare», come sarebbe accaduto durante la guerra quando le menzogne e le false notizie, che si diffondevano sull'onda delle emozioni, impedivano di affrontare la realtà [Martin 2013; Baldacchino 2018].

Il tema delle menzogne come strumento del dispotismo è al centro dello scritto *Vital Lies: Studies of Some Varieties of Recent Obscurantism*, una critica da un punto di vista razionalista del pensiero di Nietzsche, Sorel, Tyrrell, e in particolare della visione espressa da Henry Ja-

[3] In corsivo nei suoi scritti.

mes in *The Will to Believe* in cui il filosofo americano aveva affermato «il diritto a credere, a nostro proprio rischio, a ogni ipotesi sufficientemente viva da tentare il nostro volere […]. Una questione morale – continuava James – non riguarda ciò che esiste in modo sensato, ma ciò che è bene, o sarebbe un bene se esistesse. Il desiderio di un certo tipo di verità determina l'esistenza di quella verità speciale» [James 1912, 38].

Riducendo la verità ai desideri e alla volontà, eludendo il giudizio basato sull'evidenza in favore di un misterioso e irresistibile richiamo all'istinto e all'intuito, la realtà, «il correlato oggettivo della verità», veniva distorta. Questo pensiero, ammoniva Vernon Lee, si configurava come una nuova pericolosa forma di irrazionalismo e di vitalismo, da cui il titolo dell'opera [Hobson 2021]. Le menzogne vitali, pertanto, espressione di una smodata arroganza maschile, «avrebbero portato la distruzione e la desolazione nel mondo» [Lee 1912, 116]. Era quanto sarebbe accaduto pochi anni più tardi quando si affermò la più potente delle menzogne vitali, ovvero l'idea della guerra giusta sanzionata da Dio. Che le più oscure menzogne dovessero emergere nell'età considerata la più illuminata è il paradosso che Vernon Lee si propose di mettere in luce nei suoi scritti politici, filosofici e letterari durante il conflitto. Se le creazioni letterarie e le riflessioni filosofiche avessero conservato l'aderenza alla realtà e l'umiltà di «credere nel credibile» [Hobson 2021], avrebbero potuto contribuire a cogliere la differenza tra le illusioni e la realtà.

Scriverà poche settimane dopo l'inizio del conflitto: «La guerra non è solo il trionfo della morte, essa sta strangolando la verità, la forza e il desiderio di affrontarla» [Lee 1914, 2].

3. «Fuori dalla mischia»

> Quando tutte le nazioni saranno travolte dal tumulto avvelenato della guerra, gli occhi di questa bambina non saranno offuscati dalle sue nebbie fratricide; berrà fin nel profondo dalla coppa del dolore, ma riconoscerà e allontanerà dalle sue labbra quella addolcita e consacrata dell'odio [Lee 1915d, 687].

Così scriveva Vernon Lee in un breve racconto del 1915 in cui, riprendendo un diffuso motivo fiabesco, immaginava che le fate, ovvero

le varie nazioni europee, invitate al suo battesimo, le avessero portato in dono la capacità di comprendere la grandezza e la bellezza di ciascuna di loro e di riconoscere con dolore anche la loro «debolezza e follia».

Il trauma dell'intervento l'aveva colta mentre si trovava in Inghilterra e per tutta la durata del conflitto non poté tornare in Italia, un paese che nel 1914 era a fianco dei nemici.

Il suo primo scritto di denuncia dell'ondata di «odio e di sadismo» che aveva travolto l'opinione pubblica apparve il 17 settembre 1914 su *The Nation*; vi esprimeva il proprio senso di vergogna e disgusto per l'appello rivolto dallo scrittore Herbert George Wells al governo americano[4] affinché non inviasse generi alimentari alla Germania. «In parole povere – osservava Lee – il Signor Wells sta chiedendo all'America di dimostrare la propria neutralità affamando la Germania» [Gunn 1964, 200-201] riducendo i suoi abitanti a quelle creature stremate dall'anemia e dallo scorbuto che aveva visto per le strade di Parigi nel 1871.

Accusata di essere filotedesca, criticata anche dagli amici, nel 1914 si unì all'Union of Democratic Control (UDC).[5] Benché doloroso, l'esilio forzato in Inghilterra le offrì maggiori possibilità di esprimere il suo pacifismo radicale, come confidò nel novembre 1914 alla scrittrice svizzera Maria Waser-Krebs:

> Qui posso lavorare a qualcosa che in altri paesi belligeranti sarebbe impossibile: una associazione di molte migliaia di membri che non solo analizzano scrupolosamente le condizioni per la prossima pace (nessuna annessione, ecc.), ma che sostengono anche l'abolizione della diplomazia segreta, il sistema delle alleanze, l'equilibrio dei poteri e la nazionalizzazione della produzione di armi al fine di ottenere praticamente un disarmo generale. Sto lavorando per questa associazione [cit. in Baldacchino 2018, 29].

Nel corso del primo anno e mezzo di guerra Vernon Lee scrisse diffusamente su riviste di orientamento pacifista sui temi della pace e della guerra, della democrazia e delle relazioni internazionali; ne aveva l'autorità, affermò, come studiosa di filosofia, di etica, di politica e di psicologia [Lee 1914].

[4] *Appeal to the American People* fu pubblicato il 24 agosto sul *Daily Chronicle*.
[5] Sorta nel 1914, nel 1917 l'UDC contava 650.000 membri.

Tra il 1915 e il 1916 apparvero due lunghi saggi in cui sviluppava la sua idea di Europa fondata sul principio della cooperazione nell'arte e nella scienza, del libero commercio e delimitata da confini tracciati dall'autodeterminazione delle popolazioni, la sola che avrebbe potuto garantire una «coabitazione democratica». Nel saggio *The Democratic Principle and International Relations* sostenne l'incompatibilità dello spirito democratico con la guerra, ovvero con «il tentativo di instaurare la sicurezza con la violenza e di affermare la libertà con la coercizione brutale, in altre parole, con il tentativo di ottenere i benefici economici e morali della pace attraverso la distruzione economica e la devastazione morale» [Lee 1916b, 216]. In *Peace With Honour: Controversial Notes on the Settlement* [1915a] ammoniva sugli esiti funesti di una pace punitiva nei confronti della Germania, un testo che inviò a Jane Addams – la pacifista americana che nel gennaio aveva fondato il Women's Peace Party – con la dedica: «A Jane Addams, grata per la speranza che lei vive e rappresenta».[6] Vernon Lee, infatti, si sentiva particolarmente vicina al pacifismo femminista; già il 3 ottobre 1914, in una lettera aperta pubblicata dal *New York Post*, aveva espresso il suo pieno sostegno all'appello che Rosika Schwimmer, segretaria della *International Women Suffrage Alliance* (IWSA), a nome di un milione di donne di tredici paesi, aveva rivolto al presidente degli Stati Uniti affinché si impegnasse per la mediazione [Lee 1914, 2]. Nella primavera dell'anno successivo aderì spiritualmente al Congresso internazionale per la pace delle donne all'Aia, ispirato e presieduto dalla stessa Addams, in cui vide un esempio del coraggio e della concretezza delle donne.

Ai sentimenti che univano le donne dei paesi nemici dedicò l'articolo *Bach's Christmas Music in England and Germany* apparso il primo gennaio 1915 su *Jus Suffragii*, organo della IWSA, in cui immaginava che le donne tedesche, così come quelle britanniche, si fossero recate in chiesa ad ascoltare la musica di Bach e che le madri, le sorelle, le fidanzate vi avessero portato i loro ragazzi soldati a celebrare il Natale, forse il loro ultimo Natale sulla terra. Donne divise dal conflitto, ma unite dalle stesse speranze, dalle stesse paure, dalle stesse preghiere. Se la musica rappresentava lo spirito cosmopolita, il linguaggio universale del mondo, quella di

[6] Come risulta dalla collezione privata dei libri di Jane Addams, https://tinyurl.com/w36xsp3a. Sui Vernon Lee e Jane Addams si veda: Pratt 2023.

Bach rappresentava per Lee l'unità della cultura dell'Europa brutalmente spezzata dalla «mostruosa cortina di ferro che ci ha separati gli uni dagli altri» [Lee 2019, 148]. Da allora l'espressione «cortina di ferro», tratta dal linguaggio teatrale, metafora sia degli invalicabili confini che dividevano gli esseri umani e le comunità, sia della morsa autoritaria che attanagliava i paesi in guerra, entrerà nel linguaggio politico e delle relazioni internazionali [Wright 2007].

Lo scritto si concludeva con la certezza che la pace e la benevolenza sarebbero rinate continuamente perché «sgorgano dai bisogni immortali della nostra comune umanità», mentre l'ostilità è accidentale e contraria alla natura della vita. Ad alimentare tali speranze erano state le fraternizzazioni che si erano verificate su una vasta zona del fronte occidentale quando i soldati tedeschi e britannici erano usciti dalle trincee e avevano celebrato insieme il Natale. Immediatamente soffocate dai comandi, quelle manifestazioni di condivisione avevano lasciato il posto all'aggressione reciproca e l'intolleranza verso i messaggi di pace – in particolare quelli diffusi dalla Svizzera da Romain Rolland – si era fortemente accentuata.

Commossa dagli articoli dello scrittore francese sul *Journal de Genève*,[7] Vernon Lee si rivolse alla pacifista svedese Ellen Key proponendo Rolland, l'«unico uomo al di sopra della mischia», come Nobel per la letteratura. L'attribuzione di quel premio nel 1915, ufficializzata nel 1916, accrebbe la l'autorità della parola di Rolland, punto di riferimento e di collegamento dei pacifisti di tutto il mondo. Eppure, come scrisse nel giugno 1915 in *Après la mêlée*, gli appelli dello scrittore francese alla fraternità e alla "*sympathie universelle*" le apparvero fondati su una astrazione: la capacità di trascendere i confini del proprio sentire e del proprio punto di vista in realtà era limitata, specialmente in contesti di conflitto. «Poiché la guerra è un tempo di emozioni e sforzi costanti, concentrati e contagiosi, è naturale che, finché dura, le persone debbano osservare e giudicare attraverso il velo di Maya delle illusioni e delle passioni» [Lee 1915b, 250). Non era dunque l'omogeneità dei sentimenti che si doveva invocare contro la guerra, ma la capacità di comprendere le differenze e le dinamiche emotive che influenzavano la mentalità collettiva.

[7] Nel settembre del 1914 era apparso lo scritto *Au dessus de la mêlée* a cui erano seguiti altri raccolti nel 1915 nella pubblicazione con lo stesso titolo che ebbe una diffusione straordinaria.

> Noi pacifisti, scriverà qualche mese più tardi, non abbiamo tenuto conto di una cosa, ovvero della spontanea illusione e il necessario inganno che sono state parti integranti della guerra tanto quanto l'uccisione stessa. Perché la guerra si alimenta sia da idee false e da errate rappresentazioni, sia dalle munizioni e ogni uomo o donna in ogni paese si è impegnato in *questa* industria [Lee 1915c, 12].

Con questo spirito Vernon Lee si accinse alla scrittura di *The Ballet of the Nations*, una breve opera allegorica in cui volle dare espressione narrativa ai pensieri, ancora confusi, che le erano «venuti in mente osservando i fatti della guerra» [Lee 1920, VII; 300].

> Negli anni prima della guerra non mi piaceva pensare a cose come l'Odio, il Sapere-di-Essere-nel-Giusto, la Giustizia e la Paura; pensavo ben poco alla Confusione e all'Illusione, e men che meno alle ambiguità e ai pericoli insiti in quelle cose elevate che sono l'Idealismo, la Pietà e l'Indignazione. […] Oggi c'è poco altro a cui io riesca a pensare [Lee 1920, X].

4. Il Balletto delle Nazioni

Pubblicato a Londra nel dicembre del 1915, *The Ballet of the Nations* è una satira amara e tragica del conflitto, una critica mordace della psicologia di guerra. Illustrata dall'artista Maxwell Armfield, era dedicata a Romain Rolland.

L'opera descriveva una insensata e atroce danza della morte voluta da Satana e orchestrata dal Maestro di ballo Morte e metteva in scena una visione simile a quella che emergeva dagli scritti rollandiani in *Au dessus de la mêlée*: una mischia sacrilega, un mattatoio voluto dai capi di stato a cui i popoli si assoggettavano docilmente. Gli spettatori: le Virtù addormentate, le Età a venire e i Paesi neutrali, erano anch'essi responsabili del massacro, al pari degli attori del dramma, per la loro incapacità di opporsi al conflitto. Così Vernon Lee ricorda la genesi dell'opera:

> Era in atto una guerra europea che, dal mio punto di vista, non aveva assolutamente alcuno scopo; immensamente crudele, ma allo stesso tempo inutile e senza senso, come qualche spettrale spettacolo "Grand Guignol". Mi sembrava che potesse essere stata ideata e realizzata solo dal leggendario Potere del Male; e al

> ricordo degli spettacoli allegorici medioevali si aggiunse la figura familiare, che suonava e sorrideva malignamente come nelle incisioni di Holbein, del Maestro di Ballo Morte [Lee 1920, VII].

Lo scritto si apre con l'annuncio da parte di Satana, il «temporaneo possessore del mondo», dell'imminente riapertura del «teatro dell'Occidente» con l'adesione entusiasta di Morte.

La prima parte è dedicata alla formazione dell'orchestra composta dalle figure allegoriche delle Passioni – tra cui Peccato, Paura, Sospetto, Idealismo ed Eroismo – raggiunte da Scienza e Organizzazione che, abbandonato il loro legame con la vita e il progresso, avevano stretto un'alleanza con la morte [Lee 1915g]. La musica, spiegherà il demonio nella seconda versione del *Balletto*, inclusa in *Satana il distruttore,* era di volta in volta arcaica e ultramoderna [Lee 1920, 53], una giustapposizione che dava al balletto un effetto di caos.

Le nazioni che lottavano, si dilaniavano, ricoprendo il palcoscenico di brandelli di carne, sangue e viscere, erano in realtà immortali; i capi delle nazioni – i governi – ben protetti dai loro elmetti, erano invulnerabili e ostinatamente offrivano alla distruzione i loro stessi corpi le cui membra si ricomponevano costantemente.

Nella seconda parte Vernon Lee descrive l'ostinazione e l'assurdità di una guerra interminabile, una lotta che continuava a rinnovarsi grazie all'intervento di passioni elevate e nobili – come Pietà e Indignazione – le quali, paradossalmente, venivano evocate dal Diavolo stesso proprio quando le altre motivazioni belliche sembravano cedere [Lee 1920, VII]. Un'opera «dura, temeraria, agghiacciante e ammirevole», come ha scritto Gillian Beer [Beer 1997, 124]. Rappresentare l'eroismo come un giovane dagli occhi sereni di bambino, ma ciechi, e la morte collettiva come assurda e crudele fu considerata una mostruosità, un oltraggio intollerabile. Il *Balletto* allontanò da Vernon Lee gran parte delle sue amicizie, accrebbe il suo isolamento e accentuò il contrasto con le suffragiste militanti di cui già in passato aveva criticato le tattiche violente e lo spirito bellicoso [Beer 1997]. Né poteva sentirsi in sintonia con quei pacifisti che, chiusi nelle loro cerchie, si limitavano a una sterile condanna che tradiva una difficoltà di comprensione e che si esprimeva nelle esclamazioni: «Oh, è talmente odioso! Oh, è così ingiusto! Oh, è così infantile! […]. In me, annotava il 5 settembre 1916 in *Myself*, un

abbozzo autobiografico, non c'è una tale condanna; piuttosto un senso soverchiante in tutto il mio antagonismo di quanto tutto questo sia straordinariamente *naturale* e inevitabile, niente di incomprensibile» [Gunn 1964, 206]. Pochi giorni dopo, l'8 settembre 1916, così descriveva al critico letterario Desmond MacCarthy il suo stato d'animo:

> Mi sono così totalmente indurita, tutta la mia immaginazione e le mie reazioni emotive avvelenate e paralizzate in questi due anni [...]. Suppongo si tratti di un processo automatico di autodifesa, come di altre simili degradazioni morali. Sento un impulso irresistibile a nascondermi. Le sole emozioni che mi restano sono il disgusto e la disperazione di fronte all'ondata di odio e di sadismo [Gagel 2008, 698].

In un primo momento il *Balletto* aveva appagato il suo bisogno di espressione, poi l'opera le apparve superficiale e confusa; il suo messaggio risultava indebolito dall'estetismo delle illustrazioni di Maxwell Armfield[8] che contrastava con la violenza delle situazioni e dei dialoghi. Se non aderisce alla realtà e non è applicabile alla vita, aveva argomentato pochi anni prima, l'arte ha la pericolosa capacità di estetizzare la sofferenza attraverso l'effetto seduttivo di parole e immagini [Lee 1909, 239-265].

Così, dal 1916 al 1920 Vernon Lee lavorò quasi esclusivamente alla revisione del *Balletto*: lo ampliò, gli diede una forma teatrale, lo arricchì di un *Prologo* e di un *Epilogo*, anch'essi in forma teatrale, lo corredò di una *Introduzione* e di 185 pagine di annotazioni e lo pubblicò con il titolo *Satan the Waster*. La scelta della forma teatrale per diffondere il messaggio pacifista era consueta durante il conflitto. Nella convinzione che la rivolta spirituale trovasse l'espressione artistica più efficace nel teatro, pacifisti e pacifiste si rivolsero ai drammi brevi in cui i dialoghi serrati, la suggestione delle ambientazioni e la chiarezza del linguaggio tramettevano il disgusto per la guerra in modo semplice diretto. Il *Balletto*, tuttavia, fino a tempi molto recenti non è stato rappresentato.[9]

---

[8] Si veda l'edizione originale del *Balletto*, https://dn790007.ca.archive.org/0/items/botnlee/botnlee.pdf.

[9] Presso l'università di Firenze in occasione del convegno *Dancing for Peace. Vernon Lee's Ballet of the Nations* (21 giugno 2023), https://www.youtube.com/watch?v=O3kqch9mSrfY.

Nelle note, brevi saggi scritti in diversi momenti tra il 1915 e il 1918, l'autrice tracciava il corso delle sue riflessioni sull'origine del conflitto, la sua natura e la sua influenza sulle coscienze. Vernon Lee non abbandonò mai l'idea che l'ostilità fosse «accidentale, volubile e sterile», come aveva scritto nel gennaio 1915, ma non si soffermò su quel senso di ribellione interiore contro la guerra che pure viveva nell'anima di tanti combattenti e civili e che le opere pacifiste di quegli anni vollero portare alla luce [Bianchi 2018]. Per lei, chiarire le ragioni del delirio distruttivo che si era impadronito del mondo era l'imperativo prioritario se si voleva ritrovare la forza di relazionarsi alla realtà e contrastare l'interpretazione della guerra come il risveglio di istinti atavici assopiti o come una nevrosi collettiva, orientamenti che si erano straordinariamente diffusi a partire dal 1916 quando era apparsa l'opera di Wilfred Trotter, *Instincts of the Herd in Peace and War*. Considerando la guerra inevitabile quelle interpretazioni rischiavano di privare di senso le analisi e le prospettive elaborate dai pacifisti.

Nel 1920, quando apparve *Satan the Waster*, pochi erano i lettori disposti ad accogliere quell'analisi impietosa delle illusioni di cui si era nutrita la guerra; l'opera fu accolta con il silenzio e fino alla fine degli anni Novanta è stata pressoché ignorata, sia dagli studi culturali sulla Grande guerra, sia dalla critica letteraria [Beer 1997].

5. Perché Satana?

Cosa rappresentava Satana per me? – si chiede Vernon Lee nell'*Introduzione* – «A poco a poco mi resi conto che l'intero significato della mia allegoria dipendeva dalle risposte a certi problemi di filosofia o religione: ovvero la natura del Male, la possibilità del Progresso, la legittimità del Sacrificio e il riconoscimento della Realtà. Così mi trovai a scrivere *Il Prologo* come una spiegazione e la misi in bocca a Satana stesso» [Lee 1920, IX].

La figura di Satana, colui che distrugge per il piacere di distruggere, privo di qualsiasi attaccamento o pregiudizio, poteva essere, secondo Vernon Lee, il più lucido osservatore delle vicende umane e svelare le dinamiche sottese alla natura stessa della guerra.

Il *Prologo*, la parte dell'opera corredata dal maggior numero di annotazioni, è ambientato nelle profondità dell'Inferno caduto nella oscu-

rità primordiale da quando le fiamme si erano spente, poiché «nessuno le prendeva più sul serio in questi tempi senza dio» [Lee 2019, 153]. Solo «i rimedi eroici della medicina primitiva: Menzogne Rivitalizzanti e Cordiale di Frasi Fatte» [*ivi*, 155], potevano consentire il ritorno dell'Inferno all'antica grandezza, mentre sarebbe stato il mondo ad essere oscurato dalle tenebre e sconvolto dal caos.

Questa parte dell'opera è un lungo dialogo tra Satana e Clio, la «grande Musa della testimonianza, l'autentica Musa dell'autentica Storia, sorella di Tragedia e della Poesia Appassionata, che tratta solo di gesta eroiche, esaltanti e molto spesso rovinose» [*ivi,* 153]. Servile seguace di Satana, la Musa trasforma gli eventi in un racconto romanticizzato della realtà di guerra perpetuando una storia di semplificazioni, una opposizione cruda tra bene e male, noi e loro. Clio si ostina a cercare un'unica causa della guerra, un unico abominevole avversario, vera e propria caccia alle streghe perché «Satana, miei cari fratelli, abita nel profondo del cuore (o sarebbe meglio dire nel ventre e nel cervello?) di ogni nazione» – [Lee 1920, 120]. La guerra, infatti, continuava a dominare l'intera concezione della sicurezza e dell'onore, modi di pensare arcaici che avevano fatto sprofondare nella guerra «noi miseri selvaggi del XX secolo» [Lee 1915e, 251].

La modernità, infatti, non aveva dissipato le tenebre che avvolgevano la convivenza umana; il cosiddetto progresso, grazie alla scienza e alla tecnica, non aveva elevato l'umanità, al contrario, l'aveva dotata di strumenti sempre più potenti per la propria distruzione.

Il *Prologo* è dedicato al fisiologo tedesco Georg Friedrich Nicolai, autore dell'opera *Die Biologie des Krieges* e a Rudolf Goldscheid autore di *Friedensbewegung und Menschenökonomie*. Nicolai aveva fatto risalire le cause della guerra all'incapacità di pensare criticamente oltre i confini nazionali distruggendo così la civiltà dalle radici e Goldscheid aveva avanzato l'idea di una economia umana, che avesse come scopo il soddisfacimento dei bisogni fondamentali degli esseri umani eliminando ogni forma di sfruttamento e povertà. I temi delle opere dei due pacifisti, la scienza e l'economia, sono infatti i temi su cui si soffermano le note al *Prologo*.

La guerra, argomenta Lee in queste pagine, non era che l'espressione estrema della disgrazia spirituale che già permeava la vita quotidiana negli anni cosiddetti di pace, ovvero la paralisi della volontà e del giudizio che affliggeva le società industrializzate.

L'aumento della capacità di trasformare del mondo, ambizione della scienza e della tecnologia, ovvero «tutto ciò che noi orgogliosamente chiamiamo "potere sulla natura" o "organizzazione umana", scrive Lee, è smisuratamente più grande rispetto all'aumento della capacità spirituale di rapportarci a queste cose, intendendo per *spirituale* il potere di preferenza, comprensione e scopo» [Lee 1920, 125]. Una tale sproporzione aumentava «orribilmente» con l'incremento della *scienza applicata*. Rivolta esclusivamente ai problemi materiali e non alle facoltà del pensiero e della scelta, aveva meccanizzato l'esistenza.

> la Guerra delle Nazioni ha la stessa origine e la stessa sostanza delle abitazioni orribili in cui la maggior parte degli uomini e delle donne vivono oggi, delle fabbriche in cui si sfiancano di lavoro, delle bettole e dei passatempi come le scommesse che sono la loro ricreazione: espressioni non già della preferenza attenta e dello sforzo intelligente, ma dell'acquiescenza meccanica [*ivi*, 128].

Costringendo gli esseri umani ad adattarsi alle macchine, la scienza e la tecnologia avevano plasmato individui inclini all'obbedienza e indotto in loro un senso di insignificanza personale e di solitudine. Non poteva stupire, quindi, se la mobilitazione era stata accolta da ampi strati della popolazione con un senso di sollievo. La guerra, infatti, «estingue le sofferenze umane che nascono dalla solitudine e dalla timidezza, eliminando con lo stesso rimedio, ovvero l'*unanimità*, tanto il senso del dubbio quanto quello dell'inadeguatezza individuale» [*ivi*, XXX]. Essa aveva offerto uno scopo a chi ne era privo, o era trasportato da desideri occasionali, infondendovi nuove energie. Nell'adesione alla guerra, tuttavia, non entrava in gioco solo l'acquiescenza e la mediocrità, ma anche i nobili sentimenti che, nel contesto della violenza, venivano immediatamente distorti.

6. "E della virtù io farò un vizio"

Nel *Prologo* Satana, «l'arcangelo immanente nell'universo», il principio della forza, l'impulso a ricorrere alla violenza e a rispondere all'aggressione con l'uccisione difensiva, così rivela alla Musa la sua autentica natura:

> Vuole che le dica chi sono io? Io sono la Forza che Distrugge. Incapace di usare, rendo inutile; non provando soddisfazione, anniento con la sterilità. E più una cosa è preziosa, rara e intensamente desiderata, più io la distruggo: che siano le opportunità di gioia e di miglioramento della terra e del tempo; o la vita dell'uomo, il lavoro dell'uomo e il pensiero dell'uomo. Ma soprattutto, la bontà dell'uomo. Cosicché il più autentico nome di Satana dovrebbe essere: il Distruttore dell'Umana Virtù [Lee 2019, 149-150].

L'aspetto satanico della guerra è tanto pervasivo da non risparmiare nessun sentimento e nessuna virtù umana. Trasformati in vizi, i sentimenti di pietà, indignazione, abnegazione, sopportazione e disciplina, divenivano parte del ciclo della violenza.

Una virtù che Satana tanto ama guastare e farne un vizio, è la lealtà verso i morti. Resa perversa, spingeva nobili giovani a morire e a uccidere altri nobili giovani, affinché i loro cari compagni non fossero morti invano; spingeva le madri in lutto a mandare al fronte i loro figli più giovani così che i fratelli maggiori morti non fossero dimenticati. La lealtà verso i morti diventava così una passione omicida e sacrilega.

Come il giocatore che mette sul tavolo l'ultima moneta pur di non accettare le perdite precedenti nella speranza di stancare la sfortuna, così si gettavano nel mucchio anche gli ultimi figli, fratelli, mariti, solo per dimostrare che perdite e sofferenze non erano state vane. Il dolore per le perdite era sublimato in una forma di esaltazione religiosa e il sacrificio diventava sacro.

«Ho detto che niente mi reca piacere? Si corregge Satana rivolgendosi a Clio. Devo ritrattare. Io amo il sacrificio» [Lee 2019, p. 158].

Il sacrificio di sé raramente è scelto liberamente, scrive Lee, ma più spesso è suggerito in modo diretto o sottile dalla tradizione e dall'educazione, o viene estorto con l'applauso o il disprezzo. Sono le relazioni asimmetriche di potere a determinare l'atto del sacrificio, a distorcere l'impulso altruistico e a farne uno strumento di morte [Lee 1920, p. 199].

Un altro modo di estrarre il male dal bene da parte di Satana è la capacità di volgere a suo favore la repulsione autentica per la distruzione che ciascuno ha dentro di sé radicando la convinzione antica che dal male possa scaturire un bene.

«Il nostro ottimismo nel parlare del *bene che si estrae dal male*, concludeva Vernon Lee, è forse uno di quegli ironici trucchetti con cui Satana estrae il male dal bene a modo suo» [Lee 1920, 191].

La devastazione, la morte, la carestia, la distruzione di tutto ciò che sostiene la vita – l'unica vera essenza della guerra, l'unico obiettivo di tutta l'attività militare – non potranno mai trasformarsi in democrazia, pace, o sicurezza. La loro realtà incontestabile non può essere trasferita ad alcuna ideologia o astrazione.

L'idea che la sofferenza alla fine porti un bene è una *menzogna vitale* e, come altre *menzogne vitali* ci fa agire come se fossero vere; essa ci salva momentaneamente dalla disperazione, ma, consentendo di investire sempre nuove dosi di sopportazione, sottrae le risorse psicologiche e mentali necessarie per uscire dallo stallo psicologico della guerra.

> Combattere significa fare terribili sacrifici, correre tremendi rischi, odiare coloro che facendoci combattere ci impongono tali sacrifici e rischi […]. Perciò ogni gruppo belligerante lotta nella speranza che la sconfitta o la rovina economica dell'altro gruppo possa assicurare per sé un futuro di pace. Stanno tutti combattendo per la sicurezza, per garantire una pace più o meno eterna, questo è *lo stallo psicologico della guerra*. Questo è il fango della morte spirituale, il fango della rabbia e della paura, dell'autogiustificazione e della follia in cui come nel fango materiale dei cadaveri e delle abitazioni in macerie [...] noi tutti stiamo affondando calpestandoci l'un l'altro nella nostra lotta furiosa per fuggire [Lee 1916a, 94].

Come scriverà Simone Weil venticinque anni più tardi, «l'anima sottomessa alla guerra grida per essere liberata; ma la liberazione stessa le appare sotto una forma tragica, estrema, sotto la forma della distruzione» e dell'autodistruzione [Weil 2012, 67].

Così, il balletto continuava al suono del tamburo di Eroismo al suo richiamo per una morte etica e necessaria per porre fine a tutte le guerre, "perché non accada mai più", per la sopravvivenza della nazione, per la sicurezza.

> Rendere sicuro il futuro! Mettergli il lucchetto e serrarlo a doppia mandata! Incollarlo e inchiodarlo al suo posto, là dove pensiamo che sia la sicurezza! Intanto noi stessi insieme ai nostri desideri e ai nostri interessi veniamo spazzati via

> lontano, e non ci lasciamo dietro altro che le ceneri dei desideri e delle animosità consumate mentre affrontiamo sempre nuove situazioni e pericoli insospettati [Lee 2020, 213-214]

L'illusione di poter controllare il futuro che alimentava la spirale della violenza ignorava la verità fondamentale che l'agire umano può controllare solo i mezzi i quali, scrive Vernon Lee, «includendo sempre qualcosa o qualcuno che è al di là noi stessi», ci aiuta a pensarli come altrettanto reali [*ivi*, 300]. Il riconoscimento dell'altro era la lezione che si doveva trarre «dalla filosofia del Vangelo».

> L'ammonimento di Cristo di non darsi pensiero del domani contiene una verità simbolica profonda, quando questa frase in sé frammentaria si pone in connessione con l'altro elemento fondamentale della filosofia del Vangelo, cioè di pensare all'*altro nel modo in cui si pensa a se stessi*, […] il che significa considerare gli altri altrettanto reali di quanto consideriamo reali noi stessi [Lee 1919, 212].

Ma la guerra, avendo lo scopo di rimuovere l'altro dalla realtà, del reale rappresenta l'estremo insulto.

7. Realtà

Coloro che aderivano spiritualmente al conflitto non vedevano la realtà, ma vivevano di miti. La trama iniziale del tessuto delle illusioni belliche, perfettamente reciproca creata dalla guerra, era stata quella di credere che la propria nazione, che non aveva mai voluto la guerra, fosse stata aggredita e lottasse per la sua sopravvivenza.

Nei paesi belligeranti tutti avevano visto le persone care uccise e terribili calamità profilarsi all'orizzonte e si erano chiesti: «Perché deve esserci la guerra se non perché la vuole di proposito un nemico malvagio?». La paura, l'odio e gli sforzi indirizzati alla difesa presto tramutavano una tale illusione in realtà. «Questa è la mia tesi, scrive Lee: che non solo il semplice fatto di essere oggetto di lotta faccia *sembrare* malvagio l'avversario, ma anche, cosa diversa e altrettanto inevitabile, che il fatto di essere oggetto di lotta e costretto a lottare, lo faccia diventare malvagio» [*ivi*, 119-120].

Buttandosi a capofitto nella guerra, ciascuno aveva contribuito a trasformare il mondo in una massa omogenea di nemici che si imitavano a vicenda senza neppure il presentimento che entrambe le parti fossero vittime di una lunga concatenazione di cause ed effetti che non erano stati osservati.

Su queste convinzioni e immagini illusorie si sviluppava la «logica delle emozioni», più cogente, più irrefutabile della logica dei fatti per la semplice ragione che i fatti sono esterni a noi e possono essere trascurati o distorti, mentre i sentimenti, l'unica cosa che il nostro io avverte senza mediazioni, non possono esserlo. Sono le emozioni che ci fanno vedere solo un lato, un frammento della realtà e occultano le sue caratteristiche fondamentali: il flusso e le interrelazioni. La vita dei sentimenti, «il più venerabile dei misteri della vita umana», sotto l'influenza dell'illusione riescono a impedirci di vedere, riconoscere e rispettare le altre cose e gli altri sé, e quindi minare la cooperazione necessaria con «quella grande molteplice alterità che è ciò che io intendo con la parola Realtà» [*ivi*, 157] e che non ammette mai responsabilità indivise e non reciproche.

L'attenzione alla sfera emotiva, alle illusioni che avevano trascinato le società in guerra si accompagna nell'opera alla riflessione sui contesti economici e politici che avevano creato e diffuso le menzogne vitali, tema su cui si sofferma l'*Epilogo*. Questa parte dell'opera è dedicata ad Arthur Ponsonby, membro fondatore della UDC, autore di *Falsehood in Wartime*[10] in cui si proponeva di diradare quella nebbia di falsità che avvolgeva le società in guerra.

Nell'*Epilogo* Satana, attraverso il suo «apparato magico», il cinema e il grammofono, ovvero la registrazione di immagini e conversazioni segrete, mostra a Clio la «Realtà vera» e porta alla luce tutta l'intricata trama di interessi e inganni alla base della guerra: l'ipocrisia, le collusioni di prelati, professori, politici, militari e produttori di armi che avevano creato le falsità e il clima di ostilità responsabili della guerra. Sullo sfondo, tuttavia, si odono le grida: «pane e pace», «pace senza vittoria», fino a che tutto si dissolve in una Babele di voci e immagini [*ivi*, 100; 106].

[10] L'opera apparve nel 1928, ma già nel 1917 l'UDC ne aveva pubblicato un'anticipazione con il titolo *First Class Lies.*

Scritto dopo la firma della pace punitiva che aveva posto le basi per una nuova guerra, l'*Epilogo* si conclude con le esclamazioni trionfanti del Maestro di ballo Morte, pronto per una nuova rappresentazione [*ivi*, VII].

La vittoria, l'affermazione della supremazia della forza, è una conquista instabile che deve continuamente rinnovarsi.

8. Conclusione

Al potere del Male Vernon Lee non contrappone quello del Bene, ma solo uomini e donne dotati di quel tanto di bontà e di saggezza che può contribuire al miglioramento di sé e degli altri. Anche senza alcun aiuto se non quello dell'esperienza quotidiana, l'intelligenza è sufficiente a insegnarci il fatto più importante che deriva dall'adesione alla Realtà, ovvero la capacità di assumersi la responsabilità di tutto ciò che non è noi stessi [Lee 1925].

L'empatia, la tensione intuitiva verso l'altro, oggetti o esseri viventi, è un processo che non nega il conflitto, ma cerca di compensare i difetti e neutralizzare gli eccessi; la sua efficacia risiede nella varietà di punti di vista, temperamenti, interessi.

Rispettare la realtà che la guerra oltraggia implica la capacità di vedere la complessità del reale, i suoi diversi volti e considerare l'essere umano come una piccola parte del mutamento incessante e dell'interscambio universale, superando la visione antropocentrica della vita.

> La guerra estingue nei nostri pensieri la caratteristica più essenziale della Realtà, quella di essere priva di lati e di divisioni nette, e di formare una massa inestricabile di interazioni, in moto incessante […] La separazione esiste soltanto nei sentimenti che proviamo, la parte più instabile e insicura. Però è dentro questa parte che noi esistiamo e […] la nostra esistenza dipende dal riconoscimento lucido dell'alterità che ci circonda, e che abbiamo imparato intuitivamente ed ereditariamente ad accettare [Lee 2020, 66].

Accettare questa condizione esistenziale rende impossibile ricorrere alla violenza o a rispondervi con la ritorsione. «La mia filosofia morale, si legge nel *Postscriptum,* ruota davvero e interamente intorno

a una specie di altruismo, ovvero all'importanza per l'*ego* dell'*alter*» [Lee 1920, 300].

Il mondo non ha bisogno di eroi, né dell'altruismo del sacrificio di sé. Se il sacrificio appare necessario è perché qualcosa non è stata compresa, sentita o compiuta; è l'esito di un difetto di adattamento alla realtà. L'autentico sacrificio sarebbe la capacità di rinunciare alle proprie convinzioni per esplorare altre possibilità attraverso l'esame approfondito, l'attenzione, la risolutezza, la responsabilità verso gli altri.

Al mondo, dunque, non serve il tamburo utile «a marciare e andare all'attacco», serve

> un violino fatto di molti legni di tante qualità, selezionati e ben adattati, le cui fibre siano state temperate dall'età e dal lungo buon uso; un violino che abbia bisogno di essere accordato quando è necessario, a costo di qualsiasi difficoltà e di perdere tutto il tempo che serve ad accordarlo. È ora che ci rendiamo conto di fare a meno del tamburo, fuorché per imitare il tuono nelle ouverture dell'opera [*ivi*, 286].

Era questa la prospettiva che autori e autrici – di filosofia, etica, politica o letteratura, specie quella fantastica in cui Vernon Lee era maestra – avrebbero potuto affermare correggendo le menzogne vitali, i pregiudizi e le prospettive anguste del qui e ora che avevano fatto sprofondare il mondo nel baratro della guerra. Sollevato il velo di Maya, lo sguardo avrebbe potuto cogliere quella Realtà molteplice e complessa che ci contiene e ci trascende.

Riferimenti Bibliografici

Baldacchino, R. [2018], *Being in Borders. Empathy and Pacifism in the Essays of Vernon Lee (1900-1935)*, PhD Thesis, Ku Leuven University.

Beer, G. [1997], The dissidence of Vernon Lee: Satan the Waster and «The Will to Believe», in: S. Raitt, T. Tate (eds.), *Women's Fiction and the Great War*, Oxford, Clarendon, 107-131.

Bianchi, B. [2018], *L'avventura della pace. Pacifismo e Grande guerra*, Milano, Unicopli.

Colby, V. [2003], *Vernon Lee. A Literary Biography*, Charlottesville/London, University of Virginia Press.

Gagel, M. [2008], *Selected Letters of Vernon Lee (1856-1935)*, PhD thesis, Boston University.
Gunn, P. [1964], *Vernon Lee. Violet Paget, 1856-1935*, London/New York-Toronto, Oxford University Press.
Hobson, S. [2021], The ethics of unbelief in Vernon Lee and William James, in: Ead., *Unbelief in Interwar Literary Culture*, Oxford, Oxford University Press, 34-61.
James, W. [1912], *La volontà di credere*, Milano, Libreria editrice milanese. (ed. or. 1896)
Lee, V. [1880], *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, London, W. Satchell and Co.
Lee, V. [1909], *Laurus Nobilis. Chapters on Art and Life*, London/New York, John Lane.
Lee, V. [1912], *Vital Lies: Studies of Some Varieties of Recent Obscurantism*, London, John Lane.
Lee, V. [1914], Vernon Lee would end the war, in: *The Evening Post: New York*, 3 October.
Lee, V. [1915a], *Peace with Honour: Controversial Notes on the Settlement*, London, Union of Democratic Control.
Lee, V. [1915b], Après la mêlée, in: *The New Statesman* 19(6), 249-251.
Lee, V. [1915c], Enmity, in: *War and Peace III*, 25 (October), 11-12.
Lee, V. [1915d], The heart of a neutral, in: *Atlantic Monthly*, November, 687.
Lee, V. [1915e], Misunderstandings, in: *The International Review* 1(9), 448-452.
Lee, V. [1916a], The deadlock of the war, in: *Union of Democratic Control* 1(9), 93-94.
Lee, V. [1916b], The democratic principle and international relations, in: C.R. Buxton (ed.), *Towards a Lasting Settlement*, New York, Macmillan, 201-216. (ed. or. 1915)
Lee, V. [1920], *Satan the Waster. A Philosophic War Trilogy with Notes and Introduction*, New York John Lane.
Lee, V. [1925], *Proteus: Or the Future of Intelligence*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
Lee, V. [2014], Il Balletto delle Nazioni, trad. B. Bianchi, in: *DEP. Deportate, esuli, profughe* 20(24), 85-98. (ed. or. 1915)
Lee, V. [2019], Prologo all'Inferno, trad. E. Costantino, in: *DEP. Deportate, esuli, profughe* 15(39), 152-167. (ed. or. 1920)
Lee, V. [2019], La musica di Natale di Bach in Inghilterra e in Germania, trad. E. Costantino, in: *DEP*, 15(39), 145-148. (ed. or. 1915)
Lee, V. [2020], *Satana dilapidatore*, trad. A. Palazzi, Torrazza (TO), il glifo.
Martin, K. [2013], Vernon Lee's empathy, in: Ead., *Modernism and the*

Rhythms of Sympathy. Vernon Lee, Virginia Woolf, H.D. Lawrence, Oxford, Oxford University Press, 30-80.
Pomata, G. [2024], Genius Loci: Vernon Lee e la via amatoriale alla scrittura della storia, in: *Storia delle donne*, 20, 211-242.
Ponsonby, A. [1917], *First Class Lies*, London, Union of Democratic Control.
Pratt, S.L. [2023], Vital lies and the fate of democracy, in: P.M. Shields, M. Hamington (eds.), *The Oxford Handbook of Jane Addams*, Oxford, Oxford University Press.
Weil, S. [2012], *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios, Trieste.
Winick, M. [2020], The sophisticated amateur: Vernon Lee versus the vital liars, in: S. Mjumdar, A. Vadde (eds.), *The Critic as Amateur*, New York-London, Bloomsbury academic, 151-178.
Wright, P. [2007], *Iron Curtain: From Stage to Cold War*, Oxford, Oxford University Press.

«Hortus Mortis». Reflections on War in Vernon Lee's Philosophical and Literary Writings (1914-1920)

Keywords

Vernon Lee; Satan the Waster; World War I; pacifist thought; avant-garde literature

Abstract

The first part of the essay draws a brief profile of the French-born British cosmopolitan intellectual Vernon Lee (1856-1935) focusing on her pacifist writings published during the Great War. The central part dwells on *Satan the Waster*, a complex, experimental piece: an allegorical drama, a reflection on collective psychology, on the very idea of reality, and a personal memory. What were the influences, associations and habits that led to participation in the war with enthusiasm or passivity? How had the dark waves of emotions acted dragging the warring societies into a spiral of fear, suspicion and hatred? Philosophy, social psychology, but also literature and art could have helped to reaffirm the sense of reality the war and its illusions had dissolved or distorted.

La prima parte del saggio traccia un breve profilo dell'intellettuale cosmopolita britannica di origine francese Vernon Lee (1856-1935) concentrandosi sui suoi scritti pacifisti pubblicati durante la Grande Guerra. La parte centrale si sofferma su *Satan the Waster*, un'opera complessa e sperimentale: un dramma allegorico, una riflessione sulla psicologia collettiva, sull'idea stessa di realtà e una memoria personale. Quali

sono state le influenze, le associazioni e le abitudini che hanno portato a partecipare alla guerra con entusiasmo o passività? Come hanno agito le onde oscure delle emozioni che hanno trascinato le società in guerra in una spirale di paura, sospetto e odio? La filosofia, la psicologia sociale, ma anche la letteratura e l'arte avrebbero potuto contribuire a riaffermare il senso della realtà che la guerra e le sue illusioni avevano dissolto o distorto.

Bruna Bianchi
Università Ca' Foscari – Venezia, Italy
E-mail: bbianchi@unive.it

DUCCIO DEMETRIO

LA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA: PROBLEMATICITÀ ED INGANNI. TRACCE PER UNA MAIEUTICA

SOMMARIO: *1. Sfondi e primi piani: Premessa; 1.1. Le implicazioni maieutiche; 2. In fuga da se stessi; 3. Indizi di fragilità nell'illusorio destino; 4. Il tempo come flusso di autocoscienza; 5. Epilogo. Verso una "seconda" vita.*

1. Sfondi e primi piani: premessa

Non si è stati mai del tutto vivi, perché non è possibile esserlo
interamente, quando quel qualcuno prigioniero
che smanioso vaga in noi esce alla luce, non incontra quasi mai chi
lo ha fatto uscire […]. Quando a quel
nessuno non possiamo raccontare la nostra storia
(Zambrano)

L'erranza felice del *graphein* era senza ritorno, l'apertura al
testo era l'avventura, il dispendio senza riserva
(Derrida).

È opinione diffusa, e non solo tra i profani, che dedicarsi alla scrittura della propria vita risponda al bisogno di rivelare notizie su di sé che, fino a quel momento, siano state prudentemente taciute. In relazione anche all'urgenza di rendere pubblici fatti, opinioni, sentimenti personali a lungo celati o ancora oscuri in primo luogo a se stessi, come se si fossero autonomamente cancellati dalla memoria. Ma c'è

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918015
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

dell'altro, molto altro. Si scrive la propria storia, ci si ripromette di farlo prima o poi, non solo per suscitare l'attenzione dei potenziali lettori sulla propria persona. Si decide di scrivere i giorni consueti o gli eventi indimenticabili anche per giustificare errori, per cercare un perdono, per liberarsi una volta per tutte dei ricordi dolorosi, nella convinzione che scrivere poco o tanto della propria vita possa rispondere ad un esercizio interiore di riparazione e di auspicata assoluzione. Ma, per la verità, accadde spesso nella storia di tale genere narrativo, e ancora accade, che simili aspettative venissero deluse, e ancora lo siano, quando si sottovalutino le implicazioni morali e financo filosofiche del "gesto" autobiografico. Tanto più che, come sostenne ancora la filosofa spagnola Maria Zambrano:

> Non si scrive soltanto per esigenze letterarie, ma per la necessità che ha la vita di esprimersi […]. Chi scrive è una individualità che si rivolge alla scrittura perché teme di perdersi e la scrittura restituisce a costei o a costui una dimora che si va costruendo in prima persona per un riscatto e per una riconciliazione oltre che con la vita con le nostre ferite [Zambrano 1996, 23].

Parole di una celebre studiosa, alle quali sembra rispondere la modesta ma persuasiva opinione di una ignota autobiografa. A dimostrazione del dato di fatto che quando scriviamo di noi la trama delle storie, i fili esistenziali ed emozionali che si intersecano gli uni con gli altri si rivelano quasi identici: amori, libertà, dolori, perdite o conquiste, riscatti o sconfitte…fanno parte dei nostri romanzi di vita e di formazione.

Una comparazione questa che evidenzia come le distanze culturali quasi annullino, nel momento in cui a chi scriva si pongano domande sui motivi della "scelta" autobiografica o sul senso di tale agire. Il *lavoro autobiografico*, quando con queste premesse non futili, mondane o narcisistiche sia stato intrapreso, fin dai suoi inizi si rivela di necessità un autentico travaglio interiore di carattere religioso o civile, sicuramente privato: sempre che ad esso ci si applichi con impegno, onestà e con l'intenzione di raccontare verità tali da comportare un'auspicata assoluzione da parte delle comunità di appartenenza. Dedicarsi all' artefatto autobiografico equivale di conseguenza ad una volizione individuale che avrebbe quindi come scopo prioritario la rivelazione tenace di se stessi, nell' illusione di poter svelare tutto o quasi di sé, del passato,

degli eventi cruciali, di ogni condotta ormai lontana nel tempo o recente – virtuosa (se edificante) o censurabile (se amorale e immorale). Come il premio Nobel Mario Vargas Llosa notava in un suo saggio: «Il compito di una scrittura autobiografica è perciò soprattutto volto ad elevare la coscienza di sé, ad ampliare la conoscenza di ciò che chiamiamo umano e a mostrare la nostra singolarità» [Vargas Llosa 2016, 23]. Tesi in sintonia con gli scritti del filosofo e psichiatra Paulo Barone, il quale mette in luce quanto la scrittura autobiografica sia volta a soddisfare nella società contemporanea un "bisogno di introversione", dinanzi al dato evidente che:

> Ciascun individuo rivendica adesso il titolo di essere portatore di una sofferenza irriducibile, innegoziabile, ultimativa […]. Solo infatti dando corpo alla differenza che si è già – solo portandola allo scoperto in un modo qualunque per farla risaltare – (con le manifestazioni di scrittura di sé ad esempio) si può dire di aver vissuto la propria vita senza mancarla, senza perderla, senza rimanere immersi e confusi nelle collettività: si resta vivi solo se si espone il marchio della propria inconfondibilità [Barone 2023, 93].

L'autobiografia come occasione di revisione e rivisitazione critica della propria vicenda esistenziale aspira, anche se non dichiarato in uno scritto, al perdono delle colpe, ad un consenso pubblico venuto meno, alla comprensione altrui, alla riabilitazione sociale o giudiziaria. Dal punto di vista simbolico un testo di tal natura si manifesta funzionale alla riappacificazione con gli altri e alla emancipazione dai propri rimorsi. In un assieparsi di vizi e di virtù che, a seconda delle intenzioni dell'autobiografo/a, rendono in taluni casi la questione della veridicità di quanto scritto piuttosto sospetta. Non per scorrettezza etica, ma perché tale meta, la assoluta sincerità, è traguardo impossibile per i nostri limiti connaturali, come l'esergo di Maria Zambrano sembra nuovamente suggerirci: *Non si è stati mai del tutto vivi*… Inoltre come accade in ogni manifestazione e artefatto dell'intelletto, ogni scrittura di sé – in gradi diversi di intensità – è intrisa di fatiche introspettive del pensiero: è un fare e disfare le pagine in gestazione, è fonte di emozioni impreviste, è un atto comunque creativo esposto alla imprevedibilità del percorso retrospettivo. Ogni autobiografia di pochi fogli o di essi copiosa, pur motivata da un gesto voluto e da un programma individuale lettera-

rio o soltanto per un istintivo [Gottschall 2012] bisogno narrativo, può sottrarsi ai peggiori condizionamenti. In quanto espressione del privilegio che ci è dato di essere soggetti "impensabili" definitivamente, non classificabili una volta per tutte. Inoltre la forma autobiografica, dobbiamo aggiungere, è pur sempre figlia di situazioni ideologiche e di climi culturali: nei quali essa assume fisionomie disparate e ai quali l'autore intende riconsegnarla. Per ricevere risposte di conforto e consenso, perdono oppure plauso egolatrico in altri casi. Ne consegue che la storia dell'autobiografismo [Zatti 2024], delle sue mode e modalità di genere, è sovente specchio fedele delle concezioni inerenti all'idea di "io" [Tassi 2007]. Nonché delle enfasi tributate a tale cruciale prerogativa e consuetudine del pensiero, le cui molteplici implicazioni tematiche sono altrettanto spesso inattese. La metodica spontanea o meditata che sovrintende alla produzione autobiografica, difatti, tende ad esaltare e a celebrare innanzitutto l'ego forte o dimesso del narratore. In quanto è da considerarsi il vero e unico regista della stesura narrativa: mentre, in altri casi, la sua presenza si potrà percepire tra le pagine come un mormorio sommesso e suggerito, come il sussurro di una voce fuori campo non appartenente all' autore. L'io, con le sue ragioni e le ambigue facce con le quali si manifesta anche nello scrivere, è pur sempre l'anima, la causa prima (evidente qualche volta, sotterranea sempre) di un gesto autografico. Auto-referenziale e scomposto per necessità vitale, per meglio dire, prima ancora che autobiografico; al quale affidiamo la nostra storicità minuscola, senza pretese o storicamente significativa [Scanarotti 2021]. Ogni scrittura di sé è dunque un corpo a corpo tra l'io narrante e la sua vicenda umana, senza la cui intenzionalità dichiarata nulla accadrebbe, e i dubbi, le censure, le prudenze, le continue revisioni, che tale lavoro su se stessi comporta. Il che ci dice subito molto sulla natura necessariamente coscienziale di un'impresa talvolta tacitata che decreta l'inadeguatezza e i limiti delle risorse soprattutto emotive e profonde degli scriventi. L'atto autobiografico non può mai esonerare chi scriva dalla disamina dello stato di salute, generativo, prudente o viceversa avventato del proprio io. Delle sue coerenze, delle debolezze, della presenza vigile (sedicente tale per consuetudine), la più raziocinante, della psiche, che dovrebbe saper dettare, in ragione di un'educazione e di una morale ricevute, le regole e i confini del percorso auto-narrativo cominciato; che non può permettersi, come avviene nel diario o nella

conversazione epistolare (cartacea o telematica), le libertà e le licenze narrative qui, in autobiografia, maggiormente possibili e credibili. Se in questi casi manca un piano di scrittura prestabilito, trattandosi queste di espressioni narrative spontanee appunto più autografiche che auto-bio-grafiche affidate al momento, all' estro, alla contingenza umorale o passionale, l'autobiografo non potrà che sottrarsi all' onere di darsi una finalità veritativa più o meno rispettata in corso d' opera. Sempre accidentata, sempre talvolta convulsa, sempre fragile e dubitante dinanzi allo spostamento di una parola, di una virgola, di un accento sbagliato. Non c'è da stupirsi allora dinanzi alle trepidazioni di chi comunque sceglie, costi quel che costi, di scrivere.

A ciò, alla imprevedibilità, occorre aggiungere che l'ego dispiegato dalla scrittura stabilisce confini ogni volta piuttosto labili e porosi con le dimensioni inconsce che sono guida sommersa, latente, di un cammino grafematico anche soltanto abbozzato o soltanto pensato [Demetrio & Terminio 2022]. L'operare di penna e tastiera si renderà in tal modo una *ricerca esistenziale* applicata a se stessi incapace di raggiungere gli stati profondi e inconsci della vocazionalità autoanalitica necessaria. Pertanto, la concezione rivelativa sopra citata, che abbia sempre potuto contare su un suo pubblico di curiosi, amanti degli intrighi e delle rivelazioni sensazionali, ha avuto nel corso dei secoli grande credito soprattutto nella versione confessionale o espiatoria del genere. Presente in autori appartenenti [Zambrano 1996; Ead. 1996] sia a tradizioni cristiane, sia a laiche e non credenti [Borgna 2023]. Quando, nel primo caso, da centinaia di anni le opere di Sant'Agostino più famose *Le confessioni* e i *Soliloqui* stanno ad esempio a dimostrare che l'essere ricorsi alla scrittura delle proprie colpe, degli errori e dei delitti commessi ha mostrato un maggior valore confessionale dinanzi alla giustizia di Dio. Poiché lo scrivere è un'azione ben più impegnativa e compromettente della parola pronunciata a voce. Ci è dato leggere nei *Soliloqui* agostiniani, scritti nel 387 d.C. un esplicito frammento del dialogo sapienziale e autobiografico immaginario tra la Ragione e l'Allievo**,** Agostino, al quale consiglia: «Domanda [a Dio] la salute e l'aiuto per giungere a ciò che brami, e metti per iscritto questa preghiera, in modo che il suo frutto ti faccia più coraggioso […]. Non preoccuparti per ora dell'accoglienza di una folla di lettori» [Agostino 2017, 3].

Si è presupposto che il privilegiare l'abbandono dello scrivere fosse un modo "più alto" per fare ammenda di quanto si ritenesse riprovevole aver commesso. Sul versante laico, non la confessione e la speranza di una remissione dei peccati guida la penna, bensì la intima riconciliazione con se stessi, senza mediazione sacerdotale e assoluzioni ultraterrene, costituisce – in tale frangente – la ricompensa di chi scelga di scrivere anche soltanto quelle poche o molte orme biografiche lasciate lungo le strade della vita, nella solitudine del nostro esserci. In entrambe le culture autobiografiche citate che si sono intrecciate giocoforza nei secoli dando vita a manifestazioni stupefacenti dei poteri dello scrivere. Di un io sufficientemente in grado di scrutinare retrospettivamente, giorno per giorno, il proprio diaristico esistere con ripetuti esami di coscienza che conducono riga dopo riga ad incontrare nella propria intimità verità su di sé impreviste.

2. Le implicazioni maieutiche

> Dunque quanti stanno con me vengono a trovarsi nella condizione di partorienti. Acute doglie li fanno soffrire; un'inquietudine, un'incertezza. Ne sono tormentati, notte e giorno […]. E solo la mia arte può ridestare queste doglie o farle cessare.[1]

Da questi primi accenni alla dimensione egocentrica della mente umana che intride lo scrivere di sé, che inevitabilmente con l'invenzione della scrittura ci impose storicamente e culturalmente di coniare la tendenza autobiografica, ecco che un'altra parte costitutiva della intelligenza emerse dai dialoghi filosofici della classicità grecolatina precristiana. A tal proposito occorre soffermarsi su quel processo auto-generativo che la filosofia socratico/ platonica volle definire maieutico. Come ben sappiamo volto a designare l'atto di far apparire, far nascere e emergere quanto prima si celasse nelle oscurità di un corpo e di una mente. Di necessità fu necessario dotare l'io di un super io con funzioni di "direttore di coscienza" in grado di vigilare sulle pas-

[1] È Socrate a definire così l'arte maieutica in *Teeteto*, 151a-b [Platone 1964, 647].

sioni e i possibili errori di un modesto io debole e fragile sottomesso alle "bizzarrie" dell'inconscio. Nonché arbitro di dialoghi non soltanto con altri simili ma con se stessi e la propria identità. Una postura dinamica della narrazione autobiografica che gli studi ultimi di Michel Foucault [Foucault 1992] definirono una tecnica di valorizzazione (curativa, anche) della vita individuale. Si trattava di una pratica anche di carattere meditativo volta a incrementare attraverso esercizi di scrittura la messa a nudo del narratore che se ne avvalesse e che, ben lungi dallo scegliere che cosa scrivere e che cosa tacere, potesse comunque vivere mutazioni cognitive e emotive tali da migliorare la rappresentazione di sé degli autori. Ne deriva che scrivere maieuticamente e per ottenere risultati maieutici in grado di cambiare taluni comportamenti dialettici, non per passatempo, né per esibizionismo, né per intrattenimento, non poteva e non può che dischiudere gli spiragli e le feritoie della riflessione filosofica. Il cui compito, le cui finalità, nella semplificazione sono la presa in carico delle problematicità esistenziali con le quali ogni uomo o donna è chiamato a confrontarsi per continuare a crescere nel pensiero, per tutto il tempo che resta. Scrittura e lettura di un testo autobiografico, ad esempio, svolgono questa missione, non per una pacificazione dell'animo e dell'anima, bensì per porre nuove domande all'interlocutore, per ingenerare in lui o in lei complicazioni e criticità esistenziali anche dolorose ma feconde sul piano della definizione di "valori", "punti vista", assennatezze: prima di tutto elaborati soggettivamente e in un secondo movimento condivisi con i propri simili e chiunque altro. Dove ne consegue che una autobiografia "onesta", cioè parresiastica secondo Platone (cercatrice di verità) che si abbandoni all' estro e al flusso narrativo insegnerà all'autore, durante il suo comporre pagine su pagine in una scia memorialistica, a rileggersi senza censure o a individuarne l'esigenza. Per mentire a se stesso e a chiunque altro. Perché quando la scrittura ci restituisce al tempo passato, alle nostre radici che altri prima di noi hanno custodito e trasformate, apprendiamo il valore dei lasciti con i quali confrontarci immaginando il futuro. Di che altro scriviamo dunque se non di molteplici temporalità che si incarnarono nella nostra storia e che la scrittura tenta vanamente di addomesticare inventando sempre nuove storie? Se la percezione della nostra appartenenza alla storicità sembrerà ormai sfuggirci, scrivere ritrovando un ordine nella

complessità della vita reale ci aiuterà tornare sulla Terra e alle nostre faccende più disparate che però, se ereditate, attraverso la scrittura potranno rivelarsi doni preziosi e rimembranze poetiche.

A tal proposito occorrerà allora meditare sul pensiero di un giovane pensatore, finissimo, vissuto troppo poco agli inizi del secolo scorso.

2.1. In fuga da se stessi

Le righe folgoranti del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter tragicamente scomparso a poco più di venti anni ci aiutano a riconfermare l'inganno al quale è necessario ricorrere per cercare di possedere se non più soltanto se stessi immagini sparse della vita trascorsa, affiorate grazie a una maieutica ben consapevole dei propri limiti e degli inutili affanni. Egli scriveva: «L'uomo vuole il possesso di se stesso, ma sfugge a se stesso in ogni presente […]. Se possedesse ora, qui, tutta la vita e di niente mancasse, questa cesserebbe però d'esser vita» [Michelstaedter 2005a, 25; cfr. anche Id. 2005b]. Quale messaggio volle lasciarci affidandoci questo suo aforisma? Fu forse un monito, un suggerimento a dismettere ogni tentazione volta alla conoscenza di sé la più estrema, anche come esercizio di un dominio o di un autocontrollo morale? Sono due i motivi che il suo messaggio accorato racchiudeva. Entrambi, se rapportati al desiderio tenacemente perseguito di scrivere la propria storia, ci invitano forse, guidandoci parola dopo parola, a non credere troppo all'illusione di poter venirne a capo. Il fascino della citazione è ancora più sottile: in poche righe, Michelstaedter intendeva ridiscutere la massima socratica già ricordata che compariva non solo nei dialoghi del filosofo, ma in forma di monito rivolto al pellegrino. Per tale motivo si racconta fosse stato apposto sull' ingresso del tempio apollineo di Delfi quel *Conosci te stesso* del quale la pagina autobiografica più solenne si nutre e ci nutre. Ma mentre il pensatore vorrebbe indurci a rinunciare a perseguire la *chimera della potestà su di sé* (e non soltanto: qui il riferimento è al *demone* della "potenza" e a tutte le sue manifestazioni degenerative conseguenti) e, di conseguenza, a nascondere il miraggio altrettanto ingannevole che la scrittura, nelle declinazioni autobiografiche, letterarie, poetiche, sia in grado al contrario di alimentare e corroborare ancor più i nostri *desideri di possesso*. Non inerenti alle fantasticherie, i sogni, le utopie ammesso che ancora ve ne sia traccia: ma le realtà le più materiali, crude, erotiche, palesi che appartengono al

tempo vissuto e non immaginato, a quello presente o presumibilmente a quello a venire; alle verità più scomode e imbarazzanti. Se vogliamo che la vita ci appaia nella sua evidenza tangibile, inalienabile dalla dimensione del tempo, almeno verisimile – mi sembra aggiunga Michelstaedter – occorrerà accettarne i vuoti (di sapere, di dominio, di appropriazione) che la costellano. Dove la scrittura invece di pretendere di saldare fra loro le lacerazioni o di colmare con le parole le falle che abbiamo incontrato o scavato alla ricerca vana di alcune certezze, ha l'incarico tacito e imprevisto – e tale da tradire le aspettative di chi scriva seguendo illusioni rassicuranti –, di *non portarci* affatto e finalmente verso noi stessi. Piuttosto la penna, se non riposta in tempo, tenderà a condurci *altrove*, in un vagabondaggio che non potrà che aprire nuove fessure, crepe, persino voragini capaci di confondere il pensiero, le immagini di sé, i compiti da condividere e all' io non resterà che accettare l'inutilità e la fallacia della fantasmatica *imago* del "direttore di coscienza".

3. Indizi di fragilità nell'illusorio destino

Non perseguendo le ambizioni supponenti di un io disorientato e tale da dover rinunciare alla scrittura autobiografica potrà tale pulsione a rivelarsi – invece – l'entità in grado di affidarsi alle "ragioni" dell'inconscio, consegnando loro la penna quando la scrittura, sfuggendo al controllo, si spingerà a mostrarci la nostra fragilità e quanto sia evanescente quel tempo lontano, quel passato, che ci ha condotto fino all'ora presente. Lungo un viaggio il cui merito sarà quello di averci turbato e ancor più scompaginato le idee, circa la nostra sorte e l'immagine ancor più sconnessa che da quelle pagine, siano esse poche o interminabili, saremo stati in grado di trarre. Dalla prima riga all'ultima. Lungo la scia delle anticipazioni già annunciate, voglio rammentare inoltre ai lettori che la scrittura autobiografica ci allontana dalla cosiddetta identità (un ibrido tra ciò che siamo agli occhi degli altri e dei nostri) che faticosamente credevamo di aver conquistato con gesti grafici suadenti, onesti o viceversa rapaci.[2] Le sensazioni provate, quando ci disponiamo a rico-

[2] Benché sia apparso vent'anni fa, il saggio di Sparti 1996 resta un volume indispensabile ed esemplare per affrontare seriamente il tema dell'identità.

struire il passato, evocano metafore spiazzanti di abbandono alla deriva, solitudine, spesso di angoscia.

L'autobiografico è dunque un genere narrativo che, purché sia ben coltivato, come accennato, può soltanto prometterci non un approdo, ma un allontanamento da qualsiasi pacificante baia agognata. La sua rotta, ammesso e non concesso che se ne abbia una o più di una, non avverrà all'insegna – voglio ribadirlo – di quel celebre quanto fallace procedere volto alla "conoscenza di se stessi" e alle ambizioni anche arroganti di un ego convinto delle sue certezze e dei propri razionali poteri. Ancora una volta, l'imprevisto, l'impensabile, lo svelamento delle proprie incertezze saranno la assai modesta ricompensa che deve attendersi chi abbia scelto di inseguire scrivendone le deboli certezze. Sempre incerto invece è il cammino onesto dell'autobiografia che rinuncia all'io altezzoso per intraprendere percorsi più pazienti, meditativi, silenziosi. Per questo mettersi a scrivere per raccontarsi *prima di tutto per sé,* congedato ogni direttore di coscienza, senz'altri fini che non siano il travagliato piacere del lavoro autobiografico, perché di questo si tratta, è un'impresa da condurre silenziosamente, che vale sempre la pena di tentare. Non fosse altro perché è un mettersi alla prova: è sfidare le proprie tranquillità, le convinzioni di sempre, i dubbi delle inquietudini profonde ai quali scopriamo di non voler affatto rinunciare. Non soltanto la vita – intende suggerirci ancora il giovane filosofo e poeta friulano – deve includere la mancanza, le opacità, i punti ciechi, le evanescenze, come altrettante risorse della pensosità. Anche la presunta storia che andiamo scrivendo potrà aiutarci ad accettare il limite dello scrivere come un iterato esercizio di elogio della debolezza, "sostanza" prima di cui siamo fatti che non vogliamo o possiamo accettare. Ma di cui, almeno, nella libertà raggiunta dello scrivere possiamo raccontare. Lo *studio di se stessi* sempre problematico e problematizzante in ogni caso mai più di tanto tonificante e rassicurante, genera quel potere ancora cui non si riferiva certamente Carlo Michelstaedter dell'"uomo sempre in fuga da se stesso", che non riuscirà mai a raggiungersi, né in quell'ansia lo potrebbe. La scrittura autobiografica ci giova quando sa rimetterci in grado di tornare a desiderare altro sapere, altre curiosità, altre mosse e stupori verso il bene ancora possibili. Oltre ogni solipsismo, oltre ogni autocompiacimento, oltre ogni introspezionismo esasperato.

È l'*aprirsi di sé*, nella forma di una fragilità riconosciuta e accolta, il punto d'arrivo che permette di intravedere il riemergere di sintomi gene-

rativi e desideranti, volti a illuminare una comprensione accettabile non solo del proprio senso personale, ma anche la ricerca di un Senso più ampio – etico, umano, valoriale, la cui scomparsa, la cui vanificazione nelle pieghe di altri eventi per lo più dolorosi, potrebbe essere stato il segnale – quasi fisico – di un bisogno urgente: sedersi, concentrarsi, raccogliersi nella scrittura, nella convinzione che, rovistando nella memoria e usando la penna come uno strumento chirurgico – un bisturi o un forcipe – potessero emergere segnali incoraggianti, indizi di comprensione e guarigione.

Si scrive e si è sempre scritto di sé per evidenziare oltre a fatti salienti, storici cui si sia partecipato o privati, i grandi motivi di felicità e benessere o sofferenza e tragicità che hanno "disegnato" e ritraggono ogni vita umana non in generale, bensì nelle declinazioni soggettuali di cui si è detto. Appare priva di valore infatti la redazione di narrazioni autobiografiche a complessità *variabile* ma rapsodica (nella transizione dal diario episodico, alla sua trasformazione in *memoir*, ad esempio) e *crescente* quando dal racconto di esperienza, il cui valore è documentale, si accentui la tensione autoanalitica. Quando questa, fin dai primi gesti ed esiti kirografici, si trasformi in seguito nel vissuto dello scrivente, nella percezione di assistere pagina dopo pagina ad un progressivo processo di formazione inconsapevole, in sordina, quasi. Intrapreso, ordinato passo dopo passo e creato soltanto da chi abbia scelto di diventare al contempo *soggetto* (narratore e autore) e *oggetto* (narrazione e lettore) di un lavoro che genera processi cognitivi inaspettati ed emozionali specifici. Altrimenti e altrove non sperimentabili: retrospettivi, introspettivi, ricompositivi, riflessivi. I quali, a loro volta, danno seguito a processi soltanto soggettivamente percepibili in quanto stati d'animo, che ritroviamo storicamente presenti nelle letterature celebri e nelle narrazioni le più spontanee e senza lettori. Tra le più note quelle dedicate ai motivi, già citati, della riconciliazione, del perdono, della confessione, della ricerca di senso, dell'esame di coscienza orfano di guida, ma maieuticamente vissuto nelle incertezze ineluttabili del parto.

4. Il tempo come flusso di autocoscienza

Il motivo del tempo, la sua inevitabilità, solo in precedenza sfiorato, ci offre ora gli indizi di un canone necessario per la ricostruzione del

nostro singolare tempo orario e psichico. Nella cronologia retrospettiva che la scrittura tenta di ricostruire, man mano nel procedere della storia personale, laddove si delinea non un tema drammaturgico soltanto, bensì il bisogno di svelare il mistero del nostro essere stati "gettati" nel tempo: apparsi dal nulla e ad esso destinati a tornare. L' autobiografia, in questa visione esistenzialistica, si rivelerà strada facendo in tutta la sua importanza come una preparazione al distacco, un riscatto riparatorio, una riconciliazione con il passato nel preludio di un accesso al mistero [Severino 2011].

Chi scrive di sé impara presto ad accettare che i tempi delle ore, dei giorni, delle stagioni… divengano archivi personali di parole: elementari, essenziali, pur sempre trasfigurazioni della realtà. Eugène Minkowski, nel suo celebre *Il tempo vissuto*, notava che tale dimensione ontologica: «Non si esaurisce affatto nella successione dei nostri sentimenti, infatti si presenta a noi come un fenomeno primitivo, sempre presente, vivo e vicinissimo, più di tutti i cambiamenti concreti che riusciamo a discernere in esso» [Minkowski 2004, 65].

Una simile prossimità si accentua, la avvertiamo in noi bruciante, frenetica, passionale quando siamo come perseguitati dal desiderio di por mano alla scrittura di una storia, la nostra, che sembra più non appartenerci. Il tempo, in autobiografia, è infatti scandito secondo cronologie della memoria che tentano di vigilare sulle intemperanze dell'immaginazione. Ma vanamente possiamo tentare di declinare la linea, le linee, che rette, circolari, spiraliformi dall'infanzia alla vecchiaia ci conducono verso la morte in attesa. L'immaginario necessario ostacola l'aderenza al tempo reale che alimenta di giorno in giorno il bisogno di ricostruire temporalità disseminate di fatti, episodi salienti, circostanze, origini e conclusioni.

La complessità del tempo, dinanzi all'opacità dei giorni incogniti, delle parole perdute per sempre è perciò da reinventare. È imbattersi con i confini soggettivi inviolabili dalla stessa scrittura, è la sfida che l'autobiografia ci propone rispetto alla categoria e all'esperienza del tempo, che ci impone dinanzi alla ineluttabilità e alla irreversibilità dei percorsi esistenziali. Così come nessuna forma di vita, nessuna evidenza reale, nessuna manifestazione biologica o inorganica dell'esistenza può essere concepita cancellando da essa la presenza *materiale* e *fisica* del tempo (riconducibile alle nozioni di durata, di fase, di inizio o di fine, di decorso, di

ciclo, di sviluppo o di decadimento, ecc.), ancor più, l'idea di autobiografia, nelle sue pratiche, ne rimarca e esprime l'intrinseca, anzi molteplice sussistenza. Infatti il compito millenario di tale genere narrativo – prima ancora che letterario – consiste nel dimostrare a noi stessi che non siamo stati "il sogno di una cosa" decadente, nel declinare di un'appartenenza ontologica e fatale alla legge del finito. E se, nell'esperienza che abbiamo fatto e facciamo di noi stessi, qualche volta, avremmo preferito o preferiremmo, questa soluzione, nello stesso istante in cui incominciamo a scrivere le nostre genealogie e cronologie ogni dubbio pare dissolversi. La scrittura, il canone del tempo cui anch'essa è costretta ad obbedire, al quale deve obbedire, ci costringe a rammentare che abbiamo vissuto nel tempo, e non – per parafrasare Eugenio Montale – nell'"intemporaneo". Nel tentativo ingenuo di conformarlo a nostra misura, o quando siamo stati da esso plasmati e quasi clonati, oppure, deformati controvoglia, condizionati, e presto o tardi dal tempo espulsi per indegnità e dissolvenza. E, ancora, determinati, manipolati, usati e costretti a fare, a essere, ad accettare quanto avremmo preferito non vedere, conoscere, sapere. Il tempo ci forgia, scriverne diventa necessario ha comunque anche offerto occasioni e opportunità che talvolta non abbiamo saputo affatto cogliere "in tempo", in altra "appena in tempo". Per dipanare tali grovigli temporali negli intrecci indistricabili tra passato, presente e futuro, la scrittura ci ha offerto la sua mano. Scrivendo, pagina dopo pagina, ci avvediamo come individui – più consapevolmente – di quanto tale dimensione sia all'apice di oscillazioni continue tra i limiti – invalicabili o pattuiti, con gli altri, con la vita – e con le possibilità che siamo riusciti a fatica, per doni elargiti dai nostri simili o per pura accidentalità, a conquistare come luci di verità. Ricostruire i tempi dell'esistenza, i periodi, le stagioni della nostra vita è sciogliere nodi aggrovigliati per consegnarci al tempo del perdono, del riscatto, dell'emancipazione; è accettarne alcuni e rifiutarne altri; è trovare nuovi indizi nelle intricate matasse del tempo che ci fanno essere finalmente ciò che abbiamo creduto di essere, di star vivendo, forse di poter vivere ancora. All'insegna di alcune irreversibilità da accettare, ma mai a capo chino, o, viceversa, di qualche tentativo vano di tornare sui nostri passi. La scrittura si fa così ago, filo, forbice, scampolo nuovo, ogni tempo vissuto si rivela un'ibridazione cronologica: non nella chimera di inventare la trama di una storia che a lungo ci era sfuggita. Piuttosto, nella consapevolezza realistica (pur sempre temporale) di dover riconciliarci

con le età della vita già vissute o ancora a venire. Con il tempo in ogni suo aspetto: per accettare finalmente da dove veniamo, in quale tempo siamo, verso quali momenti si dirige il nostro desiderare. Il cui senso, la sua scoperta amara o eccitante, in autobiografia è dunque *incipit* e *exit* della cognizione di sé, oltre se stessi. Dal momento che ci avvaliamo dei sostantivi autobiografia (o biografia) per raccontare – per iscritto non in altre forme espressive – una storia, la nostra, o quella di un'altra donna o di un altro uomo, alla ricerca di qualche significato prevalente che potesse rivelare l'arcano. In grado di giustificare il nostro essere venuti al mondo. Apparsi nel tempo, caduti in esso, sempre sul suo limitare. Sufficiente a dirci che valeva la pena di essere stati scagliati a nostra iniziale insaputa sulla Terra, nell'ordine del tempo. Nelle due varianti autobiografico e biografico, che per essere ritenute adeguatamente tali, non sopportano le operazioni del linguaggio umano quando le sue parole barano, ingannandoci e promettendoci le felicità terrene. Non verità: anche se il tempo ne reca alcune con sé all' apparenza inconfutabili. Poiché un'autobiografia, il cui potere trasfigurante può anche permettersi con parsimonia di reinventarsi diversa o accetta la temporalità e la temporaneità, oppure, è altro da sé. La parola rinnega se stessa. Diventa auto-finzione, auto-inganno, auto-consolazione. Racconta le vite che attorialmente mettiamo noi in scena, un po' per gioco, per amor della fantasticheria, per proteggerci dall'angoscia del tempo, per fingere di poter sottrarci alle sue inflessibili regole. Il narratore o colui di cui si narra, non possono essere, o (con qualche concessione) soltanto, il frutto delle evasioni consolatorie dell'autore; né l'effetto di una libera e del tutto creativa, ingegnosa, arbitraria costruzione mentale. Nella biblica sfida alle opere della creazione che persino l'autobiografia, nella sua ingenuità, vorrebbe emulare. Per far dimenticare al proprio autore la propria originaria cattività esistenziale, che si rifiuta di vedere e sulla quale scrivere. Prima di tutto, già nelle prime parole, nei ricordi ritrovati, nelle trame intrecciate tra giorni e decenni, prima del personaggio (che crediamo di essere o di essere stati), viene la *persona* nella sua legittimità ad avvalersi del tanto umiliato diritto ad avere un io e di dialogare con i noi. L'autobiografia ci restituisce ad essa: non nella consueta versione della maschera indossata. Nella pienezza di un'umana sincerità non più rifuggita rifiutando di scrivere di sé. E si è tali se, raccontandoci, siamo in grado di dimostrare che con il tempo, nel dolore o nei piccoli grandi piaceri della vita, abbiamo voluto e potuto fare

finalmente i conti; che abbiamo date, istanti, ore, mesi, anni e decenni, da rievocare. Se poi, per disgrazia o per fortuna, avessimo perso del tutto o in parte le memorie che ci autorizzano a dichiararci protagonisti della nostra storia, nella quale confluiscono frammenti, immagini, ricordi delle storie altrui con le quali siamo venuti in contatto, non per questo, l'opera autobiografica sarà stata vana. Scrivendo, potremo affermare di aver percepito, e non è poco, il gusto dolceamaro della nostra vita nel succedersi delle temporalità che abbiamo inseguito, cercato o dalle quali siamo stati estromessi. Quando il tempo si fece e si fa un vissuto percettivo fugace, il più intimo, del tutto personale: tanto nella sua dura consistente natura, quanto nella sua sottile, lieve, impalpabile efemericità. Quando si accendono nel buio di certi tempi grami, inutili, ripetitivi i pochi barlumi che lo scrivere riesce a riaccendere arrivando, talvolta, a trasferirli nelle oscurità della vita non scritta. Quando il tempo, da frastornante, da annichilente, da roboante si trasforma soltanto con il nostro aiuto, grazie alla penna, in un mormorio di parole pudiche, meditative, prudenti che tentano di inseguirlo, di comprenderlo, di convertirlo nei sentimenti che ci ha ispirato. Mai sapremo dominare il tempo. Quando ciò si rivelasse possibile, potremo anche gioire della nostra onnipotenza. Però mai più potremo coglierne la poetica, nella sua solenne e sublime inutilità.

La scrittura autobiografica, come forma di vita dotata di una sua autonomia che però sappia non tradire la storia che l'ispira, ci riconsegna pertanto alla pervasiva coltre della temporalità e non soltanto al nostro tempo individuale; la sua morale ci invita a ritrovarci – e non da soli – nella storia, a riprendere anche soltanto un cammino interrotto; a convincerci che senza la coscienza del tempo lo scrivere non incide soltanto sulla carta i nomi diversi che abbiamo cambiato vivendo; che ogni altra dimensione del nostro essere non potrà che rivelarsi quel rifugio egocentrico e egolatrico dove il tempo baratta la realtà con le illusioni dell'apparire, della virtualità, della paura di raccontarci il tempo che siamo.

È dunque bene che si abbandoni la magnifica illusione e velleità volta ad affidare alla scrittura di sé, e specificamente alla tentazione autobiografica, l'onere di farsi carico delle nostre verità scomode. Assai meglio è sostituire la nozione con un più modesto concetto fenomenologico e costruttivista, che ci aiuti a capire che non le verità ma i punti di vista individuali ci sono piuttosto concessi. Proprio questa, parrà curioso, è la grandezza dell'autobiografia come esperienza che aggiunge

alle nostre vite una dimensione narrativa di carattere letterario e lirico, fantasmatico. Non finzionale però. Come ebbe a sostenere Roland Barthes: se «Per letteratura intendo il complesso grafico delle tracce di una pratica: la pratica dello scrivere» [Barthes 1999].

Una affermazione che ha il potere di rivolgere la nostra attenzione alle pagine più umili degli illetterati o quasi. In questa visione comprensiva della categoria di letteratura, basteranno anche poche righe personali che ci abbiano aiutato a vivere, a continuare a vivere anche nelle condizioni più estreme, per rintracciare le voci autobiografiche da salvare che riuscimmo a disseminare tra gli universi esistenziali che definiamo storie di vita.

5. Epilogo. Verso una "seconda" vita

Scrivere di sé autobiograficamente ci riapre al possibile, alla storia non materiale della illusorietà propria della seconda nostra vita che è la letteratura nella sua alleanza con la filosofia. Un connubio che seppe dimostrare Aldo Giorgio Gargani, filosofo tra i più attenti all' importanza della scrittura di sé come patrimonio temporale e rinascita esistenziale da agire non solo da contemplare vanamente: così scrisse in uno dei suoi saggi tra i più problematici e intensi:

> Noi abbiamo una nascita che è determinata dall'atto di procreazione dei nostri genitori, e che è poi modellata dalle autorità parentali, famigliari, sociali, culturali e da tutte queste istanze noi siamo resi di colpo responsabili senza per così dire averlo richiesto. Ma poi c'è una nuova nascita, che non è quella recepita dall' esterno e che è precisamente la nascita che noi ci diamo a noi stessi raccontando la nostra storia, ridefinendola con la nostra scrittura che stabilisce il nuovo stile secondo il quale noi esigiamo di essere compresi dagli altri […] attraverso un processo paradossale mediante il quale bisogna reinventarsi per mezzo della scrittura per diventare alla fine quello che si è [Gargani 1992, 3-5].

La lezione che egli ci consegna e ancora accende pensosità è quanto mai preziosa agli effetti del discorso fin qui condotto. O, per lo meno, lo è per chi abbia creduto di aver individuato un definitivo e consapevole sapere su di sé. L' autobiografia come compagna di vita, come seconda vita

interiore è ricerca perennemente in atto, è decifrazione inesausta e resa incondizionata al nostro venir trascinati dal destino del tempo, da enigmi destinati a non essere sciolti. Ma la scrittura che dischiuda la porta della definitiva consapevolezza, tentata e ritentata, almeno, ci assolverà per la follia cercata, consentendoci di togliere la maschera alle illusioni, per poter finalmente svelare ad effimeri fogli di carta le nostre, poche, evidenze fragili: le nostre presunte e ingenue verità. Una seconda vita autobiografica filosofica e letteraria/rata a che mai potrà rassomigliare se non ad un viaggio maieutico? Intrapreso forse in un giorno o in una notte di smarrimento e di inquietudine, che il coraggio luminoso del gesto antico della penna, reclinati un poco su quei fogli sparsi e silenti, ci permise di iniziare a comporre traendo dalla memoria la rilettura della nostra prima vita.

Riferimenti bibliografici

Agostino [2017], *Soliloqui*, a cura di O. Grassi, Milano, Bompiani.

Barthes, R. [1999], *Variazioni sulla scrittura. Seguite da Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi e C. Ossola, Torino, Einaudi.

Barone, P. [2023], *Il bisogno di introversione*, Milano, Raffaello Cortina.

Borgna, E. [2023], *Il fiume della vita. Una storia interiore*, Milano, Feltrinelli.

Demetrio, D., Terminio, N. [2022], *Autobiografie dell'inconscio*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Foucault, M. [1992], *Tecnologie del sé*, trad. it. di S. Marchignoli, Torino, Bollati Boringhieri.

Gargani, A.G. [1992], *Il testo del tempo*, Milano, Il Saggiatore.

Gottschall, J. [2012], *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it. di G.M. Olivero, Torino, Bollati Boringhieri.

Minkowski, E. [2004], *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, trad. it. di G. Terzian, Torino, Einaudi.

Michelstaedter, C. [2005a], *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi.

Michelstaedter, C. [2005b], *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, a cura di A. Michelis, Torino, Aragno.

Platone [1964], *I dialoghi, vol. II*, a cura di E. Turolla, Milano, Rizzoli.

Scanarotti, R. [2021], *La mia anima è un'orchestra. Scrittura autobiografica e molteplicità dell'io*, Milano/Udine, Mimesis.

Severino, E. [2011], *Il mio ricordo degli eterni. Un'autobiografia*, Milano, Rizzoli.

Sparti, D. [1996], *Soggetti al tempo. Identità personale tra analisi filosofica e costruzione sociale*, Milano, Feltrinelli.
Tassi, I. [2007], *Storie dell'io*, Roma/Bari, Laterza.
Vargas Llosa, M. [2016], *Crocevia*, trad. it. di F. Niola, Torino, Einaudi.
Zambrano, M. [1997], *La confessione come genere letterario*, trad. it. di. E. Nobili, Milano, Bruno Mondadori (ed. or. 1991).
Zambrano, M. [1996], *Verso un sapere dell'anima*, trad. it. di E. Nobili, Milano, Raffaello Cortina.
Zatti, S. [2024], *Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet.

**Autobiographical Writing: Problematics and Tricks.
Traces for a Maieutic**

Keywords

autobiography; existence; complexity; time

Abstract

The paper highlights the complexity of setting out to write one's history. Autobiography is a philosophical genre that requires a willingness to discuss one's past and present, and it requires serious and lengthy self-reflective and self-critical work, as well as a moral confrontation with the dimension of time lived. The text is divided into four parts and an epilogue: the first is a critical introduction; the second illustrates the maieutic nature and philosophical implications of the autobiographical genre; the third highlights the impossibility of writing the "perfect" autobiography. The final section, in addition to being devoted to the notion of "autobiographical time", invites the reader to get involved, surrender to the current of memories, and experience the generative effects of this approach to existence, which discovers how the autobiographical process is comparable to the beginning of a "second life" under the banner of a philosophical initiation.

Lo scritto mette in luce la complessità di accingersi a scrivere la propria storia. Un genere filosofico quasi sempre *in nuce*, prima che letterario o narratologico, che richiede – contro ogni pressapochismo – la disponibilità degli aspiranti autobiografi a discutere il proprio passato e il presente. Ne consegue, che la redazione di un'autobiografia (di un testo non frammentario ed episodico, né diaristico) richiede un serio e lungo lavoro autoriflessivo e autocritico, oltre ad un confronto morale con la dimensione del tempo vissuto. Nell'accettazione, inoltre, che la scrittura della nostra vita smentisca l'illusione che si tratti di un'impresa. Il testo si suddivide in quattro parti

e un epilogo: la prima è un'introduzione critica volta a focalizzare sfondi concettuali e primi piani esistenziali; la seconda illustra la natura potenzialmente maieutica e le implicazioni filosofiche del genere autobiografico; la terza evidenzia l'impossibilità di scrivere l'autobiografia "perfetta". La quarta, infine, oltre ad essere dedicata alla nozione di "tempo autobiografico" (non solo cronologico) vuol essere una puntualizzazione retrospettiva, in un rapido flusso di autocoscienza, che invita il lettore a mettersi in gioco, ad abbandonarsi alla corrente dei ricordi e a sperimentare su di sé gli effetti generativi e parresiatici di questo approccio all'esistenza, che – non solo metaforicamente – scopre quanto il processo autobiografico sia paragonabile all'inizio di una "seconda vita" all'insegna di una iniziazione filosofica.

Duccio Demetrio
Università degli Studi di Milano-Bicocca, Libera Università dell'Autobiografia di Anghiari, Italy
E-mail: duccio.demetrio@lua.it

Patrizio Tucci

«AMOUR DURE». VARIAZIONI SUL TEMA DELL'AMORE OLTRE LA MORTE

Sommario: *1. Un'erma bifronte; 2. «Usque dum vivam et ultra»; 3. Tra Orfeo e Pigmalione; 4. Reliquie; 5. Pietre e memoria: morfologie; 6. Rimorsi, malintesi e promozioni postume; 7. Eros necrofilo; 8. Tre racconti di Poe; 9. Sussurri e apparizioni.*

E, d'improvviso intatta
Sarai risorta, mi farà da guida
Di nuovo la tua voce,
Per sempre ti risento.
(Giuseppe Ungaretti, *Per sempre*)

1. Un'erma bifronte

La *morte amoureuse*, novella di Théophile Gautier pubblicata nel 1836, propone fin dal titolo parlante una particolare specie di comunicazione immaginaria tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La bella cortigiana Clarimonde, della quale si racconta la storia, è una donna-vampiro, divenuta tale dopo che sul letto di morte era stata resuscitata per alcuni istanti dal bacio di Romuald, il giovane prete per il quale spasimava. In risposta aveva emesso un sospiro, seguito da un addio accorato. Ma quel commiato ha valore solamente di giorno, poiché di notte Clarimonde fa visita nascostamente a Romuald dormiente, per stordirlo con droghe e nutrirsi di poche gocce del suo sangue, che estrae pungendogli un dito con un ago. Così facendo, ot-

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918016
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

tiene di mantenersi sospesa tra tomba e oltretomba e di perpetuare la passione che prova: versione negativa degli amori senza termine che l'Antichità aveva configurato nel *Cantico dei cantici* con la voce della Sposa (8, 6-7) e nelle *Metamorfosi* di Ovidio con la favola di Filemone e Bauci (VIII, 618-724).

Ma la novella attiva anche la dinamica inversa, dato che Romuald ricambia l'amore di Clarimonde con un sentimento a sua volta tanto forte da trascendere la morte. Accortosi, infatti, del rito di cui è vittima, accetta di sopportarlo, avendo udito Clarimonde sussurrare che s'inganna chi la crede *seriamente* morta: «*L'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre.* […] *Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure*» [Gautier 2002, I 543]. Tuttavia, un abate lo persuade della natura demoniaca della donna e sotto i suoi occhi ne profana la tomba, aspergendo con l'acqua benedetta racchiusa in una fiala il corpo immoto e bianco come il marmo. All'angolo della bocca spunta una goccia rossa, testimone inconfutabile, secondo l'abate, della condotta scellerata, non solo da viva ma anche da morta, della cortigiana, le cui carni si riducono in polvere appena la santa rugiada le sfiora. Romuald rimpiangerà per tutta la vita l'amata perduta, afflitto però da rimorsi che confermano come il racconto si dipani secondo una logica instabile, posta sotto il segno dello sdoppiamento identitario e dell'ambiguità. In Romuald convivono due uomini, un pio ministro di Dio e «il signor Romualdo», gentiluomo veneziano miscredente, ognuno dei quali ignora l'esistenza dell'altro. Clarimonde, dal canto suo, è pura nella sua condotta dissoluta (*clara-immunda*), morta vivente, incantatrice e mostro.

A questo inizio *in medias res* sembra utile far seguire qualche puntualizzazione, ma con tutta la raccomandabile velocità. Le radici della tematica letteraria studiata in queste pagine si perdono negli abissi dei secoli, e la massima fioritura cade nella stagione romantica, con le sue propaggini decadenti. Il titolo indica che la mia esposizione non tratterà la materia secondo la logica della cronologia. Non si discernono, infatti, i segni di una linea evolutiva che dalla lirica greca e latina condurrebbe a Ungaretti e Montale[1]. Certi atteggiamenti mentali di fronte

[1] Si citano qui, per memoria, le due serie di Xenia dedicate dal poeta genovese a «Mosca», la moglie morta, e raccolte in Satura (1971). Il titolo, che è anche quello del libro XIII degli epigrammi di Marziale, riprende il vocabolo con il quale la lingua latina

alla scomparsa della persona amata attraversano le varie epoche senza divaricazioni significative, anche dopo la tempesta climaterica generata dall'avvento del Cristianesimo: tranne, come vedremo, per la diversa percezione del cadavere.

Qui potrò solo andare spigolando alcuni casi esemplari nei tempi, nei luoghi e negli ambiti linguistici che le mie conoscenze mi danno la possibilità di esplorare, e la maggioranza provengono dalla letteratura francese. La varietà dei tipi di testo in cui la tematica compare è senza confini, ma lo scarto maggiore, spesso più appariscente che reale, corre tra quelli che si qualificano espressamente di finzione, anche quando lascino cogliere in trasparenza i segni e spesso le cicatrici della vita vissuta, la fiamma di amori diventati cenere troppo presto, e i testi che invece si riconducono espressamente a una verità (auto)biografica, non importa se autentica o data per tale, con le forme, le intonazioni, le connotazioni assunte conseguentemente.

Il retroterra storico e culturale si profila sicuramente sullo sfondo; ciò nonostante, è difficile determinarne l'incidenza concreta sull'elaborazione dei testi. Qualche traccia visibile è impressa da fenomeni come il gusto settecentesco della «bella morta», diffuso nelle arti figurative e ripreso dalla letteratura, o come la voga ottocentesca dello spiritismo. Ma in genere l'aura del tempo non sembra avere condizionato più che tanto le direzioni seguite dagli scrittori. Intendo dire che non c'è, se non in periodi fortemente caratterizzati come il Cinquecento petrarchista o l'Ottocento romantico e (specialmente) decadente, un marchio d'epoca inconfondibile e imprescindibile. Lo mostra bene Clarimonde, la quale appare al suo innamorato quasi «purificata» e «santificata» dall'ombra della morte, eppure provvista del potere di seduzione che aveva in vita, a un grado tale, anzi, da turbarlo più «voluttuosamente» di quanto sarebbe stato permesso: e il suo riposo nel sepolcro assomiglia a un sonno leggero, la morte in lei sembra una civetteria di più.

---

designava i doni offerti agli ospiti quando lasciavano la dimora che li aveva accolti. Sono ventotto testi di breve o brevissima misura che, sotto la superficie discorsiva e motivi spesso attinti alla realtà più impoetica, compongono un intreccio emotivo intenso, su cui sarebbe davvero indebito spendere solamente le poche parole possibili in questa sede. Mi limiterò a dire che vi è posto per apparizioni «quasi al buio», appuntamenti nell'aldilà e il ricordo di «milioni di scale» scese insieme.

Non serve mettere in rilievo come l'amore proiettato al di là della tomba racchiuda in sé evidenti e forti implicazioni antropologiche (la perdita dell'essere più caro), religiose (il senso della morte, tra immanenza e trascendenza) e filosofiche (semplificando, l'elaborazione del lutto). Sotto il profilo religioso, è evidente che solamente la credenza, sia pagana sia cristiana, nell'immortalità dell'anima può sorreggere quella nella sopravvivenza dell'amore. In alcune occasioni i dubbi o gli impedimenti affiorano con chiarezza alla superficie del discorso, in altre s'intravedono tra le righe. Un esempio appropriato della seconda evenienza si trova in un sonetto di Agrippa d'Aubigné, calvinista fervente nella vita e negli scritti. Sono versi composti nel 1575, a ridosso della morte di Diana Salviati (nipote della Cassandra di Ronsard), incontrata quattro anni prima e amata di un amore che la diversa fede professata rendeva impossibile. Il poeta si ritrae mentre è coricato di notte accanto a Susanne, la donna che ha sposato dopo la rottura con Diana, e che si dispera a causa dei suoi sospiri sonori per la cara morta. Le recriminazioni di Susanne risentono della temperie religiosa, per un rigorismo associato al timore che il marito evochi dall'Inferno «qualcosa di santo» che santo non è. Ma la *pointe* finale d'impronta petrarchista, preparata dalle antitesi della prima terzina, svia poi il discorso verso il territorio delle schermaglie amorose, distogliendolo da quello della teologia.

Riporto il testo, con l'ortografia originale:

Susanne m'escoutoit souspirer pour Diane
et troubla de sanglots ma paisible minuit,
mes souspirs s'augmentoyent, faisoient un tel bruit
que fait parmi les pins la rude tramontane.
«Mais quoi! Diane est morte, et comment, dit Susanne,
peut-elle du tombeau plus que moy dans ton lit,
peut bien son œil esteint plus que le mien qui luit?
Aimer encor les morts n'est ce chose profane?
Tires-tu de l'Enfer quelque chose de sainct?
Peut son astre esclairer alors qu'il est esteint
et faire du repos guerre à ta fantaisie?»
«Ouy Susanne, la nuit de Diane est un jour:
pourquoy ne peut sa mort me donner de l'amour
puisque morte elle peut te donner jalousie?» [Aubigné 1969, 1143]

Una postilla a queste osservazioni e a questa citazione, non senza interesse per quanto poi seguirà: nella *Stance* XIX, ispirata anch'essa dalla perdita di Diana, il poeta postula un'assunzione simultanea in Cielo di anima e corpo: «*Le corps vola au ciel quand l'ame y est alée*» [*ibidem*, 292], che contrasta significativamente con il luogo petrarchesco dal quale proviene lo spunto, il sonetto 301, vv. 13-14: «Al ciel nuda è gita / lasciando in terra la sua bella spoglia» [Petrarca 1996, 1167]. Ho evocato Petrarca, e avverto allora che figure del mito o della letteratura come Laura (ispiratrice del petrarchismo europeo, per effetto in larga parte dei versi del *Canzoniere* che ne piangono la morte), Euridice, Beatrice, Ofelia, Julie di Rousseau, Corinne di Madame de Staël, Silvia di Leopardi, saranno qui lasciate in disparte (o quasi), poiché appartengono a contesti complessi e sono state oggetto di una moltitudine di studi specialistici e di rivisitazioni.

Le due facce dell'erma si ritrovano, ma disposte in modo asimmetrico, in *Amour dure* (1887), racconto di Vernon Lee il cui intreccio gravita intorno a una morta amata che si finge innamorata per piegare alla sua volontà l'ingenua vittima. Il ritratto di Lucrezia moglie di Bartolomeo Panciatichi, eseguito dal Bronzino nel 1541 e conservato agli Uffizi dal 1704, ha offerto alla scrittrice inglese vari spunti, a cominciare dal titolo (adottato da questo articolo). Il testo narra, scegliendo la forma del diario – caso unico nel nostro *corpus* testuale –, il soggiorno di un giovane storico polacco a Urbania, "città umbra", tra il 20 agosto e il 25 dicembre 1885. Compulsando nell'archivio cittadino documenti legati alla storia locale, il giovane approfondisce la conoscenza, già avviata con il soccorso di pubblicazioni erudite, della nobildonna Medea da Carpi, giustiziata nel 1582 all'età di ventisette anni, in capo a una vita di eccessi e di delitti. Scopre, così, che la sua meravigliosa bellezza aveva esercitato un fascino fatale su vari potenti, tra cui il duca di Urbania, i quali pagarono tutti con morti violente e misteriose l'amore provato per lei. Di riflesso alle notizie raccolte, che ne celebrano anche la ricchezza di pensiero, egli sente crescere in sé una passione divorante: al punto da convincersi, pur essendo cattolico praticante, della relatività delle nozioni di bene e male, e per questa via assolverne le colpe. Il racconto prosegue disseminando segni materiali dell'interesse suscitato nell'aldilà dalla percezione di questo sentimento, con derive verso il soprannaturale (apparizioni di Medea, ricevimenti di lettere vergate con

la sua grafia, il suo volto che si riflette accanto a quello del nuovo spasimante in un vecchio specchio) e i *clichés* del romanzo gotico (passi che risuonano in vicoli deserti, dipinti che si animano, chiese sconsacrate e infestate da spettri), fino all'epilogo, atteso: una morte violenta, come tutti gli altri che avevano amato Medea viva.

Per tornare al ritratto di Lucrezia Panciatichi, la scrittrice lo descrive in due occasioni, e ogni volta il nome di Medea è sostituito a quello originale. Però nella prima, con la data del 28 settembre 1885, il nome del pittore è taciuto e il ritratto declassato a miniatura, pur apparendo «*an exquisite work*» [Lee 2002, 49]. Due mesi più tardi, non solo il ritratto è qualificato come tale e l'autore è nominato, ma il giovane storico lo può addirittura ammirare dal vivo, entrando in un ripostiglio dell'archivio (davvero per errore, come pensa?). La nuova ecfrasi proposta è più ricca (da notare soprattutto l'osservazione sul «*cold, level glance*» di Lucrezia, benché le labbra accennino un sorriso [*ibidem*, 61]), ma imprecisa riguardo a un dettaglio fondamentale. Nel dipinto del Bronzino, in effetti, Lucrezia porta attorno al collo una catena d'oro intervallata da cinque losanghe anch'esse d'oro. Su quella centrale è segnata in smalto nero la parola *amour*, sulle due laterali basse la parola *dure*, mentre sulle due alte è scritto *sans fin*. A seconda che le parole siano lette in sequenza cominciando da *amour*, o invece da uno dei due *sans fin*, si forma la frase «*amour dure sans fin*» o quella inversa «*sans fin dure amour*»: il senso di entrambe dipende, peraltro, dal valore che lo spettatore attribuisce a *dure*, di verbo oppure di aggettivo. Nella descrizione da lei offerta, Vernon Lee ha abolito per i suoi scopi l'iperbole *sans fin*, semplificando la meccanica del testo, ma conservando il *calembour*: perché la parola *amour* può, nel linguaggio poetico, essere di genere femminile anche al singolare. In conclusione, il motto attribuito a Medea è «*amour dure – dure amour*», e può rivestire un triplice significato «amore dura – dura amore», oppure «amore crudele – crudele amore», o ancora, combinando i due sensi di *dure*, come verbo e come aggettivo, «l'amore è durevole ma insieme crudele».[2]

[2] Vernon Lee ha trasmesso a Henry James informazioni sul ritratto, messe a frutto da lui in The Wings of the Dove (1902). Non è un caso se esso troneggia sulla copertina dell'edizione del romanzo procurata dalla Oxford University Press. Esiste effettivamente una voluta somiglianza tra la bellezza malinconica di Lucrezia e quella

2. «Usque dum vivam et ultra»

Questa promessa d'amore immortale, letta sopra una iscrizione antica, è scambiata fra Elena e Daniele in *Daniele Cortis* (1885) di Antonio Fogazzaro. Colpisce che Isabelle Eberhardt, irrequieta viaggiatrice nel Sahara, abbia letto questa «*mystérieuse* épitaphe» (verosimilmente nella traduzione francese del romanzo, pubblicata *en feuilletons* nel 1895) e la citi in una lettera del 24 dicembre dello stesso anno, commentandola con queste parole: «Ultra*! Où? Là-bas dans l'Inconnaissable avenir de demain, au-delà du tombeau. Où que je sois, quoi que je fasse, quoi que j'espère, avec toi toujours*» [Eberhardt 2003, 49].

Isabelle si augurava che quell'«amore immateriale» rivivesse nell'eternità («*si l'Éternité existe*»). Non sono possibili dubbi, invece, riguardo al futuro di Ero e Leandro, eroi dell'epillio che Museo detto "il Grammatico" compose nel V secolo e intitolò con i loro nomi. Vi si narra infatti un amore naufragato precocemente nel «fondo estremo [πύματος]» della morte, ma promesso a una gioiosa sopravvivenza nell'oltretomba, il quale è pagano, come il clima generale del testo (Ero è sacerdotessa di Afrodite) e l'orizzonte dei riferimenti culturali. Sposatisi nascostamente, i due giovani abitavano su sponde opposte dell'Ellesponto. Tutte le notti Leandro attraversava a nuoto lo stretto, guidato dalla fiaccola che l'amata teneva tra le mani in cima alla torre dove viveva. In una notte di tempesta, il vento spense la fiaccola e il nuotatore si perse nelle tenebre. Quando, all'aurora del nuovo giorno, le onde trascinarono il suo corpo tra gli scogli, Ero lo avvistò e dall'alto della torre si lanciò nel vuoto, accompagnando il suo sposo nella morte, con la certezza, dichiarata dal poeta, di continuare ad amare e a essere amata.[3]

Basta avanzare di qualche passo su questo stesso terreno, perché l'evocazione di un amore sublimato a uno stadio tale da non poter avere la

---

di Milly, protagonista del romanzo, ricca ereditiera affetta da una malattia inguaribile. Milly sarà amata dopo la morte dall'uomo che l'aveva corteggiata per interesse, e la fidanzata di costui lo lascerà, temendo che la memoria di lei prevalga sulla realtà e la offuschi.

[3] Ovidio, in due *Heroides* consecutive, aveva raccontato con la voce dei due giovani solamente l'antefatto della tragedia, delegando il lettore, già edotto dell'epilogo, a emettere eventuali ipotesi su una prosecuzione postuma del loro legame.

sua sede in questo mondo risulti, vuoi inconsapevolmente vuoi intenzionalmente, una caricatura. È quanto accade, con un'evidenza quasi didattica, nel racconto *L'Amour sublime* di Villiers de l'Isle-Adam, pubblicato nel 1889. Un'inclinazione reciproca nata da «troppo mistiche aspirazioni» si commuta in una passione senza consistenza materiale: Frédérique e Bénédict la vivono inebriandosi «*d'"idéalités", de surexistences par-delà le trépas, d'unions futures, de nuptiales fusions célestes*», con disappunto del marito di Frédérique, borghese ottuso, che aveva invece cercato di sospingerli verso l'adulterio, per poter ottenere il divorzio [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 718]. L'accumulazione di mete da raggiungere *post mortem*, il vocabolo *idéalités* chiuso stranamente tra virgolette da parte di un apostolo dell'idealismo, come a volerne prendere le distanze, fanno da spia, se non bastasse la logica dell'intreccio, a un intento ironico. Lieve però, e quasi affettuoso, secondo lo stile – non solo di scrittura – di Villiers.

Nel panorama di questa sezione, dove il pensiero dell'aldilà ispira ai cuori battiti di speranza, un posto a sé è occupato da un altro destino di morte condivisa, estraneo a ogni aspettativa o ipotesi di vita futura. Tale destino si compie nel *Trionfo della morte* dannunziano (1894), con il salto nell'abisso voluto da Giorgio Aurispa, che una volontà di suicidio aveva ossessionato lungo tutto il romanzo, e subìto da Ippolita Sanzio – unico atto che, nel sentimento di lui, permettesse l'*unione*, vera e risolutiva, dei due amanti: «E precipitarono nella morte avvinti» (ultime parole del testo) [D'Annunzio 1985, 382].

A un registro contrario appartengono, risaltando per la densità del significato entro uno spazio compositivo esiguo (ma l'elaborazione fu accidentata), i cinque versi dell'*Adieu* (1912) di Guillaume Apollinaire, che al commiato preso nella vita presente congiungono la convocazione in un'altra:

J'ai cueilli ce brin de bruyère
L'automne est morte souviens-t'en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends [Apollinaire 1965, 85]

La maison des morts (1913) dello stesso poeta ritrae una giovane morta seduta in un parco, alla quale uno studente chiede di fidanzarsi

con lui, genuflettendosi ai suoi piedi e dicendosi disposto ad aspettare il suo assenso per molti anni, se necessario: «*Je vous attendrai / toute votre vie*», risponde la morta. Però in questa occasione il sogno di un affetto capace di attraversare indenne le colonne d'Ercole della morte sarà deluso crudelmente: l'anello offerto come pegno va in frantumi appena tocca il dito dell'amata [*ibidem*, 68-69]. Può essere che, con questa dissoluzione, Apollinaire intendesse, per sineddoche, bandire dalla realtà oltremondana il rispetto dei sacramenti cristiani e delle convenienze sociali connesse, e la concepisse invece come un'eterna, nirvanica luce accesa dall'autonomia e dalla forza dei sentimenti sopravvissuti nelle anime. Ho applicato a Apollinaire parole che si leggono nella *Spoon River Anthology* (1915) di Edgar Lee Masters, e che sono proferite da Sarah Brown, un'adultera sepolta nel cimitero dell'immaginaria cittadina dell'Illinois. Sarah invita l'amante Maurice a non versare altre lacrime sulla sua tomba, diventata un cenotafio da quando la sua aura vitale se ne allontanò. Quello che il marito chiama il loro «amore colpevole», ma che a lei non appare tale, e l'amore per il marito stesso, hanno consentito che attraverso la carne raggiungesse lo spirito, e attraverso lo spirito, pace [Lee Masters 1986, 186]. La sua sentenza finale – «*there is no marriage in heaven, / but there is love*» – va appunto nel senso che *La maison des morts* mi sembra voler emanare.

Restando nell'ambito delle creazioni poetiche, sono certamente da ricordare le variazioni intessute all'inizio del Novecento da Anna de Noailles, in testi nei quali l'inadeguatezza dell'odierno e del possibile serve da spunto per raffinati spaesamenti mentali. Valga l'esempio di *J'écris pour que le jour où je ne serai plus*, dove il presente della scrittura diventa passato rispetto al futuro di un giovane che, leggendo i suoi versi, e sentendo il cuore turbarsi, dimenticherà le compagne reali e preferirà il suono della sua voce [Noailles 1902, 169-170]. Un'altra volta (*L'image*) il suo pensiero si volge indietro, verso «morti pensosi» ai quali confida di avere sentito, in certe sere d'estate, il desiderio del loro amore e, distesa sull'erba, di avere «*pressé leurs ombres vaines*» [Noailles 1901, 64].

Se si guarda all'esito (una separazione irreversibile) e si prescinde dall'antefatto dissimile (sopraggiunge senza morte), esiste una variante conventuale dell'aspirazione a comuni estasi celesti: l'amata diventa suora, l'amato diventa monaco e pertanto muoiono al mondo; l'amore

è irrealizzabile, o potrà essere goduto solo in un altrove eletto. L'eroina de *L'Amour suprême* di Villiers, mentre appunto esce dal mondo, diventando Carmelitana scalza al termine di una cerimonia funebre che ha per centro una bara vuota – corrispondenza significativa –, rivolge al narratore-protagonista un «*mystique regard*»: sublime addio che l'anima di lui accoglie come la promessa di «*un rendez-vous éternel*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 11-13]. È sublime anche l'addio, «*à jamais*» per lui, «*à toujours*» per lei, che Polia e Francesco, protagonisti di *Franciscus Columna,* «novella bibliografica» di Charles Nodier (1844), si scambiano alla vigilia della reclusione volontaria di lui in un monastero. Se ha scelto di abbracciare la professione monastica, è perché, uomo di umile nascita ancorché pittore famoso, ama di un amore impossibile e inconfessabile una principessa, che scopriremo essere Polia. Scopriremo ugualmente che Polia ricambia in segreto il suo amore. Ma quando i due giovani rivelano l'uno all'altra lo stato dei propri sentimenti nulla muta: sono sentimenti che dovranno continuare a vivere chiusi nella loro interiorità, perché Francesco intende rimanere fedele al giuramento fatto. Adempirà con dedizione i suoi doveri religiosi, spiega a Polia, custodendo l'amore per lei fino al momento in cui le loro anime, affrancate da tutti i vincoli terrestri, «*se chercheront, se reconnaîtront et s'uniront pour toujours*» [Nodier, 1961, 896]. A Polia chiede anche il consenso per poter dedicare le ore libere alla scrittura di un libro che avrebbe narrato in forma di sogno la storia del loro amore. Come si è inteso, Nodier ritraccia qui fantasticamente la genesi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (opera su cui ritorneremo). Bibliofilo consumato e uomo d'immensa cultura, loda sia l'artificialissimo impasto di latino e volgare che Francesco s'inventò per comporla, sia le dotte preoccupazioni da antiquario testimoniate dall'iconografia. L'ultima pagina della novella mostra l'incontro tra Aldo Manuzio e l'eroina e finanziatrice del libro che egli si accinge a stampare e che, da solo, avrebbe reso immortale il suo nome, come Polia predice.

Una variante della variante è quella prospettata nella *Duchesse de Langeais*, romanzo di Balzac stampato per la prima volta nel 1834 e immesso nove anni più tardi, con dedica a Listz, nella *Histoire des Treize*. Corteggiata dal generale Montriveau, la fatua duchessa ne respinge l'amore, che desidera poi ardentemente, ma le è negato per risentimento. Ferita, fugge da Parigi per ritirarsi in un convento a Cadice. Montriveau, il quale non ha mai smesso di amarla, la ritrova, riesce a parlarle e

organizza un rapimento. Ma – come avvisa il titolo dell'ultimo capitolo – «*Dieu fait les dénouements*», le conclusioni sono decise da Dio [Balzac 1965-1966, IV 100b]. Quando, di notte, s'introduce nel convento ed entra nella cella della duchessa, la trova morta.

3. Tra Orfeo e Pigmalione

Nelle rappresentazioni della defunta che perpetua il proprio amore, con effetti tangibili su chi amava e le è sopravvissuto, interviene, come abbiamo visto e vedremo ancora, la dimensione del soprannaturale (apparizioni spettrali, figure informi, immagini senza corpo). In quelle dove il flusso amoroso è diretto nel senso opposto, le reazioni non si limitano solamente a un dolore e a un rimpianto passivo, o all'aspettazione di un futuro nelle mistiche luci del Cielo. Qualche volta si produce una frattura insanabile tra realtà interiore e realtà fenomenica, con l'incapacità che ne deriva di accettare la perdita, e la volontà di ricondurre *nella sua corporalità* l'amata alla vita: ora imbattendosi in un suo simulacro vivente e sostituendolo a lei, ora fabbricandone una sosia meccanica; ma anche con stratagemmi di natura orfica, consapevolmente circoscritti nella sfera delle favole poetiche, come quello messo in opera da Ronsard nelle *Stances* per la morte di Marie. Al dio d'Amore egli chiede, qualora intenda comandargli un nuovo servizio, di lusingare Plutone affinché acconsenta a far tornare nella luce del giorno la sua Euridice [Ronsard 1963, 333]. Il modello è Petrarca, nella canzone 270: «Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho, […] / ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto» [Petrarca 1996, 1081]. Nella sestina doppia 332, che dispone diversamente di stanza in stanza le stesse sei parole in fine di verso, il Laureato esprime un voto analogo nella sostanza, ma più studiato nella forma, che è senza rime, come il canto di Orfeo, e giocherebbe anche, secondo qualche esegeta, sull'ambiguità «Laura mia / l'aura mia»:

> Or avess'io un sì pietoso stile
> che Laura mia potesse tôrre a Morte,
> come Euridice Orpheo sua senza rime,
> ch'i' viverei anchor più che mai lieto! [*ibidem*, 1282]

Il tentativo di rianimazione compiuto direttamente e disperatamente sul corpo senza vita è la forma più elementare nel campo delle procedure empiriche. Citiamo il caso davvero singolare narrato nella *Vida* di un trovatore provenzale, lo sconsolato Guilhem de la Tour, che ogni sera rimoveva dalla tomba la sposa e la teneva tra le braccia, supplicandola di dirgli se fosse morta o viva, in una prospettiva tutta immanente [*Biographies des troubadours* 1950, 187]. Anche un racconto di Guy de Maupassant dal titolo inequivoco, *La tombe* (1883), mostra il protagonista estrarre nottetempo dalla bara il cadavere della giovane donna che aveva amata intensamente. Era stato mosso a farlo dalla certezza che quell'essere incantevole fosse morto per sempre, e dal desiderio frenetico di rivederne un'ultima volta il viso e il corpo, prima che il processo di putrefazione fosse troppo avanzato. Ma la bara esala un fetore insopportabile,[4] i resti sono irriconoscibili. Di fronte a tanto orrore, le domande che egli pone sono quelle stesse, variamente articolate, che ricorrono frequentemente nei testi: lei era là, «*et son âme, sa pensée, son amour, où?*» [Maupassant 1988, 147].

La repulsione provata dal personaggio di Maupassant invita a frammettere una riflessione solo apparentemente tangenziale. Nel bassorilievo in marmo progettato personalmente per commemorare Pauline de Beaumont, fatto scolpire a Roma da un discepolo francese di Canova e tuttora visibile nella chiesa di San Luigi dei Francesi, Chateaubriand, fresco autore del *Genie du christianisme* (1802), proscrisse l'ostensione della morte nelle sue forme più brutali, per le ragioni di decoro estetico illustrate nel *Génie* stesso. Eppure, le immagini del cadavere scarnificato erano state piegate fin dai primi secoli del secondo millennio al servizio dell'edificazione cristiana, come prefigurazione ammonitrice della sorte umana e minaccia per tutte le gioie effimere. Le linee neoclassiche del bassorilievo, pur mostrando Pauline negli spasmi dell'agonia, sublimano l'evento con la discrezione suggerita dal modello antico: nella sensibilità greco-romana, il cadavere era una abominazione esecrata dagli stessi dèi, più profondamente ancora che dai mortali. Erwin

[4] Indizi raffinati di vita oltre la morte aveva invece citato Gautier, notando come, in luogo dell'aria fetida e cadaverica che si respira nelle veglie funebri, il corpo esanime di Clarimonde esalasse «*une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme*» [Gautier 2002, I 538].

Panofsky, in uno studio mirabile sull'arte funeraria, ha parlato di una «*revolution almost Copernican*», per rilevare il mutamento radicale di atteggiamento determinato dal cristianesimo [Panofsky 1992, 65-66].

Venendo alla dinamica di sostituzione a cui si accennava sopra, l'esempio più compiuto è offerto sicuramente da *Bruges-la-Morte* (1892) di Georges Rodenbach. Ridotta alle sue linee essenziali, la trama del romanzo occupa poche righe. Il protagonista Hugues Viane, fuggito da una «città cosmopolita», coltiva a Bruges il suo dolore, nel ricordo della sposa scomparsa (di cui non sarà mai detto il nome), dopo dieci anni di passione condivisa. Di lei ha conservato, in uno scrigno di cristallo trasparente, una lunga treccia gialla come l'ambra, che venera ogni giorno, «*câble sauvé du naufrage» [*Rodenbach 1986, 22]. Una sera, uscendo dalla chiesa di Notre-Dame, incontra una giovane sconosciuta la cui somiglianza con la defunta lo sconcerta. La segue fino al Teatro, dove scopre la sua identità: è l'attrice Jane Scott, che recita la parte di una ballerina in un'opera di Meyerbeer. Diventando suo amante, Viane si illude di poter ritrovare la felicità che aveva conosciuto con la sposa. Ma con Jane non esiste, per citare la bella immagine incastonata nel romanzo, un accordo delle anime, distinte e tuttavia unite «come le banchine parallele di un canale che mescola i loro due riflessi». Non prova amore per lei, vuole solamente perpetuare la fusione delle due donne in un unico essere: «*perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps*» [*ibidem*, 41].

L'errore capitale in cui il romanziere induce deliberatamente Viane è quello di avere insistito perché il simulacro indossasse gli abiti dell'originale. Lo spettacolo, difatti, gli mostra con dura evidenza che Jane *non è* la morta: appare meno casta nelle movenze, i passi di danza che accenna sono volgari e irrispettosi, per giunta i suoi capelli ambrati sono essi pure un falso. Da quel momento in poi «la toccante menzogna» si disvela come tale, e apre le porte all'odio. Rodenbach ha ideato per il romanzo un finale imprevedibile. Il giorno della processione del Sacro Sangue, che Viane guarda sfilare dalla finestra, Jane gli fa visita, mal disposta, irridente, curiosa di toccare tutto, spingendosi fino a estrarre dalla loro preziosa teca i lunghi capelli della morta, a srotolarli e rotearli in aria, arrotolandoseli infine per gioco attorno al collo. Nel tentare di riprendere la treccia, Viane la tira a sé con violenza e, senza

veramente volerlo fare, soffoca Jane. Uccisa dal vestigio inconsapevolmente profanato, Jane aveva espiato la sua condizione di replica imperfetta, di calco vuoto. Ma proprio la morte, con lugubre ironia, restaura la situazione iniziale e sancisce l'identificazione che le era stata preclusa in vita. La spiegazione della somiglianza stupefacente tra la morta e Jane fornita nel romanzo – «*un caprice bizarre de la Nature et de la Destinée*» [*ibidem*, 32] – non soddisfa il lettore, ma nella nostra zona tematica ha poco senso impiegare criteri razionalistici. Le modalità delle resurrezioni dei corpi, delle reincarnazioni in altri corpi e di altri prodigi sono costantemente, perché inevitabilmente, inverosimili: quel che più importa è l'elaborazione dei fatti e dei sentimenti messi in gioco.[5]

Hadaly, anagramma imperfetto di *Ideal*, è il nome dell'«Andreide» che impersona *L'Ève future* nel romanzo di Villiers de l'Isle-Adam così intitolato (1886). Si tratta di un'«entità elettromagnetica» ideata e costruita dal personaggio Thomas Edison (all'insaputa, conviene sottolinearlo, dell'inventore reale), il quale la introduce nel mondo umano con il compito di surrogare la fidanzata di un sensibile lord inglese, ridottosi a progettare il suicidio a causa del fallimento della sua relazione amorosa, perché è troppo ampio il dislivello tra le sue aspirazioni e la realtà della donna. Costei, che si chiama Alicia, è dotata di una «*écrasante beauté*», ma denota anche una rattristante indigenza di qualità intellettive e morali. Hadaly ne assume le sembianze, e il suo creatore spiega che il modello è indistinguibile dalla copia: «*C'est la nature et rien qu'elle, ni plus ni moins, ni mieux ni plus mal: c'est l'Identité*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 949]. Però le sono stati insufflati (questa operazione è chiamata «transustanziazione», nozione teologica) un intelletto e una moralità finalmente degni di tanta bellezza; ed è stata anche predisposta, con metodi «rigorosamente scientifici», ad amare lord Ewald. È facile riconoscere, nell'entroterra ideologico di questa rappresentazione, il principio della superiorità dell'arte e dell'artificio sulla natura,

[5] *Léocadia* (1939) di Jean Anouilh, commedia «rosa» che affida il secondo ruolo principale a una giovane modista, facendola subentrare nell'amore di un principe a Léocadia, famosa cantante lirica di cui è la sosia, non si cura invece di spiegare l'insolito caso al centro dell'intreccio, probabilmente perché germogliata nell'*humus* dell'illusionismo teatrale: quel caso esiste in scena e tanto basta. Ma nel testo di Anouilh l'amore dei vivi trionfa, e Léocadia troverà una seconda morte, questa volta senza versamenti di lacrime.

che Baudelaire aveva formulato nel *Peintre de la vie moderne* (1863) e in altri testi, ed è spesso rivendicato dai letterati decadenti.

Quando, a causa di un incendio, naufraga la nave su cui lord Ewald sta tornando in patria e su cui sono imbarcate anche Alicia, espulsa dalla sua vita, e Hadaly chiusa in una cassa di legno nello scompartimento delle merci, è quest'ultima che egli si affanna vanamente a salvare dalle fiamme. Rientrato nel suo castello, spedisce a Edison un telegramma, per comunicargli di essere inconsolabile *soltanto* per Hadaly, e di portare il lutto soltanto per lei. È proprio questa dislocazione paradossale dell'oggetto del rimpianto la ragione per la quale *L'Ève future* trova posto in queste pagine. Tanto più se la si guarda alla luce del vero e proprio manifesto dell'idealismo di fine secolo che lo scrittore fa enunciare a Edison, nel passo in cui gli incombe di specificare quale finalità perseguisse la sua invenzione: era di offrire agli umani di quei tempi «*évolus et nouveaux*»[6] la possibilità di preferire «*à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion*» [*ibidem*, I 952].

Un'altra famosa cantante di opere, Stilla, ha una presenza determinante nello *Château des Carpathes* (1892), romanzo di Jules Verne. Fidanzata a Franz de Télek, giovane conte romeno, Stilla vede comparire a ogni rappresentazione, in qualsiasi teatro d'Italia si esibisca, una figura maschile che la intimidisce: è costui Rodolphe de Gortz, maturo barone melomane, proprietario del castello dei Carpazi e posseduto da una passione ardente non solo e non tanto per la donna, sebbene sia «d'una bellezza incomparabile» come la sua voce, ma per l'artista. Le sue apparizioni ossessive minano la salute della cantante, che accetta di maritarsi al conte, anch'egli spettatore assiduo ma benaccetto, con il proposito di abbandonare le scene dopo un'ultima recita al San Carlo. Recita che le sarà fatale, perché scorge per la prima volta in piena luce Gortz, e la turbano ancora di più i suoi occhi fiammeggianti, il volto «*extatique, effrayant de pâleur*». Arrivata alla scena dell'*Innamoramento d'Orlando* di Felice Arconati nella quale il suo personaggio, sul punto di morire, canta la frase «innamorata, mio cuore tremante, voglio morire», Stilla muore davvero [Verne 1966, 149].

[6] Il romanzo aveva portato nelle redazioni preoriginali *L'Ève nouvelle* come titolo. Quello definitivo è sembrato materializzare il rigetto del presente in corso lungo il testo, a vantaggio del passato di cui è ipostasi l'Eva della *Genesi* e, appunto, del futuro.

Sconvolti, Télek e Gortz si ritirano ciascuno nel proprio castello, ognuno incolpando l'altro per la morte di Stilla, uno a causa del terrore che aveva suscitato in lei, l'altro a causa di nozze che le avrebbero impedito di continuare a cantare, e il canto era la ragione stessa della sua esistenza. I capitoli iniziali, anticipando il futuro, avevano rappresentato il castello del barone in stato d'apparente abbandono, abitato di notte da forme strane che una luce spettrale illuminava, e che impaurivano gli abitanti del villaggio. Cinque anni dopo, quando la cronologia corretta della storia si ripristina, Télek, il quale aveva cominciato a viaggiare per alleviare la sua pena, capita proprio in quel villaggio. Informato dei bizzarri fenomeni che si producevano nell'antico maniero, ma soprattutto del fatto che il maniero appartiene a Gortz, decide di recarvisi. Non prima, tuttavia, che nella locanda, mentre è solo e si trova fra il sonno e la veglia, labbra invisibili «lascino sfuggire» vicino al suo orecchio una romanza che Stilla aveva cantato in un concerto al San Carlo (sogno, ma forse no). Il giorno seguente, raggiunto il castello e inerpicatosi sul terrapieno del bastione, Télek cerca di penetrare nella tenebrosa dimora, però la notte imminente lo frena. Tutt'a un tratto, in cima al bastione, vede apparire la sagoma vaga, poi sempre più nitida, di una donna con i capelli sciolti e le mani tese, che veste il bianco abito di Angelica, indossato da Stilla nella scena finale dell'*Orlando*. È immobile, e lo guarda fissamente, ma la visione svanisce presto. Saremo informati del fatto che non era Stilla in qualche modo rediviva, pure se sembrava «*aussi "réelle" que lorsqu'elle était pleine de vie et dans toute la splendeur de sa beauté*» [*ibidem*, 238], bensì l'ingrandimento di un suo ritratto, riflesso su uno specchio da un dispositivo ottico che Orfanik, scienziato geniale e misconosciuto, aveva inventato per conto del barone. Non c'è trascendenza, qui, ma il trionfo di un'illusione visiva che serve da supporto al suono reale della voce di Stilla, senza la quale, a Napoli, era parso al barone che sarebbe stato incapace di continuare a vivere. Quella voce era stata registrata su un cilindro metallico durante le ultime recite al San Carlo, con un sistema di apparecchi fonografici alloggiato all'interno di un palco munito di una grata mobile. Saremo informati pure del fatto che il canto apparentemente ectoplasmatico udito dal conte era in realtà una registrazione trasmessa per via telefonica da Orfanik (troppo andrei per le lunghe se mi provassi a spiegare come ciò fosse stato possibile), per fargli credere che Stilla era viva.

Il racconto continua seguendo il conte, novello Orfeo e novello Teseo, mentre si addentra nel labirintico castello, in un'oscurità interrotta qua e là da punti luminosi (sono lampadine elettriche), alla ricerca di una morta che crede viva e prigioniera del suo rivale. Il ponte levatoio si era abbassato per invitare il conte a entrare, e si era richiuso dopo il suo passaggio, convincendolo di essere prigioniero a sua volta. Dal suo ingresso in poi gli eventi precipitano. Egli sorprende e aggredisce Gortz, che sta contemplando il luminoso ritratto di Stilla e ascoltando il suo canto, ma, riuscito a divincolarsi, il barone accoltella il ritratto, frantumando lo specchio retrostante e con esso l'illusione della quale, Pigmalione per procura, si era nutrito per cinque anni. A quella vista Télek perde conoscenza, e il rivale fugge dal castello portando sotto il braccio la scatola, «lunga quindici pollici e larga sei», nella quale è custodito il prezioso cilindro. Non appena esce all'aperto, però, uno degli uomini che cercavano Télek, allarmati dalla sua scomparsa, gli spara un colpo di fucile: il proiettile lo manca, ma fracassa la scatola, uccidendo, come grida Gortz disperato, la voce e l'*anima* di Stilla. La fine del romanzo mostra il barone morire a causa di un'esplosione programmata male e il conte smarrire per qualche tempo la ragione, sopraffatto dal dolore,

Completiamo il discorso con tre notazioni collegate tra loro. La prima è che nell'*Ève future* Villiers aveva irriso il «sole levante della scienza» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, II 712], mentre, nella pagina iniziale del suo romanzo, Verne si lancia in una celebrazione di «questo pratico e positivo XIX secolo». Altro fatto da rilevare: diversamente dall'automa immaginato da Villiers, tutti i meccanismi che prestano a Stilla una vita virtuale e tramandano il suo canto, al riparo dall'imperfezione del mondo e dall'inflessibile legge del divenire, sono oggetto di descrizioni accurate e credibili. È significativo infine che, condividendo la sorte ineluttabile di quelle reali, entrambe le vite *create* artificialmente si perdano.

4. Reliquie

La capigliatura della cara morta, frammento inalterato e inalterabile di un corpo ormai disgregato, è rappresentata da Rodenbach con tutti i crismi, fisici e spirituali, di una reliquia. È l'unico resto della morta

strappato alla tomba, e ha non soltanto il potere di evocare la memoria del *tutto* da cui proviene, ma anche quello, illusorio e provvisorio, di dare vita a un nuovo tutto, identico a quello perduto. Ed erano reliquie anche i ritratti, le fotografie della morta, i suoi oggetti quotidiani che Viane maneggiava tremando, come oggetti di un culto, e lo specchio nel quale Jane aveva osato rimirarsi.

Le immagini della decollazione, per il loro valore simbolico, per la forza degli archetipi scritturali e per la persistenza nella memoria collettiva di alcune esecuzioni storiche,[7] ricorrono con frequenza nella letteratura europea, da Dante a Boccaccio, da Villon a Keats, a Heine, e dilagano presso gli scrittori decadenti [cfr. Palacio 1994, 27-52]. Talvolta queste immagini sono proposte in forme e per ragioni che interessano da molto vicino il nostro tema. Si sa che *Le rouge et le noir* (1830) di Stendhal si chiude sull'ostensione spettacolare di una testa eletta a reliquia, quella del protagonista Julien Sorel, decapitato per avere sparato due volte durante la celebrazione di una messa a Madame de Rênal, che era stata sua amante. Al processo Julien non aveva ricevuto clemenza dalla giuria, benché Madame de Rênal, sopravvissuta all'attentato, avesse perdonato pubblicamente il suo gesto «maldestro». Ma della giuria faceva parte l'antico rivale in amore Valenod, che voleva la sua morte e aveva approfittato della sua orazione difensiva, essa sì maldestra e indisponente, per ottenerla. Mathilde de La Môle, amante attuale del condannato e incinta di lui, e Madame de Rênal, per la quale i suoi sentimenti si erano riaccesi in prigione, avevano sperato in un ricorso in appello e, la seconda, anche in una richiesta di grazia al re, per la quale si sarebbe adoperata: ma le buone disposizioni di entrambe avevano cozzato contro una rassegnazione irremovibile.

Subito dopo l'esecuzione, Fouqué, amico da sempre di Julien, riscatta il suo corpo dal carnefice. Mentre lo veglia di notte a casa sua, dopo averlo coperto con un mantello, sopraggiunge Mathilde e gli chiede di poter vedere la salma. Il ricordo del suo antenato Boniface de La

[7] Nei *Mémoires d'outre-tombe* si legge che il ricordo di un sorriso di Marie-Antoinette aveva temperato il raccapriccio sentito da Chateaubriand nello scorgerne il teschio, in occasione delle esumazioni del 1815: «*Au milieu des ossements, je reconnus la tête de la reine par le sourire que cette tête m'avait adressé à Versailles*» [Chateaubriand 2003, I 1107].

Môle, amante della regina Marguerite de Valois (la "*Reine Margot*"), decapitato nel 1574 insieme con l'amico piemontese Coconasso, amante di Henriette de Nevers, le offrono il modello e il coraggio per fare quello che si appresta a fare. Sapeva che, stando a una credenza diffusa – la ritroveremo presto –, la regina aveva fatto imbalsamare la testa di Boniface e l'aveva poi sepolta personalmente in un'abbazia ai piedi di Montmartre (ma secondo altre fonti l'avrebbe invece tenuta con sé).[8] Dopo avere sollevato il mantello e soffocato l'orrore, Mathilde depone la testa su un tavolino di marmo e la bacia sulla fronte. Poi segue in carrozza fino alla tomba, al riparo dagli sguardi, l'uomo che tanto aveva amato, portandone sulle ginocchia la testa. La tomba è posta su una cima fra le più alte del massiccio del Giura. Lassù, sola con Fouqué al termine del servizio dei morti, seppellisce la testa con le sue mani. E importa mettere in evidenza, continuando a registrare le forme nelle quali l'oltretomba è concepito di volta in volta, che Julien, prima di comunicare a Fouqué il nome del luogo in cui desiderava essere sepolto, aveva pronunciato queste parole: «*Qui sait? peut-être avons-nous encore des sensations après notre mort*». E aveva soggiunto che il panorama che si godeva dal luogo scelto avrebbe fatto invidia all'anima di un filosofo [Stendhal 2005, 804].

Motore immobile di un attaccamento tenace, evocato nella *Vie de Rancé* (1844) di Chateaubriand, è un'altra testa mozzata. La duplice vita, mondana poi monastica, di Rancé è articolata dall'illustre biografo precisamente attorno alla decapitazione di Madame de Montbazon, la donna che amava. Il 30 aprile 1657, il giovane abate tornò da una partita di caccia senza sapere che in quel frattempo la duchessa era morta a causa di una malattia infettiva, e ne trovò la testa accanto alla bara dov'era adagiato il corpo. La conseguenza fu una conversione fulminea alla devozione religiosa più incandescente. Chateaubriand riferisce la voce secondo la quale egli avrebbe conservato la testa fatale nella cella in cui viveva segregato, e vaglia le testimonianze dei coevi a tale riguardo, che divergono. Nell'edizione originale, lo scrittore aveva fatto seguire alle considerazioni esposte una coda rivelatrice del suo personale convincimento, poi soppressa:

[8] L'intera storia è raccontata da un dotto accademico nel capitolo X del tomo I del romanzo [Stendhal 2005, I 621-622].

> *Il ne serait pas impossible qu'après le décès de Madame de Montbazon, Rancé eût obtenu la relique qu'il avait adorée. Marguerite de Valois et Henriette de Nevers firent embaumer les têtes de Coconnas et de La Môle, leurs amants décapités, et elles les gardèrent parmi les marques de leur amour* [Chateaubriand 1969, I 1379 nota c].

Non si trattava, ai suoi occhi, di una questione di credibilità o d'incredibilità oggettive, ma di una verosimiglianza da calcolare secondo criteri che trascendono questa alternativa radicale. Come la treccia della morta in *Bruges-la-Morte*, così quella testa era ancora e sempre l'amata, la parte che perennemente alimentava la memoria della persona alla quale era appartenuta, la testimonianza simultanea della sua assenza e della sua presenza. Il fatto più notevole, dal nostro punto di vista, è che, per Chateaubriand, un amore, *l'*amore, non solo potesse perpetuarsi nell'oltretomba, ma anche superare ogni limite di ragionevolezza. Del resto, nella seconda edizione "purgata" del libro sussistono frasi che configurano una passione esclusiva e furiosa anche dopo la trasmutazione di Rancé dal *vetus homo* nel nuovo: una nera malinconia piegò il suo animo, le notti gli erano insopportabili e passava i giorni a vagabondare senza meta nei luoghi più deserti, invocando il nome di colei che non poteva rispondergli. Chateaubriand, assistito da una solida documentazione, ma rimasto pur sempre il legislatore del romanticismo francese, indica perfino come il severo riformatore della *Trappe* avesse tentato di richiamarla in vita con pratiche occultistiche.

5. Pietre e memoria: morfologie

In materia di proiezioni di desideri e speranze nell'aldilà, una scena inusuale configura Baudelaire in *Remords posthume*, sonetto XXX delle *Fleurs du mal*, rivolgendosi con rancore a una destinataria invocata dapprima come «*ma belle ténébreuse*», tacciata poi dell'epiteto doppiamente offensivo di «*courtisane imparfaite*» (imperfetta, forse, perché incapace di fingere emozioni che non prova). Quando avrà un luogo senza luce per alcova, e una pietra le opprimerà il petto e i fianchi indolenti, la tomba la rimbrotterà per non avere conosciuto ciò che i morti rimpiangono (l'amore, gli affetti?): «*Et le ver rongera ta peau comme un remords*», verso finale [Baudelaire 1971, II 32-33].

Questo testo, il quale allude a un monumento fatto di marmo nero, ci introduce agli artefatti che custodiscono un corpo e una memoria. Properzio racconta nella settima elegia del libro IV che Cinzia morta gli era apparsa respirando e parlando come una viva, con tono accusatore. Gli aveva rimproverato di non avere seguito le sue esequie né versato lacrime per lei, e di non avere – ingrato – rivolto una preghiera al vento affinché soffiasse sul suo rogo. Gli aveva chiesto poi di bruciare tutti i versi scritti per lei, così da evitare usurpazioni da parte della donna che ne aveva preso il posto. Infine, se avesse voluto riscattarsi, avrebbe dovuto piantare un'edera sulla sua tomba, e far iscrivere il distico commemorativo che lei stessa gli detta, non avendone scritto uno lui, sopra una colonna: marmo parlante che conserverà, oltre al nome inalterabile, l'archivio di chi lo portò, sepolta, ma viva di una seconda vita nel ricordo della posterità.

Properzio, invece, si era curato di comporre il proprio messaggio, in un'elegia nella quale dava disposizioni a Cinzia per le proprie esequie e la propria inumazione, pregandola, prima che la fiamma lo facesse cenere, di deporre *oscula suprema* sulle sue labbra gelide (II 13b, 35-36]. Quanto agli altri lirici, Tibullo accenna a un *lapis* sopra le sue ossa, sul quale sarebbero state iscritte le sue *notae* (I 3, 55-56), mentre Ovidio chiede soltanto che le sue ossa siano riportate in patria dentro una piccola urna e sotterrate nella campagna suburbana, non volendo essere esule anche da morto («*sic ego non etiam mortuus exul ero*»). Quindi versifica il *titulus* che i passanti potranno leggere scolpito a grandi lettere sul marmo, e forse non rincrescerà loro di augurare un buon riposo ai resti del «cantore di teneri amori» (*Tristia*, III 3, 71-76). Ha predisposto il proprio epitaffio anche il pastore di origine divina Dafni, nell'*Egloga quinta* di Virgilio, e prega gli altri pastori di concedergli l'onore di un tumulo, sopra il quale lo incideranno (40-44).

Questa divagazione vale a segnare il legame indissolubile che i poeti romani istituivano tra l'epitaffio e la sua sede di pietra, a somiglianza di quanto accadeva nella pratica funeraria corrente, e diversamente dagli epitaffi raccolti nell'*Antologia palatina*, pochi dei quali erano stati concepiti per sepolture reali, come denota la rarità stessa dei reperti archeologici. La maggior parte erano destinati fin dall'origine al papiro o alla pergamena [*Anthologie palatine* 1929-1994, IV 34-41]. Una tomba senza nome condanna a una morte definitiva la

persona che tiene prigioniera, ma il testo commemorativo dissociato dalla tomba, se combatte la minaccia dell'oblio, toglie tuttavia realtà al morto e disincarna la morte.

L'astrazione più totale, quindici secoli più tardi, contrassegna la ballata 69 di Charles d'Orléans, prigioniero in Inghilterra dal 1415, che è dedita a raccontare in quali modi il principe avesse celebrato il rito funebre della sua dama (il nome è taciuto, ma sappiamo che era quello della sposa Bonne d'Armagnac, morta in Francia verso il 1432). La rappresentazione della cerimonia si attua infatti attraverso una complessa costruzione allegorica, in cui sentimenti (dell'amante) e virtù (dell'amata) si materializzano in oggetti e azioni appartenenti al mondo sensibile: nella cappella d'Amore, «*Penser douloureux*» canta la messa per l'anima di lei, che per volere divino è stata elevata in Paradiso, ceri di pietosi sospiri provvedono all'illuminazione, la sepoltura è fatta di rimpianti, tutti dipinti di lacrime, zaffiri di lealtà sono la materia della pietra che copre la salma, e tutt'intorno sono scritte riccamente le parole seguenti: «*Cy gist vrayement / le tresor de tous biens mondains*» [Orléans, 1992, 192-194].

È un fatto rilevante – annunciato dal riferimento alla «cappella d'Amore» – la convivenza, in questo testo, di una prospettiva mondana e di una celeste: da una parte, la spoglia mortale come appoggio per la memoria dei vivi; dall'altra, l'anima che se ne separa, per intraprendere un cammino ascensionale. Convivenza che innesca una dialettica complessa, presente, anche sotto forme diverse, in molte evocazioni del destino postumo degli esseri scomparsi. Nel ciclo di ballate dove onora colei che tanto amava (57-63, 69-70), il principe riprende sì il tema scritturale della *vanitas vanitatum* con inflessione didattica (60: «*le monde n'est que chose vaine*»), e un'altra volta si augura di ritrovarsi con lei in Paradiso (62), ma poi si sfoga con Venere per le pene che soffre (63) e ringrazia il dio d'Amore per avergli donato molti dei suoi beni (64). Sentendosi infine troppo rattristato per poter sopravvivere, fa testamento, e lega il suo «*esprit*» al dio d'Amore perché lo accolga nel *suo* Paradiso (70). Come in altri testi dell'epoca, dallo *Champion des Dames* (1440) di Martin Le Franc al *Livre du Cuer d'Amours espris* (1457) di René d'Anjou, peraltro satelliti entrambi del *Roman de la Rose*, la religione amorosa prevede, in accordo con quella cristiana, che la ricompensa postuma si conquisti grazie a un'esistenza morigerata,

secondo i canoni rispettivi. E, in maniera analoga a quei corposi poemi, nelle ballate di Charles d'Orléans tali canoni rispecchiano valori nettamente terrestri (e feudali), come «*loyauté*», «*courtoisie*», «*honneur*», e un abisso etico insuperabile separa gli amanti sinceri dai mendaci. (A conforto del principio secondo il quale tutto si tiene, vorrà dire qualcosa se Tibullo pensa che Venere guidi nei campi Elisi gli amanti probi, tra i quali non manca d'includere sé stesso, mentre la sede di chi ha contravvenuto ai suoi comandamenti giace nascosta in una notte profonda [I 3, 57-80]).

Un'ultima osservazione a questo riguardo: nell'interrogarsi sulle ragioni che hanno strappato dal mondo della luce una donna giovane, e virtuosa secondo entrambe le scale di valori, il principe incolpa in successione Morte, Fortuna e Destino personificati (57, 58, 61), ma si trattiene dal chiamare in causa un volere o un assenso superiori. Per dire la verità, affiorano raramente alla superficie dei testi di ogni epoca a me noti, di fronte alla difficoltà di accettare una separazione definitiva dalla persona amata, i segni di un'inquietudine metafisica, e meno ancora quelli di un'insofferenza dei decreti divini. Gli scrittori per solito chinano il capo dinanzi alla legge di natura o alla fatalità, sia comunicando direttamente ciò che pensano, sia esprimendosi per interposto personaggio, anche nelle occasioni in cui l'incitamento alla rassegnazione pronunciato dai filosofi antichi o dalla pastorale cristiana sia accolto a prezzo di un laborioso processo di sublimazione della sofferenza. Andrà però citata un'eccezione notabile, contenuta nelle *Stances* di Ronsard in morte di Marie (1578), il valore della quale appare ancora più marcato se si considera la turbolenza religiosa che caratterizza il contesto storico. Un verso, uno solo ma fulminante (49), formula allocutivamente questa accusa diretta: «*Ciel, que tu es malicieux* [malevolo]*!*» [Ronsard 1963, 331].

Tornando agli appoggi materiali per le care rimembranze, una vera e propria poetica dei monumenti funerari, nella quale la malinconia si associa a una specie di piacere della malinconia, è distintamente visibile (anche nel senso letterale dell'aggettivo, il testo essendo inseparabile dal suo ricchissimo apparato iconografico, e testo e immagini illustrandosi reciprocamente) nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) già menzionata. L'opera narra il complesso pellegrinaggio amoroso di Polifilo attraverso un paesaggio di campagne geometriche, di labirinti,

di fontane amene e architetture ammirate non benché, ma perché in rovina. Stazione capitale dell'itinerario è l'ispezione del Polyandrion, il cimitero degli amanti smaniosi, luogo d'incantamento che ispira al visitatore una fantasticheria oscillante fra i termini contrastanti di caducità e di permanenza, di lutto e di passione. E questo è anche uno dei capitoli del romanzo in cui si manifesta con la maggiore nitidezza una venerazione per l'Antichità e per i suoi resti monumentali, che Polifilo va indagando, mostrandosi di volta in volta «mirabondo», «laetificato», «alquanto commoto». Dentro una costruzione rimasta quasi indenne dall'opera del tempo scorge «due cadaveri integri riservati». Un epitaffio vetusto, esso pure prodigiosamente integro, dato che giace su un blocco di marmo rovesciato, rivela la misera sorte dei due amanti, che furono consunti dall'inedia. Ma la Morte volle che per sempre rimanessero abbracciati strettamente, e conservassero per sempre i loro volti e i loro corpi quali erano stati. Desta meraviglia, giacché l'epitaffio la dichiara *vitae inimica*, il moto di pietà che la mosse, come sorprende la reazione del viandante, estraneo al luogo e ai fatti, reso tuttavia «lachrymabondo» dalla visione della miracolosa coppia e dalla lettura del testo che ne compiange i casi [Colonna 1980, I 255-256].

Una tomba meno imponente è l'elemento centrale di *Apparition*, ventitreesima delle *Nouvelles méditations poétiques* (1823) di Lamartine, che propone una rappresentazione poetica perfetta, anche per la sua circolarità, del legame tra una morta amata e colui che le sopravvive e continua ad amarla. Genuflesso come ogni sera sulla sua tomba, dove il nome stesso mezzo cancellato è testimone di una lunga fedeltà, il locutore (*alter ego* evidente e quasi dichiarato della persona storica del poeta) assume la postura dell'officiante di un autentico culto. La perfezione di cui parlavo sta nel fatto che la donna oggetto di quel culto ha varcato la barriera che separa due universi e ora è china su di lui. Pur essendo ritratta come un'anima priva di corpo, la figura esterna che le era appartenuta si staglia sullo sfondo oscuro, e possiede a sua volta occhi che penetrano, una bocca che mormora parole tenere. Un dato del poemetto, che ritroveremo in *Spirite* di Gautier, appare degno di nota sotto l'aspetto ideologico: Dio non soltanto ha permesso, ma ha promosso, anche se per poco tempo e in quella forma inconsistente, il ritorno della morta nell'universo dei vivi [Lamartine 1834, 213-216].

La moltiplicazione dei monumenti funerari in atto dal Rinascimento [Panofsky 1992, 67-96] sembra indicare una disposizione collettiva a credere che, pur essendo diventati parti di un regno ultraterreno, gli esseri tumulati rimangano comunque su questa terra. Abbiamo visto come, nelle scene di visita che apparecchiano i testi illuminati dalla speranza, le azioni e i sentimenti si compiano e si provino al limite dei due mondi e tra presente e futuro:[9] per questa ragione significano più di quanto mostrino. Nel sonetto famoso ed enigmatico che inaugura *Les Chimères* (1853) di Gérard de Nerval, intitolato *El Desdichado*, questa prossimità fisica tra vita e morte non viene invece instaurata, e la comunicazione fa appello a una scenografia diversa. L'*io* poetico, dall'identità molteplice, lamenta nella prima quartina la morte della sua sola stella, per rivolgersi poi a un *tu* chiuso nella notte di una tomba lontana, che già seppe consolarlo in passato, chiedendogli di consolarlo per il lutto presente. Qui la tomba è prigione e oscurità, ma anche luogo di concentrazione mistica, e la spoglia che vi soggiorna detiene il potere di rianimare nella memoria del *Diseredato* immagini radiose, le quali significano anch'esse più di quanto mostrino: «*Rends-mois le Pausilippe et la mer d'Italie, / la fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé…*» [Nerval 1986, 693].

Al polo opposto delle visite ai sepolcri, ispirate da una sedimentazione della dolorosa vedovanza, adatta a offrire una spinta alla reminiscenza di episodi particolari della vita affettiva, si collocano, ma solo in apparenza, le scene in cui l'essere amato lascia questo mondo in presenza dell'essere che lo ama. Si tratta, di fatto, della forma non mediata e parossistica del contatto tra vita e morte. Si può aggiungere che la negatività per eccellenza del cadavere rispetto alla funzione delle funzioni – la funzione vitale – rende problematico pensare che *quella* morte non sia totale e definitiva, e possa dare adito a proiezioni in un trascendente avvenire. Scene di questo tipo sono disegnate frequentemente nei romanzi sentimentali francesi del primo Ottocento, sull'esempio di *Manon Lescaut* (1731) dell'abate Prévost (Manon spira nel

[9] Si aggiungerà un esempio struggente: Chateaubriand racconta nei *Mémoires d'outre-tombe* di avere letto la lapide di una giovane sposa inumata a Venezia, su cui erano incise le parole seguenti: «Ci rivedremo». «Fosse vero! [*Si c'était vrai!*]», aveva sospirato il visitatore [Chateaubriand 2003-2004, II 850].

deserto americano tra le braccia dello sposo promesso Des Grieux, che riceve da lei le supreme «*marques d'amour*» e vorrebbe morire a sua volta) e di *Paul et Virginie* (1788) di Bernardin de Saint-Pierre (Virginie annega nel mare in tempesta sotto gli occhi di Paul, che cerca invano di salvarla, e due mesi più tardi soccomberà al dolore).

In molte scene dello stesso genere si coglie una sovradeterminazione sia dell'agonia che delle ultime parole della persona morente,[10] e ciò dipende anche dal peso di cui sia l'una che le altre erano state caricate, ai fini della salvezza, da una predicazione di lunga durata. È vero che nell'Ottocento si assiste a una laicizzazione del senso della morte, caratterizzata da moventi dissimili rispetto al rivolgimento della cultura e della sensibilità che si era prodotto tra Quattro e Cinquecento (cfr. Tenenti 1957, capitoli III-V]. Tuttavia, il largo favore incontrato in Europa dalla poesia cimiteriale britannica aveva non solo diffuso il gusto di tutto ciò che è defunto, diruto o memoria, ma pure ripreso e veicolato i vecchi motivi pedagogici cristiani, prima di tutti quello della morte come *transitus* verso la vera vita, e affidato alla sepoltura la funzione di richiamo dell'universale Vanità. Propositi di edificazione evidenti, intesi male però da molti lettori anche illustri e da un pittore come Girodet, guidano, come avremo modo di osservare, il racconto dell'agonia e della morte di Atala nel romanzo omonimo di Chateaubriand (1801). Non hanno invece dato luogo a fraintendimenti le ore estreme di Pauline de Beaumont nei *Mémoires d'outre-tombe*, di Madame de Couaën in *Volupté* (1834) di Sainte-Beuve e di Henriette de Mortsauf nel *Lys dans la vallée* (1836) di Balzac.

A eccezione di Atala, la quale spira alla sola presenza di due figure maschili diversamente coinvolte, le altre sono morti spettacolo, che si compiono alla presenza di un'assemblea numerosa, costituita dall'amante *en titre*, dal medico, dal sacerdote, dai familiari e dai domestici, e sono codificate meticolosamente dal rituale religioso, con l'amministrazione dei tre sacramenti, confessione, comunione, estrema unzione. Tutte le morenti pronunciano un discorso d'addio, chiedendo perdono

[10] Sotto il profilo emotivo e quello dell'esemplarità, il decesso di Julie nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau costituiva il precedente più compiuto: ha un suo chiaro significato che l'amante Saint-Preux, escluso dall'evento per esigenze narrative, venga comunque informato dei suoi ultimi pensieri da una lettera postuma.

per le colpe commesse e dispensando le raccomandazioni estreme (Bercegol 2005, 43). È da sottolineare invece, fatti i debiti aggiustamenti, come sia estraneo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1801) ogni intendimento didascalico, e la morte di Jacopo avvenga in una cupa solitudine. Dal canto suo Teresa, «senza mandare lagrime né parola», cade tramortita quando ne acquista conoscenza, e si chiude in un «mortale silenzio».

6. Rimorsi, malintesi e promozioni postume

Questo bel verso – «*Sic mortis lacrimis vitae sanamus amores*» – si legge nel libro IV 7, 69 delle elegie di Properzio. Lui stesso aveva «sanato» con le lacrime per Cinzia morta l'amore imperfetto sentito per lei viva, facendole recitare, come già si è ricordato, l'elenco delle mancanze che aveva commesso, prima fra tutte quella di non averla «richiamata indietro»: perché, se lo avesse fatto, Cinzia avrebbe potuto ottenere dagli dèi «ancora un giorno». Lo ottenne, come si sa e Cinzia sapeva, Laodamia per il marito Protesilao, primo guerriero greco a sbarcare e a morire a Troia.

Rimpianti e rimorsi di solito tardivi, determinati sia da cattiva coscienza, sia dall'ammissione schietta di colpe, s'incontrano con frequenza in testi di ogni epoca e orizzonte. Che, sull'orlo di una rottura amorosa, la cosa peggiore sia partire senza dirsi addio, è l'ultima lezione data da *Adolphe* (1816) di Benjamin Constant: romanzo nel quale una donna muore non soltanto né tanto perché sa di essere male amata, ma per avere ricevuto la brutale rivelazione della viltà del suo amante, appunto incapace di affrontarla per dirle addio. Il suo castigo sarà il tormento che procura la consapevolezza d'«*avoir ajouté des remords aux regrets et des fautes aux souffrances*» [Constant 2011, 122].

E come non ricordare, nella galleria dei rimorsi, quello cocente di Enea, quando scende nell'Ade e riconosce l'«*infelix Dido*» con la ferita recente, in mezzo ad altre ombre di donne morte a causa di una passione infausta. Enea le parla «con dolce amore», giurandole di avere lasciato a malincuore la sua terra, obbligato dallo stesso comando divino che adesso lo fa andare nei campi del pianto. E non poteva credere che la sua partenza le avrebbe recato tanto dolore. Ma Didone continua a va-

gare nella vasta selva senza proferire una sola parola, con gli occhi fissi al suolo e il volto rigato di lacrime, insensibile alle parole di Enea più che se fosse fatta di pietra. Infine si scuote e fugge, «*inimica*», nel bosco ombroso. Non può fare altro Enea, «scosso dall'iniqua disgrazia», se non seguire a lungo, a sua volta lacrimando, il cammino della donna amata, che non rivedrà mai più [*Eneide*, VI 440-476].

Massimo monumento funerario di carta innalzato per una adolescente, e massima espressione di un certo versante del romanticismo sentimentale, il ciclo che Lamartine era andato costituendo dal 1820 con episodi in versi e in prosa fu conchiuso nel 1849 dal romanzo *Graziella*, il cui protagonista, e narratore in prima persona, s'identifica con l'autore senza schermi né filtri. Seguiamo, così, il ventenne Alphonse mentre viaggia in Italia e si spinge fino a Napoli, dov'è raggiunto dal compagno di collegio prediletto, Aymon. Dopo qualche tempo, curiosi di nuove esperienze, i due amici s'imbarcano con un vecchio pescatore e suo nipote, ma una notte una bufera li sospinge verso Procida, dove il vecchio ha casa. Nell'isola Alphonse incontra un'altra sua nipote, la giovane corallaia Graziella, il cui volto, visto apparire nella cornice di una finestra dopo il braccio nudo e bianco che aveva aperto i battenti, lo incanta. Poiché il maltempo si prolunga, la povera famiglia del vecchio lo ospita insieme con Aymon per alcuni giorni, sufficienti ad accendere tacitamente la sua anima e quella di Graziella. Quando torna a Napoli, Alphonse è lasciato dall'amico, che la madre ha richiamato a Parigi. Non resistendo alla solitudine e alla nostalgia, s'imbarca di nuovo per Procida, e questa volta si trattiene nell'isola per molti mesi. Graziella era stata promessa a un giovane del luogo ma rifiuta di fidanzarsi, e il sentimento che prova per l'ospite può essere allora dichiarato ed è dichiarato quello per lei. Frattanto Aymon aveva fatto ritorno a Napoli, con l'incarico di riportare a Parigi l'amico. Alphonse quasi fugge da Procida per raggiungerlo e parte insieme a lui, dopo avere scritto a Graziella una lettera in cui le prometteva di tornare presto da lei. Ma la promessa non poté – o non volle – essere mantenuta. Qualche mese più tardi, rientrato a casa da un ballo, Alphonse trova un pacchetto che contiene una lettera e una ciocca di capelli. Graziella, gravemente malata, aveva voluto dirgli addio prima di perdere le forze, e lasciargli quei capelli affinché, oltre all'anima, «qualcosa di sé rimanesse vicino a lui» [Lamartine 1855, 278].

Rimemorato da uno scritto all'altro, quell'amore sempre più lontano negli anni non è soltanto una gemma conservata nel cuore, ma vale anche (e forse anzitutto) a evocare, nel senso antico e magico del verbo, il tempo della giovinezza e i miracolosi paesaggi mediterranei, suscitatori di poesia. A ogni modo quei testi, incluso il lungo poema intitolato *Le premier regret* che sigilla il romanzo, sono anche fra quelli nei quali, dietro l'espressione del rimpianto, si profila nella maniera più trasparente l'ombra accorante del rimorso. Come Graziella temeva, così Lamartine sapeva che l'abisso sociale da cui erano separati avrebbe impedito qualunque forma di futuro comune. Non è un caso se, il giorno nel quale l'«*Ève naïve*», come la soprannomina, gli si era presentata con un vestito "alla francese" che si era fatto cucire dalle amiche, il futuro poeta (come Hugues Viane nella scena corrispondente di *Bruges-la-Morte*) era stato «*plus peiné que réjoui de cette profanation de la nature*» [*ibidem*, 271].

Nessun testo potrebbe aprire la rassegna dei malintesi fatali, delle amare scoperte di verità ignorate o travisate, meglio del *Fidanzamento a Santo Domingo* (*Die Verlobung in St. Domingo*, 1811) di Heinrich von Kleist. Questo racconto illustra una delle «leggi» del tragico moderno, la quale, secondo Jules Monnerot, si può compendiare nella proposizione seguente di Karl Jaspers: «Ogni azione determina nel mondo conseguenze delle quali l'agente non era consapevole».[11] La storia, ambientata nella colonia francese di Santo Domingo, si costruisce di riflesso alla malvagità criminale di Congo Hoango, uno schiavo liberato che ha ucciso il padrone e occupato la sua casa e le sue terre, e ora è dedito all'uccisione sistematica dei bianchi, ai quali dà la caccia assistito da un manipolo di ex schiavi. Sono gli anni della rivolta nera guidata dal generale Dessalines (1802-1803), che aveva come primo obiettivo la conquista della capitale Port-au-Prince, tenuta ancora dai Francesi, dove i bianchi cercavano di asserragliarsi per scampare ai massacri in atto nelle città minori e nelle campagne.

Hoango vive con una vecchia mulatta e la giovane figlia di lei, di nome Toni, meticcia dalla pelle tanto chiara che poteva passare per bianca. Quando Hoango è assente, la bella Toni serve da esca per tratte-

[11] Citata in francese da Monnerot 1969, 7, e controllata in Jaspers 1932, II 246: «*Jede Handlung hat Folgen in der Welt von denen der Handelnde nicht wusste*».

nere fino al suo ritorno, senza insospettirli, i bianchi di passaggio diretti a Port-au-Prince. Uno di questi è l'ufficiale svizzero Gustav von der Ried, arruolato nell'esercito francese, che giunge alla casa nottetempo, lasciando per prudenza in una boscaglia vicina la dozzina di parenti e domestici da cui è accompagnato, e bussa alla porta. È Toni ad aprirla, e le prime parole scambiate dai due personaggi tradiscono un turbamento che si convertirà molto presto in innamoramento. La giovane, al termine di una conversazione che le ispira una vera e propria riforma interiore (fino allora aveva svolto con zelo il compito disumano che Hoango le aveva imposto), decide di salvare la vita allo straniero, rispondendo anche alla spinta del cuore. Gustav, durante quella stessa conversazione, si era infervorato a sua volta a un punto tale da metterle al collo, come dono di fidanzamento, un piccolo crocifisso d'oro, caro ricordo, e da dirle che l'indomani avrebbe chiesto la sua mano alla madre.

Toni si trattiene nella stanza dove Gustav riposa in un sonno profondo, ma all'improvviso, nel cortile, ode un rumore di uomini e cavalli e il suono della voce di Hoango. Allora afferra una corda e lega le mani e i piedi dell'amato, senza badare al fatto che si fosse mosso e si dibattesse, con lo scopo di convincere Hoango della sua perdurante dedizione ai suoi inganni. E infatti Hoango la stringe a sé con benevolenza, quando entra nella stanza e scorge lo straniero legato. Rimasta sola con Gustav, Toni esce cautamente e corre nella boscaglia per informare di quanto è accaduto i suoi compagni, che sono ben forniti di armi, e li guida verso la casa. Cogliendo di sorpresa il malvagio e i suoi complici addormentati, li sopraffanno, e sciolgono Gustav dai legami. Ma interviene in quel momento il tragico malinteso che fa del testo ben più che un racconto d'avventure. Credendo di essere stato tradito, Gustav spara un colpo a Toni con una delle sue due pistole, senza darle il tempo di parlare. I parenti lo avvisano che deve a lei la libertà e la vita, ma le conseguenze dell'equivoco sono irremissibili. Con il cuore straziato, Gustav si china su Toni e riesce a udire le ultime parole che mormora, brevi ma pesanti come piombo: «Non avresti dovuto diffidare di me» [Kleist 1988, 185]. Pochi secondi dopo Gustav afferra l'altra pistola e si spara, cadendo subito morto. Il narratore non indica (ma nemmeno nega) la possibilità che, in un'esistenza futura, Toni e Gustav s'incontrino di nuovo e, riparato il malinteso, resuscitino il loro amore. Certo è che Toni esala «un'anima bella», che i parenti, tornati nella boscaglia

con le due salme, scavano, «tra molte lacrime», una fossa dentro la quale le calano, preparando così le condizioni – quanto meno – per un amore *nella* morte.

È invece un intrico crudele di cuori che si cercano, si separano e si ritrovano troppo tardi – «*l'ironique trop tard*» che sarà di Baudelaire – ad alimentare *Frédéric et Bernerette* (1838), novella di Alfred de Musset. Mentre il protagonista Frédéric e l'inglese Fanny, sposi novelli, siedono davanti al caminetto stretti in un abbraccio, uno scoppiettio del fuoco, poi una fiammata improvvisa, fanno trasalire Frédéric. Perché quella scena ne ripete un'altra vissuta anni prima, pure allora davanti a un caminetto scoppiettante, con un'altra giovane donna stretta tra le braccia, Bernerette. Frédéric ritorna con la mente all'amore provato per lei – il primo –, la cui brace sente ardere ancora nel fondo dell'anima: un amore che aveva infranto ogni barriera di assennatezza, pregiudicando il suo avvenire e mettendolo in urto con la famiglia. Da Bernerette si era distaccato in seguito a un incrocio di eventi che l'aveva indotto, ingiustamente, a sospettarla di avere una relazione con un altro uomo. Che il destino esista, avverte il narratore, sta per essere dimostrato da un «*hasard étrange*». Lo strano caso è che a Frédéric sia consegnata proprio allora una lettera di Bernerette. La «*pauvre fille*» l'aveva scritta poco prima di togliersi la vita, per dissipare il malinteso che aveva spezzato l'incantesimo, e fargli sapere quanto lo avesse amato e ancora lo amasse, terminando con un addio per sempre dalla sua *fedele* amica. Nell'ultimo paragrafo, il narratore riferisce un fatto di cui è venuto a conoscenza: dopo avere letto la lettera, Frédéric ha compiuto su sé stesso un «funesto tentativo» [Musset 1950, 253].

È tempo di avvicinare gli scritti ispirati da donne defunte quando l'amore sia sorto o risorto dopo la loro dipartita, per effetto di una retrospezione che presenta persone e sentimenti sotto una luce nuova. Il caso di Thomas Hardy mostra esemplarmente come rapporti che non furono improntati a una temperatura affettiva elevata e costante nel tempo, quale era quello con la sposa Emma, morta nel 1912, ottengano una profonda riconsiderazione dopo il distacco estremo e supremo, approdando anche a esiti di notevole qualità poetica, sia nella sfera verbale sia in quella delle combinazioni metriche. Sono poesie che, dopo anni di freddezza e di silenzi, animano un dialogo con una interlocutrice il cui corpo è assente, ma l'anima no, e che ascolta il marito riconoscere i propri errori,

provare a giustificarsi, e replica con parole di riconciliazione. Valgano alcuni riferimenti che illustrano la rinnovata armonia, il rimpianto di ciò che non fu, ma anche di ciò che fu, a cominciare dal ricordo di gioiose esperienze condivise: alcune all'aperto – gite a piedi su sentieri cari (*Old Excursions* [Hardy 1910 a, 132]) o a cavallo su rocce strapiombanti (*The Going* e *Beeny Cliff* [Hardy 1910 b, 3 e 24]) – e altre al chiuso, come in *The Last Performance*: Emma era solita cantare vecchie canzoni per il marito accompagnandosi al piano, ma una sera disse che quella sarebbe stata l'ultima volta, e il poeta ancora non sa spiegarsi «*how she knew*» [*ibidem*, 49]. Nel presente quelle canzoni sono ragione di un rimprovero che giunge dalla tomba: «*Now I am dead you sing to me / the songs we used to know*», mentre il marito non le intonava quando lei era in vita (*An Upbraiding* [*ibidem*, 55]). Altre volte gli accenti sono elegiaci: in *End of the Year 1912* traggono origine da una presa di coscienza amara: «Eri qui nel suo giovane inizio / non sei più qui nella sua invecchiata fine». Altre volte ancora sono intrisi di ironia dolente, come nella poesia che dice a quale moda Emma si fosse dovuta rassegnare: stare agghindata («*costumed*») in un sudario (*A Circular* [*ibidem*, 19]). *In The Spell of the Rose*, la morta deplora malintesi (*misconceits*) che furono fatali al loro amore, mentre in *A Week* è il vivo a consumarsi di assenza e di nostalgia: «*On Sunday night I longed for thee, / without whom life were waste to me!*». E ora ci sono apparizioni del fantasma di Emma,[12] anche sonore – una fioca canzone appare («*ghosts*») nell'orecchio del poeta, che non sa dire quale, «*but it seems to come from a tomb*» (*I look in Her Face*) –, ora, come in *He Prefers Her Earthly*, identificazioni di lei con essenze aeriformi; e in *Something Tapped* una falena, nella luce del mattino, prende sul vetro il posto di un volto stanco («*weary*») intravisto di sera. Nel lasciare Hardy, importa notare che nella raccolta di poesie per la sposa defunta figura uno dei rari testi del nostro *corpus* in cui la morte sia rappresentata come un'entità metafisica, dotata di vita propria: una «*cowled Apparition*», alla quale manca solo la Falce (*At the Piano*, [Hardy 1910 a, 160]).

[12] Da *My Spirit Will Not Haunt the Mound*, prosopopea della defunta che coniuga tutti i verbi al futuro, si apprende che il suo spirito curioso lascerà il petto gravato dal tumulo, e con piedi di fantasma andrà vagando lungo le strade, posseduto dai ricordi; e là potrà trovarlo chi lo ha ancora un poco nel cuore [Hardy 1910 a, 112]. È uno dei testi – poco numerosi – in cui c'è dicotomia tra corpo e anima; e qui è anche prefigurata la futura scissione.

Resta da menzionare la categoria, prossima alla precedente, delle donne che divennero oggetto d'amore proprio e solo perché morte. Secondo alcuni biografi, l'amore che Chateaubriand rifiutò a Pauline de Beaumont viva le fu concesso appunto dopo la sua scomparsa, e lo stesso destino toccò ad altre donne compiante nei *Mémoires d'outre-tombe* (Delphine de Custine, Nathalie de Noailles, Claire de Duras…), i cui nomi, quando Chateaubriand li pronunciava, risuscitavano il *suo* passato più che far rivivere chi li aveva portati. Soprattutto, quelle «*figurantes de la mélancolie*» gli consentivano, essendogli cara la postura del predestinato a una negatività senza scampo, di dipingere la sua vita come una lunga catena di rimpianti, come una perpetua, inconsolabile vedovanza; e di mostrarsi afflitto per *essere ancora*, quando altre persone *non erano più*. In queste opinioni c'è un fondo di verità, ma io credo che le rievocazioni di Pauline occupino un luogo a parte nella dinamica sentimentale dei *Mémoires*. E non solo perché la sua vita si spense tra le braccia di Chateaubriand a Roma, il 4 novembre 1803, né perché la minuta della relazione dei suoi ultimi momenti che egli inviò all'unico congiunto vivente (e che ho potuto leggere), è costellata di tutte le tracce grafiche rivelatrici di un tormento lacerante, macchie d'inchiostro comprese. In realtà, varrebbe da sola a provare il carattere eccezionale di quelle rievocazioni una frase del 1838, immessa in un passo nel quale il memorialista imputa all'umana incostanza («*nos infirmités volages*») che il legame reciso dalla morte trentacinque anni prima non fosse rimasto l'ultimo: «*Il est des paroles qui ne devraient servir qu'une fois: on les profane en les répétant*» [Chateaubriand 2003, I 717].

7. Eros necrofilo

Una sorta di grado zero della nostra materia si può riconoscere nella fascinazione esercitata sull'*io* poetico o narrante, o su un personaggio, da una donna non conosciuta da viva, talvolta morta da secoli, talvolta mai vissuta, possibilità che Dino Campana indica nella *Sera di fiera* (1914): «Con Lei che non è nata eppure è morta / e mi ha lasciato il cuore senz'amore» [Campana 1941, 43].

I *Diaria rerum romanarum* di Stefano Infessura segnalano tra gli accadimenti notabili del 1485 il dissotterramento, a poche miglia da

Roma, di un sarcofago di marmo impiombato che custodiva il corpo integro di un'adolescente di straordinaria bellezza. Ciocche di capelli d'oro spuntavano da una benda dorata avvolta intorno al capo, e la carnagione era rosea, «*ac si nunc mortua fuisset*»; aveva gli occhi semiaperti, come le labbra. La lingua, estratta dalla bocca, tornava subito nella sua sede, i denti erano bianchi e fermi, altrettanto bianche e ferme le unghie di mani e piedi, le articolazioni elastiche. La salma fu traslata in Campidoglio, e una moltitudine di uomini accorsero da ogni parte *«eam videre cupientes»*, finché il papa Innocenzo VIII, temendo che chi scopriva dentro una tomba pagana il segreto di una bellezza sopravvissuta alla morte potesse dimenticare quali segreti racchiudeva un sepolcro scavato nella roccia di Giudea, la fece sotterrare di notte «*in locum incognitum*», fuori dalla Porta Pinciana [Infessura 1890, 178-180].

I fatti narrati dal cronista si prestano a diverse considerazioni. Tralascio per ora quelle che li ricondurrebbero entro l'orbita del feticismo e della fascinazione necrofila, certo latente. Mi sembra più rilevante pensare che quel corpo inalterato, il cui potere di attrazione era accresciuto dall'incredibile bellezza, divenne oggetto di culto perché era percepito dai visitatori come l'emblema della resistenza all'irreversibile, come la figura, non di un *al di là* della morte, ma di un *al di qua* di essa: si potrebbe dire «la vita della morte», che è il fenomeno di cui Edmond e Jules de Goncourt, insieme a Gautier, aspetteranno vanamente la rivelazione assistendo, nel 1867, alla svestizione dei resti mummificati di una donna vissuta duemila quattrocento anni prima [Goncourt 1989, II 85].

Dall'estetizzazione all'erotizzazione del corpo femminile esanime la distanza non è grande, e se ne ha la prova passando dal fatto di cronaca a un episodio fittizio, nel quale si rispecchia nondimeno una realtà storica, l'evangelizzazione dell'America del Nord. L'episodio è narrato in *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* di Chateaubriand, romanzo del quale si è già fatta menzione, i personaggi sono la giovane indiana eponima, che si è uccisa col veleno e sta per essere seppellita dal suo innamorato Chactas, come lei costretto alla castità da un giuramento fatto da Atala alla madre, causa del suo suicidio: giacché, per non infrangerlo, infiammata di passione com'era, aveva preferito sacrificare sé stessa. Il terzo personaggio è il missionario francese Aubry, guida spirituale di entrambi. Atala, indiana di padre spagnolo, si era convertita precocemente al cristianesimo, e, poco prima di spirare, ottiene da Chactas la promessa

che si convertirà a sua volta, in modo da potersi riunire a lui in un'altra, più lunga e più felice vita. Il testo, a questo punto, presenta le immagini di Atala trapassata, alle quali Girodet avrebbe prestato nel 1808, dipingendo *Atala au tombeau*, un'evidenza plastica tale da provocare, come ho già ricordato, un singolare turbamento presso gli osservatori coevi:

> *Atala était couchée sur un gazon de sensitives de montagnes; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée…* […] *Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène.* […] *Elle paraissait enchantée par l'Ange de la mélancolie, et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe. Je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière, aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie* [Chateaubriand 1969, I 88-89].

Hypnos e *Thanatos* si mescolano, e fanno della morte e della morta un oggetto estetico, in un turbinio sapiente di dettagli fisici e di metafore floreali. Il riferimento – in posizione forte e col risalto della maiuscola – alla verginità, dormiente e perciò indifesa, evoca un altro fiore, il quale non sarà mai colto. Girodet non fece che captare la carnalità presente in trasparenza nella scena, e suggerire allo sguardo la transizione di Atala da *bella morta*, irradiante la serenità del giusto e la luce della speranza, a oggetto erotico.

Quanto a Chactas, grazie alla forza consolatrice delle perorazioni di padre Aubry le sue reazioni evolvono da una disperazione che lo isola dal mondo verso un atteggiamento di rassegnazione sublime: avvio, volendo proseguire il parallelo con la tela di Girodet, per una delle prime rappresentazioni del dolore silente e interiorizzato nella pittura moderna. Quando, nel 1725, Chactas, vecchio e cieco, racconterà a un Francese di nome René le avventure della sua giovinezza, dirà di avere cosparso di terra il corpo di Atala, che era adagiato nella fossa scavata con le mani da lui e da padre Aubry, e di avere visto scomparire a poco a poco le forme del suo corpo. Il seno spuntò per un po' dal suolo annerito, «come un giglio bianco si solleva in mezzo a una argilla scura». Chactas confessa al suo ospite di essere stato tentato più tardi di ria-

prire la fossa, per vedere ancora una volta colei che avrebbe amato per sempre: «un timore religioso mi trattenne» [*ibidem*, I 91]. Timore che, forse, maschera la volontà dello scrittore di non spingersi troppo oltre sulla via dell'erotismo necrofilo.

E che pensare, su questa stessa linea di ambiguità e, forse, di sentimenti repressi, dell'episodio evocato da Lamartine nel poemetto *Lis du Golfe de Santa Restituta, dans l'île d'Ischia*? Ad animarlo sono alcuni pescatori, i quali hanno trovato sulla spiaggia il corpo di una «*vierge inconnue*», morta e nuda. Il poeta immagina, con un empito da *comédie larmoyante*, che fosse venuta a chiedere loro una tomba, aggiungendo un apprezzamento in cui la percezione della bellezza ha una ripercussione intima: «*Même à travers la mort sa beauté touchait l'âme*». Il titolo, che identifica con tanta precisione il luogo su cui un'onda notturna sospinse la vergine senza nome, sembra scelto apposta per conferire credibilità alla vicenda. Si osserverà, inoltre, che l'indicazione della sua nudità è consolidata – con ridondanza vistosa, e per questo sospetta – da quella di un oggetto del quale è logicamente priva: «*elle était morte et nue, / sans autre robe que les flots*» [Lamartine 1878, 176-177].

La persistenza di certi atteggiamenti, e allo stesso tempo la vischiosità della letteratura (che non è la stessa cosa), sono attestate eloquentemente da un passo di un altro scritto di Lamartine, il *Voyage en Orient* (1832-1833). A Gerusalemme, il viaggiatore aveva visto una giovane turca dal bel volto piangere il marito morto, di fronte a un piccolo monumento bianco innalzato sulle colline intorno alla città. «*Ses deux seins* – che portava nudi secondo il costume delle donne di quella regione – *touchaient la terre, et creusaient leur moule dans la poudre*». L'immagine della vita nel suo rigoglio corporeo[13] richiama alla memoria del viaggiatore un altro *stampo*, quello del «*beau sein d'Atala ensevelie*», che la sabbia sparsa sulla fossa disegnava ancora in quella che chiama «*l'admirable épopée de M. de Chateaubriand*» [Lamartine 2011, 443]. Il "signor di Chateaubriand", nella relazione del suo primo viaggio in Italia (1803-1804), edita nel 1827, aveva evocato i fragili relitti di corpi femminili incontrati nei musei, ed erano il seno, impresso

[13] Di Graziella appena conosciuta, Lamartine ricorda quarant'anni dopo di avere visto modellarsi sotto la camicia leggera «*les premières ondulations de la jeunesse*» [Lamartine 1855, 166].

in un frammento di terra, di una giovane donna morta a Pompei («*la mort, comme un statuaire, a moulé sa victime*»), un pezzo di cenere del Vesuvio, friabile al tatto, che conservava l'impronta, ogni giorno più cancellata, di un seno e di un braccio, e la chioma di una donna trovata in una tomba a Roma, che forse ispirò la più volubile delle passioni; e tuttavia era sopravvissuta all'impero romano [Chateaubriand 2010, 148, 112, 166].

Parla di un residuo dell'Antichità anche un racconto ben congegnato di Henry James, *The Last of the Valerii* (1874), il quale, in luogo di amori proiettati oltre la morte, ne propone uno che accoglie nel circuito della vita un essere privo di vita. La storia è, appunto, quella di un conte italiano preso da amore per una statua di Giunone dissotterrata nel parco incolto della villa avita, tanto ardentemente da erigerle un altare dentro un piccolo tempio. Da allora, il suo rapporto con la realtà s'inverte, come ha inteso bene la sposa americana: «*His Juno's the reality; I'm the fiction!*» [James 1962, II 117]. D'altra parte, la statua è così perfettamente bella e possiede un'espressività così intensa che anche un altro personaggio, amico e confidente della sposa, stenta a crederla inanimata.[14]

8. Tre racconti di Poe

Intitolati con nomi femminili, i tre racconti di Poe presi in esame in questa sezione evocano avvicendamenti di corpi amati nella stessa tomba (*Morella*,1835), decessi e resurrezioni sotto altre spoglie (*Ligeia*,1838), amori senza confini spezzati dalla morte, ma salvaguardati

[14] A questa fantasia italiana si può ricollegare *Gradiva* (1903), «fantasia pompeiana» di Wilhelm Jensen resa celebre da un saggio di Freud, Ne è protagonista un archeologo, che s'innamora di una giovinetta scolpita su un bassorilievo antico. Attorno a quella figura egli intesse sogni a occhi aperti, le inventa un nome (Gradiva, "colei che avanza") e un'origine, Pompei, dove si reca per cercarla. Un giorno vede improvvisamente, senza poterne dubitare, la Gradiva mentre esce da una casa e, con passo leggero, raggiunge l'altro lato della strada. Si saprà in seguito che la figura femminile scorta dall'archeologo è un'amica d'infanzia, alla quale il suo sentimento d'amore si rivolgeva in realtà, attraverso questa complessa costruzione fantasmatica. Ma nel racconto di James non ci sono sostituzioni subliminali, e la statua è proprio e solo una statua.

da giuramenti di fedeltà eterna, poi infranti (*Eleonora*, 1841). L'eroina dell'ultimo racconto mantiene, per parte sua, la promessa fatta al marito mentre si spegneva in pace: quella di dargli indizi della sua presenza sospirando vicino a lui, riempiendo di profumi tolti dai turiboli degli angeli l'aria che doveva respirare; e una volta accade pure che egli si risvegli al contatto di due labbra immateriali posatesi sulle sue. Eleonora si manifesta per l'ultima volta dopo le sue nozze con un'altra donna, per esortarlo, con sospiri che divennero voce, a dormire quietamente: «perché lo Spirito d'Amore regna e governa [*reigneth and ruleth*]» [Poe 1990, 304]. Gli saranno spiegate in Cielo, soggiunge la voce, le ragioni che lo hanno sciolto dal giuramento fatto alla prima sposa. E andrà qui rimarcata l'ambiguità che sorge dal dominio assoluto esercitato in modo simultaneo da uno Spirito d'Amore, il quale sembra alludere a un Eros pagano (nei *Poems* lo scrittore fa volentieri appello alle divinità greco-romane), e da un Cielo indubitabilmente cristiano.

L'ambiguità caratterizza anche lo svolgimento degli eventi narrati in *Morella*, in margine ai quali sono toccate questioni tutt'altro che vacue. Il narratore-protagonista, per impulso di Morella, sua sposa e conoscitrice profonda dell'idealismo tedesco, s'interroga sulle ragioni per le quali siamo la persona che chiamiamo «io» e non un'altra. Questa domanda ne solleva una seconda, che sollecita il suo interesse per la natura «inquietante», ma nel medesimo tempo «eccitante» delle sue conseguenze: la nostra identità personale, alla morte, *è oppure non è* perduta per sempre? Nella storia raccontata si è tentati d'intravedere inflessioni interpretabili in termini freudiani, se ci si riporta con la mente alle vicende biografiche di Poe, particolarmente alle nozze celebrate nel 1835 con la dilettissima cugina germana Virginia Clemm, appena tredicenne. Morella – la cui scomparsa il marito (e narratore) aveva desiderato «con ardore», mosso da un inspiegabile malanimo dopo anni di passione – muore di parto. La bambina che nasce è amata fortemente dal padre, al quale la somiglianza fisica e intellettuale con la madre appare di giorno in giorno più piena. Egli tarda a darle un nome, e quando al fonte battesimale lo fa, pronuncia quello di Morella. La risposta di lei è: «*I am here!*» [*ibidem*, 17]. Ma non molto tempo dopo Morella muore di consunzione. Il padre, che ha continuato ad amarla quanto all'inizio aveva amato la madre, la porta «con le sue proprie mani» alla tomba, scoppiando a ridere – inatteso umorismo nero misto a ironia romantica – allorché non ritrova più alcuna traccia

della prima Morella, nella fossa in cui depone la seconda. Del resto, la Morella originale, poco prima che la sua voce tacesse per sempre, aveva annunciato al marito che era sul punto di morire ma *sarebbe vissuta*, che la donna che aveva aborrito in vita avrebbe adorato morta.

Lo schema narrativo di *Morella* ricompare, e più probabilmente è preso a modello, in un poemetto in prosa di Baudelaire (fatto che è passato inosservato, se non m'inganno), e caricato di significati ulteriori in sfere dove non sembrerebbe poter trovare patria, come quella dell'estetica letteraria. Il poemetto, intitolato *Laquelle est la vraie?* (1869), presenta un analogo, ma – in profondità – ben dissimile caso di resurrezione della stessa persona. Il piano letterale disegna un'allegoria dell'angoscioso scarto tra le lusinghe dell'Ideale, spirituale e poetico, e la materializzazione del reale nella sua forma più laida, la quale si sostituisce improvvidamente all'altra (non per niente nella preoriginale il titolo era *L'Idéal et le réel*). La prima metà del testo è abitata da una giovane donna che porta un nome rivelatore, Bénédicta, e i cui occhi diffondono il desiderio di bellezza ed elevatezza. Ma, troppo bella per vivere a lungo, era morta pochi giorni dopo l'incontro con il narratore, il quale l'ha seppellita pietosamente, ben chiusa dentro una bara di legno profumato e incorruttibile. Mentre teneva gli occhi fissi su quel luogo sacro, aveva visto sorgervi una personcina *singolarmente* somigliante alla defunta. Ne era invece la contrafigura «isterica» e «bizzarra» e tra le risa gli aveva detto di essere, lei, la vera Bénédicta e che, come punizione del suo accecamento, l'avrebbe amata quale è [Baudelaire 1971, I 342]. Il narratore, furioso, aveva risposto di no per tre volte e, volendo accentuare il suo rigetto, aveva pestato violentemente la terra smossa di fresco, con il risultato di sprofondarvi fino al ginocchio e, come un lupo preso nella tagliola, di rimanere attaccato, *per sempre* forse, alla fossa dell'Ideale.

Ligeia condivide con gli altri due racconti la disposizione a sfumare il confine tra la vita e la morte, e a insinuare domande cruciali sul rapporto tra le due condizioni. E, come in quei due racconti, il protagonista-narratore rimane vedovo e si risposa.[15] In questa occasione si assiste a una

[15] In una postilla alla traduzione di *Eleonora*, che potrebbe applicarsi agli altri due racconti e a Poe stesso «*après la mort de son épouse très aimée*», Baudelaire osserva che molti poeti hanno inseguito, nella loro vita amorosa, l'immagine di una donna unica: «*cette supposition d'une âme permanente sous différents corps peut apparaître*

serie di decessi e di resurrezioni intermittenti che sommuovono il corpo di Rowena, la seconda moglie, finché dal letto si leva, avvolta nel sudario, la prima, il suo «*lost love*»: Ligeia [Poe 1990, 125]. Donna di suprema bellezza, guida del marito nei «misteri del trascendentalismo», Ligeia era animata, a mano a mano che la sua salute declinava, da un desiderio sempre più violento di vivere, «nient'altro che di vivere». Alcune affermazioni del filosofo secentesco Joseph Glanvill messe in esergo, l'ultima delle quali è citata altre tre volte nel corpo del testo, indicano la via maestra per non morire interamente («*utterly*»), e perciò senza ritorno: «Chi mai conosce i misteri della volontà, con la sua forza? […] L'uomo non cede agli angeli, né interamente alla morte, se non per la debolezza della sua labile volontà». Il ritorno di Ligeia in vita, preceduto da varie apparizioni ectoplasmatiche che terrorizzano Rowena (e una mano invisibile stilla gocce di veleno nel bicchiere di lei), dimostra con quanta forza la sua volontà avesse rifiutato di piegarsi al destino.

9. Sussurri e apparizioni

In un'elegia stampata nel 1796, Ugo Foscolo narra l'improvvisa discesa, dalla «empirea soglia», dell'amata Amaritte (anagramma di Marietta, *alias* la contessa Maria de' Medici), un anno dopo la morte e dopo infiniti suoi pianti. La figura apparsa al poeta non parla, si limita appunto a mostrarsi, per dire meglio: a *essere*, dando prova con la sua presenza consolatoria, non la prima (v. 50), della porosità, per le anime beate, del confine tra vita e morte. [Foscolo 1994, 284-287]. Per contro, sono invisibili e impalpabili «*les ombres chéries*» delle quali Lamartine, cultore in poesia di sepolcri e di trapassati quanto Chateaubriand lo era in prosa, discorre in un poemetto raccolto nelle *Premières méditations poétiques* (1820), *Le soir*. Il loro ritorno immateriale, lontano dalla folla e dal rumore, è l'indizio di una corrispondenza spirituale che oltrepassa la tomba. E i morti, per comunicare con i vivi, scelgono appunto le forme del soffio del vento e della «*douce lumière*» [Lamartine 1878, 139-141).

---

comme le plaidoyer d'une conscience qui craint de se trouver infidèle à une mémoire chère» [Poe 1950, 61-62].

Un ulteriore esempio di morti che non lesinano le apparizioni, ricco di motivi accessorî e di sfumature, è offerto da *Spirite* (1866), ultima opera narrativa di Gautier, classificata dal sottotitolo come «novella fantastica». A somiglianza di quanto era accaduto a Clarimonde, una stessa defunta assume i connotati di amante e di oggetto d'amore. Però il suo ritorno nel mondo dei viventi reca tracce evidenti della dottrina spiritistica enunciata dal *Livre des esprits* (1857) di Allan Kardec, che Gautier aveva letto. Secondo quel libro, il ritorno degli spiriti può effettuarsi in due modi distinti, entrambi messi in atto nella novella: o sotto forme «eteree», o assumendo temporaneamente un involucro carnale, con lo scopo di «purificarsi e illuminarsi» [Kardec 1994, 38 e 58]. Un'anima vagante, annunciata da un sospiro prima che la sagoma del corpo avuto in vita si rifletta in uno specchio, confessa al protagonista Guy de Malavert, aspirante poeta e (non per caso) lettore fervente di Poe, di averlo amato segretamente, finché una serie di coincidenze avverse e le sue nozze con un'altra donna l'avevano disillusa a morte. Toccato da questa tragedia, Malavert sceglie di votare il resto della sua esistenza a colei che l'aveva patita, ma la bellezza e le doti interiori di Spirite, come decide di chiamarla, gli ispirano presto un amore assoluto. Che egli fosse predisposto all'avventura nella quale la defunta lo trascina è suggerito da un'indicazione essa pure non casuale: il primo dei volumi da lui letti o citati lungo il testo è *Evangeline* (1847), poema di Longfellow tradotto in francese nel 1865, che racconta la separazione forzata di due amanti, la lunga e vana peregrinazione per ritrovarsi e la riunione sempiterna, fianco a fianco, nella stessa tomba. Particolare notevole, per un certo numero di pagine Gautier affida la titolarità della narrazione a Spirite, la quale *detta* a Malavert, tramite un contatto medianico, un testo che ripercorre le vicende della sua giovane vita, il suo amore deluso e il suo passaggio da questo mondo in un mondo di splendori ineffabili, dal tempo nell'eternità, dal finito nell'infinito. Con questo artificio, non solo i medesimi eventi sono proposti da due angolazioni differenti, ma Spirite può anche elucidare a Malavert (e al lettore) episodi e situazioni che erano apparsi inspiegabili.

Passato qualche tempo, e avendo compreso che la visione adorata non avrebbe potuto mai riprendere corpo e vita nella donna che era stata, Malavert si risolve a raggiungerla nella morte. Così, mentre cavalca nei pressi di Atene, si lascia assassinare dai briganti incontrati su

una via solitaria. A Parigi, nello stesso momento, l'amico più dotto e caro, un barone svedese, sta leggendo un capitolo di uno *strano* e *misterioso* libro di Swedenborg, capitolo che ha per titolo (deformato da Gautier) *Les mariages de l'autre vie*. E all'improvviso, attraverso pareti diventate trasparenti, vede apparire in cielo due punti incandescenti, che avvicinandosi assumono le sembianze di Malavert e di Spirite, per confondersi finalmente in una perla unica [Gautier 2002, II 1230]. «*Les voilà heureux à jamais; leurs âmes réunies forment un ange d'amour*», dichiara il barone nel paragrafo conclusivo, mostrando di meritare il diploma di "iniziato" che il testo gli aveva conferito. Infatti Spirite, durante la sue sedute di dettatura, aveva comunicato che era necessaria la fusione di due anime per generare un angelo.

La conclusione della novella ricaccia nelle tenebre il sublime malefico della passione terrestre, i cui fremiti sono latenti in alcuni passi; e lo spirito della defunta conduce effettivamente a termine il suo itinerario di purificazione. L'aldilà splendente che aveva evocato, e nel quale l'una e l'altra anima si sarebbero inoltrate di conserva, era il Paradiso cristiano. Spirite aveva pure rivelato come fosse stato Dio stesso, poiché il suo amore aveva vinto la morte, ad averle concesso di ritornare sulla terra per guidare l'amato verso la vera vita. Ciò non toglie che il versante spiritistico della novella mantenga la sua identità e le sue funzioni, senza che il parallelismo con la concezione cristiana si converta in antagonismo. Come altre volte, ci troviamo di fronte a un compromesso che mira a mascherare un'aporia, ma che ottiene l'esito contrario di farla risaltare.

Per solito è indecidibile la risposta a un quesito che si cela nelle nostalgie e nei compianti degli amori perduti, e che si può formulare in questi termini alternativi: se il ricordo delle estasi dei sensi godute congiuntamente in vita sia percepito come un pensiero inammissibile alla coscienza; oppure se persista sotterraneamente nel rapporto memoriale con l'essere amato e scomparso. Nel caso di *Véra*, racconto al cui assetto finale (1883) Villiers de l'Isle-Adam giunse in capo a un processo compositivo laborioso, la seconda evenienza esiste. Si ha ben motivo di pensare, anzi, che lo scrittore avesse l'intenzione precisa di suggerirla, perché la morte di Véra è causata da un eccesso di piacere condiviso con il marito, al quale il suo cuore non aveva retto. Ma ciò che prima di tutto, e fin dal primo incontro, il conte d'Athol e la futura contessa

condividevano era un temperamento dei più singolari. Entrambi, infatti, possedevano «sensi meravigliosi», ma «esclusivamente terrestri», nei cui doni si sarebbero assorbiti perdutamente; alle loro intelligenze, invece, erano estranee le idee di anima, d'Infinito, «*de Dieu même*» (in corsivo anche nel testo).

L'inconsolabile d'Athol decise, con la complicità perplessa del vecchio maggiordomo, di continuare a vivere come se la sposa adorata non fosse morta e abitasse ancora con lui. Mosso da una «profonda e onnipotente volontà», consona a principî che secondo un'opinione corrente sarebbero stati ispirati a Villiers da Schopenhauer,[16] egli negava la morte e, a forza d'amore, plasmava la vita della sposa e ne suscitava la presenza. Presenza che si faceva riconoscere attraverso fenomeni misteriosi: melodie accennate al pianoforte, un bacio che gli chiudeva la bocca mentre si disponeva a parlare, un viso «dolce e pallido» che prendeva forma e scompariva in un lampo. La sera dell'Anniversario, i segni – i segnali, piuttosto – s'infittirono, e quando la voce narrante prorompe in questa esclamazione: «*Ah! les Idées sont des êtres vivants!…*» [Villiers de l'Isle-Adam 1986, I 560], si è spinti, anche dalla lettera maiuscola, a ricondurre le sue parole non a un ilemorfismo prossimo a Aristotele, ma a una vaga trascendenza platonica. Quel che sembra certo è che era stato d'Athol a ricreare con il (e *nel*) pensiero la «forma» del suo amore ideale e del suo Ideale d'amore, il quale s'incarnava precisamente in Véra. Non per nulla la voce narrante gli attribuisce la consapevolezza «*qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être*». Di questa resurrezione tutta mentale dà prova il fatto che la contessa fosse ricomparsa in tutto il suo splendore, e addirittura con un sorriso imparadisato di voluttà, ma solo per dissolversi subito dopo tra braccia disperate che cercavano invano di trattenere l'Ombra, e dunque essere perduta una seconda volta. Il conte aveva commesso il medesimo errore fatale di Orfeo: anch'egli si era voltato simbolicamente indietro, nell'attimo in cui si era ricordato, e aveva ripetuto a voce alta, che Véra era morta.[17]

[16] Ma Clarimonde è determinata spontaneamente a rivivere, e in *Ligeia*, tradotto da Baudelaire, Poe si appoggia al volontarismo predicato da Joseph Glanville. Conviene anche ricordare che *Die Welt als Wille und Vorstellung* fu tradotto per la prima volta in francese solo nel 1888-1890.

[17] Il dissolvimento repentino di Véra ha come modello evidente quello di Euridice evocato in *Georgiche*, IV 499-502.

Tuttavia, ed è un tratto che perturba la logica del racconto e rende ambiguo il suo senso complessivo, la voce narrante aveva rivelato poche righe prima del suo intervento esclamativo, per mezzo di una modalizzazione («*on eût dit que*...»), che quella stessa sera Véra stava adoperandosi con tutte le forze per ritornare nella sua stanza, dove il marito sedeva accanto al fuoco e a una poltrona vuota, e dove ogni cosa la reclamava: «*Elle y était nécessitée. Tout ce qu'elle aimait, y était*» [*ibidem*, I 559]. Che avesse trovato il modo di uscire dalla tomba almeno per il tempo necessario a eseguire un'azione per lei essenziale (ero tentato di scrivere: vitale), lo testimonia l'oggetto che, come si legge nel breve paragrafo conclusivo, il conte sentì cadere dal letto nuziale, e riconobbe e raccolse «con un sorriso sublime». Si trattava della chiave d'argento che consentiva l'accesso al mausoleo in cui Véra era sepolta, e che, dopo avere posato la pietra, aveva gettata nello spazio interno, oltre il cancello, per renderla inaccessibile. Si vede dunque come le incoerenze e l'ambiguità del racconto siano sancite dalla sua conclusione («sorriso sublime» incluso), la quale sembrerebbe prefigurare esperimenti occultistici rivolti (come quelli di Rancé) a liberare l'amata dalla notte della tomba. Ma potrebbe invece voler indicare a d'Athol la vera via che lo avrebbe condotto fino a lei: quella, inversa, di una riunione dopo la morte. Una via che avrebbe anche suggellato la gemellarità delle loro anime, però sconfessando la visione materialistica che l'inizio del testo aveva ascritto a lode della coppia, e che il finale imputerebbe retroattivamente a suo biasimo. Se questo fosse vero, Villiers farebbe intendere che nel suo giudizio ultimo ogni tentativo di resurrezione su questa terra è sacrilego.

Non sembra infondato ritenere che Mallarmé, autore di un saggio lodativo su Villiers, «*homme au rêve habitué*», avesse letto la prima (1874) o la seconda (1876) preoriginale di *Véra*, e ne fosse memore quando, il 2 novembre 1877 – data iscritta nel paratesto –, rimò un sonetto senza titolo. In calce si legge questa frase chiusa tra parentesi, che intesse un gioco sottile di possessivi: «*Pour votre chère morte, son ami*» [Mallarmé 1998, 67]. La «cara morta» sarebbe, ma l'identificazione non è pacifica, Ettie Yapp, moglie inglese dell'egittologo Gaston Maspero, che Mallarmé aveva incontrata in gioventù, e forse corteggiata discretamente: la morte l'aveva colta a ventisette anni, nel 1875. Che il sonetto abbia radici nella realtà – e la sua natura di

omaggio privato spiegherebbe allora perché sia rimasto inedito fino alla morte del poeta –, o vada letto invece, come qualcuno pensa, nella forma di un epitaffio immaginario per gli amori che aspirano a essere inestinguibili, è tutt'altro che irrilevante, ovviamente, sul piano assiologico.

Converrà ricordare che Mallarmé non ancora ventenne aveva pianto, in un ciclo di componimenti di varia struttura e dimensioni, la scomparsa di una giovane donna amata, lei pure inglese, il cui nome – Harriet – è citato nei versi, e il cognome – Smythe – in una postilla in prosa. Sono versi di un poeta in formazione, devoto ai motivi e ai toni della tradizione romantica, nei quali s'insinuano talora ardimenti metafisici, come accade in un breve testo intitolato *À Dieu!*: «*De ton ciel ris-tu quand je pleure?*». Accenti di questo genere sono ben lungi dal risonare nel sonetto, che per l'intero spazio testuale adotta la figura della prosopopea (a parlare è la morta), figura identificata come tale da una coppia di virgolette francesi: la prima è preceduta da una lineetta e con la seconda inquadra il discorso, tenuto in regime allocutivo. Apprendiamo così dalla sua stessa voce che la morta è uscita dal «*sépulcre à deux*» dove ancora giace da sola, per rendere visita al malinconico vedovo, il quale non chiuderà occhio nella vecchia poltrona, benché la mezzanotte sia passata, fino a quando l'ultimo tizzone del «focolare così chiaro» non avrà illuminato la sua Ombra. I due versi finali rivelano quale sia la "chiave" per farla *rivivere* e per ritrovarla: «*Il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte / le souffle de mon nom murmuré tout un soir*» [Mallarmé 1998, I 66-67].

Il caminetto acceso, le due poltrone, una delle quali vuota, l'anima – qui tutta «tremante» – che aspira a ritornare in quello spazio carico di valori affettivi, rimandano visibilmente a *Véra*. Ma va soggiunto che il caminetto davanti al quale, questa volta, staranno *due* persone, la correlazione lessicale *tison* / *tisonner*, indirizzano anche verso un altro sonetto senza titolo di Mallarmé, che conchiude le *Poésies* raccolte nell'edizione Deman (1899). E la terzina finale, di cui è evidente l'interesse dal nostro angolo visuale, rappresenta un amore in atto che si offusca a causa di un volo mentale verso un'*altra*, morta da millenni: «*Je pense plus longtemps peut-être éperdument / à l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone*» [*ibidem*, I 44-45].

In molti dei testi considerati in queste pagine, e in altri che si sarebbero potuti convocare, sono sottintese, o sottaciute, interrogazioni della specie di quelle formulate da Chateaubriand, nel passo dei *Mémoires d'outre-tombe* che lo ritrae, il 21 gennaio 1815, assorto nella contemplazione del catafalco che trasporta i resti da poco esumati di Marie-Antoinette e di Luigi XVI verso la nuova dimora: «*Tout est-il vide et absence dans la région des sépulcres? N'y a-t-il rien dans ce rien? N'est-il point d'existences de néant, des pensées de poussière?*» (Chateaubriand 2003, I 1109]. Lo scrittore mette da parte qui il suo personale culto della *perdita* e dell'*assenza*, che compensa il tedio del presente e del possibile, e presiede alla conversione della realtà in oggetto letterario: come se gli esseri e le cose *fossero* solo quando non sono più. In questa occasione, il senso della morte è colto nel suo inquadrarsi nella vita: morte, cioè, non come evento e istanza a sé, ma presa anch'essa, al pari di ogni cosa umana, nel vortice della vita.

Mi sembra utile, a titolo di conclusione, inquadrare quelle interrogazioni nel clima franto, contrastato, del secolo XIX (non solo francese), il quale appare certamente come l'età d'oro delle rappresentazioni di legami d'amore che non soccombono alla morte, per la quantità, la qualità e la varietà delle situazioni configurate.[18] C'è una forte valenza ideologica, forse non sempre percepita a fondo dagli stessi artefici, nelle connessioni sentimentali istituite tra vivi e morti, tra vita e morte, con derive dell'immaginazione – sotto l'influsso di Poe, potenziato dalle traduzioni di Baudelaire, – verso l'irrazionale, il sovrannaturale, il fantastico. Tali connessioni, in effetti, fanno da spia all'instaurarsi di una sensibilità, e di un'estetica, che vanno contro le posizioni assunte dallo scientismo e dal naturalismo, e dunque contro le categorie della *raison raisonnante*, la dittatura del reale, la diffusione egemonica del materialismo, che privano di ogni segreto il fenomeno della morte e ignorano la problematica (trattata con singolare partecipazione da Poe in *Morella*) del destino postumo dell'individuo. Alcuni testi novecenteschi citati qui, e altri che si sarebbero prestati a esserlo, anche di scritto-

[18] In opposizione con le elegiache celebrazioni di amori indistruttibili, *La tour d'amour*, lunga novella di Rachilde pubblicata nel 1899, introduce l'intenso orrore biologico, la terribile trasgressività sessuale praticata dal guardiano di un faro sul corpo di giovani donne morte per annegamento.

ri appartenenti a confessioni politiche opposte (i *Poèmes* pubblicati da Robert Brasillach nel 1944, il romanzo *La mise à mort* di Louis Aragon con il suo accorato *Après-dire*, pubblicato nel 1965), testimoniano la persistenza della fede, collegata solo tangenzialmente a istanze religiose, in una vita ultraterrena nella quale i nodi si scioglieranno, gli esseri disgiunti si riuniranno, le unioni troncate si ricomporranno.

Riferimenti bibliografici

Anthologie palatine [1929-1994] [*Anthologie grecque (Première partie)*], 12 voll., ed. e transl. P. Waltz, R. Aubreton, Paris, Les Belles Lettres.

Apollinaire, G. [1965], *Œuvres poétiques*, ed. M. Adéma, M. Décaudin, Paris, Gallimard.

Balzac, H. de [1965-1966], *La comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, P. Citron, 7 voll., Paris, Le Seuil.

Baudelaire, Ch. [1971], *Œuvres complètes*, ed. C. Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard.

Bercegol, F. [2005], De l'adieu et du deuil au seuil du XIXe siècle, in: P. Glaudes, D. Rabaté (a cura di), *Deuil et littérature*, Presses Universitaires de Bordeaux.

Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles [1950], ed. J. Boutière, A.-H. Schutz, Toulouse, Privat, e Paris, Didier.

Campana, D. [1941], *Canti orfici*, Firenze, Vallecchi.

Chateaubriand, F.-R. de [2003], *Mémoires d'outre-tombe*, ed. J.-Cl. Berchet, 2 voll., Paris, Librairie Générale Française.

Chateaubriand, F.-R. de [1969], *Œuvres romanesques et Voyages*, ed. M. Regard, 2 voll., Paris, Gallimard.

Chateaubriand, F.-R. de [2010], *Viaggio in Italia* (con testo francese a fronte), a cura di P. Tucci, Roma, Carocci.

Colonna, F. [1980], *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. G. Pozzi, L. A. Ciapponi, 2 voll., Padova, Antenore.

Constant, B. [2011], *Adolphe*, ed. J.-M. Roulin, Paris, Gallimard.

D'Annunzio, G. [1995], *Trionfo della morte*, a cura di M. G. Balducci, Milamo, Mondadori.

Eberhardt, I. [2003], *Écrits intimes*, ed. M.-O. Delacour, J.-R. Huleu, Paris, Payot.

Foscolo, U. [1994], *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli.

Gautier, Th. [2002], *Romans, contes et nouvelles*, ed. P. Laurriet, 2 voll., Paris, Gallimard.

Goncourt, E. et J. de [1989], *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, ed. R. Ricatte, 3 voll., Paris, Laffont.
Hardy, T. [2010 a], *Poesie per Emma* (con testo inglese a fronte), a cura di G. Sacerdoti, Venezia, Marsilio.
Hardy, T. [2010 b], *Unexpected Elegies. Poems of 1912-13 and Other Poems About Emma*, ed. C. Tomalin, New York, Persea Books.
Infessura, S. [1890], *Diario della città di Roma (1303-1494)*, a cura di O. Tomasini, Roma, Forzani e c. tipografi del Senato, Palazzo Madama.
James, H. [1962], *The Complete Tales*, ed. E. Leon, 2 voll., London, J. B. Lippincott Company.
Jaspers, K. [1932], *Philosophie*, 3 voll., Berlin, Springer.
Kleist, H. von [1988], *I racconti*, trad. A. Casalegno, Milano, Garzanti.
Lamartine, A. de [1855], *Les confidences*, Paris, Michel Lévy Frères.
Lamartine, A. de [1878], *Premières méditations poétiques*, Paris, Hachette, Furne et Pagnerre.
Lamartine, A. de [1834], *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Librairie de Charles Gosselin.
Lamartine, A. de [2011], *Voyage en Orient*, ed. S. Basch, Paris, Gallimard.
Lee, V. [2002], *The Complete Hauntings*, ed. C. Roden, Vancouver, Ash-Tree Press.
Lee Masters, E. [2016], *Antologia di Spoon River* (con testo inglese a fronte), a cura di L. Ballerini, Milano, Mondadori.
Mallarmé, S. [1998], *Œuvres completes*, ed. B. Marchal, 2 voll., Paris, Gallimard.
Maupassant, G. de [1988], *Contes et nouvelles (1884-1890), Bel-Ami*, ed. B. Monglond, Paris, Robert Laffont.
Monnerot, J. [1969], *Les lois du tragique*, Paris, Gallimard.
Musset, A. de [1950], *Nouvelles*, Paris, Flammarion.
Nerval, G. de [1986], *Œuvres*, ed. H. Lemaitre, Paris, Classiques Garnier.
Noailles, A. de [1901], *Le cœur innombrable*, Paris, Calmann-Lévy.
Noailles, A. de [1902], *L'ombre des jours*., Paris, Calmann-Lévy.
Nodier, Ch. [1961], *Contes*, ed. P.-G. Castex, Paris, Éditions Garnier Frères.
Orléans, Ch. d' [1992], *Ballades et rondeaux*, ed. J.-C. Mühlethaler, Paris, Librairie Gènérale Française.
Palacio, J. de [1994], *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier.
Panofsky, E. [1992], *Tomb Sculpture*, London, Phaidon Press Limited.
Petrarca, F. [1996], *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
Poe, E. [1950], *Histoires grotesques et sérieuses*, tranls. Ch. Baudelaire, Paris, Classiques Garnier.
Poe, E. [1990], *Works*, a cura di A. Perry, New York, Avenel (New Jersey), Gramercy Books.
Rodenbach, G. [1986], *Bruges-la-Morte*, ed. Ch. Berg, Bruxelles, Éditions Labor.

Ronsard, P. de [1963], *Les Amours*, ed. H. e C. Weber, Paris, Éditions Garnier Frères.
Stendhal [2005], *Œuvres romanesques complètes*, ed. Y. Ansel, Ph. Berthier, 2 voll., Paris, Gallimard.
Tenenti, A. [1957], *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi.
Verne, J. [1966], *Le château des Carpathes*, Paris, Librairie Hachette.
Villiers de l'Isle-Adam, A. de [1986], *Œuvres completes*, ed. A. Raitt, P.-G. Castex, 2 voll., Paris, Gallimard.

«Amour dure». Variations on the theme of love beyond death

Keywords

literature; love; death; immanence; transcendence; sublimity; spiritualism

Abstract

This study outlines a path through the infinite ways and resources of imagination and culture with which humanity, through literature, has sought over the centuries not only to make thinkable perhaps the cruellest of all private events, the loss of a loved one, but also to put in communication, and in both directions, the world of the living and the world of the dead: communication that oscillates between an immaterial if not transcendent way, and an immanent one, suspected of fetishism. Thus, we find confidence in the future reunion of souls for new celestial marriages and idolization of the dead body or parts of it (mostly the severed head), Orphic rites aimed at reopening the doors closed by the Angel of death and attempts to revive the loved one now with occult practices, now with substitution dynamics, even by means of mechanical devices and doubles. In the opposite direction, the surviving person cultivates the illusion that a sort of Love-phoenix has consumed the ashes of its wings to be reborn only immortal, bringing the dearest being back to the world from which he had been forced to depart. And now he fantasizes about imminent or already accomplished returns in ectoplasmic form, revealed by sighs and invisible caresses, now he glimpses, reflected in some object belonging to the lost person, or carried by natural entities and phenomena, the vestiges of the ancient flame, or again – supreme hypothesis – he sees the adored figure materialize, as if alive.

Questo studio delinea un percorso tra gli infiniti modi e le infinite risorse d'immaginazione e di cultura con le quali l'umanità, attraverso la letteratura, ha cercato nel corso dei secoli non soltanto di rendere pensabile l'evento privato forse più crudele fra tutti,

la perdita della persona amata, ma anche di mettere in comunicazione, e in entrambe le direzioni, il mondo dei vivi e il mondo dei morti: comunicazione che oscilla fra una via immateriale se non trascendente, e una immanente sospetta di feticismo. Troviamo, così, la fiducia nel futuro ricongiungimento delle anime per nuovi sposalizi celesti e l'idoleggiamento del corpo morto o di sue parti (per lo più la testa mozzata), riti orfici diretti a riaprire le porte chiuse dall'Angelo della morte e tentativi di far rivivere l'essere amato ora con pratiche occultistiche, ora con dinamiche di sostituzione, anche per mezzo di dispositivi e sosia meccanici. Nella direzione opposta, la persona superstite coltiva l'illusione che una sorta di Amore-fenice abbia consumato le ceneri delle sue ali per non rinascere che immortale, riconducendo l'essere più caro nel mondo dal quale era stato costretto a dipartirsi. E ora fantastica su imminenti o già compiuti ritorni in forma ectoplasmatica, rivelati da sospiri e carezze invisibili, ora scorge, riflesse in qualche oggetto appartenuto alla persona perduta, o trasportate da enti e fenomeni naturali, le vestigia dell'antica fiamma, o ancora – ipotesi suprema – vede materializzarsi la figura adorata, come viva.

Patrizio Tucci
Università di Padova, Professore emerito, Italy
E-mail: patrizio.tucci@unipd.it

PART II

Erika Natalia Molina Garcia

THE DERMICITY OF PHENOMENOLOGY AND LITERATURE. PROUST, MERLEAU-PONTY AND LEVINAS ON THE SENSIBLE[1]

Table of Contents: *1. Phenomenological literature, literary phenomenology: Proust on philosophy, Husserl on literature; 2. Levinas and Merleau-Ponty on Proust; 3. Concluding remarks.*

> For there is no more a pure literary discourse than there is a pure philosophical discourse; there are only mixed discourses […].
>
> Macherey, *The Object of Literature*

> […] an idea of philosophy: it cannot be total and active grasp, intellectual possession […]. It is not above life, overhanging. It is beneath. It is the simultaneous experience of the holding and the held in all orders. *What* it says, its *significations*, are not absolutely invisible: it shows by words. Like all literature […]. No absolutely pure philosophical word.
>
> Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*

Even though assessing a unifying view of classical philosophers on literature is a complex issue, it can be argued that Western philosophy has had from its beginnings and at its heart a negative attitude towards the narrative and poetic arts. Plato's wish to banish a certain kind

[1] This paper was supported by Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo / Subdirección de Proyectos de Investigación / Fondecyt Iniciación / 2025 – 11250833 [National Agency for Research and Development / Subdirectorate of Research Projects / Fondecyt Initiation / 2025 – 11250833].

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918017
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

of poetry in *The Republic* has long nourished such a view. Resurrecting «an old quarrel between philosophy and poetry» – old at the time Plato wrote –, the asserted position is that «the only poetry that should be allowed in a state is hymns to the gods and paeans in praise of good men; once you go beyond that and admit the sweet lyric or epic muse, pleasure and pain become your rulers instead of law and the rational principles» [*Rep*. 10.607a; Plato 2003, 351]. The debate around classical philosophy's attitude towards literature is not complex merely because what we understand as literature has long been evolving and did not exist as such at the time philosophy arose, or because – while it is usual to conceptually handle and interpret Western philosophy as a whole – different authors in different periods of their lives will show different views on many of the phenomena we nowadays understand as literature.

In other words, its complexity is not only exterior. It is not only complex for us contemporary readers. Its complexity resides in the fact that it involves reflecting on that old quarrel, trying to grasp what was at stake. The old quarrel is the truly complex issue for it brings us to the midst of a cluster of crucial societal questions philosophy was grappling with at the time: namely, the value and future of rhetorical arts, myths, education, theatre, the fragility of children's and many adults' minds, and the traits of democracy. Reforming society, philosophical and historical debates in these veins shaped a cultural clash between creativity and analytical thought, between a writer's imagination and a philosopher's reason. But for some, «philosophy and literature are like two sides of the same discourse» [Macherey 1995, 234], two sides that have, nonetheless, autonomous legitimacy and cannot be reduced to one another. To see how philosophy creatively narrates and how literature truthfully thinks none of these discursive faces should force one another to speak their language. And there is probably no field where this link between literature and philosophy is more patent than in phenomenology. In the context of this conflict of faculties and composing styles that during the twentieth century has both been revitalized and questioned, I study in this essay the connection that the philosophical method of the connection that the philosophical method of phenomenology entertains with literature, by first examining the possibility of a literary phenomenology, to then explore Merleau-Ponty's and Levinas' stands regarding Proust's *À la recherche du temps perdu*.

1. Phenomenological literature, literary phenomenology: Proust on philosophy, Husserl on literature

> […] we have to rediscover, to reapprehend, to make ourselves fully aware of that reality, remote from our daily preoccupations, from which we separate ourselves by an ever greater gulf as the conventional knowledge which we substitute for it grows thicker and more impermeable, that reality which it is very easy for us to die without ever having known and which is, quite simply, our life. Real life, life at last laid bare and illuminated – the only life in consequence which can be said to be really lived – is literature, and life thus defined is in a sense all the time immanent in ordinary men no less than in the artist.
>
> Proust, *Time Regained*

Real life, naked, bare life, the only life really lived is literature: Proust's words resonate not as a reduction of life to literature but as an expansion of literature to life itself. In other words, literature is – puzzlingly, with its phantasy, its fiction, its distance regarding ordinary life – precisely the place where life finally reveals its real texture, its flesh, when the dense, hardly penetrable membranes and crusts of conventional knowledge crumble. Could it be then that the aim of attaining reality and unveiling truth, eminently philosophical, could be closer to the reach of those who practice literary writing than to those who develop philosophical theories? This question is the fingerprint of modern literature as it starts competing both with traditional *Sophia* and *Theoria* [Nancy 2013, 11], as a quest for meaning, vocation and destiny, and it represented a tough dilemma for young Proust, who in a short article of July 15, 1896 states: «if the literary man and the poet can, indeed, go as deep into the reality of things as the metaphysician himself, it is by another route» [Proust 1988a, 137]. In such a route, reason «far from strengthening, paralyses that impulse of the emotions that alone can carry them into the world's heart» [*ibid.*]. Answering this dilemma implies, for those whose aim is to live as deeply connected to the meaning of life as possible, to engage in one of these two contradictory practices (for conceptual exercises would atrophy the affectivity literary writers need to develop): philosophy or literature. Both of which would have a chance of getting similar accomplishments.

It is in the collection of writings known as *Against Sainte-Beuve* that Proust's motivations for taking the road of literature become tangible [Sturrock 1988, viii]. The critical elements in making his choice seem to have been not only his natural talent of association between ideas and sensible impressions, which would make him particularly able to attain the affective dimension writers make emerge, but the immeasurable joy he could sustain as an artist: «What matters if they say to us: you are wasting your abilities on that. What we are doing is reascending to life, smashing with all our strength the ice of reason and habit which forms immediately over reality and means that we never see it, rediscovering the open sea» [Proust 1988b, 93]. What value could Proust, someone who chose literature, or his perspective on reality, truth and philosophy, have for phenomenology, a philosophy for which the idea of an absolute reality is «just as valid as a round square» [Husserl 1983, 129]? As it will become patent with Levinas' and Merleau-Ponty's analyses, its value is immense, if not as a philosophical theory at least as a chief example of what phenomenological description of sensuous life is.

Proust and Husserl seem to be kindred spirits, bearing witness to the same philosophical turn against idealism at the turn of the century [Simon 2004, 305], commonality they express nonetheless in singular ways. As Proust would put it, reflecting on how writers of the same generation and with other similarities yet diverge ever so slightly, stating the same in unique ways: «See how they touch and how they differ. Follow on from one to the next, as in a garland woven with the soul and made from everlasting flowers, all of them different, in a single row» [Proust 1988b, 95]. In the air of his time, it seems to have been the resistances of life, the resisting will of others, the fleetingness of who he loved, illness and his bodily sufferings, that which prevented the narrator in Proust's *Recherche* from taking idealism to be the truth and reality to be a «simple projection» [Simon 2004, 306]. In phenomenological terms, it was the acute awareness of alterity what kept him away from following the idealist paradigm that had been, however, the core of Proust's extensive philosophical education.

In this manner, in Proust, the personal experience of resistance and difficulty would compound with an epochal trait (the search for a new intelligence of reality, against idealism), a remarkable sensibility and the talent to express it, to create one of the works of art most faithful to sensory

life unfolding. This added to a conscious personal pursuit of truth, the truth that he finds in such 'lateral' exploration of the sensible [Robert 2003, 140], would make of his work a notable example of literary philosophy. Son of the same turn, Husserl tried to explore the field of consciousness and its corporeality without falling either into idealism nor psychologism or simple empiricism. In this exploration, «the Body is also to be seen just like any other thing, but it becomes a Body only by incorporating tactile sensations, pain sensations, etc. – in short, by the localization of the sensations as sensations» [Husserl 1989, 158-159]. In other words, if on the one hand, for Husserl the study of sensuous experience is subordinated to the study of how consciousness utilizes such sensuous data in the constitution of every phenomena, on the other hand, consciousness only appears as such, in an apperceptive grasp through its corporeality, from sensations felt as sensations in one's own, living body. This is why perception and the sensible are such important themes in phenomenology. They are at the most basic constitutional level both of every objectivity (physical objects, imaginative, oneiric and so forth) and of the self.

In this context, how does literature become significant for phenomenology? Fruitful parallels can be established between the phenomenological method and the work of a particular literary artist [cf. Hines 1976, 30-37], one could study phenomenologically the experience of who writes a novel or do research on the theory of literature a given philosopher practicing the phenomenological method or belonging to phenomenological tradition elaborated.[2] Here, the question points towards something different, towards the intrinsic relationship between literature and phenomenology. From such an angle, one can see that literature becomes significant in a multitude of ways. First, if phenomenology's flesh and bones is the description of experience, and «what determines the specific nature of an experience is its content, as reported in lucid terms by the subject of the experience» [cf. Descombes 1992, 292 30-37], then literary subjective descriptions are relevant to the method. Second, the study of all layers of consciousness – perceptive or theoretical, individual or intersubjective, axiological or practical – is for Husserl dependent on how well we manage to exercise the freedom of our imagination.

[2] For instance, Ingarden's theory. Cf. Falk 1981, 30.

In this sense, literature is crucial: «fiction allows the writer to present a reality – within the bounds of logical intelligibility – that allows the free invention of modes of *quasi*-objective reality, that are not constrained by having to conform to what actually exists» [Crowther 2022, 142]. Husserl himself establishes a strong parallel between the neutralization of daily affairs performed by literary works of art and the one performed by the phenomenological method [cf. Wilberg 2021, 134-136]. The significance of paragraph 70 of *Ideas I* is frequently emphasized in this regard, most particularly Husserl's assertion that «if one is fond of paradoxical phrases, one can actually say, and if one means the ambiguous phrase in the right sense, one can say in strict truth, that "feigning" [*Fiktion*] makes up the vital element of phenomenology» [Husserl 1983, 160]. Although this second point needs to be tempered with the fact that all literary art has an objective aspect – the text – that is the basis for "inter-subjective orientation" in all those who can access it by reading or hearing [Crowther 2022, 137]. Lastly, as «the phenomenologist's way of being in the world is pervasively linguistic» [Kee 2025, 75], literature, the art form that deals with words and narrations, poetic creation and speech, appears thus as invested with singular importance for this philosophical practice.

However, literature is not only relevant because it is one among other styles of describing subjective experience, because among many artistic forms, it allows phantasy to exercise itself with words, or even because it illustrates imaginative variation in general, a crucial part of the phenomenological method, the part which allows by continuous contrast for the never-ending elucidation of experience in all its facets. Literature seems to actually coincide with phenomenology: «modern literature comes close to phenomenology in playing with similar strategies of description, in describing the world not as simply given but as phenomena» [Gosetti-Ferencei 2007, 87-88]. All in all, whether we think phenomenology and literature are the same, expressions of a single motivation or just analogous, the Husserlian motto "To the things themselves!" should, without a doubt, translate into a literary phenomenology, i.e. an effort to reveal existence in their detailed sensuous and affective appearances [Nancy 2013, 12], where literature would no longer be understood as mere fiction, but as "a demonstration of truth", a concrete, performed and living truth [*ibid.*, 14]. This should be at least a part of phenomenological practice.

If Proust has in numerous occasions been studied in its similarities and contrasts with phenomenology [cf. Elsner 2017], it is because he seems to have reached such practice, the one phenomenologists themselves look for, touching upon a deep sensible dimension. For this reason, his work can be qualified as 'proto-phenomenological' [Apostolopoulos 2019, 148]. No other writer seems to have translated the meaning of the sensible in its making [Robert 2003, 139]. Hyperboles aside, with Proust, it would seem that literature finds a new dimension of thinking, crafts its own speculative style, one that goes yonder than any purely theoretical attempt ever could, one that would continue in a rich path of sketches, ideas and transformative conclusions far after philosophy has stopped. Here a different kind of truth, a truth accessible only to literature would arise [Buceta 2019, 127]. As Deleuze indicated: «If time has great importance in the Search, it is because every truth is a truth of time. But the Search is first of all a search for truth» [Deleuze 2000, 94]. This truth that is not rational in the traditional sense, one could only presume would be kept away from phenomenology as long as it does not become literary phenomenology. But could one aspire to follow both paths, to achieve both philosophical and literary truth, becoming a philosopher-novelist [Nancy 2013, 10], a phenomenologist-writer?

2. Levinas and Merleau-Ponty on Proust

In 2013, the third volume of Levinas' *Complete Works* revealed a lesser-known side of the philosopher: his unfished novels and poems. Highlighting the ideas of drama, intrigue and mystery in Levinas, in his preface to this volume, Jean-Luc Nancy identifies in it what he calls the desire of literature [Nancy 2013, 17], the desire to write [*ibid*., 18] or novelistic desire [*ibid*., 25], namely a strong critical force that would infuse both epoch and authors throughout the twentieth century with a will to express meaning while it is emerging, not in the enclosed frame of fixed concepts [*ibid*., 19]. Later, Nancy will insist that Levinas' literary sketches reveal a generational search for concrete, living and active thought, in the context of a general disappointment regarding philosophical representations [Cohen-Levinas & Nancy 2015, 131], which would

lead to attempts to literarily write. In the case of Levinas specifically, Nancy attaches this desire to write to his dual culture, Russian literature and Judaism, where the common trait is to valorize the movement of narrating events and sensations, over theoretical thought [*ibid*.].

Nancy shows how the philosopher, with such cultures behind him, saw literary writing as the most appropriate place for describing the relationship between self and other [*ibid.*, 20]. Referring to the captivity notebooks, Nancy later insists on this saying that «at this moment, Levinas felt that to write a narrative, a fiction, was to allow 'mystery' […] to be welcomed, to grant it a complete place of its own» [Nancy 2021, 21-22]. In other words, the philosophical idea that most interested Levinas, namely the mystery of the encounter between self and other, was thought to be much better grasped by literature than philosophy. This is how Levinas, even if he perhaps did not trust his ability to write otherwise than in a – albeit certainly original – philosophical style, conceived of his own work, like Proust and while reflecting on his literature, as necessarily literary, at least in part [cf. Levinas 2009, 74]. This gesture, this novelistic desire would reflect a general wish, an epochal will of «freeing thought from concept, letting it engage in effective proximity, in contact» [Nancy 2013, 28; my translation].

Within this context, it is not surprising that Levinas' relationship with literature, eminently expressed in his 1947 essay on Proust, whose works he encountered through Maurice Blanchot [Kleinberg 2006, 29; Cohen-Levinas & Nancy 2015, 129], would refer us back to sensations. Not surprising either that the whole of the philosophical perspective Levinas will develop throughout his life would explore the realm of sensible proximity, namely a contact beyond rationality, and even intentionality, where the other only remains graspable as «the exposedness of a skin laid bare» [Levinas 2006, 49]: «[…] a subject is of flesh and blood, a man that is hungry and eats, entrails in a skin, and thus capable of giving the bread out of his mouth, or giving his skin. […] The tenderness of the skin is the very gap between approach and approached, a disparity, a non-intentionality» [*ibid.*, 77, 90]. Levinas redefines subjectivity in this manner, away from solipsistic rationality, as a sensuous interconnectedness, where the other has priority over the self. To explore and comprehend such a new understanding of subjectivity, literature would seem essential.

Now, if one attempts to understand Levinas' attitude towards literature not from his writing practice and notes, only recently revealed, but from his expressed positions and books, it might seem fairly confusing as it is by necessity ambiguous. As Robbins puts it, «Levinas asserts *every* image is in the last analysis plastic (and this includes the non-plastic arts of music and literature). Every artwork is in the end a statue, an immobile instant, an idol» [Robbins 1999, 132]; meaning that in their plasticity, artworks are ultimately motionless, lifeless: mere reductions – falsifications even –, bad translations of the ethical encounter one has with the face of the other. Literature along with every other art form would seem to be condemned to dismissal for they belong to what Levinas calls the "said" as opposed to the "saying", i.e. to a reproduction of classical philosophy, focused on closed concepts and coherence, a reproduction of "sameness" as a principle opposed to "alterity", to which the "saying" resists: «The pre-original, anarchic saying is proximity, contact, duty without end, a saying still indifferent to the said […], the-one-for-the-other, a substitution» [Levinas 2006, 161]. Levinas' project is to transform philosophical discourse, to stop it from misleading and impoverishing our dealings with life and what is most important in it: the responsibility we have for one another. In this context, art is usually severely treated, as a vehicle for what would be most hindering in philosophical tradition: according to Levinas, the philosophy of being.

> Art is then not a blissful wandering of man who sets out to make something beautiful. Culture and artistic creation are part of the ontological order itself. They are ontological *par excellence*: they make the understanding of being possible. It is then not by chance that the exaltation of culture and cultures, the exaltation of the artistic aspect of culture, guides contemporary spiritual life; that, over and beyond the specialized labor of scientific research, the museums and the theaters, as in former times the temples, make communion with being possible, and that poetry passes for prayer. […] Artistic expression would thus be an essential event that would be produced in being by artists and philosophers. […] the cultural activity disclosing being; the one that works this disclosure, the subject, invested by being as its servant and guardian [Levinas 1987, 82].

Literature and philosophy, art and rational discourse are in Levinas condemned as carriers of traditional ontology. Nonetheless, just as philosophy and literature plummet together, the possibility for a

different philosophy and a different literature unfastens. This is what Robbins also remarks while analyzing Levinas' understanding of literature, identifying multiple moments where his radical position against it flinches, particularly «in the extraphilosophical medium of the interview» [Robbins 1999, 127] and while critically addressing authors such as Blanchot and Proust. Full of admiration for his capacity to explore both individual and collective souls,[3] Levinas proclaims Proust's *Recherche* to be the early expression of the possible transformation he envisions for philosophy, albeit in the field of literature: «Proust's most profound teaching – if indeed poetry teaches – consists in situating the real in a relation with what for ever remains other – with the other as absence and mystery. It consists in rediscovering this relation also within the very intimacy of the *I* and in inaugurating a dialectic that breaks definitively with Parmenides» [Levinas 1996, 104-105]; Parmenides being the name that represents classical ontology and the very discourse Levinas wants to transmute, if not break down. Proust's work would be a gate – although oblique and veiled – to feeling and understanding irreducible alterity, absolute otherness; and to understand it *in* us, in the midst of our ever-flowing perception and rippling memory.

Starting with how both harsh and understandable Sartre's judgement of Proust as a mere psychologist is – as *The Nausea*'s author belonged to a generation brought up on Proust's *Recherche*, the last volume appearing posthumously in 1927 –, Levinas' 1947 essay on Proust does not focus on his analysis of the human psyche, nor on the amoralism of his work, but on a purely phenomenological matter: absolute alterity, as the source of all appearances and as portrayed mainly by Albertine's character.

> This is the true interiorization of the Proustian world. It is not the result of a subjective vision of reality […]. Nor is it due to any metaphysical basis that might be sensed behind the allegorical, symbolic, or enigmatic appearances. It

[3] Levinas does not lack adjectives for expressing this: «A master of the differential calculus of souls, a psychologist of the infinitesimal. A magician of inexpressible rhythms. One who, by a linguistic miracle, rediscovered and re-created a world and a time that had been lost in the scattering of instants. An emulator of Freud and Bergson […]. The new Saint-Simon» [Levinas 1996, 99].

> arises, rather, from the very structure of the appearances, which are at once what they are and the infinity of what they exclude […]. It is this movement of defined reality slipping free of its definition that constitutes the very mystery penetrating Proustian reality. […] is the narrative of the inner life's sudden intensification brought about by an insatiable curiosity about the alterity of the other, at once empty and inexhaustible. The reality of Albertine is her evanescence, in her very captivity – a reality made up of nothingness. [Levinas 1996, 101, 103].

Levinas highlights the *Recherche*'s inherent ambiguity and indetermination – present in all its described objects and situations – as its core, conceiving of this work less as an exploration of individual human psyche than as a window into the very structure of phenomenalization and appearance – among them the appearances of self, objects, and so forth –, which, according to the philosopher, is to be found in alterity, an alterity that we grasp only through the ungraspable contact with the other person. As Levinas notes in his second captivity notebook, he thinks that Proust is the poet of the social, not because the poet depicts society and its morality, but because he translates in the ambiguity of his writing the very fact of our social being, the very structure of sociality [Levinas 2009, 72]: namely, that we are not *solus ipse* juxtaposed to one another but imbricated beings-for-the-other, for an unseizable other who appears only as a sensible mystery, in the proximity of a tactile relation that does not fully touch, in an unquenchable thirst of contact.

Consequently, from this theory of subjectivity where the other has preeminence over the self, an alternate conception of social relations and communication emerges: one that does not have fusion as its paradigm nor communion (be it around a common ideal, a collective representation or a common enemy) as its goal, for «these will unite individuals who cannot touch one another, cannot suffer one another» [Levinas 1996, 104]. As opposed to these views, social relations and communication in the paradigm of alterity conceptualized as proximity – as Levinas puts it when thinking of Albertine's character – «brings to the definitiveness of our identical existence all the virtuality of the non-definitive» [*ibid.*]. Thus, Levinas' essay on Proust is not only a commentary on *La Recherche* but a trace of how at the time Levinas hybridized philosophy and literature to better achieve the sensible dimension of existence as fugitive as it is. In Nancy's words, during this

period Levinas «marked the difficult relation of philosophy to literature with respect to the sensible mystery: that which is connected to eros. Or rather, he marked the sensible mystery in general, or the mystery as sensible, or the sensible as mystery» [Nancy 2021, 34-35]. Albeit the idea of mystery can become an echo of the eloge of silence that Levinas criticizes and understands as a trait of contemporary philosophy and literature, as a «romanticism of the solitary genius», expression of an arrogant ego, who thinks he can better deal with reality on his own, far from the verbal dialogue with others [Levinas 2011, 69]; albeit the idea of mystery can be the symptom of such conceited mistrust of language, the key feature of sensibility that Proust has shown to Levinas is precisely its mystery: the deepness, the refraction of the phenomenal light of the world that sensibility has as its very skeleton.

The resonating structure that Merleau-Ponty hears in Proust's writings is the same, although with a crucial difference: whereas Levinas sees in Proust the possibility of understanding the sensible as sensible encounter with the other and as a retort in the face of ontological tradition, with Merleau-Ponty, ontology is renewed precisely as the exploration of being as sensible, investigation in which Proust is a major figure. Still, as Levinas, who in thinking with the poet of the social got to deepen his understanding of how irredeemable the sensible alterity of the other is, Merleau-Ponty will think with Proust the mystery of the sensible too – even if in his later works this was made in an ontological framework – but in a much more sustained way, throughout his life: from 1942, evoking Proustian fragments[4] that show that the body cannot be understood merely as an expression of the soul nor the soul as intentions in the body, fragments that contribute thus to show the connection of body and soul [Merleau-Ponty 1983, 209], until *The Visible and The Invisible*, where the phenomenologist emphasizes: «no one has gone further than Proust in fixing the relations between the visible and the invisible, in describing an idea that is not the contrary of the sensible, that is its lining and its depth» [Merleau-Ponty 1968, 149]. Merleau-Ponty saw in Proust, as Franck Robert highlights it, a parallel of the project of Husserlian phenomenology and of his own

[4] Specifically, episodes where the body enacts habits it has built up, with movements that we interpret as more than what they are, for example, in a dying person.

[Robert 2003, 142], as well as perhaps the most accomplished attempt to explore sensibility.

Already in his *Phenomenology of Perception*, flooded by Proustian references, sensibility appears importantly as having an enveloping structure that *La Recherche* perfectly displays, where the present appears as impregnated with absences that paradoxically not only exist within it but constitute it: for example, the narrator's dead grandmother serving as analogy for how consciousness keeps allowing for the presence of absences like a distant friend or a missing limb in what is constituted as the present [Merleau-Ponty 2012, 83], or the body that appears as the crucial vector that enables keeping the past in the present in the reopening of time from the implications of present sensoriality [*ibid.*, 187], or the structure of love as a *via negativa* [Merleau-Ponty 2010, 77]. To better see why this mystery and this negativity are so present in the thematization of the sensible and how Proust nourishes Merleau-Ponty's investigations on this topic, I will touch upon two main concepts commentators have drawn attention to: the concept of *logos endiathetos* and the concept of sensible ideas. As Catherine Hansen indicates: «*logos endiathetos* is basically defined as the language latent, immanent […]. The *logos prophorikos* is then the logos expressed and made external. It is creation, where the *logos endiathetos* is only potential creation […]. For Merleau-Ponty, the *logos endiathetos* is the language implicit in the body's relation to the world and to itself» [Hansen 2006, 34-35]. Although Hansen's description could leave us with the impression that *logos endiathetos* is imperfect with regards to *logos prophorikos*, traditionally the relation between these concepts is reversed, *logos endiathetos* being the principle that governs *logos prophorikos*. *Logos endiathetos* is the logic before the logic of the flesh of the world, the sensible *logos* emanating from even the smallest, sheerest of things, while *logos prophorikos* is language manifested.

In Merleau-Ponty's perspective, our opening to «the "amorphous" perceptual world» [Merleau-Ponty 1968, 170] reveals that we are amid a sensible being, an ontological sensible conveying an immanent dimension that represents «more than all painting, than all speech, than every "attitude," and which, apprehended by philosophy in its universality, appears as containing everything that will ever be said, and yet leaving us to create it (Proust): it is the *λόγος ενδιάθετος* which calls

for *λόγος προφορικός*» [*ibid.*]. Although this idea needed the radicalization of Merleau-Ponty's critique of traditional theories of being and consciousness to fully develop, it is already implied in the early works: «The sensing being [*le sentant*] and the sensible are not opposite each other […], my gaze pairs off with the color and my hand with the hard and the soft. In this exchange between the subject of sensation and the sensible, it cannot be said that one acts while the other suffers the action […]. Without the exploration of my gaze or my hand […], the sensible is nothing but a vague solicitation» [Merleau-Ponty 2012, 221-222]. As Mauro Carbone puts it, if Merleau-Ponty refers so often to the Husserlian idea of aesthetic logos when thinking about this play of reciprocal calls and answers between sensing and sensible, touching and touched is «because of the reconsideration it suggests of the relationship between the sensible and the intelligible» [Carbone 2010, 17]. With *Logos endiathetos*, or logos of the aesthetic world, Merleau-Ponty is looking for conceptual openings that allow us to grasp the ceaseless reversibility and reciprocity of sensing and sensible. Another such conceptual opening is the one of "sensible ideas".

In *The Visible and The Invisible*, by the second half of *The Intertwining – The Chiasm*, Merleau-Ponty expands on the notion of ideas that are not contrary to the sensible, those that Proust had better than anyone described, as quoted above. These are "sensible ideas", namely ideas that «would not be better known to us if we had no body and no sensibility» [Merleau-Ponty 1968, 150], ideas that rather depend of and are only accessible because we are sensing-sensible flesh amid the flesh of the world: «Literature, music, the passions, but also the experience of the visible world are – no less than is the science of Lavoisier and Ampere – the exploration of an invisible and the disclosure of a universe of ideas. The difference is simply that this invisible, these ideas, unlike those of that science, cannot be detached from the sensible appearances» [*ibid.*, 149]. This «ideality that is not alien to the flesh, that gives it its axes, its depth, its dimensions» [*ibid.*, 152] is inherently mysterious, not something that will in time be revealed, «a certain hollow, a certain interior, a certain absence, a negativity that is not nothing» [*ibid.*, 151]. Levinas description of the sensible encounter with the other would pretty much be the same: «the ultimate secret of the incarnation of the subject; prior to all reflection, prior to every positing, an indebtedness

before any loan» [Levinas 2006, 111]. Nonetheless, are these phenomenologies comparable?

3. Concluding remarks

Trying to see how philosophy creatively narrates and how literature truthfully thinks, I have followed a path where literature seems to answer to a philosophical desire for going beyond reason and solipsistic consciousness towards the affective and sensorial description of existential experiences. It answers the desire for a critical existential philosophy, and then the works it produces bring us to rediscover the sensible in all its details, nourishing back contemporary philosophy, which then develops a carnal turn and a focus on the senses. At this point, one could ask: what would contemporary philosophy be without literature?

From Jean-Paul Sartre to Michel Henry and Bruce Bégout, many of those who dive into the distinct philosophy phenomenology is have also dived into literature. I started studying for this article astonished by this, with the following questions in mind: was this a coincidence merely due to a historical moment particularly appropriate for the emergence of phenomenological literature and literary forms of philosophical enquiry? Was it due to a certain disposition towards the literary description of experience that such phenomenologists share, that maybe the school of phenomenology encourages and helps to develop? Or was it due to a more intrinsic link between phenomenology and literature as methods and ways of approaching the world, maybe even due to a form of truth that they would share? After examining the connection between phenomenology and literature by studying literature's significance for phenomenology and how Proust can be seen as a proto-phenomenologist, to then explore Merleau-Ponty's and Levinas' stands regarding Proust's *Recherche*¸ my answer to these questions, following the authors and commentators, is that there is certainly a series of epochal traits that make of modern literature and phenomenology almost sisters. The weakening of idealism, the quest for a concrete and pathic description of experience beyond reason and intentionality, determine a common return to the sensitive basis of experience, to the sensitive basis of knowledge in the case of Husserl and of art in

the case of Proust [Fontanille 1999, 226], that represents a definitive permeability, a porousness and penetrability, i.e. a dermicity, between literature and phenomenology.

Henceforth, not only every theory of literature will implicitly or explicitly refer to a phenomenological dimension – as Fontanille indicates, to the extent that they do wonder how sensibility determines significance [Fontanille 1999, 228] –, but phenomenologists will strive for richer, more detailed descriptions of experience, almost in a literary vein, when not completely absorbed by it. But at the same time, after the road taken, irreconcilable differences appear, not between phenomenology and literature, but between the two phenomenologies explored, both nourished by Proust's literature. Indeed, although both Levinas and Merleau-Ponty find in Proust the finest explorer of the sensible, their focus is noticeably different, for Levinas the focus being the non-ontological, pre-phenomenal encounter with the other, whereas for Merleau-Ponty is the carnal experience of sensible phenomena, notes, colors, textures, in the ontological framework of the carnal world.

This difference in focus determines a different conception of philosophical discourse: if for Levinas, the philosophical effort moving forward should be to grasp otherness by hyperbole fissuring, breaking with ontology and phenomenology,[5] for Merleau-Ponty, philosophy should continue as a renewed ontology that seizes on the passage from sensible ideas to intellectual ones, without losing the phenomenological, experiential or horizontal structure. This would be an ontology that expands on the «*metamorphosis* of the flesh of the sensible into the flesh of language» [Carbone 2004, 39], exploring either the sensible or the intellectual dimension of the «fundamental phenomenon of reversibility which sustains both the mute perception and the speech […], reversibility which is the ultimate truth» [Merleau-Ponty 1968, 155]. The relationship between these two different philosophical paths and conclusions, stemming both from Husserlian phenomenology, can

[5] «Subjectivity is not here aroused by the mysterious housekeeping of being's essence, […] is brought out by transcendence, or the hyperbole […]. Our philosophical discourse does not pass from one term to the other […]. This book interprets the subject as a hostage and the subjectivity of the subject as a substitution breaking with being's essence» [Levinas 2006, 184].

be interpreted in two ways. They can be seen as parallel developments, where Merleau-Ponty's carnal ontology would be a subjective (because it maintains the horizontal structure) and impersonal (because it does not focus on inter-human relations) branch, not touching the Levinasian inter-human, ethical, pre-subjective (in the sense of pre-intentional) branch. But they can also be seen as continuous developments: where Merleau-Ponty's analyses stop, in the ontological flesh of the world, Levinas would see yonder, towards absolute alterity and the-one-for-the-other. Two phenomenologies of sensibility arriving to two different ultimate sensible instances, both explored according to the authors by Proust. But what sensible is Proust truly exploring, Merleau-Ponty's or Levinas'? And if it has, indeed, become apparent that "literature thinks" [Eaglestone 2013, 1] just as much as philosophy is able to express concrete experiences and feelings, narrate stories and sometimes sing, shouldn't we try to listen to Proust's sensible autonomously?

References

Apostolopoulos, D. [2019], *Merleau-Ponty's Phenomenology of Language*, London, Rowman & Littlefield.

Buceta, M. [2019] *Merleau-Ponty lector de Proust: lenguaje y verdad*, Buenos Aires, SB.

Carbone, M. [2004], *The Thinking of the Sensible: Merleau-Ponty's A-Philosophy*, Evanston, Northwestern University Press.

Carbone, M. [2010], *An Unprecedented Deformation. Marcel Proust and the Sensible Ideas*, Albany, State University of New York Press.

Cohen-Levinas, D., Nancy, J.-L. [2015], *Invention à deux voix*, Paris, Éditions du Félin.

Crowther, P. [2022], *The Phenomenology of Aesthetic Consciousness and Phantasy. Working with Husserl*, New York, Routledge.

Deleuze, G. [2000], *Proust and Signs*, London, The Athlone Press.

Descombes, V. [1992], *Proust: Philosophy of the Novel*, Stanford, Stanford University Press.

Dufrenne, M. [1964], Critique littéraire et Phénoménologie, in : *Revue Internationale de Philosophie* 18, n°68/69 (2/3), 193-208. http://www.jstor.org/stable/23940368 (accessed April 06, 2025)

Eaglestone, R. [2013], *Contemporary Fiction. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

Elsner, A. [2017], *Contemporary Mourning and Creativity in Proust*, New York, Palgrave Macmillan

Falk, E. [1981], *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Fontanille, J. [1999], *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.

Gosetti-Ferencei, J. [2007], *The Ecstatic Quotidian. Phenomenological Sightings in Modern Art and Literature*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.

Hansen, C. [2006], The anonymous flesh of time: Merleau-Ponty and Blanchot on Proust, in: *L'Esprit Créateur* 46 (4), 33-43.

Hines, T. [1976], *The Later Poetry of Wallace Stevens. Phenomenological Parallels with Husserl and Heidegger*, London, Associated University Presses.

Husserl, E. [1983], *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff.

Husserl, E. [1989], *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution*, Dordrecht, Kluwer.

Kee, H. [2025], From encountering foreign languages to the language of phenomenology: Merleau-Ponty and The Problem of Speech, in: *Continental Philosophy Review* 58, 75-97.

Kleinberg, E. [2006], *Generation Existential: Heidegger's Philosophy in France, 1927–1961*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

Levinas, E. [1987], Meaning and Sense, in: E. Levinas, *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Springer, 75-107.

Levinas, E. [1996], The Other in Proust, in: E. Levinas, *Proper Names*, Stanford, Stanford University Press, 99-105.

Levinas, E. [2006], *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Duquesne University Press, Pittsburgh.

Levinas, E. [2009], *Œuvres 1 : Carnets de captivité suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, Paris, IMEC/Grasset.

Levinas, E. [2011], *Œuvres 2 : Parole et silence et autres conférences inédites*, Paris, IMEC/Grasset.

Levinas, E. [2013], *Œuvres 3 : Éros, littérature et philosophie*, Paris, IMEC/Grasset.

Macherey, P. [1995], *The Object of Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Merleau-Ponty, M. [1968], *The Visible and the Invisible*, Evanston, Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, M. [1983], *The Structure of Behavior*, Pittsburgh, Duquesne University Press.
Merleau-Ponty, M. [2010], Summary for Thursday's course: Institution in personal and public history, in: M. Merleau-Ponty, *Institution and Passivity. Course Notes from the Collège de France (1954-1955)*, Evanston, Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, M. [2012], *Phenomenology of Perception*, New York, Routledge.
Nancy, J.-L. [2013], Préface. L'Intrigue littéraire de Levinas, in : E. Levinas., *Œuvres 3 : Éros, littérature et philosophie*, Paris, IMEC/Grasset, 9-30.
Nancy, J.-L. [2021], Eros, Emmanuel Levinas's Novel?, in: M. Fagenblat, A. Cools (eds.), *Levinas and Literature: New Directions*, Berlin, De Gruyter, 21-36.
Plato [2003], *The Republic*, New York, Penguin.
Proust, M. [1988a], Against obscurity, in: M. Proust, *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, London, Penguin, 135-139.
Proust, M. [1988b], Notes on literature and criticism, in: M. Proust, *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, London, Penguin, 92-95.
Proust, M. [1996], *Time Regained*, London, Vintage.
Proust, M. [2023], *The Captive and The Fugitive. In Search of Lost Time, Volume 5*, New Haven, Yale University Press.
Robbins, J. [1999], *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press.
Robert, F. [2003], Proust phénoménologue ? Merleau-Ponty lecteur de Proust, in : *Bulletin Marcel Proust* 53, 139-145.
Simon, A. [2004], Le côté phénoménologique de Proust (Proust et Husserl), in : F. Worms (ed.), *Le moment 1900 en philosophie*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 305-314.
Sturrock, J. [1988], Introduction, in: M. Proust, *Against Sainte-Beuve and Other Essays*, London, Penguin, vii-xxix.
Wilberg, H. [2021], *Absehen* – Disregarding Literature (Husserl / Hofmannsthal / Benjamin), in: P. Haensler, K. Mendicino, R. Tobias (eds.), *Phenomenology to the Letter: Husserl and Literature*, Berlin, De Gruyter, 133-148.

Keywords

Proust; proximity, logos endiathetos; sensible ideas; dermicity

Abstract

From Jean-Paul Sartre to Bruce Bégout, many of those who dive into phenomenology have also dived into literature. Is this a coincidence merely due to a historical moment particularly appropriate for the emergence of literary forms of philosophical enquiry? Is it due to a certain disposition towards the literary description of experience that phenomenologists share? Or is it due to a more intrinsic link between phenomenology and literature? In this article, I look into these questions by studying literature's significance for phenomenology and how Proust can be seen as a proto-phenomenologist, to then examine Merleau-Ponty's and Levinas' stands regarding Proust's *À la recherche du temps perdu*. In this examination, literature appears not only as relevant for phenomenology but even as coinciding with it, the degree of dermicity between philosophy and literature achieving with phenomenology its acme. I conclude by comparing Levinas' and Merleau-Ponty's phenomenologies of the sensible with regards to their focal theme and their interpretation of what philosophical discourse should become.

Da Jean-Paul Sartre a Bruce Bégout, molti tra coloro che si sono dedicati alla fenomenologia si sono anche dedicati alla letteratura. Si tratta di una semplice coincidenza, favorita da un periodo storico particolarmente propizio all'incontro tra filosofia e forme letterarie d'indagine? O piuttosto di una tendenza condivisa, che porta i fenomenologi verso la descrizione letteraria dell'esperienza? O ancora, è il segno di un legame più profondo e intrinseco tra le due discipline? Nell'articolo affronterò questi interrogativi, analizzando l'importanza della letteratura per la fenomenologia. Mostrerò come Proust possa essere letto come un proto-fenomenologo e, successivamente, esaminerò le riflessioni di Merleau-Ponty e Lévinas su *À la recherche du temps perdu*. L'analisi rivelerà che la letteratura non solo è importante per la fenomenologia, ma giunge in un certo senso a coincidere con essa: nella fenomenologia, la «dermicità» – ovvero l'intima fusione tra filosofia e letteratura – trova la sua espressione più compiuta. Concluderò mettendo a confronto le fenomenologie del sensibile di Lévinas e Merleau-Ponty, con particolare attenzione ai loro temi centrali e alla loro visione del futuro del discorso filosofico.

Erika Natalia Molina Garcia
Universidad de La Frontera, Temuco, Chile
E-mail: erika.molina@ufrontera.cl

Isabella Adinolfi

THE TRUTH OF THE FAIRY TALE IN SIMONE WEIL

Table of Contents: *1. Introduction. The symbolic language of fairy tales; 2. Exploring the Weilian reading of fairy tales through concrete examples; 3. Conclusion: fairy tales and mystical wisdom.*

1. Introduction. The symbolic language of fairy tales

> It is the same with philosophical work as it is with certain pictures: they are only a heap of colors until one looks at them from a certain vantage point where they are all ordered.
>
> (Weil, *Some Reflections around the Concept of Value: On Valéry's Claim that Philosophy is Poetry*)

The relationship between philosophy and literature is as profound as it is inherently multifaceted, with roots tracing back to antiquity. During the nascent phases of human thought, before the clear demarcation of distinct domains of knowledge, myth, folklore, and fairy tales were not perceived simply as popular fantasies. Rather, they functioned as symbolic conduits of truth, articulating a primordial mode of cognition that predated the formal distinctions and structural conventions later assumed by language. It is precisely because they are custodians of profound truths, often concealed beneath their apparent simplicity, that these narrative forms possess a latent evocative power capable of engaging the most essential dimensions of human experience.

Within this framework, this article aims to explore one of the most compelling and underexplored dimensions of Simone Weil's thought:

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918018
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

her profound relationship with fairy tales. Weil, indeed, did not regard fairy tales as mere fantastical narratives, but rather as a privileged means of accessing eternal and universal truths – veritable bridges to the transcendent.

However, before analysing in depth Weil's interpretation of fairy tales, it is necessary to offer some general introductory considerations on the symbolic language of folk narratives. These reflections can help us better understand and contextualise her thought.

«Once upon a time...» or «In a kingdom far, far away, there lived...»: fairy tales typically begin with these stereotypical formulas. These narrative conventions do not merely indicate a temporal and spatial distance; more fundamentally, they signal a detachment from the spatio-temporal coordinates that allow an event to be situated within a historical context. They underscore the ahistorical nature of fairy tales. Fairy tales, indeed, do not recount events that have occurred; what they narrate cannot be placed in a precise geographical location or a specific time.

Nevertheless, fairy tales do not merely tell fantastical stories; they do not spin tall tales [Petrosino 2013]. The «essential» word of the fairy tale possesses a truth-content. It speaks to our deepest experience. Although the opening formulas indicate that what is being recounted is a work of fiction, thereby informing us of the type of narrative, one should not infer that fairy tales convey falsehoods. The purpose of these formulas, their task, one might say, is to prepare us to cross the threshold into a symbolic world, where appearance dissolves to reveal meaning, and every word holds a fragment of ancient truth.

Adopting an allusive language using symbolic characters – such as the prince, the witch, the wizard and so on – as well as allegorical situations, such as challenges and trials,[1] fairy tales convey spiritual truths,

[1] In this article, focusing on Simone Weil's interpretation of fairy tales, we can only briefly mention – in this footnote – the rich and complex 20th-century debate on folklore. This debate concerned analytical methodologies, symbolic interpretations, and theories regarding the origins of fairy tales. It involved figures with widely different perspectives and approaches. Among them, to name just a few, were critics from the Russian Formalist school such as V. Propp and structuralist anthropologists like C. Lévi-Strauss, whose analyses converged in what was at times a polemical exchange on narrative structures. They were joined by functionalist

lessons in wisdom, and moral values that we can recognise, interpret, and apply to our lived experience.

In this sense, fairy tales can paradoxically be defined as «true lies». We generally question their truth value because they recount extraordinary adventures, are often populated by fantastic creatures, and invariably conclude with a happy ending. Lovers are reunited, villains are defeated and punished, intrigues are unveiled, goodness prevails everywhere, and what truly has value is recognised and rewarded. As we know with desperate disillusionment, this rarely, if ever, happens in the world most familiar to us, a world governed by the amoral laws of indifference and imperfection; we often forget that fairy tales do not aim to describe the world as it is, but rather to offer a symbolic image of the invisible, spiritual world where authentic and deeper values are rooted.

Read in this light, the folk tale proves inexhaustible. It invites not distraction or entertainment, but knowledge. Through its evocative language, it prepares the soul for the recognition of absolute values, not conditioned by the contingencies of the empirical world, but rather inscribed in the depths of consciousness, as an echo and reflection of the transcendent.

---

anthropologists like B. Malinowski, who explored the social function of myths and narratives; psychologists and psychoanalysts such as Carl Gustav Jung and Bruno Bettelheim; folklorists and scholars of religion like Mircea Eliade and James George Frazer; and Italian writers such as Cristina Campo and Italo Calvino…Simone Weil did not actively participate in this debate. Furthermore, her approach to fairy tales differs profoundly from that of sociologists, ethnologists, folklorists, and psychoanalysts, being characterized by her unwavering emphasis on the supernatural and transcendence. This is clearly emphasized by J. P. Little in the opening pages of her article devoted to the analysis of myth and fairy tales in Simone Weil's work, where she writes: «First of all, at least in her more mature thought, she [Weil] never questioned the idea that mythology and folk tales always speak of the supernatural, of humanity's spiritual life», and further also observes: «She [Weil] would never have admitted, for example, Malinowski's proposition, which held that myths were the recording and validation of a society's institutions, nor that they served to reflect and reconcile conflicts and tensions within a society, as Lévi-Strauss believed. She could not stand Durkheim's theories, which saw the notion of God evolving from the tribe. At times, she even seems to push this need for the supernatural too far, if one is to believe a note in her *Notebooks*, where she ridicules Frazer's ideas» [Little 1978, 106-107].

It is within the framework of very similar considerations that Simone Weil recognised in fairy tales a channel for accessing eternal truths, a bridge to the transcendent dimension, identifying a profound mystical resonance in some of them.

In a letter sent to Jean Wahl from New York in November 1942, Weil confided to the philosopher her conviction, already outlined in many of her writings and in the *Notebooks*, that «one identical thought» is «expressed very precisely and with only slight differences of modality in the ancient mythologies, in the philosophies of Pherekydes, Thales, Anaximander, Heraclitus, Pythagoras, Plato, and the Greek Stoics; in Greek poetry of the great age; in universal folklore; in the Upanishads and the Bhagavad-Gita; in the Chinese Taoist writings, and in certain currents of Buddhism; in what remains of the sacred writings of Egypt; in the dogmas of the Christian faith and in the writings of the greatest Christian mystics, especially St. John of the Cross; and in certain heresies, especially the Cathar and Manichaean tradition» [Weil 1965, 159]. This one identical thought, she specified shortly thereafter in the same letter, is nothing other than truth itself.

For Weil, then, the truth, understood as one and identical, is expressed «with only slight differences of modality» across the most varied forms of knowledge. The fairy tale expresses this through a language distinct from that of philosophy or science – a symbolic language, one of images – which, as stated in the *Notebooks*, requires a «method» for its interpretation.[2]

The truth of a fairy tale, indeed, is not revealed through a superficial reading. It demands a prolonged, passive immersion in the literal text.

[2] In the *Notebooks*, Weil explicitly speaks of a «method for the interpretation of folklore»: «A method is necessary for the understanding of images, symbols, etc. One should not try to interpret them, but contemplate them until their significance flashes upon one. […] They should first of all be taken in a purely literal fashion, and contemplated thus, for a considerable time. Then they should be taken in a less literal fashion and contemplated thus, and so on, by degrees. One should return to the purely literal fashion of contemplating them. Meanwhile, one should drink the light, whatever it may be, springing from all these several forms of contemplation. (The spring gushing out of the rock). The above is a method for the interpretation of folklore» [Weil 2004, 334]. On attention practice and education in Simone Weil, see Caranfa 2010. This article explores the Platonic roots of Weil's thought and connects pure attention with prayer. On this point, see also Adinolfi 2021.

This is followed by extended contemplation, fueled by a pure and disinterested attention, moved by love. The spiritual content of the fairy tale is thus absorbed slowly, gradually. The reader is not meant to actively seek the meaning; rather, the text itself allows it to emerge.

In other words, one must be disposed to listen, and the spiritual meaning gradually reveals itself, penetrating consciousness without a volitional act on the part of the subject.[3] Operating through metaphor, fairy tales do not explain, but reveal; they do not argue, but awaken a form of non-discursive knowledge. The truth they convey thus requires for its reception a disposition of mind characterised by attention and inner silence. This is a «passive activity» that is not inertia, but a condition of profound openness, a receptive posture that generates inner transformation. Listeners recognise themselves in the narrative, discover their reflection in the characters, and find guidance through the trials these characters face. By stimulating self-understanding and a deeper understanding of the world for those who approach them with the right disposition, fairy tales are profoundly transformative experiences.

Weil repeatedly emphasises that folk tales allude to and refer to something else. In the symbolic language of fairy tales, a word is a sign

[3] Regarding this method, Monique Broc-Lapeyre writes that truth manifests itself as if by «mystical osmosis» and should stem not so much from the interpreter, translator, or commentator of a text, but from the text itself. She writes: «The spiritual act of understanding is pure receptivity, consent». In short, this method is an «invitation to contemplate the letter of the text, without complicating and covering it, for a pure understanding». However, Broc Lapeyre also notes that «Simone Weil's near-religious, fascinated reverence for the text's literality is matched by a complete freedom of interpretation». Weil does not merely contemplate the texts; she «solicits them, shakes them, to bring forth their eternally Christian, atemporal truth, already there before its appearance». This «technique, which she will call 'technique transcendante', explains Simone Weil's extraordinary influence». The scholar concludes that Weil does not, strictly speaking, «interpret the text; she re-infuses it. She is possessed by it, she revives and reincarnates it, she lives it» [Broc-Lapeyre 1991, 37-38]. In response to this, Massimiliano Marianelli objects that, «stemming from the Weilian notion of reading, one should speak not only of 'osmosis', but rather of the revelation of a truth that provokes an inspiration in humanity. The world [...] is indeed 'a text with multiple meanings' and therefore cannot, by itself alone, reveal its intimate truth to humanity. For it to manifest, the intervention of a superior being is necessary to provide the key to its interpretation» [Marianelli 2004, 176-177].

that does not merely denote an external object or a concept, as occurs in ordinary language. The latter is descriptive, analytical, and rational, whereas the language of the fairy tale is, by contrast, imaginative, intuitive, and spiritual. While the former explains, clarifies, and distinguishes, the latter evokes, alludes, and unifies. It evokes an «other» world, bringing together heaven and earth, divine and human.

For Simone Weil, the entire world has a symbolic structure, and thus everything can be read as a sign of an «other», higher, divine reality. The renowned Platonic myth of the «round human» is illuminating for understanding the difference between conventional and symbolic language. As we shall see later, Weil herself refers to it in a passage from her *Notebooks*, precisely on the subject of our discussion.

In Plato's *Symposium*, in order to clarify the nature of Eros, it is recounted how Zeus, to punish the ὕβρις of the round humans – originally complete, self-sufficient beings driven by the desire to ascend to Olympus and contend with the gods for their power – wishing to weaken them without destroying them, «divided them in half», cutting them in two. After this division, the philosopher concludes, «Each of us, then, is a token [σύμβολον] of a human» [*Symp*. 191d; Plato 2008, 23], the half incessantly seeking the part from which it was separated, its corresponding symbol. By seeking the part that completes it, the symbol expresses an essential bond with what it signifies, giving rise to and shaping desire. In Weil's exegesis of the myth, however, the symbol does not fulfil the function of re-establishing the connection between the two halves separated by God following the sin of pride. The unity and the integrity to which human beings aspire after the fracture are not located within the realm of immanence, but rather in that of transcendence. Weil explicitly writes: «It is not with a man that a man can be thus indissolubly united. This can only be with God» [Weil 2024, 111]. Similarly, in her *Notebooks*, she states: «The infinite desire in us for the good is the *symbolum* – what is smaller is not the good. Inequality is reversed in *Cinderella*. That too large foot ...» [Weil 1970, 163].

Therefore, for the Platonic Weil, the symbolic language of the fairy tale is a call from transcendent divine truth. It does not state it, but brings it to light, recalling it in a way that is not that of philosophical enunciation. As Weil writes: «Symbol means, moreover, a half serving as a sign» [Weil 2004, 578].

Thus, in fairy tales, the term «forest» does not only mean a physical place – wild, dangerous, characterised by dense and imposing vegetation – but is charged with a powerful symbolic meaning. It evokes the obstacle, the initiatory test that the human spirit is called upon to face and overcome. It is a place where one can easily lose one's way (consider, for instance, the «dark wood» of Dante's *Divine Comedy*), but also where one may find salvation by discovering a way through, a passage out of its darkness (as will be explored further in Weil's interpretation below). As the etymology of the word suggests, the symbol «brings together», establishing a relation to something beyond itself. It calls forth and recalls that which is absent. In Weil's thought, the symbol functions as an intermediary between the sensible and the supersensible, the visible and the invisible. Paradoxically, then, the symbol simultaneously embodies the original unity and the present rupture, while also pointing toward the possible future recomposition of these severed halves.

As J.P. Little summarises, for Weil reality everywhere bears the traces of God's passage; it is, in this sense, intrinsically symbolic. Humanity, in discerning these divine traces within the world, elaborates myths and fairy tales as narrative forms that preserve and mediate a spiritual truth never fully grasped or possessed [Little 1978].

In New York, while awaiting her passage to London, Weil amassed a considerable quantity of notes on myths, legends, and folk tales. In that anonymous and stratified body of work, she sought – as Domenico Canciani observed – the primordial wisdom that had nurtured humanity's great philosophical and religious traditions. Through those narrative threads, invisible to a distracted gaze, which «only love and attention can intercept», she attempted to «ascend to the primary source of the 'great Revelation', a common heritage of all authentic religions and spiritualities» [Canciani 2013, 18].

It is in light of this conviction that, in the letter addressed to Father Marie-Alain Couturier, known as *Letter to a Priest*, Weil wrote: «Greek mythology is full of prophecies; so are the stories drawn from European folklore, which are known as fairy tales» [Weil 1953, 20]. Elsewhere, she specified even more clearly: «Any number of accounts drawn from mythology and folklore could be translated into Christian truths without forcing or deforming anything in them, but rather, on the contrary, thus throwing a vivid light upon them. And these truths, would in their

turn, thereby take on a new clarity» [Weil 1953, 28-29]. In Weil's reading, therefore, fairy tales are far more than mere childish entertainment: treasures of spirituality «of incalculable antiquity» [Weil 1970, 273], they unveil a dimension that leads back to the Good and God.

Simone Pétrement, Weil's friend and biographer, reports that the philosopher had planned to collect the wisdom of various religious and philosophical traditions into a volume, drawing from classical and Eastern texts, folk tales, and mythical materials. Her premature death prevented her from completing this and other important projects. Yet, as we will immediately see by examining her interpretation of the symbols enclosed in fairy tales, the fragments she left us reveal a profound conviction that truth is sometimes hidden in the simplest and most forgotten places, and that even a fairy tale can lead, with light but sure steps, towards the mystery of the transcendent and the supernatural.

The ensuing pages focus on the mystical dimension of fairy tales, as evinced by interpretations of select folk narratives present in Weil's work and, especially, in her *Notebooks*.

2. Exploring the Weilian Reading of Fairy Tales through Concrete Examples

In order to analyse Simone Weil's symbolic interpretation of the fairy tale in more detail – an approach intimately connected to her personal experiences – Max Horkheimer's reflection, found in his notebooks, offers an illuminating starting point: «The child that does not experience the happiness of having its mother's words and gestures impart to it a teaching for which heaven is not merely a space for rockets but a promise of salvation will get to know new friends and substitutes only in atrophied embodiments» [Horkheimer 1978, 197]. In other words, on children's psyches – tender and malleable like wax – the impressions evoked by fairy tales leave a profound mark that shapes their lives as adults. As such, much of their behaviour will depend on the models they encountered and admired in childhood, and on the fairy tale characters with whom they identified, often without their being fully aware of it. This is precisely what happened to Simone Weil.

The young Simone loved fairy tales, especially one by the Brothers Grimm titled *Mary and the Gold and Mary and the Pitch* (origi-

nally *Frau Holle* in German). Her mother first told her this story when Simone was just three years old, confined to bed for a long time after falling ill and undergoing an appendectomy. The fairy tale recounts the story of an orphan sent into the forest by her stepmother. After much protracted and uncertain wandering, she stumbles upon a house. There, she is asked to choose between entering through a golden door or a pitch door. When she humbly opts for the pitch door, a surprising shower of gold descends upon her. Seeing her return home covered in gold, the stepmother then sends her daughter into the forest, but when she arrives at the same house and is asked the same question, the daughter proudly chooses the golden door, and is consequently deluged by a torrent of pitch.

Simone Pétrement writes that this particular fairy tale deeply affected young Simone's sensibilities and influenced her entire life. «A certain heroic bearing developed from there, from that little seed», insists Nadia Fusini [2013, 41]. What is certain is that throughout her life, Weil would always choose to pass through the pitch doors, and it was precisely that choice that conferred upon her existence the legendary character that distinguished it.

It is no surprise, then, that a philosopher whose life reflected a profound affinity with the spirit of fairy tales devoted particular attention to them in her studies. Folk narratives were so important to her that, while she was at Middlesex Hospital in London, between April 15 and August 17, 1943 (she would pass away shortly thereafter, on August 24, 1943, in a sanatorium in Ashford), she noted down in pencil, with an unsteady hand, a series of reflections on the tales collected by Charles Perrault under the title *Mother Goose Tales*.

Fairy tales, she observed, were dear to her because in them Good – with a capital G – always triumphs. Like myths and legends, they invariably contain treasures of wisdom and spirituality, and the explicit or implicit lessons they convey connect us to the ideal world of values. They inspire the courage needed for daring ventures and generous sacrifices, which in fairy tales are always crowned with success: «In the tales, when someone sets off to win a princess or any treasure, though without even knowing where to seek, then, provided he abandons all else for the sake of his quest and has no thought of return, and is untir-

ing, and is dauntless before any danger, we are sure he will succeed» [Weil 1970, 273-274].

One could thus conclude that fairy tales, with their happy endings, deceive or mislead, but Weil believed instead that they reveal the truth about reality more than any disenchanted reading. They unveil their hidden depth to those who wish to see and can see. To those who know how to read the symbols. Indeed, they teach the eye to perceive the invisible, and the ear to listen to silence. They open up, through time, to the anticipation of the eternal, provided one knows how to solve the enigma of this life and escape the insidious traps set by the prince of this world, under the alluring guises of prestige, power, and worldly success. In one word, provided one truly renounces the self for God. An ultimate test, a true ordeal, which only humility in the decisive moment, in the pure act, triumphantly overcomes:

> God has given me my being so that I may give it back to him. It is like one of those tests which resemble traps and are to be found in fairy tales or stories about initiation. If I accept this gift, it has a bad and fatal effect. Its virtue becomes apparent through a refusal. God permits me to exist while being other than He. It is up to me to refuse this permission.
> The story of 'Mary and the gold and Mary and the pitch', and other similar ones. Humility consists in the refusal to exist. It is the queen of virtues [Weil 2004, 484-485].

Moreover, since all things in this world are interwoven, as the parable of the wheat and the tares teaches, the ordeal lies in learning to discern, in mastering the art of distinction. Above all, it involves recognising God, in hearing His voice as it reveals itself and speaks to us. This is because revelation, as Giancarlo Gaeta notes, is for Simone Weil: «an inner experience of the reality of God», one that manifests itself through a multiplicity of languages, all equally inspired [Gaeta 2018, 145]. And it is this great Revelation, through its many tongues, that unveils the true God as one who has renounced His omnipotent dominion over creation, pure Good and pure Love – who, in this world, can appear only in disguise. As she writes in the *Notebooks*:

> Albanian story of the princess married to a snake. Variant of the Psyche story. There are two varieties of stories of this kind. In one, the princess is God and the animal-man is the soul; in the other, it is the reverse. The two varieties are often fused in the same story. This one is of the second variety. The snake is the son of a king of the Underworld. He wants to come upon earth and have the form of a marvellously handsome prince. But he is only allowed to have this form at night. The stepsisters burn his snake's skin and he must vanish. To find him again the princess goes down to the Underworld. She obtains permission to bring him back to earth. But first, she must go to a witch and ask her for water, and whatever loathsome drink the witch gives her she must drink it and say it is delicious. This is the *amor fati*.
>
> She is only able to find her bridegroom again because one scale has remained intact among the ashes of his skin.
>
> This is the σύμβολον of the *Symposium*, the glass slipper of *Cinderella*, the princess's ribbon in the story of the cobbler. When God has come to find us and gone away again, he leaves some token of himself. Without that, we should seek him in vain.
>
> The prince can only have his princely form at night, and for his bride. At other times he is a snake. […] God can appear only in disguise [Weil 1970, 271-272].

The task of man, then, is to reunite with God, to return to Him starting from *something* He intentionally left us when He visited us – the glass slipper, the princess's ring, and so forth – which will enable us to recognise Him when we encounter Him in another guise. For if God appears only in disguise, as in many fairy tales and myths, and even in the Gospel itself, where He takes on «the form of a servant» [Phil. 2:7], only those who recognise Him in the beggar, the stranger, the wretched man dying on the cross like a criminal will be saved.

In *God's Quest for Man*, Weil examines the Scottish tale of the *Duke of Norway*, a story to which she attaches particular importance and one she continuously reflects upon in the pages of her *Notebooks*. In her classification of myths, Little includes this fairy tale among those that metaphorically represent God's search for man [Little 1978]. In the tale, a prince takes on an animal form by day and assumes his human form only at night. A princess marries him, but one night, weary of the situation, she destroys his animal skin. He vanishes, and she must undertake a long and perilous journey in search of her beloved. When she finally finds him, she appears before him, exhausted, in the rags of a

servant girl. But the prince, who is about to marry another, has forgotten her – his soul is as if asleep, and only at the last moment, when he awakens, does he recognise her. For Weil, the mystical resonance of this fairy tale is unmistakable. It represents God's quest for humans and contains, moreover, the two moments of «God's capture of man»:

> The first takes place in the night of the unconscious, while man's consciousness is still entirely instinctive and his humanity is hidden within him; as soon as God would draw him into the light, man flees, disappears far from God, forgets Him, and prepares for an adulterous union with the flesh. God seeks man with pain and fatigue and reaches him as a beggar. God entices the flesh by means of beauty and obtains access to the soul but finds it sleeping. A term of delay in which to awaken is accorded the soul. If only it wakes an instant before the expiration of this delay, recognizes God, and chooses Him, then the soul is saved [Weil 2024, 5].

Similarly, according to Weil's symbolic interpretation, the journey undertaken by the hero in fairy tales is an allegory of a spiritual quest. In an Italian tale, a young man helps an unfortunate old woman, who, in gratitude, blesses him with the words: «May you marry the princess Belle of the World!». Upon returning home, the boy bids farewell to his father and sets off in search of the princess. He says to his father: «I am off to find the princess Belle of the World. She alone shall be my wife, and none other». He inquires of the Great Wind, which responds: «I have never heard tell of her, but I will send my breezes to search». Weil comments that «One is sure that he will find her, and that she will be much more beautiful even than he hoped. This is an image of the Good». [Weil 1970, 245].

3.Conclusion: Fairy Tales and Mystical Wisdom

It would be an error, however, to think that fairy tales reward a strong, titanic will. On the contrary, for Weil, the accomplishment of impossible feats and superhuman trials is precisely meant to break human will. Humility, perseverance, faithfulness, courage, generosity, devotion, and patience are the true virtues of the fairy tale hero and heroine. In the world, evil appears limitless, always victorious, but this

is not so in the realm of the spirit, where patient and silent dedication to a task is inevitably rewarded, as in the Brothers Grimm's fairy tale *The Six Swans*, which was the subject of one of young Simone's earliest literary reflections.

Although the plot of the fairy tale is well known, it may nonetheless be useful to recall it here, as it constitutes the seed around which many of Weil's later insights and reflections crystallised. The tale recounts how a widowed king marries a cruel woman who, through an act of sorcery, transforms his six sons into swans. Their sister, the sole one to evade the spell, is compelled to undertake a task of extreme rigour: to weave six shirts from white anemones in absolute silence, refraining from uttering a single word for six years, in order to restore her brothers' human form.

During this protracted ordeal, the princess is subjected to calumny and injustice, yet she steadfastly endures without defending herself, bound by the ascetic discipline of her vow. It is only at the critical juncture – on the brink of execution – that she completes the final garment. Casting the shirts over her brothers, she effects their metamorphosis back into human form and, now liberated from silence, is finally able to clear herself and disclose the truth.

In Weil's youthful interpretation, *The Six Swans* emerges as a paradigmatic story of sacrifice:[4]

> To make six shirts from anemones and to keep silent: this is our only way of acquiring power. […] Whoever spends six years sewing white anemones cannot be distracted by anything; they are perfectly pure flowers; but above all anemones are almost impossible to sew into shirts, and this difficulty prevents any other action from altering the purity of this six-year silence. The sole strength in the world is purity; all that which is without admixture is a fragment of the truth. Never have iridescent silks been worth as much as a beautiful diamond. The sole strength and sole virtue is to cease from acting [Pétrement 1976, 36].

Simone Pétrement comments: «It seems that for her it was the silence that saved rather than the shirts, the sacrifice more than the result of the sacrifice. […] The sufferings of the innocent redeem by them-

[4] One can read the *topos* written by Weil, *Le conte des six cygnes dans Grimm*, in Weil 1988, 57-59.

selves; a pure being acts through his mere existence; one is saved without apparent action. She will rediscover the same idea in her last writings» [Pétrement 1976, 36].

In the *Notebooks*, where she returns to reflect on this fairy tale, the silence of the sister of the six swans is compared to that of Christ, the suffering servant who, as Isaiah writes, «Mistreated and insulted, he did not open his mouth» [Isa. 53:7-8].

From this perspective, the impossible tasks and superhuman trials faced by fairy tale heroes and heroines become symbolic representations of spiritual and mystical experiences. A striking example is the tale of the cobbler who, to reach his promised princess, must traverse an immense forest. His endeavour succeeds only when he realises that he cannot clear a path by cutting down trees, as they immediately grow back. Instead, he must advance by leaping from treetop to treetop. Weil interprets this passage with the following words: «What does this mode of progression indicate, moving above evil like a man going from one treetop to another? It is not a question of abolishing evil itself, but of reaching its end. Through all sins, think of the good. Do not think of evil to be destroyed, but of the good» [Weil 1970, 246].

In other words, it is not through the muscular effort of human will that sin is eradicated and the Good attained; rather, it is through love and desire for what is good that one comes to the Good – that one is drawn to God. One cannot elevate or regenerate the soul by one's strength, just as a man cannot reach the sky by striving to leap ever higher. This is the insight Weil derives from the Grimm brothers' tale *The Brave Little Tailor*, in which a giant and a tailor compete to prove their strength. The giant hurls a stone so high that it takes a long time to fall back to earth, but the tailor releases a bird that flies ever upward and never returns. In the *Notebooks*, Weil glosses this tale with the words: «The giant's stone and the little tailor's bird. Will and grace» [Weil 1970, 93]. And in her commentary on the *Pater Noster*, she further clarifies that we are not granted even a single step toward heaven: «We do not walk vertically» [Weil 2021, 156]. But she also says: «If, however, we look heavenwards for a long time, God comes and takes us up. He raises us easily» [Weil 2021, 138].

Mysterious point of connection between the world of values and the world of facts, symbolic transposition of spiritual experiences – the

supernatural truth of the fairy tale must be re-cognised anew. It reveals itself only to those who desire to know, just as God speaks in parables only to those who listen, to those who have «ears to hear» [Mark 4, 9 – Luke 14, 35]. Thus, the interpretation of fairy tales demands a refinement of our perceptive faculties, for, as Cristina Campo insightfully observes, «To perceive is to recognize what alone has value, what alone truly exists» [Campo 2024, 31].

Evidently, this is not about refining the bodily senses. Following Plato, Simone Weil believes it is the invisible that gives meaning to the visible, and the ideal that provides sense and value to the real. Far from being mere fantasies, fairy tales reveal to us the depth of the world, its eternal, hidden meaning. As Palle Yourgrau notes, for Simone Weil, just as for the logician Kurt Gödel (who would later become a colleague of her brother, André Weil), fairy tales «represented the world seen aright» [Yourgrau 2011, 25]. *Snow White and the Seven Dwarfs* was Gödel's favourite fairy tale. The Austrian logician said: «Only fables present the world as it should be and as if it had meaning» [Yourgrau 2005, 5].

As a true, perfect mystical journey, the fairy tale hero's life unfolds along a path of death and resurrection. A poignant example is the dead child, eaten and resurrected in the Brothers Grimm's fairy tale *The Juniper Tree*, which Simone Weil, alongside *Snow White*, considers one of the many «images of Christ» found in fairy tales and myths. She writes in the *Notebooks*: «To be swallowed in order to be given back to the world, method for stealing light, sun, or fire in a great many stories. Whoever is not born anew, or from on high... » [Weil 1970, 187]. The implicit reference in this passage is clearly to the words Jesus speaks to Nicodemus in John 3:3: «Truly, I tell you, no one can see the kingdom of God unless they are born again».

Therefore, according to Weil, the happy ending of fairy tales must be understood correctly by referring it to its proper realm, which is not the realm of reality. It is, indeed, in the spiritual realm that evil produces nothing but evil and good produces nothing but good, as happens in fairy tales. She observes in the *Notebooks:* «In fairy and folk tales we know at once which characters are on the side of good and we are certain they will be completely successful in the end, through every trial. This exactly expresses the truth in the spiritual domain to which

the stories refer. When it is applied to the affairs of this world it is just silly» [Weil 1970, 273].

The marriage that concludes the fairy tale, the reward that the hero or heroine always receives at the end of their trials, must therefore be understood in an exclusively spiritual sense, according to Weil. They represent the mystical union between the soul and God, as spiritual inner goods. Unlike Cristina Campo, who, in her writings on fairy tales, speaks of a «surplus» regarding the gifts that the hero and the heroine receive after their ordeal: «It is the surplus of happiness promised to those who sought the kingdom of heaven first of all» [Campo 2024, 32], Weil – as Wanda Tommasi observes – works through negation alone, destroying anything that could idolatrously replace the true God. Weil is convinced that, as Tommasi further emphasises, the only happy ending found in fairy tales, as in any mystical, symbolic, or sapiential text, is the «reunion of the soul with God» [Tommasi 2023a, 16]. This reunion is the only reward, the only joy, the only recompense.

With Weil, we are – as Campo once wrote – in the hollow form, in the process of emptying and uncreation. Her pedagogy is a great spiritual teaching *via negationis* [Campo 1998]. Virtue, for Alain's Kantian pupil, is its own reward, just as the grant for any effort of attention is «to enter that transcendent kingdom to which only the truly great have access and wherein truth abides» [Weil 2021, 26], as she understood when she was still a teenager.

But in the spiritual domain, in the realm that is its own, every pure aspiration, every authentic desire, necessarily achieves the results it seeks. For Weil, the roots of the fairy tale lie in our desire for good and truth, in our desire for God: «If there is a real desire, if the thing desired is really light, the desire for light produces it» [Weil 2021, 63], as the Eskimo fairy tale of the crow teaches, which Simone also loved: «In the eternal darkness, the crow, unable to find any food, longed for light, and the earth was illumined» [Weil 2021, 63].

No golden rain ever touched Simone Weil's life. However, after her death, when her writings began circulating – first among the small circle of those who had known her in life, and later, thanks to Albert Camus, who promoted their publication with Gallimard, they became known to an ever-widening audience – the tension towards Good and Truth that animated them deeply came to light and was recognized.

Their true value eventually emerged and asserted itself in the order of greatness that is proper to it. Not, then, in the order of carnal and external things, but in the order of mind and the order of charity. «They are three different orders», as Pascal wrote [Pascal 1995, 86].[5]

Simone Weil stated: «The object of my search is not the supernatural, but this world. The supernatural is the light. We must not presume to make an object of it, or else we degrade it» [Weil 2004, 173]. As images of spiritual truths, the myths and fairy tales embedded in our popular traditions reflect this light. Such a reflection cannot be possessed by objectifying knowledge; it can only be apprehended through attention, contemplated, and interpreted, allowing oneself, as it were, to be illuminated by it.

Nevertheless, if human beings cannot «possess an exhaustive, but always limited, fragmented, and never entirely self-dependent knowledge» of the divine mystery [Marianelli 2004, 47], then approaching and understanding the mystery of God through its reflection in fairy tales demands rigorous interpretative engagement. In Simone Weil's work, as Giancarlo Gaeta observes, this process is always carried out «under the full control of the intelligence» [Gaeta 2018, 140]. It is – we might conclude – the work of the inspired intelligence of a brilliant woman, endowed with a finely tuned ear capable of discerning the same truth expressed in diverse languages and cultural forms, and of finding deep connections even between seemingly disparate elements.

In the *Notebooks*, drawing on Plato's famous myth of the cave, Simone Weil clarifies that the fairy tale is the story of the prisoner who emerged from the cave, saw the sun, and then returned to tell others what they witnessed. Fairy tales speak to us of the «outside world», yet they do so using the language of our «inside world» – the language of the cave, which is the only one we have. They transmit these messages

[5] Cf. Blaise Pascal: «The infinite distance between body and mind points to the infinitely more infinite distance between mind and charity, for charity is supernatural. All the brilliance of greatness has no attraction for people who are involved in pursuits of the mind. The greatness of intellectual people is invisible to kings, the rich, captains, to all those great in a material sense. The greatness of wisdom, which is nothing if it does not come from God, is invisible to carnal and to intellectual people. They are three different orders» [Pascal 1995, 86].

through an indirect, symbolic language of images. They are not deceptive when, through this indirect language, they convey genuine spiritual experiences and allude to the supernatural. However, they turn dangerous when manipulated and «immanentised» [Tommasi 1993], because these stories and games can also create «collective hallucinations» – that is, shared illusions and false myths that ultimately reinforce our stay within the cave instead of inspiring us to leave. We read in the *Notebooks*:

> Supposing that, basing, themselves on the accounts of those who have come out of the Cave and have gone back there again, those in the Cave have made up stories, fairy tales about the outside world – perhaps quite in accordance with the truth; if one of the games played there consists of closing one's eyes and saying 'I can see the sun', and if this gives rise to collective illusions, in the long run this game will prevail on some to go outside the Cave. But it will keep a good many others inside the Cave – And then what will happen if those who play this game, taking pity on the others, want to make them see the sun? And even want to make some see it who have really gone outside, but express what they have seen in different words from those of the accounts that have served as a basis for this game! [Weil 2004, 357].

Hence, openness to the transcendent – in Weil's thought – is the very key to discerning an idol from a symbol.

By reading fairy tales as «hideaways in which some treasures of mystical wisdom are kept» [Tommasi 2023b, 54], Simone Weil demonstrated the active interplay between philosophy and literature, surmounting their abstract and sterile separation through her interpretation of the symbolic.

References[6]

Adinolfi, I. [2021], Simone Weil: La preghiera come attenzione pura, in: I. Adinolfi, G. Gaeta (eds.), *Preghiera di donne*, Genova, il melangolo, 113-147.

[6] All quotations from Italian or French articles and volumes not published in English are by the author of this article.

Broc-Lapeyre, M. [1991], Simone Weil et le refus de la langue de bois, in : M. Broc-Lapeyre (ed.), *Actes du Colloque Simone Weil et les langues*, Recherches sur la philosophie et le langage, 13, Paris, Vrin, 29-40.

Canciani, D. [2013], Introduzione, in: S. Weil, *Una costituente per l'Europa. Scritti londinesi*, transl. D. Canciani, M.A. Vito, Roma, Castelvecchi, 11-54.

Campo, C. [1998], Introduzione a Simone Weil, «Attesa di Dio», in: *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 168-180.

Campo, S. [2024], *The Unforgivable and Other Writings*, transl. A. Andriesse, New York, New York Review of Books. Ebook.

Caranfa A. [2010], The aesthetic and the spiritual attitude in learning: lessons from Simone Weil*,* in: *The Journal of Aesthetic Education* 44(2), 63-82.

Fusini, N. [2013], *Hannah e le altre*, Torino, Einaudi.

Gaeta, G. [2018], *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet.

Horkheimer, M. [1978], *Dawn & Decline: Notes 1926-1931 and 1950-1969*, transl. M. Shaw, New York, The Seabury Press.

Little, J.P. [1978], Signification de la mythologie et des contes chez Simone Weil, in : *Simone Weil. Philosophe, historienne et mystique. Communications regroupées par Gilbert Kahn*, Paris, Aubier Montaigne, 105-118.

Marianelli, M. [2004], *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Roma, Città Nuova.

Pascal, B. [1995], *Pensées and Other Writings*, transl. H. Levi, Oxford, Oxford University Press.

Pétrement, S. [1976], *Simone Weil: a Life*, transl. R. Rosenthal, New York, Pantheon Books.

Petrosino, S. [2013], *Le fiabe non raccontano favole. Credere nell'esperienza*, Genova, il melangolo.

Plato [2017], Symposium *or Drinking Party*, transl. E. Brann, P. Kalkavage, E. Salem, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

Tommasi, W. [1993], *Simone Weil: segni, idoli e simboli*, Milano, FrancoAngeli.

Tommasi, W. [2023a], La fiaba, tessitura dell'invisibile, in: C. Zamboni (ed.), *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile*, Milano, Mimesis, 11-25.

Tommasi, W. [2023b], Forme simboliche della sapienza mistica, in: W. Tommasi, *Vivere Dio qui e ora. La sapienza mistica di autrici del nostro tempo*, Milano, Paoline Editoriale Libri, 47-65.

Weil, S. [1953], *Letter to a Priest*, transl. A.F. Wills, London, Routledge & Kegan Paul.

Weil, S. [1970], *First and Last Notebooks*, transl. R. Rees, London/New York/Toronto, Oxford University Press.

Weil, S. [1965], To Jean Wahl 1942, in: *Simone Weil. Seventy Letters*, transl. R. Rees, London/New York, Oxford University Press, 158-161.
Weil, S. [1988], *Œuvres completes*, *I*, *Premiers écrits philosophiques*, textes établis, présentés et annotés par G. Kahn et R. Kuhn, Paris, Gallimard.
Weil, S. [2004], *The Notebooks*, transl. A. Wills, London/New York, Routledge.
Weil, S. [2014], Some reflections around the concept of value: On Valéry's Claim that Philosophy is Poetry, transl. E. O. Springsted, in: *Philosophical Investigations* 37(2), 106-112.
Weil, S. [2021], *Waiting for God*, transl. E. Craufurd, London/New York, Routledge.
Weil, S. [2024], *Intimations of Christianity Among the Ancient Greeks*, transl. C. Hamilton, London/New York, Routledge.
Yourgrau, P. [2005], *A World Without Time: The Forgotten Legacy of Gödel and Einstein*, New York, Basic Books.
Yourgrau, P. [2011], *Simone Weil*, London, Reaktion Books.

Keywords

truth; symbol; mysticism; God; Good

Abstract

In this article, the dialogue between philosophy and literature unfolds through the prism of Simone Weil's meditation on fairy tales. With their distinctive narrative structures and evocative language, fairy tales transport us into a realm of suspension – one that transcends the coordinates of ordinary space and time, embodying a symbolic and spiritual dimension. Although they recount fantastic events that never happened, fairy tales do not deceive; rather, they convey spiritual truths through symbolic figures and allegorical tableaux. A lover of Grimm's fairy tales, Simone Weil never considered them works of pure fantasy. In her view, fairy tales held a profound mystical resonance. Far from being simple entertainment for children, they unveil an inner dimension capable of opening the soul to the Good and to God.

L'articolo indaga il dialogo tra filosofia e letteratura attraverso la riflessione di Simone Weil sulla fiaba. Con le loro strutture narrative uniche e il loro linguaggio evocativo, le fiabe ci trasportano in una dimensione sospesa, che trascende le ordinarie coordinate di spazio e tempo per incarnare una dimensione simbolica e spirituale. Sebbene narrino eventi fantastici, mai accaduti, le fiabe non ingannano; piuttosto, veicolano verità spirituali attraverso figure simboliche e quadri allegorici. Grande estimatrice delle fiabe dei fratelli Grimm, Simone Weil non le considerò mai semplici opere di fantasia. Ai

suoi occhi, la fiaba custodiva una profonda risonanza mistica. Lungi dall'essere mera letteratura da intrattenimento per l'infanzia, essa dischiude una dimensione interiore capace di aprire l'anima al Bene e a Dio.

Isabella Adinolfi
Università Ca' Foscari Venezia, Italy
E-mail: sisa@unive.it

Nicolò Germano

PHILOSOPHY, LITERATURE, AND NIHILISM. BETWEEN KIERKEGAARD AND PESSOA*

Table of Contents: *1. A brief introduction; 2. Kierkegaard: towards authentic life; 3. Pessoa: life as* fingimento*; 4. Some concluding remarks.*

1. A brief introduction

Kierkegaard and Pessoa share a common historical horizon in which the classical problem of the relationship between philosophy and literature – between ethics and writing – is critically re-examined. This horizon is marked by nihilism – disturbing, yet inescapable [Germano 2024; Stewart 2023]. In a certain sense, both authors undertake the task of confronting nihilism. However, while for Kierkegaard this resolution occurs through an internal overcoming of nihilism through a leap of faith in Christianity, and therefore a positive outcome, things are different in Pessoa's poetic thought. For the Portuguese poet, both in his more theoretical works and in his poetic compositions, the solid reality of nothingness and nihilism seems to have swallowed up everything around him, making it impossible to construct reality or his personality.

The self is fragmented, with no possibility of being reconstituted into a higher ethical or religious unity. The game of heteronomy is not a term, as in Kierkegaard's severe case of pseudonomy, in the achieved equilibrium between the aesthetic and the ethical, and the consequent leap into the sphere of the religious. On the contrary, Pessoa's orthony-

* I would like to thank Giustina Baron for the careful reading of the manuscript and her helpful suggestions.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918019
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

my itself loses more and more space, and becomes weaker, allowing the crowd of heteronyms to advance freely. They even end up taking over and acting in the poet's real life.

This last emergence has its antecedent in the Kierkegaardian story, with the sophisticated construction of Chinese boxes that are his works belonging to what Cornelio Fabro convincingly called the «cycle of Regine» [Fabro 1993, xxiv]. These works, from *Enten-Eller* to the two twin writings, *Gjentagelsen* (*Repetition*) and *Frygt og Bæven* (*Fear and Trembling*), conceal existential pain through philosophical literature, in which it becomes increasingly difficult – if not impossible – to distinguish where literature ends and philosophy begins [Mooney 2018].

However, the indistinctness between literature and philosophy that characterizes the first phase of Kierkegaard's writing, characterized by the use of indirect communication through the use of pseudonyms, is forced to dissolve to give place to the demand for honesty – i.e. for the *Redelighed*, the παρρησία [Rocca 2012, 276] – that characterizes and qualifies the last Kierkegaardian production, in which the Danish philosopher focuses more directly on the problems that, on closer inspection, had led him toward philosophy in the previous decade, namely the religious problem. In fact, Kierkegaard cannot call himself authentically Christian, he does not have the authority to assert himself as such, and he is forced to preach it only indirectly, through Anti-Climacus, the strictest ideality of Christianity. He can, however, fight the power of established Christianity, of State Christianity, which has now lost all its charge of truth and existence.

In this last phase of his literary production, all the Kierkegaardian actors that populated the scene of his philosophical dramatizations give way to the actual, hidden protagonist of those stories: Kierkegaard himself, that Individual – *den Enkelte* – who devoted himself entirely to the struggle to affirm the truth of Christianity against the Christianity constituted by the State Church, up to the supreme, necessary, test of martyrdom.[1] For this reason, the crossing of nihilism in Kierkegaard

[1] It must still be kept in mind how Kierkegaardian communication is not resolved, even in the edifying writings, into a Christianly fulfilled communication. The Danish philosopher remains on the threshold of authentic Christianity (represented, in the pseudonymous writings, by Anti-Climacus) or full witness to Christian truth. This is a

is to be understood as a transit, a passage from nihilism to faith, with which to reach, beyond literature and philosophy, the truth of the religious: authentic life.

The mask of literature remains and is transformed by the poet's own life, as in the case of Pessoa. Here, the night of nihilism does not see the dawn of a new day. The specifically Christian religious solution, which allows the Danish philosopher, at least ideally, to realize and fulfill his existence by transferring it to a higher stage, cannot be pursued by Pessoa. For whom, on the contrary, if we can talk about a return to religion, this would rather take the form of neo-paganism, mediated by esoteric influences, from Rosicrucianism to theosophy, whose ultimate reference point is still late-antique Gnosis [Zambon 2016, 168-170].

Under Pessoa's implacable verses, in *Chuva oblíqua*, the truths conquered by Western Christian civilization crumble, to return to a mythical time, in which the Latin of the mass is confused, due to the noise of the oblique rain, with the memory of the pharaohs of Egypt and their divinity. However, in this homonymous composition, the meaning of life that the protagonists of Pessoa's work (and therefore their demiurge) yearn for dissolves like a puff of smoke [Tabucchi 2019, 72-85]. Pessoa does not accompany the reader outside the dream, or nightmare, in which he immerses himself, but rather relentlessly delves into those depths, into those recesses of the human spirit. It is as if he welcomed into his home the most disturbing guest, as Nietzsche called nihilism [Nietzsche 2017, 15]. Ultimately, for Pessoa, life remains a mask.

In this essay, I aim to briefly reconstruct the complex interplay between philosophy and literature in Kierkegaard and Pessoa, through selected emblematic texts. I will show how this relationship either dissolves (as in Kierkegaard's case) or becomes increasingly entangled, as in Pessoa's, to the point of engulfing the very existence of the thinker. Both authors, I suggest, offer valuable insights for the renewal of moral philosophy, particularly about existence and its stages (*Stadier*), the tension between human and divine alterity, and enduring philosophical questions—such as the relation between eternity and temporality,

---

very delicate knot, but one that directly affects the meaning of Kierkegaard's edifying production and, by extension, his general idea of communication: on this point, see Garff 2002.

necessity and freedom, meaning and meaninglessness, suffering and evil, love and beauty. Their contributions stem not only from what they thought, but also from how they wrote: from the stylistic and conceptual innovations they brought about in the constant cross-pollination between philosophy and literature.

2. Kierkegaard: towards authentic life

"And now, Dansker, do tell me what you think of it."
(Melville 2016)

In the dialectical (anti-Hegelian) framework underpinning Kierkegaard's thought, authentic life – Christian-oriented and understood as the ultimate telos of his reflection – is contrasted with another mode of existence, namely life which, following Heidegger's indications, we can call inauthentic, *uneigentlich* [Heidegger 1927]. In fact, since in the stages of life, nothing follows a linear or secure path, instead, everything is fragmentary, circular, and a possibility of both losing and redeeming oneself,[2] the best way to understand the religious meaning of authentic existence is to follow the implications of its opposite.

This, as is well known, is exemplified for Kierkegaard by the aesthetic stage of existence. Unforgettable and widely recognized pages – now part of both philosophical and literary heritage – have conveyed the image of an aesthetic phase entirely resolved in the theme of seduction. From Don Giovanni to Faust and, indeed, to the Seducer, the sensual-amorous theme is significantly developed in this first section of *Enten-Eller*, the work with which Kierkegaard revealed himself to the Danish public in 1843. However, as with the modern notion of "aesthetics," which goes beyond mere aestheticism or related forms of sensualism, but involves man and woman in their entirety, within this first part (*Enten*) it is also possible to isolate other figures, in whom sensuality certainly plays a role, but without wholly occupying their horizon of meaning.

[2] See Kierkegaard 1988, 16: this page can well be understood as a metaphor for Kierkegaardian pseudonymous production itself.

Nevertheless, since we are dealing with the aesthetic, that horizon will also have to be occupied by something else that acts as a distraction, a Pascalian *divertissement*, a way to escape from the seriousness of ethics or the fullness of religion. Thus, from the beginning, literature and poetry appear in the *Diapsalmata* as a painful attempt to transcend the condition of unhappiness and existential boredom [Kierkegaard 1987a, 19-43], as a painful attempt to overcome the condition of unhappiness and boredom to which the man of the aesthetic stage is condemned, lacking as he is any foothold outside the circle of immanence in which he is enclosed. In these scathing aphorisms, to which critics have perhaps paid little attention, Kierkegaard entrusts to the pseudonym *A* the possibility of expressing what he feels, or at least has felt. Thus, A stages – the reference to theatrical activity is a constant in Kierkegaard's work, and in the very structure of his thought – the philosophical initiation of its author, that is, of Kierkegaard himself.

Kierkegaard's philosophy is part of an original scene, in a mediated theoretical plexus, fertilized by praxis, by the real existence of its author. As is well known, two protagonists occupy the stage from the beginning: his father and that «strange girl», Regine Olsen, with whom he will scandalously break off his engagement, only to regret it for the rest of his life. These two figures sanction the young thinker's entry into the world of philosophical writing, determining his style, his topics, and the expressive possibilities of his subject matter.

Before 1843, the year in which he would publish some of his most significant masterpieces, what would turn out to be a tireless, indefatigable pen, bordering on neurosis, he had not yet had the opportunity to produce the torrents of ink that he would pour forth starting from the period in which he began writing *Either/Or*. His Socratic thesis, despite the importance that the figure of Socrates and the status of irony will always maintain in this work, was far from explicit in what would become the model of Kierkegaardian prose, for which he would become famous, and for which he would be loved or hated. However, for better or for worse, Kierkegaard's literary philosophy cannot leave one indifferent. In this regard, we can use the request for an ultimatum, which is at the basis of his famous volume.

However, what happened between 1841 and 1843 was so important as to radically change Kierkegaard's philosophical style,

representing almost a turning point in his thought. What happened is what the Danish philosopher tells us, behind the mask of pseudonymity, in the first section of *Enten-Eller*, only to then contrast it, in the second, ethical section, with what could have happened, but did not. He got engaged (September 1840) and then broke off the engagement (October 1841) to Regine, the woman who would become his Muse [Garff 2017]. It is from this existential event that Kierkegaard's philosophical production flows impetuously. Although this philosophy cannot be reduced to the concrete events of its author's existential story, this story will always have to be kept in mind as the truest, clearest (even when it appears, and perhaps even is, cloudy), indeed, a most genuine source of his thought. Kierkegaard's philosophy – rightly interpreted by many as the father of existentialism – is a human philosophy, whose analyses always start from, are part of, and return to a life lived subjectively, and not only objectively theorized. This thought does not descend from the academic lectern (as Kierkegaard famously wrote in his polemics against Hegel), but from what he experienced and felt.

A philosophical reflection constructed, or deconstructed, in this way destroys the equivalence between Being and Thought on which Hegelian dialectic is based. The means, the medium that is inserted in place of the mathematical symbol of equality, is that of the reality of existence, thus unhinging any possible optimistically idealistic recomposition. The reality in which Kierkegaard immersed himself with Regine is a reality that no *Aufhebung* will ever be able to reconcile, because it only shows all the pain, all the suffering of the human condition, torn as it is by a contradiction that cannot be synthesized in any ideal.

Reality, as suggested in the epigraph Kierkegaard strategically placed at the beginning of *Either/Or*, is nothing more than «vent, que fumée:/ pour mieux dire, tout n'est rien», «All is only wind, only smoke:/ To say it better, all is nothing» [Kierkegaard 1987a, 18]. If, even in Hegel, the starting point is constituted by the negative, by the Nothing of the *Science of Logic*, this is only possible because that negation, according to Kierkegaard, has nothing to do with reality, and is such – i.e. negation – only in idea, not in existential concreteness. It

would therefore be nothing more than a sleight of hand, a clever card trick, or a confusion of words.[3]

Things are pretty different in Kierkegaard's thought, where contradiction is immersed in reality, impervious to any abstraction in the realm of intellect or reason. The nothing, the «rien» of Pellisson's verses, is much more radical than the Hegelian *Nichts* and its immediate convertibility into *Sein* (almost logical). This «nothing» is the nothingness of nihilism, the absurdity of the lack of meaning and purpose that dominates human existence when it is lived outside the religious stage, or even lived against Christianity [Germano 2022]. As I mentioned, the aesthetic stage is exemplary in this sense, a philosophical and literary translation of the nihilism against which (but within the horizon of which) Kierkegaardian thought fights.

Nevertheless, this stage remains crucial for understanding the relationship that is established in Kierkegaard between philosophy and literature. The first passage of the aforementioned *Diapsalamta* can help to clarify this:

> What is a poet? An unhappy person who conceals profound anguish in his heart but whose lips are so formed that as sighs and cries pass over them they sound like beautiful music. It is with him as with the poor wretches in Phalaris's bronze bull, who were slowly tortured over a slow fire; their screams could not reach the tyrant's ears to terrify him; to him, they sounded like sweet music [Kierkegaard 1987a, 19].

It is certainly not difficult to recognize in the figure of the poet a disguised transposition of the situation in which Kierkegaard must have found himself in the months following the break-up of his engagement to Regine [Garff 2005, 173-178; 228-229]. His cry, however, must immediately appear as «beautiful music», thereby enabling a fundamental misunderstanding: that of confusing the most unhappy – to quote a later section of the work – with a poet satisfied with being a poet. This confusion between the external and the internal, based in this work's section on Lessing's *Laocoon* [Harries 2010, 19-20], is the same confusion that

[3] See, for Kierkegaard's critical discussion of Hegel, in particular Kierkegaard 1992a, 301-314.

reverberates in Kierkegaard's writing, in the indissoluble interweaving that is formed with the aesthetic form of existence, as well as with the attempt to overcome this from within towards the religious stage.

The poet of the *Diapsalmata*, Mozart's Don Giovanni [Kierkegaard 1987a, 94-104], the unfaithful lovers of the heroines of *Silhouettes* [Kierkegaard 1987a, 165-215], the Seducer of the homonymous *Diary* [Kierkegaard 1987a, 303-312] are and at the same time are not Kierkegaard.[4] They are undoubtedly Kierkegaard because he draws on his own experience to construct these literary portraits, these medallions in which an entire existential possibility that the Danish thinker has, for a specific period, made his own, is condensed. Nevertheless, he is not Kierkegaard either. He subjectively resolved, from within, the failure to which the aesthetic conception of life leads, projecting himself with all his strength towards the religious, which, as he will not fail to recognize, he must limit himself to describing poetically, because he did not succeed in reaching it. However, for there to be a leap, for at least the (real) possibility of a leap to present itself during Kierkegaard's lifetime, he is forced to abandon the union between philosophy and literature that so significantly characterizes the first part of his production. Initially, in order to dedicate himself more specifically to philosophy, and finally to leave even this in favor of edifying production.

The use of pseudonyms that characterize Kierkegaard's most celebrated and well-known works, therefore, has an intrinsic link with his philosophical proposal, as well as with the style that this proposal takes to be put forward. Kierkegaardian philosophy is linked (since his degree thesis) to an experiential, practical conception of thought, whose symbol *par excellence* is Socrates. By reconnecting, in an era dominated entirely by abstract thought, to the great Athenian philosopher and

[4] The Danish philosopher acknowledges and defends this sort of duplication precisely in the voluminous *Postscript*, in the final section that he significantly calls *A First and Last Explanation*. Here he clearly states that «My pseudonymity or polyonymity has not had an *accidental* [*tilfældig*] basis in my *person* [...] but an *essential* [*væsentlig*] basis in the *production* itself» [Kierkegaard 1992a, 625], thus explicating both the essential anchorage of his philosophical production to the practice of indirect communication through pseudonymity, but also the randomness, the accidentality of this in relation to his person, as if it were possible to abstract it from the latter, and thus fall back into a sort of re-proposition of the objective.

his maieutic conception of philosophical exercise, he also adopts his communicative cautions: you cannot communicate the same message to everyone with the same means of expression.

One can only try to establish a dialogue between individuals, centered on a problem (which in Kierkegaard is essentially the Christological problem) that both interlocutors feel deeply. To begin such a transformative journey, where Socrates' example is illuminated by the truth of Christ, the Danish philosopher must initially resort to a process of masking the essential (Christianity), which he hides both in the category of the aesthetic, especially in the interesting (the exact opposite of eternal truth!) of the *Seducer's Diary*, and in that of the ethical.

The balance between the aesthetic and the ethical, which for the Councillor would represent the center of aggregation and significance of the Individual, does not correspond at all to the radical decentralization operated by the religious, the only stage in which, through its excess, unfathomability, and gratuitousness, one can fully speak of the Individual. Like a set of nested Chinese boxes, within the various sections of *Either/Or*, Kierkegaard (or whoever for him) unobtrusively inserts the possibility of the religious, hidden between the showy folds of the aesthetic and the iron ones of the ethical. Religious communication begins with the *Ultimatum*, and then has to refine itself over long, intense years before rediscovering its genuine expression outside pseudonymity – and also outside literature and philosophy in the strict sense. A close reading reveals that the very structure of the *Ultimatum* mirrors that of a sermon, and it is by its belonging to the edifying genre that it can directly express Kierkegaard's religious position: «About God We Are Always in the Wrong» [Kierkegaard 1987b, 339].

The three stages of life, therefore, require very different communications and communicative styles [Pattison 2018]. This is because they convey messages and positions that are very different from each other, even to the point of being impossible to relate to each other, if not at the risk of falling into misunderstanding. A striking example of this ambiguity is the comparison between the aesthetic and religious stages through the lens of secrecy: interpreted in the light of this, the aesthetic stage seems much closer to the religious stage than the ethical stage, assumed especially in *Fear and Trembling* as a moment of generality and exteriority, as in Hegel's thought. In reality, the secret that we find

in the aesthetic moment is very different from that which we find in the religious, which is the suppression of the aesthetically connoted secret interiority.

This stratification of Kierkegaardian communication, divided in itself into different moments, raises profound questions for both readers and interpreters, such as «what it means to be an author, what is a book's impact is an impact of its author, and what "essential" moral or religious truth (if any) authors and books can convey» [Mooney 2013, 191; Davini 2014]. These questions remain essentially unanswered in the pseudonymous works of the Danish philosopher, but not because Kierkegaard ultimately failed to escape the hall of mirrors he had created, but rather because he practically resolves the question, destroying that fiction and revealing the living reality of direct communication, proper to religion.

3. Pessoa: life as fingimento

> [...] tudo o que fomos — lixo de estrelas e de almas.
>
> (Pessoa 2015)

While Kierkegaard provides a favorable resolution to the impasse of nihilism – masterfully articulated through his use of pseudonyms in his aesthetic works – the same cannot be said for Pessoa. While many interpreters have emphasized the «stellar friendship» that seems to bind the Portuguese poet to the Danish philosopher, the actual points of contact reveal themselves, upon closer scrutiny, to be relatively few and more apparent than real. Chief among these was undoubtedly the parallelism between pseudonymity and heteronymy. In turn between direct communication and orthonomy, that was most successful in secondary critical literature as well as in the collective imagination. Nevertheless, are their respective theories of communication truly comparable? Moreover, Kierkegaard's pseudonyms[5] and Pessoa's heteronyms can be

[5] For which see Kierkegaard 1992a, 625 and Kierkegaard 1992b, 143-156, but also Kierkegaard 2000.

meaningfully equated, as if they were shadowy forces summoned from a dream and transfigured into reality?

Thanks to the work of Richard Zenith, we now have an extraordinarily detailed account of Fernando Pessoa's life. Nevertheless, the interpretive challenges posed by Pessoa's work, particularly for those attempting a philosophical reading, remain largely unresolved, much as they do with Kierkegaard, despite J. Garff's equally thorough biography. As previously noted, while biographical knowledge is undoubtedly crucial to understanding authors like Kierkegaard and Pessoa, it cannot by itself account for the full complexity of their literary and philosophical production. In both cases, there exists a surplus, a projection beyond mere historical or psychological data, which demands a specifically philosophical inquiry—albeit one that does not disregard the biographical dimension.

Regarding Pessoa's theory of heteronomy, we possess a retrospective account in which the poet reconstructs the initial emergence of a heteronym within his restless inner world. Pessoa was only five years old when his father died; the family, burdened by financial hardship, was forced to relocate to a modest apartment, where they lived with his mentally ill grandmother. It was in that attic on Rua de São Marçal – reminiscent of other well-known rooms and apartments evoked in Pessoa's writings – that his first heteronym, the Chevalier de Pas, made its appearance. In an important undated note, found among his papers and long known as a passage from a 1935 letter to his friend Adolfo Casais Monteiro, Pessoa recalls the genesis of this pseudonymous fiction:

> Ever since I was a child, I've felt the need to enlarge the world with fictitious personalities – dreams of mine that were carefully crafted, envisaged with photographic clarity, and fathomed to the depths of their souls. When I was just five years old, an isolated child and quite content to be isolated, I already enjoyed the company of certain characters from my dreams, including Captain Thibeaut, the Chevalier de Pas, and various others [...]. This may seem merely like a child's imagination that gives life to dolls. But it was more than that. I intensely conceived those characters with no need for dolls. Distinctly visible in my ongoing dream, they were utterly human realities for me, which any doll – because unreal – would have spoiled. They were people [Zenith 2022, 41].

The French Captain and the Chevalier de Pas – whose very name already hints at Pessoa's fascination with the negative, shadowy aspects of existence – were, for the poet, «utterly human realities»; they were people. Thus, he immediately conceives these figures not simply as childish fantasies or mental overexcitement, to which he also, in his famous letter to Monteiro, dated January 13, 1935, makes explicit reference to, defining it as a «hysterical trait», but as real people (*pessoas*). They are so real to the child that he ends up exchanging letters with them and inventing their signatures. This last practice was a constant in the heteronymous production of Pessoa, who not only conveniently adapted his literary style to the heteronyms used (also using different languages, especially English), but even practiced changing the spelling of different authors – hence Pessoa's interest in graphology: quite a few sketches and attempts have been preserved, and they are still available to scholars today [Lancastre 1988, 44; 81].

This early tendency toward isolation, compounded by the profound sense of *saudade* [Antunes 1983; Lupi 1987], deepened following the death of his brother Jorge in 1894 and his mother's subsequent remarriage, which led the family to relocate to South Africa. There, Pessoa received a rigorous Anglo-Saxon education, excelling in the humanities. During this period, his heteronymous practice continued to develop: his two most prolific English-language heteronyms, Charles Robert Anon and Alexander Search, were conceived in Durban.

However, the real turning point in Pessoa's heteronymous production was found in 1914, when he had been back in Portugal for years. Here he was already well integrated in the country's poetry and criticism scene, collaborating with the most important and widespread literary magazines of the time. That year marked the emergence of Pessoa's three principal alter egos – Alberto Caeiro,[6] Álvaro de Campos, and Ricardo Reis – along with a renewed focus on the notes that would even-

[6] The day of its appearance was a real «triumphal day» for Pessoa's literary career: on March 8, 1914, Pessoa-Caeiro composed the famous poems of the *Guardador de Rebanhos* [Pessoa 2006, 11-12], as well as the response to that composition signed by the poet himself (therefore called orthonymic poems, from the Greek ὀρθός, exact, contrary to ἕτερος, other, different), and entitled, as I have already mentioned, *Chuva oblíqua* [partially in Pessoa 2006, 281-284]: the latter will soon become the poetic manifesto of Intersectionalism.

tually culminate in his posthumous masterpiece, *Livro do Desassossego* (*The Book of Disquiet*) [Pessoa 2015]. It will be the latter, including the author of the *Book of Disquiet* Bernardo Soares, who will represent – in the eyes of critics and the author – the perfection of Pessoa's heteronymy as completely as possible. In these author-fictions, and particularly in Campos, it is also possible to identify the closest resemblance to the ideas personally held by Pessoa, which are always presented with deviations, imperceptible but fundamental *détournements*, such that ultimately there is no precise correspondence between Pessoa's authorship and the positions of his literary creations.

It is worth highlighting the religious dimension raised by heteronymy, which may appear, at least superficially, to align with Kierkegaardian pseudonymity. However, while Kierkegaard acknowledged the mask of pseudonyms as a device to be eventually removed in order to enter the religious sphere, in Pessoa the mask is multiplied in an endless, circular play of mirrors, in which to multiply the masks to infinity, and thus to confuse, to make the face behind it unrecognizable, even confusing it with a mask, with fiction, with a pretense. Nevertheless, the link with religion also exists in Pessoa, who, again in his 1935 letter on the genesis of heteronyms, recalls how this is mixed in his memory with the poet's perceived need to write some pagan-themed compositions. Pessoa dates this ancient need to around 1912, and he will satisfy it thanks to yet another product of his imagination. Thus, it was António Mora who constructed an almost delirious philosophical system, centered on a radical critique of Christianity and grounded in a return to paganism. At the same time, his poetic *côté* was sung in many of Alberto Caeiro's compositions.

Therefore, a structural link between heteronymy and religion, which is assumed – at least from 1912 – in a decidedly anti-Catholic, if not anti-Christian key, for recovery of ancient wisdom: pagan, cabalistic, gnostic, hermetic or esoteric, but in any case, critical and dissolving the established order. The rich cultural syncretism that permeated Pessoa's life and work is reflected in these diverse and far-reaching interests, only enriched by an increasingly insistent reference to esotericism, which, combined with the almost psychiatric invasion of heteronyms in his life, will end up characterizing Pessoa's poetics and biography.

In this regard, the break with Ofélia Queiroz, his girlfriend (yet another parallel that links him to the Danish philosopher), is famous. After having called on his heteronym Reis, he explains his choice invoking a «different Law», and unknown «Masters» who govern the reins of our Destiny [Raña Lama 1986]. Traces of this break can be found in many of Pessoa's poems, as well as in various fragments of his *Livro do Desassossego*, where he even goes so far as to suggest the impossibility of love itself, portraying it as nothing more than a projection of the love we feel for ourselves: «We never love anyone. [...] It is our concept – our selves – that we love» [Pessoa 2015, 112; see also Lourenço 1985].

The anarchic tendency of Pessoa's religious criticism, with its increasingly marked esoteric connotations, is also reflected in his ambiguous political positions, close to dictatorship and radically opposed to any form of modern democracy. By bringing poetry, religion, and politics together, he came to describe his political position as «mystical nationalism» (a position, however, that has many parallels among other European intellectuals). Religion is reduced, in this return to nationalistic paganism, to mythology and the propensity, already quite marked in Pessoa, to the conception of literature as a demiurgic act, totally voluntaristic and situated in a region governed by other laws, unknown to the profane. Here, in this complicated and inextricable tangle, we can perhaps also grasp the retrospective sense that the continuous creation of heteronyms has in this creative position (which ends around 1930, in order to better concentrate on the authors already created or, as Pessoa would have preferred, encountered by the poet). They present themselves as a desperate attempt to «embody a possible position of Western metaphysics» [Perrone-Moisés 1997, 55], as different and specific embodiments of the various philosophical, ethical, and religious visions that have succeeded one another from antiquity to the present day, in a continuous clash that has never led to a deeper agreement. Philosophy, both in heteronyms and in orthonymic statements, «must ultimately be an art [...] that can intercross and interconnect different and even contradictory philosophical ideas» [Dix 2010, 84-85].

This is why the positions assumed by heteronyms, in their difference and their contradiction, are all, in a certain sense, actual. It is the truth of fiction that they embody, and it is the only truth to which Pessoa can adhere. It is no coincidence that he would come to use his name as

yet another pseudonym, for the highest achievement of a poet, according to Pessoa, is to feign so perfectly that he erases his real identity, diffusing it across multiple fictitious selves. This is precisely the point of maximum distance that can be indicated by Kierkegaard, where all extrinsic parallelisms are resolved in an intrinsic divergence, so much so that the questions I mentioned above – on the possibility of identifying the two communicative theories, Kierkegaard's pseudonymy and Pessoa's heteronymy – will undoubtedly have to be answered in the negative.

Kierkegaard and Pessoa never met. Not on a biographical level, because Pessoa never read the Danish philosopher, nor (in all likelihood) ever heard of him,[7] nor on a theoretical level – philosophical or literary. Even philosophy – and with-it religion – for Pessoa is nothing more than play, storytelling, narration, and poetry, of course; indeed, to be precise, as he writes in the poem *Autopsicografia*, from 1931, which for good reason is considered a manifesto of his literary theory, it is nothing more than fiction: «The poet is a faker/Who is so good at his act/ He even fakes the pain/ Of pain he feels in fact» [Pessoa 2006, 314].

After all, in the most important (anti-)metaphysical composition by his alter ego Campos, *Tabacaria* (1933), he was perhaps even clearer, when he did not hesitate to have his engineer-poet declare that «Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada» [Pessoa 2023; Zenith 2002], to be read in parallel with the last verse of all his literary production, the one with which he closed, on November 19, 1935, his career as a writer that had begun early and ended early. There, in *Há doenças piores*, an orthonym Pessoa could conclude, overcome by melancholy and nihilism, that «a vida é nada» [Pessoa 2006, 367], and that the only thing left to do – in line with what Baudelaire stated in his famous verses, who in turn referred to famous ancient models – was to drink wine («Dá-me mais vinho») [*Ibidem*].

However, it is precisely in these declarations of metaphysical despair, of complete and total nihilism, that the faint light of hope also creeps in. Alternatively, it is here that light becomes more evident, and even the reader can perceive it. In fact, in the three opening lines of

[7] Zenith 2022, XXIX. See also Bellaiche-Zacharie 2009 and 2017 and Santos Jorge 2005.

Tabacaria, no one could doubt that the third line, with its declaration that one cannot want, cannot accept being anything, serves rather as a negation than as a reinforcement of the first two lines, in which the nihilistic alternative of the nullity of all existence is defended with forceful imagery. For a moment, however, in the third verse, the heteronymic destruction of the self seems momentarily to halt, as if pausing before the indestructible foundation from which even that very deconstructive impulse ultimately originates. It is only a brief interruption, a short-circuit of Pessoa's poetic production itself. However, it is such as to reveal the true face that hides behind the endless production of masks that is his work. In the same way, the last verse of the last poem I quoted above can be illuminated, to grasp better the implicit despair-hope dialectic that sustains it, by the last words written in English on a piece of paper on his deathbed by the poet, now aware of his imminent death: «29-11-1935 I know not what tomorrow will bring»,[8] which stands as the only conceivable response to the earthly certainty of an end that so deeply haunted Pessoa's entire existence.

4. Some concluding remarks

In conclusion, it is worth reaffirming the fundamental distance that separates Kierkegaard and Pessoa – a distance that persists despite any superficial parallels or analogies that may be drawn from their respective theories of communication [Santos Jorge 2005, 82-92]. While it may be possible to detect a final convergence in the dialectic of despair and hope that subtly undergirds Pessoa's work, any comprehensive interpretation must acknowledge the radically different and ultimately irreconcilable orientations that shape their respective projects.

In Kierkegaard, the use of literature and pseudonymous fiction is aimed at a transition of an entirely different kind, that is, towards the edification and awakening of the reader, who must be led to abandon the path of the aesthetic (but also that of the ethical) in favor of the choice for the religious, in which the work of the Danish philosopher is ultimately summarized.

[8] See Lancastre 1988, 166 and Zenith 2022, 925-927; 1018.

On the contrary, in Pessoa's theorization as in his creations, whether in poetry or prose, the author's aim does not seem to be to abandon the conception of life that those fictions inform, but rather to take it to its extreme consequences. Not even the Pauline verse found among his papers – «I became all things to all men, that I might save all» [Zenith 2022, XXIX] – finally seems to open up to a positive result in which nihilism resolves itself into an affirmative response regarding the meaning, or the meaninglessness, of existence.

References

Even though I quote directly from the English translations, I have always checked the text of the critical editions. See, for S. Kierkegaard: Id. [1997-2013], *Søren Kierkegaards Skrifter*, 55 vols., ed. N.J. Cappelørn *et al*., København, Søren Kierkegaard Forskningscenteret and G.E.C. Gads Forlag, now also available on line at: https://sks.etxt.dk/forside/indhold.htm; and for Pessoa: Id. [2006-2007], *Obra essencial de Fernando Pessoa*, 7 vols. ed. R. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

Antunes, A. [1983], *Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa. Elementos para uma antropologia filosófica*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.

Bellaiche-Zacharie, A. [2009], Kierkegaard et Pessoa: pseudonymie et hétéronymie, in : *Revue des Sciences philosophiques et théologiques* 93-3, 533-550.

Bellaiche-Zacharie, A. [2017], *Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain.

Davini S. [2014] Il corpo dello scrittore. Kierkegaard e il problema dell'autore, in: I. Adinolfi *et al*. (eds.), *NotaBene. Quaderni di studi kierkegaardiani: Kierkegaard duecento anni dopo*, Genova, il nuovo melangolo, 83-95.

Dix, S. [2010], The plurality of gods and man, or "The Aesthetic Attitude in All Its Pagan Splendor", in: *The Pluralist, Champaign* 5, 79-93.

Fabro, C. [1993], Introduzione, in: S. Kierkegaard, *Opere*, ed. C. Fabro, Firenze, Sansoni, xi-lxxiv.

Garff, J. [2002], Il poeta del martirio, il martirio del poeta, in: I. Adinolfi (ed.), *Il religioso in Kierkegaard*, Brescia, Morcelliana, 135-148.

Garff, J. [2005], *Søren Kierkegaard: A Biography*, transl. B.H. Kirmme, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
Garff, J. [2017], *Kierkegaard's Muse: The Mystery of Regine Olsen*, transl. A. Hannay, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
Germano, N. [2022], *Etica, religione e letteratura nel tempo del nichilismo. Un percorso kierkegaardiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
Germano, N. [2024], Traiettorie del nichilismo. Appunti sull'etica moderna, in: *Annali di studi religiosi* 25, 165-183.
Harries, K. [2010], *Between Nihilism and Faith. A Commentary on* Either/Or, Berlin/New York, De Gruyter.
Heidegger, M. [1927], *Sein und Zeit*, Halle, Max Niemeyer.
Kierkegaard, S. [1987a], *Either/Or. Part I*, ed. and transl. H.V. Hong, E.H. Hong, Princeton, Princeton University Press.
Kierkegaard, S. [1987b], *Either/Or. Part II*, ed. and transl. H.V. Hong, E.H. Hong, Princeton, Princeton University Press.
Kierkegaard, S. [1988], *Stages on Life's Way. Studies by Various Persons*, ed. and transl. H.V. Hong, E.H. Hong, Princeton, Princeton University Press.
Kierkegaard, S. [1992a], *Concluding Unscientific Postscript to* Philosophical Fragments. *I*, ed. H.V. Hong, E.H. Hong, Princeton, Princeton University Press.
Kierkegaard, S. [1992b], *Concluding Unscientific Postscript to* Philosophical Fragments. *II*, ed. H.V. Hong, E.H. Hong, Princeton, Princeton University Press.
Kierkegaard, S. [2000], *Papers and Journals: A Selection*, ed. A. Hannay, London, Penguin Books.
Lancastre, M.J., de [1988], *Fernando Pessoa. Immagini della sua vita*, Milano, Adelphi.
Lourenço, E. [1985], Fernando Pessoa où du non-amour, in : *Esprit* 106, 15-32.
Lupi, J. [1987], Fernando Pessoa e a Filosofia de Saudade, in: *Revista Portoguesa de Filosofia* 43, 463-467.
Mooney, E. F. [2013], Pseudonyms and 'style', in: J. Lippitt, G. Pattison (eds.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, London, Oxfrod, 191-210.
Mooney, E.F. [2018], Kierkegaard's disruptions of literature and philosophy: freedom, anxiety, and existential contributions, in: E. Ziolkowski (ed.), *Kierkegaard, Literature, and the Arts*, Evanston, Northwestern University Press, 55-69.
Nietzsche, F. [2017], *The Will to Power. Selections from the Notebooks of the 1880s*, ed. and transl. R.K. Hill, M.A. Scarpitti, London, Penguin Books.
Pattison, G. [2018], The bonfire of the genres: Kierkegaard's literary kaleidoscope, in: E. Ziolkowski (ed.), *Kierkegaard, Literature, and the Arts*, Evanston, Northwestern University Press, 39-53.

Perrone-Moisés, L. [1997], Fernando Pessoa, le Juif-Grec, in : *Littérature* 107, 54-63.
Pessoa, F. [2006], *A Little Larger Than the Entire Universe. Selected Poems*, ed. and transl. R. Zenith, London, Penguin Books.
Pessoa, F. [2015], *The Book of Disquiet*, ed. and transl. R. Zenith, London, Penguin Books.
Pessoa, F. [2023], *The Complete Works of Álvaro de Campos*, ed. A. Cardiello, J. Pizarro, New York, New Directions Publishing Corporation.
Raña Lama, R. [1986], O Amor ás Máscaras, in: *Grial* 91, 31-42.
Rocca, E. [2012], *Kierkegaard*, Roma, Carocci.
Santos Jorge, M., Dos [2005], *Fernando Pessoa, être pluriel. Les hétéronymes*, Paris, L'Harmattan.
Stewart, J. [2023], *A History of Nihilism in the Nineteenth Century. Confrontations with Nothingness*, Cambridge, Cambridge University Press.
Tabucchi, A. [2019], *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli.
Zambon, F. [2016], Fernando Pessoa. Le Roi des Failles et l'Outre-Dieu, in : *Cahiers de littérature française* 15, 155-180.
Zenith, R. [2002], The tobacco shop, in: *The Iowa Reviw, Iowa City* 31, 75-80.
Zenith, R. [2022], *Pessoa: An Experimental Life*, London, Penguin Books.

Keywords

Søren Kierkegaard; Fernando Pessoa; nihilism; moral philosophy; philosophy and literature

Abstract

In this essay I introduce the problematic relationship that in the Western tradition has linked and separated philosophy and literature. In order to do so, I focus in particular on two thinkers who have constantly reflected on this topic, S. Kierkegaard and F. Pessoa, emphasizing, beyond easy parallels, the profound differences that distinguish their respective thoughts. I focus the analysis on the communicative theories developed by Kierkegaard and Pessoa, to highlight the essential difference between pseudonymy and heteronymy.

In questo saggio introduco il problematico rapporto che nella cultura occidentale ha legato e insieme separato filosofia e letteratura. Per farlo, mi concentro in particolare su due pensatori che hanno costantemente riflettuto su questo tema, S. Kierkegaard e F. Pessoa, sottolineando, al di là di facili parallelismi, le profonde differenze che

contraddistinguono i rispettivi pensieri. Nello specifico, prendo in considerazione soprattutto le teorie comunicative elaborate da Kierkegaard e Pessoa, con i loro immediati risvolti etico-religiosi, per evidenziare così la differenza essenziale che corre tra pseudonimia ed eteronimia.

Nicolò Germano
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italy
E-mail: germano.nicolo@libero.it

Justina Šumilova

FROM UTOPIA TO ETHICS OF THE IMAGE: LITERATURE IN ROLAND BARTHES AND MAURICE BLANCHOT

Table of Contents: *1. Introduction; 2. Literature as Utopia; 3. Literature as Mythology; 4. The Death of the Author; 5. Literature as Creative Absence; 6. Nothingness and the Mystery in Literature; 7. Ethics of Literature; 8. Conclusions.*

1. Introduction

In literature, various elements and components of the text are brought into complex relationship [Culler 1997, 29]. Literature is a way to express the surrounding world in an aesthetic form. We turn to literature when we want to read the story of our shared form of life: our moral and emotional, social for whatever aspects of life we think literature brings to [Vidmar 2015]. Literature, just like philosophy, can discuss such matters like politics and ethics, but literary texts are not seen in the same light as philosophy.

In some cases, literature can express the latest philosophical questions in a narrative that might be easier to understand than a philosophical text. Overlooking the literature qualities of philosophy omits important aspects of arguments and inappropriately trivializes the impact that literature has on thought [Jaima 2019, 13]

The separation between literature and philosophy can overlook the philosophical contributions of literature and ignore its philosophical impact. Oftentimes literature is understood as the complete opposite of philosophy, but it is possible to find the connections and interrelations between these two fields that might be beneficial for both disciplines.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918020
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

The article investigates the notion of literature in two philosophers – Roland Barthes and Maurice Blanchot – and explores the philosophical dimensions of literature.

2. Literature as Utopia

Barthes wrote his book "Writing degree zero" as a response to Sartre's "What is literature?", in which Sartre relates literature to ethics and commitment. However, for Barthes, literature is an ambiguous activity that has meaning beyond the ethical dimension and functions as a potent power. Barthes viewed literature as something more than content and form, highlighting literature's creative and liminal features that allow both the reader and the writer to enter into literature's induced play of language and words.

Barthes stressed the importance of the third person in the novel. The third person is the essential voice that manifests literature through writing. The novel transforms life into destiny, a memory into a useful act, and this transformation is achieved only in full view of society because it imposes the novel [Barthes 1968, 39]. The third person becomes a transgressional force that is impersonal at its core, but at the same time able to produce all kinds of signification.

Literature can be viewed as utopia because it creates a space of freedom from a fixed meaning, stable identity, and traditional structures of communication. Literature is a field where language can play, while signification can endlessly occur without being tied to any single interpretation because different readers can make different interpretations. This reflects Barthes' view that writing (as well as literature) is not static, but continually reshaped by different styles, contexts, and ideologies.

The language of literature is not just a tool for communication, but is shaped deliberately for a specific "project" – a conscious, purposeful endeavour. The "project" can be understood as the author's engagement with ideas, culture, or society through their writing. This newly produced literature is where language transforms into a kind of utopia – an imagined, perfect, impossible place. Literature becomes the site where language is freed from its traditional constraints and conventions, allowing it to embody new possibilities and meanings.

Literature, in this view, is a field where meaning is produced through the reader's engagement. One of Barthes' central arguments in "*S/Z"* is that literature is inherently plural and irreducible to a single interpretation or meaning. This challenges traditional literary criticism that seeks to pin down the "correct" meaning of a text. Instead, Barthes celebrates the multiplicity and openness that is central to literature's utopian character.

However, in "Writing degree zero", Barthes was critical of literature and its impact to writing. Literature is involved too much in bourgeois manners and that all forms of writing led to literature. He critiqued literature for adding unwanted meanings, conventional associations, the codes of tradition and dominant ideology to writing [Allen 2003, 20]. Such critique of literature led to the idea of "Writing degree zero" which refers to a neutral type of writing that doesn't have the voice of the author.

Thus, literature becomes not just a static aesthetic dimension, but a place where possibility of meaning and subjectivity is questioned. Literature becomes a philosophical practice that destabilizes metaphysical notions of origin and presence, which is later visible in Blanchot's theory of literature.

3. Literature as Mythology

While Barthes critiques much of literature for perpetuating myths, he also suggests that literature has the potential to resist and challenge mythical thinking. Certain avant-garde or experimental forms of literature, by disrupting traditional narrative structures or language, can expose the artificiality of myths and encourage readers to question dominant ideologies. Barthes values literature that reveals its own constructed nature, rather than pretending to offer a "natural" representation of reality.

In "Mythologies", Barthes sees literature as a mythical system that produces certain meaning, discourse and the process of signification. Writing is the form in which literature is "carved", writing signifies the literary myth. Every single thing in our society, whether it's an image or a text, produces some sort of narrative and meaning to us. The same

applies to literature, which is one of the main mythological systems in our society.

Barthes' connection between literature and mythology related to Levi-Strauss' view on the myth. Levi-Strauss noted that the myth is language because it has to be told, it is a part of human speech [Levi-Strauss 1955, 430]. Myth is made up from constituent units presented in language that are bundles of relations that, when combined, produce meaning [Levi-Strauss 1955, 431]. In a rather similar vein, literature consists of inner relations that produce a meaning without pointing to physical reality, but it can change the way we view physical reality when literature's inner relations allow us to produce a new adaptation and understanding of physical reality.

Barthes stated that there was a moral crisis of literary language in which the writer violently shifted his position toward a stance that rejects the naturalness of language [Barthes 1972, 134]. Literature was rejected as a mythical system, but Barthes stated that literature should not be merely reduced to semiology, and its signifying ability shouldn't be forgotten or neglected. The writer's language is not expected to represent reality, but to signify it.

By this, Barthes means that language gives meaning to certain aspects of reality instead of trying to depict reality [Barthes 1972, 136]. Literature is a fiction that resembles our life; it signals a reproduction of the living reality, but what it provides is the signification of certain aspects of reality which is formed into a narrative having world forming abilities.

Meanwhile, Georg Lukács suggested that literature can be connected to ideology and politics, which can manifest as an active, unceasing exploration of reality [Lukács 1962, 98]. Previously realistic literature assumed the unity of the world it described and saw a living whole, however, now literature can introduce elements of disintegration to portray contemporary world to reshape our relation to reality [Lukács 1962, 39].

Lukács believed that the reflection of the objective world by art, including literature, cannot be separated from the human beings' daily life because the human beings' real life makes up the entire social reality, while the objective reality reflected by art is not absolute, but historical, changing and dialectically evolving [Zhang 2024, 2-3]. Lit-

erature is seen as a dynamic process that captures reality in its historical becoming, revealing the contradictions and transformative movements within society which shapes how narratives form around the present and the past.

This can be related to Barthes' understanding of literature in "Mythologies". Similarly to Lukács, Barthes' focuses on literature's effective aspect of reality formation without naming it as revolutionary. Literature can be viewed as a power that is able to shape the way we see the world, and signifying ability allows us to emerge in a certain created image of the world. To achieve a critique of everyday life, modern literature must break the limits of form and dialectically unite the critique of everyday life and capitalist society with the art of holism [Zhang 2024, 5].

4. The Death of the Author

Literature is not the representation of what the author wanted to say, and it becomes independent of the author. Literature signifies and represents narratives and ideas represents narratives and ideas *autonomously;* it thus becomes a self-generating power that tells a story, without connecting it to the biography of the author. Barthes, similarly to Blanchot, viewed writing as neuterality in which the writer loses subjectivity and identity.

Writing begins when the writer enters his metaphorical death. When dealing with literature, the author is the center of the analysis focused on her identity, history, tastes, and passions. Barthes states in Mallarme's writing, the author is suppressed, the language speaks, and what we experience is the impersonality of the author:

> It is language which speaks, not the author; to write is to reach, through a preliminary impersonality – which we can at no moment identify with the realistic novelist's castrating "objectivity" – that point where not "I" but only language functions, "performs": Mallarme's whole poetics consists in suppressing the author in favor of writing [Barthes 1988, 50].

Linguistically, the author is nothing but the one who writes, just as "I" is nothing, but the one who says "I". The writer becomes an empty subject that has language and produces literature, which means that the written work creates the author, while the author withdraws from the text. Every text is written here, and the author is not trying to put her biography or life into words. In Blanchot, the author merely functions as a vessel for language and is in the realm of death as impossibility:

> It is accurate to say that when I speak, death speaks *in* me. My speech is a warning that at this very moment death is loose in the world, that it has suddenly appeared *between* me, as I speak, and the being I address: it is there between us as the distance that separates us, but this distance is also what prevents us from being separated, because it contains the condition for all understanding [Blanchot 1995, 322]

The author becomes impossible because language depicts what the author is not. What we see here is the paradoxical presence of the author's absence because when the author is writing, one is forgetting oneself. Barthes states that the text doesn't have a personal destination: the author is not trying to depict their biography in writing, while the reader is reduced to a being without history, without biography, without psychology which makes writing and reading impersonal.

It is important to add Eco's position of 'open text' and 'possible worlds' which enriches Barthes' and Blanchot's theories about the role of the reader. Eco stated that every reception of a work of art is both an interpretation and a performance of it because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself [Eco 1984, 49]. 'Open text' allows for active participation in the creation of meaning, infinite possibilities of form and complete freedom of reception which is common for literature. While the concept of 'possible worlds' illustrates literature's ability to construct multiple worlds, where literature's ability to signify expands to infinite possibility.

5. Literature as Creative Absence

Blanchot's exploration of literature situates it as a unique, elusive experience that transcends the ordinary bounds of subjective existence. Literary experience lacks a clear starting point and places the individual in a realm where identity dissolves, ushering them into a metaphorical space of death. This "space of literature" is likened to death because it allows one to step outside one's normal self, experiencing a detachment from individual identity. Literature's space is a non-place because the person who is reading or writing the work is outside regular subjective experience. This reveals literature's philosophical dimension: it is a confrontation with absence and the void, forcing readers and writers to engage with the limits of language, existence, and identity.

The void of literature opens up infinite possibilities and creates a form of exile from the world. This detachment is phenomenological: in this impersonal realm, the experience of being changes. The literary space is thus not merely a place for creative expression, but a domain that transcends conventional notions of existence and identity. In this void-like space, both writer and reader confront their own absence, becoming part of the solitude of the work of art.

The work of art contains that absence that declares the impossibility of ever completing the work. When we read a work, we enter into the work's solitude which can be a solitude akin to the space of literature. It is a void-like experience in which we sense our own absence.

Blanchot points out that literature does not exist like any other things in the world. Literature exists not as a tangible object but through the experience it evokes that exists. Literature is not the physical words and sentences that exist in the book. Literature opens up an experience of "absence" – a key theme in Blanchot's thinking. The absence that literature brings forth is not simply a lack, but a blinding force that becomes present in its very absence.

Word in literature sustains its negativity by negating the concept and the thing at the same time. Literature, according to Blanchot, creates its inner world with inner connections between the words, while language in literature does not have any outer reality that would give a stable meaning. Therefore, in Blanchot's theory, literature represents the *double absence* of both word and the thing at the same time, while

what is present is a weak, trembling being of the words manifesting in the writer's poetics and style.

Blanchot emphasizes the work's separateness from the artist. Once created, the artwork exists independently, embodying an absence that neither affirms nor denies completion, where the solitude of the work is a void. This is where literature becomes a philosophical force that produces a liminal state of being in which both the writer and the reader engage with literature in an existential perspective.

To write is to break the bond that unites the word with myself [Blanchot 1982, 26]. Blanchot points out that one is able to start to write when one leaves the "I" and enters the realm of "him" or "her". As the writer transitions from the first-person "I" to a third-person realm, they shed their personal identity and enter a state of anonymity. This shift toward impersonality leads to a new mode of existence, a pure passivity of being, in which the writer does not express personal subjectivity but serves as a medium for the work of art to emerge. The writer commits the work to disappearance, and the fact of disappearing remains and appears as the essential thing because the work comes into being through its disappearance. Also, writing nurtures this death to give birth to a renewed relationship among things in and through language [Richtmyer 2007].

Blanchot relates impersonality and neutrality with the sightless, shapeless depth. Such definition of absence is interesting as it can be connected to Blanchot's later work "Madness of the day" in which the main character loses his eyelids and thus sees only light. The light in this context creates the absence of everything, nothing is seen in bright light, and the light becomes ever reaching powerful force that makes the absence of everything else present.

Blanchot's reflections on Kafka reveals a melancholic individual whose lack of subjectivity and drifting from oneself epitomizes this existential detachment. Kafka, in his attempt at autobiography, described himself as an ensemble of particularities, sometimes secret, sometimes explicit, endlessly throwing himself at the law, and not succeeding at having himself either recognized or suppressed [Blanchot 1995, 3].

According to Blanchot, Kafka represents something more than literature in such works as "The Trial" or "Castle" – Kafka inscribes the effect of disaster that manifests as horror of living on in a world that

resembles a never-ending maze. In Kafka's works, what we deal with is being dead while being alive, making such people survivors [Blanchot 1995, 8] who continue to exist in life without death. Perpetual and enigmatic characters of Kafka resemble the torture of being alive, but unable to reach any true justice or salvation, thus being stuck in ontological paradox without redemption where one experiences dying stronger than death.

Therefore, in Blanchot's perspective, literature offers a unique, transformative experience where the boundaries of identity, time, and existence are continually dissolved and reformed. Literature brings us to the limit of linguistic world, moving towards its impossibility. To write is to call into question one's existence, one's world of values [Blanchot 1995, 26], which is also the philosophical aim of literature.

6. Nothingness and the Mystery in Literature

Blanchot explains the relation between writing and literature which allows literature to be "born". Nothingness functions as the ultimate starting point of literature, but literature is not reduced to nothingness. In writing, "the writer has put himself to the test as a nothingness at work, and after having written, he puts his work to the test as something in the act of disappearing" [Blanchot 1995, 307]. Literature is paradoxically and metaphorically connected to death. Literature is oriented towards dying, while the author becomes detached from themselves, unable to live and unable to die [Hart 2023, 29].

Literature is not only illegitimate, but it is also null, and as long as this nullity is isolated in a state of purity, it may constitute an extraordinary force [Blanchot 1995, 301]. This is how Blanchot describes the paradoxical ability of literature to be everything at the same time and yet being nothing at its core.

> Writing begins only when it is the approach to that point where nothing reveals itself, where, at the heart of dissimulation, speaking is still but the shadow of speech, a language which is still only its image, an imaginary language and a language of the imaginary, the one nobody speaks, the murmur of the incessant and interminable which one has to silence if one wants, at last, to be heard [Blanchot 1982, 48].

Blanchot here has in mind that writing has to approach the nothingness – it has to go beyond already established limits of language. Blanchot asserts that literature transcends physical words and sentences, existing in its own void-like space. Writing approaches the limit where nothing is fully revealed, and it is through this boundary-pushing process that new, creative possibilities emerge.

Language consists of two distinct elements: one material (breath and sound), and one immaterial (thought, emotion, and meaning) [Blanchot 1995, 44], and these two qualities can be seen as form and content. Blanchot states that there's the issue of approaching literature. Some people see literature purely as a form, while others see it purely as content, and they conduct an investigation of literature from one of these perspectives without taking into consideration literature's dual quality.

Blanchot states that literature's mystery disappears once it is explained, which also means that literature is divided into content and form. Mystery is the metamorphosis of meaning in word and word in meaning. The mystery of literature is its essence that is unspeakable and impossible to put into words. However, as Blanchot stated, sometimes we experience the "double face of the star":

> At rare moment, when it is a question of a piece of language in transformation or in decay, with expressions that are at once overused and usual, such as we use mechanically but that some stop or snag makes suddenly visible to us, we come to discover *at the same time* these two aspects of language: we perceive, in quick succession or annoying simultaneity, this double face of the star, as if, because of the disturbance, it had started to sway in front of us [Blanchot 1995, 47].

This is the moment when the mystery in language disappears because we see both sides of language at the same time. An interruption in language's flow makes us see the language itself, and its strangeness becomes perceptible. While literature, for Blanchot, "has a certain privilege it goes beyond the immediate place and moment, and situates itself at the edge of the world and as if at the time, and it is from this position that it speaks about things and concerns itself with men"[Blanchot 1995, 338-339].

Literature does not act: but what it does is plunge into this depth of existence which is neither being nor nothingness and where the hope of

doing anything is completely eliminated [Blanchot 1995, 340]. Literature becomes a space in which one is open to the passivity of literature, a place of non-action in which transformations are possible.

7. Ethics of Literature

Literature's space can be viewed as an abstract philosophical idea that describes a certain type of being in the world that is related to the process of creating and reading the work. By discovering literature's space, Blanchot is also able to explore and expand philosophical questions of being and experience in the realm of literature.

Blanchot's emphasis on the dissolution of the self and the embrace of impersonality in literature has significant ethical implications, particularly in relation to the concept of the Other. His view that the writer must let go of their personal identity and subjectivity to create literature suggests a radical form of openness to alterity (otherness), which mirrors ethical considerations in the philosophy of Emmanuel Levinas. Levinas argues that language establishes a relation irreducible to the subject-object dichotomy: it reveals the Other, and only within language can this relation be constituted [Levinas 1979, 73]. Literature opens a new dimension in which the fictional other appears. We break the limits of the existing reality and create something graspable through literature, opening the possibility of ethical dialogue.

For both Blanchot and Levinas, ethics involves an encounter with the Other that goes beyond traditional self-centered frameworks. In literature, the writer steps outside their self, creating space for something radically new and impersonal, much like the ethical obligation to respond to the other without imposing the self's desires or understanding upon them. This ethical relation to the Other is marked by responsibility and a refusal to dominate or subsume the Other into the self's frame of reference. Blanchot's reflection on literature as an encounter with the "impossible" also resonates with philosophical themes, particularly those related to infinity, limits, and transcendence.

Also, for Blanchot, literature creates the ethics of the image. Literature creates dead-like images because what is written in the realm of literature instantly dies and becomes a corpse. Literature, unlike our

capitalist society, celebrates waste, because literature is created for no reason. The textual corpse, produced by every literary text, produces ethics of the image because these "dead-like" images embody radical alterity that cannot be mastered or consumed, thus resisting appropriation. This encounter with literature's corpses is not aesthetic but ethical, because it calls us to face the limits of representation. Thus, literature teaches us to respect and encounter the Other, the ungraspable, and the inhuman.

8. Conclusions

Barthes' and Blanchot's understanding of literature transforms literature into a site of inquiry into meaning, being, and ethics rather than seeing literature merely as an aesthetic or narrative practice.

For Barthes, literature has a transformative power that shifts and creates narratives. Literature becomes the utopia of language because it is freed from physical reality and regular signification. However, in "Writing degree zero", Barthes was critical of literature's ability to add unwanted meanings and conventional associations, therefore he suggested the concept of "writing degree zero" which refers to neutral writing which is "free from literature". In "Mythologies", Barthes talks about literature as a mythical system in society, and literature should not be reduced to semiology. Literature has narrative constituting qualities that impact the way we see and understand reality.

Barthes in his essay "Death of the author" argues that the text does not reflect the biography, passions and opinions of the writer. This is a crucial element in understanding what is literature, because Barthes' idea helps to view literature as independent of the author and becomes a self-establishing power.

Blanchot coined a term the "Space of literature" which refers to a conceptual void-like space. This space of literature is related to death because one leaves one's regular subjective experience. In the space of literature, both writer and the reader experience the absence of themselves. Just like Barthes in his essay "The Death of the Author", Blanchot also relates the space of literature with impersonality and dissolvement of the subjective experience.

Blanchot's idea of literature as a "space of death" or "void" connects directly to philosophical concerns about the nature of being. His exploration of literature as a space where identity dissolves and the self becomes anonymous echoes existential and phenomenological questions about the nature of existence, presence, and absence. For Blanchot, literature is not just a creative endeavour but a confrontation with the limits of being itself.

Blanchot states that the very start of literature is nothing, and during the process of writing, the writer is able to transform this nothingness into a form. Literature is divided into content and form, while the collision of both sides is possible when both aspects of language (content and form) become visible. While literature is a passive space that expresses the double absence of the thing and the concept at its core.

Blanchot's concept of literature can be related to ethics. The dissolution of the self in the space of literature which becomes radically open to alterity and the Other. Literature creates a corpse that produces ethics of the image because we confront radical alterity in the form of literature. These dead-like images confront the reader with something unassimilable – images that resist aestheticization and challenge the reader to encounter the Other beyond representation.

References

Allen, G. [2003], *Roland Barthes*, London, Routledge.
Barthes, R. [1968], *Writing Degree Zero*, Boston, Beacon Press Books.
Barthes, R. [1972], *Mythologies*, New York, The Noonday Press.
Barthes, R. [1988], *S/Z*, New York, Blackwell.
Blanchot, M. [1982], *The Space of Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press.
Blanchot, M. [1995], *The Work of Fire*, Standford, Standford University Press.
Culler, J. [1997], *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
Eco U. [1984], *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.
Hart, K. [2023], *Maurice Blanchot: Poetry and Narrative. Ethics of the Image*, London, Bloomsbury.

Levinas, E. [1979], *Totality and Infinity*, Leiden, Martinus Nijhoff Publishers and Duquesne University Press.
Lévi-Strauss, C. [1955], The structural study of myth, in: *The Journal of American Folklore*, 68(270), 428-444. https://doi.org/10.2307/536768 (accessed July 22, 2025)
Lukacs G. [1962], *Meaning of Contemporary Realism*, London, Merlin Press.
Jaima, Amir R. [2019], Literature is philosophy: on the literary methodological considerations that would improve the practice and culture of philosophy, in: *The Pluralist* 14(2), 13-29. https://doi.org/10.5406/pluralist.14.2.0013 (accessed August 19, 2025)
Richtmyer, E. [2007], Maurice Blanchot: saboteur of the writers' war, in: *Journal of The Western Society for French History* 35, 247-262.
Vidmar I. [2015], Literature and philosophy: intersection and boundaries, in: *Arts* 4(1), 1-22. https://doi.org/10.3390/arts4010001 (accessed July 25, 2025)
Zhang H. [2024], Reflections on Lukács' realist view of literature from a literary-critical and philosophical perspective, in: *Trans/Form/Ação: Unesp journal of philosophy* 47 (1), e0240004.

Keywords

literature; Barthes; Blanchot

Abstract

This work aims to present Roland Barthes' and Maurice Blanchot's views on literature and its relation to philosophy. The article presents Barthes' position of literature which is related to utopia, mythology, style, and the death of the author. Barthes stated that literature is a world-forming force, functioning like an utopia, and it cannot be reduced to semiology. Literature, in Barthes' sense, is a meaning producing power that functions in a mythological manner by creating never-ending interpretations. The death of the author allows literature to be freed from the context of the author. In a rather similar way to Barthes', Blanchot stated that the third person is more important than "I" in literature. For Blanchot, literature has its own abstract space in which various transformations of the writer and the reader are possible. In Blanchot's sense, the writer and the work are not identical to each other, and the writer has to give up her subjectivity in the process of writing literature. Blanchot also related literature to ethical dimension as ethics of the image which opens up the relation to the Other.

Il saggio presenta le prospettive di Roland Barthes e Maurice Blanchot sulla letteratura, con particolare riguardo al suo rapporto con la filosofia. In una prima parte, viene presentata la posizione di Barthes sulla letteratura in riferimento a concetti come utopia, mitologia, stile e morte dell'autore, grazie ai quali la letteratura è, rispettivamente, una forza capace di generare mondi (e irriducibile, quindi, alla semplice semiologia), una potenza generatrice di senso in chiave mitologica, un modo per emanciparsi, grazie al concetto di morte dell'autore, dal mero dato biografico e intenzionale. Anche per Blanchot in letteratura è più rilevante la terza persona che non l'"io": essa dispone di una propria spazialità astratta, in cui diventano possibili innumerevoli trasformazioni, capaci di coinvolgere tanto l'autore quanto il lettore. Da ciò deriva che autore e opera non coincidono, sì che l'autore è costretto, nel processo creativo, a rinunciare alla propria personalità, lasciando aperta una dimensione etica intesa da Blanchot come un'etica dell'immagine capace di dischiudere a una relazione con l'Altro.

Justina Šumilova
Lithuanian culture research institute, Vilnius, Lithuania.
E-mail: justina.sumilova@protonmail.com

Caterina Zamboni Russia

ON THE MOST TORN DEPTHS OF HISTORY. PHILOSOPHY AND LITERATURE IN JEAN WAHL DURING WARTIME

Table of Contents: *1. Introduction. Jean Wahl, Voice of a «Dual Position»; 2. «At the Very Edge of the Catastrophe»: Poetry and Philosophy of Existence during Wartime; 3. Metaphysics and Poetry: «An Unending Dialectic»; 4. From Poetry to Epic: «A Dominant Concern with Deeper Things»; 5. The American Novel: Under the Sign of an «Intercontinental Continuity»; 6. Conclusions.*

1. Introduction. Jean Wahl, Voice of a «Dual Position»[1]

With an eclectic intellectual production open to a variety of influences, Jean Wahl (1888-1974) is one of the most multifaceted cultural figures of his generation.[2] Metaphysician, poet, scholar of Kierkegaard, Heidegger and the philosophy of existence, Jean Wahl was also a proponent of interdisciplinary and cross-disciplinary dialogue and exchange between different academic disciplines: in particular, by underlining his «dual position as philosopher and poet» [Kalinowski 2001, 5], it is possible to provide a broader and more comprehensive

[1] Kalinowski 2001, 5.

[2] From his *Études Kierkegaardiennes* in 1938, to his readings of Hegel, Nietzsche, and Heidegger, and his *A Short History of Existentialism* published in 1949 and *Philosophies of Existence* in 1959, Jean Wahl became one of the most influential intellectuals that helped the reception of many of the non-French existentialist authors. His reflections on human existence formed the basis for his consideration of the relationship between philosophy and literature, conceiving both of them as avenues to shed light on human existence and reality.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918021
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

view of his philosophical thought, conceiving it as the perfect synthesis of a philosophical reflection and a literary reflection in their common aspiration to the Truth.

Specifically, through his reflections, Jean Wahl demonstrates a «[…] progressive use of materials external to the traditional philosophical *corpus*, [he] presents an original deviation from the then-predominant philosophical model in France, and in doing so, authorize[s] a new type of philosophical gesture» [Petteni 2019, 213] for his generation. Born and brought up within the French academic milieu of the first half of the last century, Jean Wahl's thought continually explores the extra-academic sphere, that of poets and writers who, in those years, hardly had access to the rigid university circles.

> Both «marginal» in his poetic production and his proximity to literature and literary circles, and «academic» in his career (winner of the *concours général*, *normalien*, first in the *agrégation*, teacher at the *khâgne*, at the university, then professor at the Sorbonne, director of the *Revue de Métaphysique et de Morale* and of the *Société Française de Philosophie* after the war), Jean Wahl […] was undoubtedly the most authorized to transgress the prohibition that academic philosophy placed on literature because he occupied a strong institutional position [Kalinowski 2001, 18].

A multifaceted academic able to engage with various disciplines thanks to his forward-looking perspective on the intellectual atmosphere of that period, Jean Wahl represents the precise emblem of the «difficulty of reconciling a university position and his poetic interests before the reception of Heidegger resolved such a contradiction» [*ivi*, 1], a difficulty due in particular to the French academic milieu's distrust and «circumspection» [*ivi*, 9] towards literature and poetry:[3]

[3] Isabelle Kalinowski correctly observes: «From the end of the 1930s, literature found itself entirely excluded from the range of publications of the *Revue de Métaphysique et de Morale*, and it was necessary to wait until 1956 to read a study devoted to Joyce and a review of Ferdinand Alquié's *Philosophie du surréalisme*, published the previous year. One might be surprised that Jean Wahl's arrival at the direction of the *revue*, in 1950, did not immediately influence the publication policy in a more favorable direction towards literature. It was only from the end of the decade that an evolution took shape. In 1957, Jean Wahl and Kostas Axelos each published an article on Rimbaud. In 1959 and 1960, the names of Amiel, Proust,

> Why did most of the great German philosophers of this century, from Wilhelm Dilthey to Martin Heidegger, going from Ernst Cassirer, Karl Jaspers and many others, spontaneously choose Hölderlin as the subject of their philosophical work, while the genre of commentary on his poetry only appeared later on in France, as a clearly imported product, linked to the reception of Heidegger? More generally, why did «institutional» French philosophy show itself to be largely reluctant towards literature during the first half of the 20th century, while German philosophy has always included literature among its legitimate subjects, following a tradition dating back to the end of the 18th century [*ivi*, 1]?

Jean Wahl's academic and literary reflections seem to evade such observations and questions, maintaining a leading role in both fields. Considered an atypical academic figure, both for his poetic works and his contributions to literary journals such as the *Nouvelle Revue Française* and *Mesures*, his biography demonstrates his desire to transcend rigid disciplinary divisions and embrace a broad view of reality and human life. It is therefore no coincidence that he was soon to be regarded as «the most prominent philosopher in the literary field» [*ivi*, 20]. He was a student at the École Normale, a professor at the Sorbonne and the founder of the École libre des Hautes Études in New York, as well as the philosophical symposia at Mount Holyoke College in Massachusetts (the *Décades de Pontigny-en-Amérique*). He was also the founder of the Collège Philosophique and the director of the philosophical journal *Revue*

Valéry, Mallarmé appeared in the summaries. In 1961, Jean Wahl inaugurated a new section, *Voix des poètes*, at the end of the volume; but the rapid disappearance of the section undoubtedly testifies the criticisms it must have aroused, and explains *a posteriori* the reasons for Jean Wahl's circumspection at the beginning of the 1950s. Publishing poems in the *Revue de Métaphysique et de Morale* was going too far: any risk of confusion with the model of literary journals had to be avoided. From this quick inventory, it emerges that before the end of the 1950s, none of the great figures of the *Revue de Métaphysique et de Morale*, including Jean Wahl himself, published an article on literature there; the few examples that have been listed show that if literature was not completely excluded, the task of evoking it was preferably entrusted to a Germanist, a critic, a writer, or a foreign philosopher. The fact that Jean Wahl, author of numerous studies on poetry, only published them very late in the *Revue*, and that he preferably delivered this type of production to other media, clearly indicates that literature hardly had its place within the framework of the main university journal» [Kalinowski 2001, 9-10].

de Métaphysique et de Morale. His undeniable role within academic life did not, however, prevent Jean Wahl from participating in the literary life of his country, thanks to his numerous poetic compositions, essays on literature, novel, and poetry, and his interest in the Homeric poem, the *Iliad*.

Therefore, it is necessary to analyse his «dual position» [*ivi*, 5] as both a philosopher and a literary intellectual, considering it as *dual belonging* to two realms of human knowledge whose boundaries, in his view, are not clear-cut or defined, but are in constant and reciprocal dialogue and exchange, starting from the investigation of human existence. In a 1945 article, Hamilton Basso included Jean Wahl among the leading existentialist philosophers of his time, stating:

> Philosophers, like roulette players, fall into two classifications – those who have systems and those who haven't. Wahl is one of those who haven't. It is agreed among philosophers that he is a «philosopher of existence». There are many definitions of this kind of philosopher, but what is meant, in general, is that he is a philosopher who makes use of personal experience much as a poet does [Basso 1945, 27].

This paper, then, aims to analyse Jean Wahl's thoughts on the relationship between philosophy and literature during World War II and his American exile, by examining two main texts from that period (*Métaphysique et Poésie* and *Sur la poésie*), and his reflections about literature and epic during the *Décades de Pontigny-en-Amérique*. During those years, he reflects on his «personal experience» [*ibidem*] and the historical situation, proposing the idea of intellectual Resistance as a dialogue between peoples and disciplines and as a continuous cultural exchange. Jean Wahl particularly sees a possibility for social, cultural, and human reconciliation in the constant dialogue between literature and philosophy (and ultimately between his literary and philosophical works). Consequently, this paper takes the following approach: it seeks to understand the relationship between philosophy and literature within the Resistance paradigm as a means of counteracting social disintegration and offering a possibility for redemption from war.

2. «At the Very Edge of the Catastrophe»:[4] Poetry and Philosophy of Existence during Wartime

Before analysing Jean Wahl's *dual belonging* to the domains of philosophy and literature, it is necessary to focus briefly on some salient points of his biography that influenced his thinking and became central to his philosophy. During the German invasion of France and the outbreak of World War II, several French intellectuals of Jewish origin were forced to resign from their teaching and academic positions and were compelled to go into exile in other countries, in particular the United States. This marked the beginning of the so-called «great migration» [see Enzensberger 1992], a movement of people fleeing anti-Semitic Europe, which also saw the birth of an intellectual Resistance movement characterised by the condition of exile. It was in this context that, in 1942, Jean Wahl obtained a professorship at Mount Holyoke College in Massachusetts. In collaboration with other French intellectuals,[5] he founded the *Mount Holyoke College Symposia*, continuing the Burgundian collective called *Décades de Pontigny*.[6] These symposia consisted of intellectual meetings characterised by cultural exchange between exiled intellectuals from diverse academic and disciplinary fields. The seminars were characterized by a preponderance of philosophers and writers who came together in a «trust in the vitality of human conversation» [Benfey *et al.* 2006, xiii], as well as the necessity to safeguard the French cultural heritage from the social and intellectual disintegration caused by the war.

And yet, the creative and dialogical capacity evidenced by Jean Wahl's conception of symposia, his perpetual cultural creations, and his prolific production during those years did not derive from a privileged and effortless life. On the contrary, Jean Wahl's biography perfectly exemplifies the material and existential difficulties of the last century.

[4] Bespaloff 2003, 129.

[5] Gustave Cohen, Henri Focillon, and Jacques Maritain.

[6] The *Décades de Pontigny en Amérique* (or *Entretiens de Pontigny* or *Pontigny Symposia*) at Mount Holyoke College took place during the summers of 1942, 1943, and 1944, with the support of Mount Holyoke College faculty and Professor Helen Patch. For more details on the exile of European intellectuals and the *Décades of Pontigny en Amérique*, consult: Benfey *et al.*, 2006 and Zamboni Russia 2023.

From the outbreak of war and his active role in the French intellectual Resistance to the Nazi persecution of Jews, which led to his confinement in the Drancy concentration camp, his subsequent escape from the camp and American exile, his life was characterized by significant and complex events: his existence was also marked by deprivation and difficulty.

> It is a source of wonder, both to his old friends and to those who have met him since he came to this country [the United States of America] in 1942, that so frail and helpless-looking person, equipped with little more than a talent for abstract thinking and poetry, could survive the experiences that befell him after the collapse of France – a stay in prison, a term in a concentration camp, and an escape from Paris, where the Germans had orders to shoot him on sight, to what was then the Unoccupied France. Wahl rarely talks about these adventures. He would rather discuss philosophy and poetry. It was philosophy and poetry, more than anything else, that sustained him while he was in prison and concentration camp, and they have been almost as helpful in sustaining him since he has been in exile in the United States [Basso 1945, 27].

During his time in the Free Zone of France and his participation in the Resistance, Jean Wahl encountered many literary *revues* that represented the exact realisation of his utopia: a union and reciprocity between disciplines that are traditionally kept separate, but which he believed to be intimately linked – the poetic-literary sphere and the philosophical sphere. This utopia originated with the outbreak of World War II and the birth of the Resistance movements, and was further enriched by an «exceptional situation» [Kalinowski 2001, 20]: the war. In his view, the journals encountered in the Free Zone could bring together:

> […] philosophers and poets, thanks to an exceptional situation, in the same way that they gathered Surrealists, Catholic and Communist writers under the banner of a shared hostility to Nazism, these journals temporarily relegated the traditional antagonism between academics and creators to the background. After the war, Jean Wahl perpetuated the spirit of fraternal eclecticism that had characterized the editorial practices of the poetic Resistance in the six issues of the journal *Deucalion*, between 1946 and 1957: he brought together texts by Beckett, Benveniste, Hamann, as well as children's poems, evoked Rilke while Levinas commented on Proust. The same principle was behind the Collège de Philosophie,

> founded by Jean Wahl in 1946, where philosophers and writers succeeded one another as speakers for about twenty years [*ibidem*].

Despite the brevity of these biographical notes, it is possible to observe the complexity and the multiple facets that characterized such an intellectual personality:

> Jean Wahl represents the exceptional case of an individual who, for about fifty years, spanned the entire spectrum of the philosophical field, and was present both at the summit of the institution and at the heart of avant-garde. He possessed the project of transcending the cleavages that structured the field. In actual fact, it can be observed that the deliberate or non-deliberate strategies to which he resorted […] tended less to subvert the established boundaries than to reinforce them [*ivi*, 21].

Aware of the «established boundaries» [*ibidem*] Jean Wahl conceives the two disciplines as intimately united, always analysing them in terms of reciprocity. This reciprocity is determined by their possibility to reach the Truth. However, beyond biographical reasons, these reflections on the relationship between philosophy, poetry and literature are framed by an in-depth consideration of various themes. Thanks to, among many others, his well-known studies on Kierkegaardian thought, his reading of Heidegger and his analysis of Hegel's *Unhappy Consciousness*, Jean Wahl placed human existence at the heart of his reflections over the years [see Wahl 2016]. In particular, Jean Wahl was interested in human experience in its concrete form: it is no coincidence that his study *Vers le concret* [see Wahl 2004] aimed to bring philosophy closer to the concrete experience of reality, while simultaneously distancing it from abstraction and expanding its usual boundaries. It was through this expansion that Jean Wahl opened philosophy to the necessary contact with literature and poetry, which he conceived as concrete modalities of contact with reality, free from unnecessary mediation and capable of looking at the very heart of reality. From this perspective, philosophical and literary reflection can only be examined in their mutual relationship: a relationship that feeds and lives on the concreteness of reality.

According to his friend, philosopher Rachel Bespaloff, Jean Wahl situated his own thought and poetics at «the very edge of the catastro-

phe» [Bespaloff 2003, 129]. He never turned away from history, existence, war and the global situation, always facing the concrete facts of life without illusions or attempts to escape from it. Referring to his poems, Rachel Bespaloff stated:

> They traverse the very edge of the catastrophe; at the heart of its unleashing. They follow the migration of a wounded civilisation, from one shore to the other of an ocean ploughed by war [...] He plays at mixing sensation and thought, delivering them to each other at the border of the carnal and the spiritual [...] The philosopher abandons himself to the poet, who sets sail for the All without ever leaving himself. Only poetry will wrest from him this approval of the All that philosophy cannot justify without banishing dissonance and division [*ibidem*].

3. Metaphysics and Poetry: «An Unending Dialectic»[7]

In a 1939 essay published in the journal *Messages*, Jean Wahl provided a thorough analysis of the relationship between philosophy and poetry. The title of the essay, *Métaphysique et Poésie*, reveals a fundamental aspect of Jean Wahl's philosophical poetics, a feature that also characterises his entire reflection on the relationship between poetry and metaphysics:

> Inseparable, poetry permeates the entirety of his philosophical work, notably *Poésie, pensée, perception* (1948) where the central Parmenides, his beloved Hölderlin, Keats, and Whitman, among others, and elsewhere also Dante – to the point of naming one of his daughters Béatrice –, Coleridge, Novalis, Hebbel, Rilke, Traherne, Claudel, nourish his evolving reflection. More fundamentally, Wahl's poetry and poetics are intrinsically metaphysical [Wahl, E. 2019].

Jean Wahl's reflections emphasise a paradigmatic aspect of the relationship between philosophy and poetry throughout history, outlining the purpose of his research: to explore how poetry and metaphysics are simultaneously distinct and interconnected, forming an eternal parallel-

[7] Moore 2016, 221.

ism, like two lights illuminating the same reality. At the beginning of his 1939 essay, Jean Wahl stated:

> Until our time, one could say that poetry and metaphysics treat the same subjects, but with different techniques. Yet both poetry and metaphysics aim to be rid of all technique […]. At one point in time they were very deeply united. The Greek Sophists gladly relied on Homer and discovered in him the idea of a perpetual transformation of things. Before them the first philosophers were very often poets […]. Parmenides formulated his metaphysics in very austere verse. The way of opinion leads to nothing: those who rely on sense rely on that which is not. It is necessary to rely only on those things that are known by way of science. Thus this metaphysician poet warns us against the poetic realms and allows us to open our eyes only before the brilliance of the eternal sphere of being. Whereas the prosaist Heraclitus highlighted the reasonless elements of the universe, all the while insisting on the logos, on a reason that unites them in a mysterious way. Plato is heir of these two philosophers. He harshly criticizes the poets Homer and Hesiod. However, it is Platonism that permitted, during the course of the centuries, the majority of poets' escapes toward metaphysics. I would like to see what poetry can retain of metaphysical motifs, how poetry can give access to the metaphysical world, and how the poet departs from these metaphysical motifs in order to constitute a poetic system [Wahl *et al.* 2016, 217-218].

According to Jean Wahl, although poetry and philosophy appear distinct, they should be studied as closely related disciplines, with poetry being seen as the «big sister» [*ivi*, 227] of philosophy. The best way to study them is to examine their mutual parallelism throughout human intellectual history. The two disciplines appear simultaneously and essentially autonomous from each other, that is, never completely overlapping:

> And yet, as becomes evident over the course of the essay, poetry can only be understood through its relationship to metaphysics, while metaphysics can in turn only be understood through its relationship to poetry. Each may shed light on the other, but neither ultimately stands autonomous. What we have is a sort of unending dialectic in which «they always remain linked, living from their reciprocal deaths, each emerging at the moment when the other is destroyed but living also from their reciprocal lives» [Moore 2016, 221].[8]

[8] Ian Alexander Moore presents a brief illustration of the intimate relationship between philosophy and poetry, claiming: «Wahl shows, for example, how Whitehead expresses

As suggested by Wahl, poetry seems to be located «both at the foundation of metaphysics and at the summit toward which metaphysics strives» [*ibidem*]:

> Through a «union of contradictories», of contrary images that selfdestruct and advance us toward what is imageless and indeterminable; through a coincidence of opposites – for example, passivity and activity, and consciousness and unconsciousness – poetry helps us to go beyond what is given «here below», but, in a move that resembles what Wahl elsewhere calls «transdescendence», also allows us to return to the world below in which we find ourselves, to «join immanence to transcendence» [*ibidem*].

Thanks to the union of contradictories, poetry enables humankind to transcend physical reality and access the realm of metaphysics and eternity – that «ocean» [Wahl 1939, 9] to which humanity can only gain access through the infinity within itself and in relation to which poetry seems to possess a privileged avenue of expression:

> The poet does not appeal to the same region within us as the prose writer. He stirs an inner lake that mysteriously communicates with the ocean, which the Greeks considered the origin of all things. This is none other than what Schelling attempted to define: the union of the subjective and the objective. He touches the extreme of subjectivity and through that joins us to the cosmos [*ibidem*].

Through a *coincidentia oppositorum* (the coincidence of opposites: passivity and activity, subjectivity and objectivity, consciousness and

philosophically what Percy Bysshe Shelley's poetry «makes us feel» about nature «in its incessant mobility». But Shelley's poetry itself rests on certain «philosophical intuitions», which themselves derive in part from the philosopher-poet Plato. Wahl reveals similar connections with respect to the themes of memory in Alfred de Musset, immobile nature in William Wordsworth, time in Charles Baudelaire and Stéphane Mallarmé, space in William Blake, causality in Paul Claudel, and even non- knowledge in the early poetry of G. W. F. Hegel. He also notes equivalents between two hypotheses of Plato's *Parmenides* and the work of Arthur Rimbaud, and between the great kinds of being in Plato's *Sophist* and poets such as Paul Valéry, Walt Whitman, Novalis, and Gérard de Nerval. And he explains how even the simplest, least metaphysical poem by someone like Friedrich Hölderlin may lead us to philosophical insight» [*ivi*, 221-222].

unconsciousness)[9] poetry enables humankind to transcend givenness, material reality and open itself to the realm of metaphysics. It is no coincidence that Jean Wahl identifies poetry «from Parmenides to Mallarmé and Valery» [Wahl *et al.* 2016, 222] as the «poetry of being» [*ibidem*], which is essentially metaphysical poetry. Although they cannot be properly defined in themselves, poetry and metaphysics appear to be eternally linked, mirroring each other reciprocally. In Jean Wahl's essay, metaphysical poetry and poetic metaphysics emerge as two perspectives that illuminate the same reality, which humankind can only grasp by traversing both.

> I will quote a very short poem to summarize these connections between poetry and metaphysics. It is metaphysics that speaks and here is what it says: «Poetry, big sister, / That your song takes its flight, / I listen to you, and it is I who speaks». We do not know what metaphysics is nor what poetry is, but the core of poetry will always be metaphysics, and it is quite possible that the core of metaphysics is, equally, always poetry [*ivi*, 227].

In an essay dated 1944 and titled *Sur la poésie*, Jean Wahl precisely outlined the soul of the kinship between the two disciplines:

> The kinship of poetry and philosophy is revealed when both reveal our kinship with the world. It remains true that until our day, it is rather poetry more than philosophy that has made present to us the first word of philosophy, that of Thales: «All things are full of gods» [Wahl 1944, 26].

If poetry offers the poet a privileged avenue to become «conscious of his own unconscious» [*ivi*, 20] (once again, a *coincidentia oppositorum*), then it enables the poet to depict the most universal experiences (pleasure, life, suffering, love, and death)[10] by drawing from what is most individual: his inner self.

> At the same time as he can become conscious of himself as a knowing subject, the poet is conscious of himself as an existing subject. Because for humankind,

[9] In the essays *Sur la poésie* Jean Wahl claimed: «The essence of being a poet lies in the consciousness of one's own unconscious» [Wahl 1944, 51].
[10] These examples are taken from Jean Wahl's text, *Sur la poésie* [*ivi*, 21].

> knowledge is existence, and existence is knowledge. And existence implies transcendence; man exists insofar as he senses things and beings beyond himself […] The poet indicates what is beyond […] Poetry has its source in what is beyond and its destination in what is beyond [*ivi*, 26].

By swiftly transitioning from the individual's inner world to the metaphysical domain, Jean Wahl highlights the pivotal role of poetry in unveiling what lies beyond reality, almost defining a form of mystical and metaphysical knowledge. The core connection between poetry and metaphysics lies at this precise point: two parallel (and so, never coinciding, never opposed) avenues for approaching what lies beyond the realm of reality.

> Refusing to take sides, Wahl's own work embodies the inconclusive dialectic between metaphysics and poetry. Their fusion is uncertain, but Wahl, whether in his prose or verse, never stopped striving «for the metaphysical-poetic Truth to appear» [Moore 2016, 222].[11]

4. From Poetry to Epic: «A Dominant Concern with Deeper Things»[12]

As briefly mentioned earlier, Jean Wahl represented a prominent figure in the organization of the *Mount Holyoke College Symposia* during his exile in the United States. Together with Jacques Maritain, Helen Patch, Henri Focillon and Gustave Cohen, he initiated a discussion and dialogue group that aimed «to recover a vanished moment of prewar international cultural exchange» [Benfey 2006, 5]. In that context:

> Jean Wahl was uniquely positioned, by temperament and training, for his role of cultural intermediary. He was master of the «in-between», a writer and thinker who instinctively worked the seams between cultures, nations, and languages

[11] Along with Jean Wahl's academic and philosophical contributions, his parallel poetic work deserves attention. As Jacques Darras stated: «Jean Wahl even achieves this miracle of including the philosophical aspect of knowledge within his poem as a poetic thing. At no point, in fact, does philosophy overflow the poem, so much is it contained in harmonious accord by the poetic constraint [...]; at no point does philosophical language contest or endanger the words that welcome it» [Darras 1992, 82].
[12] Goodwin 1944.

> […] He was both a philosopher and a poet, with deep interests in visual arts, and saw no contradiction among these vocations […] Jean Wahl seems to have made it his business to know everyone and everything, especially in his chosen fields of philosophy, poetry, and the visual arts. He was a friend of Walter Benjamin, with whom he participated in the Pontigny *Décade* of 1938, and of Simone Weil. Wahl was precisely the kind of «cosmopolitan Jew» the Nazis reviled […] During his final months in France […] Wahl, amazingly, managed to complete a volume of translations from American literature titled *Ecrivains et poètes des Etats-Unis d'Amérique*, first published a year later in Algeria, in two issues of the journal *Fontaine*. This publication proves that Wahl's idea of a French-American cultural alliance preceded his arrival in the United States. The translations of American poetry and prose were meant to constitute, in Wahl's prefatory words, «le signe de l'immense continuité intercontinentale» [*ivi*, 5-7].

From Jean Wahl's perspective, the only possibility for effective intellectual Resistance against Nazism, antisemitism, and World War II lay in the continuous intellectual exchange between his country of origin and the United States, that place where the so-called «France éternelle» could survive while awaiting better times. It was precisely through a perpetual dialogue between philosophy and literature that the Resistance movement could demonstrate its effectiveness, becoming «the cultural counterpart of de Gaulle's Free French in London» [Benfey 2006, 7-8], with the possibility of «sealing culturally an alliance crucial to the eventual liberation of France» [*ivi*, 8]. Specifically, the analysis of the relationship between creativity and political, global and social crises[13] determined by the war proves the crucial role of philosophy, literature and poetry (as well as the visual arts): reaffirming the primacy and importance of artistic creativity in the face of violence, forced exile and continuous bombing in Europe. As Jean Wahl himself said, these disciplines represent a form of «resistance to the degradation of human nature» [Wahl 1948, 27] in opposition to the Force that dominated the world in those years.

From this point of view, paradigmatic is the preface that Jean Wahl wrote for the 1943 text of his friend and philosopher Rachel Bespaloff, *De l'Iliade*, a study of the Homeric poem (also considered a response

[13] The 1944 *Symposium*, organized from July 23rd to August 19th at Mount Holyoke College, focused on the concept of crisis (in literature, in culture, in society, in philosophy).

to Simone Weil's famous essay, *The Iliad, or the Poem of Force*).[14] In this essay, Bespaloff analyses the omnipresence of Force in the world (and in her own world, too) as the fundamental ontological principle of reality. In his introduction to the text, alongside Bespaloff, Wahl emphasises a peculiar characteristic of the Homeric world, namely the fact that it is «the world of Force» [Wahl 1943, 271]. A generating and dissolving principle, Force possesses a dual nature, an original conflict enclosed within its very ontological unity, recalling Heraclitus' theory: Force and war govern things; contradiction and antinomies appear to be constitutive of the being of the world.[15] According to Wahl, Homer, the singer of both triumph and misfortune [see *ivi*, 273] encompasses the antinomic forces (that are eternal in their principle and that rule the world) in his epic poem.

> According to Nietzsche, the Greek lives in a dark world. But from this darkness, flowers of light bloom. Youth is a flower. Pleasure is a flower. Thought is light. After Homer, it was Thucydides, Plato, and Aristotle who recognized this fertile ground of becoming and the blossoming of forms. Plato, in particular, increasingly lived this experience; he came to see forms more and more as «*essences devenues*»—as products of a generative process tending toward being [*ivi*, 273-274].

From Jean Wahl's perspective, Homer emerges as the singer of the eternal antinomic struggle that constitutes reality and, from this precise point of view, stands as a precursor to the Greek philosophers – and not only –, presenting a thought capable of uniting contradiction. In his introduction to Rachel Bespaloff's text, Jean Wahl stated:

> Kierkegaard contrasts the aesthetic to the ethical; Nietzsche, in aesthetics – which for him is the only true ethics – contrasts the Dionysian to the Apollonian; Šestov constrasts something else to the Hellenic – Dionysian or Apollonian as

[14] Simone Weil's and Rachel Bespaloff's essays, who were both close friends and confidants of Jean Wahl, have an unusual history. Although the two authors never met in person, their essays have repeatedly been described as parallel due to their similarity in intent, argumentation, and treatment (see Benfey 2006).

[15] Jean Wahl claims: «Strife is the father of all things. But in its duality, Strife itself is the child of the unified *dynamis*, of the eternal *physis*. These opposing forces, these antagonistic energies, are the product of one and the same force» [*ivi*, 271].

> it may be – which he calls Jerusalem. But the deepest Zion Rachel Bespaloff sees in agreement with the Greek spirit, just as she sees in Homer the agreement between the Dionysian and the Apollonian, and between the aesthetic and the ethical [*ivi*, 274].

Despite the brevity of the text and the fact that it is a commentary on Bespaloff's reading of the *Iliad*, a crucial reflection by Jean Wahl still appears: the substantial continuity and interpenetration between the domains of philosophy and the Letters – the Homeric epic in this case. Both disciplines concern the same sphere – human reality – and shed light on the inevitable presence and dominion of Force in the world, a world that in that 1943 could only represent the perfect exemplification of what Homer wrote in his *Iliad*. From this point of view, the intellectual and methodological approaches of both Bespaloff and Wahl were paradigmatic. They re-read their contemporary world through the Homeric poem and saw it as part of a line of thought shared by the great philosophers, remarking on a substantial unity between the two fields regarding their fundamental theme: reflection on the human condition.

From this point of view, the *Mount Holyoke Symposia* (also known as *Pontigny-en-Amérique*, to emphasise continuity with the original French collective) conceived by Jean Wahl aimed to be placed in direct continuity, at least thematically and methodologically, with this area of interest.

> There was, however, a dominant concern with deeper things, with manifestations of great human crises in the culture of nations, with the social and moral crisis of the day. Unquestionably, the spirit of Pontigny was one of anxious hope that the cultural individuality of nations would be preserved while the national selfishness to wars and the destruction of culture would be somehow put down… [Goodwin 1944].

Once again, philosophy and literature converged on the theme of Resistance, particularly from a thematic perspective: both shed light on reality and human existence, even when the latter is exhausted by war.

5. The American Novel: Under the Sign of an «Intercontinental Continuity»[16]

> Between the Jean Wahl of the 1920s – the one of patchworks of German and Anglo-American philosophical landscapes – and that of the 1945-1950s, a shift in the use of materials and types of textual sources nourishing his thought is noticeable. The philosopher moves from the publication of large philosophical monographs to a growing interest in American literature. In 1945, he would thus be responsible for the publication of an essay in the journal *Fontaine* entitled *Ecrivains et poètes des Etats-Unis* [Petteni 2019, 219].

The project of a collection of writers and poets from the United States, dated 1942, fully aligned with the climate of intercontinental dialogue that also characterized the *Symposia* at Mount Holyoke College: despite the World War, Jean Wahl's initiative was an alliance between two countries – France and the United States, or, more broadly, Europe and the United States – in an effort to understand the continuity and closeness between the literary production of the two countries.

> It is therefore with the desire for a «culture to culture» conversation, under the sign of the «immense intercontinental continuity», that Jean Wahl introduces the texts of Henry Miller, T.S. Eliot, and even Faulkner into France, whose collection presents the translation of an unpublished short story, *Afternoon of a Cow* [*ibidem*].

Once again, an unprecedented methodological approach can be observed: a progressive rapprochement of philosophy towards literature from the perspective of thematic continuity. The narrative techniques introduced by American novels opened up new avenues of expression for philosophy, enabling Jean Wahl to identify the corpus to «operate a movement towards the concrete» [*ivi*, 224] in American literature.

> […] art and literature then constitute a privileged space for formal experiments of a continent that is no longer ordered from a single focal point around which perspective is organized, but rather composed of multiverses in which subjectivities orient themselves [...]. [Here] The subject is no longer an eye looking over a map, but a subjectivity that orients itself in a landscape, that is to say, in an affective

[16] Wahl 1945, 3.

> space. […] It is therefore the inventiveness of the American novel in adapting the forms of the European novel to the pluralistic reality of the continent but also to types of haunted, stratified, and *différantes* subjectivities that constituted its attractiveness for postmodern philosophy, in search of a reconfiguration of the role and modes of expression of philosophy in the face of a tradition torn into discursive shreds [*ivi*, 234].

Alongside this, it is necessary to highlight «the act with a political dimension» [Jeanpierre 2010, 407] undertaken by Jean Wahl: that means proving «by an act that French thought was alongside those who, defenders of freedom, defended thought itself» [Fouchet 1945, 3]. For Jean Wahl, literary transnationalism simultaneously indicates a transnationalism of thought and philosophy and, consequently, a necessary strategy for intellectual Resistance. Once again, even from the perspective of «intercontinental continuity» [Wahl 1945, 3], a constant dialogue between philosophical and literary creation emerges: this dialogue concerns the search for Truth, that is understood as *lived Truth*. Individuals can access this kind of Truth only starting from the (metaphysical-poetic) «inner lake» [Wahl 1939, 9] of their inner world, through a constant exchange with others:

> Wahl contends that art, beyond propositional truth, allows access to reality via what he calls *la verité sentie* or «felt truth». Such truth is not primordial, as *Aletheia* was for Heidegger but, rather, a necessary «enlargement of the […] idea of truth». «There are as many visions of the world as there are great artists. And each vision […] is irreducible. But», Wahl continues, «within the soul of the spectator that we are, there are communications between these visions». Wahl spent much of his life engaging in, expressing, and facilitating such communications. [Moore *et al.* 2016, 20].

6. Conclusions

Portraying an intellectual personality such as Jean Wahl requires navigating both his reflections and his biography. It involves intrinsically connecting his work and personal experience, his philosophical and literary production and daily life, and situating all of these within a particular historical, social and intellectual context – World War II, exile and

persecution against Jews. From this perspective, Jean Wahl's message is clear: constant and mutual dialogue is the antidote to division and disintegration, whether between disciplines, intellectuals, or individuals.

In this sense, Jean Wahl's reflection fits perfectly into the so-called *Resistance paradigm*: through his work, we encounter an intellectual and cultural resistance to historical and social injustices. This is a way of creating culture – and therefore philosophy and literature – that can immerse itself in the reality of the world and *act* to renew it morally, spiritually and civically. For Jean Wahl, Resistance means producing a reflection that can confront the historical evils of World War II, exile and persecution.

The idea of transnational intellectual and cultural exchange, and the political dimension of Jean Wahl's thinking, also belong to the Resistance paradigm. It involves opposing dialogue to social disintegration and intellectual exchange to violence and *Force*. A concrete example of such a vision can be found in the *Décade* from the 1943 summer session of the American symposia, dedicated to philosophy and poetry. In this context, Jean Wahl conceived of poetry, and of philosophy, as «means of situating ourselves in the present» [Jeanpierre 2006, 28]: they are a privileged way of interpreting the world through a combination of rational and non-rational knowledge, the only possible form of «resistance to the degradation of human nature» [Wahl 1948, 27] and to «the most torn depths of history» [Bespaloff 2003].

References[17]

Basso, H. [1945], Profiles. Philosopher, in: *The New Yorker*, May 12, 27-38.

Benfey, C. [2006], Introduction: A violence from within, in: C. Benfey *et al.*, *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, ed. C. Benfey, K. Remmler, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 1-14.

Benfey, C. *et al.* [2006], *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, ed. C. Benfey, K. Remmler, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press.

[17] All English translations of quotes from French volumes or articles are by the author of this article.

Bespaloff, R. [2003], La poésie de Jean Wahl, in : R. Bespaloff, *Lettres à Jean Wahl, 1937-1947. Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire*, ed. M. Jutrin, Paris, Editions Claire Paulhan, 49-93.

Bespaloff, R. [2003], *Lettres à Jean Wahl, 1937-1947. Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire*, ed. M. Jutrin, Paris, Editions Claire Paulhan.

Darras, J. [1992], *La poésie au matin de la philosophie*, in : *In'hui n. 39* (accessed April 30, 2025).

Enzensberger, H.M. [1992], *The Great Migration*, ed. and transl. M. Chalmers, London, Granta.

Fouchet, M.P. [1945], Avertissement, in : J. Wahl, *Écrivains et poètes des États-Unis*, Alger, Éditions de la revue Fontaine, 3-5.

Goodwin, M. [1944], in: *Hartford Courant Magazine*, August 27.

Jeanpierre, L. [2006], *Pontigny-en-Amérique*, in: C. Benfey *et al.*, *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, ed. C. Benfey, K. Remmler, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 19-36.

Jeanpierre, L. [2010], Modernisme américain et espace littéraire français, in : A. Boschetti *et al.*, *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Editions, 385-418.

Kalinowski, I. [2001], La littérature dans le champ philosophique français de la première moitié du XX^{e} siècle, in : *Methodos* 1. DOI: https://doi.org/10.4000/methodos.53 (accessed April 30, 2025).

Moore, I.A. [2016], Poetry and metaphysics, in: J. Wahl *et al.*, *Transcendence and the Concrete: Selected Writings*, ed. A.D. Schrift, I.A. Moore, New York City, Fordham University Press, 220-236.

Moore, I.A. *et al.* [2016], Existence, experience, and trascendence, in: J. Wahl *et al.*, *Transcendence and the Concrete: Selected Writings*, ed. A.D. Schrift, I.A. Moore, New York City, Fordham University Press, 1-31.

Petteni, O. [2019], La philosophie française postmoderne et les inventions narratives du roman moderniste américain. Pour une réévaluation de l'influence de Jean Wahl, in : *Symposium* 23/1, 212-234. DOI: 10.5840/symposium201923112 (accessed April 30, 2025).

Wahl, E. [2019], Jean Wahl, poète, in : *Diakritik*, April 19 (accessed April 30, 2025).

Wahl, J. [1939], Poésie et métaphysique, in : *Messages. T. 1*, Paris, Jean Flory Editeur, 1-11.

Wahl, J. [1943], Le destin dans Homère, in : J. Wahl [1948], *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 271-274.

Wahl, J. [1944], Sur la poésie, in : J. Wahl [1948], *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 17-68.

Wahl, J. [1945], Ecrivains et poètes des Etats-Unis, in : *Revue Fontaine*, n° 27-28.
Wahl, J. [1948], *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy.
Wahl, J. [1948], La poésie comme union des contraires, in : J. Wahl, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 20-27.
Wahl, J. [2004], *Vers le concret. Études d'histoire de la philosophie contemporaine (William James, Whitehead, Gabriel Marcel)*, Paris, Vrin.
Wahl, J. [2016], *Human Existence and Transcendence*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
Wahl, J. *et al.* [2016], Poetry and metaphysics, in: J. Wahl *et al.*, *Transcendence and the Concrete: Selected Writings*, ed. A.D. Schrift, I.A. Moore, New York City, Fordham University Press, 220-236.
Wahl, J. *et al.* [2016], *Transcendence and the Concrete: Selected Writings*, ed. A.D. Schrift, I.A. Moore, New York City, Fordham University Press.
Zamboni Russia, C. [2023], *La più piccola repubblica d'Europa. Paul Desjardins e le Décades di Pontigny*, Genova, Il Melangolo.

Keywords

Jean Wahl; poetry; metaphysics; Pontigny-en-Amérique; intellectual resistance

Abstract

Although Jean Wahl is widely regarded as one of the most important philosophers of the 20th century, his literary career as a writer and metaphysical poet has remained relatively unknown. He is an emblematic figure in the history of philosophy. By dwelling on the boundary between philosophical and poetic-literary reflection, Wahl demonstrates through his biography and intellectual work the inseparable nature of these disciplines. In a perpetual state of mutual struggle yet complementarity, both directed towards the search for Truth, philosophy and literature only find their authentic nature when mirroring each other. Through the establishment of the *Décades de Pontigny en Amérique* and the Collège philosophique, Wahl laid the foundations for an ongoing dialogue between the dominant trends in philosophy and literature, in a spirit of continuous exchange and interdisciplinarity. Having survived deportation and forced exile «at the very edge of the catastrophe» of World War II, Wahl was able to establish the conditions for ongoing intellectual conversation, situating his philosophical reflections and poetics within these biographical events. Recovering original texts from his American exile and wartime will enable us to reconstruct the limits of such a dialogical *polemos*, and to reach, with Wahl, a philosophical poetics and a philosophy characterised by literary reflection.

Se Jean Wahl viene considerato come uno dei principali filosofi del Novecento, tuttavia la sua parallela carriera letteraria è piuttosto sconosciuta: poeta, scrittore, metafisico, Wahl rappresenta una figura emblematica per la storia della filosofia. Capace di soffermarsi sul confine di due discipline – riflessione filosofica e riflessione poetico-letteraria – Wahl dimostra con la sua stessa vicenda biografica e con la sua produzione intellettuale il carattere di *indissociabilità* delle due discipline: in un perenne stato di lotta reciproca, eppure complementari, rivolte entrambe alla ricerca della verità, ai suoi occhi, le due trovano il proprio carattere di autenticità solo nel rispecchiarsi una nell'altra. È con l'ideazione delle *Décades de Pontigny en Amérique* e nel suo ruolo all'interno dei movimenti intellettuali di Resistenza nel corso della guerra mondiale che Wahl pone le basi per un dialogo costante tra le principali tendenze in campo filosofico e in campo letterario, in uno spirito di scambio e interdisciplinarità continui. Sopravvissuto alla deportazione e a un esilio forzato, *nelle profondità più lacerate della storia*, Wahl ha saputo creare le condizioni concrete per una costante conversazione tra discipline e pensieri, situando all'interno di tali vicende biografiche sia la sua riflessione filosofica che la sua poetica. Recuperando manoscritti originali provenienti dal suo esilio statunitense e dal periodo di guerra, sarà possibile ricostruire e situare i limiti di una tale lotta dialogica e *polemica* giungendo, con Wahl, a una poetica filosofica e a una filosofia impregnata di riflessione letteraria.

Caterina Zamboni Russia
Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italy
E-mail: caterinazambonirussia@gmail.com

Alessandro Niero

ON THE EPISTEMOLOGY OF *PHANTASIA*: GOETHEAN SCIENCE BETWEEN EMPIRICAL INQUIRY AND PHANTASMATIC VISION AS EPITOMIZED IN THE POEM *EINS UND ALLES* (1821)

Table of Contents: *1. Introduction; 2. Goethe's phantasmatic looking, or the analogical power of imagination; 3. On the relationship between* Weltgeist *and* Weltseele*: Goethe's poem* Eins und Alles *as epitome of Goethe's poetic-scientific philosophy; 4. Appendix.*

1. Introduction

«Wonder of wonders, I am here» (CW 1, 155).[1] So reads the concluding line of Goethe's vibrant poem *Parabase* (*Parabasis*), which, as the ending suggests, perfectly depicts the astonished posture of the observer, and, beyond metaphor, of Goethe himself, before nature. A nature that manifests itself into the eyes of the observer as «self-insistent, always changing, [n]ear and far and far and near« (*ibid.*), but especially as incessantly shaping and reshaping new forms – caught by the observer in a never-ending process of creation. That such a sense of

[1] «Zum Erstaunen bin ich da» (FA I.2, 495). The abbreviation CW – as referenced in the main text – will be used from now on to refer to the English edition of Goethe's *Collected Works*, cited along with the respective volume and the relevant page(s). The abbreviation FA refers to the German Frankfurt edition (*Frankfurter Ausgabe*) of Goethe's complete works and will be employed from now on followed by the respective section (in Roman numerals), volume (in Arabic numerals), as well as the relevant page(s). Should the cited sources not be in English, the translations provided in the text are the author's own.

Mimesis Edizioni, Milano-Udine • https://rivista.thaumazein.it/index.php/thaum • ISBN: 9791222324463 • ISSN (online): 2284-2918 • DOI: 10.7413/2284-2918022
© 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

wonder provides the ideal foundation for the blossoming and unfolding of any truly philosophical inclination and praxis goes without saying. However, the scenario becomes even more intriguing – that is to say, more complex – when one considers the diverse publication contexts in which the poem appeared. Indeed, *Parabase* was first published in the third issue of the first volume of Goethe's scientific journal *Zur Morphologie* (*On Morphology*) in 1820 and was later incorporated, in 1827, into the section entitled *Gott und Welt* (*God and World*) of Goethe's *Ausgabe letzter Hand*, the final edition of Goethe's works, revised and edited by the poet himself.

Against this background, in which science, inspired by wonder, finds expression in poetry, the central claim of this essay already begins to emerge, namely that Goethe's scientific-poetic posture is eminently and inherently philosophical – a claim, however, that is far from being self-evident. As Goethe himself confided to Jacobi in a letter dated 23rd November 1801, his relationship with philosophy was anything but smooth or untroubled:

> You can easily imagine my stance towards philosophy. If it is primarily concerned with making distinctions, then I cannot come to terms with it […]; but if it unifies – or rather, if it elevates, secures, and transforms our original sense of *being one with nature* into a deep and tranquil contemplation, in whose perpetual *synkrisis* and *diakrisis* we may lead a divine life, even if we are not allowed to live such a life, then I welcome it, and you may judge my share in your work accordingly (FA II.5, 189).

As becomes clear from the excerpt, Goethe firmly opposed any allegedly philosophical absolutism of self-contained and distinct concepts. Essentially, he rejected any exclusively analytical conception of philosophy that relies blindly and solely on «*Begriffsbestimmungen*» ('conceptual definitions') and effects nothing but «*Zergliederung*» ('dissection') [Adorno 1973, 10]. Instead, Goethe sought to investigate the inherent relational unity of the world beyond any conceptual demarcations. While he did not in the least reject nor renounce the rigorous and indispensable moment of *Begriffsbestimmung*, considering it a necessary «means for intellectual (*geistig*) and scientific work» [*ibid*., 12], Goethe still refused to elevate it to the ultimate goal of philosophical

inquiry. Such is – we contend – the framework of Goethe's philosophical posture, overarching his characteristically «poetic-scientific nature» (FA II.5, 189).

Building on these premises, the aim is to outline the fundamental articulations of Goethe's poetic-scientific philosophy – both as theory and as praxis. More specifically, we will first attempt to delineate and highlight the essential role imagination (*phantasia*) plays within his poetic-scientific epistemology. Then, in the second and final part of the essay, we will try to put his philosophical theory into practice by proposing a reading of the poem *Eins und Alles* (*One and All*). This poem has been selected for several reasons, the main one being the fortunate complexity it presents due to the juxtaposition in its second stanza of two weighty terms – *Weltseele* (world soul) and *Weltgeist* (world spirit), which are neither easy to clarify nor to address. This very difficulty has given rise to substantial critical debate, to which we seek to add our own perspective.

As for the methodological premises, our work will largely consist in terminological archaeology. Many objections could be raised in this regard. For his part, Matthew Bell holds that «[t]he search for unity and continuity in Goethe's thought must be conducted on a level other than the rigorously philosophical» [Bell 1994, 2], since – he argues – one could easily gather a number of convincing arguments to ascribe Goethe to a large number of distinct philosophical traditions and, as a consequence, to none of them [cf. *ibid*.]. Yet, the aim of our work is not merely to trace the sources of Goethe's oeuvre in order to find a fitting categorization for him as an intellectual figure, which – as a method – would not only fail to yield any satisfying results, but would also earn us Goethe's posthumous ridicule [cf. Goethe 1984, 229]. Instead, our terminological investigation intends to bring to light the life of a few crucial concepts that underlie Goethe's epistemology and that substantially structure and animate his poetic-scientific posture [cf. Adorno 1973, 18].

To begin with, a preliminary terminological clarification is necessary. The group of poems gathered under the title *Gott und Welt* has been defined by critics as *weltanschauliche Gedichte*, which roughly translates to 'poems giving expression to a particular worldview (*Welt-*

anschauung)'. This, in fact, is the explanation Erich Trunz[2] provided for employing the term *weltanschaulich* to connote this group of poems, which – as he claims – articulate «Goethe's *Weltanschauung* from [his] later period in a formulaic and concise, yet also instructive and expressive manner» [Goethe 1993, 715]. Although it is to some extent understandable – albeit not justifiable – why Trunz made use of that term, since, on the whole, the collection acts as a *Resonanzraum* – a space of resonance – for the articulation of Goethe's philosophical ideas, I would nonetheless recall and stick to Adorno's substantial distinction between *Weltanschauung* and philosophy. Accordingly, arising from the human need to settle inner unrest by means of a coherent and totalizing, yet constrained system, *Weltanschauungen* have a merely private and subjective character, whereas philosophy, renouncing the comfort of a perfect conceptual form, understands and constitutes itself, above all, as a free spiritual attitude, i.e., as a critical, dynamic and reflective posture in response to the questions posed by the world [cf. Adorno 1973, 118-130]. Given Goethe's innate inquisitiveness [cf. Goethe 1984, 82] as well as his emancipation from the comforting certainty of an immutable *Weltgebäude* ('universe') [cf. Rössler 2020, 540-564], the use of the term *Weltanschauung* in relation to his thought cannot but be fully inadequate.

Nonetheless, Trunz explicitly resorted to the term *Weltanschauung* for one further reason. This reason lies in the term itself, namely in the highly significant and philosophically resonant concept of *Anschauung* ('looking', 'observation', 'intuition'). As Trunz put it, the imagery recurring in Goethe's philosophical (and *not* merely *weltanschaulich*) poems serves as a symbolic representation of the phenomena of life that Goethe primarily perceived and assimilated «through the eye» [Goethe 1993, 715], i.e. through the organ of vision, which, in turn, evokes the

[2] In this terminological context, it is by no means irrelevant to recall that from 1934 until 1945 Erich Trunz was a member of the NSDAP (National Socialist German Workers' Party), holding throughout the Nazi dictatorship significant positions in academia (cf. Herrmann 2003, 1909-1910). Consequently, his language could not possibly be free from ideological connotations, and especially his usage of the term *Weltanschauung* could not but carry traces of the auratic meaning attached to the Volkish *Weltanschauung* as well as to the *Weltanschauung* of the National Socialist party (cf. Mosse 1981, 13-145).

term *Anschauung* through the verb '*schauen*', meaning 'to see', 'to look'.[3] It is crucial to note from the very beginning that Goethe's notion of *Anschauung* is not restricted to the Kantian notion of "sensory intuition" as opposed to the a priori categories of understanding; on the contrary, as Costazza has put it, «although Goethe almost obsessively insists on the importance of seeing objects "with one's eyes", *Anschauung* is never for him something immediate, but rather the result of a construction, the culmination of a cognitive process» [Costazza 2007, 42-43]. Although this is true, it is nevertheless important to emphasize that for Goethe there is no absolute conceptual divide between the physical gaze and the spiritual vision, in the sense that neither can exist in absolute independence from the other: as Naumann-Beyer has put it, rather than attaining a pure spiritual vision, «the aim was to reconcile sensibility and reason» [cf. Naumann-Beyer 2000, 230]. This is why the concrete visual training was always an integral and essential part of Goethe's epistemology, not least during his Italian journey.[4] The following letter should suffice to demonstrate that physical sight is substantially interrelated with cognitive faculties, whose progressive refinement seems to be the explicit goal of Goethe's (scientifically as well as artistically relevant) visual training in Italy:

To FRIENDS IN WEIMAR Rome, 7th November 1786.

> I have been here ten days now and the general idea of this city emerges gradually before me. We walk about, observing everything, I get acquainted with the plan of Rome, old and new, look at the ruins, the buildings, visit one or the other villa. After that we take the principal sights quite slowly. I just open my eyes and look and go away and come back again. We don't forget to observe the people and so we cover the ground step by step. Decidedly Rome is the only place where one can prepare one's mind for Rome. The most interesting thing I have met with on

[3] In light of the very mediating function of the eyes and concrete sight within the framework of Goethe's conception of *Anschauung*, Naumann-Beyer classifies it explicitly among the variants of *Anschauung* mediated through a medium (*mediale Variante*) (cf. Naumann-Beyer 2000, 215).

[4] Cf. for instance Goethe 1976, 18; *ibid*., 67; *ibid*., 79. In a letter to Jacoby dated 5th May 1786, a few months before departing for Italy, Goethe wrote: «If you say that one can only *believe* in God, then I tell you: I set a high value on *seeing*» (FA II.2, 629). On Goethe's optocentrism cf. also Lange 2011, 22-23.

> this journey from the human point of view is the Republic of Venice, not as I saw it with my eyes [*mit Augen des Leibs*] so much as with my mind [*mit Augen des Geistes*] [Goethe, 1957, 183].[5]

2. Goethe's Phantasmatic looking, or The Analogical Power of Imagination

After hinting at the prominent role played by both physical and spiritual observation (*Anschauung*) in Goethean epistemology, we will now examine more closely the concrete articulation of Goethe's scientific approach as it takes shape in the context of his Italian journey. While it is true that Goethe had already embarked on scientific research prior to his Italian journey – he began in the late 1770s with geological studies and then also conducted research in the field of comparative anatomy, which led to his 1786 essay on the discovery of the intermaxillary bone in humans – it is his Italian journey that marked a turning point not only in his botanical studies, but, more significantly, in the development of his future morphological research.

In Italy, Goethe had the possibility to come into direct contact with an exceptionally diverse natural world and an unparalleled artistic heritage – an environment that offered him not only immediate sensory engagement, but also the opportunity to conduct in-depth observations. The research hypothesis that occupied him most intensely during those years (from September 1786 to June 1788), was that of the primordial plant (*Urpflanze*), i.e. the model of an assumed original plant, from which all existing plant varieties were thought to have descended. While Goethe had his first vivid intuition of the *Urpflanze* in Padua during his visit to the botanical gardens on 27th September 1786, it was in Sicily, in Palermo, that he thought he might 'see' the primordial plant with his own eyes. In order to appreciate the full weight of this event, we must quote a longer passage from Goethe's *Italian Journey*, where he describes the somewhat mystical episode occurred in the public garden of Villa Giulia:

[5] As far as Goethe's notion of the spiritual eye is concerned, cf. Werner 2024, in which the author explores the semantic breadth of *Geist*, examining it especially as a site of sensual imagination.

Palermo, Tuesday, 17th April 1787

> Truly, it is a misfortune to be pursued and tempted by many different *spirits* (*Geister*)! This morning I went to the public garden with the firm, calm resolve to continue my poetic dreams, but before I realized it, another *specter* (*Gespenst*) seized me, one that has been skulking behind me for the last few days. The many plants that otherwise I was used to seeing only in tubs and pots, indeed for most of the year behind glass windows, stand here, fresh and happy, under the open sky; and by fulfilling their intended purpose completely, they become clearer to us. Confronted with so many kinds of fresh, new forms, I was taken again by my old *fanciful idea* (*Grille*): might I not discover the primordial plant amid this multitude? Such a thing must exist, after all! How else would I recognize this or that form as being a plant, if they were not all constructed according to one model? I took pains to investigate how the many diverse shapes differed from each other. And I invariably found them *more similar than different*. When I tried to apply my botanical terminology, I was able to, but there was no profit in that, it disquieted me without helping me to proceed. (CW 6, 213-214; italics mine)

This passage is crucial and remarkable for a number of reasons. First and foremost, the expression 'botanical terminology' undoubtedly refers to Linnaeus's botanical nomenclature, which Goethe was thoroughly acquainted with [cf. Wenzel 1998; cf. Detering 2020, 183-206], but which, while broadly applicable, proved eventually to be inadequate for Goethe's investigation of the primordial plant. This is why, Goethe, despite fully acknowledging the scientific value of Linnaeus's 'dissective' approach, refrained from adopting his strictly analytical method of classification unconditionally: «For as I tried to internalize his sharp, witty distinctions, his precise, purposeful, yet often arbitrary laws, a conflict arose within me: that which he sought to separate by force had, according to the deepest need of my being, to strive for unity» (FA I.24, 408-409). In fact, Goethe was seeking to lay the groundwork for a new approach to the observation of nature that would not only serve as an alternative, but rather as a complement to the Linnean *Systema Naturae* (1735) [cf. Poggi 2000, 105]. Goethe's position is better understood considering that, at the time, he was in close intellectual exchange with Herder and was most notably collaborating with him on his *Ideas for a Philosophy of the History of Humanity* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*). The aim of Herder's monumental work was to

establish a natural foundation for the history of humankind, grounded in a generative force that animates and gives form, continuity and harmony to the cosmos [cf. Sbarra 2025, 68-70] – the exact opposite of Linnaeus' dissective method.

Secondly, it is particularly noteworthy that Goethe, when referring to his research hypothesis – the *Urpflanze* – uses terms that are anything but scientific, defining it as a «fanciful idea» («Grille») or even a «spectre» («Gespenst»). While it might be argued that these are nothing but literary embellishments undermining the objective epistemological validity of Goethe's method, such seemingly unscientific language plays in fact an unexpectedly crucial role. More specifically, both the term 'fanciful idea' (*Grille*) and 'spectre' (*Gespenst*) evoke and hint explicitly at the spiritual realm of imagination, which in ancient Greek was significantly referred to as *phantasia*.

In light of the term's depth and complexity, a terminological clarification is essential. First of all, in German, several terms can be used to translate 'imagination' or 'fantasy', namely *Fantasie/Phantasie*, *Imagination* and *Einbildungskraft*. Disregarding strictly etymological concerns – of which it may suffice to mention that *Phantasie* is the oldest of the three terms, whereas *Einbildungskraft* was first introduced in the 16th century – from the 16th to the 18th century these three terms were to a great extent used interchangeably to indicate «the spontaneity of the human mind in the construction of illusion (aesthetic variant) and reality (epistemological variant)» [Schulte-Sasse 2010a, 88-89]. Even though later distinctions were not actually drawn consistently [*ibid*., 113], the first differentiations between *Phantasie* and *Einbildungskraft* were made around the mid-18th century, before settling definitively towards the end of the century [cf. Schulte-Sasse 2010b, 782-786]. Specifically, a main distinction was drawn «between a positive, visual, and reflective *Einbildungskraft* and a negative, disintegrative *Phantasie*» [*ibid*., 786].[6] Although this distinction

[6] Cf. Crescenzi 1996, 15-32, where the author clearly highlights the connection between the Enlightenment's theoretical-moral criticism of *Schwärmerei* (*fanaticism, enthusiasm*) and the rejection of the irrational and the fantastic in mid-18th-century aesthetics and poetics by pointing to the implicit distinction between a destructive and degenerate imagination, and one which, remaining anchored to the rational truths of the Enlightenment, carried forward its aspirations.

had taken firm roots among the leading thinkers of the time [cf. *ibid*., 784-786], in Goethe the two terms continued to be used interchangeably [cf. Pulvirenti *et al.* 2022],[7] even though, as we will see, he did introduce some internal differentiation as well. As evidenced by the illuminating letter Goethe sent to Knebel on 21st February 1821 (cf. FA II.9, 152), Goethe – while acknowledging the Kantian distinction between a passive *reproduktive Einbildungskraft* and an active *produktive Einbildungskraft* – nonetheless developed his own autonomous conception of imagination [cf. Pulvirenti *et al.* 2022]. Essentially, Goethe conceived of imagination as a powerful faculty of poetic creation and representation that – liberated from the dominion of reason – remained deeply connected to the forces of life [cf. *ibid*.].

Looking at the diachronic development of the terms *Fantasie/Phantasie*, *Imagination* and *Einbildungskraft*, historically, they were always associated with the body and the realm of corporeal senses [cf. Schulte-Sasse 2010a, 89]. In fact, from its earliest conceptualizations, imagination was held to be a faculty of limited, if not negligible, epistemic value – Plato, for instance, linked imagination (*phantasia*) with opinion (*doxa*) [cf. Plato 1997, 288]. With the rise of Christianity, imagination was further condemned as an unreliable human faculty that, bound to body and matter, inevitably led to sin [cf. Schulte-Sasse 2010a, 91]. In the 18th century however, originating in England, a pivotal shift took place, whereby fantasy, albeit still associated with the corporeal sphere, was gradually revalorized owing to a general upgrading of sensibility [cf. *ibid*.].[8] The emancipation of sensibility and the concurrent rehabilitation of imagination as a plastic teleological faculty allowing to envision and design potential future plans [cf. *ibid*., 101] brought about significant changes on a cultural and anthropological level. Indeed,

[7] A particularly telling example of the interchangeability of the terms *Einbildungskraft* and *Phantasie* in Goethe can be found in his letter to the Hereditary Grand Duchess Maria Paulowna, dated 3rd January 1817. In the enclosure to his letter, the elderly Goethe articulates his conception of imagination, notably referring to it as *Phantasie*. Cf. Goethe 1988, 384-386.

[8] Cf. Kondylis 2002. The author identifies in the rehabilitation of sensibility (*Rehabilitation der Sinnlichkeit*) a foundational moment of the Enlightenment, which affected and prompted philosophical inquiry at all levels and constituted one of its principal ideological weapons against theological ontology and morality.

the whole process was accompanied by a crisis of the idea of identity: whereas up until the early 18th century personal identity was grounded in a transcendent and immaterial principle of reason that guaranteed the unity of the individual over time, in those years an alternative view began to take shape – one that perceived identity as rooted in the body, understood as the physical boundary of one's individuated self [cf. Schulte-Sasse 2010b, 784-785]. This led, first and foremost, to a transition from a vertically structured culture (ranging from materiality to spiritual immateriality) to a horizontally oriented one, accompanied by a loss of transcendence in favour of an orientation towards immanence. Secondly, this cultural shift gave rise to a new and affirmative conception of the eye, of sight, as well as of visual representations [cf. *ibid*., 91-92].

Returning with renewed eyes to Goethe, as previously mentioned, Goethe's philosophical posture rejected an absolute separation between poetry – specifically understood as the realm of poetic language – and science. While he by no means implied the absolute identity of the two domains, he nonetheless viewed them as comparable fields, operating according to analogous principles. On the one hand, Goethe argued that the poet – whose subject matter is the whole world – must acquire sufficient knowledge to reach a deeper comprehension of the world, and thereby learn how to express it in words (cf. FA II.12, 153). Essentially, Goethe exhorted the poet to base their poetry on experimental truth, thus drawing implicitly a parallel between the poet and the scientist, who also should be committed to increasing their own knowledge and to aiming at objectivity: «"The objectivity of my poetry," said [Goethe], "may be attributed to [my] great attention and discipline of the eye; and I ought highly to prize the knowledge I have attained in this way"» [Goethe 1984, 84]. On the other hand, Goethe also contended that a scientist can only attain and deliver valuable results through developing and nurturing their imaginative faculties:

> In fact, a great scientist without this high gift [i.e. imagination] is impossible. I do not mean an imagination that goes into the vague and imagines things that do not exist; I mean one that does not abandon the actual soil of the earth, and steps to supposed and conjectured things by the standard of the real and the known. Then it may prove whether this or that supposition be possible, and whether it is not

> in contradiction with known laws. Such an imagination presupposes an enlarged tranquil mind, which has at its command a wide survey of the living world and its laws. [*ibid*., 280]

As becomes evident from this excerpt, taken from a conversation with Eckermann dated 27th January 1830, Goethe adopted a differentiated perspective on imagination. While he showed little regard for imagination when it did not further the acquisition and expansion of knowledge, as it would eventually degenerate into potentially perilous vagueness and groundlessness, he nonetheless considered imagination to be an indispensable quality for a good scientist.[9] What such nuanced perspective on imagination suggests, is that Goethe attributed a distinct form of 'logic' to the imaginative faculty, capable of producing scientifically valuable insights, albeit eluding classical logic. Indeed, it is along these lines that Goethe could argue that «imagination has its own laws, to which the understanding cannot and should not penetrate» [*ibid*., 172]. The essence of Goethe's argument is that knowledge that is acquired by means of understanding and analytical scientific observation is undoubtedly fundamental, yet not sufficient to come to terms with life, neither for the scientist nor for the poet.

In order to understand what type of 'logic' Goethe ascribed to imagination, it is useful, if not inevitable, to (re-)turn to Aristotle.[10] Recalling Aristotle in this context is by no means incidental, since the two thinkers shared – *mutatis mutandis* – several important aspects, especially regarding their natural theory: one need only consider concepts such as

[9] Although Goethe – as an eminent Enlightenment thinker – favoured an imagination adhering to the rules of reason, as a good and literally objective scientist, he fully acknowledged the existence of other nuances of imagination as well, certainly less enlightening, but no less human. Cf. Willoughby 1962, 11.

[10] Alongside the Bible and Plato's works, Goethe counted Aristotle's works among the three «main masses [from the old world] which have produced the greatest, most decisive, and often even an exclusive effect [on the culture of science]» (FA I.23/1, 616). Although Goethe generally acknowledged Aristotle's authority and the weight of his long tradition, he devoted himself primarily to the study of Aristotle's *Poetics* and *De Coloribus* (pseudo-Aristotelian, generally attributed to Theophrastus), but he also demonstrably engaged with *De Sensu et sensibilibus*, *De Anima*, *De Somniis*, *Meteorologica* and *Physiognomica* [cf. Manasse 1972, 28-29]. For a detailed overview of Goethe's position on Aristotle cf. Grumach 1949, 769-790.

actuality and potentiality (which come into play in the developmental process of organisms), the hierarchical classification of beings as well as analogy as a means of investigating the natural world [cf. Schlechta 1938, 76].[11] Moreover, we argue that another central point of convergence between the two lies in the absolute indissolubility in reality (yet not formally) of soul and body (*Leib*), which gives rise to a form of life (*Seele/Daimon*) capable of praxis and ethics [cf. Stekeler-Weithofer 2010, 212-222; cf. CW 1 230-233]. On these grounds, we would like to examine Aristotle's *De Anima* in order to show how Aristotle's conceptualization of imagination eminently illuminates Goethe's own understanding of it [cf. Schlechta 1938, 90-92].

According to Aristotle, imagination (*phantasia*) is «that in virtue of which an image (*phantasma*) arises for us» [Aristotle 1984, 680; *De An.* 428a2]. By linking it to the perceptive soul, i.e. to corporeal sensibility and, particularly, to the sense of sight, Aristotle further asserts that:

> imagination must be a *movement* resulting from an actual exercise of a power of sense. As sight is the most highly developed sense, the name *phantasia* (imagination) has been formed from *phaos* (light) because it is not possible to see without light. And because imaginations remain in the organs of sense and resemble sensations, animals in their actions are largely guided by them, some (i.e. the brutes) because of the non-existence in them of thought, others (i.e. men) because of the temporary eclipse in them of thought by feeling or disease or sleep [*ibid*., 682; italics mine].

By virtue of this definition, three important considerations can be made. First and foremost, the fact that Aristotle conceived of imagination as a form of *movement* and further associated it with the sense of sight explains both its intrinsic dynamism and its capacity to project scenarios into potential times and places – that is, into the realm of

[11] As far as Schlechta's work is concerned, Manasse argues that although the author identifies plausible and significant similarities between Goethe and Aristotle, he entirely disregards Plato's influence on Goethe. Moreover, Manasse rightly underlines that Goethe did not derive his concept of *entelechy* from Aristotle, but from Leibniz [cf. Manasse 1972, 50-51]. Nevertheless, this does not detract from the fact that these affinities persist and reflect a partially shared approach to science based on «analytical insight and method» [Goethe 1998, 89].

possibility. Secondly, the etymological derivation that links imagination with light, thus emphasizing its visual nature, evokes the following lines by Goethe, written on the assumption that the eye is capable of perceiving light – and thus of seeing, both physically and fantastically – just because it is «sonnenhaft» («sunny»): «If the eye were not sunny, / how could we perceive light?» [Goethe 1970, LIII]. Thirdly, Aristotle insisted on the distinction between imagination and thought (*to noein*), arguing that, in human beings, imagination can only unfold its true potential when it is not being governed by the higher faculty of thought.

Although Aristotle classified imagination as a faculty inferior to intellect, this should not lead us to assume that he regarded it as entirely unreliable, fallacious or devoid of any cognitive value. On the contrary, as Zucca clarifies, *phantasia* plays an essential role in the constitution and composition of our own experience of the world: «without imagination there could be no synthesis of one's perceptions over time, no awareness of perceptual change, and no recognitive use of the perceptions themselves» [Zucca 2015, 232]. Moreover, Zucca has demonstrated that the fundamental principle Aristotle drew upon in the description of the origin and activity of imagination is the resemblance between a movement and the movement from which it originates: indeed, perception involves the reception of a sensible form without matter (*aisthema*), whereas imagination (*phantasia*) originates on the retention of that form once the sensible stimulus is over, which is specifically referred to as a *phantasma*. While the *phantasma* no longer constitutes perception, it nonetheless shares a resemblance with the perceptual movement in so far as it originated from it [cf. *ibid*., 224]. It thus becomes clear that the relationship between *aisthema* and *phantasma* is neither one of pure identity nor of absolute difference – rather, it is a relationship of similarity within difference, in which certain formal relations (in the manner of an imprint – cf. *ibid*., 237) are preserved so that the likeness still remains recognizable. Essentially, what we are dealing with here is an analogical process in its own right. It is self-evident that, despite differing from strictly logical reasoning, analogical thinking does not stand in opposition to it. On the contrary, in Aristotle, analogical thinking constitutes the very foundation of intellection and thought. In fact, the human intellect can conceive of something only by reactivating a perceptual image, i.e. a *phantasma*, which links the concept to one of its

possible individual instances [cf. Zucca 2015, 249]. In other words, it is only through imagination that the intellect can gather perceptive content. This implies that imagination underlies not only the constitution of our seemingly continuous experience through the synthesis of various *aisthemata*, but also intellection itself.

Against this Aristotelian background – where imagination is conceived as an *analogical movement* primarily rooted in the corporeal-perceptual sphere, which not only shapes our experience of the world, but also underpins the constructions of concepts – the earlier passage concerning Goethe's spectre – or rather *phantasma* – of the *Urpflanze* should now appear far from illogical or a-logical, but rather thoroughly analogical. The only difference is that, whereas for Aristotle the concepts of the intellect stand at the top of the epistemological hierarchy, in Goethe we can already see the clear signs of a shift toward a horizontal epistemology, which, by revaluing sensibility and imagination, grants them a central rather than merely secondary role in matters of knowledge. Only from this perspective can one fully grasp and appreciate what has been defined as «a turning point in [Goethe's] morphological construction of nature» [Pulvirenti *et al.* 2022]: namely, his theorizing – in the aforementioned letter to Knebel, dated 21st February 1821 – of the concept of a 'discerning imagination' (*umsichtige Einbildungskraft*), which Goethe presents as essentially analogical as well as complementary to the intellect and the language:

> Furthermore, we may also assume a *discerning* imagination which casts its gaze about during someone's exposition, seizing upon what is alike and akin in order to confirm what has been exposed.
>
> Thus appears the desirable value of analogy, which transposes the mind to many related points, so that its activity might reunite all that belongs together, all that resonates in harmony. (FA II.9, 152)

At this point, it is not surprising that Goethe's epistemological method, as he expounds it in the following letter to Herder from Italy, perfectly corresponds to Goeth's definition of analogy as a mediating figure that «not only can link qualitative properties, but also establish formal rela-

tions between different things and structures» [Goeth 2023, 6] and that thus «brings distant things into immediate proximity» [*ibid*., 19]:

> Rome, December 29th [and 30th], 1786
>
> […] *The ability to discern similar relationships – even when they are far off from one another* – and to trace the genesis of things is also extraordinarily helpful to me here. And if I had the time to truly envision all works of art and then compare them with one another, I believe I could contribute something valuable to the history of art, even without possessing great erudition. (FA II.3, 203; italics mine)

These lines stress once more the essential connection between looking, imagination, and analogy – in terms of the phantasmatic-imaginative institution of formal relationships of likeness within difference – underpinning Goethe's epistemology.

Goethe, for that matter, always expressed interest in and appreciation for the analogical method, an approach he most likely adopted through his engagement with Herder[12] [cf. Pörksen 1981, 287; Goeth 2023, 12-13; Sbarra 2025, 68], as well as in contrast to Kant's «formalism without any genesis of forms» [Franzini 2025, 44; cf. Vassányi 2011, 354]: «There is nothing wrong with thinking by analogy; analogies have the virtue of not concluding and not aiming for ultimate answers» (CW 10, 303), comments Goethe in one of his insightful maxims. The consequences of all this for the whole framework of Goethean morphology cannot be overlooked. Indeed, it is only against this background – characterized specifically by a phantasmatic mediated search for a unifying (as well as epistemologically sound) analogy between living beings, while preserving their diversity – that the ample scope of Goethe's morphological studies becomes visible. Though he does not abandon the solidity of conceptual thought nor the necessity of logic, Goethe essentially seeks to study and explore, through the *movement* of analogy, the eternal metamorphosis of the world, just as if it were a «moving image» [Franzini 2025, 46].

[12] Cf. Irmscher 1981, esp. 65 for Herder's use of analogy as an instrument of discovery of new realms of knowledge.

3. On the Relationship between Weltgeist and Weltseele: Goethe's poem Eins und Alles as Epitome of Goethe's Poetic-Scientific Philosophy

The poem *Eins und Alles* (*One and All*)[13] was composed by Goethe in Jena on 6th October 1821. It was first published in 1823 as an advance publication in the journal *Morgenblatt für gebildete Stände* and appeared in the same year also in Goethe's scientific journal *Zur Naturwissenschaft überhaupt*. Eventually, just like *Parabase*, *Eins und Alles* was included in the group of poems *Gott und Welt* (1827) (cf. FA I.2, 1084) and must therefore be regarded as a philosophical poem as well.[14] Its title is already eloquent enough in his full-voiced evocation of the ancient pantheistic formula Ἓν καὶ Πᾶν (*hen kai pan*), which not only was particularly dear to the Neoplatonic tradition, but in the 18th century served also explicitly as «the slogan of Spinozist pantheism» (*ibid*.). By the time Goethe wrote down the poem however, the formulation was already being reinterpreted due to the influence of idealist philosophy, especially that of Schelling (cf. *ibid*).

While it is essential to listen carefully to the voices (i.e. the lives) of the concepts that animate the poem and resound through the veil of its words, it is still not feasible in this context – if ever – to follow and trace all these echoes. For this reason, particular attention will be devoted to the poem's second stanza, which, even on its own, opens to literally cosmic spaces. While some may challenge my approach on the grounds that the interpretation of one single stanza of a poem can hardly be representative of the poem as a whole, I nonetheless argue that the reading of the stanza we shall attempt is, in fact, emblematic of Goethe's posture as a philosopher *tout court*, insofar as it exemplifies the modalities of his authentic pursuit of knowledge in its highest and truest form, *sophia*.

As a matter of fact, *Eins und Alles* stands out in many ways as a particularly significant piece in Goethe's oeuvre. First of all, it has an important relationship of specular opposition and continuity with the

[13] The full text of the poem – both in the German original and in English translation – can be found in the appendix to this paper.

[14] Cf. Mayer 2004, 443, where the author refers explicitly to the poem *Eins und Alles* as a text on natural philosophy.

prominent poem *Vermächtnis* (*Testament*), which Goethe wrote in 1829, published in the second edition of *Wilhelm Meister's Journeyman Years* (1829), placing it at the conclusion of the collection of maxims *Reflections in the Spirit of the Wanderers*, and in which he took up – while inverting their meaning – the final three verses of *Eins und Alles* (cf. FA I.10, 585-586).[15] Secondly, Goethe himself – in a letter to Riemer dated 28th October 1821 (written only a few weeks after composing *Eins und Alles* and therefore with particular relevance to it) – attributed to his own *Naturgedichte* ('poems of nature') a true poetic character, in that he considered them to be «gifts and graces of the moment, which, after a long preparation, ultimately appear by chance and unbidden» (FA II.9, 215). In the same remarkable letter, Goethe further argues that:

> These stanzas perhaps contain and manifest the most abstruse elements of modern philosophy. I am almost led to believe that it is perhaps only poetry that may succeed in expressing – however partially – such mysteries, which in prose usually appear absurd, for they can only be conveyed through contradictions that cannot be grasped by common reason. (*ibid*.)

The peculiar virtue of poetry, as opposed to the logic of the intellect, lies precisely in its inherently analogical character, i.e. in its capacity to initiate a *movement* that transcends the (still indispensable) boundaries of conceptual thought and leads from the known to the yet unknown, thus opening up new horizons in life, science and knowledge. Only on these premises can one fully understand in what sense Goethe could confide to Eckermann to have sought to express an *idea* in some brief poems of his, such as *The Metamorphosis of Plants* and *The Metamorphosis of Animals* [cf. Goethe 1984, 166-167], which alongside *Eins und Alles* belong to the group *Gott und Welt*. Indeed, Goethe's notion of 'idea' (*Idee*) must not be confused with that of 'concept' (*Begriff*). While the former, though equally abstract, attempts to render a dynamic and articulated movement, the latter is self-contained and therefore easily put into language. This is why, in Goethe, ideas are an integral part of a poetic-symbolic process, by means of which «an object of perception (*Erscheinung*) [is transformed]

[15] In the present work, we will not be able to address this important poetic constellation. For a reading broadly in line with the arguments presented in this work as well as for further bibliographical references, cf. Sorg 2004, 477-478.

into an idea, the idea into an image, [but] in such a way that the idea always remains infinitely operative and unattainable so that even if it is put into words in all languages, it still remains inexpressible» [Goethe 1998, 141]. Essentially, a true symbol cannot do without the knowledge encapsulated within the clear and distinct boundaries of concepts but must always analogically-phantasmatically transcend them; in its particularity, it always aims to represent a universal movement and act «as a live and immediate revelation of the unfathomable» [*ibid*., 37]. In other words, Goethe understands poetry essentially as a living symbolic body, perpetually coming into being and revealing itself. As Franzini has put it, «poetry […] finds its original meaning in the symbol, in the symbolization of the world: for it is here that we witness the rejection of both unified and abstract positions, as well as perspectives – such as Hegelian dialectics – that aim at a logical reconciliation of difference» [Franzini 2025, 50].[16]

Thirdly, it is precisely in light of this phantasmatic-symbolic perspective that the peculiar juxtaposition of *Weltseele* (world soul) and *Weltgeist* (world spirit) in the poem's second stanza arouses particular interest. If it is true that (poetic) symbolism is an analogical movement that can make a lively, vivid, resonant image – the very phantasmatic body of poetry – out of an abstract concept, then neither *Weltseele* nor *Weltgeist* can be treated as mere distinct, self-contained concepts set in mutual opposition. Let us read the poem's second stanza, listen to its voices and see.

> Weltseele komm uns zu durchdringen!
> Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen
> Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
> Teilnehmend führen gute Geister,
> Gelinde leitend, höchste Meister,
> Zu dem der alles schafft und schuf.
> (FA I.2, 494)

[16] In his *Introduction to Propylaea* (1798), Goethe articulates explicitly the interrelation between concept and idea, and, in turn, the interrelation between idea and the analogical method in the practice of art: «Accurate knowledge of the individual parts of the human body and the ability ultimately to perceive them as a whole are of the greatest advantage to the artist. He will also find it most useful to take note generally and specifically of related objects, assuming he is capable of conceptualizing and grasping the close relationship of seemingly dissimilar things» (CW 3, 82).

Soul of the world, soak into us, descend,
Then with the very *Weltgeist* to contend
Our finest faculties contract;
Spirits benign will guide and sympathize,
Sublimest masters gently ways devise
To the perpetual Creative Act.
(CW 1, 243)

On a purely denotative level, in this stanza the lyrical I (which is actually a plural 'I', thus a 'we', thereby attempting to involve the reader in the poetic experience) [cf. Mayer 2004, 438-439], invokes the *Weltseele*, the soul of the world, asking it to permeate them so they may then be able to grapple («ringen») with the *Weltgeist*, the spirit of the world. The confrontation with the *Weltgeist* is said to be the highest vocation of us human beings, who – along Spinozist lines – should be constantly striving after higher goals of knowledge [cf. Nadler 2001, 115-123]. In this pursuit of ever higher stages of knowledge however, we do not stand alone, for there are good spirits and eminent masters who guide us towards the One who creates and has created all things.

Accordingly, Hölscher-Lohmeyer interpreted the stanza as describing an ascensional cognitive-existential journey in stages: life is first infused into us by *Weltseele*; subsequently, we, as living beings filled with the soul of the world, are drawn to pit ourselves against the *Weltgeist*; and finally, after attaining true knowledge, we can attain the intellection of the first principle, the source of all creation, realizing only eventually that *Weltseele* and *Weltgeist* are two sides of the same creative force [Hölscher-Lohmeyer 1982, 28-29]. As we can see, Hölscher-Lohmeyer exposed a persuasive conceptual reading of the stanza, essentially grounded in the terminological-oppositive distinction between *Weltseele* and *Weltgeist*.

Let us now examine both these concepts more closely, beginning with *Weltgeist*. According to Adorno, who specifically referred to Kant and the German Idealist philosophy, the concept of *Geist* encompasses both the more ordering and analytical moment of *Verstand* ('intellect') and the superordinate, self-reflective moment of *Vernunft* ('reason') [cf. Adorno 1974, 109-113 and 126-128]. However, as Adorno pointed out, such a distinction does not derive from the concept of *Geist*

itself but can only be drawn on the basis of the object which the *Geist*, seen as a single faculty (*Vermögen*), relates itself to, i.e. on the basis of its purpose and application [cf. *ibid*., 127]. Kondylis, too, emphasized the historically and diachronically evident polysemy of the concept of *Geist*, which the Enlightenment was compelled to confront and which in its superordinate sense corresponded to God himself [cf. Kondylis 2002, 9-19]. The polysemic entanglement becomes even more complex because during the Latin Middle Ages the highest human faculty was often referred to as *mens* ('mind') [cf. *ibid*., 12], which, in the early modern period, was taken up again by Spinoza in his *Ethics* (1677) to denote the inherent and necessitating intellect of God or Nature, in which the mind of every single human being also participates [cf. Spinoza 2002, 228-229 and 243-277].

Against this background and in light of the notable influence Spinoza exerted on Goethe,[17] it is more than plausible that the Goethean conception of *Weltgeist* may have been affected by Spinoza's conception of *mens*. As Goethe himself clarified in a letter to Jacobi dated 21st October 1785, while he did not entirely share Spinoza's conception of nature, it was nevertheless the one that came closest to his own (cf. FA II.2, 603). However, it should not be forgotten that Goethe's conception of Spinoza was mediated and deeply influenced by Herder. As Barbera indicated, the idea of God-Necessity that Herder derived from Spinoza, although he reshaped it in a distinct manner in his *God. Some Conversations* (1787), was, on the one hand, linked to the notion of the internal necessity of nature, and, on the other, situated within the framework of a theory of conflicting and progressively harmonizing forces, in which God was held to be the *Urkraft* ('primordial force') [cf. Barbera 1989, 18]. While this marked a significant revision of Spinoza's conception, his legacy, in terms of immanence, internal finality and necessity [cf. Rehbock 1990, 144-145], lived on in Goethe, who – we contend – *mutatis mutandis*, also embraced Spinoza's notion of *aeternitas mentis* ('eternity of the mind'). By *aeternitas mentis* Spinoza essentially meant

[17] As a fundamental text on Goethe's reception of Spinoza, cf. Bollacher 1969. Cf. also Lange 2011, where the author examines the quality of Goethe's Spinozism and assesses its highly distinctive role as a bridge for Spinoza's influence on the exponents of German Idealism.

that the human mind – once it has successfully managed to know God adequately, i.e. intuitively – must survive corporeal death, because by attaining the highest epistemic truth it cannot but be regarded in its eternal necessity as *sub specie aeternitatis* ('under the aspect of eternity') [cf. Spinoza 2002, 374]. While Spinoza's notion of *aeternitas mentis* has a few intricate implications that cannot be explored in this context [cf. Nadler 2001], it nonetheless constitutes a sufficiently solid conceptual foundation that perfectly resonates with Goethe's idea of the eternity of the spirit (*Geist*), as he expressed it for instance in a conversation with Eckermann upon witnessing the sunset:

> «At seventy-five,» he continued, with much cheerfulness, «one must of course think sometimes of death. But this thought never gives me uneasiness; for I am convinced that our spirit (*Geist*) is indestructible, and that its activity continues from eternity to eternity. It is like the sun, which seems to set only to our earthly eyes, but which in reality never sets but shines on unceasingly.» [Goethe 1984, 49]

With regard to the Goethean concept of *Weltseele*,[18] while there is broad consensus today that it cannot be assessed adequately if one disregards any Schellingian influence (cf. FA I.2, 1079), for decades scholars have been debating the nature of the particular relationship between the two philosophers. As Trunz made clear regarding the genesis of Goethe's cosmological poem *Weltseele*, the poet most likely composed it around 1800, during a period of particularly intense relations with the Jena circle around Schelling and Steffens; moreover, Goethe read all Schelling's works on the philosophy of nature published in those years, among which *Ideas for a Philosophy of Nature* (1797) and *On the World Soul* (1798), engaging even in discussions with Schelling on pertinent topics [cf. Goethe 1993, 647]. On these grounds, earlier criticism generally tended to absolutize Schelling's influence on Goethe [cf. Jäckle 1937]. In 1981, however, Pörksen tried to relativize the relationship between Goethe and Schelling. In her view, while Goethe found

[18] The term *Weltseele* occurs three times within Goethe's oeuvre: first, as the title of the eponymous poem *Weltseele*; second, in Goethe's essay on meteorology *Towards a Theory of Weather* (*Versuch einer Witterungslehre*, 1825); and third, in *Eins und Alles*. For an extensive reconstruction of the complex development of the term *Weltseele* from its origins, yet with particular attention to the German context, cf. Vassányi 2011.

in Schelling's philosophy of nature fundamental concepts that could illuminate his own conception of nature, he nonetheless perceived in Schelling's philosophical language an indiscriminate abuse of symbolism in disregard of any conceptual adequacy [cf. Pörksen 1981, 294; 297-298]. Along the same lines, in 1985 Hölscher-Lohmeyer insisted on the substantial autonomy of both the term *Weltseele* itself and the genesis of the eponymous poem, arguing that neither was subject to any compelling influence from Schelling [cf. Hölscher-Lohmeyer 1985]. By contrast, in 1995, while appreciating the previous work of recontextualization, Adler nonetheless decided to argue for a profound and highly fruitful mutual influence, «whereby Schelling took up Goethe's Spinozism, and Goethe, in turn, lyrically elaborated the epistemological consequences of this mode of thought» [Adler 1995, 159].

On these grounds, we may conclude that between Goethe and Schelling – despite each maintaining distinct and never fully overlapping positions – there existed an exchange that mutually nourished and influenced each other. Considering also that the two collaborated on a project that was meant to result in a didactic poem on nature [*ibid*., 151], it is not difficult to assume that their cosmological positions must have been, to a considerable extent, closely aligned. As a result, Schelling's conception of *Weltseele* could provide us with valuable insight into Goethe's own conception of it. Proceeding chronologically, in the introduction to his *Ideas for a Philosophy of Nature*, Schelling, explicitly referring to the *Weltseele* of the ancients, defines it simply as an «animating principle», which pervades the whole nature and produces a «hierarchy of life» [Schelling 1988, 35]. A little further down, Schelling writes that «*Mind*, considered as the principle of life, is called *soul*» [*ibid*., 38]. Finally, turning to the treaty *On the World Soul*, Schelling provides one further definition: «These two conflicting forces [one expansive, the other contracting], when considered in unity or presented in conflict, lead to the idea of an *organizing principle* that forms the world into a *system*. Perhaps the ancients sought to hint at such a principle through the *Weltseele*» [Schelling 2000, 77]. Essentially, Schelling conceived of nature as an organized system of forces, one positive and expansive, the other negative and contracting, whose tensive interplay constituted the one and only formative principle of the world.

As it appears, Schelling drew no substantial distinction between *Weltseele* and *Weltgeist* – in other words, the Mind or the Spirit of the World animated the world as much as the Soul of the World formed and organized it. Moreover, even in Spinoza's *Ethics*, in which the term *Seele* appears only once as a criticism of the human superstition about the soul's immortality, there nonetheless occurs the formulation (in the Scholium to Proposition 13, Part 2) that all beings are animated, thereby presupposing – like Schelling – a hierarchy of life [cf. Spinoza 2002, 251]. As Renz argues, Spinoza's panpsychism does entail an all-encompassing animation of all individual entities, albeit in a graduated fashion. This seems to suggest that each individual possesses a different degree of intelligibility and, consequently, a different level of participation in life, that is in terms of life's experiential accessibility [cf. Renz 2010, 198-203]. As it becomes clear, even the notion of *Weltgeist*, which, in Goethe, is of distinctly Spinozist heritage, is not free of internal contradictions.

We can now return to the second stanza of *Eins und Alles*, which we had temporarily set aside, leaving the question unasked of how the concepts of *Weltseele* and *Weltgeist* relate to one another. As we have seen, Hölscher-Lohmeyer's reading remains confined to the pure denotative level, strictly following the distinctions of language and relying fully on the semantic certainty of the terms *Weltseele* and *Weltgeist*, which, however, are by no means univocal concepts, neither for Schelling nor for Goethe. For his part, Hisayama, the most recent voice to have joined the discussion, recognized that, although the oppositional logic of *Weltseele* and *Weltgeist*, culminating in the final reconciliation of the opposites, may function on a purely denotative level, it proves entirely inadequate on the symbolic level that *Eins und Alles* seeks to achieve [cf. Hisayama 2018, 39]. Although he acknowledged that both terms should be read symbolically, he eventually failed to draw the consequences from this insight [cf. *ibid*., 46].

Let us try an alternative reading that better corresponds to Goethe's own epistemological claims, one that, consequently, treats *Weltseele* and *Weltgeist* not as rigid and petrified concepts, but as moments of a plastic, phantasmatic idea, of a truly poetic living symbol. Instead of remaining mere spectators, let us immerse ourselves

in the becoming, phantasmatic space of the poem and ourselves give voice to that initial vocative. Thereby, it will no longer be a mere invocation to the soul of the world, asking for its presence and closeness, but rather the very emergence of life coming into being, i.e. the very original act of poetry, which cannot occur but through a calling, a naming.[19] In other words, that invocation corresponds to the very attempt to express the concept of *Weltseele* symbolically by bringing it to life. Once we have pronounced that poetic invocation and thus entered the phantasmatic space of the poem, we will see that the boundaries between things are not absolutely defined (as empirical observation makes us believe) but plastic, permeable and variable, which is why things will appear to us «more similar than different» (CW 6, 214).[20] Permeated by the animating flow of the *Weltseele*, we will further acknowledge that the *Weltseele* did not just give things life, but also a form, a metamorphic one, and therefore cannot be absolutely distinguished from the *Weltgeist*, which, in a Spinozist sense, stands for the immanent, formally normative cause of our existence. As a matter of fact, our phantasmatic visual experience disproves the absolute conceptual distinction and complete opposition of the two terms.

Without yielding in the slightest to ambitions that would erase all distinctions – as this would strip Goethean epistemology of all meaning – it can be concluded that the ultimate purpose of Goethe's symbolism is to highlight the inter-relations and the inter-actions between things beyond the clear boundaries of concepts. Against this background, the relationship between *Weltseele* and *Weltgeist* cannot be reduced to them being two opposite sides of a single principle. Rather, the phantasmatic vision allows us to focus on their

[19] For the meaning and function of the vocative as well as its use in poetry, cf. Agamben 2023, 11-28, especially 19.

[20] The inherent unity of things, made possible by the adoption of a phantasmatic gaze, recalls what Gadamer calls the *Familienähnlichkeit* ('family likeness') of Heraclitean gnomic sentences, in which apparent paradoxes and oppositions are overcome by hinting at the fact that every concept contains its opposite within itself [cf. Gadamer 1999, 60]. It is no coincidence, in fact, that Grumach includes the poem *Eins und Alles* (specifically, its last two stanzas) among the traces of Heraclitus's influence on Goethe [cf. Grumach 1949, 744].

interdependent relationship, which appears to be eminently dialectical. As such, *Weltseele* and *Weltgeist* can be said to symbolize the two moments whose interaction enact the articulation of life, essentially understood as a movement of self-differentiation [cf. Gadamer 1999, 92; cf. Kondylis 2002, 271]. As a result, what it all boils down to is by no means mere opposition, but rather (conflicting) dialogue, interaction, and rhythm. As Goethe clearly states in a diary entry dated 17th May 1808, the articulation of the *Weltgeist* entails two interdependent moments, producing a rhythm in which the expansive, generative, emergent moment of the *Weltseele* alternates and interacts with the contracting, specifying moment of the *Weltgeist*, in a movement that is eminently dialectical and – this must be firmly emphasized – never merely oppositional: «On metamorphosis and its meaning; systole and diastole of the *Weltgeist*, from the former arises specification, from the latter the progression into the infinite» (FA II.6, 306). *That* is «the real pulse of life» (CW 4, 262).

While to express this articulation, two different words or concepts are needed – one that hints at the primordial expansive origin (*Weltseele*), the other at its contracting articulation (*Weltgeist*) – thanks to their proximity within the poetic space (the two terms occur, in fact, in consecutive lines), they can easily transcend the firm boundaries of their linguistic form and, by virtue of their symbolic-phantasmatic nature, overflow and thus inter-relate again. As Goethe himself put it: «[A]ll things are interrelated, and what after all is life but these interrelations?» [Goethe 1957, 500].

Appendix

Eins und Alles

Im Grenzenlosen sich zu finden
Wird gern der Einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben ist Genuß.

Weltseele komm uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen
Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister,
Zu dem der alles schafft und schuf.

Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebendiges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden,
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden,
In Keinem Falle darf es ruhen.

Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar steht's Momente still.
Das Ewige regt sich fort in allen:
Denn alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will.

(FA I.2, 494-495)

One and All

In boundlessness, itself discovering there,
The singular would gladly disappear,
Satiety is then absolved quite;
Ardent wishing, savage will abate,
Strict obligation, coping, ah, with Fate:
In self-abandon is delight.

Soul of the world, soak into us, descend,
Then with the very *Weltgeist* to contend
Our finest faculties contract;
Spirits benign will guide and sympathize,
Sublimest masters gently ways devise
To the perpetual Creative Act.

And with effect to make creation new,
Its weaponed rigour soon enough undo,
Action eternal, vivid, rose;
And what was not, now wishes to unfold,
Become unsullied suns, a coloured world;
No circumstance permits repose.

It has to move, to be creating deed,
First make its form, then, changing it, proceed;
All stopping, short-illusion's twist.
For the Eternal onward moves in all,
And into nothing everything must fall,
If it in being would persist.

(CW 1, 241 and 243)

References

Adler, J. [1995], Schellings Philosophie und Goethes weltanschauliche Lyrik, in: *Goethe-Jahrbuch* 112, 149-165.

Adorno, T.W. [1973], *Philosophische Terminologie*, Band 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Adorno, T.W. [1974], *Philosophische Terminologie*, Band 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Agamben, G. [2023], *La voce umana*, Macerata, Quodlibet.

Aristotle [1984], *The Complete Works*, Vol. 1, ed. J. Barnes, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

Barbera, S. [1989], *Goethe e il disordine. Una filosofia dell'immaginazione*, Venezia, Marsilio.

Bell, M. [1994], *Goethe's Naturalistic Anthropology. Man and Other Plants*, Oxford, Clarendon Press.

Bollacher, M. [1969], *Der junge Goethe und Spinoza: Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen, Niemeyer.

Costazza, A. [2007], Alla ricerca dell'"essentia formalis" in "rebus singularibus": il metodo scientifico di Goethe tra "scientia intuitiva" e contemplazione estetica, in: G. Lacchin (ed.), *Johann Wolfgang Goethe. Evoluzione e forma*, Seregno (Milano), Herrenhaus, 33-51.

Crescenzi, L. [1996], *Antropologia e poetica della fantasia. Per una genealogia della narrativa fantastica nel romanticismo berlinese*, Fasano (BR), Schena editore.

Detering, H. [2020], *Menschen im Weltgarten: Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Franzini, E. [2025], Goethe e l'estetica del Settecento europeo, in: E. Agazzi (ed.), *Goethe, Herder e la cultura italiana nell'Illuminismo europeo*, Milano, FrancoAngeli, 41-51.

Gadamer, H. [1999], *Der Anfang des Wissens*, Stuttgart, Reclam.

Goeth, S. M. T. [2023], *Analogie zwischen Wissenschaft und Ästhetik. Eine Vermittlungsfigur der Moderne bei Kant, Novalis und Goethe*, Berlin/Boston, De Gruyter.

Goethe, J. W. [1957], *Letters from Goethe*, transl. M. v. Herzfeld, C.A.M. Sym, New York, Thomas Nelson & Sons.

Goethe, J. W. [1970], *Theory of colours*, ed. and transl. C.L. Eastlake, Cambridge (MA) /London, M.I.T. Press.

Goethe, J. W. [1976], *Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien mit Skizzen und Zeichnungen des Autors*, ed. C. Michel, Berlin, Insel Verlag.

Goethe, J. W. [1983-1989]: *Goethe. The Collected Works*, New York, Suhrkamp (CW):
[1983], *Selected Poems*, Vol. 1, ed. C. Middleton, transl. M. Hamburger, D. Luke, C. Middleton, J. F. Nims and V. Watkins;
[1986], *Essays on Art and Literature*, Vol. 3, ed. J. Gearey, transl. E. v. Nardroff, E. H. v. Nardroff;
[1987], *From My Life. Poetry and Truth. Parts One to Three*, Vol. 4, ed. T.P. Sain, J.L. Sammons, transl. R.R. Heitner;
[1989], *Italian Journey*, Vol. 6, ed. T. P. Saine, J. L. Sammons, transl. R.R. Heitner;
[1989], *Conversation of German Refugees. Wilhelm Meister's Journeyman Years*, Vol. 10, ed. J. K. Brown, transl. J. v. Heurck, K. Winston;
Goethe, J. W. [1984], *Conversations with Eckermann (1823-1832)*, transl. J. Oxenford, San Francisco, North Point Press.
Goethe, J. W. [1985-2013], *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bände (in 45), ed. Friedmar Apel *et al*., Frankfurt a.M. and Berlin, Deutscher Klassiker Verlag [FA]:
[1988], *Gedichte 1800-1832*, I.2, ed. K. Eibl;
[1989], *Wilhelm Meister Wanderjahre*, I.10, ed. G. Neumann, H-G. Dewitz;
[1991], *Zur Farbenlehre*, I.23/1, ed. M. Wenzel;
[1987], *Schriften zur Morphologie*, I.24, ed. Dorothea Kuhn;
[1997], *Das erste Weimarer Jahrzehnt: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7. November 1775 bis 2. September 1786*, II.2, ed. H. Reinhardt;
[1991], *Italien. Im Schatten der Revolution. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 3. September 1786 bis 12. Juni 1794*, II.3, ed. K. Eibl;
[1999], *Goethe mit Schiller. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805. Teil 2*, *vom 1. Januar 1800 bis zum 9. Mai 1805*, II.5, ed. V. C. Dörr, N. Oellers;
[1993], *Napoleonische Zeit: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816. Teil 1*, *Von Schillers Tod bis 1811*, II.6, ed. R. Unterberger;
[1999], *Zwischen Weimar und Jena. Einsam-tätiges Alter 2: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom. 6. Juni 1816 bis zum 26. Dezember 1822. Teil II*, *Vom 27. Oktober 1819 bis zum 26. Dezember 1822*, II.9, ed. D. Schäfer-Weiss;
[1999], *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, II.12, ed. C. Michel, H. Grüters.
Goethe, J. W. [1988], *Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, Band III: 1805-1821, ed. B. Morawe, München, Verlag C. H. Beck[3].

Goethe, J. W. [1993], *Goethes Werke*, Band I: Gedichte und Epen, ed. E. Trunz, München, Verlag C. H. Beck[15].

Goethe, J. W. [1998], *Maxims and Reflections*, ed. P. Hutchinson, transl. E. Stopp, London, Penguin Books.

Grumach, E. [1949], *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, Bd. 1, Berlin, Walter de Gruyter.

Herrmann, H. P. (Red.) [2003], Art. Erich Trunz, in: C. König (ed.), *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, Bd. 3: R – Z, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1909-1911.

Hisayama, Y. [2018], Weltseele, Weltgeist und das Ungesagte in Goethes Altersgedicht »Eins und Alles«, in: *Goethe-Jahrbuch* 135, 39-46.

Hölscher-Lohmeyer, D. [1982], Die Entwicklung des Goetheschen Naturdenkens im Spiegel seiner Lyrik – am Beispiel der Gedichte „Mailied" – „Selige Sehnsucht" – „Eins und Alles", in: *Goethe-Jahrbuch* 99, 11-31.

Hölscher-Lohmeyer, D. [1985], »Verteilet euch nach allen Regionen«. Über Goethes Weltseele, in: D. Borchmeyer, T. Heimeran (ed.), *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1-13.

Irmscher, H. D. [1981], Beobachtungen zur Funktion der Analogie im Denken Herders, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 55(1), 64-97.

Jäckle, E. [1937], Goethes Morphologie und Schellings Weltseele, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 15, 295-330.

Kondylis, P. [2002], *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

Lange, H. [2011], Goethe and Spinoza: A Reconsideration, in: *Goethe Yearbook* 18, 11-33.

Manasse, E. M. [1972], Goethe und die griechische Philosophie, in: H. Reiss (ed.): *Goethe und die Tradition*, Frankfurt am Main, Athenäum, 26-57.

Mayer, M. [2004], Das lyrische Spätwerk. 1819-1832, in: B. Witte, T. Buck, H-D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (eds.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: Gedichte, Stuttgart/Weimar, Metzler, 436-449.

Mosse, G. L. [1981], *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York, Schocken Books.

Müller-Seidel, W. [1990], Lyrik, Tragik und Individualität in Goethes später Dichtung, in: G. Buhr, F. A. Kittler, H. Turk (eds.), *Das Subjekt der Dichtung: Festschrift für Gerhard Kaiser*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 497-518.

Nadler, S. [2001], *Immortality and the Jewish Mind*, Oxford, Clarendon Press.

Naumann-Beyer, W. [2000], Art. Anschauung, in: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 208-246.

Plato [1997], *Complete Works*, ed. J. M. Cooper and D. S. Hutchinson, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.

Pörksen, U. [1981], Goethes Kritik naturwissenschaftlicher Metaphorik und der Roman »Die Wahlverwandtschaften«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25, 285-315.

Poggi, S., [2000], *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Bologna, Il Mulino, 17-66 and 99-127.

Pulvirenti, G., Gambino R. [2022], Einbildungskraft (Imagination), in: *Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts* 3. DOI 10.5195/glpc.2022.59 (accessed July 15, 2025).

Rehbock, P. F. [1990], Transcendental anatomy, in: A. Cunningham, N. Jardine (eds.), *Romanticism and the Sciences*, New York, Cambridge University Press, 144-160.

Renz, U. [2010], *Die Erklärbarkeit von Erfahrung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Rössler, R. [2020], *Weltgebäude: Poetologien kosmologischen Wissens der Aufklärung*, Göttingen, Wallstein Verlag.

Sbarra, S. [2025]: Le Idee per la filosofia della storia dell'umanità di Herder e il Faust di Goethe, in: E. Agazzi (ed.), *Goethe, Herder e la cultura italiana nell'Illuminismo europeo*, Milano, FrancoAngeli, 67-80.

Schelling, F. W. J. [1988], *Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of This Science*, ed. R. Geuss, transl. E. Harris, P. Heath, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press.

Schelling, F. W. J. [2000], Werke 6, Von der Weltseele – eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus (1798). Vorrede zur Uebersetzung (1798), ed. J. Jantzen, T. Kisserm, K.T. Kanz, W. Schieche, in: F. W. J. Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Reihe 1: Werke, ed. H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, J. Jantzen, H. Krings, Stuttgart, Frommann-Holzboog.

Schlechta, K. [1938], *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles. Ein Versuch*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Schulte-Sasse, J. [2010a], Art. Einbildungskraft/Imagination, in: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: Dekadent – Grotesk, Stuttgart-Weimar, Verlag J. B. Metzler, 88-120.

Schulte-Sasse, J. [2010b], Art. Phantasie, in: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4: Medien – Populär, Stuttgart/Weimar, Verlag J. B. Metzler, 778-798.

Sorg, B. (Red.) [2004], Eins und Alles, in: B. Witte, T. Buck, H-D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (eds.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: Gedichte, Stuttgart/Weimar, Metzler, 474-478.

Spinoza, B. [2002], *Complete Works*, ed. M. L. Morgan, transl. S. Shirley, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company.

Stekeler-Weithofer, P. [2010], Über die Seele bei Platon, Aristoteles und Hegel, in: K. Crone, R. Schnepf, J. Stolzenberg (eds.), *Über die Seele*, Berlin, Suhrkamp, 210-230.

Vassányi, M. [2011], *Anima Mundi. The Rise of the World Soul Theory in Modern German Philosophy*, Dordrecht/Heidelberg/London/New York, Springer.

Wenzel, M. [1998], Art. Linné, Carl von, in: H-D. Dahnke, R. Otto (eds.), *Goethe-Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe* L-Z, Band 4/2, Stuttgart/Weimar, Metzler, 666-668.

Werner, C. [2024], Der Ort sinnlicher Vorstellungen in unserem Geist, in: S. Gregorio, G. Reuter, M. Vogel, C. Werner (eds.): *Geist und Imagination. Zur Bedeutung der Vorstellungskraft für Denken und Handeln*, Berlin, Suhrkamp, 9-42.

Willoughby, L. A. [1962], The Living Goethe, in: E. M. Wilkinson, L. A. Willoughby (eds.): *Goethe. Poet and Thinker*, London, Edward Arnold, 9-19.

Zucca, D. [2015], *L'anima del vivente. Vita, cognizione e azione nella psicologia aristotelica*, Brescia, Edizione Morcelliana.

Keywords

imagination; science; Goethe; *Weltseele*; *Weltgeist*

Abstract

The fact that Goethe – in his posture that is essentially philosophical (and, it must be stressed, not *weltanschaulich*) – employs analogy as cognitive method and tool in both the scientific and the poetic field, is by now widely and uncontroversially acknowledged in Goethean scholarship. Therefore, what this essay first aims to demonstrate, is not so much the functioning of the analogical process as it takes shape in Goethe, but rather its phantasmatic origin – that is, to show the consubstantiality of imagination (*phantasia*) and analogy. The objective is thus to situate more precisely

the role of imagination within Goethe's epistemological horizon, reaffirming the centrality of analogically operating imagination alongside conceptual logic. In the second and final part of the essay, the intention is to read Goethe's philosophical poem *Eins und Alles* (One and All) as an epitome of his philosophical posture. By superimposing different levels of reading – one logical-conceptual, the other symbolic-phantasmatic – of the poem's second stanza, which stages the alleged confrontation between *Weltseele* (world soul) and *Weltgeist* (world spirit), the essay seeks to put into practice the theory of Goethe's scientific approach and thereby assess its epistemological value within the poetic space.

Il fatto che Goethe – nella sua postura essenzialmente filosofica (e, va sottolineato, non *weltanschaulich*) – si avvalga dell'analogia come metodo e strumento conoscitivo privilegiato, tanto in ambito scientifico quanto in ambito poetico, gode oramai di ampio consenso nella critica goethiana. Per questo, l'obiettivo che ci si prefigge non è tanto quello di mostrare il funzionamento del processo analogico, quanto piuttosto di rinvenirne l'origine fantasmatica, vale a dire di dimostrare la coappartenenza di immaginazione (*phantasia*) e analogia. Si intende così collocare in modo più preciso il ruolo dell'immaginazione all'interno dell'orizzonte epistemologico di Goethe, ribadendone l'assoluta centralità accanto alla logica concettuale. Nella seconda e ultima parte del saggio ci si propone di leggere il componimento filosofico goethiano *Eins und Alles* (*Uno e Tutto*) come epitome della postura filosofica di Goethe. Sovrapponendo diversi livelli di lettura – l'uno logico-concettuale, l'altro simbolico-fantasmatico – della seconda strofa, in cui ha luogo il presunto scontro tra *Weltseele* (anima del mondo) e *Weltgeist* (spirito del mondo), si tenterà di mettere in pratica la teoria dell'approccio scientifico goethiano e di valutarne così il valore epistemologico all'interno dello spazio poetico.

Alessandro Niero
PhD candidate in Germanic and Slavic studies at Sapienza University of Rome, Italy, and at Charles University of Prague, Czech Republic
E-mail: alessandro.niero@uniroma1.it