

Yves Citton

La compétence littéraire: apprendre à (dé)jouer la maîtrise

“il verri”, LVI, 45, febbraio 2011, pp. 32-41.

Che cosa si impara studiando letteratura? A farsi gioco di un'egemonia eludendone le trappole. Ottenere un dottorato in lettere richiede l'acquisizione di una competenza ben precisa in grado di problematizzare una qualsiasi costruzione di senso attraverso l'utilizzazione di un certo numero di procedure ermeneutiche. Questa competenza consiste innanzitutto nella capacità di padroneggiare una serie di giochi: il gioco degli esami, della redazione e della discussione di una tesi di laurea o di dottorato, il gioco dei concorsi, della proposta di articoli scientifici, dei colloqui e delle *job interviews* — tutte pratiche fortemente ritualizzate che necessitano di una ginnastica mentale e dell'utilizzo di codici linguistici ben precisi. Al di là della capacità di gestire al meglio questi rituali accademici, la competenza letteraria consiste poi nel saper far giocare la parola di un testo per ricavarne interpretazioni di un certo interesse — interpretazioni che possono derivare da una vasta gamma di metodologie e di schieramenti epistemologici a volte del tutto incompatibili tra loro.

La sperimentazione letteraria come gioco di transduzione incontrollata

Che cosa realmente “si ottiene” con un dottorato in lettere? In che cosa consiste questo “gioco con la parola” che fa la specificità della competenza letteraria?¹ La gestione delle procedure di costruzione di senso comporta una forte dimensione *tecnica*, e merita per questo di rientrare a pieno titolo nella categoria dei *saperi* (ai confini con la lessicologia, l'etimologia, la grammatica, la retorica, la pragmatica e la semiologia). Se possiamo distinguere un critico da un linguista, lo dobbiamo tuttavia al fatto che chi si occupa di letteratura instaura con il proprio testo non tanto un rapporto di *sapere* quanto di *sperimentazione*. E pur non essendo affatto incompatibile con il sapere (dal momento che costituisce un momento preciso della ricerca “scientifica”), la sperimentazione interpretativa praticata dal critico partecipa di un *gioco di transduzione incontrollata* in grado di far esplodere il quadro rassicurante nel quale si trova a svilupparsi ogni sapere di ordine scientifico o tecnico.

Ho ripreso il termine “transduzione” dal filosofo Gilbert Simondon, che intende, con questa, una precisa “operazione fisica, biologica, mentale, sociale, attraverso cui un'attività arriva a propagarsi gradatamente all'interno di un sistema”² o attraverso sistemi apparentemente separati. L'interpretazione letteraria si appoggia su un gioco di transduzione nella misura in cui *fa passare* un testo o una frase da un'epoca a un'altra — da un ambito del sapere a un altro — *attraverso* le differenze, se non addirittura le incompatibilità che le separano. Questo gioco consiste nel selezionare un elemento testuale, spostandolo dal suo contesto di origine per farlo entrare in risonanza con un contesto nuovo, permettendo così che le nuove risonanze indotte dal testo si propaghino gradatamente all'interno del nuovo sistema³. Leggere Diderot in modo letterario, equivale a *condurre* la sua parola attraverso tutto ciò che ci separa da lui, per permettere a questa stessa parola di parlarci ancora oggi, producendo risonanze ricche di suggestione nel cuore stesso della nostra contemporaneità.

Situare l'operazione di transduzione al centro del lavoro interpretativo implica dunque — tra le altre cose — che questo lavoro non si ponga come scopo una verità-*adaequatio*, valutata secondo la sua conformità a un *reale pre-esistente*. Limitarsi a giudicare il valore di un'interpretazione di Diderot secondo ciò che i suoi scritti dovevano significare all'epoca della loro redazione, mi sembra tradire profondamente la dinamica propria dell'avventura letteraria.

Quest'ultima tende invece a un tutt'altro tipo di verità, a una verità *performativa* il cui valore viene fatto risultare dalle *nuove relazioni* che questa permette di far emergere. Ben lontano dal far leva sulla

¹ — Sulla natura ludica dell'interpretazione letteraria, si confronti Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris 1986.

² — G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 1989, p. 25.

³ — Rinvio per tutti questi punti al libro di Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris 1998.

conformità tra ciò che l'interprete fa dire alle parole del testo e ciò che l'autore di quel testo poteva avere in mente durante la sua redazione, il gioco interpretativo trae la propria ricchezza dalla *differenza* che separa il contesto di arrivo dal contesto di partenza. Questa ricchezza non si misura — alla fine del gioco — nei termini di un *riconoscimento* (ritrovare il già noto) quanto in quelli di una scoperta: il suo merito non è tanto quello di una *ricostituzione* del passato, quanto la possibilità della *costruzione di nuove relazioni* per il futuro⁴.

La sperimentazione letteraria è un gioco di transduzione *incontrollata* perché attraverso questa pratica è pressoché impossibile sapere in anticipo *quali* relazioni saranno istituite domani sull'onda delle risonanze di cui oggi si trova a essere l'epicentro. Non è possibile *far giocare la parola* di un testo senza accettare il fatto che quest'ultima possa prendersi gioco di noi (delle nostre migliori intenzioni, del nostro sapere, della nostra padronanza linguistica). Giocare al gioco della transduzione (letteraria e non), significa accettare di essere soltanto il portatore passeggero (miope e sonnambulo) di un processo transindividuale di propagazione e di trasformazione in grado di trascinarci secondo dinamiche proprie e non certo secondo i nostri scopi intenzionali.

Egemonia e "modernità"

Per illustrare in modo meno astratto i concetti che ho trattato finora con un approccio forse eccessivamente teorico, utilizzerò un mini-corpus di autori (Denis Diderot, Jean Potocki, Roland Barthes) da cui ricaverò *sette proposizioni* in grado di aiutarmi a mostrare più concretamente *come la competenza letteraria può funzionare per scardinare un'egemonia*. Ogni volta, abbozzerò una tesi in modo assertivo, limitandomi a fornire qualche possibile linea argomentativa che poi ciascuno potrà sviluppare più diffusamente per proprio conto, seguendo i propri interessi e le proprie conoscenze — secondo quelle modalità imprevedibili e continuative che caratterizzano ogni processo di transduzione.

1) *Fin dal suo emergere, la modernità ha controbilanciato le pretese filosofiche di una propria egemonia con pratiche letterarie in grado di sventarne le trappole e di rivelarne le imposture.*

In un articolo sui pericoli dell'attitudine "postmoderna", Cornélius Castoriadis caratterizza la "modernità" come tesa (in modo conflittuale) tra un progetto di *dominio razionale* e un progetto di *autonomia*⁵. A partire da Rabelais e Cyrano de Bergerac, possiamo perfettamente seguire il modo in cui i racconti letterari hanno costituito un campo di espressione e di esercizio privilegiato per questa tensione conflittuale, osservando come l'autonomia della parola letteraria abbia contribuito nello stesso tempo a minare e a rilanciare su nuove basi "l'espansione illimitata del dominio razionale".

L'opera polifemica di Diderot (enciclopedista e, in maniera indissociabile, autore di fiction) costituisce un esempio perfetto di questa tensione e della sua produttività, nella misura in cui il sistema filosofico apparentemente più rigido tra tutti (il razionalismo determinista spinoziano) si vede continuamente pungolato, dinamizzato e vitalizzato da una libertà di scrittura chiamata a rispondere di sé soltanto di fronte alle proprie leggi poetiche. *Jacques le fataliste* risulta essere il più grande romanzo della "modernità", così come la definisce Castoriadis, perché fa giocare il dominio razionale, che sta all'orizzonte di ogni progetto intellettuale spinoziano, nello spazio di un dispositivo nello stesso tempo ludico e spettacolare in grado di denunciarne i pericoli mentre ne attualizza il potenziale emancipativo⁶.

2) *La postura letteraria, in epoca moderna, insiste nel mettersi nella posizione di un servitore nell'atto di eludere le vane pretese del proprio padrone di turno.*

Il più famoso tra i romanzi di Diderot può servirci anche da emblema dal momento che mette in scena la superiore intelligenza di un servo completamente impegnato a far risaltare tutta la comica incapacità del suo padrone. Possiamo infatti vedere, in questo breve quadro, il tratteggiarsi di una *postura letteraria* fatta

⁴ — È possibile trovare una giustificazione più ampia a queste affermazioni — qui eccessivamente semplificate — nel mio testo: *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Ed. Amsterdam, Paris 2007.

⁵ — C. Castoriadis, *L'époque du conformisme généralisé*, in Id., *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe III*, Seuil, Paris 1990, pp. 11-24.

⁶ — Per questa lettura di *Jacques le fataliste*, rimando al mio articolo: *Jacques le fataliste: une ontologie de l'écriture pluraliste*, in *Archives de la philosophie, dossier Diderot philosophe*, a c. di C. Duflo, avril 2008, pp. 77-93.

di apparente umiltà (ci si mette dalla parte degli esclusi, dei marginali, delle donne, di coloro che parlano e scrivono perché non possono “fare”), sul punto però di sfociare rapidamente verso una violenta messa in questione delle pretese egemoniche e dei valori dominanti di tutta un’epoca. Ed è proprio questa stessa postura che mi sembra del resto caratterizzare lo stile di Roland Barthes nel suo corso di semiologia letteraria tenuto al Collège de France tra il 1976 e il 1980. In quegli anni, superando le pretese scientifiche della semiologia strutturalista, Barthes rivendica un approccio letterario in grado di scardinare i paradigmi delle “scienze” dell’uomo e delle opinioni dominanti. Incoronato dal Collège de France come *maître à penser*, invece di esibire la perfetta padronanza di un Sapere universale, Barthes sceglie di utilizzare una parola *domestica*, una parola che racconta dell’intimità della sua vita, dei suoi fantasmi. Facendo propria la lezione di una “letteratura” come oggetto desueto, come un residuo in via di estinzione sotto la continua pressione mediatica delle immagini e dei *soundbites*, Barthes trasforma questo indebolimento culturale in una sorgente di nuova forza, restituendo alla riflessione letteraria tutta la potenza creativa propria di ogni pratica *minoritaria* (nel senso deleuziano del termine). Rivendicare una “marginalità letteraria” sotto l’egemonia degli economisti e delle star del giornalismo televisivo, permette di rientrare in contatto con una postura di umiltà apparente che, come lo stesso Jacques, finge di inchinarsi ai piedi del proprio padrone, ma solo per annodargli più discretamente le stringhe, preparando con rinnovata perfidia la sua prossima caduta.

Dominio e spettacolo

3) *La competenza letteraria aiuta a riconoscere che gli esseri umani agiscono innanzitutto in quanto attori e che ogni forma di dominio riposa su una logica di spettacolo.*

Tutti i racconti di una certa portata all’interno di *Jacques le fataliste* insegnano una medesima lezione di ordine antropologico: gli esseri umani si condizionano gli uni con gli altri attraverso macchine da spettacolo con cui rivestono le proprie azioni. Mme de la Pommerai, l’abate Hudson, il cavaliere di Saint-Ouin, lo stesso Jacques sono tanto più efficaci quanto concepiscono le proprie azioni come *gesti*; siamo tanto più *agenti* (piuttosto che vittime passive del destino) quanto più ci sappiamo *attori*. Questa logica di spettacolarizzazione del reale si trova rappresentata al suo massimo grado in un altro romanzo di fine Settecento, il *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jean Potocki. Qui è l’intero universo in cui si trova a muoversi il protagonista della storia, Alphonse van Worden, a rivelarsi come un’enorme macchina da spettacolo. E attraverso quest’ultima, è tutta la cosmopolitica mondiale (conflitti religiosi, progetti di monarchia universale, flussi finanziari) ad apparire, in ultima istanza, come direttamente legata alle dinamiche e ai meccanismi della messa in scena e dello *storytelling*. Il clan dei Gomelez, che regge le fila di questa cospirazione manipolatrice, offre un’immagine particolarmente significativa di dominio: fanatici islamici, i Gomelez hanno il progetto di convertire l’intero pianeta alle loro credenze intolleranti, arrivando a montare — grazie a risorse finanziarie pressoché illimitate — uno spettacolo perfettamente organizzato in grado di strappare alle proprie vittime ciò che hanno di più prezioso (le loro certezze, il loro sperma)⁷. In questo caso, tuttavia, il romanzo sembra non poter mettere in scena questo fantasma di Potere assoluto senza vedersi costretto a sgonfiare alla fine, con un ultimo mutamento di sorte, ogni pretesa egemonica della famiglia islamica. Nel momento stesso in cui il piano dei Gomelez sembrerebbe trionfare, ogni loro progetto di conquista planetaria infatti si dissolve per trasformarsi in una cospicua rendita economica da gestirsi nel modo più vantaggioso possibile. Alla fine del testo, il *Masterplan* del grande ayatollah lascia intravedere, dietro la sua maschera, il viso più familiare (ma non meno inquietante) del modesto *Master of Business Administration*.

Praticare la letteratura è un esercizio di emancipazione nella misura in cui ci insegna che qualsiasi tipo di dominio riposa quindi su una logica (illusoria) di spettacolo ben più che su un potere sostanziale davanti al quale siamo costretti a inchinarci per forza di cose. Leggendo romanzi come *Jacques le fataliste* o il *Manuscrit trouvé à Saragosse*, il lettore fa esperienza del fatto che ogni tipo di potere è dell’ordine della *messa in scena*, e non riposa, in fin dei conti, che sulle proprietà e le *fragilità* di questa stessa.

⁷ —J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, edizione a c. di F. Rosset e D. Triaire, GF, Paris 2007 (version de 1810). Su questo romanzo tra i più importanti della (post)modernità si veda il bel libro di Isabella Mattazzi, *Il labirinto cannibale — Viaggio nel Manoscritto trovato a Saragozza di Jean Potocki*, Arcipelago Edizioni, Milano 2007.

Eludere l'ambivalenza

4) *La competenza letteraria consiste oggi nel saper mobilitare le virtualità delle forme discorsive per potersi aprire un varco in mezzo alle violente ambivalenze che caratterizzano la nostra epoca.*

Ci sono molteplici ragioni per indurci a pensare che l'*ambivalenza* si trova a giocare un ruolo sempre più centrale e problematico man mano che le nostre forme di vita sociale diventano sempre più complesse. La domanda *È buono? È cattivo?* che si poneva Diderot o la domanda *Sto sognando? E tutto reale?* che si pone Alphonse van Worden nel romanzo di Potocki non sono che una rappresentazione estremamente semplificata dei molteplici dilemmi che animano la nostra quotidianità. Al punto che attualmente è diventato del tutto insperato, fin quasi inquietante, trovare una qualsiasi tesi o soluzione di cui si possa dire con certezza che è integralmente augurabile o integralmente da rigettare. Tutti i discorsi, di cui andiamo oggi così fieri, sulla "complessità" richiedono come contrappasso la nostra perenne oscillazione tra il per e il contro di fronte a qualsiasi situazione o riforma. Nel suo secondo anno di corso al Collège de France, Roland Barthes definisce *le Neutre* come "ciò che elude il paradigma". Il "progetto etico" che Barthes propone consiste nel "cercare di vivere secondo le sfumature che la letteratura (ci) insegna"⁸. Dal momento che una domanda si lascia ingabbiare in una struttura binaria (buono o cattivo? Sogno o realtà?) — il "paradigma", secondo la definizione di Barthes — si trova a subire questa ambivalenza come una paralisi del pensiero e della sensibilità. Proprio per questo la competenza letteraria si propone allora come la capacità di saper contare oltre il due, imparando a rendersi conto delle *sfumature* potenzialmente infinite che screziano la nostra realtà. In quanto sensibilità alle forme, e considerando che le *forme* concrete (della vita e dell'arte) eccedono sempre le riduzioni binarie a cui cerchiamo di sottometerle, la competenza letteraria consiste nella capacità di eludere i paradigmi, inventando ogni volta una terza via *tra* tutte quelle ambivalenze che continuamente ci assalgono.

5) *La competenza letteraria esige di poter (e aiuta a) instaurare degli scarti; degli intervalli, degli spazi interstiziali all'interno dei flussi di comunicazione.*

L'arte di coltivare le sfumature, che la pratica letteraria ci insegna, implica la possibilità di trovare un po' di riparo da tutte quelle pressioni che continuamente ci spingono a reagire, a scegliere, a giudicare. Chi condivide il progetto di etica letteraria abbozzato da Barthes deve quindi riuscire — come suggerisce anche Gilles Deleuze — a «assicurarsi spazi interstiziali di solitudine e di silenzio a partire dai quali aver finalmente qualche cosa da dire»⁹. Finché non facciamo che scegliere tra diverse alternative poste da qualcun altro (come, ad esempio, in occasione di un sondaggio), finché non facciamo che reagire a una situazione data e rispondere a domande preconfezionate, saremo sempre nelle mani dei padroni arroganti del dibattito pubblico.

Eludere il loro potere implica innanzitutto il fatto di proteggersi dai flussi di comunicazione che provengono dal mondo esterno. Come Virginia Woolf che chiedeva lo spazio di "una camera tutta sua" per poter scrivere un'opera letteraria, se noi vogliamo arrivare un giorno ad aver "qualche cosa da dire" dobbiamo cominciare a (esigere di poter) scollegare il nostro telefono e la nostra casella mail, a non rispondere ai questionari amministrativi, di valutazione, alle lettere di raccomandazione, alle petizioni, alle manifestazioni. È soltanto all'interno di tali spazi, infatti, che è possibile sviluppare una competenza letteraria in grado di produrre uno *scarto significativo* all'interno delle nostre forme di discorso.

Imparare a non affermare e a non comprendere

6) *La performance letteraria offre la protezione di un'enunciazione indiretta, derivata, riparata dietro la parola di un altro.*

Mentre il filosofo, lo scienziato o il politico devono supportare l'intera responsabilità delle proprie affermazioni, chi si occupa di letteratura emette una parola che è sempre mascherata. Che si tratti dello scrittore che parla sempre sotto la copertura di un narratore o di un enunciatore paratopici, o del critico che non pretende altro che commentare il discorso di un altro, l'enunciazione letteraria offre il vantaggio inestimabile di poter *parlare nascosti*. Se esiste una competenza costitutiva della pratica letteraria, è appunto quella che mi permette di esprimere ciò che *io* ritengo essere uno scarto significativo attraverso la

⁸ — R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil, IMEC, Paris 2002, pp. 31, 37.

⁹ — G. Deleuze, *Les Intercesseurs* [1985], in Id., *Pourparler*, Minuit, Paris 1990/2003, p. 177.

messa in scena di ciò che *un altro* ha detto prima di me. Anche in questo caso quindi, la competenza letteraria consiste principalmente nell'eludere la posizione egemonica che pesa su ogni parola: qualsiasi enunciato infatti può vedersi introdotto dalla precisazione (inutile): "*Il locutore afferma che...* ". Il dispositivo caratterizzante degli studi letterari sembra neutralizzare invece questa dimensione di asserzione personalizzata costitutiva della parola umana. La particolare competenza che gli studenti devono apprendere, attraverso tutta una serie di tecniche e di rituali trasmessi all'interno delle facoltà di Lettere, si riassume nella capacità di parlare in maniera mascherata facendo passare *le proprie* affermazioni come affermazioni *provenienti da un altro*.

7) *La pratica dell'analisi del testo illustra al meglio la postura letteraria nella misura in cui concentra l'esercizio della competenza su ciò che sfugge alla competenza stessa.*

Contrariamente a quanto credono migliaia di studenti traumatizzati dal tropismo delle pratiche d'esame, l'analisi del testo non consiste affatto nel mostrare che si è "ben compreso" il testo selezionato. L'intera sua dinamica riposa al contrario sulla capacità di saper identificare qualche cosa che non possiamo cogliere, il punto in cui un testo "fugge", i buchi, gli intervalli, gli scarti attraverso cui resiste al nostro sforzo di "ben comprendere". Come qualsiasi "ricercatore", anche chi si occupa di letteratura merita di portare la propria attenzione soltanto su ciò che non comprende (nulla è più difficile). Il punto più alto della competenza letteraria — cosa che deriva più da una precisa *sensibilità* che da un *sapere* propriamente detto — consiste *nell'imparare a non comprendere i testi* che leggiamo, ovvero a non cadere in quei significati (le alternative, i paradigmi) attraverso cui siamo portati a reagire di fronte ai testi in maniera spontanea e immediata. Una buona analisi del testo deve cominciare con *l'esibire la propria incapacità* di rendere conto di questo stesso testo attraverso i paradigmi che sono a sua disposizione. Saper riconoscere o introdurre degli intervalli e degli scarti in un testo, farsi sensibili alle sfumature che cancellano i paradigmi depositati via via su di lui, far leva su queste sfumature per raffinare i paradigmi, guardarsi dalle cancellature prodotte da questo stesso raffinarsi dei paradigmi — tutto ciò definisce perfettamente la postura letteraria come il gioco di una competenza il cui compito primo è quello di eludere la competenza stessa.

La letteratura come gusto e come contaminazione

Che cosa si impara studiando letteratura? Come respingere gli attacchi ideologici e i tagli economici a cui gli studi letterari sono continuamente esposti? Come vincere *l'indifferenza* che li minaccia? Per rispondere a queste tre domande nel medesimo tempo, vorrei tornare sulla definizione proposta da Gilbert Simondon riguardo alla "transduzione" come operazione "attraverso cui un'attività si propaga gradualmente". Nelle facoltà di Lettere si insegna infatti, a ben guardare, niente altro che una forma di *contaminazione* graduale, ed è appunto sugli effetti di una contaminazione graduale che bisogna contare per promuovere la continuazione e lo sviluppo degli studi letterari.

Come aveva perfettamente intuito Barthes, questi studi sono ormai pratiche "minoritarie", oppostive anche. Non è necessariamente il caso di lamentarsi per questo: gli usi "maggioritari" della letteratura come forma di cultura dominante generano effetti di oppressione che non sono certo da rimpiangere.

Sviluppando una competenza propria della critica, gli studi letterari rivendicano una postura che appartiene alla letteratura fin dalle origini della modernità. Che questa postura indirettamente oppositiva (fatta di umiltà, di schiavitù ribelle e di gioco spettacolare) si trovi accolta oggi all'interno delle istituzioni universitarie finanziate dallo Stato, dai flussi finanziari o dalla logica degli investimenti in capitale umano, costituisce, ben inteso, una delle contraddizioni maggiori della nostra situazione attuale. Ed è appunto proprio per questa fragilità istituzionale che la salvezza delle nostre pratiche deve essere allora cercata dalla parte di una *contaminazione graduale*. Se l'esperienza letteraria costituisce una "forma di vita" (come rivendicava Barthes) è innanzitutto sul dinamismo della propria stessa vita che deve contare per affermarsi in un mondo che non gli sia fatalmente ostile.

Al di là di ogni questione di competenza e di disciplina (che sono tuttavia una pre-condizione indispensabile alla pratica letteraria) vorrei concludere riconducendo questa stessa pratica a una questione di gusto e di

desideri (per citare Stanley Fish, la giustificazione ultima degli studi letterari è: *I do it because I like the way I feel when I am doing it*)¹⁰.

Non è ovviamente sicuro che la pratica letteraria “possa salvare il mondo”. Così come non è altrettanto sicuro che l’Università continuerà ad accoglierla tra le sue attività ancora per molto. Ciò che però possiamo fare a partire anche da adesso è mostrare — più modestamente, certo, ma la modestia si addice alla letteratura — in cosa la pratica letteraria ci aiuta a vivere. La partita non è ancora perduta: nell’epoca delle società di controllo, la diffusione dei desideri e dei gusti è di fatto il primo artefice e scultore delle nostre forme di vita collettiva.

Traduzione di Isabella Mattazzi

Isabella Mattazzi

Ciò che divide una mucca al pascolo da Gilles Deleuze. Su Yves Citton

Che la società contemporanea sia strutturata sul paradigma di una massiccia intellettualizzazione delle proprie risorse produttive, sembra essere un dato ormai comunemente accettato. Il cambiamento tecnologico-cognitivo che, dagli anni Sessanta in poi, ha portato allo stravolgimento delle procedure di produzione industriale (e delle pratiche antropologiche di gestione del quotidiano) è stato uno schermo proiettivo estremamente suggestivo e potente per la costruzione della nostra identità occidentale. Oggi parliamo senza alcun problema di (“ci percepiamo” come) “società dell’informazione”, “società della comunicazione”, “economia della conoscenza”. Gli organi internazionali di controllo e previsione dei flussi monetari ragionano ormai in termini di “volatilizzazione” dell’economia. La “rivoluzione telematica” ci guarda dai cartelloni pubblicitari, dalla nostra casella mail, dalle pagine di *facebook*, dallo schermo dell’Iphone 4 che abbiamo regalato ai nostri figli per Natale.

Ovviamente, un mutamento così radicale ha richiesto, fin da subito, la creazione di modelli concettuali che fossero in grado di descrivere il fenomeno, tracciando, di fatto, la cartografia di un mondo del tutto nuovo. Le riflessioni di Toni Negri e del gruppo di “Multitudes” sul *capitalismo cognitivo* sono l’esempio forse più evidente di questo lavoro di ricognizione morfologica. Ma non soltanto. La puntualizzazione sulla coppia oppositiva *connaissance/savoir* fatta da André Gorz, o il lavoro di Bruno Latour sull’idea di informazione-*faitiche* (misto di dati fattuali e credenze feticiste), forniscono chiavi altrettanto valide e articolate per la descrizione di questo universo impalpabile, dominato da una sovrabbondanza strutturale, fatto di “beni non rivali” (che il soggetto può vendere o cedere senza perderli lui stesso; un’idea, a differenza di un frigorifero, rimane per *sempre* con chi ne è venuto in contatto), scambiabili e trasportabili a un prezzo irrisorio. Tutte queste riflessioni, pur autorevoli, sembrano però descrivere il fenomeno dando per scontato il fenomeno stesso. Sul fatto che il nostro mondo sia massicciamente attraversato da flussi di informazioni o che il proletariato sia diventato ormai, in larga parte, un *cognitariato* non più legato alla macchina come primo mezzo produttivo ma al proprio stesso cervello, possiamo tutti essere d’accordo. Ma come *funziona* allora il cervello dei nuovi *cognitari*? *Che cosa* trasportano questi flussi o meglio, *come sono strutturate* le informazioni che viaggiano, da un continente all’altro, attraverso di loro?

Yves Citton¹¹, teorico della letteratura e nome di spicco nel discorso critico contemporaneo francese, parla, nel suo ultimo libro *L’avenir des Humanités*¹², di una “cultura dell’interpretazione”. Più che da qualsiasi altra pratica, la contemporaneità sembra infatti essere caratterizzata dal gesto interpretativo. *Interpretare* non significa *leggere*. Non equivale a *sapere*. Non è *conoscere* né *comunicare*. Il regime discorsivo dell’interpretazione si presenta, secondo Citton, come «la trasmissione dello sforzo di dare senso a un insieme di indizi, di tracce, di segni che vengono sempre da un altrove, da qualcun altro; insieme che si caratterizza come *in potenza* rispetto a una discorsività e un significato comuni»¹³. Un regime discorsivo, dunque, quello dell’interpretazione, strutturalmente fragile per sua stessa natura, del tutto alieno dalla sicurezza ideologica che caratterizza il sapere in quanto tale. Ogni interpretazione, si sa, è la

¹⁰ — S. Fish, *Professional Correctness, Literary Studies and Political Change*, Clarendon Press, Oxford 1985, p. 111.

¹¹ Yves Citton (Ginevra, 1962) è Professore di Letteratura francese presso l’Università di Grenoble ed è ricercatore per il CNRS (Unité Mixte de Recherche L.I.R.E.). Collaboratore della “Revue internationale des Livres et des Idées”, fa parte del collettivo redazionale delle riviste “Multitudes”. Tra le sue opere più rilevanti: *L’Envers de la liberté. L’invention d’un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières* (Ed. Amsterdam, Paris 2006); *Lire, interpréter actualiser. Pourquoi les études littéraires?* (ivi, 2007); *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche* (ivi, 2010).

¹² — Y. Citton, *L’avenir des Humanités, Economie de la connaissance ou cultures de l’interprétation?*, La Découverte, Paris 2010.

¹³ — Y. Citton, *L’avenir des Humanités*, cit., p. 38.

risultante di un insieme di possibili. Chi interpreta non possiede alcuna conoscenza a priori, ma procede per tentativi; il miglior risultato del suo procedimento non è l'*appropriazione* del dato in sé, ma un sentimento del tutto soggettivo — certo, condivisibile con un'intera comunità di interpreti, ma pur sempre soggettivo — di quella che Barthes chiamava *justesse*, ovvero la gioia sottile e duttile di un ragionamento ben condotto piuttosto che la certezza statica di una verità.

L'elemento primo e più radicalmente identificativo dell'interpretazione risiede infatti nel suo rapporto estremamente libero con il proprio oggetto. Riprendendo la differenziazione deleziana tra *récognition* e *interprétation*, Citton individua nel lavoro interpretativo la capacità (del tutto umana, non riproducibile da alcuna macchina) di *deviare*, di scartare di lato eludendo con un gesto improvviso lo stretto rapporto di cogenza che si instaura ogni volta tra l'oggetto e il suo significato.

Nel momento in cui una mucca al pascolo individua come segnale significante il colore verde del prato, tra l'oggetto-erba e la sua mascella viene a crearsi una sorta di cortocircuito cognitivo: a quel preciso segnale (il verde), deve seguire un'unica azione immediata e standardizzata (la ruminazione). Nel momento in cui Gilles Deleuze invece perde una penna nel suo studio, rispetto alla mucca deve fare un lavoro del tutto differente. La sua mente, nello sforzo mnemonico, si trova a procedere per tentativi, per salti, improvvise associazioni. La sua penna viene riconfigurata dal cervello in varie situazioni (nel cassetto, per terra, dietro il calorifero), finché un *qualcosa*, non certo un sapere, ma la *sensazione di una certa facilità e limpidezza del ragionamento* avverte Deleuze di essere sulla strada giusta. Se quindi quello interpretativo è certamente un "paradigma debole", perfettamente consapevole dei propri limiti discorsivi, nondimeno sembra rivendicare una presenza estremamente attiva del soggetto. A differenza della lettura, puro lavoro di ruminazione dei testi, accoglimento passivo di un insieme di elementi già dati, l'*interpretazione* richiede la presenza lucida di un'identità pensante in grado di riconfigurare una penna, così come i vari elementi di un'opera, secondo un *montaggio* estremamente articolato e mobile.

È interessante notare, del resto, che un discorso molto simile sia stato fatto in questi ultimi anni - anche se in un ambito completamente diverso - da un altro tra i teorici più attenti e significativi della cultura francese contemporanea. Nei suoi ultimi due libri (*Quand les images prennent position* e *Remontages du temps subi*, rispettivamente primo e secondo volume dell'*Oeil de l'histoire*)¹⁴ Georges Didi-Huberman pone l'accento sul problema del montaggio come forma obbligata per sfuggire a una genealogia lineare del racconto. Analizzando la modalità di lavoro di Bertolt Brecht (il Brecht del *Quaderno di lavoro* e dell'*ABC della guerra*), di Aby Warburg (con il suo *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*) o del regista tedesco Harun Faroki — tutti e tre accomunati da una modalità discorsiva centrata sulla presenza di vuoti inaspettati, su un continuo *découpage* e *remontage*, su un'accumulazione di "sintomi" più che di "dati", di motivi inaspettati, di relazioni del tutto trasversali e ogni volta giocate all'interno di un procedimento "aperto", senza soluzione di chiusura — Didi-Huberman teorizza il *montaggio* come il solo gesto critico che ci permetta di ottenere una verità non-standard. Partendo dal concetto benjaminiano di *immagine stereotipata* (un'immagine che richiede un immediato e automatico commento, esattamente come nell'equivalenza prato-ruminare della mucca di Deleuze), Didi-Huberman oppone al corto-circuito immagine-parola una struttura discorsiva centrata sullo "scarto", sulla costruzione di un silenzio e di una *distanza* tra soggetto e reale attraverso cui, in un successivo momento, produrre una parola "nuova", ovvero un nuovo riposizionamento dei concetti all'interno dell'infinito puzzle del discorso. Se allora per Didi-Huberman è l'*essai*, il saggio (inteso nel senso adorniano del *Saggio come forma*) ad essere la forma "critica" per eccellenza, è innegabile che la modalità discorsiva di questa stessa forma non possa che essere quella *interpretativa* (nel senso dato da Yves Citton).

Che poi per entrambi, per Citton e per Didi-Huberman, questi modelli cognitivi estremamente simili rappresentino anche una dimensione fortemente *politica* di espressione sociale (in quanto dimensione esemplare di incontro tra esigenza storica, *engagement* e dimensione estetica), non può che essere conferma del paradigma comune a cui attingono. Interpretare, di fatto, oggi come non mai, significa *prendere posizione*.

¹⁴ — G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire I*, Minuit, Paris 2009; Id., *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire II*, Minuit, Paris 2010.