



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in
Studi Umanistici Transculturali
(XXXVI ciclo)

Nei limiti del Possibile

Su alcune pratiche artistico-letterarie degli anni Sessanta



Coordinatore del corso: Prof. Raul Calzoni

Relatore: Prof. Elio Grazioli

Correlatore: Prof. Marco Belpoliti

Candidata: Arianna Agudo

A.A. 2023-2024

Nei limiti del Possibile.

Su alcune pratiche artistico-letterarie degli anni Sessanta

In copertina:

Alighiero Boetti,

Le infinite possibilità di esistere (1990)

INDICE

INTRODUZIONE

PRIMA PARTE: *Breve storia del Possibile*

I. “A”, come Aristotele

1. Aristotele, «*nei limiti del possibile*»
2. *L’Organon* e le logiche del Possibile
 - 2.1 *Categorie*
 - 2.2 *De Interpretatione*
 - 2.3 *Analitici Primi*
3. Dall’*Organon* all’arte, regno del *possibile* e del *verosimile*
4. “Necessità” di Aristotele
5. Dopo Aristotele: la logica medievale

II. Leibnitz, tra mondi possibili e combinatoria

1. Leibniz: l’“impossibile necessario”
2. *Dissertatio de Arte Combinatoria*
3. Dall’*Ars combinatoria* ai *mondi possibili*
4. Leibniz nel ‘900
5. Mondi possibili e controfattuali nell’immaginario fantascientifico

III. Ontologie e tempi possibili

1. Martin Heidegger e l’“esser-possibile”
 - 1.1 Kant e il possibile “categorico”
 - 1.2 Il primato del *modus*
 - 1.3 L’origine dell’arte è il suo modo
2. Vitalità del Possibile in Bergson
3. Deleuze: note a margine del Possibile
 - 3.1 Per non soffocare
4. Il Sessantotto e il tempo del Possibile

SECONDA PARTE: *Modalità operative del Possibile*

IV. Nei limiti del Possibile

1. “Nuovo commento”
 - 1.1. Erranze informali
 - 1.2. Aperture e chiusure del Possibile
 - 1.3. Differenziare l’indifferenziato: una questione di limiti
 - 1.4. Ritorno al “nuovo commento”
2. OuLiPo: le regole del Possibile
3. Altri possibili Possibili
 - 3.1. Squadrature del Possibile
 - 3.2. Antologia del Possibile
 - 3.3. Iperipotesi (im)possibili

V. Ipotesi: elenchi, combinatoria, vuoto, *eccetera*

1. Specie di elenchi
 - 1.1. Liste chiuse, liste aperte, liste caotiche, liste di liste, *eccetera*
 - 1.2. Possibili al cubo
 - 1.3. Fiumi di possibili, impossibili
 - 1.4. “Gli incantesimi dell’Enciclopedia”: labirinti senza uscita
2. Attività combinatorie
 - 2.1. Calvino cibernetico e virtuale
 - 2.2. Ricombinare, Balestrini
 - 2.3. *Into the Cage*
3. “V” come Vuoto
 - 3.1. Specie di vuoti
 - 3.2. Breve storia del vuoto

CONCLUSINI

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

L'obiettivo della tesi è provare a leggere alcune pratiche artistico-letterarie degli anni Sessanta attraverso la lente del Possibile inteso come *modalità operativa*. Le pratiche che si è scelto di analizzare sono: gli elenchi che, nel loro carattere sempre rapsodico, presentano di volta in volta un “diverso ordine possibile”; certe “attività combinatorie” che ri-combinano l'esistente indagandone le possibilità entro un dato limite; infine, alcune forme di vuoto o mancanza e il loro sollevare il problema di un Possibile da intendersi come potenza di un “non ancora” che sembra negare la contingenza della materia e del Possibile stesso.

Lo scopo non è solo di provare ad articolare e applicare un nuovo paradigma ermeneutico alle opere che verranno prese in analisi, ma anche di indagare, mediante queste ultime, la mutevole e complessa categoria del Possibile: infatti, come in una sorta di moto circolare o biunivoco, se da una parte il Possibile sembra venir usato come modalità operativa (*praxis*) da alcuni artisti e scrittori, dall'altra, allo stesso tempo, queste pratiche sembrano essere delle “forme di verifica” dei possibili modi d'essere del Possibile stesso.

Affermare che il Possibile sia una *modalità operativa* comporta diversi problemi dal punto di vista euristico ed epistemologico: anzi, si potrebbe

preliminarmente affermare che l'indagine sul Possibile riguardi la possibilità stessa di condurre questo tipo di indagine, ovvero se sia possibile (e lecito) utilizzarlo come paradigma interpretativo. A tal fine, occorrerà “mettere alla prova” e verificare ognuno dei termini della suddetta affermazione.

Innanzitutto, come accennato nel primo paragrafo, il Possibile è una vera e propria *categoria* filosofica (e ricordiamo che il termine *categoria* è stato coniato da Aristotele per indicare le classi supreme attraverso cui si può *ordinare* tutta la realtà) facente parte delle cosiddette *categorie modali* derivanti, a loro volta, dai *concetti modali* (il *possibile*, il *necessario*, l'*impossibile* e il *contingente e/o reale*), ovvero da quei concetti esprimenti il *come* e non il *cosa* e che ineriscono, appunto, il *modo* in cui si rapportano soggetto e predicato all'interno di una proposizione. Nella *Critica della ragion pura*, Immanuel Kant aveva infatti riformulato le dieci categorie aristoteliche dividendole in quattro gruppi; al quarto gruppo, quello delle cosiddette categorie *modali*, appartenevano tre coppie di concetti: possibile/impossibile; esistente/inesistente; necessario/contingente. Peculiarità di quest'ultimo gruppo di categorie rispetto ai precedenti tre (che sono le categorie della *res*, del *dictum* e hanno uno statuto cosale/fattuale), è quello di non aggiungere nulla alla determinazione dell'oggetto ma di essere delle categorie, per così dire, “vuote”.

Se il grande merito di Kant sta nell'aver dato “dignità categoriale” al Possibile e di aver riconosciuto uno statuto peculiare alle categorie modali, prima di Kant, i concetti modali hanno conosciuto una lunga e proteiforme tradizione. Tradizione che, dalla filosofia antica e la “svolta” aristotelica, passando per la Scolastica medievale, i leibniziani “mondi possibili” e le succitate categorie kantiane, si estende fino alla contemporaneità arrivando alla “vitalistica” lettura datane da Henri Bergson, fino all'interpretazione ontologica di Martin Heidegger e alla filosofia di Gilles Deleuze. Come si può intuire da questi brevi accenni, la “storia” del Possibile, dunque, non è solo incredibilmente vasta dal punto di vista cronologico ma anche dal punto di vista disciplinare: infatti, spazia dalla logica all'ontologia, intersecando il campo linguistico e, addirittura, quello teologico. Assunti di cui si dovrà render conto in questa sede mediante una ricostruzione e ricognizione cronologico-epistemologica – che verrà sviluppata nella prima parte

del testo – volta a tracciare e articolare l'*humus* teorico da porre a fondamento della tesi. Una ricognizione tanto “necessaria” – poiché, se si affronta il problema in ambito artistico non si può non render conto della sua longeva e complessa storia in ambito filosofico – quanto “impossibile” proprio a causa della sua vastità e complessità. È chiaro che qui non si pretende di esaurire il discorso sul Possibile – tanto più che la sua forza e ricchezza risiedono proprio nell'intrinseca inesauribilità del termine – ma si tenterà solo di fornire alcune coordinate volte ad articolare il discorso e, allo stesso tempo, a mostrarne la complessità. In sintesi, si tratterà innanzitutto di chiedersi: di “quale” Possibile stiamo parlando quando affermiamo che il Possibile è una *modalità operativa* di certe pratiche artistiche? Che rapporto ha il “nostro” Possibile con la tradizione filosofica? Cosa conserva delle teorizzazioni del passato e quali, invece, sono le novità che emergono da questa interpretazione? Qual è il rapporto che intrattiene con le altre categorie modali (ovvero con il *necessario*, il *reale/contingente* e l'*impossibile*)? Cosa accade a queste categorie quando si tenta di applicarle all'arte? È possibile pensare a un Possibile “assoluto”, svincolato da queste ultime?

Se nel Novecento il Possibile ha trovato applicazione soprattutto in ambito cinematografico e semiotico-letterario (soprattutto nella letteratura fantascientifica e le speculazioni sui “controfattuali”) mediante un approccio legato all'evoluzione della *logica* modale di derivazione analitica (si pensi alla “semantica relazionale” o “semantica a mondi possibili” elaborata da Saul Kripke negli anni Cinquanta), in ambito prettamente artistico, invece, non vi è ad oggi – almeno in Italia –, nessun tentativo di teorizzazione, sistematizzazione e “applicazione” del Possibile¹. La strada che si tenterà qui di percorrere, pur conservando i riferimenti all'*humus* analitico, implicherà tuttavia una sorta di

¹ Proprio mentre scrivevo l'introduzione è apparso il libro di Serena Carbone, *L'arte in preda al possibile. Pratiche di costruzione di comunità*, pubblicato da I Limoni, nella collana Gli Ori curata da Pietro Gaglianò. Testo su cui si tornerà nella sezione dedicata al “Possibile politico, ideologico, utopico”. Da segnalare tra gli antecedenti anche la *Psicoenciclopedia possibile* di Gianfranco Baruchello, pubblicata da Treccani (collana Nuova editoria d'arte) nel 2022 e il testo curato da Carla Subrizi, *Psicoenciclopedia possibile. Note a margine. L'arte come esperimento del sapere*, edito nel 2020, sempre da Treccani. Testi che, pur essendo fondamentali, non sono stati considerati come veri e propri antecedenti di indagine sul Possibile perché inerenti ad aspetti e casi specifici non aventi come obiettivo quello di una “sistematizzazione generale”.

“epurazione” del Possibile dalle strette maglie della logica formale contemporanea per restituirlo a una dimensione più ampia – che pur gli apparteneva originariamente – che abbracci non solo gli altri operatori presenti nella dottrina modale ma anche altre problematiche ad essa afferenti, come il rapporto che il Possibile intrattiene con il Caso e con l’indeterminazione (e le forze opposte della causalità e del determinismo); la relazione intessuta con i concetti di Ordine e Disordine e, infine, il rapporto con una virtualità talvolta intesa quale “potenza” infinita di produzione del *nuovo*, nonché con il suo polo opposto, ovvero il concetto di *limite* che, nella nostra tesi, è “necessario” alla produzione del Possibile.

Il motivo per cui si è scelto il decennio degli anni Sessanta come orizzonte cronologico è dato non solo dalla ricorrenza quasi ossessiva del termine sia nella letteratura che nell’arte di quegli anni (e ricordiamo qui che l’esigenza di condurre questa indagine proviene dalla constatazione empirica di questa presenza nelle opere che verranno analizzate), ma anche per il clima ideologico-politico del periodo. Un clima in cui il Possibile diventa una sorta di *refrain* e viene inteso prevalentemente in un senso libertario che sembra preludere all’affermazione del tardo capitalismo e la sua “infantile richiesta di godimento”² senza limiti. A fianco alle “utopie possibili” di Henri Lefebvre, troviamo, ad esempio, anche la lettura retrospettiva del Sessantotto formulata da Deleuze che, nell’articolo scritto con Félix Guattari, *Mai 68 n’a 8ase u lieu* (1984), reclama un Possibile (pena il “soffocamento”³) come unica condizione di libertà, rottura e, soprattutto, come produzione continua del *nuovo*. Anzi, gli eventi che hanno condotto ai movimenti del Sessantotto, scrivono i due filosofi, mostrano la prevalenza “ontologica” del

² A tal proposito si rimanda, tra gli altri, alle analisi condotte da Luc Ferry e Alain Renaut che nel 1986 pubblicano per Gallimard *La pensée 68, Essai sur l’anti-humanisme contemporain*, tradotto in Italia nell’87 da Rizzoli, con il titolo *Il 68 pensiero. Saggio sull’antiumanesimo contemporaneo*.

³ Si fa qui riferimento alla famosa affermazione del filosofo francese «Du possible, sinon j’étouffe» (tr. it. “datemi del possibile, sennò soffoco”). Affermazione che Deleuze attribuisce a un personaggio di Soren Kierkegaard e che più volte ritornerà nei suoi scritti a partire da *Une théorie d’autri* – non a caso del 1967 –, poi ripreso in una delle appendici del monumentale *Logique du sens (Michel Tournier et le monde sans autrui)* (1969) e, ancora, in *L’immagine-movimento. Cinema 1* (1983), dove specifica che la frase del filosofo danese era contenuta in *Traité du désespoir (La malattia mortale)* (1849). La frase ritorna poi nel succitato saggio sul Sessantotto (1984) e, ancora, in *L’immagine-tempo. Cinema 2* (1985). Infine, viene ripresa in *Che cos’è la filosofia?* (1991).

Possibile sul Reale perché «il possibile non preesiste, è creato dall'evento»: un evento che, quando è *puro*, rifugge da qualsiasi forma di determinismo e causalità normativa. Una prospettiva che molto deve alla lettura “vitalista” del Possibile formulata da Henry Bergson nel fondamentale saggio del 1930, *Il possibile e il reale*, dove, per contrastare sia la dottrina classica (che faceva prevalere il Reale sul Possibile inteso come potenza di un “non ancora” in atto), sia la logica (che lo intendeva come una semplice “mancanza di impedimento”), con una mossa controintuitiva – ma perfettamente logica –, ribalta questa gerarchia affermando il primato del Possibile sul Reale: se infatti il primato (ontologico) del Reale è dato dall'antecedenza cronologica del Possibile – così inteso come un “non ancora” potenziale che trova il suo complimento solo con l'attuarsi del Reale (per questo superiore) –, Bergson inverte i termini cronologici (e, dunque, quelli ontologici) affermando che è il Reale a precedere il Possibile (d'altronde, se non fosse possibile, non potrebbe nemmeno essere Reale). Confutazione basata sulla coincidenza tra tempo ed essere, ossia data dal fatto che poiché ogni essere è una Durata, un perenne divenire, allora deve esserci una «creazione continua d'imprevedibile novità»⁴: se infatti il tempo non funzionasse in questo modo, allora, – si domanda il filosofo – «a che pro lo svolgimento? Perché la realtà si dispiega? Come mai non è già dispiegata?»⁵. Al centro delle teorie di Bergson c'è dunque, innanzitutto, l'idea di un'inesauribile produzione del *nuovo*, congiunta a una apertura verso l'*infinito* e/o il molteplice.

Contro queste letture muove le sue obiezioni Giovanni Bottioli che, in *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero* (2013), riprendendo un aforisma di Friedrich Nietzsche («Il mondo è diventato per noi ancora una volta “infinito”: in quanto non possiamo sottrarci alla possibilità che esso *racchiuda in sé interpretazioni infinite* [...] ma chi avrebbe voglia di divinizzare ancora [...] *questo* mostruoso mondo ignoto?»⁶), sostiene che tale prospettiva rischia di «riempirsi di rigidità e di *bêtise*»⁷. Nel testo in questione, infatti, l'autore sfida

⁴ Henri Bergson, *Il possibile e il reale*, Albo Versorio, Milano 2014, p. 11 e 33

⁵ *Ivi*, p. 14

⁶ F. Nietzsche, *Die frohliche Wissenschaft*, Schmeitzner, Chemnitz 1882; trad. It., *La gaia scienza*, in G. Colli e M. Montinari (a cura di), *Opere V*, 2, Adelphi, Milano 1972, p. 234.

⁷ G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 55 (kindle)

l'univocità e l'universalismo cui ambiscono le categorie e la logica classica affermando, di contro, il primato della prospettiva modale come unica possibilità per sottrarsi a un pensiero ormai irrigidito e abbracciare, appunto, una ragione (o logica) flessibile, sempre scissionale, polifonica, conflittuale, dove il conflitto è quello – sempre in atto – “tra stili di pensiero e modi d'essere”. Punto di partenza per le sue indagini è l'ontologia heideggeriana dove l'Essere, come l'arte, non può essere indagato o determinato in senso proprietario (solo l'ente si può indagare mediante un elenco di proprietà) ma solo attraverso i *modi d'essere* dove l'Esserci è sempre un fascio di Possibilità mai coincidente con se stesso e sempre pervaso dal conflitto. In estrema sintesi, la differenza tra Essere ed ente sta nel fatto che quest'ultimo può essere definito attraverso un elenco rigido di proprietà e, dunque, attraverso quelle categorie che ineriscono la *res* e rispondono alla domanda “cos'è?”; al contrario, l'Esserci può venir indagato solo attraverso i suoi modi, attraverso il suo *come* perché esso è sempre e solo le sue Possibilità. Di qui la necessità di distinguere tra il semplice possibile inteso come un “non ancora” (applicabile ai semplici enti) e il Possibile in quanto Esistenziale che, al contrario, è un *già sempre*, ovvero una conflittualità in perenne atto mai data, determinata o determinabile una volta per tutte. Da questi brevi accenni si comprende come la categoria del Possibile sia, per certi versi, una categoria paradossale poiché, in quanto non proprietaria e sempre conflittuale, ad essa pertiene, di necessità, una quota di indeterminazione e incompletezza. Un'incompletezza che tuttavia non ha a che fare, ribadisce Bottioli, con la potenza del “non ancora” ma con l'attuarsi (ovvero l'“essere attuale”) del Possibile in quanto Esistenziale-conflittuale.

Dunque, ritornando alla nostra lettura, affermare che il Possibile sia *modalità operativa* è, da un certo punto di vista, un'affermazione ridondante, circolare, quasi tautologica poiché il Possibile, in quanto categoria modale, è sempre *modo* e il *modo*, in quanto esprime il “come”, è sempre operativo, ovvero implica sempre una *praxis*, una *pars construens* che, riprendendo le affermazioni di Bottioli, lungi dall'essere la potenza di un “non ancora”, è *conflittualità* in perenne *atto*. Stando invece alle tesi di Bergson e Deleuze-Guattari, questa operatività sembra inevitabilmente recare in sé, oltre e “insieme” a quell'indeterminazione di cui si è detto sopra, anche una quota di apertura e di produzione “infinita” di *novità*. Tuttavia, negli anni Sessanta, accanto a quelle

affermazioni utopico-libertarie che sembrano propugnare quel nuovo-a-tutti-i-costi tipicamente avanguardistico, ci sono diverse voci provenienti dal campo artistico-letterario che appaiono orientate in un'altra direzione. Pratiche in cui sembra manifestarsi una sorta di controtendenza in cui il Possibile non è dato dall'assenza di determinazioni, limiti o impedimenti ma, al contrario, si manifesta *a partire* dall'istituzione di regole e di vincoli volti ad arginare (e allo stesso tempo a *originare*) la libertà dell'artista. Pratiche in cui il Possibile sembra volto a sondare se stesso, a tastare i propri *limiti* ("necessari"), a disvelare e inventare le proprie regole per verificare le proprie possibilità di esistenza. Forse non è un caso se quel *modus* di cui si è parlato sopra, nel suo significato etimologico primigenio sta a indicare innanzitutto la "misura", ovvero la "regola" e/o la "norma" che, dunque, è necessaria al "come" («est modus in rebus», sentenziava Orazio nelle *Satire*, dove l'ablativo plurale di *res*, ha poi assunto in italiano il senso enigmistico ed enigmatico di qualcosa che si fa fatica ad interpretare).

È del 1967 il saggio *La chose*, di Georges Perec: anno in cui lo scrittore degli elenchi entra a far parte del gruppo OuLiPo insieme a Raymond Queneau, Jacques Roubaud e Italo Calvino. Il saggio è dedicato al *free jazz* – o *new thing* – (ovvero a quella forma di jazz "libera" e "nuova" che si proponeva di abbattere i limiti del sistema dato), dove l'autore afferma che «la costrizione non impedisce la libertà, la libertà non è ciò che non è costrizione; al contrario, la costrizione è ciò che permette la libertà, la libertà è ciò che nasce dalla costrizione»⁸. Ogni opera si basa sull'oscillazione quantitativa di questo binomio: non esiste il determinismo assoluto, così come non esiste il «perfettamente aleatorio» né il caso. La libertà assoluta precipita nell'abisso di un *tutto* che equivale al *niente*, così come la novità assoluta ricade nell'ordine dell'impossibile perché, si chiede l'autore a proposito del *free jazz*: cosa accade nella mente dei musicisti «quando si danno come unica regola l'assenza di regole, quando decidono di disobbedire a qualsiasi costrizione»? Ebbene, accade che il musicista, non avendo «nulla davanti a sé»⁹, ha dalla sua parte solo quell'insieme di codici appartenenti proprio

⁸ G. Perec, *La cosa*, EDB, Bologna 2018 [titolo originale: *La chose*, 1967], p. 10

⁹ *Ivi*, p. 24

all'eredità culturale che si proponeva di rifiutare. D'altronde, afferma, «affinché qualcosa sia possibile [...], è necessario che intervenga un elemento nuovo, bisogna, necessariamente, che s'instauri un nuovo codice, un nuovo sistema»¹⁰. Allora, è solo nella rigorosa costruzione delle regole che si insinua la possibilità del nuovo e, insieme ad esso, la condizione necessaria per la proliferazione del Possibile.

A questa prospettiva sembra far eco Alighiero Boetti, sorta di contraltare artistico di Georges Perec. È del 1969 il *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*: opera in cui ricalca a mano libera tutti i quadratini di un foglio quadrettato al fine di mostrare i «mille sentieri possibili»¹¹ di realizzazione di questa regola, mettendo in atto un gioco “infrasottile” in cui il rigore si trasforma in ossessione e l'esattezza in impossibilità proprio perché «tra i vincoli e la libertà c'è uno spazio, così come tra la linea ricalcata e la linea che la ricalca si può aprire un vuoto di inesattezza»¹². Opera in cui si vede *in nuce* quella predilezione per il gioco inteso come formulazione di regole e il tentativo di uscirne; l'impulso classificatorio che lo spinge a calcolare, elencare, enumerare le cose e il mondo nel tentativo di costruire un “altro ordine possibile”; la fascinazione per gli enigmi, i rebus, la logica e i calcoli combinatori. Assunti che troveranno forse il loro esito più compiuto nella serie di ricami iniziati nel '71: serie realizzate da un gruppo di ricamatrici afgane consistenti nella quadratura di parole o frasi all'interno di una griglia (o scacchiera) variopinta. A proposito di questi, la figlia Agata ci ricorda che «funzionavano secondo un sistema estremamente preciso. Quest'ultimo risiedeva su regole rigorose che lui stesso aveva stabilito ma la casualità, spesso molto efficace, delle scelte strategiche e la struttura formale erano sempre degli aiuti magici per queste creazioni»¹³. E allora il caso sposa la regola, l'ordine accompagna il disordine (“ordine e disordine” è proprio uno dei motti che l'artista declinerà in diverse forme) e la costrizione genera la libertà poiché, come scrive Perec, «costrizione e libertà definiscono i due assi di ogni

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Agata Boetti, *Il gioco dell'arte. Con mio padre, Alighiero*, Electa, Milano 2016, p. 158

¹² Stefano Barthezagh, *Le mani di Boetti*, in «Doppiozero», 01 giugno 2011

¹³ A. Boetti, *Il gioco dell'arte*, cit. p. 135

sistema estetico»¹⁴. Esemplare è una delle serie di ricami (alla cui prima versione del 1988 ne seguiranno molte altre, inserendo così l'opera in un meccanismo di autocitazione, riuso e ri-combinazioni possibili dell'esistente), intitolata *Le infinite possibilità di esistere*. Qui, la frase-titolo da far quadrare, ha per protagonista un "infinito possibile" circoscritto, tuttavia, all'interno di una "griglia cartesiana" che sembra voler mettere in ordine, limitare e, appunto, "far quadrare" l'infinito delle possibilità. Tutte le opere boettiane dove l'infinito viene caratterizzato come una sorta di forma "sospesa" di *et cetera* (evocante il "non ancora"), sembrano proprio sottolineare l'impossibilità dell'infinito e della libertà assoluta e, allo stesso tempo, evidenziano la necessità dell'istituzione di regole e vincoli per scongiurare il fantasma di un tutto che rischia di fagocitare e dissolvere ogni *possibile*. Come scrive a proposito della sua serie di *Tutto*: il «tutto è una superficie sulla quale ogni elemento annega, perde la sua identità e sparisce»¹⁵, proprio perché, «se tutto è permesso, [allora] niente è più possibile»¹⁶.

* La struttura del testo ha per regola un gioco di corrispondenze e rimandi intertestuali (tra teorie e teorie, teorie e pratiche, pratiche e pratiche) segnalati tra parentesi e con il simbolo "~" (simile). I rimandi non rimandano a nessuna pagina: sono solo tracce, suggerimenti di relazioni Possibili che il lettore potrà tenere a mente, ipotizzare, moltiplicare, cancellare.

¹⁴ G. Perec, *La cosa*, cit. p. 10

¹⁵ A. Boetti, *Il gioco dell'arte*, cit. p. 225

¹⁶ G. Perec, *La cosa*, cit. p. 26

PRIMA PARTE:

Breve storia del Possibile

Cap. I: “A” come Aristotele

1. Aristotele, «nei limiti del possibile»

Nell'introduzione generale all'*Organon* – ripubblicato da Bompiani nel 2016 –, Maurizio Migliori ci ricorda che, quando ci avviciniamo al pensiero di Aristotele, dobbiamo farlo sempre «*nei limiti del possibile*»¹⁷. Con questa affermazione il curatore mette in guardia il lettore circa l'abissale distanza temporale che intercorre tra l'odierno interprete e il testo dello Stagirita: distanza che spesso si trasforma in incomprensione se si dimentica che «*ci muoviamo in un ambito concettuale profondamente diverso dal nostro*»¹⁸ (corsivi dell'autore) e che, dunque, dobbiamo sempre avvicinarci al testo consapevoli delle *nostre* possibilità e limiti.

Dal canto nostro, la lettura di Aristotele “nei limiti del possibile” assume, di necessità, un significato letterale perché è proprio il Possibile il limite entro cui sarà condotta la ricerca, sia per rispettare l'orizzonte d'indagine della tesi sia per l'impossibilità data dal condurre una analisi esaustiva nel *mare magnum* degli studi aristotelici.

L'ultimo limite da segnalare è dato dallo sguardo e dalle possibilità della sottoscritta che, con una formazione storico-artistica, ha come limite la tendenza

¹⁷ M. Migliori, *Introduzione generale*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, Bompiani, Milano 2016, p. XIII.

¹⁸ *Ivi*, p. XII.

ad esondare dai propri confini disciplinari ritrovandosi spesso a «inventare il labirinto da cui [non] trovare l'uscita»¹⁹.

2. L'*Organon* e le logiche del Possibile

Proprio dall'*Organon* (IV sec. a.C.) iniziamo la breve disamina del Possibile aristotelico di cui ci poniamo come obiettivo quello di estrapolare alcuni nuclei d'interesse. Si tratta di un'opera monumentale, di uno "strumento" (infatti è questo il significato del termine «organon» adottato come titolo da Alessandro di Afrodisia) o, piuttosto, una raccolta di testi molto diversi tra loro (talvolta talmente contraddittori da risultare illogici) divisa, come è ben noto, in sei parti:

- 1) *Categorie*
- 2) *De interpretatione*
- 3) *Analitici Primi*
- 4) *Analitici Secondi*
- 5) *Topici*
- 6) *Confutazioni sofistiche*

Nel loro complesso, gli scritti contenuti nell'*Organon* hanno per oggetto la "logica" quando quest'ultima, come scrive Migliori, «"non c'era ancora"»²⁰. Sebbene lo stesso termine "logica" non sia mai stato adottato da Aristotele (che impiega invece la parola "analitica"), questi scritti vengono considerati l'atto di nascita della cosiddetta "logica filosofica" e della particolare branca appartenente a quest'ultima, ovvero la "logica modale". Infatti, è proprio dopo (e "a partire da") Aristotele che questa diventa una disciplina particolare della filosofia i cui termini – che restano piuttosto stabili nel corso dei secoli – hanno una marcata attinenza con le "scienze dure" (proprio negli *Analitici primi* troviamo la sostituzione dei

¹⁹ Italo Calvino a proposito di Perec, riportato da Paolo Fabbri in *Un gioco esemplare di vincoli e libertà*, nota di lettura a G. Perec, *La cosa*, cit. p. 39.

²⁰ M. Migliori, *Introduzione generale*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. XIII.

termini adoperati per le dimostrazioni con le lettere dell'alfabeto usate dalla "logica formale"), tanto da essere poi state "assorbite" dalla matematica nel corso del XVII secolo.

Tuttavia – e questo è il primo nucleo di interesse perché permette di affrancarci dalla "logica pura" – all'interno del *corpus* aristotelico, la logica risulta inestricabile tanto dagli aspetti linguistici quanto da quelli ontologici. Anzi, queste dimensioni sono perfettamente sovrapposte e intrecciate nel "sistema" aristotelico che, lungi dall'essere pervaso dallo specialismo, richiede una lettura orientata verso il *multifocal approach* come «modello teorico [che] permette di descrivere un mondo in cui ogni realtà è complessa, intrinsecamente e per i suoi molteplici rapporti, e risulta quindi dicibile in "molti modi"»²¹. Non solo, infatti, "l'essere si dice in molti modi"²², ma anche il Possibile ha una natura polisemica e può essere detto "in molti modi" a seconda del contesto e delle diverse combinazioni con gli altri concetti modali.

2.1 *Categorie*

Procedendo con ordine, *Categorie* (ovvero "predicazioni") è il titolo adottato da Alessandro di Afrodisia in sostituzione all'originale *Prima dei Topici* che stabiliva una connessione con questi ultimi e sembrava, dunque, legare le categorie alla trattazione del *possibile* e del *verosimile* contenuta nei *Tropici* (cfr. paragrafo 4.2 del presente capitolo). Con Alessandro di Afrodisia le categorie sono state poi collocate all'inizio dell'intero *Organon* perdendo così la loro connotazione logica a favore di quella ontologica e finendo per indicare i modi e i "generi più universali dell'essere" nella loro intima connessione con la dimensione linguistica.

Come è noto, Aristotele individua dieci categorie (sostanza, qualità, quantità, relazione, dove, quando, stare, avere, agire, subire) (~): individuazione preceduta

²¹ Marina Bernardini, *Saggio introduttivo alle categorie*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 47.

²² Celebre formula aristotelica che ritorna più volte sia all'interno dell'*Organon* che nella *Metafisica*.

dalla distinzione fondamentale tra ciò che si dice “con connessione” e ciò che si dice “senza connessione” (ovvero i termini presi in sé). In effetti, le categorie appartengono al secondo gruppo, ovvero a ciò che si dice “senza connessione” (~). Inoltre, proprio perché prive di connessione, le categorie hanno come prerogativa quella di non essere né vere né false (solo le connessioni, infatti, permettono di asserire la verità o falsità di una enunciazione) e, per questo, risultano pure estranee dalla formulazione di giudizi. Dopo aver chiarito questo punto, il filosofo procede a introdurre un’ulteriore distinzione tra le categorie che «si *dicono di* un soggetto» e quelle che «*sono in* un soggetto» (ad esempio, “uomo” è *detto* di un soggetto ma non “appartiene a” – ovvero non è *in* – nessun soggetto specifico, mentre “bianco” è *in* un soggetto specifico ma non è *detto* di quel soggetto); successivamente individua quattro gruppi di categorie desunte dalle varie possibili combinazioni della prima distinzione. Da questa combinazione avremo:

- I gruppo: enti che *si dicono di* ma *non sono in*, ovvero le “sostanze universali”;
- II gruppo: enti che *sono in* un soggetto e che, tuttavia, *non si dicono di* nessun soggetto, ovvero le “accidentali particolari”;
- III gruppo: *sono dette di* e *sono in*, ovvero le “accidentali universali” e infine;
- IV gruppo, dove sono collocate le cose che *non sono dette di* né *sono in*, ovvero le “sostanze particolari”.

Ritornando alle dieci categorie, oltre alla primaria importanza attribuita alla “sostanza” come fondamento della comprensione dell’“essere in quanto essere” (che, come scrive nella *Metafisica*, non è predicabile, ovvero non può essere conosciuto mediante un elenco di proprietà) (~), quel che preme sottolineare, e che ben evidenzia a sua volta Marina Bernardini nell’introduzione alle *Categorie*, è che:

«La tassonomia aristotelica presenta delle maglie malleabili ed elastiche che permettono, di volta in volta, un allargamento o un restringimento, il cui

obiettivo è quello di riuscire a dare conto, nel modo più preciso *possibile* (quindi, quasi mai preciso), della realtà che ci circonda»²³.

E, poco più avanti, continua dicendo che «risulta chiaro come l'intento dello Stagirita non sia l'eshaustività né il guadagno dell'«ultima parola» in riferimento alla descrizione del reale» poiché questo può essere detto in «molti modi»: pertanto, la tassonomia delle «cose dette senza connessione» da lui proposta, è *solo uno dei «modi possibili» (~)*.

Dopo aver passato in rassegna le caratteristiche di ciascuna delle dieci categorie, Aristotele si dedica all'analisi dei diversi significati (anche questi, dunque, dell'ordine del «pollachòs») di «opposizione», «contrarietà», «relazione» e dei diversi modi di intendere i termini temporali di «anteriorità», «simultaneità» e «movimento». È in questo frangente che appare il Possibile: prima, in relazione ad alcuni casi di contrarietà e inerenza (ovvero l'essere *in*), come quando afferma che quando si parla «dell'esser caldo del fuoco» o «l'esser bianco della neve» è «*necessario* (corsivo mio) che o l'uno o altro dei contrari [...] vi inerisca, | poiché non è *possibile* (corsivo mio) che il fuoco sia freddo e che la neve sia nera»²⁴; poi, il Possibile appare ancora quando analizza la sfera temporale della simultaneità in combinazione con la contrarietà adducendo il famoso esempio per cui Socrate non può essere (non è *possibile che sia*) contemporaneamente sano e malato: «se il fatto che Socrate gode di buona salute è contrario al fatto che Socrate è malato, e non è possibile che entrambi [i contrari] ineriscano simultaneamente allo stesso soggetto»²⁵.

Quel che interessa di questi passi è che sembrano già intravedersi *in nuce* due prerogative del Possibile aristotelico: la prima, è la sua relazione con il *necessario* (o, meglio, come sua negazione) quando si parla di inerenza; la seconda, è il rapporto che da subito si evidenzia con la temporalità e, in particolare, con la sfera temporale del passato (come ciò che «*non può essere altrimenti*») (~) e della simultaneità (perché tra «due possibilità» – ad esempio che Socrate sia seduto o

²³ M. Bernardini, *Saggio introduttivo alle categorie*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 49.

²⁴ Aristotele, *Categorie*, 10, 12b 38-41, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 137.

²⁵ *Ivi*, 11, 14a10-13, in *Ivi*, p. 143.

in piedi – è impossibile che si diano entrambe simultaneamente) (~). Infine, l'altro aspetto da sottolineare è proprio l'intreccio tra le varie sfere analizzate in questa sezione (come il nesso tra la contrarietà e le condizioni di anteriorità o simultaneità) e il fatto che proprio in questo intreccio inizi a far capolino il Possibile e le sue possibili implicazioni.

2.2 *De interpretatione*

È con il *De interpretatione* che si introducono le nozioni di *vero* e *falso* all'interno del discorso enunciativo poiché vengono analizzati i casi in cui le cose si dicono *con connessione* (perché, come anticipato, si ha enunciazione e possibilità di stabilire il vero e il falso, solo una volta che il nome è *connesso* al verbo). Anche qui la dimensione logica è inseparabile da quella linguistica e ontologica e, anzi, quest'ultima è il fondamento della stessa possibilità di formulare giudizi (~) poiché le condizioni di vero e falso sono verificabili solo mediante un riscontro nella la realtà (in ciò che è, sempre presente ed effettuale).

Se nei capitoli 1-4 (i cosiddetti *Capitoli linguistici* in cui si definiscono “nome”, “verbo e “discorso”) si è spesso visto “l'atto d'inizio” della filosofia del linguaggio, un altro nucleo di interesse del *De interpretatione* è costituito dal capitolo 9 (*Il vero e il falso nelle enunciazioni particolari future*) che, come ci ricorda Lucia Palpacelli nel *Saggio introduttivo al “De interpretatione”*, è «considerato come staccato dal contesto e letto spesso nella chiave logica moderna come un argomento contro il determinismo»²⁶. Un nodo che riaffiorerà più volte non solo all'interno del dibattito logico ma, soprattutto, in quello teologico (cfr. cap. II, p. x). Qui, infatti, dopo aver affermato che «nulla è o viene ad essere per caso, né indifferentemente in uno dei due modi in cui potrebbe essere»²⁷, nella parte finale del capitolo sembra aprirsi una breccia verso la possibilità dell'indeterminazione

²⁶ Lucia Palpacelli, *Saggio introduttivo al “De interpretatione”*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 165.

²⁷ Aristotele, *De interpretatione*, 9, 18b5-6, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 229.

(ovvero della casualità) riguardo al tempo futuro (~) (oggetto del capitolo) nel celebre esempio della “battaglia navale”:

«Per esempio dico che necessariamente la battaglia navale ci sarà domani o che non ci sarà, ma non dico che è necessario sia che la battaglia navale ci sarà domani sia che non ci sarà: è necessario che ci sarà o che non ci sarà. Di conseguenza, dal momento che i discorsi sono veri così come lo sono le realtà, è chiaro che così come queste sono nella condizione di trovarsi in uno dei due modi in cui si è ed accolgono i contrari, | è necessario che nella stessa condizione si trovi anche la contraddizione.

Questo accade a quelle cose che non sempre sono o non sempre non sono: rispetto a queste, infatti, è necessario che una parte della contraddizione sia vera o falsa, tuttavia non questa o quella parte, ma quella delle due che si trova ad essere e l'una vera piuttosto che l'altra, ma non già vera o falsa.

Di conseguenza è chiaro | che non è necessario che di ogni affermazione e di ogni negazione opposte l'una sia vera e l'altra falsa: infatti, le cose non stanno allo stesso modo per le realtà che sono e per quelle che non sono, ma hanno la possibilità di essere o di non essere, ma come si è detto»²⁸.

Un'altra interessante osservazione per attinenza con i temi che verranno trattati nel corso della tesi, è data dalla distinzione tra discorso enunciativo *unitario* (ovvero quello che si avvale del sincategorema “e” che mette in relazione congiuntiva due proposizioni) e quello *molteplice* che esprime più cose senza collegamento tra loro (~). Nel decimo capitolo elenca invece *tutte le combinazioni possibili* (~) delle contrapposizioni tra affermazione e negazione per poi indicare quei casi in cui le enunciazioni sono legate tra loro da rapporti di necessità.

È tuttavia nei capitoli 12 e 13 che troviamo il centro di maggior interesse per la nostra linea di ricerca perché è qui che vengono introdotte le affermazioni e negazioni *modali* (ovvero il possibile e il non possibile; il contingente e il non contingente, il necessario e l'impossibile) nelle loro relazioni di consequenzialità. Come sottolinea Palpacelli, quel che distingue queste enunciazioni da quelle presentate fino a questo momento è che «se finora la negazione è definita dal

²⁸ *Ivi*, 9, 19a30 – 19b4, in *Ivi*, p. 235.

negare il verbo [...], questa regola non sembra valere nel caso delle proposizioni modali, nel quale affermazione e negazione, pur essendo opposte, possono entrambe dirsi con verità»²⁹. Più avanti la studiosa sottolinea come in questi casi l'affermazione o la negazione non siano date dall'essere o *non essere*, ma dalla possibilità e dalla contingenza. È sempre in questo frangente che troviamo la definizione di Possibile e, contestualmente, la sua forte attinenza con le sfere della *potenza* e dell'*atto* (~). Anzi, il Possibile viene ricondotto *tout court* alla potenza, simultanea, di essere e di non essere: «sembra che sia possibile che la stessa cosa sia e non sia [...]. La ragione sta nel fatto che ogni cosa che è possibile che sia in un dato modo, non è sempre in *atto* (corsivo mio)»³⁰. Di contro, il *necessario* sarà ciò che è in *atto*, ovvero ciò che è attuale/reale.

Da qui si evidenziano tre questioni: la prima, è che la difficoltà di affermare il vero e il falso nel modo del Possibile (poiché, come è stato detto, tali termini sono verificabili solo attraverso il riscontro nel reale) costituisce l'incunabolo dell'idea circa la presunta "superiorità" del reale rispetto al Possibile (idea che si affermerà nei secoli successivi) (~). Il secondo punto sta, nuovamente, nel ruolo giocato dalla temporalità (~), sempre in connessione con la possibilità di verifica del vero/falso, da cui deriva la preponderanza del *presente* rispetto agli altri tempi. In questo contesto, al Possibile viene assegnata la sfera del *futuro* – ovvero di quel "non ancora" di cui si è parlato nell'introduzione – al quale Aristotele giunge mediante ragionamento *ad absurdum* per dimostrare che le regole prima enunciate, nel caso di queste "proposizioni particolari", perdono la loro valenza. Come ricorda Palpacelli, il capitolo in questione pone il problema della relazione tra necessità e *caso* (~), poiché:

«Secondo Aristotele il futuro è aperto al caso: parlando del futuro non si può dire con necessità che una cosa sarà o non sarà ([...] rispetto alla battaglia navale, se avverrà o non avverrà). Sono due possibilità, due modi di essere che possono darsi indifferentemente nel futuro. L'unica necessità è che uno

²⁹ L. Palpacelli, *Saggio introduttivo al "De interpretatione"*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 179.

³⁰ Aristotele, *De interpretatione*, 12, 21b12-13 e 14-16, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 104.

dei due si dia, ma non c'è alcuna necessità predeterminata che determini quale dei due»³¹

Infine, il terzo punto da rilevare, sta nella considerazione del Possibile come *potenza* che, dunque, è sempre ciò che non è: da questo si comprende come la nostra proposta di intendere il Possibile come “modalità operativa” sia tutt'altro che semplice.

2.3 *Analitici Primi*

Arriviamo finalmente agli *Analitici primi*, considerati come l'atto di nascita della “logica formale” che, come vedremo nei prossimi paragrafi (cfr. 5 del presente capitolo), a partire dal periodo medievale intraprenderà una strada autonoma nell'ambito delle discipline filosofiche. È qui che Aristotele stabilisce le “regole di inferenza valide” che, come sempre, nel suo caso, hanno una componente linguistico-semantica in cui si può pur vedere in controtela *l'humus* retorico. L'obiettivo dello scritto è, soprattutto, quello di stabilire ciò che è *logicamente necessario* a partire dalla forma e dalla struttura del discorso. Come si legge nell'*incipit*: «Prima di tutto bisogna dire su che cosa verte la presente indagine e quale ne è l'oggetto: essa verte sulla dimostrazione (*apo-deixin*) e il suo oggetto è la conoscenza scientifica dimostrativa (*episteme apodeiktikes*)»³² (~). Questa forma di conoscenza è mediata da quella che Massimo Mugnai definisce «l'invenzione [più] originale di Aristotele e uno dei momenti centrali di tutta la sua produzione»³³, ovvero il *sillogismo* (~) che, nella definizione aristotelica (dove si evidenzia l'elemento causale), è il seguente:

³¹ L. Palpacelli, *Saggio introduttivo al “De interpretatione”*, in M. Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 196.

³² Aristotele, *Analitici Primi*, I 1, 24a10-11, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 373.

³³ Massimo Mugnai, *Per una storia della logica dall'antichità a Boole*, in AA.VV., *9 lezioni di logica: la logica nel suo sviluppo storico e concettuale*, Muzzio, Padova 1990, p. 5.

«un discorso in cui, poste certe cose, qualcosa di diverso rispetto ai dati risulta di necessità per il fatto che sono questi. [b] Quando dico “per il fatto che sono questi” intendo che <esso> risulta *a causa di* quelli, e quando dico “risulta a causa di quelli” intendo che non c’è bisogno di alcun termine preso dall’esterno se la necessità <del risultato> venga ad esserci»³⁴.

L’esempio classico di sillogismo – e ci ricorda Milena Bontempi nell’introduzione agli *Analitici Primi* che, a differenza di quanto si crede comunemente, non è di origine aristotelica – è l’arcinota sequenza di enunciati:

Tutti gli uomini sono mortali
Socrate è uomo
(quindi) Socrate è mortale

E la relativa e primigenia trasformazione in lettere poi adottata dalla logica formale:

Tutti i B sono A
C è B
C è A

Semplificando, si osservi come nelle due premesse venga ripetuto il termine “uomo”, poi assente nella conclusione. All’interno di un sillogismo questo termine ha la funzione del cosiddetto *termine medio* che “mette d’accordo” gli altri due e, finita la sua funzione, sparisce nella conclusione. Mediante la combinazione delle diverse possibilità di disposizione del termine medio si ottengono le cosiddette *figure del sillogismo* che, nella tradizione aristotelica, sono tre (mentre, più avanti, sarà introdotta una quarta figura³⁵). È proprio a proposito di queste figure che si inizia a parlare specificatamente di *modi*: ogni figura ha infatti un *modo* dato dalla possibile combinazione delle diverse tipologie di proposizione (universale/particolare e affermativa/negativa: ovvero secondo

³⁴ Aristotele, *Analitici primi*, I, 1, 24b18-21, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 375.

³⁵ In realtà, lo stesso Aristotele sembra ammettere la possibilità di una quarta figura, come ci ricorda sempre Milena Bontempi nel *Saggio introduttivo agli “Analitici primi”*, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 291.

quantità e qualità). Come scrive Mugnai, da questo «consegue che in ogni figura il numero delle combinazioni che si ottengono tenendo conto del numero delle proposizioni nel sillogismo (3) e del numero delle forme (4) che ciascuna proposizione può assumere, sarà uguale a 4^3 , cioè 64»³⁶ (~).

Se nel capitolo 1 ci mette in guardia circa i diversi modi di intendere il Possibile e di tener «conto del fatto che “può” si dice in molti modi (ché noi diciamo “può” in riferimento sia a ciò che è necessario, sia a ciò che non è necessario, sia a quel che è possibile»³⁷ – ed è questo il senso *lato* di intendere il Possibile –; nei capitoli 4-22 il filosofo “*srotola*” tutto l’elenco di combinazioni possibili delle tre figure (~). Qui, dal capitolo 8 al 22, troviamo la *sillogistica modale* in cui tratta i sillogismi con coppie di premesse definite in senso modale.

Fondamentale, sempre all’interno di questa sezione, è il capitolo 13, dove fornisce delle *Indicazioni preliminari sul “possibile”* (è questo il titolo dato al suddetto capitolo nell’edizione dell’*Organon* usata fin qui) all’interno del sillogismo – dunque del Possibile *stricto sensu* – che risulta, innanzitutto, come «ciò che non è necessario e d’altra parte, quando si pone che inerisce <a qualcosa>, | non si ha in ragione di ciò nulla di impossibile»³⁸. Altra caratteristica del Possibile “in senso stretto” è quella della possibile conversione delle premesse possibili con premesse che affermano la possibilità opposta (es. “...può inerire...” si può convertire in “...può non inerire...”); infine, aggiunge altre due maniere di intendere il “può”: 1) come qualcosa che «viene in essere per lo più [...] la [cui] necessità non è costante»³⁹; 2) come *indeterminato*, ovvero «ciò che può essere così e anche non così [...], o in generale ciò che viene in essere per caso»⁴⁰, dove l’indeterminato può essere oggetto di sillogismo ma non in senso dimostrativo, ovvero non può giungere alla conoscenza scientifica che, come ribadito, ha bisogno della determinazione di vero e falso.

³⁶ M. Mugnai, *Per una storia della logica dall'antichità a Boole*, in AA.VV., *9 lezioni di logica: la logica nel suo sviluppo storico e concettuale*, Muzzio, Padova 1990, p. 9.

³⁷ Aristotele, *Analitici Primi*, I 3, 25°36-39, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 383.

³⁸ *Ivi*, 13, 32a18-21, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 449.

³⁹ *Ivi*, 13, 32b6-7, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 451.

⁴⁰ *Ivi*, 13, 32b11-13, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 451 e 453.

Da segnalare, infine, nella sezione successiva (cap. 23-26), i sillogismi ottenuti su base *ipotetica* (\sim) e quelli costruiti mediante “riduzione all’impossibile”, come quando afferma che,

«In effetti, tutti coloro che giungono ad una conclusione mediante l’impossibile, costoro il falso, da una parte, lo traggono come conclusione, mentre quello che in origine bisognava provare, dall’altra, | lo provano sulla base di un’ipotesi, quando, posta la contraddittoria, risulta qualcosa di impossibile»⁴¹.

Per concludere questa breve digressione sugli *Analitici Primi*, aggiungiamo qualche osservazione utile ai nostri fini. Innanzitutto, è qui che appare la definizione “compiuta” del Possibile come ciò che *non è necessario*. Accanto a questa definizione, troviamo quella di un Possibile inteso come “assenza di impedimento” (cfr. *supra* «non si ha in ragione di ciò nulla di impossibile») che sopravviverà fino ai giorni nostri e che, nel corso della tesi, vedremo confutata sia dalla filosofia di Bergson sia dalle “teorie pratiche” di Georges Perec che, proprio nell’“impedimento”, nell’inciampo indotto dalla formulazione di regole, restrizioni e limiti autoimposti, vede l’unica possibilità di esistenza del Possibile. Sempre qui troviamo un’altra formulazione del Possibile che perdurerà nel tempo, ossia quella che lo intende come un “ciò che accade per lo più”, dove il “per lo più” sembra intersecare il senso probabilistico del Possibile confutato, tra gli altri, da Umberto Eco il quale, come vedremo (\sim), tiene ferma la distinzione tra il probabile – inteso come “possibilità statistica” (ovvero ciò che accade “per lo più”) – e il Possibile – che, al contrario, è “non computabile” e va inteso in termini di “rapporti semantici”. È sempre qui che si ammette la possibilità di un Possibile declinato nel senso dell’indeterminazione e, dunque, aperto al *caso*. Tutti elementi che ritroveremo, seppur con diverse declinazioni e per mere “somiglianze di famiglia”, non solo nelle teorizzazioni filosofiche successive, ma

⁴¹ *Ivi*, 23, 41°20-26, in Migliori (a cura di), *Aristotele. Organon*, cit. p. 531.

anche nel (o, piuttosto, *nei*) modi di operare del Possibile all'interno delle pratiche artistiche che prenderemo in analisi.

3. **Dall'*Organon* all'arte, regno del *possibile* e del *verosimile***

Proseguendo brevemente con l'exkursus *dell'Organon*, se negli *Analitici Secondi* continua l'analisi sillogistica, con i *Topici*, ci ricorda Mugnai, Aristotele avvia «un'analisi dei procedimenti argomentativi che muovono da premesse generalmente accettate, ma che non sono proprie del discorso scientifico»⁴² che, ricordiamo, è un sapere di tipo causale e necessario le cui premesse devono essere sempre vere e prime perché la scienza ha a che fare con la conoscenza della realtà effettuale. Per questo, come accennato sopra, qui troviamo le dimensioni del possibile e del verosimile; dimensioni che poi si incontreranno a fondamento della concezione aristotelica dell'arte che, dal punto di vista epistemologico, appartiene all'ordine delle scienze pratico/poietiche le quali, a differenza di quelle teoriche, sono sempre produttive. Come è ben noto, a differenza del suo maestro Platone, Aristotele non demonizzava l'imitazione della realtà operata dall'arte ma, anzi, vedeva in essa una forma di conoscenza e di ri-creazione del mondo nell'ordine del possibile e del verosimile. Qui sta uno dei nodi di maggior interesse perché i termini elaborati in ambito logico sembrano “rimbalzare” nel contesto dell'analisi e della prassi artistica. Già nell'*Etica Nicomachea* aveva definito l'arte come «uno stato abituale produttivo, unito a ragione in modo veritiero»⁴³ (dove la produzione viene tenuta ben separata dalla sfera dell'azione). Nello stesso contesto aveva dapprima marcato la distinzione tra scienza – con esplicito riferimento agli *Analitici* (ovvero come ciò che produce dimostrazioni verificabili con certezza) – e arte, per poi specificare che quest'ultima «ha a che fare con la generazione, e con l'escogitare soluzioni, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere»⁴⁴

⁴² M. Mugnai, *Per una storia della logica dall'antichità a Boole*, in AA.VV., *9 lezioni di logica: la logica nel suo sviluppo storico e concettuale*, Muzzio, Padova 1990, p. 4

⁴³ Aristotele, *Etica Nicomachea*, VI, 4, 1140^o 10, in Aristotele, *Opere. 6. Etica Nicomachea*, Laterza, Bari 2019, p. 183 (e-book)

⁴⁴ *Ibidem* (e-book)

sicché, «in qualche modo l'arte e il caso hanno lo stesso campo d'azione»⁴⁵. Caso che interseca la sfera semantica della fortuna la quale, all'interno del sistema cosmologico-fisico presentato nella *Fisica*, pertiene al mondo sublunare dove gli enti sono soggetti alla corruzione del tempo (a differenza degli astri e tutto ciò che è immobile ed eterno) e le cose possono essere “altrimenti e qualche volta”, dunque, “senza causa”.

È nella *Poetica* che Aristotele si addentra nell'analisi strutturale del testo. Qui ritroviamo nuovamente i termini modali declinati in modo leggermente diverso. Dobbiamo infatti distinguere preliminarmente tra due livelli: il, per così dire, “meta-livello” che è quello che riguarda la posizione e la visione dell'arte nel “sistema” aristotelico (interamente ascrivibile al *possibile* e al *verisimile*); il secondo livello che ha invece a che fare con l'analisi interna, strutturale del testo e la “logica” che lo presiede. Da questo secondo punto di vista, «compito del poeta» – sostiene Aristotele – «è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità»⁴⁶. Definizione desunta a partire dalla differenza che intercorre tra *storia* e *poetica*: la prima infatti inerisce il contingente perché riguarda le cose realmente accadute e si presenta come materia informe e “infinita” – perché non sottoposta a nessuna forma di strutturazione unitaria ma arbitrariamente tagliata dal *continuum* della realtà –; la poesia, di contro, ha una struttura *unitaria* (perché chiusa, conchiusa in sé, con un “principio” che non ha un “prima” e una fine che non ha un “dopo) e *universale*. Tale universalità è data proprio dal suo non essere contingente, ovvero dal suo porsi al di sopra del piano dell'esistenza, ossia sul piano del possibile che qui è concepito come ciò che “avviene sempre” (dunque, coincidente col *necessario*) o “per lo più” (ossia il verosimile).

Chiaramente, ai fini del nostro discorso sul Possibile nell'arte degli anni Sessanta, non possiamo assumere la prospettiva aristotelica di un'arte incentrata su criteri mimetici e di verosimiglianza vigenti più di due millenni fa. Tuttavia, sottolineiamo alcuni aspetti che, per certi versi, risultano sorprendenti “proprio

⁴⁵ *Ivi*, p. 184. (e-book)

⁴⁶ Aristotele, *Poetica*, 9, 1451^o 39-40, in Aristotele, *Poetica*, Giunti Editore, Milano 2021, p. 77.

perché” risalenti a tempi così remoti: innanzitutto, il fatto che gli stessi termini circolino sia in ambito logico che “artistico” assumendo una colorazione diversa a seconda dei diversi piani di indagine evidenzia la “flessibilità” (~) del pensiero aristotelico e la possibilità di “miscelare” diversamente i concetti modali (come quando nella *Poetica* parla di un Possibile “che avviene sempre”, ovvero di un Possibile *necessario*⁴⁷). Poi, troviamo nuovamente l’associazione del Possibile con il *caso*, dove quest’ultimo – come si legge nella *Poetica* – è funzionale alla costruzione dell’ordine e delle regole del discorso. Infine, da rilevare che se all’interno della trattazione logico-dimostrativa esposta negli *Analitici* il Possibile appariva come “inferiore” al *necessario* (perché non determinante il “vero” e/o il “falso”), nell’ambito della *Poetica* assistiamo invece a un ribaltamento dei termini laddove sostiene che «la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell’universale, mentre la storia del particolare»⁴⁸ (~).

4. “Necessità” di Aristotele

Se ci siamo soffermati sul pensiero aristotelico è perché, come si è visto, qui troviamo la formulazione aurorale del concetto di *possibile* e dei problemi ad esso afferenti: è ad Aristotele che faranno riferimento prima i filosofi della scolastica e poi Leibniz che riprenderanno e amplieranno tali discorsi creando una linea (per quanto discontinua) che giunge fino al Novecento. In secondo luogo, il “recupero” di Aristotele ci fornisce un alibi per quel tentativo di “epurazione” del *possibile* dalla “logica formale” poiché, come è stato più volte sottolineato nella breve analisi dell’*Organon*, esso risulta inscindibile dalla dimensione linguistica e ontologica, ovvero si presenta “spurio” già nella sua formulazione originaria. In questo senso, il nostro tentativo sembra più una “restituzione” che un’opposizione alla divisione disciplinare operata nel corso dei secoli.

⁴⁷ Si ricordi che nell’ambito degli *Analitici* il Possibile era stato definito *in opposizione* al necessario.

⁴⁸ *Ibidem*.

Ovviamente, questa “restituzione-epurazione” non significa “cancellazione” ma *coesistenza tra le varie dimensioni*.

Vale la pena sottolineare come, dopo Aristotele, il Possibile sembra essersi scisso in due direzioni: una direzione *logica*, dove sembra prevalere la problematizzazione del binomio “possibile-necessario”; l’altra “ontologica” dove, invece, si fa piuttosto riferimento al binomio “possibile-reale” (è il caso, ad esempio, di Bergson e Deleuze ma anche dell’ontologia Heideggeriana). Due dimensioni che sembrano ricongiungersi nel caso delle pratiche artistiche che prenderemo in esame, dove la logica si trasforma spesso in *prassi* assumendo la conformazione di quell’atteggiamento compulsivo e nevrotico dell’uomo contemporaneo che si affanna, inutilmente, per trovare logiche e sensi la cui verifica resta per lo più incerta e conduce spesso alla follia⁴⁹. Innegabile la fascinazione dell’arte contemporanea nei confronti delle tassonomie volte a creare ordini im-possibili, ordini altri che esaltano l’arbitrarietà mediante l’accostamento paratattico di elementi eterogenei, dando vita a quelle “enciclopedie cinesi” che mettono insieme cose “senza connessione”. A tre volte, come in un gioco di specchi rovesciati, la via della logica sembra lavorare contro se stessa restando impigliata nel labirinto dell’indimostrabile e/o dell’indecidibile, ovvero nel regno del Possibile puramente ipotetico.

A mo’ di conclusione del paragrafo, riportiamo di seguito – come *divertissement*, per prendere una boccata di calviniana leggerezza – un caso emblematico di fusione tra logica e fantasia, dove il rigorismo sillogistico di aristotelica memoria ci conduce “dall’altra parte dello specchio”, in un “possibile mondo altro”, un mondo fantastico in cui “i polli sono gatti e capiscono il francese”. Si tratta, ovviamente, di un testo di quel Charles Lutwidge Dodgson – *alias* Lewis Carroll – che, ispirato dalla logica aristotelica e leibniziana, ha a sua volta ispirato, tra gli altri, i “mondi possibili” di James Joyce, Jorge Luis Borges e le “disambientazioni” di Gianni Celati; lo scrittore-matematico i cui paradossi «che

⁴⁹ Si fa qui riferimento al film sperimentale *La Verifica incerta* (1964) di Gianfranco Baruchello – su cui torneremo nel Cap. V – e alla famosa affermazione di Italo Calvino: «Tornino è una città che invita [...] alla logica, a attraverso la logica apre la via alla follia», I. Calvino, *Lo scrittore e la città*, in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995, p. 2708.

distruggono il buon senso come senso unico»⁵⁰ son posti “in cima” a quel capolavoro filosofico sul “gioco” tra senso e non senso scritto proprio agli sgoccioli dei “nostri” anni Sessanta da Gilles Deleuze⁵¹, a conferma della vitalità e l’inesausto interesse nei confronti dei discorsi logici che qui stiamo tentando di delineare per sommi capi:

«*SILLOGISMI*:

Quando un trio di proposizioni bilaterali di relazione è tale che:

1. Tutti i loro sei termini sono specie appartenenti allo stesso genere
2. Esse contengono due a due le coppie di classi condivisionali
3. Le tre proposizioni sono in relazione tale che, se sono vere le prime due, è vera la terza

il trio viene detto “sillogismo”, il genere di cui ciascuna proposizione del trio costituisce una specie viene chiamato “universo del discorso”; le prime due proposizioni sono dette “premesse” e la terza è la “conclusione”; inoltre, i due termini condivisionali delle premesse vengono chiamati gli “eliminandi” e gli altri due i “retinendi”.

Si dice che la conclusione di un sillogismo “consegue” dalle premesse: infatti solitamente è preceduta da un “quindi”.

Si noti che gli “eliminandi” vengono così chiamati perché vengono *eliminati* e non compaiono nella conclusione.

Si noti anche che la reale verità o falsità di una delle proposizioni del trio non incide sul fatto che la conclusione sia conseguente o meno dalle premesse, cosa che dipende interamente dai *rapporti reciproci* tra le proposizioni.

Prendiamo il trio:

Tutti i gatti capiscono il francese.

Alcuni polli sono gatti.

Alcuni polli capiscono il francese.

Tradotto in forma normale diventa:

Tutti i gatti sono creature che capiscono il francese.

Alcuni polli sono gatti.

Alcuni polli sono creature che capiscono il francese.

Così tutti e sei i termini son specie del genere “creature”.

Inoltre, la prima e la seconda proposizione contengono la coppia di classi condivisionali “gatti” e “gatti”; la prima e la terza contengono la coppia “creature che capiscono il francese”; la seconda e la terza contengono la coppia “polli” e “polli”.

⁵⁰ Gilles Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 11.

⁵¹ Si fa riferimento alla succitata *Logica del senso* del 1969 dove, proprio in apertura (“in cima”) al testo il filosofo fa riferimento ai libri Lewis Carroll che inducono, «al di là del piacere attuale, qualcosa d’altro, un gioco del senso e del non senso, un caos-cosmos» (*Ivi*, p. 7) (~).

E ancora, le tre proposizioni sono collegate in modo tale per cui, se fossero vere le prime due, sarebbe vera la terza. (si dà il caso che le prime due *non* siano del tutto vere nel *nostro* pianeta. Ma nulla vieta che siano vere su qualche *altro* pianeta, Marte, poniamo, o Giove, nel qual caso sarebbe vera *anche* la terza su quel pianeta, e i suoi abitanti si sarebbero assicurati così un originale privilegio *contingente*, ignoto in Inghilterra, e cioè, sarebbero in grado, in un momento in cui scarseggiassero le risorse, di utilizzare la governante per la cena dei bambini!)

Perciò questo trio è un sillogismo; il genere creature è il suo “universo”, le due proposizioni “Tutti i gatti capiscono il francese” e “Alcuni polli sono gatti” sono le premesse; la proposizione “Alcuni polli capiscono il francese” è la conclusione; i termini “gatti” e “gatti” sono gli “eliminandi” e i termini “creature che capiscono il francese” e “polli” sono i “retinendi”.

Quindi possiamo scrivere così:

Tutti i gatti capiscono il francese.

Alcuni polli sono gatti.

Alcuni polli capiscono il francese.»⁵²

5. Dopo Aristotele: la logica medievale

Dopo Aristotele, la logica filosofica ha conosciuto una prima evoluzione con la scuola megarico-stoica (V-III sec. a.C.) di cui, purtroppo, son pervenuti pochi e frammentari testi dai quali, tuttavia, emerge una novità fondamentale: mentre la logica aristotelica ineriva soprattutto i termini delle proposizioni (per questo chiamata “logica terminologica”), con i megarico-stoici si inizia a prestare più attenzione ai rapporti tra le proposizioni (da qui lo sviluppo della cosiddetta “logica inferenziale”). Sono sempre i megarico-stoici ad aver poi introdotto la «distinzione tra proposizioni *categoriche* e proposizioni *ipotetiche*»⁵³ poi ripresa dai logici medievali, così come l’accentuazione e l’analisi accurata del

⁵² Lewis Carroll, *Sillogismi*, in L. Carroll, *Symbolic Logic part I e Symbolic Logic part II* [scritti nel 1894 e pubblicati solo nel 1977], in Carla Muschio, *Lewis Carroll. Logica fantastica*, «Millelire», Anno VI, n° 10, Viterbo, 16 maggio 1998, pp. 5-6. Per quanto mi risulta, *Symbolic Logic* non è mai stato tradotto per intero in italiano. Ne esiste una versione ridotta in lingua francese, *Logique sans peine*, edita da Hermann nel 1966 con illustrazioni di Max Ernst, mentre nel 1969 in Italia si traduceva e pubblicava *Il gioco della logica* [titolo originale: *The Game of Logic*, 1886], Astrolabio-Ubaldini, Roma.

⁵³ M Mugnai, *Per una storia della logica dall’antichità a Boole*, in AA.VV., *9 lezioni di logica*, cit. p. 18.

comportamento dei termini che congiungono le proposizioni ipotetiche (“e”, “o”, “Se... allora”).

È tuttavia tra il XIII e il XIV secolo che la logica conosce forse il suo periodo di massimo splendore (almeno fino agli sviluppi dell'epoca contemporanea). Disciplina insegnata anche in ambito universitario, vede tra i principali esponenti, tra gli altri, Guglielmo da Ockham la cui opera principale, *Summa logicae* (1323 circa), influenzerà profondamente il pensiero scientifico dei secoli seguenti e, in particolare, la branca *modale* degli studi di logica. Nella *Summa* veniva infatti messa a fuoco la molteplicità e pluralità dei *modi* esistenti insieme alla conferma riguardo la primarietà dei quattro modi del *possibile*, dell'*impossibile*, del *necessario* e del *contingente*:

«Modale è quella proposizione nella quale viene posto il modo [...] E bisogna sapere che, sebbene tutti i filosofi siano pressoché concordi sul fatto che soltanto quattro modi – vale a dire ‘necessario’, ‘impossibile’, ‘contingente’ e ‘possibile’ – rendono modale una proposizione [...] – parlando in senso più generale, si può dire che i modi che rendono modali le proposizioni sono più di questi quattro»⁵⁴.

Un altro testo fondamentale risalente al periodo medievale è quello attribuito a Tommaso D'Aquino (sec. XIII circa), *De propositionibus modalibus* [*Sulle proposizioni modali*], a sua volta riportato da Massimo Mugnai in *Logica e Mondi possibili*⁵⁵: testo che stiamo usando come riferimento per ricostruire la storia della logica modale. Riportiamo di seguito alcuni passaggi dell'opuscolo medievale:

«Poiché la proposizione modale è chiamata così dal modo, per sapere cosa sia una proposizione modale bisogna sapere innanzitutto cosa sia il modo. Ora, il modo è una determinazione che accompagna una cosa, e lo si ha

⁵⁴ Guillelmi de Ockham, *Opera philosophica et theologica. Opera philosophica I, Summa logicae*, St. Bonaventure, New York 1974, p. 242

⁵⁵ M. Mugnai, *Logica modale e mondi possibili*, in L. FLORIDI (a cura di), «Linee di Ricerca», SWIF, 2003-6, pp. 673-71. Dal medesimo testo è tratta la citazione della *Summa logicae* di G. de Ockham della nota 53.

quando un nome aggettivo viene aggiunto a un sostantivo, così da determinarlo [...]. Bisogna anche sapere che il modo è triplice: ora infatti determina il soggetto della proposizione [...], ora determina il predicato [...] ora determina la composizione stessa del predicato col soggetto [...] ed è a questo solo modo che la proposizione è detta modale. Le altre proposizioni, invero, che non sono modali, sono dette *de inesse*.

[...] Delle modali, alcune sono *de dicto*, altre *de re*. La modale *de dicto* è quella nella quale tutto il *dictum* funge da soggetto e il modo viene predicato, come in “*Socratem currere est possibile* [che Socrate corra è possibile]”. La modale *de re* è quella nella quale il modo si interpone al *dictum*, come in “Socrate è possibile che corra”.

[...] Bisogna anche notare il fatto che il necessario ha somiglianza col segno universale affermativo [“Tutti”, “Ogni”], poiché ciò che è necessario è sempre; l'impossibile ha somiglianza col segno universale negativo [“Nessuno”], sé ciò che è impossibile non è mai. Il contingente, invero, e il possibile hanno somiglianza col segno particolare [“Qualche”], poiché ciò che è contingente e possibile, talvolta è e talvolta non è»⁵⁶.

Come sottolinea Mugnai, la differenziazione introdotta dai logici medievali tra le proposizioni modali *de dicto* e quelle *de res*, si è mantenuta pressoché inalterata fino all'epoca contemporanea. Altra fondamentale acquisizione riscontrabile nel testo su riportato sta nell'individuazione del nesso tra i quantificatori “Tutti”/“Ogni” e “Alcuni”/“Qualche” e le rispettive espressioni modali del *necessario* e del *possibile* che, come abbiamo detto sopra, costituiranno i due principali termini attorno ai quali ruoterà la riflessione logica.

Con la fine del Medioevo si assiste a un affievolimento di interesse nei confronti della logica modale e, in parte, anche della logica *tout court*. Nel periodo successivo, almeno fino al XVII secolo, si preferisce infatti indagare il mondo attraverso strumenti diversi da quelli adottati nei “secoli bui”; strumenti che vanno nella direzione di quell'antropocentrismo che regna, indiscusso, durante l'umanesimo.

⁵⁶ Thomae Aquinatis, *Reportationes*, in *Sancti Thomae Aquinatis Opera Omnia*, (Indicis Thomistici Supplementum), frommann-ho1zboog, Stuttgart, 1980, pp. 579-80. Citato sempre in M. Mugnai, *Logica modale e mondi possibili*, in L. FLORIDI (a cura di), «Linee di Ricerca», cit. p. 681-682.

Cap. II:

Leibnitz, tra mondi possibili e combinatoria

1. Leibniz: l'“impossibile necessario”

Impossibile in questa sede render conto in modo esaustivo del pensiero di Leibniz: “genio universale” i cui interessi si estendevano dalla matematica, alla logica, alla fisica, fino ad arrivare alla linguistica, alla storia, la giurisprudenza e, soprattutto, la teologia. Il più importante esponente del razionalismo – che con Newton si è conteso l'invenzione del calcolo infinitesimale – nonché artefice di quella “matematizzazione della logica” poi sviluppata nella seconda metà del secolo XIX ad opera di George Boole e Gottlob Frege. Fu sempre lui a “inventare” la logica binaria precorritrice dell'informatica e dell'intelligenza artificiale. Anzi, a dire il vero, in questo era stato anticipato dai cinesi che usavano il sistema bipartito già dal X secolo a.C.: motivo per cui il filosofo si interessò *pure* alla cultura cinese, tanto da essere stato il primo a introdurre e pubblicare in Europa il libro de *I Ching (Il libro dei mutamenti)* (~) con il titolo di *Novissima sinica* (1697) che, appunto, si basano sulla combinazione di due elementi – linee intere e linee spezzate – per un totale di sessantaquattro esagrammi.

Nonostante queste e altre impossibilità – non ultima quella data dalla dispersione e frammentarietà delle fonti poiché, come è noto, gran parte del suo pensiero è custodito in forma epistolare e difficilmente riconducibile a un quadro unitario – una breve (e più che parziale) ricognizione del suo pensiero è *necessaria* ai nostri fini: infatti è qui che risiede l'anello di congiunzione tra quanto detto fin ora a proposito di logica (quella modale in particolare) e la ripresa di quest'ultima in epoca moderna con le cosiddette teorie dei “mondi

possibili” che proprio da Leibniz traggono il loro nutrimento. Anche se Leibniz non dedicherà nessuno scritto specifico alla logica modale, sono moltissimi i riferimenti in merito a quest’ultima che si trovano disseminati tra le righe di vari trattati, lettere e saggi da cui ci proponiamo di ricavare – “nel migliore modo possibile” e sempre entro i nostri limiti – alcune coordinate funzionali al nostro discorso prendendo come punto di riferimento i tre volumi, curati da Massimo Mugnai ed Enrico Pasini, intitolati *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti Filosofici*.

2. *Dissertatio de Arte Combinatoria*

Iniziamo dall’inizio, ovvero da quel testo fondamentale e fondante che è la *Dissertatio de Arte Combinatoria*. Scritta a Lipsia nel 1666, quando aveva solo vent’anni, la *Dissertatio* costituisce l’estensione della sua tesi di laurea in giurisprudenza, redatta, quindi, prima che si dedicasse agli studi matematici. Già a partire dal titolo è evidente il riferimento a Raimondo Lullo (1235-1315), inventore della cosiddetta *Ars magna* descritta nell’*Ars compendiosa inveniendi veritatem seu ars magna et maior* (1274). Si tratta di un metodo (anche) mnemonico volto all’istituzione di una sorta di enciclopedia totale che permette di giungere alla verità per via logica (anzi, matematica) in ogni campo conoscitivo mediante l’ausilio di una serie di schemi e figure rappresentanti “concetti semplici” (o “primitivi”). Questi “principi semplici” (in tutto diciotto) erano stati desunti da Lullo partendo dal presupposto che ogni proposizione fosse scomponibile e riducibile a principi elementari che potevano poi essere combinati e ricombinati tra loro in tutti i modi possibili ottenendo, così, tutte le verità possibili. Opera che viene considerata come l’atto di nascita dell’“arte combinatoria” e per la cui elaborazione Lullo (~) si rifà alle teorie logiche e relative problematiche elaborate da Aristotele negli *Analitici*. Infatti, come abbiamo visto nel capitolo precedente, nell’impianto sillogistico degli *Analitici* Aristotele aveva operato la conversione dei concetti nelle lettere dell’alfabeto greco e, aggiungiamo qui, nel compiere questa operazione aveva intravisto l’opportunità di giungere a una sorta di scienza universale i cui principi fossero applicabili al di là delle scienze particolari. Rispetto ad Aristotele – che voleva

ricavare tali principi per via induttiva e non dimostrativa – Lullo vuole tuttavia risolvere il problema per via matematica: via che viene ripresa e percorsa quattro secoli dopo da Leibniz.

Come accennato sopra, è infatti proprio da Leibniz che si avvia quel processo di assimilazione della logica al linguaggio matematico (ricordiamo che fino al medioevo logica e matematica erano considerate due discipline ben distinte). In un periodo in cui, rispetto ai fasti della scolastica, la logica aveva subito un importante impoverimento ed era stata pressoché ridotta al sillogismo, Leibniz ne riconoscerà ed esalterà il valore stabilendo nuovi principi e lo farà proprio a partire dall'*Ars Combinatoria*. In questo contesto evidenzia da subito il rapporto della logica con la matematica poiché, come scrive, «ogni operazione della nostra mente è un *calcolo*». Sempre nell'*Ars Combinatoria* dedica poi un lungo passaggio all'analisi del sillogismo aristotelico dove sottolinea come, tuttavia, quest'ultimo esaurisca solo una parte della riflessione logica – ovvero la dimensione prettamente *dimostrativa* – mentre, secondo lui, la logica dovrebbe include anche una dimensione “inventiva” – l'*ars inveniendi* – attraverso la quale si possa scoprire e produrre anche il *nuovo*: un passaggio fondamentale per la nostra prospettiva perché qui si afferma la possibilità di produzione del *nuovo* a partire dalle *possibili combinazioni degli elementi preesistenti* (~). La combinatoria viene infatti esplicitamente associata all'arte di scoprire nell'omonimo saggio del 1675, dove si legge che:

«Nell'arte di scoprire ravviso due parti: la combinatoria e l'analitica. La combinatoria consiste nell'arte di scoprire le domande; l'analitica nell'arte di scoprire le risposte alle domande [...]. L'indagine è senza dubbio analitica, parlando con precisione, quando suddividiamo la cosa stessa in parti, con quanta esattezza ci è possibile, osservando attentamente la collocazione, il nesso e la forma delle parti e delle parti delle parti. È sintetica, o combinatoria, quando assumiamo qualcos'altro, esternamente alla cosa, per spiegare la cosa»⁵⁷

⁵⁷ G. W. Leibniz, *L'arte di scoprire*, in M. Mugnai, E. Pasini, *Introduzione*, in Massimo Mugnai ed Enrico Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, Utet, Torino 2000, p. 155.

Come Lullo, con l'*Ars Combinatoria* Leibniz si pone l'obiettivo di fondare un linguaggio universale basato sulla permutazione di "concetti semplici"⁵⁸ in

⁵⁸ Per chiarire la distinzione tra "concetti semplici" e "complessi" introduciamo qui, brevemente, qualche informazione circa la concezione ontologico-linguistica di Leibniz. Concezione di stampo nominalista secondo la quale «ogni cosa in natura può essere spiegata facendo completamente a meno degli universali e delle formalità reali» [come si legge nella *Dissertatio preliminaris* al *De veris principii et vera ratione philosophandi contra pseudo-philosophos* di Mario Nizolio, opera del 1553 – scritta contro la filosofia scolastica – di cui Leibniz curò una nuova edizione e relativa prefazione nel 1670. Adesso in Akademie der Wissenschaften zu Berlin (a cura di), *Sämtliche Schriften und Briefe* VI, 2, Akademie-Verlag, Leipzig-Berlin 1923, p. 428], ovvero: fatta eccezione per le sostanze singolari, tutto può essere ridotto a *nome*. Tuttavia, pur simpatizzando per la prospettiva nominalista, Leibniz mette in guardia rispetto ad alcune posizioni "estremiste", come quella hobbesiana (che riducendo gli universali a nomi giunge a ricondurre perfino la verità a fatto puramente nominale) e, soprattutto, rispetto al nominalismo di Mario Nizolio (1488-1567). Secondo Leibniz quest'ultimo aveva ragione nell'affermare che gli universali sono *nomi* e non sono *cose*, ma sbagliava nel ritenere che se sparissero dal mondo gli enti singolari da cui si formano i generi e le specie, allora anche queste ultime scomparirebbero. Come precisa in alcune note autografe riportate sulla copia dell'opera di Nizolio – ossia il *De veris principii et vera ratione philosophandi contra pseudo-philosophos* (1553) – in suo possesso: «qui sbaglia, infatti una volta che dal mondo scomparissero i singolari, nondimeno la proposizione universale nei possibili conserverà la verità» [Akademie der Wissenschaften zu Berlin (a cura di), *Sämtliche Schriften und Briefe* VI, 2, cit. p. 448.] perché – si legge in altre note – «la scienza non verte soltanto sugli esistenti, ma anche intorno ai possibili [...]. La scienza dunque non verte intorno agli universali reali, ma intorno a tutti i singolari, anche possibili»⁵⁸ [Ivi, p. 461]. Qui sta il problema dell'empirismo radicale che, nel ricondurre gli universali a una collezione di "nomi singolari", cancella la possibilità di procedere per via dimostrativa.

Altrove Leibniz opera una distinzione tra idee/concetti e linguaggio considerando le prime "naturali" e il secondo "artificiale/arbitrario" e specificando come le "idee semplici" siano afferrabili in modo diretto dall'intuizione mentre, per cogliere le "idee complesse", abbiamo bisogno di far ricorso ai simboli (ovvero al linguaggio). Come ci ricorda Massimo Mugnai, qui «la concessione a quella che potremmo chiamare "istanza nominalistica" è notevole: il linguaggio [...] è un mezzo indispensabile per pensare [...], le nostre idee complesse, in un certo senso, sono nomi» [M. Mugnai, *Introduzione*, in Massimo Mugnai ed Enrico Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Utet, Torino 2000, p. V]. Seguendo sempre le coordinate forniteci da Mugnai, un passaggio fondamentale lo si individua nel *Dialogo* del 1677, dove Leibniz pone il problema del rapporto tra verità e arbitrarietà/pluralità del linguaggio a partire dalla constatazione che, nonostante le infinite varietà, tutti i sistemi linguistici giungano alle medesime verità. Questo stato di cose è dato dal fatto che il linguaggio non è del tutto arbitrario ma c'è in esso anche qualcosa di «permanente, vale a dire nella relazione rispetto alle cose» [Akademie der Wissenschaften zu Berlin (a cura di), *Sämtliche Schriften und Briefe* VI, 2, cit. p. 25]. Sempre nel medesimo *Dialogo* opera un'altra fondamentale distinzione, ovvero quella tra pensieri attuali (il pensiero *in sé*, indipendente dalla mente che lo pensa) e i pensieri possibili (esistenti nella mente di qualcuno). Come sottolinea lo studioso, qui bisogna introdurre un'ulteriore specificazione, ossia la distinzione tra due tipi di idea: quella archetipica, delle cose create e possibili esistenti nella mente di Dio, e quella umana legata all'attività del pensiero. Per quanto riguarda le idee *in mente Dei*, in estrema sintesi, possiamo sostenere con Mugnai che, nella lettura leibniziana (che risente di un forte sostrato platonico-agostiniano) queste da un lato sono considerate eterne, immutabili e non "formate" (e dunque nemmeno create da Dio), dall'altra che queste idee siano *in Dio* «in quanto dalla congiunzione di tutte le forme assolute, ovvero di tutte le perfezioni possibili, nel medesimo soggetto, si ha l'Ente perfettissimo». Inoltre, come ricorda sempre Mugnai, in diversi passaggi Leibniz sembra istaurare una sorta di coincidenza tra le idee presenti nell'intelletto divino e i numeri, entrambi consistenti nella "mera possibilità" (dove quest'ultima è spesso usata come sinonimo di "idea") e, come scrive altrove, che «numeri, unità e frazioni hanno la natura delle relazioni» [C. I. Gerhardt (a cura di), *Die philosophischen Schriften* Asher, cit. vol. 2, p. 304]: visione «del tutto conforme alla convinzione che le idee siano "modi": anche le

simboli che poi possono essere combinati tra loro algoritmicamente mediante l'applicazione di alcune regole. Obiettivo che richiede *in primis* un'analisi dei concetti al fine di giungere a individuare i cosiddetti "concetti primitivi" chiamati anche "termini di prima classe"; una volta individuati, questi dovranno essere elencati in successione per formare la prima serie (tra quelli indicati nell'*Ars* abbiamo: [1] il punto; [2] lo spazio; [3] l'interposto, etc., con il possibile al diciassettesimo posto); successivamente si procederà combinando a due a due i concetti primitivi per ottenere la seconda serie; a tre a tre per la terza serie e così via. Il passaggio seguente consisterà nella permutazione dei concetti primitivi in segni comprensibili a tutti, a prescindere dalla lingua di provenienza. Ricordiamo che alla base della creazione di una lingua universale c'è la volontà di facilitare la comunicazione umana ed evitare i malintesi derivanti dalla polisemia insita nel linguaggio.

L'*Ars combinatoria* è un progetto profondamente legato al desiderio leibniziano di realizzare un'enciclopedia capace di render conto di *tutte le conoscenze* acquisite dall'uomo da porre come base per l'acquisizione di nuovi saperi. Più volte nel corso della sua vita Leibniz tenterà quest'impresa, formulando vari progetti con altrettanti differenti criteri che vanno dall'ordine alfabetico, a quello disciplinare, dal generale al particolare e persino all'inclusione di informazioni relative agli aspetti materiali del lavoro (~). Nonostante gli sforzi, tale progetto non riuscirà mai a trovare una forma soddisfacente e la struttura/criterio da adottare per la messa a punto dell'enciclopedia resterà indeterminata, sospesa nell'indecidibilità tra tutti i possibili criteri adottabili per ordinare la conoscenza e il mondo (~).

relazioni infatti sono "modi" delle cose, e non cose o sostanze» [M. Mugnai, *Introduzione*, cit. p. XII]. Ponendosi poi il problema della relazione tra le idee nella mente di Dio – così come le abbiamo grossolanamente descritte nelle righe precedenti – e quelle che risiedono nella mente dell'uomo, Leibniz, seguendo la linea tracciata dalla scolastica, afferma che c'è una sostanziale affinità tra le due data dalla natura *non* arbitraria del segno – ovvero dalla sua dipendenza dalle cose – che, a sua volta, come in una sorta di moto circolare, viene garantita da Dio: «Non occorre immaginarsi che idee come quelle del colore o del dolore siano arbitrarie, e senza rapporto o connessione naturale con le loro cause: non è consuetudine di Dio agire con poco ordine e ragione. Direi piuttosto che c'è un tipo di somiglianza non totale e per così dire *in terminis*, ma espressiva o di rapporto d'ordine». [Akademie der Wissenschaften zu Berlin (a cura di), *Sämtliche Schriften und Briefe*, cit. Vol. VI, 6, p. 131]

È sempre nell'*Ars Combinatoria* che troviamo abbozzata quella tanto nota quanto fondamentale distinzione tra le *verità di ragione* e le *verità di fatto*:

«quest'arte della combinazione si rivolge interamente ai teoremi, ossia alle proposizioni che appartengono alla verità eterna, ovvero che sono tali non per arbitrio di Dio ma in virtù della propria natura. In verità tutte le proposizioni singolari [...] oppure le *osservazioni*, vale a dire proposizioni universali, la verità delle quali è fondata non nell'essenza, ma nell'esistenza, sono tutte vere come per caso, cioè per arbitrio di Dio [...]. Di queste non si dà dimostrazione, bensì induzione.»⁵⁹

Distinzione che, come specificano Mugnai e Pasini nell'*Introduzione*, verrà ulteriormente approfondita nella *Monadologia* (1714) dove scrive che:

«le verità di ragionamento sono necessarie e il loro opposto è impossibile, mentre quelle di fatto sono contingenti e il loro opposto è il possibile. Quando una verità è necessaria, se ne può trovare la ragione mediante l'analisi, risolvendola in idee e in verità più semplici, finché non si arrivi a quelle primitive.»⁶⁰

3. Dall'*Ars combinatoria* ai mondi possibili

Sempre nella *Monadologia* troviamo la definizione di un altro fondamentale concetto della filosofia leibniziana, ovvero, appunto, il concetto di *monade* (~): quell'"atomo spirituale", indivisibile, privo di parti e di estensioni, chiuso in se stesso e dunque privato della possibilità di relazionarsi con le altre monadi – per questo descritte come entità "senza porte né finestre" –; la *monade*, in estrema sintesi, è sostanza individuale e individuante. Dico "individuante" perché, come ricordano Mugnai-Pasini, sia nelle lettere indirizzate ad Arnauld a partire dal 1686 che nel *Discorso di metafisica*, «la sostanza individuale viene caratterizzata

⁵⁹ C. I. Gerhardt (a cura di), *Die philosophischen Schriften* Asher, Berlin 1849-63, vol. 4, p. 69, riportato e tradotto in M. Mugnai, E. Pasini, *Introduzione*, in Massimo Mugnai ed Enrico Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit., p. 32.

⁶⁰ *Ivi*, vol. 6 p. 612, in *Ibidem*.

dal fatto di essere correlata a un *concetto completo* o *nozione completa*, che contiene tutto ciò che le si può attribuire con verità»⁶¹; essa è una descrizione completa della sostanza che include ogni momento della sua esistenza e, in virtù della connessione esistente tra le cose, arriva a includere l'intero universo. Ovviamente, tale "completezza" può essere pensata solo da Dio ed è legata all'idea che un siffatto insieme di determinazioni può appartenere solo a un dato individuo reale e non ad altri (~). È questa una delle più importanti nozioni che si trovano a fondamento della metafisica a "mondi possibili". Come si legge nella *Teodicea*: «Chiamiamo *mondo* tutta la serie e tutta la collezione di tutte le cose esistenti, affinché non si dica che più mondi avrebbero potuto esistere in differenti luoghi e differenti tempi»⁶². Ne consegue che, come l'individuo, uno stesso concetto completo non può appartenere a più mondi.

Per comprendere meglio la nozione di "mondi possibili" e la più che famosa affermazione secondo la quale Dio avrebbe creato il "migliore dei mondi possibili" tra tutte le serie di mondi possibili – presenti simultaneamente nella sua mente in una sorta di "spazio" logico chiamato da Leibniz *il paese dei possibili* (dunque uno spazio di *co-possibilità*) (~) –, bisogna prima fare una breve digressione relativa alla concezione leibniziana dei concetti modali. Infatti, anche se la concezione di questi ultimi resta sostanzialmente fedele alle posizioni scolastiche, la grande novità introdotta da Leibniz consiste nell'«esprimere le modalità usando la quantificazione su un dominio di mondi possibili»⁶³. Come si legge di seguito – in assonanza con la scolastica – per Leibniz:

«*Impossibile* è ciò che implica un assurdo.

Possibile è non impossibile.

Necessario ciò il cui opposto è impossibile.

⁶¹ M. Mugnai e E. Pasini, *Introduzione*, in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit. p. 33.

⁶² C. I. Gerhardt (a cura di), *Die philosophischen Schriften*, cit., vol. 6, p. 107, in M. Mugnai ed E. Pasini, *Introduzione*, in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit., p. 43.

⁶³ M. Mugnai, *Logica modale e Mondi possibili*, in L. FLORIDI (a cura di), «Linee di Ricerca», cit. p. 694.

Contingente ciò che non è necessario.»⁶⁴

Nel considerare il *possibile* come un non impossibile è implicito il fatto che esso non debba contenere contraddizioni o condurre all'assurdo. Per quanto riguarda il *necessario* – sempre seguendo l'impostazione della filosofia scolastica – Leibniz sottolinea come esso possieda diverse forme e/o modi che vanno tenuti ben distinti per non incappare nel «problema del riconoscimento della contingenza e della libertà»⁶⁵, ovvero quell'«antichissimo dubbio del genere umano [che] concerne il modo in cui libertà e contingenza possano conciliarsi con la serie di cause e con la provvidenza»⁶⁶ (~) (ricordiamo che il problema del rapporto tra *contingenti futuri* e *necessità* era stato posto da Aristotele nel cap. IX del *De interpretatione*).

Proseguendo con l'analisi, i modi del *necessario* indicati da Leibniz possono essere ricondotti a due tipologie fondamentali: 1) la *necessità assoluta*, che si ha quando il suo contrario implica una contraddizione che ne elimina la possibilità di comprensione e include la *necessità del conseguente* (come del caso dei condizionali del tipo “Se *p*, allora *q*”, quando il conseguente *q* è vero a prescindere dalla verità di *p*); 2) la *necessità ipotetica*, che gli scolastici chiamavano *necessità secundum quid*, che si ha solo a patto di presupporre certe condizioni. Quest'ultima tipologia è fondamentale alla comprensione del problema relativo ai “futuri possibili” (pur connesso al problema della libertà) in rapporto all'onniscienza divina (e il relativo determinismo):

«Tutto ciò che è futuro, Dio lo conosce prima; tutto ciò che Dio conosce prima, lo conosce infallibilmente; tutto ciò che Dio conosce infallibilmente, è infallibile. Ciò che è infallibile è inevitabile; ciò che è inevitabile è necessario. Dunque tutto ciò che è futuro è necessario. È tale però di una necessità che non toglie la libertà e la contingenza. Sebbene infatti tutte le

⁶⁴ E. Bodemann (a cura di) *Die Leibniz-Handschriften der kön öff Bibliothek zu Hannover*, Hahn'sche Buchhandlung, Hannover-Leipzig 1895, vol. IV, 7c, 78r [testo inedito riportato in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit. p. 39].

⁶⁵ M. Mugnai, *Introduzione*, in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit. p. 40.

⁶⁶ G. W. Leibniz, *Sulla libertà, la contingenza e la serie delle cause, sulla provvidenza*, in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit. p. 396.

cose future siano necessarie, tuttavia non sono necessarie di per sé e in modo assoluto, vale a dire *ex terminis*, ma *per accidem* o *secundum quid*»⁶⁷.

In questo caso si tratta della necessità *della* conseguenza: al contrario del primo caso dove il conseguente era vero a prescindere dalla premessa, qui è la conseguenza ad essere necessaria, ovvero derivante e vincolata necessariamente dalla premessa. In questa tipologia di necessità troviamo anche la *necessità morale* che si ha quando, ad esempio, Dio deve creare un mondo ma nel farlo è vincolato alla propria assoluta saggezza per cui sarà “costretto” a creare *il migliore tra i mondi possibili* (~): una costrizione che, tuttavia, non coincide con quella imposta della *necessità assoluta* perché gli altri *mondi compossibili* (~) appartenenti alla mente divina non producono alcuna contraddizione.

Un altro problema legato ai concetti modali è dato dal complesso rapporto tra analitica e contingenza nello stabilire la verità degli enunciati. Partendo proprio dagli *Analitici* aristotelici, Leibniz si pone infatti come obiettivo quello di articolare una dottrina dei rapporti di inerenza, ossia del modo in cui il predicato è non solo legato ma *compreso* e/o appartenente al soggetto: secondo il filosofo, tutte le proposizioni che soddisfano questa condizione sono *vere* e qualsiasi enunciato complesso può essere ridotto alla forma basica “A è B”, ovvero la forma soggetto-predicato da cui si possono poi ricavare tutte le forme complesse mediante la giustapposizione degli enunciati semplici introdotti dai connettivi “se...allora”, “e”, “né...né” ecc. e le loro possibili combinazioni. Dire che tutti gli enunciati in cui il soggetto è compreso nel predicato sono veri, significa ammettere che lo sono non solo nel caso in cui la proposizione è *necessaria* o *possibile* ma anche nel caso in cui la proposizione sia *contingente*. Un’affermazione problematica poiché per Leibniz la verità è logico-analitica ed è legata principalmente ai *possibili* e solo secondariamente agli esistenti.

⁶⁷ Akademie der Wissenschaften zu Berlin (a cura di), *Sämtliche Schriften und Briefe* VI, 4B, Akademie-Verlag, Leipzig-Berlin 1923, p. 1381 [Il volume in questione, facente parte dell’edizione critica curata dall’Accademia di Berlino divisa in otto sezioni, raccoglie gli scritti filosofici di Leibniz. Il passaggio è riportato sempre in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, cit. p. 49.]

Le soluzioni adottate per uscire da questo problema – seguendo sempre i ragionamenti dei curatori – sono due. La prima ha a che fare con il calcolo infinitesimale ed è di natura *dimostrativa*: ossia, se data la proposizione “A è B” se ne può dimostrare la *verità* in un numero finito e limitato di passaggi, allora è *necessariamente vera*; se invece l’analisi richiede più passaggi, allora sarà *contingente* e, tuttavia, pur sempre *vera*. Interessante in questo secondo caso è che l’analisi potrebbe andare avanti (o, piuttosto, indietro) all’infinito e che tale infinitezza sia, ovviamente, comprensibile solo a Dio il quale, tuttavia, non ne può dare dimostrazione. La seconda soluzione al problema riprende la distinzione tra *necessità assoluta* e *necessità ipotetica*. In questo caso Leibniz, per spiegare e caratterizzare la natura delle ipotesi, fa appello ai cosiddetti *decreti divini*: mentre, ad esempio, le verità della geometria concernono solo la definizione dei termini e la logica che li unisce, le verità di fatto (contingentemente vere) dipendono *anche* (e non solo) dal volere di Dio in quanto presuppongono la *serie dell’universo* da lui scelta liberamente:

«Asserire che la proposizione “Cesare ha passato il Rubicone” è contingente, significa dunque asserire, propriamente, che – *indipendentemente dall’ipotesi dei decreti divini*, ovvero *in sé* – era possibile che Cesare *non* passasse il Rubicone. Non è difficile accorgersi tuttavia che, dietro questa giustificazione della contingenza, si cela un problema: se i decreti sono parte costitutiva del concetto completo di Cesare, com’è possibile che, cambiando i decreti, o prescindendo semplicemente da essi, il nome “Cesare” si riferisca ancora al *nostro* Cesare?»⁶⁸ (~)

Qui c’è nuovamente il problema dell’individuazione congiunta al problema della libertà dell’individuo “reale”. Nel paragrafo successivo dell’Introduzione, si analizza proprio il problema della conciliazione tra libertà e determinismo. Per Leibniz ogni azione umana è determinata perché ha sempre una causa e, tuttavia, tale determinismo non è incompatibile con la libertà individuale. Questo è uno dei passaggi più importanti ai fini della nostra tesi perché il problema viene risolto da Leibniz presupponendo che l’anima sia abitata e agita da un conflitto

⁶⁸ M. Mugnai ed E. Pasini *Introduzione*, in M. Mugnai ed E. Pasini (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, cit. p. 46.

di forze o, detto altrimenti, da un conflitto di possibilità, un attrito prodotto da impulsi concorrenti dove l'azione è il risultato del prevalere di uno di questi impulsi sugli altri. Al di là delle varie implicazioni e complicazioni relative a questa visione (come l'analisi della volizione in rapporto agli impulsi razionali; la distinzione tra necessità logica e le inclinazioni etc.) quel che ci interessa – per assonanza o “somiglianza di famiglia” –, è l'ammissione della co-esistenza dei possibili – tanto all'interno del singolo individuo quanto quella esistente nelle serie di mondi possibili – e il fatto che queste “serie” o insiemi di possibilità, proprio in virtù della loro co-esistenza, siano abitate da un conflitto agonistico che ne mette in evidenza la natura intrinsecamente relazionale (~) e conflittuale.

4. Leibniz nel '900

È agli inizi del Novecento che assistiamo a una ripresa dell'interesse nei confronti degli studi leibniziani. Un interesse dato soprattutto, come ci ricordano sempre Mugnai-Pasini, dalla conformazione consapevolmente *ipotetica* (~) delle sue riflessioni che, al di là del rigorismo metodologico, son sempre coscientemente congetturali e votate a una filosofia che non resta chiusa in se stessa ma è aperta alle altre scienze; una filosofia che ha saputo porre domande relative a temi di grande interesse (come verità, identità e necessità) in modo intelligente e intuitivo.

È proprio dalla leibniziana idea di *mondi possibili* che a metà del secolo scorso si inizia ad elaborare una semantica modale di stampo logico: prima da Rudolf Carnap nel 1947, con il fondamentale *Meaning and Necessity*, e poco dopo, tra gli anni Cinquanta e, non a caso, gli anni Sessanta viene ripresa dal filosofo e logico americano Saul Kripke considerato il “padre” della cosiddetta “semantica a mondi possibili” (o “semantica kripkeana”) (~). Una semantica che ha avuto varie ripercussioni all'interno della filosofia del linguaggio per quanto concerne la determinazione di verità o falsità degli enunciati (in particolare rispetto agli enunciati detti *controfattuali*, *condizionali contrari ai fatti* e *condizionali*

coniuntivi)⁶⁹. Senza addentrarci troppo nei serpentini meandri di tale logica, diciamo solo che è qui che trova compimento la nozione di “relazione di accessibilità” tra i mondi. In parole più che povere, si tratta di una teoria in cui si afferma che il valore di verità di un enunciato modale in un mondo possibile, può essere condizionato e determinato dal valore che ha in un altro mondo possibile se c’è qualcosa che li mette in relazione.

L’esempio classico usato per chiarire il significato di questa relazione è quello di pensare a un individuo identico a noi che vive in un altro mondo possibile: se entrambi i “noi” vedono l’altro “noi”, si ha, ad esempio, una *relazione di accessibilità simmetrica e transitiva*. Tra gli aspetti filosoficamente interessanti messi in rilievo da Mugnai è che questa possibilità relativizza il concetto di *necessità* e, quindi, di *possibilità* perché

«sebbene l’intuizione fondamentale rimanga quella di considerare *necessariamente vero* un enunciato che è vero in tutti i mondi possibili [come affermava Leibniz], il concetto di “tutti i mondi possibili” viene limitato dalla *relazione di accessibilità*: un dato enunciato *p* è necessario se è vero in tutti i mondi possibili *accessibili* a un dato mondo»⁷⁰.

Al di là delle implicazioni semantiche e logico-matematiche di questa teoria, non è tuttavia difficile capire quanto essa abbia dato adito a numerosi problemi filosofico-ontologici, primo tra tutti, quello relativo al principio di individuazione (\sim): infatti, l’ammissione dell’esistenza di molteplici mondi possibili implica, di necessità, anche quella dei molteplici “individui possibili” e porta a chiedersi come possa un individuo essere lo stesso in due o più mondi diversi. Un problema che è stato ampiamente indagato in ambito fantascientifico dove le supposizioni controfattuali sono diventate un vero e proprio *topos*.

⁶⁹ Si veda a questo proposito il saggio di M.J. Cresswell, *Mondi possibili*, [trad. di Sandro Zucchi], Titolo originale: *Possible Worlds*, pubblicato in «Studia Poetica», 2, 6-16. Ripubblicato in M. J. Cresswell (1988) *Semantical Essays*, Kluwer, Dordrecht, 3-11.

⁷⁰ M. Mugnai, *Logica modale e Mondi possibili*, in L. FLORIDI (a cura di), «Linee di Ricerca», cit. p. 705.

5. Mondi possibili e controfattuali nell'immaginario fantascientifico

I leibniziani “mondi possibili” hanno esercitato un'indubitabile fascinazione nell'immaginario fantascientifico come luogo d'elezione del Possibile: *Il peggiore dei mondi possibili* è il titolo dato alla fondamentale antologia orwelliana curata da Massimo Scorsone per Mondadori (2020), dove quest'ultimo sceglie un titolo che rinvia direttamente – seppur in forma invertita – ai mondi leibniziani; ancora prima, proprio a ridosso degli anni Sessanta, Sergio Solmi e Carlo Fruttero curavano l'antologia *Le meraviglie del possibile* (1959), dove venivano raccolti testi dei più importanti autori di quel genere che molti, ancora oggi, faticano a considerare “vera letteratura” (tra gli autori presenti nell'antologia ricordiamo H. G. Wells, Ray Bradbury, Philip K. Dick e Isaac Asimov). Solmi, nella prefazione al volume, confutando l'affermazione di Maurice Blanchot secondo cui la *science-fiction* avrebbe una marcata funzione profetica, sottolinea come essa se ne discosti perché:

«profetare significa leggere un solo futuro nell'intera, misteriosa, omogenea complessità del presente: e impegnarsi su quel futuro, e non su un altro. La profezia può essere ambigua, ma non mai pluralistica. Come può conciliarsi con la funzione profetica la contraddittorietà delle infinite ipotesi che la *science-fiction* affaccia continuamente, le migliaia di futuri ch'essa ci prospetta? [...] La profezia che si avvera non è una casualità, ma il risultato della difficile lettura di un'unità profonda, viscerale, nell'infinita complessità del presente [...]. La previsione della *science-fiction* che risulterà esatta è lo sviluppo di un'ipotesi o il verificarsi di una probabilità statistica»⁷¹.

Più avanti Solmi ricorda come siano state le stesse rivoluzioni verificatesi in campo matematico-scientifico ad aver provocato il vacillare delle leggi di causalità e aver assottigliato il confine tra il Possibile e l'immaginario. Una prospettiva che, al di là delle assonanze terminologiche con quanto detto fin ora a proposito dei “futuri possibili”, ci permette di introdurre un altro punto di vista

⁷¹ S. Solmi, *Prefazione*, in S. Solmi e C. Fruttero, *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*. Einaudi, Trento 2014 [prima edizione: «Supercoralli», Torino 1959].

relativo alla natura ipotetico-congetturale dei mondi immaginati dalla fantascienza. Il punto di vista è quello presentato da Umberto Eco nei saggi *I mondi della fantascienza* (1984) e *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte* (1980). Nel primo testo l'attenzione di Eco è rivolta a marcare la distinzione tra la narrativa "realistica" e quella fantascientifica, dove asserisce che la prima costruisca dei mondi controfattuali che sono, tuttavia, strutturalmente simili al nostro (anche dal punto di vista logico), mentre i mondi possibili della fantascienza presuppongono un mondo *strutturalmente* diverso da quello che conosciamo in cui, tuttavia, la speculazione controfattuale

«è condotta estrapolando, da alcune linee di tendenza del mondo reale, la possibilità stessa del mondo futuribile. Ovvero, la fantascienza assume sempre la forma di una anticipazione e l'anticipazione assume sempre la forma di *una congettura* formulata a partire da linee di tendenza reali del mondo»⁷².

Un saggio volto a sottolineare la parentela esistente tra scienza e fantascienza poiché quest'ultima è, secondo Eco, un "gioco" narrativo basato sugli stessi presupposti su cui si regge la scienza, ovvero sulla costruzione di *congetture*, sulla formulazione *ipotetica* delle *leggi* che regolano e animano la possibile esistenza dei "mondi possibili". Un sodalizio strutturale tra "arte" e scienza che, oltre a sottolineare la necessaria istituzione di regole per la creazione dei "mondi possibili" attraverso la via maestra del ragionamento *ipotetico*, ricorda da vicino il monito leibniziano rivolto a Nizolio con la sottolineatura dell'appartenere alla scienza non solo del mondo reale ma anche di tutti i mondi possibili (~).

Nel secondo testo il semiologo evidenzia la differenza che vige tra probabilità e possibilità. Se la possibilità fosse solamente quel che potrebbe accadere ma non è ancora accaduto (cioè il "non impossibile" e "non necessario"), la vita intesa nel senso entropico-biologico – sostiene Eco – sarebbe senza dubbio l'attuarsi di

⁷² Umberto Eco, *I mondi della fantascienza*, versione ridotta della comunicazione al convegno tenutosi a Roma il 2 maggio del 1984 su scienza e fantascienza. Adesso in Umberto Eco, *Sugli specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano 2015 [prima edizione: Bompiani, 1985], p. 240.

«una serie di possibilità ([...] dove la possibilità del conseguente è determinata dalla attuazione delle possibilità precedenti)»⁷³. In questo caso, però, si starebbe confondendo la possibilità con la nozione matematica di probabilità statistica che è «calcolabile solo all'interno di un gioco retto da regole, e cioè all'interno di una di quelle deviazioni provvisorie della curva generale dell'entropia che Reichenbach chiama *branch system*»⁷⁴. La probabilità (statistica) che qualcosa avvenga è dunque computabile all'interno di *quel* sistema retto da *quelle* specifiche regole. Ma la vita non funziona così – dice Eco – perché posso cambiare le “regole del gioco”, ovvero il sistema di riferimento (che poi è quello che fa la fantascienza costruendo mondi possibili strutturalmente diversi); e prosegue dicendo che

«A questo punto interviene una nozione di possibilità che è diversa da quella di probabilità, perché non è più statistica e quantitativa ma qualitativa. La possibilità etica che mi interessa è una probabilità che, alla luce di un certo universo di rapporti, fa senso»⁷⁵.

Bisogna chiarire che l'intervento cui Eco era stato invitato a parlare aveva per oggetto, come si evince dal titolo, la combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte: «temi» – dice in apertura dell'intervento – «già di per sé intrattabili, a causa della difficoltà di definire la possibilità, la combinatoria, il concetto di incombenza e persino quello di morte»⁷⁶. Temi che si prefigge di trattare dal punto di vista etico, dove l'etica – dopo la “morte di Dio” – ha però definitivamente abbandonato le implicazioni teologiche («giudico etico ogni problema di fronte alla irrisolvibilità del quale un uomo potrebbe commettere suicidio. Nessuno a mia scienza, ha mai commesso suicidio a causa della infinita onnipotenza di Dio»⁷⁷). Chiarito il quadro d'insieme, si può proseguire con la disamina del Possibile e specificare che le possibilità di cui parla Eco sono degli

⁷³ U. Eco, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*. Relazione tenuta a Fermo nell'aprile del 1980, al colloquio *Le frontiere del tempo* pubblicato da Il Saggiatore (1981) negli omonimi atti del convegno. Adesso in U. Eco, *Sugli specchi ed altri saggi*, cit. p. 268.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 269.

⁷⁶ *Ivi*, p. 266.

⁷⁷ *Ivi*, p. 267.

incorporali – come il *tempo* – che generano significato perché dati da *rapporti semantici* e, dunque, appartenenti all'ordine dello strutturale, «dello strutturale costruito, quindi del culturale, ovvero del sociale». Tuttavia tale struttura non è costruita ad albero ma appartiene all'ordine del rizomatico – scrive Eco «prendendo a prestito un termine di una teoria altrui»⁷⁸ – proprio perché *incorporale* e dunque non soggetta alle leggi che investono il rapporto tra antecedente e conseguente cui sono invece soggetti i corpi fisici.

È a questo punto che Eco inizia a parlare dei *controfattuali* come di quei casi in cui l'incorporalità dei rapporti – in particolare quelli di tipo ipotetico – si deve tuttavia scontrare con i fatti, laddove i «veri controfattuali sono [...] sempre legati a un indice temporale e a un operatore d'identità»⁷⁹. A Eco non interessano le speculazioni dei logici sui controfattuali volti alla determinazione della verità in un enunciato ma, più concretamente, gli interessa il fatto stesso che i controfattuali rechino in sé la coscienza – e il dramma – dell'inalterabilità e l'impensabilità del tempo passato. Cosa che «non risulta così evidente dagli esercizi della logica modale da Leibniz a Kripke, perché la logica modale calcola i mondi possibili come insiemi vuoti», ma che risulta lampante nell'ucronia fantascientifica, ispiratrice dei mondi possibili, con l'esplorazione dei viaggi indietro nel tempo volte a modificare le catene causali chiuse. Come ipotizza Hans Reichenbach, «non c'è nessuna contraddizione a immaginare catene causali chiuse [...]. Per esempio potrebbe accadere che qualcuno incontri il proprio se stesso ad uno stadio anteriore»⁸⁰. Eppure, controbatte Eco, è proprio questo l'elemento inammissibile: il venir meno del principio di individuazione, l'impossibilità di stabilire chi sia l'«io» all'interno di quel gioco moltiplicatorio, perché «si è *io* rispetto a proprietà relazionali stabilite come rilevanti in un certo universo»⁸¹. Dunque, data la natura relazionale dell'identità, risulta impossibile modificare solo un elemento senza modificare tutto perché, dice D.K. Lewis,

⁷⁸ *Ivi*, p. 271.

⁷⁹ *Ivi*, p. 274.

⁸⁰ Hans Reichenbach, *The direction of time*, University of California Press, 1956, p. 37, in U. Eco, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, cit. p. 277.

⁸¹ *Ivi*, p. 281. Si segnala che tra gli esempi riportati da Eco per dimostrare la contraddittorietà «identitarie» di certe ucronie fantascientifiche, troviamo il racconto *La scoperta di Morniel Mathaway* di William Tenn pubblicato proprio nella succitata antologia *Le meraviglie del possibile*.

«le differenze non valgono mai una alla volta ma a moltitudini infinite. Prendete, se vi riesce, un mondo diverso dal nostro solo per il fatto che Cesare non ha mai attraversato il Rubicone. Il suo dilemma e le sue ambizioni sono gli stessi che nel mondo attuale? E la regolarità del suo carattere?»⁸².

Eco propone due soluzioni al problema di cui la prima è un'ammissione dell'esistenza *ontologica* di altri mondi possibili abitati da altrettante controparti di noi stessi: soluzione – dice – poco soddisfacente per quanto riguarda il problema dell'identità. La seconda è quella di considerare i mondi possibili come *costrutti linguistici* che, in quanto *costruiti*, si ottengono «contrattando le condizioni rispetto alle quali gli individui vi sono descritti»⁸³ per poi compararli a quelli presenti nel mondo reale dove anche quest'ultimo è soggetto alle stesse leggi e congetture. È solo in questo modo, sostiene Eco, che il controfattuale può essere *pensato* e può avere un peso dal punto di vista etico.

Prosegue il magistrale saggio con una citazione tratta da *Le città invisibili* di Italo Calvino, dove viene riportato quasi per intero il quarto capitolo intitolato *Le città e il desiderio*: quel desiderio che è l'unico modo in cui «il controfattuale può essere pensato, a patto di restrizioni di tipo narrativo, ovvero letterario, nell'ordine (diciamo per metafora) [e, appunto,] del desiderio»⁸⁴ (~). Ne riportiamo qui una porzione ancora più lunga:

«Al centro di Fedora [...] sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello di un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino a ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro.

⁸² D.K. Lewis, *Controfattuali e possibilità comparativa*, in C. Pizzi (a cura di), *Leggi di natura, modalità, ipotesi*, Milano 1978, p. 235. [citato da U. Eco nel saggio che si sta analizzando].

⁸³ U. Eco, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, cit. p. 283.

⁸⁴ *Ivi*, p. 284.

Fedora ha adesso nel palazzo delle sfere il suo museo: ogni abitante lo visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri [...].

Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovar posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedore nelle sfere di vetro. Non perché tutte ugualmente reali, ma perché tutte solo presunte. L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.»⁸⁵

È questo, dice Eco, il dramma delle utopie che, «mentre si prescrivono i mezzi per cambiare il mondo quale è, il mondo è già cambiato»⁸⁶. Le utopie (~) sono degli incorporali, come il possibile e il tempo: incorporali che non sono in nessun posto, degli “altrovi” per antonomasia, dove nulla è dato ma è tutto in perenne divenire perché l'atto stesso di pensare modifica il sistema di relazioni. E, tuttavia, «i mondi possibili come costrutti epistemici sono reali in quanto sono incassati [...] nel mondo reale che li produce [...]. I possibili non sono paralleli, sono posizionalmente uno dentro l'altro, e ciascuno partecipa un poco della realtà del proprio contenitore»⁸⁷. E, avvicinandosi alla conclusione, scrive:

«Non si torna nel tempo a cambiare la possibilità che si è verificata: ma contemplando il controfattuale nel quale si è verificato il suo contrario, a mo' di ripresa, saltando indietro per gioco, si balza avanti per davvero, alla ricerca di una terza possibilità non ancora data, ma la cui possibilità è stata rivelata dal gioco della combinatoria, nostalgica, dei possibili.»⁸⁸

Se ci siamo soffermati così a lungo su questo denso saggio è, innanzitutto, perché le esplicite citazioni della logica modale e delle teorie leibniziane trattate fino ad ora mettono in evidenza la “continuità storica” dei temi che stiamo affrontando e avallano la nostra linea di indagine. È sempre all'interno di questa continuità che Eco introduce delle differenze (sostanziali) tra i “vecchi” e i “nuovi mondi possibili”: oltre all'ovvia secolarizzazione dell'etica e dei mondi possibili, emerge

⁸⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 2005, p. 31-32.

⁸⁶ U. Eco, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, cit. p.285.

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ivi*, p. 286.

dal saggio una concezione diversa – tutta novecentesca – dello *spazio* e/o della topografia dei mondi possibili. Come abbiamo visto, nella lettura di Eco i mondi possibili non sono più pensati come paralleli e separati (separazione da cui pure trae la sua forza il concetto kripkiano di “accessibilità”) ma concentrici e, in un certo senso, co-appartenenti. Una co-appartenenza che, dato il suo rapporto “concentrico” con il reale, indica una via d’uscita dalla complessa questione della relazione tra quest’ultimo e il *possibile* e, contestualmente, ci aiuta a introdurre il problema delle “utopie reali” o possibili che affronteremo nel prossimo capitolo.

Sempre per quanto concerne l’aspetto topografico, l’altra fondamentale acquisizione è quella relativa ai rapporti di causalità che qui non vengono più pensati in “linea retta” ma, appunto, come *rizomatici* e arborescenti.

Quel che più ci interessa e che prendiamo in prestito per l’elaborazione della nostra teoria, è la sottolineatura della natura intimamente strutturale – ovvero *relazionale* – e congetturale – ossia *ipotetica* – dei mondi possibili: se quello possibile è un mondo *strutturalmente* diverso da quello reale (benché incassato in quest’ultimo), ipotizzare l’esistenza di un altro mondo possibile significa *creare delle nuove regole* e/o interrogarsi su cosa accadrebbe se si modificasse un elemento della *serie* – ovvero se si creassero nuove regole – dal punto di vista strutturale.

Infine, il problema identitario legato alle ipotesi dei mondi possibili, ci aiuta a ad aprire la strada al prossimo capitolo: se i mondi possibili dischiudono il problema dell’identificazione di un *io* che confligge con gli *io* presenti negli altri mondi, nell’ontologia heideggeriana tale conflitto di “possibili” viene collocato all’*interno* dell’essere (anzi, come sostanza stessa dell’esser-ci), in una sorta di passaggio da una visione *extra*-conflittuale a una *intra*-conflittuale del Possibile.

Cap. III: Ontologie e tempi possibili

1. Martin Heidegger e l'“esser-possibile”

Sempre “nei limiti del possibile”, forniamo qui alcune coordinate relative all'ontologia heideggeriana con il solo scopo di *segnalare* la pervasiva presenza del *possibile* nel pensiero del massimo esponente dell'esistenzialismo ontologico e fenomenologico, nonché uno tra i principali filosofi del Novecento. È proprio la massiccia presenza del *possibile* in un pensatore così “massiccio” che rende ancor più curiosa (e massiccia) l'assenza di una riflessione sistematica sul *possibile* in ambito artistico. A maggior ragione se si pensa alla, per così dire, “consustanzialità” dello statuto ontologico dell'Esserci e quello dell'opera d'arte: infatti, come è noto, il celebre saggio *L'origine dell'opera d'arte* (1935), si colloca in diretta continuità tematica con le riflessioni ontologiche sviluppate dal filosofo in *Essere e tempo* (1927) che hanno come punto di partenza il problema dell'“oblio dell'essere”, ovvero quell'accusa rivolta alla metafisica (e ricordiamo che quest'ultima trova in Aristotele – che voleva indagare l'essere in quanto essere – il suo “grado zero”) e alla filosofia analitica, di aver dimenticato la differenza ontologica tra l'*ente* (intramondano) e l'*essere*. Sebbene l'essere sia sempre l'essere di un ente (ovvero si può pensare a partire dall'ente che noi tutti siamo), è solo l'essere in quanto Esserci (*Dasein*) l'unico ente in grado di porsi la domanda sull'essere e, anzi, sui propri *modi* d'essere. In effetti l'ontologia heideggeriana è un'ontologia modale (o, modalizzata) poiché, secondo il filosofo,

l'essere non può venir indagato mediante la domanda "cosa" ma solo attraverso il "come", ovvero solo attraverso i suoi *modi d'essere*: indagare l'essere attraverso il "cosa", ci farebbe infatti precipitare nuovamente nella fallacia dell'ontica che riduce la risposta sull'essere a una tassonomia, a un elenco di proprietà e di enti. Infatti, in *Essere e tempo*, da subito Heidegger chiarisce che all'essere non può venir applicata quella concezione proprietaria (almeno, non solo) che, al contrario, può venir applicata agli enti *intramondani* (ovvero quell'idea per cui una cosa – *res* – può essere definita attraverso un elenco di proprietà o una tassonomia del tipo aristotelico "A=X"), perché l'«esserci è via via la propria possibilità e non ce l'ha» neppure come mera proprietà spettante a un ente sottomano»⁸⁹.

1.1 Kant e il possibile "categorico"

Prima di proseguire con il breve *excursus* sull'ontologia heideggeriana, dobbiamo fare un altrettanto breve passo indietro, e tornare alle categorie kantiane poiché costituiscono il sostrato teorico dell'analitica esistenziale sviluppata in *Essere e tempo*. Come è noto, nella *Critica della Ragion pura*, Kant prova a riformulare le categorie aristoteliche ritenute da lui troppo arbitrarie e rapsodiche. Ricordiamo che le categorie sono delle "funzioni" che svolgono un ruolo nell'ambito della conoscenza: una conoscenza che per Kant, a dispetto di Cartesio, non è innata e aprioristica. Ad essere innate, secondo Kant, sono solo alcune *forme* (e non "contenuti") dell'intelletto e della conoscenza, ovvero, appunto, le categorie che si occupano di "ordinare" i dati sensoriali provenienti dall'esterno.

Il sistema categoriale viene permutato dalla cosiddetta *tavola dei giudizi* consistenti in proposizioni assertorie volte a determinare il vero e il falso all'interno delle proposizioni. Questo tipo di proposizioni vengono divise in quattro gruppi a loro volta suddivisi in tre "sottogruppi":

⁸⁹ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2014, p. 69.

- 1) Quantità (giudizi universali, particolari e singolari);
- 2) Qualità (affermativi, negativi e infiniti);
- 3) Relazione (categorici, ipotetici e disgiuntivi);
- 4) Modalità (problematici, assertori, apodittici)

Trasformati poi, appunto, nelle categorie di:

- 1) Quantità (unità, pluralità, totalità = tutti, qualcuno, nessuno)
- 2) Qualità (realtà, negazione, limitazione – dove la realtà è la latina *realitas* che non ha a che fare con l'esistenza effettuale degli oggetti)
- 3) Relazione (sostanza, accidente e casualità)
- 4) Modalità, dove abbiamo tre coppie di concetti:
 - Giudizi problematici: possibile / impossibile
 - Giudizi assertori: esistenza / non esistenza (realtà effettuale)
 - Giudizi apodittici: necessario / contingente

L'aspetto fondamentale, insieme al fatto che con Kant il Possibile diventa una vera e propria *categoria*, è l'aver operato una netta cesura tra i primi tre gruppi, ovvero le categorie "cosali" (fattuali o del *dictum*) che ineriscono la *res* (che sono definibili attraverso un elenco di proprietà), e il quarto gruppo – quello del *modus* – che, invece non aggiunge nessun tipo di determinazione dell'oggetto sul piano concettuale ma ci dice solo se quell'oggetto possa o non possa esistere e se la sua esistenza è o non è necessaria:

«Le categorie della modalità hanno questo di particolare, che non accrescono minimamente, come determinazioni dell'oggetto, il concetto al quale sono unite come predicati, ma esprimono soltanto il rapporto con la facoltà conoscitiva. Quando il concetto di una cosa è già del tutto completo, io posso tuttavia

chiedermi sempre, se questo oggetto sia solamente possibile o reale, e, in questo caso, se sia anche necessario.»⁹⁰

La peculiarità delle categorie *modali* sta nel fatto che esse non sono categorie della *realitas* ma si “limitano” a definire la posizione del soggetto rispetto all’ente che gli è dinanzi. Da questo deriva pure l’dea, ripresa da Heidegger, che l’esistenza non sia un “predicato reale” ma una posizione “assoluta” e dunque *non* relativa. Bisogna specificare che “predicato reale” è sì il predicato di una *res*, ovvero della *realitas*, ma che quest’ultima, sostiene Heidegger, non ha a che fare con la realtà effettuale poiché:

«Il significato che assume in Kant l’espressione “realtà” (~) [*Realität*] è conforme al senso letterale del termine [...] Reale [*Real*] è ciò che appartiene alla *res*... *Realitas* è perciò sinonimo del termine leibniziano *possibilitas*, possibilità. Realtà [*die Realitäten*] sono i contenuti essenziali delle cose possibili, prescindendo dal fatto che esse siano o meno effettive [*wirklich*], “reali” [*real*] nel nostro senso moderno»⁹¹.

1.2 Il primato del *modus*

Se nella dottrina classica delle categorie è più o meno implicito il primato del *dictum* sul *modus* (almeno dal punto di vista conoscitivo che ha a che fare sempre con la *res*, ovvero con il “che cosa” dell’ente), in Heidegger assistiamo a un netto ribaltamento di questa concezione laddove nel celebre e discusso paragrafo 7 di *Essere e tempo* afferma che «più in alto della realtà effettuale sta la *possibilità*»⁹².

Un passaggio in cui si afferma il primato ontologico del Possibile dove, però, il Possibile va inteso in senso *esistenziale* e non nella tradizionale accezione logica: infatti, come scrive, se l’esserci è sempre le sue possibilità, tuttavia

⁹⁰ Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1969, p. 224.

⁹¹ M. Heidegger, *Problemi fondamentali della fenomenologia*, Il melangolo, Genova 1990, p. 31.

⁹² M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit. p. 64.

«L'esser-possibile che via via l'esserci esistenzialmente è, si distingue sia dalla vuota possibilità logica, che dalla contingenza di un qualche sottomano cui possa "capitare" questo o quello. In quanto categoria modale dell'esser-sottomano, possibilità significa il *non ancora* effettuale e il *non mai* necessario. Essa caratterizza il *soltanto* possibile. Ontologicamente, essa è inferiore all'effettualità e alla necessità. Al contrario, la possibilità come esistenziale è l'ultima e più originaria determinatezza positiva dell'esserci»⁹³

Il Possibile così inteso – in quanto *esistenziale* – è sempre "necessario" all'esserci e va tenuto ben distinto dalla semplice possibilità del *non ancora* (come potenza di qualcosa che ancora non è in atto) e dal *non necessario* (inteso come contingente e non sostanziale): solo in questo senso si afferma il primato (ossia quell'esser "più in alto") della possibilità sulla realtà. Il possibile esistenziale è dunque una *possibilità necessaria*: affermazione apparentemente ossimorica in cui troviamo una sorta di inversione rispetto alla sistemazione aristotelica in cui «il necessario dev'essere possibile perché, se non lo fosse, sarebbe impossibile; il che è contraddittorio»⁹⁴. Qui, al contrario, è il possibile come *esistenziale* a implicare la necessità, ovvero a "non poter essere altrimenti" in quanto fondamento stesso del *Dasein*. Inoltre, tale possibilità non può essere disgiunta dalla *comprensione* come modo d'essere dell'esserci, anzi, è il modo d'essere dell'esserci-nel-mondo. Oggetto della comprensione non è il senso ma il *senso possibile* che a ogni istante richiede di essere interpretato perché, come e *in quanto* esserci, non è un ente proprietario definibile in modo stabile o mediante un elenco di corrispondenze (ovvero secondo l'*adaequatio rei et intellectus*) ma «ha in se stesso quella struttura essenziale, che chiamiamo il *progetto*»⁹⁵. Dunque, «in quanto è un comprendere, l'esserci proietta il suo essere su delle possibilità»⁹⁶.

Una conseguenza fondamentale di questa prospettiva è che il "tempo" dell'esserci è il *già sempre*, poiché esso è sempre gettato "da cima a fondo" nel proprio poter-essere, anzi, si "sceglie" continuamente perché continuamente è

⁹³ *Ivi*, p. 208.

⁹⁴ Aristotele, *De interpretatione*, 13, 22b, 28, cit. p. 265.

⁹⁵ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit. p. 210.

⁹⁶ *Ivi*, p. 214.

chiamato a interpretare se stesso e la propria autenticità: «questo ente *può* nel suo essere “scegliere” se stesso, conquistarsi, perdersi, o conquistarsi solo “in apparenza”»⁹⁷. Questa gettatezza del “già sempre” significa un perenne gettare avanti a sé le proprie possibilità che, appunto, non sono la potenza di un “non ancora” ma una *conflittualità tra possibili in perenne atto*. In tal senso, all’esserci spetta una posizione paradossale perché, in quanto *pro-jettato*, non è nemmeno mai del tutto coincidente con se stesso poiché nella lotta tra possibili c’è sempre qualcosa che sfugge, qualcosa che sempre resta indeterminato, incompleto. È qui che risiede pure quell’angoscia ontologica centrale nel pensiero heideggeriano: nella vertigine del possibile, nella libertà di scelta tra le possibilità che siamo chiamati a interpretare e ad essere, dove l’essere non è mai determinato in modo definitivo ma è un essere “in-fermo”, “in-quieto” perché sempre oltrepassante se stesso. Si tratta, in definitiva, di una non adesione a sé strettamente imparentata al bachtiniano principio di “non coincidenza”.

In questo senso di oltrepassamento risuona tanto il motto nietzschiano del “diventa ciò che sei” quanto il concetto stesso dell’*oltreuomo* (*übermensch*): quell’uomo che nello *Zarathustra*, dopo la morte di Dio (a cui fa da eco l’affermazione di Ivan Karamazov, «se Dio non esiste, tutto è permesso»⁹⁸) (~), è chiamato a interpretare e scegliere tra le sue possibilità superiori e quelle inferiori, tra l’“oltreuomo” e l’“ultimo uomo” (colui «che tutto rimpicciolisce»⁹⁹), tra l’*adaequatio* che lo vede aderire alla propria definizione e la “volontà di potenza” che, al contrario, lo spinge ad andare oltre se stesso, ad abitare il conflitto e a non essere mai pago di sé (~).

Nel suo *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero* (2013), Giovanni Bottioli, dopo aver analizzato l’ontologia heideggeriana in una prospettiva interamente modale e modalizzata (prospettiva *flessibile*, appunto, che si contrappone alla rigidità categoriale e definitoria della logica classica), propone di estendere la *lettura modale* – sempre scissionale, conflittuale, polifonica – anche al pensiero di Nietzsche e, in particolare, allo statuto identitario dello

⁹⁷ *Ivi*, p. 69.

⁹⁸ F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, libro V: *La leggenda del grande inquisitore*,

⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 17.

Zarathustra in connessione alla dottrina dell'eterno ritorno. L'ultimo uomo, secondo Bottioli, è colui che non comprende le proprie possibilità e nemmeno le *vuole* comprendere. Di contro,

«L'identità di Zarathustra è processuale (ecco il primato del divenire) e conflittuale: ciascuna delle identità che egli incontra gli si offre come una forma, come una tentazione di forma "vera": l'eroe deve selezionare questa serie [e] respingere le somiglianze che banalizzano e irrigidiscono»¹⁰⁰

Quelle somiglianze che tornano e ritornano mascherate da piccole differenze e che, invece, celano l'eterno ritorno del medesimo, dove «il ritorno *à la lettre* di ciò che è stato, è soltanto il modo più ovvio della rigidità»¹⁰¹, il più facile da smascherare. È qui che il superuomo è chiamato a interrompere questa "coazione a ripetere" e a rifiutare se stesso come unico modo per raggiungere – in maniera mai definitiva – la sua forma più autentica: allora «l'eterno ritorno è il conflitto tra i *modi d'essere delle modalità*. In quanto conflitto permanente, non può [infatti] ricevere una formulazione definitiva» perché «imperniato sul conflitto tra i modi della possibilità»¹⁰².

1.3 L'origine dell'arte è il suo modo

Chiudiamo questo breve capitolo dedicato al Possibile nell'ontologia heideggeriana ritornando all'inizio, a quella parentela annunciata tra esserci e opera d'arte. Parentela evidente già a partire dall'*incipit* de *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), in cui Heidegger chiarisce da subito che «la parola "origine" indica, qui, quell'elemento – quel "dove" – *dal* quale e *attraverso* il quale una cosa è, nel proprio modo, ciò che è. Ciò che qualcosa è in una certa modalità – il

¹⁰⁰ G. Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 98.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 100.

¹⁰² *Ibidem*.

“che” *nel* suo “come”»¹⁰³. L’opera d’arte è sì una *res* ma, per definirne la sostanza, dobbiamo andare oltre il suo statuto cosale e «interrogarla nel suo essere e nella sua modalità»¹⁰⁴. È qui più che evidente l’analogia con la ricerca della differenza ontologica tra ente ed essere dove, come abbiamo detto, quest’ultimo può essere conosciuto solo attraverso le sue possibilità, ossia mediante il suo “come”. Così, anche nel caso dell’arte dobbiamo «nel nostro proposito di discernere l’ente che è nella modalità della *res* dall’ente che è nella modalità dell’opera»¹⁰⁵ e, sempre come per l’ente, soltanto la “*res arte*” – la *mera res* – può essere definita attraverso un elenco di proprietà e/o a partire da proposizioni semplici costituite dall’unione di soggetto e predicato. Anche nel caso dell’arte c’è un perenne conflitto tra l’opera come *mera res* e la sua sostanza che si esplica in un continuo “darsi” e “ritrarsi” in cui risiede la *lotta originaria* ossia l’“essere originario” dell’opera d’arte. E, ancora, sempre come l’esserci, anche l’arte è caratterizzata dalla “gettatezza” nel mondo che, nel caso specifico, ha a che fare con il suo *posizionarsi* nel mondo. Un’importante sezione dello scritto è poi dedicata alla *verità* dell’opera d’arte che, per Heidegger, consiste in ciò che i greci chiamavano *aletheia*, ovvero nel suo non-nascondimento che è il non-nascondimento dell’ente, perché ciò che caratterizza la verità dell’arte è la sua capacità di «mettere in opera [la] verità dell’ente»¹⁰⁶: «se nell’opera accade un far insorgere l’ente nel *che* e nel *come* del suo essere, in essa è all’opera questo: un avvenire, ossia un accadere, della verità»¹⁰⁷. Pensata in questo modo la verità viene così sottratta al regime dell’enunciazione in cui era stata collocata da Aristotele in poi (ricordiamo che obiettivo dell’analitica aristotelica era appunto quello di determinare la verità dell’enunciato mediante l’analisi dei rapporti di inferenza tra predicati) e pensata, anch’essa, come *modo d’essere*.

Se lo statuto ontologico dell’arte è consustanziale a quello dell’esserci, potremmo dire che anche l’arte, come l’esserci, è le sue possibilità o, meglio, è un perenne conflitto tra le sue possibilità e i suoi possibili modi d’essere. Una prospettiva che, a questo punto, risulta evidentemente del tutto diversa da quella

¹⁰³ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, Christian Marinotti, Milano 2000, p. 3.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 43.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

aristotelica che collocava sì l'arte nel regno del *possibile* e del *verosimile* ma solo in virtù del suo *non* essere reale.

2. Vitalità del Possibile in Bergson

«4. *Se esiste il senso della realtà, deve esistere anche il senso della possibilità*» (~)

«È la realtà che suscita possibilità,
e nulla di errato come negarlo.
Tuttavia nella media o nella somma
rimarrebbero sempre le stesse possibilità,
che si ripetono finché viene qualcuno per il quale
una cosa reale non vale più che una immaginaria.
È lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità e le suscita»¹⁰⁸

Risale al 1930 il fondamentale saggio *Il possibile e il reale*¹⁰⁹ del filosofo francese Henri Bergson. Anche in questo caso si tratta di una posizione antimetafisica – seppure dagli esiti del tutto diversi – volta a contrastare il determinismo scientifico; anche in questo caso, ci limitiamo a presentare le coordinate fondamentali del saggio e a mettere in evidenza alcuni nuclei di interesse per il nostro discorso.

Già a partire dall'*incipit* Bergson mette in chiaro l'obiettivo del suo lavoro: quello di «tornare su un tema di cui ha già parlato, la creazione d'imprevedibile novità che sembra perpetuarsi nell'universo»¹¹⁰. Affermazione in cui sottolinea il ritorno a quella “creazione continua di novità” che costituisce il cuore pulsante delle sue ricerche e che trova la sua forma più compiuta nel magistrale testo del 1907, *L'evoluzione creatrice*: lavoro dedicato appunto all'evoluzione, dove il tempo è *libertà* e *originarietà*, è la spinta, lo slancio creativo che produce

¹⁰⁸ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, p. 12 e 13. [4. *Se esiste il senso della realtà, deve esistere anche il senso della possibilità* è il titolo di una delle introduzioni de *L'uomo senza qualità*: emblema del possibile per antonomasia che verrà ripreso da molti autori di cui ci occuperemo nel corso della tesi]

¹⁰⁹ Si tratta in realtà di un articolo contenente l'esposizione dettagliata di quanto presentato nel contesto dell'apertura del “convegno filosofico” di Oxford tenutosi il 24 settembre 1920 e poi redatto in forma di articolo per la rivista svedese «Nordisk Tidskrift» nel novembre del 1930.

¹¹⁰ H. Bergson, *Il possibile e il reale*, Albo Versorio, Milano 2014, p.11.

continuamente il nuovo, la differenza, l'inatteso e l'imprevedibile. Qui la vita viene pensata come «un'azione sempre crescente», volta a «inserire l'indeterminazione nella materia. Indeterminate, ovvero imprevedibili, sono le forme che essa progressivamente crea evolvendosi»¹¹¹.

È in questa cornice che bisogna leggere *Il Possibile e il reale*, dove si rifiuta l'idea che il Possibile sia *meno* del reale,

«e che, per questa ragione, la possibilità delle cose preceda la loro esistenza. Esse sembrerebbero così rappresentabili in anticipo; potrebbero essere pensate prima di essere realizzate. Ma la verità è il contrario. Se lasciamo da parte i sistemi chiusi, sottomessi a leggi meramente matematiche, isolabili perché la durata non ha alcuna presa su di loro, se consideriamo l'insieme della realtà concreta o anche soltanto il mondo della vita [...] troviamo che vi è più, e non di meno, nella possibilità di ciascuno degli stati successivi, anziché nella loro realtà. Che il possibile non è che il reale con, in più, un atto dello spirito che ne rigetta l'immagine nel passato una volta che si produce»¹¹².

Se abbiamo riportato questo lungo passaggio è perché esso racchiude i punti fondamentali dell'idea bergsoniana del Possibile. Tuttavia, questo passaggio, oltre a “racchiudere” gli elementi nodali del discorso bergsoniano, si muove anche nella direzione opposta, ovvero di “dischiudere”, apre e rinvia il discorso verso luoghi testuali e teorici altri che richiedono specificazioni vitali alla comprensione dello stesso. Innanzitutto, l'idea che il Possibile sia *meno* del reale viene permutata (o, meglio, assimilata) dall'idea di un Vuoto che è *meno* del Pieno, a cui corrisponde pure l'idea che il Disordine sia *meno* dell'Ordine. Entrambi i concetti – quello di Vuoto e di Disordine – erano stati elaborati ne *L'evoluzione creatrice* come fondamento dell'incomprensione, da parte dell'intelligenza intellettuale, di quello “slancio vitale” che muove la vita all'insegna della «novità radicale di ogni momento dell'evoluzione»¹¹³.

¹¹¹ H. Bergson, *L'evoluzione Creatrice*, Raffaello Cortina editore, Milano 2002, p. 10.

¹¹² H. Bergson, *Il possibile e il reale*, cit. p. 25.

¹¹³ *Ibidem*.

Schematizzando al massimo, si può così riassumere il problema posto da Bergson – in diretta continuità con quanto affermato in passato – ne *Il possibile e il reale*: l'intelligenza intellettuale è portata a individuare quanto vi è di regolare e ripetitivo nel mondo materiale e, una volta individuata la regola o la legge che soggiace alla ripetizione, riesce a calcolare in anticipo gli stati successivi dell'evoluzione. Tuttavia questo lavoro dell'intelletto è possibile solo se rivolto al mondo inorganico o ai cosiddetti “sistemi chiusi” sottoposti a leggi matematiche. Si tratta di un'operazione fondamentale perché, come scrive Bergson, «non ci sarà nulla di nuovo nelle nostre azioni se non grazie a ciò che di ripetitivo avremo trovato nelle cose»¹¹⁴: questa operazione, per quanto fondamentale, ha tuttavia a che fare solo con la *fabbricazione* e non con la *creazione* (~). I problemi nascono quando si pretende di pensare e comprendere negli stessi termini l'essere vivente e la *creazione* della realtà: quest'ultima infatti, lungi dall'essere un “sistema chiuso” è «crescita globale e indivisa [...] simile ad un pallone elastico che si dilata poco a poco assumendo ad ogni istante forme inattese»¹¹⁵. Tuttavia, quando l'intelletto pretende di concepire tale evoluzione, riesce a farlo solo riducendola a una sorta di ri-arrangiamento e riposizionamento delle *parti* (dunque non di quella globalità indivisa che è la realtà) e, poiché il pensiero ha «l'abitudine di assemblare le parti in un vuoto relativo, immagina che la realtà colmi non solo che vuoto assoluto»¹¹⁶ e che dunque si passi dal vuoto al pieno, dal meno al più. «Ma in realtà», incalza Bergson, «non c'è alcun vuoto. Noi non percepiamo, né concepiamo altro che pienezza. Una cosa non scompare se non perché qualcun'altra la rimpiazza. Soppressione significa così sostituzione»¹¹⁷, sicché «l'idea di Nulla [...] implica altrettanta materia di quella di *Tutto*»¹¹⁸ (~). La stessa cosa vale per il binomio ordine/disordine qualora ci interroghiamo sull'ordine e le regole che soggiacciono all'ordine dell'universo: è un problema che

«si dissolve se si considera che l'idea di disordine ha un senso definito nel dominio dell'attività umana [...] della fabbricazione, ma non in quello della

¹¹⁴ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 17.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 19.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 21.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 23.

creazione. Il disordine è semplicemente l'ordine che noi non cerchiamo. Voi non potete sopprimere un ordine [...] senza farne sorgere un altro»¹¹⁹.

È esattamente qui e negli stessi termini che Bergson colloca il problema del rapporto tra Possibile e Reale che, come il Nulla e il Disordine, ha a fondamento il non riconoscere «la novità radicale di ogni momento dell'evoluzione»¹²⁰. Novità che è ascrivibile *in toto* al grande protagonista del pensiero bergsoniano fin qui taciuto, ossia il tempo. Quel tempo che sempre agisce evitando «che tutto si dia d'un sol colpo»¹²¹ e che sempre produce novità inattese perché, se la realtà e la vita fossero calcolabili in anticipo come i sistemi chiusi, «allora, a che pro lo svolgimento? Perché la realtà si dispiega? Come mai non è già dispiegata?»¹²².

È proprio la natura indeterminata e imprevedibile del tempo che ribalta i rapporti temporali tra Possibile e reale e permette di affermare che è il reale a farsi Possibile e non il contrario. E se «possibile significava fino a poco tempo fa “assenza di impedimento”» (~) e «adesso una preesistenza in forma di idea»¹²³, con l'imprevedibilità del tempo queste due accezioni vengono meno: infatti, se il possibile inteso come “assenza di impedimento” (ovvero che una cosa non impossibile è possibile che venga realizzata) è un'ovvietà vuota; il possibile inteso come “preesistenza in forma di idea”, come potenza che attende di essere messa in atto – e, cioè, come quel semplice “non ancora” applicabile ai sistemi chiusi –, costituisce la negazione dell'esistenza del tempo. Anzi, non solo il Possibile «implica la realtà corrispondente»¹²⁴ perché produce, *nel* suo farsi, la realtà stessa ma, a ogni istante che produce la realtà, sempre nuova e imprevedibile,

«la sua immagine si riflette alle sue spalle nel passato indefinito: scopre così di essere stata, in ogni istante, possibile; ecco [...] che la sua possibilità, che non precede la realtà, l'avrà preceduta una volta apparso il reale. Il possibile è dunque un miraggio del presente nel passato»¹²⁵.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, p. 25.

¹²¹ *Ivi*, p. 15.

¹²² *Ivi*, p. 14.

¹²³ *Ivi*, p. 29.

¹²⁴ *Ivi*, p. 27.

¹²⁵ *Ivi*, p. 32.

È questo uno dei passaggi più sorprendenti perché al Possibile viene assegnata la sfera del passato che sempre e da sempre gli era stata preclusa: il passato era infatti la sfera del necessario, di ciò che “ormai” non può essere altrimenti. Un'altra inversione fondamentale la si trova nel rapporto tra libertà e possibilità, laddove le filosofie anti-deterministiche del passato che ammettevano l'esistenza dell'indeterminazione e della libertà, se la figuravano come una *libera* scelta tra possibilità agonistiche (si pensi al Dio di Leibniz), senza comprendere che il prevalere di un possibile sugli altri altro non è che la realizzazione di un'ipotesi prevedibile e prevista escludente la “novità radicale”: al contrario, per Bergson, non è la possibilità a creare libertà (di scelta) ma è la libertà a creare la possibilità. E, allora, «rimettiamo il possibile al suo posto: l'evoluzione diviene tutt'altra cosa dalla realizzazione di un programma; le porte dell'avvenire si spalancano; un campo illimitato si offre alla libertà»¹²⁶.

3. Deleuze: note a margine del Possibile

Un corollario fondamentale a quanto detto fin ora sul Possibile bergsoniano, ci viene fornito da Gilles Deleuze nel monumentale testo interamente dedicato al “filosofo del riso” – *Il bergsonismo* (1966), appunto – pubblicato proprio nel decennio che ci accingiamo ad analizzare. Qui Deleuze, nel quinto ed ultimo capitolo, *Lo slancio vitale come movimento della differenziazione* (cui seguono le due appendici intitolate rispettivamente *La concezione della differenza in Bergson e Bergson*), sottolinea la fondamentale distinzione presente nella filosofia di Bergson tra il concetto di Possibile e quello di virtuale. Differenza che emerge, scrive Deleuze, da almeno due punti di vista: da una parte il Possibile è l'opposto del reale mentre il virtuale si oppone all'attuale, dall'altra «il possibile è ciò che si realizza (o che non si realizza); ora il processo della realizzazione è sottoposto a due regole fondamentali, quella della somiglianza e quella della

¹²⁶ *Ivi*, p. 32.

limitazione»¹²⁷. In questa seconda prospettiva, il reale “somiglia”, appunto, al possibile che lo ha preceduto e, siccome non tutte le possibilità vengono realizzate e “passano” alla realtà, allora il possibile così inteso ha delle limitazioni date dalle mancate realizzazioni.

Di contro, il virtuale non deve farsi reale ma “attualizzarsi” secondo un processo che non segue i principi di somiglianza e limitazione ma quelli di *differenza*, *divergenza* e *creazione*. Questo perché il virtuale possiede una sua “realtà” e una sua consistenza e, perciò, non deve “somigliare” all’attuale ma, anzi, esiste proprio nel suo attuarsi come differenza creando così una coesistenza tra passato (virtuale) e il presente “che è stato”. È chiaro che questa distinzione serve a scongiurare la prospettiva determinista e ad aprire le porte a quella *novità radicale* posta a fondamento dell’evoluzione creatrice che, con il suo “slancio vitale”, a ogni istante produce del nuovo, ovvero *differenza*.¹²⁸

Si tratta di assunti su cui Deleuze tornerà più volte nel corso della vita: la ritroviamo in *Immagine-tempo*, dove afferma, ancora sulla scia di Bergson, che la temporalità (sempre multipla e, allo stesso tempo, indivisibile), si produce dall’intersezione tra «un’immagine attuale e la sua immagine virtuale» e che «il presente è l’immagine attuale e il proprio passato contemporaneo, è l’immagine virtuale, l’immagine allo specchio»¹²⁹. Altri riferimenti al virtuale li troviamo poi nell’ultima opera scritta insieme a Félix Guattari, *Che cos’è la filosofia?* dove i due riprendono un altro tema bergsoniano, ossia quello di vuoto enunciato nell’*Evoluzione creatrice* e ripreso ne *Il possibile e il reale*, a proposito del quale affermano che: «caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma che vi si profili. È un vuoto che non è un niente,

¹²⁷ G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 87.

¹²⁸ Particolarmente interessante la posizione di G. Bottiroli che nella già citata *La ragione flessibile*, si domanda, provocatoriamente: ma «è vero che nella concezione classica [delle categorie modali] il reale è fatto a immagine e somiglianza del possibile? E che il possibile è un duplicato immateriale che precede l’esistente?», per rispondere, poche righe dopo, che «la dottrina classica si propone di definire lo statuto modale degli enti, dal punto di vista logico; [dove] il possibile è ciò che risulta pensabile senza contraddizione – e non viene assimilato al “prevedibile da un soggetto” (come ritiene Bergson). La dottrina classica non riguarda affatto il funzionamento concreto di una mente, che elabora progetti», ossia la dottrina classica ha che fare con gli *enti* pensati in forma *logica* e non con la dimensione “antropologica” (cit. p. 70)

¹²⁹ G. Deleuze, *L’immagine tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017, p. 437.

ma un *virtuale* che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili»¹³⁰.

3.1 Per non soffocare

«Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire,
in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo,
immaginazioni, fantasticherie e congiuntivi»¹³¹

Un altro *refrain* relativo al Possibile nell'opera di Deleuze è costituito dall'arcinoto aforisma “Du possible, sinon j'étouffe” (“datemi del possibile, senno soffoco”). Aforisma che troviamo e ritroviamo più volte nei suoi scritti a partire da *Une théorie d'autri (Una teoria d'altri)* – pubblicata proprio nel 1967 – riportata poi in una delle appendici alla *Logica del senso* (1969) con il titolo *Michel Tournier et le monde sans autrui (Michel Tournier e il mondo senza Altri)*. Frase che ritorna ancora in *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), nel saggio dell'84 dedicato al Sessantotto – *Mai 68 n'a pas eu lieu (Il Maggio 68 non ha avuto luogo)* – e, ancora, in *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985) e in *Che cos'è la filosofia?* (1991).

Ci limitiamo qui a fornire qualche informazione in più circa il testo dedicato a Michel Tournier per poi dedicarci, nel prossimo sottocapitolo, al saggio sul Sessantotto che useremo come pretesto per fornire qualche coordinata circa il clima politico-ideologico del decennio.

Per quanto riguarda *Michel Tournier e il mondo senza Altri*, punto di partenza è l'analisi del libro *Venerdì o il limbo del Pacifico* (1967), una “riscrittura” (dai marcati echi leibniziani) del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe dove, però, come sottolinea in apertura Deleuze, «non è [...] l'origine che conta qui, ma al contrario, la conclusione, lo scopo finale»¹³². Se l'obiettivo di Defoe era quello di ragionare

¹³⁰ G. Deleuze e F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, p. 131.

¹³¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, p. 12.

¹³² G. Deleuze, *Michel Tournier e il mondo senza Altri*, G. Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 265.

su che cosa accade a un uomo che si trovi da solo su un'isola deserta, privato di Altri, costretto a riscoprire e ricostruire un'"origine" che si trasforma in riproduzione (ovvero ripetizione) di un mondo «equivalente del mondo *reale*»¹³³, il Robinson di Tournier non si rivolge all'origine ma ai *fini*: «fini [che] rappresentano una deviazione fantastica del nostro mondo»¹³⁴. Dunque, parafrasando le ultime battute di Deleuze: nel caso di Venerdì, si tratta non di ripetizione ma di differenza, di pensare a un mondo – per dirla con Umberto Eco – “strutturalmente diverso da quello reale”. Si tratta, poi, – e questa è la seconda differenza – di capire quali possano essere gli *effetti* di un mondo senza Altri la cui funzione è, scrive il filosofo, quella di «assicurare i margini e le transizioni del mondo»¹³⁵, ossia della creazione del campo percettivo dove le cose si piegano, ripiegano, rifrangono sugli Altri. Infatti, è solo «attraverso altri che il mio desiderio accoglie un oggetto. Non desidero nulla che non sia visto, pensato, posseduto da un possibile altri»¹³⁶. Dunque, cosa accade quando manca Altri *come* struttura del mondo? Quando il «mondo [è] crudo e nero, senza potenzialità né virtualità: è la categoria del possibile ad essere crollata»¹³⁷. Non si tratta della presenza “effettuale” di altri ma dell'*Altri a priori* che, come struttura, «è l'espressione di un mondo possibile, è l'espresso colto come non esistente ancora fuori di ciò che lo esprime»¹³⁸. Dunque,

«innanzi tutto dobbiamo dare grande importanza alla concezione d'altri come struttura: per nulla “forma” particolare di un campo percettivo [...], ma sistema condizionante il funzionamento dell'insieme del campo percettivo in generale [...]. Altri a priori [...] non è nessuno, poiché la struttura è trascendente i termini che l'effettuano. Come definirla? L'espressività che definisce la struttura Altri è costituita dalla categoria del possibile. Altri a priori è l'*esistenza* del possibile in generale: in quanto il possibile esiste soltanto come espresso, ossia in un esprimente che non gli somiglia [...]. Quando l'eroe di Kierkegaard reclama: “del

¹³³ *Ivi*, p. 266.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ivi*, p. 268.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ivi*, p. 269.

¹³⁸ *Ivi*, p. 270.

possibile, del possibile o soffoco”¹³⁹ [...] non fa altro che invocare Altri a priori»¹⁴⁰.

4. Il Sessantotto e il tempo del Possibile

«Si ribatterà che questa è un’utopia. Sì, certo lo è. Utopia ha press’a poco lo stesso significato di possibilità; il fatto che una possibilità non è una realtà vuol dire semplicemente che le circostanze alle quali essa è attualmente legata non glielo permettono»¹⁴¹

Intimamente legato a quanto detto fin ora, *Mai 68 n’a pas eu lieu*, scritto insieme a Guattari, si apre con un riferimento alla rivoluzione del 1789, a quella del 1917 e alla proclamazione della Comune di Parigi: quella Comune che tanto ha ispirato i moti del Sessantotto e la loro richiesta di libertà, desiderio di rottura e volizione di Tutto (~), anche dell’im-possibile; quella Comune a cui Henri Lefebvre dedica, proprio nel ’65, uno dei suoi testi fondamentali descrivendola come «la più bella aurora che mai abbia dato luce a una città, l’alba più splendente in cui si compivano le attese, i presentimenti, gli annunci dei tempi nuovi: i sogni, le “utopie”»¹⁴². Luogo e tempo d’elezione del Possibile, la rivoluzione della Comune non poteva non essere un riferimento imprescindibile per le ossimoriche “utopie possibili” di Lefebvre che, con la sua critica dello spazio quotidiano, ha a sua volta ispirato il movimento Situazionista¹⁴³. Come scrive Mario Pezzella, per Lefebvre la Comune rappresenta «il divenir nulla di ogni ordinamento» che «comporta

¹³⁹ Sarà solo in *L’immagine-movimento. Cinema 1* (1983) che specificherà che la frase del filosofo danese era contenuta in *Traité du désespoir (La malattia mortale)* (1849).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 279.

¹⁴¹ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, cit. p. 237.

¹⁴² Henri Lefebvre, *La proclamation de la Commune*, Gallimard, Paris 1965, p. 289.

¹⁴³ Si veda a tal proposito AA. VV., *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Nautilus, Torino 1994; Guy Debord il quale, ad esempio, afferma che «la bellezza nuova non può che essere bellezza di situazione – ma soltanto la presentazione particolarmente emozionante [...] di una somma di possibilità» [in K. Ross, *Lusso comune*] e, in particolare, di G. Marelli, *L’amara vittoria del situazionismo. Per una storia critica dell’Internationale Situationniste 1957-1972*, BFS edizioni, Pisa 1996 dove viene condotta un’accurata analisi riguardante lo stretto rapporto tra le tesi di Lefebvre e quelle dell’Internazionale Situazionista.

una percezione inedita del possibile»¹⁴⁴ dove la “rottura” dell’ordine crea uno spazio (“differenziale”) di indeterminatezza simbolica in cui lo sguardo – e insieme ad esso la percezione – è *libero* di vagare verso l’infinito: un infinito in cui l’uomo cade in «preda al possibile»¹⁴⁵.

Lungi dal volerci addentrare in una analisi socio-politica della Comune e del Sessantotto, nelle righe precedenti abbiamo solo voluto mettere in evidenza le affinità terminologico-ideologiche (“rottura dell’ordine”, “libertà”, “possibilità del possibile”, “creazione del nuovo e della differenza”, “indeterminazione”) tra il pensiero di Lefebvre – così influente negli anni Sessanta – e le considerazioni sul Sessantotto e il Possibile elaborate da Deleuze-Guattari¹⁴⁶. Tornando al *Mai 68 n’a pas eu lieu*, già a partire dall’incipit i due filosofi sottolineano infatti come nei movimenti rivoluzionari (~)

«si trova sempre una parte di *evento* irriducibile a fattori di determinismo sociale e a serie di causalità [...]. Ma l’evento stesso è in separazione, o in rottura, con le causalità; è una biforcazione, una deviazione in rapporto alle leggi, uno stato instabile che apre un nuovo campo del possibile»¹⁴⁷.

Un passaggio in cui risulta più che evidente il riferimento al Possibile bergsoniano orientato, come abbiamo visto, verso l’anti-determinismo e l’anti-causalità, dove il Possibile non deve essere “anticipabile” ma creare e crearsi nella differenza, nel radicalmente nuovo. È questa la condizione perfettamente incarnata dal “puro evento” della rivoluzione che mai può né potrà essere la semplice realizzazione di un progetto ma è il dischiudersi di un “nuovo campo di possibilità”. L’“evento

¹⁴⁴ Mario Pezzella, *Postfazione*, in K. Ross, *Lusso comune. L’immaginario politico della Comune di Parigi*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020, p. 377.

¹⁴⁵ È questa la frase di apertura di *Vers un romantisme révolutionnaire* di Lefebvre pubblicato nel 1957 [in H. Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Éditions Lignes, Paris 2011].

¹⁴⁶ Chiaramente ci sono anche moltissime differenze, a partire dalla concezione del tempo che per Lefebvre, in aperta polemica con il *continuum* temporale-psicologico enunciato da Bergson ne *Il possibile e il reale*, è un tempo intermittente e “separato” in *momenti* [per quanto riguarda la “teoria dei momenti” si veda di H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, vol. II, L’Arche, Paris 1962].

¹⁴⁷ G. Deleuze e F. Guattari, *Mai 68 n’a pas eu lieu. Il Maggio 68 non ha avuto luogo (1984)*, [tr.it di Vincenzo Bellizzi, «La Rivista di Engramma», n. 156, maggio-giugno 2018, pp. 141-144] p. 141.

puro” del Sessantotto, scrivono Deleuze e Guattari, è «un fenomeno collettivo, sotto la forma di un “del possibile, sennò soffoco”», dove «il possibile non preesiste, è creato dall’evento»¹⁴⁸. In accordo con quanto affermato nella *Logica del senso*, il “puro evento” slacciato dalla catena causale crea delle nuove condizioni percettive, una nuova struttura data dal Possibile inteso come divenire incessante che, in questo modo, entra nel campo della creazione, ovvero del “virtuale”. Nel magistrale saggio intitolato *Deleuze e il possibile (sul non volontarismo in politica)* – saggio in cui François Zourabichvili sottolinea, appunto, il «carattere profondamente involontario di ogni pensiero, di ogni divenire»¹⁴⁹ nella filosofia deleuziana – si domanda cosa sia, dunque, quel “nuovo campo di possibilità” e, risponde che qui, «il termine “possibile” ha smesso di designare la serie delle alternative reali e immaginarie (o...o...). [...] Esso concerne ora l’emergere dinamico del *nuovo*» e, aggiunge, «vi è una differenza di statuto tra possibile che si realizza e il possibile che si crea»¹⁵⁰, per concludere, alla fine del sottoparagrafo che:

«Tutto è possibile, ma nulla è ancora dato, conformemente alla nuova definizione del possibile, poiché esso dev’essere ancora creato: il possibile è ciò che diviene, e la potenza o potenzialità merita il nome di possibile nella misura in cui apre il campo della creazione [...]. Il possibile è il *virtuale*»¹⁵¹.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ François Zourabichvili, *Deleuze e il possibile (sul non volontarismo in politica)*, in «Aut Aut» 276, novembre-dicembre 1996, p. 59.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 62.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 67.

SECONDA PARTE:

Modalità operative del Possibile

Cap. IV:
Nei limiti del Possibile

“La scomparsa”: Georges Perec, le parole e la cosa

Si apre con un elenco di mancanze *La cosa* di Georges Perec, articolo incompiuto (seconda mancanza) dedicato al *free jazz* (o *new thing*), redatto nel 1967 per una rivista – *La ligne générale* – che non vide mai la luce (terza mancanza). Pubblicato per la prima volta in italiano sulla rivista *Musica jazz* nel 2004 e ora sotto forma di libro da EDB, è accompagnato da una acuta ed esaustiva nota di lettura di Paolo Fabbri: talmente acuta ed esaustiva da rendere difficile aggiungere del nuovo alla “cosa”, lasciando come unica possibilità (1) la ripetizione, (2) la citazione e, forse, (3) la possibilità del possibile.

Riff

Si apre con un elenco di mancanze *La cosa* di Perec, articolo dedicato al *free jazz* di cui ammette di non conoscere quasi nulla, di non disporre di particolari competenze musicologiche né teoriche e, **(Cit.)** «per finire di scoraggiare il lettore», di non aver neppure mai letto alcunché a riguardo. Attraverso questa successione sistematica di frasi negative Perec sembra assumere la posizione dell'intruso, dell'impostore, di un occhio esterno ed estraneo che abita la non appartenenza: d'altronde questo sguardo straniato e straniante, così come la non appartenenza e la mancanza, sono sempre stati degli elementi costitutivi e originari della sua produzione artistica. Al centro di tutto è la mancanza, quella casella vuota che, più che permettere, *costringe* a uno sguardo laterale, obliquo

e rivoluzionario nella duplice accezione del termine: infatti, come osserva Hannah Arendt in *On Revolution* (1963), la parola “rivoluzione” solo nei tempi moderni è passata a indicare un moto sovversivo, di rottura ma il primigenio significato astronomico indicava, al contrario, il movimento circolare degli astri, il loro girare attorno. Lo stesso moto che Perec, recuperandone la significazione originaria, attribuisce al termine “trovare” che, appunto, **(Cit.)** «equivaleva a girare, fare il giro, andare attorno [...] trovare significa cercare attraverso il rapporto con il centro che è propriamente l'introvabile», la tessera mancante, il vuoto, ciò che lo induce a tracciare e mappare le vie del possibile.

Riff

Nell'articolo incompiuto dedicato al *free jazz*, Perec non parla del *free jazz*: lo circumnaviga, lo sfiora obliquamente, lo usa pretestuosamente per parlare, lateralmente, di letteratura. Attraverso questo nesso tra le parole e *La cosa*, l'autore vuole “trovare” **(Cit.)** «la risposta che la scrittura ancora va cercando», soprattutto per quanto concerne il complesso e indissolubile rapporto tra costrizione e libertà: proprio perché la musica è forse, tra tutti i linguaggi, quello più vincolante, quello più intrinsecamente bisognoso di regole, la pretesa del *free jazz* di essere, appunto, *free*, di avere **(Cit.)** «come unica regola l'assenza di regole», offre un esempio parossistico del rapporto tra le due e, attraverso questa esacerbazione, evidenzia l'imprescindibilità della presenza di un codice, sia perché **(Cit.)** «affinché i musicisti suonino insieme è necessario che si diano delle regole», ma soprattutto perché la regola è condizione preliminare e necessaria alla libertà, perché è solo la norma a rendere possibile lo scarto, perché la previsione meticolosa è sempre suscettibile allo smacco della vita, al caso, all'inatteso, al possibile. Il 1967 è anche l'anno in cui Perec entra a far parte dell'OuLiPo – *Ouvroir de Littérature Potentielle* –, gruppo fondato a Parigi nel '60 da Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais e cui apparteneva anche Italo Calvino (il quale a Perec ha dedicato diversi scritti, alcuni dei quali sono riportati nel numero monografico che *Riga* nel '93 gli dedicò, a cura di Andrea Borsari) e del quale ammirava proprio la capacità di darsi delle regole, dei vincoli, delle costrizioni, così inventando **(Cit.)** «il labirinto da cui trovare l'uscita».

Riff

Si apre con un elenco di mancanze *La cosa* di Perec, articolo dedicato al *free jazz* (o *new thing*). E tuttavia questa non è la prima mancanza che si incontra nel corso del testo: ce n'è un'altra (mancanza zero), iniziatica, inaugurale, annidata nel titolo, ed è la sottrazione del *new* (nuovo) alla "cosa", sottrazione che l'assonanza con il più famoso titolo *Le cose*, romanzo d'esordio di Perec nel '65, sembra celare attraverso questo gioco di rinvii e citazioni sovrapposte. A ben guardare è proprio in questa assenza nascosta dalla sua stessa assenza, è proprio in questa sottrazione del nuovo che risiede il nuovo. Quello che l'allievo di Roland Barthes vuole infatti evidenziare attraverso il *free jazz* è l'impossibilità costitutiva del radicalmente nuovo poiché ogni musicista, prima di iniziare un pezzo *free*, non avendo alcuna "istruzione per l'uso", ha dietro e davanti a sé nient'altro che la propria tradizione, ovvero proprio quel passato, quello stesso sistema che vorrebbe rinnegare. Di fronte al baratro della libertà assoluta, egli può solo attingere dalla parola d'altri, dalla memoria ereditata: non si tratta più di creare del nuovo ma di ricombinare il già esistente; non si tratta più di cancellare il passato ma di ri-crearlo, di scomporlo e ricomporlo al fine di verificarne e forzarne le possibilità. Risiede qui, forse, quel passaggio epocale che sancisce la rottura con ogni rottura, il momento in cui, per dirla con Rosalind Krauss, l'originalità dell'avanguardia si tramuta in mito.

Riff

L'unica possibilità è [dunque] (1) la ripetizione (**riff**) e (2) la citazione (**Cit.**). La ripetizione, con la sua ricorsività e circolarità, costituisce non solo (**Cit.**) «la figura elementare della coesione», ma anche il terreno necessario alla produzione dello scarto, dell'inaudito, del singolare, della differenza, del nuovo: un luogo da abitare, scrive Anna Stefi nel suo *Georges Perec* del 2013, (**Cit.**) «come se soltanto così potesse emergere qualcosa come incontro inatteso», un luogo in cui coesistono, finalmente, entrambe le rivoluzioni. La citazione, dice Perec, oltre ad essere (**Cit.**) «la figura privilegiata della connivenza», assicura la continuità con il passato, con la tradizione, quasi fosse lì a ricordare che «nessuno scrittore scrive nel vuoto», a rassicurare il suo cammino, scongiurando la vertigine prodotta dalla pagina bianca. Non è mai una parola morta, sterile, inerte ma, anzi, attraverso l'operazione di ri-

contestualizzazione essa viene continuamente ri-scritta, ri-generata, reinventata. In questa prospettiva, il riferimento a *Le cose* nel titolo non appare solo come una vacua e giocosa autocitazione, ma nasconde (e allo stesso tempo rivela) una connessione più intima tra *La cosa* e *Le cose*: in effetti i protagonisti del romanzo, Jérôme e Sylvie, sembrano invischiati nello stesso gioco di alternanza tra costrizione e libertà, tra desiderio di rottura delle regole e l'inevitabile adesione a un codice, tra il desiderio di libertà e la consapevolezza della sua illusione, tra l'assenza di passato e tradizione e l'impossibilità di sfuggire alla propria storia. Certo, alla fine i due aderiscono, si lasciano cullare dalla vita restando inchiodati, come scrive Anna Stefi, (Cit.) «a un presente senza spessore». Certo, Jérôme e Sylvie non fanno la rivoluzione, ma è proprio in questa resistenza alla resistenza che si insinua, lateralmente, il nuovo.

Coda (trasfigurazione della mancanza)

Riff

Come osserva Paolo Fabbri nell'acuta ed esaustiva nota di lettura che accompagna il testo, l'articolo si conclude con la parola «invenzione», senza punto, ovvero non si conclude (seconda mancanza) ma resta aperto alle (3) possibilità del possibile. Premessa e promessa di ogni gioco e di ogni fiaba, l'inconclusione, l'imperfezione, la mancanza, la pagina bianca si trasformano così nel luogo del possibile: una "specie di spazio" dalla temporalità sospesa e per sempre, un avvenire in essere che implica non tanto il futuro quanto il futuribile o, come afferma Henri Bergson nel *Possibile e il reale* del '30, «il miraggio del presente nel passato». La sottrazione del nuovo (mancanza zero) e l'assenza di fine (seconda mancanza), segnalano non l'arrivo di tempi nuovi ma di una nuova forma di temporalità in cui al gioco del permesso si sostituisce quello, infinito, del possibile.

Riff

L'articolo si conclude senza che un punto segua la parola «invenzione»¹⁵²

¹⁵² A. Agudo, *Georges Perec. Le parole e la cosa*, «alfabeta2», 20 maggio 2018.

1. “Nuovo commento”

Molti sono i motivi che ci hanno indotti a riportare in esergo, per intero, l’articolo apparso su «alfabeta2» nel maggio del 2018. Primo tra tutti, la “scomparsa” di «alfabeta2» che, a seguito della dipartita di Nanni Balestrini da questo mondo im-possibile, non solo ha interrotto le pubblicazioni ma, come una novella *Fahrenheit 451*, è scomparsa dal mondo virtuale che la conteneva portando via con sé migliaia di articoli, ormai irreperibili. Il secondo motivo è di natura mestamente autoreferenziale: infatti, è proprio a partire dalla contingenza della redazione di questo articolo e l’altrettanto contingente rilettura di alcune opere di Perec che è nata la necessità di un’indagine sul Possibile di cui, dunque, questo articolo costituisce una sorta di “grado zero” a cui far ritorno.

1.1 Erranze informali

A dire il vero, proprio perché nulla nasce dal nulla (poiché – parafrasando Bergson – “il vuoto non esiste”), anche il “grado zero-Perec” non è altro che un ritorno (eterno) del e *al* Possibile. Infatti, in un’altra contingenza mi ero occupata, lateralmente, di Possibile: quando, molti anni fa, nel contesto della laurea triennale (a dimostrare che non cadiamo mai troppo lontani da noi stessi), avevo avuto a che fare con le opere e gli scritti di Luigi Nono. Al centro della poetica del compositore veneziano – che nel 1961 aveva messo in scena, insieme ad Emilio Vedova, la *piece-evento Intolleranza '60* (~) – vi era proprio l’«utopia degli *infiniti possibili*»¹⁵³ cui si intersecava l’interesse nei confronti di un ascolto che, ormai graniticamente imborghesito, doveva essere “riattivato” mediante il dispiegamento di “altre possibilità d’ascolto” riguardanti tanto la struttura interna del suono quanto lo spazio in cui si articola. «La musica che sto

¹⁵³ A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Introduzione, in A.I. De Benedictis e V. Rizzardi (a cura di), Luigi Nono. La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 14 [Proprio *Infiniti possibili* si intitola la parte sesta del volume curato da De Benedictis e Rizzardi].

cercando», dice, «è scritta con lo spazio»¹⁵⁴; uno spazio che, in opposizione a quello «spazio orribile» incarnato dalla frontalità ieratica e unidirezionale della sala da concerto (orribile «perché non offre *delle* possibilità ma *una* possibilità»¹⁵⁵), nelle opere di Nono si fa “plurimo”, mobile, multispaziale, cinetico e pluridirezionale. In questo spazio-suono, niente è mai dato una volta per tutte ma è tutto in perenne movimento, soggetto a caleidoscopiche e infinitesimali trasformazioni. È lo spazio-suono dell’erranza dove l’erranza va intesa nella duplice accezione del vagare senza meta (2° *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* è il titolo dell’ultima pagina sinfonica scritta da Nono nell’87 dedicata, appunto, ad Andrej Tarkowskij ed evocante l’incedere senza meta del Wanderer) e dell’errore (~). Un errore *necessario*, come scrive nel saggio *L’errore come necessità* (1983), dove, dopo aver citato Musil («se c’è il senso della realtà, ci deve essere anche il senso della probabilità»¹⁵⁶), afferma come

«molti imprevisi, casi, errori [...] hanno una grande importanza, come Wittgenstein ha teorizzato.
Poiché l’errore è ciò che viene a rompere le regole.
La trasgressione.
Ciò che va contro l’istituzione stabilizzata»¹⁵⁷.

Nella poetica sempre militante di Nono (ricordiamo che nel ’52 si era iscritto al Partito Comunista Italiano diventando un intimo amico di Palmiro Togliatti), si agglutinano tutte le complessità gravitanti intorno al pervasivo dibattito sul senso del Possibile degli anni Sessanta: vi è il desiderio di rompere le regole in senso “rivoluzionario” e antiborghese, dove la rottura delle regole non implica la creazione di nuove regole perché, altrimenti, si ricadrebbe nell’imposizione di quel “punto di vista unico” come “unica possibilità”. Sempre legata alla sua

¹⁵⁴ L. Nono, *L’errore come necessità*, in *Ivi*. p. 436.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem* [Altre frasi tratte dal medesimo capitolo dell’*Uomo senza qualità* di Musil – *Se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità*, che abbiamo già incontrato nel corso della tesi – ritornano pure nelle opere di Luigi Nono, come nel testo scritto nel 1981 per la prima esecuzione di *Das atmenide Klarsein*].

¹⁵⁷ *Ibidem*.

ideologia politica, in Nono vi è pure la negazione del “radicalmente nuovo”: così, ad esempio, nel saggio dall’emblematico titolo *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (saggio del ’62 dedicato a *Intolleranza ’60*, dove i termini chiave sono, non a caso, “nuovo” e “possibile”), afferma che «nulla nasce a caso o in condizione di “tabula rasa”»¹⁵⁸ perché pensare in questo modo significa negare la storia, essere a-temporali e a-storici (~). Solo attraverso il riconoscimento della continuità temporale e dello “storicamente determinato” è pensabile la rivoluzione.

Per lo stesso motivo, in aperta polemica con John Cage (~), rifiutava l’utilizzo dell’*alea*, ovvero del “caso”, perché, come scrive in *Musica e resistenza* del ’63, «crede al controllo cosciente del compositore sulla materia sonora [sempre storicamente determinata]»¹⁵⁹, così come respingeva – perché storicamente deresponsabilizzante – il principio di indeterminazione di Heisenberg e, contestualmente, il concetto di “opera aperta”.

Particolarmente interessante la conversazione con Massimo Cacciari – *Verso “Prometeo”* (1984) – dove, a proposito delle possibilità offerte dalla riproducibilità tecnica (che, secondo Nono, lungi dall’aprire nuove possibilità, stava andando piuttosto verso un “riduzionismo”), Michele Bertaggia, moderatore del colloquio, segnala,

«l’*impasse* di questo riduzionismo, contro malintese letture decisionistiche che associano la realizzabilità del possibile all’arbitrio della scelta, e chiamano magari questa falsa pratica: “liberazione del possibile”... Si può invece dire che così [...] non si fa che assolversi, svincolarsi *dal* possibile, il quale è invece strettamente legato all’ascolto della necessità: dalla necessità dei luoghi scomposti e differenti, come dicevamo...: *immaginatio*, appunto, dei vincoli infinitamente possibili, di rapporti... Qui davvero mi pare scompaia ogni presunzione e arbitrarietà della scelta selettiva»¹⁶⁰

¹⁵⁸ L. Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in *Ivi*, p. 186.

¹⁵⁹ L. Nono, *Musica e resistenza*, in *Ivi*, p. 288.

¹⁶⁰ L. Nono, M. Cacciari, M. Bertaggia, *Verso “Prometeo”*, in *Ivi*, p. 154.

Subito dopo è Cacciari a prendere la parola dando una stoccata al vitalistico possibile bergsoniano-deleuziano, affermando che,

«Il pensiero del Possibile come non più contrapposto al Necessario s’impegna a pensare una dimensione in cui la realtà non è affatto totalmente riducibile a simulacro... Tutto l’opposto, quindi, di molte filosofie della *libération!*!»¹⁶¹.

Vale forse la pena riportare un ulteriore passaggio della conversazione poiché ben evidenzia la varietà dei problemi connessi e sollevati dal Possibile non solo all’interno della poetica di Nono ma anche, e soprattutto, il rapporto tra il Possibile e le nuove tecniche/tecnologie (baluardi del Possibile a vario titolo) e la loro intersezione con il linguaggio artistico delle avanguardie:

«È anche alla piena potenzialità del mezzo tecnico, invece, che si lega l’opus di Gigi come lavoro letteralmente di *composizione dei possibili*, ascolto/espressione dei *con-possibili*... [...] al di fuori dei filtri “avanguardistici” che riducono le avanguardie a codici, o appunto codificano la serie in Schönberg¹⁶² o in Webern reinserendola così nell’indifferenza dello spazio geometrizzato, infinitamente equivalente, ripetibile. Mentre andrebbe richiamata la pregnanza della dimensione di possibilità dell’*ars combinatoria* in Schönberg. Ricordiamo l’insistenza delle prime pagine della *Harmonielehre*: “Io non insegno affatto la *mia* musica, io *indico i possibili*”¹⁶³. Ancora oggi si tratta forse di questo: mettere in scena i possibili e suscitare di fronte a tale dimensione del possibile o del compossibile proprio l’*immaginazione*»¹⁶⁴.

Nelle battute successive Nono sottolinea ancora come i procedimenti seriali di Schönberg e di Anton Webern siano volti a creare nuovi e infiniti rapporti in cui «domina in pieno la “logica del possibile” di Musil»¹⁶⁵, ossia quell’incessante

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Com’è noto, Nono è stato non solo allievo di Schönberg ma ne ha anche sposato la figlia Nuria, oggi direttrice della Fondazione Archivio Luigi Nono.

¹⁶³ Non si tratta di una citazione puntuale (siamo pur sempre nell’ambito di un colloquio in cui, per forza di cose, si cita a memoria) ma qui Cacciari fa riferimento alla *Prefazione del Trattato di Armonia* di H. Schönberg (1911) che, come è noto, sancì il superamento del sistema tonale e la nascita della cosiddetta musica “dodecafonica”.

¹⁶⁴ M. Cacciari, *Verso “Prometeo”*, in *Ivi*, p. 159.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 160.

proliferazione e apertura del e *al* Possibile. Modalità compositive che, come le ricerche di Nono, agli occhi di Cacciari, sembrano «stravolgere ogni concezione tradizionale del Possibile»¹⁶⁶: ossia di quel Possibile che non riusciamo a pensare se non in rapporto al reale finendo così per mettere l'accento e “confermare” quest'ultimo; un Possibile che non riusciamo mai a pensare in senso assoluto o *puro*. Di contro, la via indicata dalle ricerche di Nono sembra andare verso il riconoscimento di un «*possibile che è diventato necessario*»¹⁶⁷, dove il suono è «in fondo proprio quello della monade che si auto-riflette [...]. Diceva prima: “compossibile”, che è appunto termine leibniziano. Si tratta forse [...] del passaggio da un universo cartesiano a un universo leibniziano», dove «l'*opus* si fa in quanto compossibile in un multiverso di infiniti altri possibili»¹⁶⁸.

1.2 Aperture e chiusure del Possibile

Questi discorsi intorno allo sperimentalismo musicale in connessione al Possibile, ci conducono inevitabilmente a parlare – seppur per sommi capi – dell'*Opera Aperta* (1962) di Umberto Eco: quell“opera aperta” che nella sua formulazione più essenziale viene definita come *campo aperto di possibilità*. Un testo fondamentale nell'ambito delle teorie artistiche degli anni Sessanta che, come è noto, trae il suo primo nutrimento proprio dal contatto del semiologo con la musica sperimentale. Un contatto “letterale”, poiché, come ricorda Eco: «Tra il 1958 e il 1959 io lavoravo alla Rai di Milano. Due piani sopra al mio ufficio c'era lo studio di fonologia musicale, allora diretto da Luciano Berio»¹⁶⁹. Nell'ambito di queste frequentazioni Eco si accorse che «le esperienze dei musicisti elettronici [...] rappresentavano il modello più compiuto di una tendenza comune alle varie arti»¹⁷⁰. Fu proprio Berio a chiedergli nel 1959 di redigere un articolo per la sua rivista, *Incontri musicali*, dove Eco mise in forma di saggio la comunicazione che

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 163.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 164.

¹⁶⁹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997, p. V.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

aveva mandato al XII Congresso Internazionale di Filosofia del 1958 e che costituisce la forma germinale dell'*Opera Aperta*. Testo che nel frattempo ebbe come formulazione “collaterale” quella del saggio intitolato *L'informale come opera aperta* (1961) pubblicato nel n. 3 di «il Verri» – dedicato, appunto, all'*Informale*¹⁷¹ – poi incluso in *Opera aperta* con il più generico titolo *L'opera nelle arti visive* (cfr. più avanti).

Nell'introduzione alla prima edizione Eco sottolinea come i saggi contenuti nell'*Opera Aperta* hanno in comune l'analisi delle reazioni di arte e artisti davanti «alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente», ovvero come abbiano per oggetto il momento in cui «l'arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine. Che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo»¹⁷². E, ancora, nell'introduzione alla seconda edizione (che reca in esergo una famosa frase di Paul Klee: «Se Ingres ha posto ordine alla quiete, io vorrei porre ordine al movimento»¹⁷³ (~)) leggiamo che,

«Poiché spesso [...] gli artisti contemporanei si rifanno a ideali di informalità, disordine, aleatorietà, indeterminazione degli esiti, si è tentato anche di impostare il problema di una dialettica tra “forma” e “apertura”: di definire cioè i limiti entro i quali una opera possa realizzare la massima ambiguità e dipendere dall'intervento attivo del consumatore, senza peraltro cessare di essere “opera”. Intendo per “opera” un oggetto dotato di proprietà strutturali definite»¹⁷⁴.

Nell'incipit del primo saggio dell'*Opera Aperta* – intitolato *La poetica dell'opera aperta* – ribadisce l'“ascendenza musicale” delle sue osservazioni che, in primo luogo, ineriscono «l'autonomia esecutiva concessa all'interprete»¹⁷⁵, arrecando come primo esempio il *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen in cui al musicista-interprete viene fornita una serie di “blocchi” di possibilità tra cui

¹⁷¹ Adesso in M. Passaro (a cura di), *L'informale*, Mimesis, Milano 2010.

¹⁷² U. Eco, *Opera aperta*, cit. p. 2.

¹⁷³ *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 16.

¹⁷⁵ *Ivi* p. 31.

scegliere secondo un meccanismo combinatorio. Passando poi agli esempi letterari che pertengono al cosiddetto “fenomeno dell’*opera in movimento*” – che echeggiano quell’essenza cinetica del suono-spazio di Luigi Nono sorprendentemente mai citato da Eco¹⁷⁶ – Eco chiama in causa il *Livre* di Stéphane Mallarmé (~): testo mai compiuto – di cui esistono tuttavia delle bozze – il quale doveva consistere in una serie di fascicoli senza un ordine fisso che il lettore poteva “permutare” a proprio piacimento, suscitando nuove possibilità di relazione in una sorta di

«analisi combinatoria a metà tra i giochi della tarda scolastica (e del lullismo in particolare) e le tecniche matematiche moderne [che consentivano al poeta di comprendere come da un numero limitato di elementi strutturali mobili potesse uscire la possibilità di un numero astronomico di combinazioni; la riunione dell’opera in fascicoli, con un certo limite imposto alle permutazioni possibili, pur “aprendo” il *Livre* ad una serie amplissima di ordini da scegliere, lo ancorava ad un campo di suggestività»¹⁷⁷.

Nel capitolo dedicato alla *Teoria dell’informazione* – sempre all’interno dell’*Opera Aperta* – alla base della teoria troviamo a fondamento, nuovamente, l’agone tra ordine e disordine, ovvero tra apertura e chiusura, tra determinazione e indeterminazione. Qui leggiamo non solo che l’informazione, per essere *comunicata* in modo agevole deve ridurre gli elementi e le scelte possibili «introducendo un nuovo codice, un sistema di regole che contempli un numero fisso di elementi»¹⁷⁸ ma, laddove si tenti di andare verso l’istituzione di un linguaggio nuovo rompendo “l’ordine precedente”, questa novità non potrà mai essere assoluta ma ci sarà sempre un

¹⁷⁶ L’assenza di riferimenti alla produzione di Nono, in particolare di quell’*Intolleranza ’60* andata in scena proprio l’anno precedente la pubblicazione di *Opera Aperta* con, per di più, la collaborazione dell’“informale” Emilio Vedova, meriterebbe un’approfondita analisi che, purtroppo, non possiamo condurre in questa sede. Ci limitiamo a ricordare l’avversione di Nono per l’“opera aperta” perché mancante di quel “determinismo storico” fondamentale e fondante la coscienza politica: una posizione che ben incarna le voci critiche mosse all’*Opera Aperta*, accusata spesso di scivolare nell’affermazione di un irrazionalismo, un’assenza di struttura in cui trionfa il rifiuto di qualsiasi codice e/o regola.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 48.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 113.

«continuo movimento pendolare tra il rifiuto del sistema linguistico tradizionale e la conservazione di esso: se [infatti] si introducesse un sistema assolutamente nuovo, il discorso si dissolverebbe nell'incomunicazione; la dialettica tra *forma* e *possibilità* di significati multipli che già ci è parsa essenziale alle opere “aperte” si attua proprio in questo moto pendolare»¹⁷⁹ (~).

Quel che sembra emergere nella lettura di Eco, oltre alla natura intrinsecamente relazionale e “strutturale” dell’opera aperta (poiché, come abbiamo detto in apertura, l’*opera*, per essere tale, deve sempre avere una struttura definita) è che in essa, lungi dall’essere una forma irrimediabilmente “indeterminata” e “irrazionalistica” – queste erano le principali accuse rivolte dalla critica all’*Opera aperta* –, la tendenza al disordine è «tendenza al disordine *dominato*, alla *possibilità* compresa in un *campo*»¹⁸⁰, che, per certi versi, si tramuta in un’indagine sui *limiti necessari*.

Già negli anni della prima pubblicazione dell’opera, alcuni tra i maggiori intellettuali si erano schierati – in appoggio a Eco – contro quella visione “irrazionalistica” e “indeterministica” del lavoro del semiologo. Tra questi, sono da segnalare almeno Angelo Guglielmi e Elio Pagliarani: il primo sottolinea che sebbene l’opera, nella lettura di Eco, sia “aperta” a diverse interpretazioni, essa è tuttavia sempre retta da regole strutturali che “limitano” e indirizzano le letture possibili; il secondo, in un articolo pubblicato da «Il Giorno» il primo agosto del 1962 – *Davanti all’O.A. il lettore diventa coautore* – osserva che «dare una forma al disordine, cioè “uniformare” il caos, è da sempre la massima funzione dell’intelletto»¹⁸¹.

Un ultimo accenno dovuto – e annunciato – è quello al capitolo dedicato e intitolato *L’opera aperta nelle arti visive* dove il punto di partenza è l’arte Informale (come abbiamo detto, il saggio era appunto apparso sul numero monografico de «il Verri» dedicato all’Informale) intesa come “campo aperto di possibilità interpretative” e dove si ribadisce l’analogia di quest’ultima con le

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 118.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 123.

¹⁸¹ *Ibidem*.

strutture musicali post-weberniane e la poesia che stavano sperimentando i “novissimi” (il riferimento è, ovviamente, al già citato Elio Pagliarani, a Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta e Alfredo Giuliani che nel '61 aveva curato, sempre per «il Verri» diretto da Giuliano Anceschi, l'antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, sancendo l'inizio della Neoavanguardia e costituendo il cuore del venturo Gruppo '63) (~).

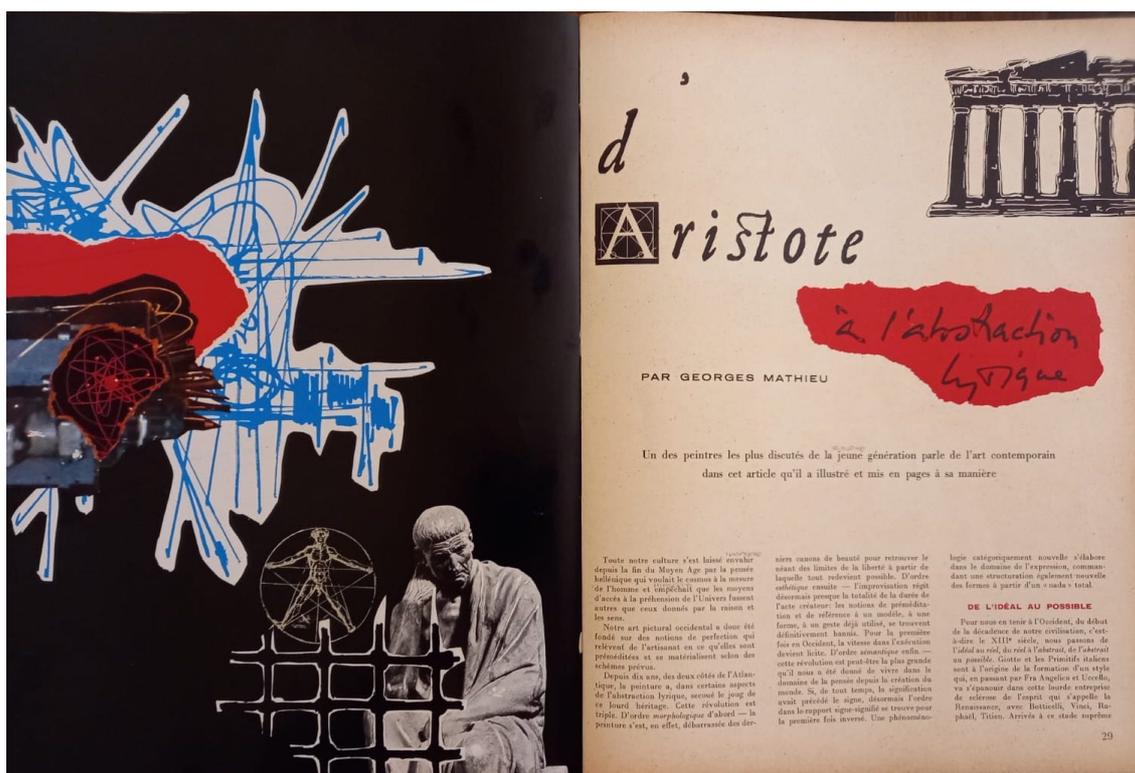


Fig. 1: prima pagina dell'articolo redatto da George Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*, in «L'Oeil», n° 52, aprile 1959, pp. 28-29.

Tra gli esempi più interessanti riportati dal semiologo c'è un lungo saggio scritto da George Mathieu nel '59 per la rivista francese «L'Oeil». Nel testo, intitolato *D'Aristote à l'abstraction lyrique* (Fig.1), il pittore ragiona sulla comune genesi dell'arte Informale e di quell'astrazione lirica – dalla matrice espressionista – di cui è portavoce. Secondo Mathieu, l'arte si starebbe evolvendo parallelamente al discorso scientifico, carpando le novità apparse in quest'ultimo ambito, in particolare per quanto concerne l'affermarsi di nozioni come “entropia”, “indeterminismo”, “probabilità” e “contraddizione”. Nozioni che sembrano far traballare qualunque forma di certezza, determinando così un passaggio

inesorabile dall'*ideale* al *reale*, dal *reale* all'*astratto* e, infine, dall'*astratto* al *possibile*:

«L'abstraction lyrique et l'Ecole du Pacifique correspondent à la dernière libération: celle des canons de beauté, des notions d'harmonie et de composition, de règles d'or, etc. C'est la phase suivante qui commence. Elle pourrait s'appeler de l'*abstrait* au *possible*. C'est plus qu'une phase. C'est une ère nouvelle de l'art et de la pensée, précisément celle d'une nouvelle incarnation des signes»¹⁸²

Un passaggio all'"era del possibile" che, per certi versi, viene avallato da Eco nel finale del capitolo dove ribadisce che se da un lato «la persistenza dell'opera è garanzia delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica»¹⁸³, dall'altro l'apertura

«è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità»¹⁸⁴.

1.3 Differenziare l'indifferenziato: una questione di limiti

Risulta più che evidente l'analogia tra le teorie elaborate da Eco e il nostro orizzonte di indagine. D'altronde, ci muoviamo all'interno dello stesso quadro cronologico, dove i temi e problemi affrontati dall'arte sono quelli acutamente rilevati e individuati da Eco: ossia quelli dell'oscillazione tra ordine e disordine, tra vincoli e libertà, tra determinazione e indeterminazione e tra causa e caso. Per quanto riguarda le differenze tra le due letture (oltre alla più che diversa impostazione del lavoro), si può dire che esse consistano piuttosto in

¹⁸² G. Mathieu, *D'Aristotele à l'abstraction lyrique*, «L'Oeil», n°52, aprile 1959, p. 30.

¹⁸³ U. Eco, *Opera aperta*, cit. p. 248.

¹⁸⁴ Ivi, p. 184.

“spostamenti d’accento”: se il Possibile di Eco risulta “collaterale” alla definizione dell’“opera aperta” – poiché è quest’ultima l’oggetto della sua indagine –, nel nostro caso è il Possibile stesso, in quanto categoria filosofica, a costituire il centro nevralgico dell’indagine; c’è poi da rilevare l’importanza data da Eco tanto alla ricezione/interpretazione dell’opera – e dunque orientata più “dalla parte del lettore” –, quanto all’inserimento della teoria in un ambito comunicativo-informazionale (per quanto, come afferma lo stesso Eco, “pre-semiotico”) più ampio. Un’altra differenza da rilevare sta nei casi di studio proposti: se quelli di Eco ineriscono soprattutto la musica sperimentale, l’arte Informale e, in generale, l’arte fino al ’62 (d’altronde, non poteva essere altrimenti), le nostre indagini si rivolgono al post-informale, a ciò che è accaduto “un attimo dopo”. In un certo senso, la tesi potrebbe apparire come una sorta di gioco controfattuale in cui ci si domanda “cosa sarebbe accaduto se” Eco avesse ragionato su questi temi cinque o sei anni più tardi?

L’ultima differenza sta, nuovamente, in uno spostamento d’accento dall’“apertura” alla “chiusura”. Uno spostamento che, a questo punto, appare come una sorta di conseguenza inesorabile, una reazione alle vertigini prodotte da quell’apertura che sembra condurre verso la fluidificazione e/o dissoluzione del senso. Come scrive Calvino – «fanatico dell’“opera chiusa” e degli schemi lineari»¹⁸⁵ – nel fondamentale testo *Cibernetica e fantasmi* (la cui prima versione – in forma di conferenza – risale al ’67¹⁸⁶):

«Vediamo qual è la mia reazione psicologica apprendendo che lo scrivere è solo un processo combinatorio tra elementi dati: ebbene, ciò che io provo istintivamente è un senso di sollievo, di sicurezza. Lo stesso sollievo e senso di sicurezza che provo ogni volta che un’estensione dai contorni indeterminati e sfumati mi si rivela invece come una forma geometrica precisa [scelte tra un numero finito di possibilità. Di fronte alla vertigine dell’innumerabile, dell’inclassificabile [...] mi sento rassicurato dal finito, dal sistematizzato, dal

¹⁸⁵ I. Calvino, *Lettera a Manganelli*, in G. Manganelli, *Nuovo commento*, Adelphi, Milano 1993, p. 3 [La prima edizione è stata pubblicata da Einaudi nel ’69; il testo di Calvino è stato redatto appositamente per la ristampa di Adelphi del ’93 corredata pure da uno scritto di Manganelli sul risvolto di copertina].

¹⁸⁶ Si tratta di una serie di conferenze tenute in diverse città per conto dell’Associazione Culturale Italiana, pubblicate prima in «Le conferenze dell’Associazione Culturale Italiana», fasc. XXI, 1967-1968, pp. 9-23 e poi, in forma ridotta, in «Nuova corrente», n.46-47, 1968, con il titolo di *Appunti sulla letteratura come processo combinatorio*.

discreto [...]. Non c'è in questa mia attitudine un fondo di paura per l'ignoto, un desiderio di limitare il mio mondo [...]?»¹⁸⁷



Fig. 2: J.Fautrier, *Tête d'Otage*, N.1, 1943

In ambito artistico, quell'angoscia del non-limite e di un libertà che sembra potersi propagare all'infinito, era stata sottolineata già, ad esempio, da Palma Bucarelli – citata da Eco sempre in *Opera aperta* – che nel '60, a proposito delle opere di *Jean Fautrier*¹⁸⁸ (Fig. 2), evidenzia come il ribollire di quella materia magmatica era tuttavia inscritto entro i limiti di una sagoma, un argine contro cui la materia preme e che “preme” proprio in virtù di quell'argine dando vita

a quella che – ancora Eco – ha chiamato «dialettica di limite e non-limite»¹⁸⁹.

Sono innumerevoli gli artisti che si potrebbero collocare all'interno di questa dialettica con modalità di indagine e urgenze differenti, talvolta appartenenti a orizzonti diametralmente opposti. Solo per fare un esempio, è sempre il limite il protagonista del *Nonsite* di Robert Smithson, “padrino” della Land Art. Se l'indagine sul *Nonsite* viene avviata nel '68 – proprio agli sgoccioli degli anni

¹⁸⁷ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* (1967), in I. Calvino, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 2023, p. 264-266 (e-book).

¹⁸⁸ Si veda P. Bucarelli, *Jean Fautrier, pittura e materia*, Il Saggiatore, Milano 1960

¹⁸⁹ U. Eco, *Opera aperta*, cit. p. 180.

Sessanta – nel '72 l'artista, nel testo *The Spiral Jetty*, scrive una nota intitolata *Dialectic of Site and Nonsite* in cui elenca le caratteristiche specifiche di ciascuno dei due, disponendoli su due colonne:

<i>Site</i>	<i>Non Site</i>
Open Limits	Closed Limits
A Series of Points	An Array of Matters
Outer Coordinates	Inner Coordinates
Subtraction	Addition
Indeterminate	Determinate
Certainty	Uncertainty
Scattered Information	Contained Information
Reflection	Mirror
Edge	Center
Some Place (physical)	No Place (abstract)
Many	One

Una catalogazione, un impulso ordinatore e/o una lista di proprietà in cui compaiono termini a noi ormai familiari (come “determinato” / “indeterminato”) e dalla vaga reminiscenza aristotelica (come la distinzione “alcuni” / “nessuno”). Ma soprattutto ad essere esaltato è proprio il concetto di “limite” indagato tanto attraverso i confini fisici imposti – e “sfondati” – dalla galleria, quanto nella loro dimensione mentale e immaginativa. Come ci ricorda Serena Carbone nel già citato testo *L'arte in preda al possibile*, per Smithson il «limite è una questione mentale, laddove esiste la parete l'immaginazione ha il compito di sfondarla, laddove essa non esiste ha il compito di erigerla». C'è sempre, dunque, una coesistenza dialettica tra *limite* e *non-limite* poiché – prosegue Carbone – «non esiste uno spazio che sia solo chiuso, misurabile, certo, definito, dove l'uomo

agisce collocando e nominando gli oggetti, così come non esiste uno spazio che sia solo aperto, indeterminato, incerto, astratto»¹⁹⁰.

1.4 Ritorno al “nuovo commento”

Come in un gioco di scatole cinesi, ritorniamo a quell’inizio che non era un inizio, ovvero al “nuovo commento” a *Le parole e la cosa* dove protagonista era, ancora una volta, la musica: quel linguaggio che, tra tutti, appare il più vincolato e vincolante, regno delle regole e della combinatoria. È a partire dalla via laterale della musica che Perec indaga le possibilità dell’istituzione di un linguaggio completamente nuovo e libero per concludere che né la novità assoluta né la libertà assoluta sono possibili. È quel che accade, come abbiamo anticipato, al *free jazz* (o *new thing*) e la sua pretesa di rottura radicale dei codici precedenti e la totale assenza di regole a proposito della quale Perec ci ricorda – in perfetta assonanza con quella dialettica del limite e del non-limite di cui abbiamo parlato sopra – che «la costrizione non impedisce la libertà, la libertà non è ciò che non è costrizione; al contrario, la costrizione è ciò che permette la libertà, la libertà è ciò che nasce dalla costrizione»¹⁹¹, così come non esiste il perfettamente aleatorio né il perfettamente determinato. Il “baratro” del nuovo davanti cui si ritrovano i musicisti jazz, è il medesimo di quello con cui deve fare i conti la letteratura contemporanea e, dice Perec, anche molte discipline estetiche. In particolare segnala l’indebolimento della retorica (~), ossia di quell’insieme di codici che, come delle pietre miliari, segnavano e indicavano il cammino da seguire o da perdere: garantivano, insomma, quel gioco tra vincoli e libertà che «definiscono i due assi di ogni sistema estetico»¹⁹². Un indebolimento graduale arrivato alla totale dissoluzione decretata, secondo Perec, dal joyciano *Finnegans Wake* (1939) che ha trasformato la scrittura in «un pericolo che niente arriva a sanzionare: tutto è permesso, ciò niente è più possibile»¹⁹³. Allora l’istituzione di

¹⁹⁰ S. Carbone, *L’arte in preda al possibile, Pratiche di costruzione di comunità*, Gli Ori, Pistoia 2023, p. 18.

¹⁹¹ G. Perec, *La cosa*, cit. p. 10.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p. 26

quelle “regole rigorose” diventa premessa *necessaria* alla produzione del Possibile:

«qualsiasi pezzo musicale passa attraverso un sistema tonale che fraziona la scala dei suoni e ne regola le combinazioni. Non esiste un sistema più o meno libero o più o meno costretto, perché costrizione e libertà rappresentano precisamente il sistema [...]. “Il genio – diceva Paul Klee – è l’errore nel sistema”: più dura è la legge, più l’eccezione è eclatante, più stabile è il modello e più s’impone la deviazione»¹⁹⁴.

Questa avversione per il radicalmente nuovo e l’assolutamente libero sembra collocarsi in una posizione antinomica rispetto a quella segnalata dall’asse Bergson-Deleuze: se è vero che, come abbiamo detto, secondo Bergson l’intelligenza intellettuale individua quanto vi è di regolare e ripetitivo nel mondo materiale – nei sistemi chiusi – per calcolare in anticipo gli stati successivi dell’evoluzione, per Perec, al contrario, la regola genera non il prevedibile ma l’*imprevedibile*, ovvero quel Possibile inteso da Bergson come slancio vitale che produce qualcosa di inatteso. Come scrive in *Sono nato* (1990),

«Questo fa parte della contrapposizione tra la vita e le istruzioni per l’uso, tra la regola del gioco che ci fissiamo e il parossismo della vita reale che sommerge, che distrugge continuamente questo lavoro di ordinamento, e per fortuna tra l’altro»¹⁹⁵

L’altra fondamentale differenza è che se l’intelligenza intellettuale bergsoniana “individua” le regole e le ripetizioni, quella perecchiana le *crea*¹⁹⁶, ovvero “si fa creatrice”, passando così dal dominio della *fabbricazione* a quello della *creazione*: una «creatività secondo le regole» – dice Paolo Fabbri – dove «ogni

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 11.

¹⁹⁵ G. Perec, *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 76.

¹⁹⁶ Per un discorso più articolato sul problema della *creazione* legata a questi temi si veda S. Bartezzaghi, *Mettere al mondo il mondo*, Bompiani, Milano 2021.

combinatoria ristretta permette combinazioni illimitate – e contro le stesse regole»¹⁹⁷.

Le analogie tra *La cosa* e il romanzo di esordio *Le cose* (1965) non si limita al titolo ma è possibile individuare altre continuità: prima di tutte, quell'avversione per il “radicalmente nuovo” e per la rottura delle regole. Come anticipato, i due protagonisti non fanno la rivoluzione ma “aderiscono”: aderiscono al sistema, aderiscono a loro stessi, aderiscono alle proprie possibilità in una sorta di moto inverso rispetto a quello del *dasein* heideggeriano che vedeva l'esser-ci sempre gettato oltre se stesso, oltre le proprie possibilità. Jérôme e Sylvie seguono il “principio di coincidenza”, quell'*adaequatio* che li tiene incollati alla propria definizione e che sembra sconfinare in una sorta di “anti-volontà di potenza”. Anche in questo caso, non si tratta di una posizione “assoluta” o irenica, ma è il risultato di un conflitto con la libertà: una libertà che, per quanto bramata, i due protagonisti sapevano fittizia, «sapevano che tutto quello era falso, che la loro libertà era soltanto un'illusione»¹⁹⁸.

2. OuLiPo: le regole del Possibile

Come anticipato, il '67 è anche l'anno in cui Perec entra a far parte dell'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, ovvero “Laboratorio di Letteratura Potenziale”). Non è nostra intenzione condurre un'analisi del già più che battuto terreno della poetica *oulipien* ma, ancora una volta, l'obiettivo è quello di segnalare alcuni nodi di interesse e, soprattutto, spostare l'accento sulle analogie esistenti tra le strategie e le impostazioni teorico-operative del gruppo e la categoria del Possibile nella sua accezione logico-modale.

Come è noto, il gruppo era stato fondato nel '60 da Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais. Motte Warren, nella ricostruzione storica contenuta nell'introduzione a *Oulipo: A primer of Potential Litterature*, sottolinea che, nonostante i componenti del gruppo avessero già pubblicato

¹⁹⁷ P. Fabbri, *Un gioco esemplare di vincoli e libertà*, in G. Perec, *La cosa*, cit. p. 39.

¹⁹⁸ G. Perec, *Le cose*, Einaudi, Torino 2017, p. 51.

diversi testi singolarmente, è solo nel '73, con la pubblicazione de *La letteratura potenziale*, che gli Oulipo affermano apertamente i loro intenti. Intenti che si muovono, innanzitutto, in due direzioni di ricerca: ovvero la direzione analitica e quella sintetica. La prima (*Anoulipism*), come scrive Le Lionnais nel *Primo manifesto*, è volta all'identificazione e alla scoperta delle regole e/o strutture formali delle opere esistenti; la seconda (*Synthoulipism*) è invece rivolta all'invenzione di regole e strutture *ex-novo*. Come ricorda Warren:

«Queneau's definition of the Oulipo's work is, moreover, succinct: potential literature is "the search for new forms and structures that may be used by writers in any way they see fit." And François Le Lionnais adds, "the Oulipo's goal is to discover new structures and to furnish for each structures a small number of examples»¹⁹⁹.

Al centro delle operazioni condotte dagli Oulipo è la *contrainte*, termine che in italiano abbraccia le sfere semantiche di "costrizione" e "restrizione", ovvero le regole, i limiti da trovare e/o inventare per esplorare tutte le "possibilità Possibili" la cui strategia d'elezione è quella dell'*ars combinatoria*. Come ricorda Warren, per Le Lionnais esistono tre livelli gerarchici di "vincoli": un primo livello – detto "minimo" – che è quello entro cui è scritto un qualsiasi testo; il secondo livello di *constraint* inerisce invece certe restrizioni di genere e/o norme letterarie; il terzo è il livello più alto ed è quello in cui la regola è pre-elaborata in modo *cosciente e volontario*. Solo l'ultimo livello pertiene agli Oulipo. È un livello, per così dire, autoriflessivo o quasi tautologico in cui la regola è sia fine che *modo* operativo poiché la *constraint* deve essere riflessa dal testo che espone.

Fondamentale è l'affermazione del carattere *volontario e cosciente* di queste operazioni che, nelle intenzioni degli *oulipiens*, era volto *in primis* a marcare le differenze con le pratiche elaborate in ambito surrealista, soprattutto per quanto riguarda la condivisa fascinazione per *l'automatismo* (che nel caso degli Oulipo corrispondeva principalmente all'esplorazione delle potenzialità offerte dal

¹⁹⁹ M. Warren, *Oulipo: A primer of Potential Litterature*, University of Nebraska Press, Lincoln 1986, pp. 2-3.

computer per l'uso della combinatoria in letteratura) e la dimensione del *gioco* come «spazio di libertà consentito dalle regole»²⁰⁰. Tuttavia, mentre per i surrealisti tale automatismo era volto all'esplorazione ed esposizione dell'interiorità del soggetto-artista in chiave psicanalitica (ovvero della dimensione inconscia), per gli *oulipiens*, di contro, l'automatismo era uno strumento “anti-soggettivista” e, appunto, sempre *cosciente*, volto ad annullare il “mito” dell'ispirazione artistica di matrice irrazionale. Per questo stesso motivo, il rapporto con i sistemi *aleatori* era tutt'altro che semplice poiché *l'alea* poneva lo spinoso problema della relazione tra scelta (delle regole) e libertà. In una famosa affermazione di Queneau si legge che:

«Il poeta classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora»²⁰¹.

Come conciliare, dunque, le regole con la libertà? L'arbitrarietà insita in ogni regola con la *contrainte* intesa come negazione della possibilità di scelta? Come si può conciliare il rigore perseguito con quella nozione di “potenzialità” che sembra indicare una apertura verso l'indeterminazione? Insomma, si tratta – ancora una volta –, di comprendere il rapporto vigente tra costrizione e libertà e, ancora una volta, è Perec a indicare la via d'uscita: una via d'uscita individuata nel concetto di *clinamen*. Secondo Warren, tale via sarebbe stata indicata da Perec nell'83, durante una discussione relativa a quel capolavoro che è *La Vie mode d'emploi* (1978), dove affermava che:

«More fundamentally this chapter must disappear in order to break the symmetry, to introduce an error into the system, because when a system of constraints is established, there must also be anticonstraint within it. The system of constraints [...] must be destroyed. It must not be rigid [...] there must

²⁰⁰ S. Bartezzaghi, *La ludoteca di Babele. Dal dado ai social network: a che gioco stiamo giocando?* “Dialoghi sull'uomo”, UTET, Torino 2016; anche in S. Bartezzaghi, *Mettere al mondo il mondo*, cit. p. 202.

²⁰¹ R. Queneau, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981, p. 133.

be a clinamen – it's from Epicurean atomic theory: "The world functions because from the outset there is a lack of balance." According to Klee. "Genius is the error in the system"; perhaps I'm being too arrogant in saying that, but in Klee's Work, it is very important»²⁰².

A questo punto, ci è facile osservare che queste puntualizzazioni, in realtà, possono essere retrodatate almeno al '67: infatti, come abbiamo visto, già ne *La cosa* – nostro testo di partenza –, pur non avendo parlato esplicitamente di *clinamen*, Perec aveva riportato non solo osservazioni analoghe ma addirittura la medesima citazione di Klee (~).

Un'altra caratteristica fondamentale delle operazioni condotte dagli Oulipo è che, una volta individuata o inventata la regola, essa può essere *dimostrata* da una o pochissime opere, ovvero secondo un principio di *unicità*. Scrive il poeta matematico Jacques Roubaud che ci sono due principi fondamentali postulati dagli Oulipo: il primo, come già affermato da Le Lionnais, è che la *contrainte* deve sempre parlare della *contrainte* (ossia, essere autoriflessiva); il secondo è che un testo scritto seguendo delle regole matematiche deve contenere anche le conseguenze relative a tali regole: «*Axiom*: Constraint is principle, not means»²⁰³. Si tratta di mostrare (e dimostrare) strutture, ovvero di mostrare il *come* e non il *cosa* o, meglio, il *come* del *cosa*. In effetti questo aspetto autoriflessivo che riconduce il ragionamento alla *praxis* è insito nello stesso nome del gruppo, laddove *ouvroir* riconduce all'*operatività*, ossia al *come*, a quel *modus* cui appartiene il Possibile. Come scrive Marcel Bénabou in *Rule and Constraints*,

«The Oulipo of course does not seek to impose any thesis; it merely seeks to formulate problems and eventually to offer solutions that allow any and everybody to construct [...] a text. To create a structure – Oulipian act *par excellence* – is thus to propose an as yet undiscovered mode of organization for linguistic objects»²⁰⁴.

²⁰² G. Perec, *Entretien: Perec /.* Ewa Pawlikowska, in *Littératures* 7 (1938), pp. 70-71.

²⁰³ J. Roubaud, *Mathematics in the Method of R. Queneau*, in F. Warren (a cura di), *Oulipo: a primer of potential literature*, cit. p. 87.

²⁰⁴ M. Bénabou, *Rule and Constraints*, in *Ivi*, p. 46.

In estrema sintesi, ricorda ancora Bénabou, si tratta di esplorare, inventare, analizzare e dimostrare le regole che soggiacciono alla struttura del linguaggio e della letteratura attraverso la messa in opera (*ouvroir*) delle regole stesse per indagarne tutte le possibilità Possibili entro un dato (o, piuttosto, *inventato*) limite. Per dirla con Stefano Bartezzaghi, la *contrainte* «definisce un campo di potenzialità»; «La *contrainte* è la siepe che recinge e delimita l'infinito del può»²⁰⁵, ovvero: il limite del Possibile.

Sono straordinarie le analogie esistenti tra le pratiche portate avanti dagli Oulipo e quelle sorte in seno alla logica modale da Aristotele a Leibniz: non solo per l'interesse nei confronti della combinatoria – sempre volta a indagare le “forme possibili” (Claude Berge, ad esempio, in *For a Potential Analysis of Combinatory Literature*, collega esplicitamente le operazioni di Queneau alla combinatoria leibniziana) –, ma perché le stesse *modalità* di analisi delle “possibilità possibili” sembrano direttamente permutate dalle congetture logico-modali. Così, ad esempio, Bénabou acclude al suo testo una serie di tavole che offrono una classificazione analitica e sistematica delle figure linguistiche e letterarie più elementari – partendo, proprio come aveva fatto Leibniz, dagli elementi più semplici fino ai più complessi – per verificare poi tutte le manipolazioni e combinazioni possibili. Lo stesso Calvino, ad esempio, nel saggio *Prosa e anticombinatoria*, adotta un metodo dall'esplicito sapore logico-modale per analizzare la struttura di un suo racconto breve. Analisi condotta mediante formule tipiche dell'analitica inferenziale, come: “se...allora...”; o “di conseguenza, è impossibile che”; o il procedere alla formulazione di un vero e proprio elenco di categorie per classificare le diverse forme di *contraintes*.

È qui e in questo senso che si afferma l'esistenza del Possibile come *modalità operativa*. Se, come afferma Calvino, la letteratura è sempre un gioco combinatorio volto ad esplorare le possibilità materiali dell'opera²⁰⁶, nel caso degli Oulipo c'è, in più – come abbiamo detto –, una quota di *volontarietà* e

²⁰⁵ S. Bartezzaghi, *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare*. Bompiani, Milano 2021, pp. 253-254.

²⁰⁶ I Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit. p. 22.

autoriflessività che “indica” e “agisce” il Possibile. Quel che infatti mostrano queste strategie non sono solo le “possibilità derivanti da...” ma, a essere mostrato, è il Possibile stesso nel suo *attuarsi*, nella sua più intima e autentica essenza *modale*, dove il *modus* (il “come”) si ricongiunge al suo primigenio significato di “regola”, “misura” e/o “norma”. Si tratta di un Possibile che indaga se stesso e che non solo individua le proprie regole di inferenza ma le *crea*; un Possibile che nel creare le regole ci ricorda che l’uno e l’altra appartengono sempre – come sosteneva Eco – all’ordine del *congetturale* e/o *ipotetico*: regno del *se* (~) per antonomasia, dove il *se* fonda e *circoscrive* una struttura-mondo la cui *de-limitazione* è il perimetro d’esistenza *necessario* al Possibile, anche quando non seguito da un “allora”, anche quando la “domanda resta senza risposta” (~); infine, si tratta di un Possibile *necessario* perché la possibilità è qui costitutiva dell’esser-ci dell’opera (in termini heideggeriani, è il Possibile nell’ordine dell’*esistenziale*).

Quel Possibile inteso come “assenza di impedimento”, nella *constraint oulipien* sembra invece nascere proprio *dall’impedimento*, dalla costruzione meticolosa delle regole che strutturano il “labirinto da cui trovare l’uscita” mediante l’esplorazione di «tutte le possibilità combinatorie e, assieme, l’apertura a nuovi elementi che lo arricchiscono»²⁰⁷; un Possibile che nasce dalla lotta inesausta tra ordine e disordine, tra senso e non senso, tra dicibile e indicibile, tra “possibili Possibili”, tra costrizione e libertà, ovvero come lotta tra i suoi limiti (necessari) e il loro superamento. In queste pratiche sembra venir abolita anche quella concezione del Possibile inteso come ciò che “avviene per lo più” perché nelle *ouvroir oulipien* il Possibile abita la contingenza e l’*unicità* dell’opera che lo “opera”.

Particolarmente interessante è la posizione occupata dal concetto di *potenziale* annidato nel nome del gruppo. Aggettivo fondamentale che, se da una parte rischia di farci precipitare nuovamente nell’accezione del Possibile come “non ancora” (~), dall’altra lo problematizza in modo esemplare. È, ad esempio, il caso di *Cent Mille Milliards de poèmes* (1961) di Queneau (Fig.3): sorta di manifesto/emblema (così come gli *Exercices de style* del ‘47) del gioco

²⁰⁷ S. Bartezzaghi, *Mettere al mondo il mondo*, cit. p. 254.

combinatorio *oulipien*, l'opera in questione permette “realmente” di costruire centomila miliardi di sonetti mediante la combinazione dei versi – corrispondenti all'ordine di 10^{14} – disposti su piccole strisce che il lettore “potrebbe” combinare in centomila miliardi di modi.

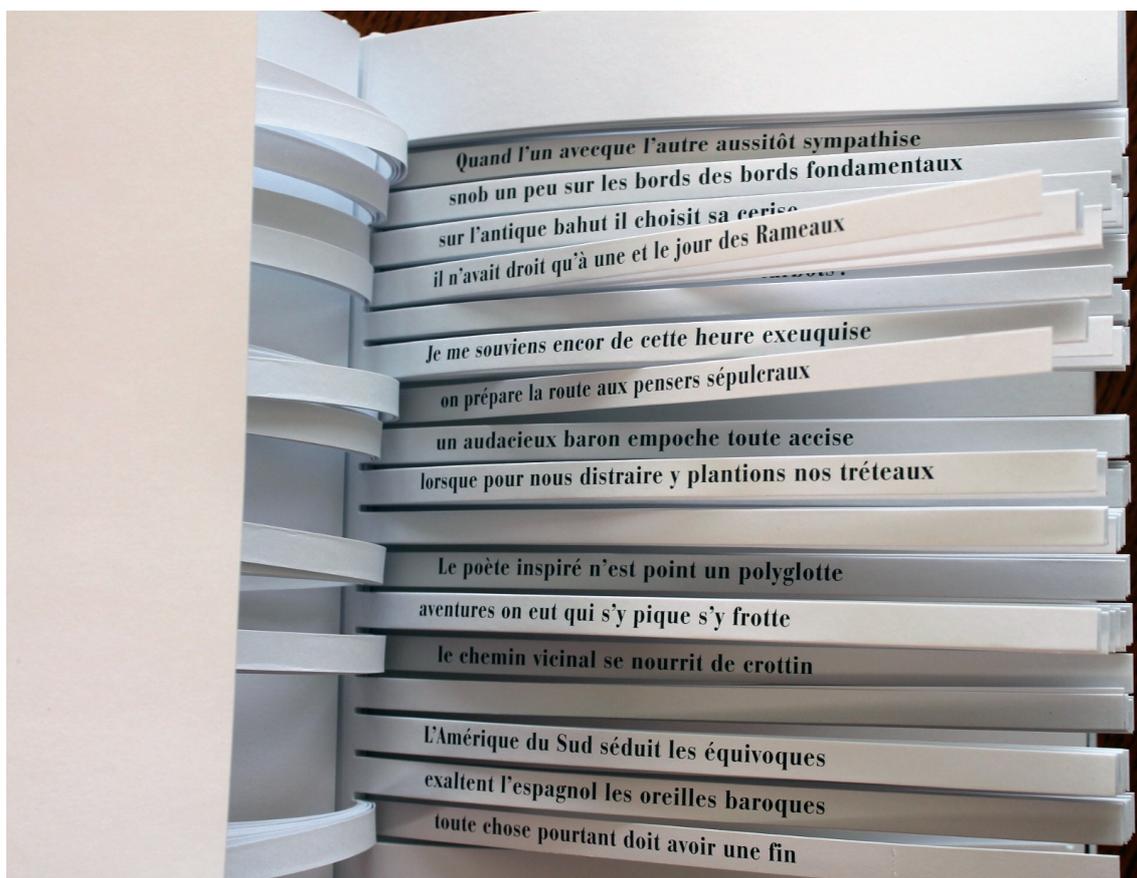


Fig. 3: R.Queneau, *Cent mille Milliards de Poèmes* (1961)

Un numero che, sebbene esista “materialmente” nel teso, è tuttavia precluso alle umane possibilità di lettura/esecuzione restando, appunto, *potenziale*. Quel che ci mostra Queneau è un “reale impossibile” (un abominio dal punto di vista logico) nella sua interezza e, così facendo, ci ricorda che «quel che c'è [...] è una possibilità fra le altre compossibili; è l'elemento in *atto* (corsivo mio) di un sistema che ne contempla sempre altri potenziali»²⁰⁸. In definitiva, Queneau ci

²⁰⁸ *Ivi*, p. 246.

mostra una forma di potenzialità che, lungi dall'essere un "non ancora" è un "già sempre" *contenuto* (letteralmente) nel e *dall'*opera.

Per concludere, aggiungiamo solo qualche osservazione di Roubaud tratta dal già citato *Mathematics in the Method of Raymond Queneau* che, a proposito di *Cent Mille Millions de poèmes*, scrive:

«The proposed sonnet, if it imposes a choice, or rather proposes to impose one, does not eliminate the other possibilities, which expand it: confrontation of structural "freedom" with the constraints of the milieu [...] in which it inscribes itself»²⁰⁹.

E, subito dopo – usando il termine a noi ormai familiare di "virtualità" – aggiunge:

«The Oulipo is potential literature because the givens of a structure are those of all the virtualities of free objects, if they exist, of all the virtualities of the texts that realize it, necessarily multiple; the unicity of the Oulipian text actualizing a constraint [...] being then envisaged only on the condition that this text contain all the *possibilities* of the constraint»²¹⁰.

3. Altri possibili Possibili

È forse Alighiero Boetti l'artista che più di ogni altro sembra muoversi nel terreno del Possibile e delle sue possibili declinazioni. In effetti, la sua predilezione per il gioco inteso come formulazione di regole e il tentativo di uscirne, l'impulso a calcolare e classificare tutto, ad elaborare infiniti elenchi volti alla produzione di un "inatteso" che accoglie il caso, il desiderio di mappare il mondo al fine di ricrearlo, la continua oscillazione tra ordine e disordine, la fascinazione per gli enigmi, i rebus, la logica e i calcoli combinatori, non solo trovano una

²⁰⁹ J. Roubaud, *Mathematics in the Method of Raymond Queneau*, cit. p. 94.

²¹⁰ *Ivi*, p. 95.

straordinaria assonanza con l'opera di Perec e i suoi compagni ma, soprattutto, sembrano coagulare e dar vita a tutte le tematizzazioni possibili del Possibile.

Anche in questo caso non è nostra intenzione approfondire la poetica boettiana o aggiungere qualcosa di nuovo alla già ricchissima critica sviluppatasi attorno a questo straordinario artista ma si tratterà, nuovamente, di andare alla ricerca del Possibile nel senso in cui l'abbiamo inteso sinora. Così, ad esempio, con la sua *Lampada annuale* (1966) (lampada che si accende, per un istante, una volta all'anno in un momento casuale) Boetti sembra voler indagare la *possibilità* di esistenza delle cose attraverso il *caso*, proprio perché, come scrive Elio Grazioli,

«quell'unica occorrenza dell'accensione della lampada è possibile in ogni momento, quindi ogni momento è una possibilità, e tutto il 'vuoto' intorno a quel centro si riempie di possibilità; d'altro canto quell'unico evento è la sostanza stessa dell'esistenza, dell'esserci 'qualcosa invece del niente', una possibilità invece di nessuna»²¹¹.

E, d'altronde, come ricorda la figlia Agata nel risvolto del libro dall'emblematico titolo *Il gioco dell'arte* (a ribadire la centralità della dimensione ludica che lo accomunava agli Oulipo), per Boetti le cose nascono dalla *necessità* e dal *caso*, così come «ogni gioco comporta delle regole [...]. Per rispettarle bisogna imporsi dei vincoli e del rigore»²¹².

²¹¹ E. Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia books, Milano 2018, p. 63.

²¹² A. Boetti, *Il gioco dell'arte*, cit. p. 145

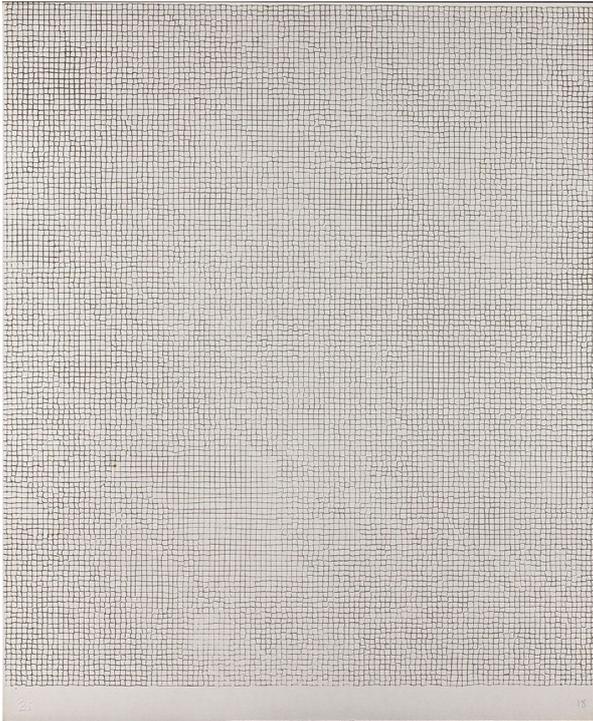


Fig. 4: A. Boetti, *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1969).

È invece del '69 il *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (Fig. 4): titolo ripreso dalla celebre raccolta di Antonio Vivaldi contenente *Le quattro stagioni*, dove il “cimento” stava a sottolineare il piacere derivante dall'adozione della “regola” del ritornello e dall'elemento programmatico. Il *Cimento* è stato realizzato da Boetti proprio a ridosso dell'abbandono dell'Arte Povera: infatti, quell'anno l'artista, stanco dell'eccessiva presenza di materiale che saturava gli spazi espositivi, «lasciò ogni cosa com'era

e ricominciò da zero con una matita e un foglio di carta»²¹³ di cui ricalcò a mano *libera* tutti i quadretti al fine di mostrare «i mille sentieri possibili»²¹⁴. Questa era la regola da seguire: una regola che mette in atto un gioco “infrastabile” (~) in cui il Possibile si manifesta sotto forma di ossessione: una sorta di impeto menardiano in cui emerge l'impossibilità del medesimo perché «tra i vincoli e la libertà c'è uno spazio, così come tra la linea ricalcata e la linea che la ricalca si può aprire un vuoto di inesattezza»²¹⁵. In quest'opera Boetti sembra mostrare e “mettere in atto” quel *clinamen* di cui parlava Perec, dove la regola indica se stessa e il proprio, consustanziale, inciampo: una perfetta incarnazione del palindromo *trace/ècart* in cui si dà «a vedere una traccia a favore e a senso della differenza stessa»²¹⁶.

²¹³ A. Boetti, in A. Soldaini, *Alighiero e Boetti*, cat. mostra, Londra, Whitechapel Gallery, 1999, p. 12.

²¹⁴ A. Boetti, *Il gioco dell'arte*, cit. p. 158.

²¹⁵ S. Bartezzaghi, *Le mani di Boetti*, cit.

²¹⁶ A. Stefi, *Georges Perec, Georges Perec*, doppiozero, 2018, p. 203 (e-book).

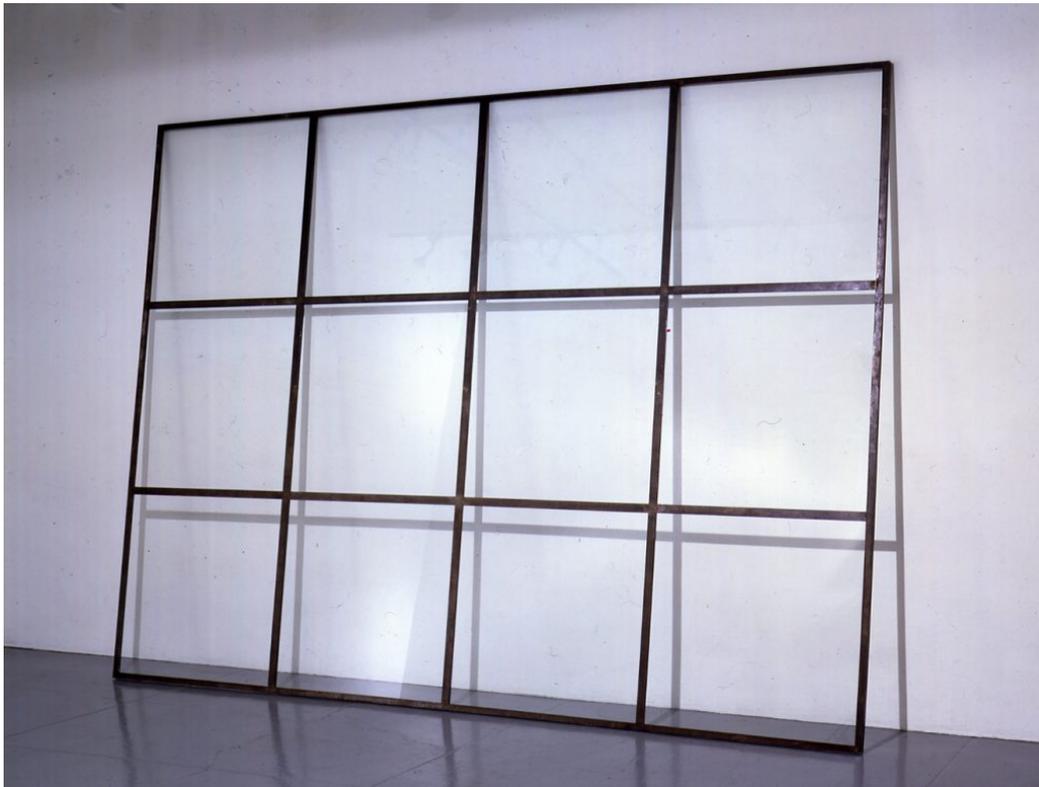


Fig. 5: Alighiero Boetti, *Niente da vedere, niente da nascondere* (1969).

Sempre nello stesso anno, Boetti realizza *Niente da vedere, niente da nascondere* (Fig. 5): si tratta di una griglia metallica – poggiante a terra e sulla parete – che sostiene dei quadrati di vetro. Come sottolinea Elio Grazioli, se qui i rimandi duchampiani sono più che evidenti – sia per il riferimento a *Le Grand Verre* (1915-1923) che per il concetto di “indifferenza visiva” evocato dal titolo –, la trasparenza del vetro costituisce invece una sorta di «stato di equilibrio, che lascia vedere e agire la griglia geometrica del telaio che dà ordine alla moltitudine caotica e casuale dei riflessi»²¹⁷. Un’opera che nasce da quel desiderio, tipico di Boetti, di quadrare e far quadrare tutto. In effetti, la griglia qui sembra indicare tautologicamente i limiti in cui tutto può entrare/quadrare. Sorta di grande finestra mobile attraverso cui si può (potenzialmente) in-quadrare e ordinare il mondo interno, quest’opera sembra costituire una specie di grado zero dei

²¹⁷ E. Grazioli, *Infrasottile*, cit. p. 63.

venturi ricami in cui, appunto, Boetti cerca di far quadrare le parole all'interno delle strutture-griglie.

Una struttura che, come ci ricorda Rosalind Krauss, si afferma nell'arte del Novecento come una sorta di "mito" resistente a qualsiasi forma di evoluzione. Quintessenza dell'artificialità di ogni ordine o struttura, nell'arte simbolista la griglia era stata incarnata dalle finestre dove la trasparenza (~) del vetro ne accentuava la natura ambigua e paradossale: «se il vetro trasmette, la finestra riflette. Così i simbolisti vedono la finestra anche come uno specchio, qualcosa che fissa e cattura l'io nello spazio del proprio essere raddoppiato»²¹⁸.

Un'ambiguità (o, per dirla con i nostri termini, un *conflitto*) insita pure nel moto contemporaneamente centripeto e centrifugo della struttura-griglia – perché de-limita lo spazio e, allo stesso tempo, sembra indicare la potenziale, infinita, espansione del modulo –, così come altrettanto ambiguo è il rapporto con la materia: se il moto centripeto

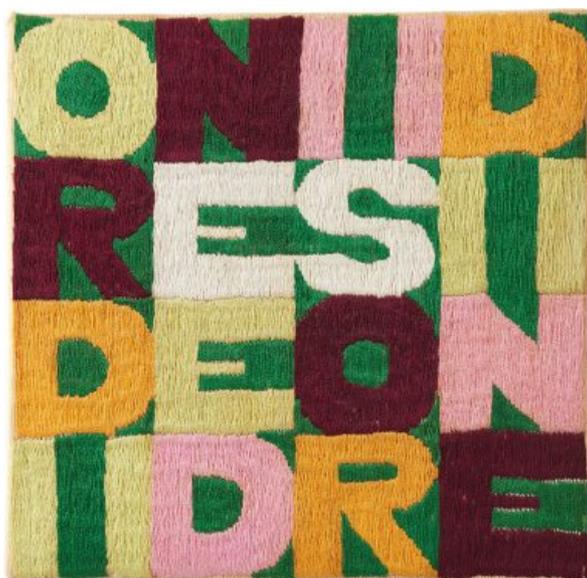


Fig. 6: A. Boetti, *Ordine e disordine* (1978)

sembra tendere a una chiusura autotelica dell'opera intesa come "altra cosa rispetto al mondo" (ovvero come struttura trascendente), è pur vero che «per una sorta di cortocircuito logico, le griglie costrette all'interno della cornice sono in generale, e di gran lunga, le più materialiste»²¹⁹.

Come anticipato, è sempre la griglia la struttura eletta per la serie di ricami iniziati nel '71: serie realizzate prima da un gruppo di ricamatrici afgane, poi pakistane. A proposito di queste, la figlia Agata ci ricorda che «funzionavano secondo un sistema estremamente preciso. Quest'ultimo risiedeva su regole

²¹⁸ Rosalind Krauss, Griglie, in R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, p. 22.

²¹⁹ *Ivi*, p. 26.

rigorose che lui stesso aveva stabilito ma la casualità, spesso molto efficace, delle scelte strategiche e la struttura formale erano sempre degli aiuti magici per queste creazioni»²²⁰. Tra le frasi da far quadrare, una delle più frequenti è “ordine e disordine” (~) (Fig. 6) (e, come scrive Agata Boetti, tale frase sintetizza alla perfezione la poetica del padre), tanto da essere stata adottata come titolo per un testo dedicato interamente ai lavori tessili realizzati in Afghanistan²²¹.

Esemplare è una delle serie di ricami (alla cui prima versione dell’88 ne seguiranno molte altre, inserendo così l’opera in un meccanismo di autocitazione, riuso e ri-combinazioni possibili dell’esistente), intitolata *Le infinite possibilità di esistere* (Fig. 7). Qui, la frase-titolo da far quadrare, ha per protagonista un “infinito possibile” circoscritto, tuttavia, all’interno di una “griglia cartesiana” che sembra voler mettere in ordine, limitare e, appunto, “far quadrare” l’infinito delle possibilità.

La serialità di questi lavori implica una ripetitività peculiare in cui si fa di nuovo (ancora una volta, lo stesso) qualcosa di nuovo (il diverso) e, nel caso delle *Infinite possibilità di esistere*, la “messa in serie” della frase sembra mostrarci le infinite possibilità di esistere delle infinite possibilità di esistere. Uno stratagemma adottato spesso in queste opere è l’inserimento di una casella centrale priva di lettere: in questi casi la parte alfabetica appare come una sorta di cornice che delimita il nulla (~) e, allo stesso tempo, richiama la funzione delle caselle annerite nelle parole crociate (come scrive Agata Boetti, la settimana enigmistica era una sorta di Bibbia per suo padre: unico giornale a restare incolume dalle operazioni di ritaglio che Boetti accumulava senza sosta) che servono sia a delimitare le parole che a “far quadrare” i conti. Un’altra forte analogia è quella con il “gioco del quindici”²²² che, se nell’analisi matematica serve a spiegare algoritmi su base euristica, in chiave psicanalitica ci riconduce a quel *Das Ding*

²²⁰ A. Boetti, *Il gioco dell’arte*, cit. p. 135

²²¹ Si tratta del testo AA.VV. (a cura di), *Order and disorder. Alighiero Boetti by Afghan Women*, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles 2012.

²²² Si tratta del famoso rompicapo inventato nel 1874 da Noyes Palmer Chapman – reso popolare da Samuel Loyd – che consiste in una tabella divisa in sedici (4x4) tessere quadrate, numerate da 1 a 15, più una casella vuota che permette (e limita) lo scorrimento delle tessere in senso verticale e orizzontale. Lo scopo del gioco è quello di riordinare le tessere dopo averle mischiate in ordine casuale.

lacaniano, a quel vuoto centrale che fa “girare i discorsi” producendo altri sensi possibili.

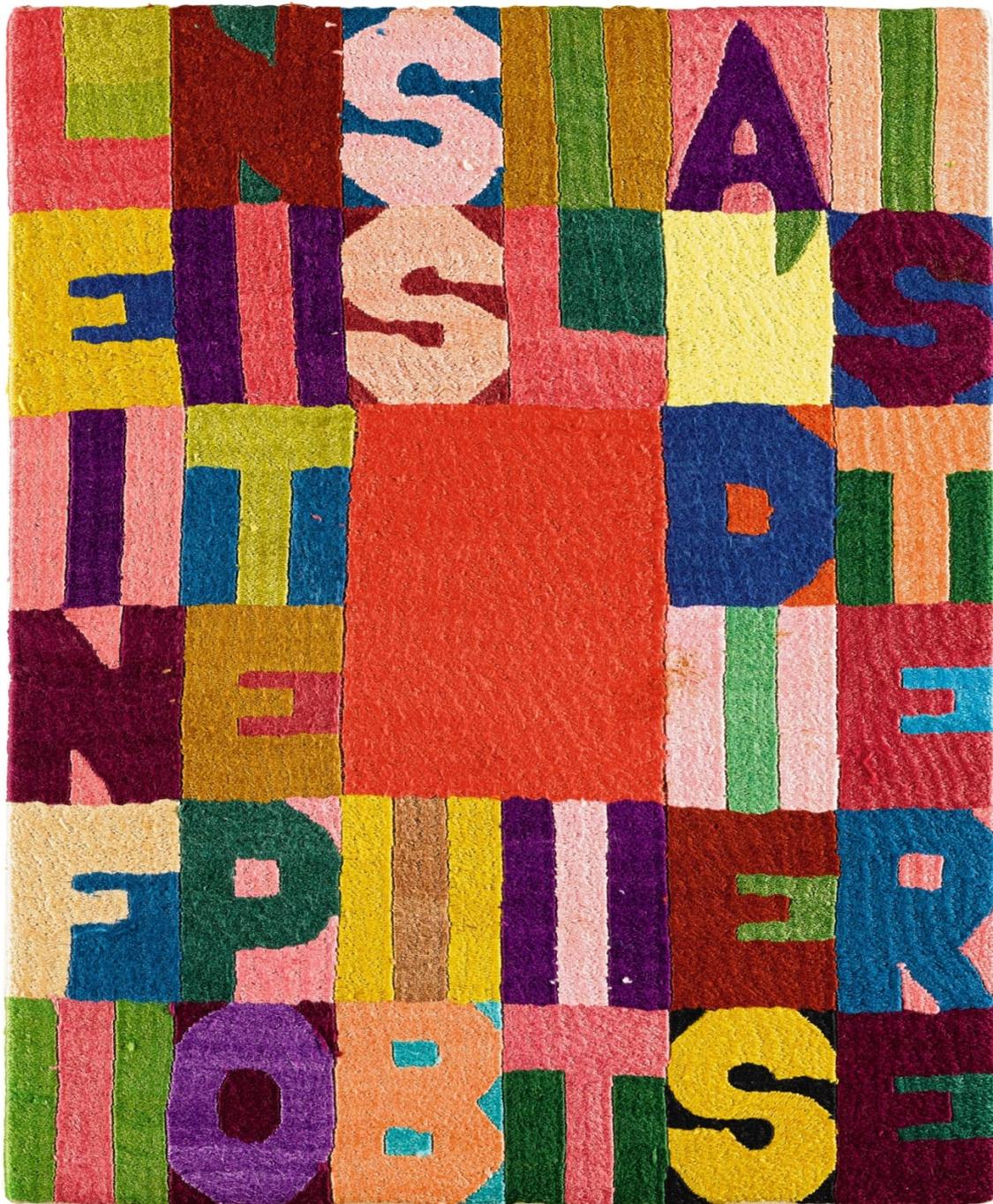


Fig. 7: A. Boetti, *Le infinite possibilità di esistere* (1985)

3.1 Squadrature del Possibile

Un altro autore da includere nel nostro orizzonte di ricerca è Giulio Paolini. Seppure in modo completamente diverso rispetto a Boetti, anche in Paolini affiora l'interesse per il gioco, per le regole, le griglie (volte più a "squadrare" che a "far quadrare") e certe forme di enumerazione ed elencazione (~) ma, soprattutto, quel che ci interessa è quel perenne "inseguimento di se stesso"²²³, quella forma "circolare" e "tautologica" di indagine volta sempre a sondare i confini (tanto metafisici quanto materiali) e, dentro a quei confini, a sondare le possibilità d'esistere dell'opera.

Come scrive Carla Lonzi nel catalogo della mostra svoltasi alla Galleria Notizie di Torino nel 1965:

«Sospendere il giudizio e sentire l'esistenza del mondo come qualcosa di troppo importante perché si possa prendere di fronte ad essa l'atteggiamento di chi ha l'argomentazione pronta, è un atto che tende a invertire il corso delle abitudini e a liberare le energie del *possibile*. Ciò che nel lavoro di Giulio Paolini può essere frettolosamente interpretato come negazione, in realtà è *un'affermazione di questo possibile* e non in termini ideologici, ma come esperienza concreta»²²⁴ (corsivi miei).

Qui, oltre ad indicare esplicitamente il Possibile come elemento preponderante della poetica paoliniana, la studiosa sembra suggerire che il Possibile, in Paolini, sia un assunto tutt'altro che astratto e che, al contrario, possieda una concretezza materica e tangibile che sembra opporsi all'idea della smaterializzazione dell'opera imputata all'arte concettuale.

²²³ *Tendo al mio fine/ Giulio Paolini all'inseguimento di se stesso* è il titolo dato da Andrea Cortellessa alla recensione della mostra *Fine* svoltasi alla galleria Christian Stein (sede di Pero), a Milano. L'articolo è apparso su «doppiozero» il 16 dicembre del 2016.

²²⁴ Carla Lonzi, *Giulio Paolini* da Catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, dall'11 novembre 1965, in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi, Scritti sull'arte*, et al. Edizioni, Milano 2012, p. 414

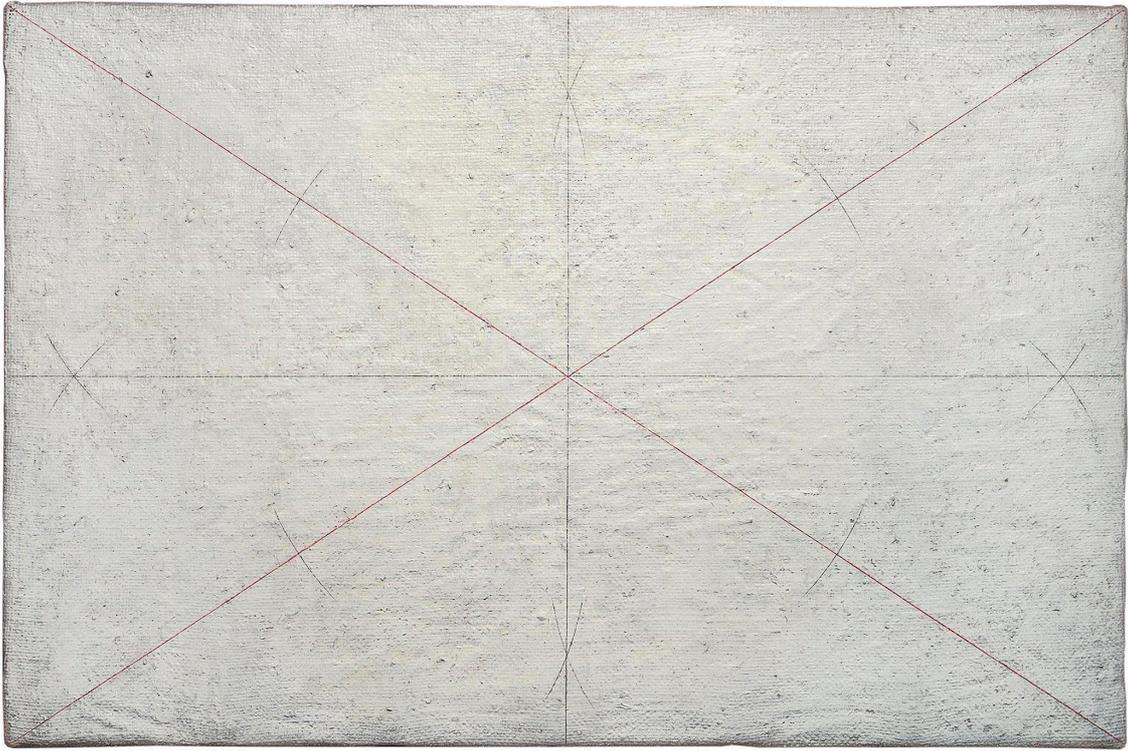


Fig. 8: Giulio Paolini, *Disegno geometrico* (1960)

In effetti, l'indagine paoliniana sembra muoversi sempre all'*interno* dei confini di quel *Disegno geometrico* (1960) (Fig. 8) da cui tutto nasce e a cui tutto ritorna: prima opera nota dell'artista, *Disegno geometrico* consiste in una convenzionale squadratura del foglio volta a segnare una totale spersonalizzazione dell'opera: spersonalizzazione particolarmente gradita a Calvino che, nella prefazione a *Idem* (1975) – intitolata *La squadratura* –, da perfetto *oulipien*, parla della spersonalizzazione attraverso la spersonalizzazione. Il testo è infatti interamente declinato in terza persona e vi si legge che «lo scrittore ammira molto gli sforzi del pittore per arrivare a un'impersonalità assoluta»²²⁵ per poi ricordarci nella conclusione che,

«Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è la totalità

²²⁵ I. Calvino, *La squadratura*, in G. Paolini, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975, p. X.

cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile»²²⁶

Una potenzialità che, lungi dall'essere un "non ancora" è un "già sempre" tutto il dipingibile possibile.

Protagonista della poetica "tautologica" di Paolini è la citazione: quella citazione che per Perec assicurava la continuità con il passato e stava a ricordava che "nessuno scrittore scrive nel vuoto", in Paolini è declinata sia nel senso dell'*autocitazione* che dell'*extracitazione*, come modo di "riuso" dell'arte del passato. In entrambi i casi sembra assunta come forma di resistenza a quel "radicalmente nuovo" inneggiato dalle avanguardie e dalle filosofie vitaliste di cui ci siamo occupati sopra.

Infine, come vedremo più avanti, tracce di Possibile si possono scorgere anche nella tendenza alla sottrazione e alla negazione del visibile presente in molte delle sue opere – come *Primo appunto sul tempo* (1968) e le varianti ad esso connesse –, dove la tela bianca, insieme alla natura sospensiva degli enunciati tautologici, si trasforma in condizione e premessa di infiniti Possibili. Un gioco di sottrazioni in cui si coglie l'influenza di tutti i "gradi zero" manzoniani, dove l'autore della celebre "scatoletta sigillata", attraverso l'atto di celare, sembra proprio voler attivare il gioco del Possibile coniugando «l'irriducibile inaccessibilità dell'oggetto del sapere e l'infinito delle sue possibilità»²²⁷.

3.2 Antologia del Possibile

L'ultimo autore da citare in questo contesto è Gastone Novelli. È del '62 l'*Antologia del possibile*, testo-collage pubblicato per la collana "Il quadrato" curata da Bruno Munari, in cui Novelli raccoglie, uno accanto all'altro, in una sorta di scacchiera di *compossibili*, testi e immagini di scrittori e artisti: tra i

²²⁶ *Ivi*, p. XIV.

²²⁷ Elio Grazioli, *Infrasottile*, cit. p. 65.

letterati troviamo Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani ed Edoardo Sanguineti che, proprio l'anno precedente, erano apparsi nella già citata antologia de *I novissimi*; mentre, per la parte “visiva” figurano, tra gli altri, Marcel Duchamp, Lucio Fontana, Achille Perilli, Cy Twombly, Emilio Vedova – sia con una citazione testuale che con immagini tratte dalla già citata *Intolleranza '60* la cui commistione di linguaggi sembra una sorta di *mise en abyme* dell'*Antologia del possibile* – e lo stesso Novelli con l'opera *Yuri Novelli Gagarin* dedicata all'omonimo cosmonauta (Fig. 9).



Fig. 9: Gastone Novelli, *Yuri Novelli Gagarin*, in *Antologia del Possibile* (1960)

Come ricorda Marco Rinaldi nel suo *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli* (2012), in questa operazione di montaggio, «frammentarietà e artificialità, decostruzione e ricostruzione del linguaggio e dell'uomo si pongono come categorie di possibilità di comprensione delle realtà contemporanea»²²⁸.

Un andamento paratattico la cui struttura sembra ricalcare quella del comportamento delle proposizioni *ipotetiche* della logica inferenziale dove la successione del sincategorema “e...e...” indica sì la molteplicità ma soprattutto la relazionalità e congiunzione tra gli enunciati che, così collegati, “fanno sistema”

²²⁸ Marco Rinaldi, *Mondi contemporanei. L'Antologia del possibile*, in M. Rinaldi, *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Bagatto Libri, Roma 2012, p. 31.

mostrando altre e inusitate possibilità di relazione. Così, come scrive sempre Rinaldi, «i molteplici universi linguistici rivelano [...] un campo di possibilità comunicative» capaci di far emergere nuove risonanze tra le cose e i linguaggi.

Nella raccolta di scritti *Gastone Novelli. Scritti ('43-'68)* curato da Paola Bonani e recante in copertina un labirinto (di-segni) senza uscita (Fig. 10) (~), la centralità del Possibile – inteso nel senso che stiamo cercando di delineare – all'interno della poetica novelliana risulta più che evidente. Emerge già, ad esempio, negli appunti elaborati per un corso di composizione tenutosi all'Istituto Superiore d'Arte del Museo di San Paolo tra il '53 e il '54 dove, al punto dieci, si legge che «Insistiamo allora di nuovo sulla necessità di vedere le cose come primordi in movimento, come possibilità e non come esistenza»²²⁹. Ma, soprattutto, la centralità del Possibile emerge dallo scritto intitolato *Pittura procedente da segni*: apparso nel '64 all'interno del primo numero della rivista

«Grammatica» (rivista fondata a un anno dal primo convegno del Gruppo '63 tenutosi a Palermo e che annoverava tra i redattori – oltre a Novelli – Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli e Achille Perilli) con il titolo di *Linguaggio magico*, nel testo in questione Novelli espone per la prima volta – come in una sorta di manifesto programmatico – i principi fondanti e fondativi del suo operare:

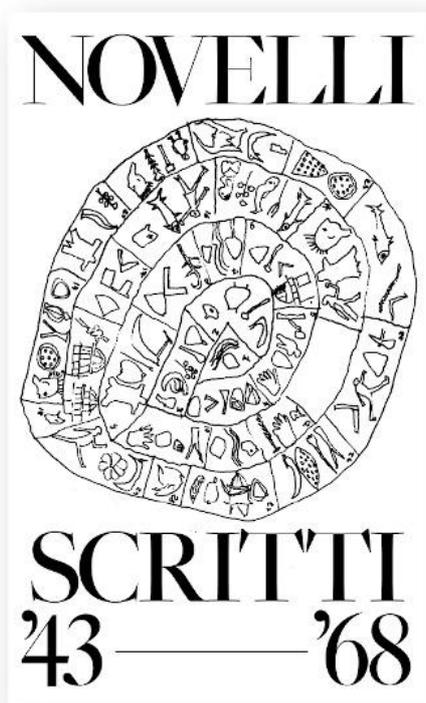


Fig.10: Copertina del libro curato da Paola Bonani, *Gastone Novelli. Scritti ('43-'68)*

«In primo luogo è necessario catalogare gli strumenti (alfabeti, segni, frammenti) di cui si dispone e poi si procede alla organizzazione di

²²⁹ G. Novelli, *Corso preparatorio*, in Paola Bonani (a cura di), *Gastone Novelli. Scritti ('43-'68)*, Nero editore, Roma 2019, p. 72. (sottolineature dell'autore)

questi in una struttura, in un insieme grammaticale, analizzabile e preciso. Naturalmente [...], qui è necessaria l'operazione di "scelta".

[...]

I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, organizzati, formano un universo. Tutti gli universi sono possibili e costituiti da materiale in gran parte noto, ma si differenziano per la struttura, per il sistema in cui questo materiale è contenuto. Un universo diventa significante, e i suoi segni permutabili, cioè suscettibili di stabilire rapporti con altri, a condizione che il sistema che lo regge sia costituito in modo tale che la modificazione di uno solo dei suoi elementi interessi automaticamente tutti gli altri. Ogni universo è un possibile linguaggio; e qui intendo "linguaggio magico" e non "linguaggio accademico" (universitario), la differenza è che mentre il secondo utilizza (procede da) sistemi precedentemente esistenti per arrivare al proprio, il linguaggio magico elabora un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti [...] in modo del tutto astorico.

[...]

L'opera esiste in tutte le sue possibilità e in tutti i momenti in rapporto al linguaggio cui appartiene.

Il lavoro artistico si può paragonare ad un "gioco" che ha le sue regole precise ma permette infinite partite, ed ogni singola partita è comprensibile solo attraverso la conoscenza delle regole del gioco cui appartiene»²³⁰

È davvero straordinaria l'analogia tra gli intenti dichiarati da Novelli e i mondi Possibili della fantascienza articolati da Eco, sia per la centralità attribuita all'aspetto strutturale (dove la struttura del mondo Possibile deve divergere da quella del mondo reale), sia per l'aspetto relazionale, ovvero per il fatto che la struttura del mondo Possibile debba essere retta da rapporti semantici – ovvero relazioni e regole – interni alla struttura-linguaggio stessa. D'altronde, come dichiara in un'intervista con Enrico Crispolti, sempre del '64: «Io credo all'esistenza di infiniti universi, cioè: ogni universo è possibile [...]. Allora il mio è un colloquio con un determinato universo, è una testimonianza di un certo tipo di possibile universo»²³¹. Nella stessa intervista sottolinea pure la natura ludica

²³⁰ G. Novelli, *Pittura procedente d segni*, in *Ivi*, p. 152.

²³¹ G. Novelli, *Intervista con i pittori. Gastone Novelli*, (intervista realizzata da Enrico Crispolti in occasione della Biennale di Venezia del '64, dove l'artista aveva esposto dieci opere in una sala a lui interamente dedicata. L'intervista è apparsa per la prima volta quell'anno sulla rivista «Marcatrè», n. 8-9-10), in *Ivi*, 166.

della sua arte e il fatto che, proprio come ogni gioco, anche la pittura debba essere retta da regole tanto rigorose quanto arbitrarie.

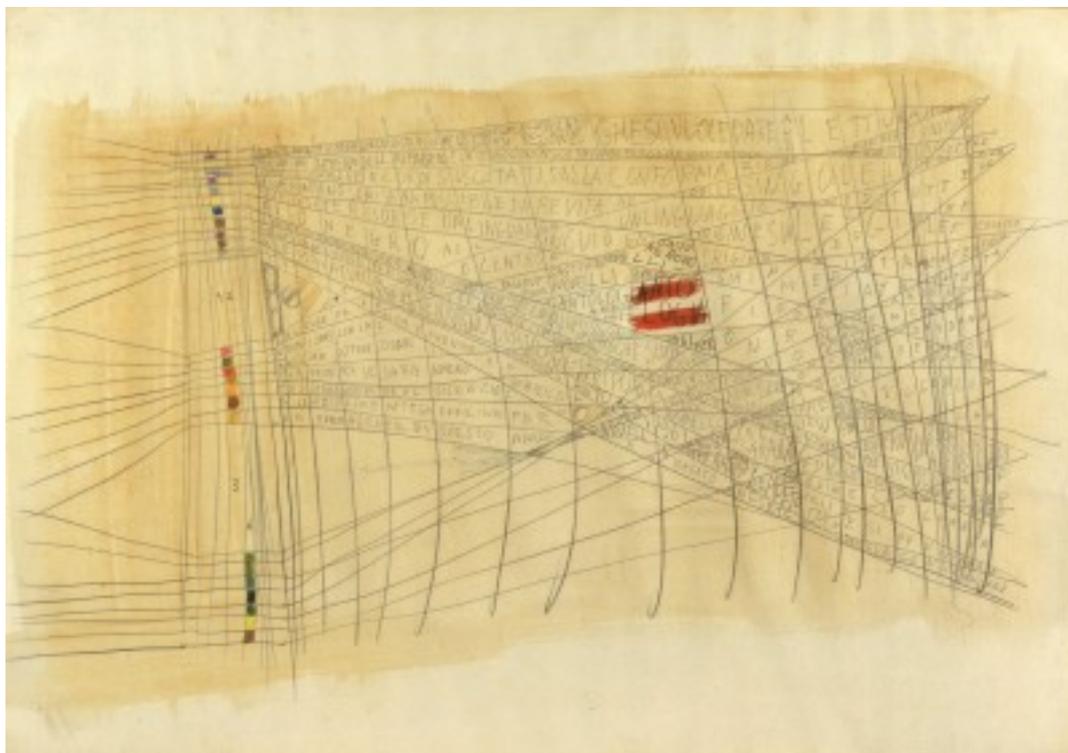


Fig. 11: G. Novelli, *Antologia* (1961)

Affermazioni che, insieme all'interesse nutrito da Novelli per i rebus, i giochi, la combinatoria, i numeri, le catalogazioni e le griglie, ci avvicinano nuovamente alle sperimentazioni degli Oulipo. Una vicinanza che si evince, ad esempio, nell'opera *Antologia* (1961) dove il dispositivo/griglia sembra lavorare contro se stesso, contro ogni forma di ordine, sconfitto dalla «casualità assunta a emblema della distruzione della logica»²³². Come si legge tra le “righe esplose” dell'*Antologia* (Fig. 11): essa è «da leggere/ in tutti i sensi con la/ massima attenzione/ per vedere se sarà almeno/ possibile arrivare al silenzio»²³³. Proprio

²³² Ada De Pirro, “Le regole del gioco permettono infinite partite”. *Giocchi linguistici, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto*, Tesi di Dottorato in “Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte” (XXIV Ciclo), Sapienza, p. 142

²³³ G. Novelli, *Antologia*, 1961.

questa possibilità di avere diverse direzioni di lettura in “una rete di linee che si intersecano” (~), sembra, come scrive Ada De Pirro, «anticipare alcuni giochi combinatori adottati nell’ambito delle sperimentazioni dell’Oulipo francese»²³⁴; ossia quando gli Oulipo “non erano ancora” ma tutto “era già” dentro l’*Antologia*, Possibile incluso.

3.2 Iperipotesi (im)possibili

Chiudiamo il capitolo con un autore intimamente legato a Novelli, ovvero Giorgio Manganelli col quale aveva curato la rivista «Grammatica» su cui era stato pubblicato l’articolo-manifesto del ’64. Sempre nel ’64 è proprio Novelli a illustrare – termine quanto mai improprio poiché, come sottolinea nei suoi scritti, il rapporto che le sue immagini intrattengono con i libri è un rapporto di “intervento” e non di commento – il libro d’esordio (tardivo) dell’amico scrittore, realizzando una serie di disegni dedicati, appunto, a quel viaggio negli inferi (della retorica) che è *Hilarotragoedia* (1964). Proprio in questi giorni (21 settembre 2023) si è inaugurata a Roma una mostra curata da Andrea Cortellessa, *Illustrazioni per libri inesistenti*, in cui sono esposte – per la prima volta nella Capitale – tutte le ventitré tavole realizzate da Novelli. La mostra si pone come una sorta di contraltare del testo (sempre curato da Cortellessa) *Emigrazioni oniriche* (2023), dove sono raccolti gli scritti di Manganelli dedicati all’arte. Tra questi troviamo il capitolo intitolato *Obbedienza alla legge dei segni*²³⁵ con tre testi indirizzati proprio a Novelli²³⁶ dove, oltre a sottolineare magistralmente come nel tratto dell’amico si «mescolavano singolarmente una accanita rapidità d’invenzione, e una meticolosa, labirintica elaborazione»²³⁷ congiunti sempre

²³⁴ Ada De Pirro, “Le regole del gioco permettono infinite partite”, *Ibidem*.

²³⁵ Titolo che era stato apposto da Ebe Flmini all’intero corpus di testi dedicati all’arte, conservato nell’archivio Adelphi in diversi raccoglitori.

²³⁶ Già riprodotti in A. Cortellessa, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Luca Sossella Editore, Milano 2020, recante in copertina proprio un’opera di Novelli, *Il maggiore divino*. Le “ventisei monografie” sono volte, come scrive nell’“introduzione”, «a omaggiare [...] la regola alfabetica, arbitraria quanto rigorosa, che mi sono dato» (p.21).

²³⁷ G. Manganelli, *Obbedienza alla legge dei segni*, in A. Cortellessa (a cura di), *Emigrazioni oniriche*, Adelphi, Milano 2023, p. 194.

all'amore per il «gioco – il suo rigore, la sua avventurosa libertà –»²³⁸, rammenta pure la fascinazione del pittore per il tema del catalogo. Così, le *Forme immature* del '61 (Fig. 12) parevano «quasi un dizionario dei possibili»²³⁹ in cui «Novelli, irretito nell'infinito e inconcluso labirinto del linguaggio, non tollerava distinzioni tra scrivere e dipingere, giacché all'origine scrivere è per l'appunto obbedienza alla legge dei segni, non diversamente dal dipingere»²⁴⁰.



Fig. 12: G. Novelli, *Le forme immature* (1961)

È davvero impossibile sintetizzare l'universo manganelliano in poche righe. Si potrebbe tentare di formulare un elenco di proprietà (ambiguo, oscuro, enigmatico, barocco (~), logicamente illogico, veramente menzognero, iperipotetico, ulteriore, rinviato, fantasmagorico abitante del nulla) solo per mostrare quanto sia improprio formulare un elenco di proprietà per definire quell'essere im-possibile cui solo il “nulla” potrebbe essere didascalico²⁴¹. Ci limitiamo,

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ *Ivi*, p. 196.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ Si fa riferimento a una frase di *Rumori o voci* (Rizzoli, Milano 1987) dove si legge «questo nulla dico possa esserti didascalico all'essere» (p. 69).

quindi, a inseguire le tracce tracciate e a ritornare al punto di partenza: a quell'incipite gioco tra costrizioni e libertà offerto dalla musica. Musica "invidiata profondamente" da Manganelli (*Una profonda invidia per la musica* è, appunto, la frase-titolo del testo curato da Cortellessa che raccoglie una serie di interviste con Paolo Terni sul tema della musica), dove lo scrittore ammirava la «capacità del discorso musicale di non dover neanche [...] affrontare l'onta del significato»²⁴² e, mentre Terni constatava come «nel gesto della variazione, apparentemente costretta dalle regole del gioco, la musica *avesse* trovato la maniera di affermare la sua massima libertà»²⁴³, Manganelli incalzava sulla significazione sempre strutturale della variazione, il suo adoperare

«uno schema, una geometria, e questa geometria la ricomponne continuamente in modo totalmente irricognoscibile e ricognoscibile. È lei e non è lei. È continuamente cambiata ma mantiene lo stesso schema [...] straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica»²⁴⁴.

Subito dopo Manganelli dice di aver tentato di applicare questo schema proprio a quel *Nuovo commento* del '69 (ulteriore ritorno all'inizio) poi commentato a sua volta da Calvino nell'edizione del '93 dove si era posto l'obiettivo (impossibile) di «sintetizzare il processo mentale di quel fanatico dell'«opera chiusa» e degli schemi lineari che alberga in me, inguaribile portatore d'ogni fronzuta vegetazione lirica in una geometria di stecchi razionalistici» (cfr. 1.3 del presente capitolo) fornendo di seguito un elenco – analitico quanto delirante – delle possibili spiegazioni del racconto e un altrettanto labirintico elenco dei possibili schemi all'interno del dedalo di rimandi numerici tramato da Manganelli. Come noto, il *Nuovo commento* consiste in una serie (anzi, un elenco compulsivo) di citazioni e rinvii a un testo inesistente, commento a un nulla (~) che esiste solo

²⁴² G. Manganelli, *Quarta puntata*, in A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli. Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, L'Orma editore, Roma 2018, p. 158.

²⁴³ Paolo Terni in *Ivi*, p. 54.

²⁴⁴ G. Manganelli in *Ivi*, p. 52-53.

nel commento, «labirinto che nessuna consolazione di tappa o tregue può mondare nel suo carattere rigorosamente mortale»²⁴⁵.

Il rigorismo geometrico e arbitrario che struttura il nulla del *Nuovo commento* viene affrancato dall'altrettanto rigoroso uso della retorica: quella retorica di cui Perec lamentava il progressivo indebolimento e che, in perfetta sintonia con il collega francese, Manganelli acclama, ad esempio, in *Anche pe scrivere ci vuole un galateo* e in *Una medicina contro il genio*, entrambi raccolti nel volume postumo *Il rumore sottile della prosa* (1994). Nel primo si legge che «scrivere non si può, senza retorica; senza, cioè, conoscere per l'appunto quelle frigide regole» fondamentali affinché la pagina abbia «quella sconcertante mescolanza di fatuo e di esatto che è la letteratura»²⁴⁶. Nel secondo ci riavvicina nuovamente al concetto di *clinamen* affermando che «la retorica non dava solo un elenco di comportamenti regolari o consuetudinari: al contrario, la regola era il fondamento dell'eccezione» e, ancora:

«La tavola delle regole retoriche è dunque anche la tavola delle libertà, delle licenze, degli eccessi [...]

offre schemi, esempi, modelli per le forme possibili dello scrivere; il magazzino retorico può contenere tutta quanta la letteratura, divisa e ordinata in modi e forme [...].

Tutte le invenzioni poetiche si depositano e si offrono. Tutti i possibili scrittori: è il procedimento detto inventio, la cui stessa identità della parola fa esplodere la radicale inconciliabilità di due modi di intendere la "creazione" letteraria»²⁴⁷.

Nel testo successivo dedicato all'*Avanguardia letteraria* (ricordiamo che Manganelli era stato tra i fondatori del Gruppo '63 il cui nome, per altro, fu suggerito dallo stesso Luigi Nono sulla scia del Gruppo '47 istituitosi a Monaco di Baviera nell'anno indicato dal nome), oltre ad esaltare l'artificio – e l'artificiosità – dei processi combinatori, incalza sul valore delle strutture – «arbitrarie e

²⁴⁵ G. Manganelli, *Nuovo commento*, cit. p. 228 (e-book)

²⁴⁶ G. Manganelli, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, in Paola Italia (a cura di), G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994, p. 87.

²⁴⁷ G. Manganelli, *Una medicina contro il genio*, in *Ivi*, pp. 96,97,98.

rigorose»²⁴⁸ – fondanti ogni opera che si possa chiamare letteraria: «arbitraria è la scelta del rito cui mi dedico, rigorosa l’osservanza del rito scelto a quel modo»²⁴⁹.

Al di là delle evidenti analogie con quanto si è detto in apertura del capitolo, è tuttavia nell’arborescente e iper-presente macchinazione (iper) ipotetica dei suoi scritti che sembra innervarsi il Possibile. Proprio *Iperipotesi* è, ad esempio, il titolo dato al monologo teatrale rappresentato per la prima volta nel ’63 che, sempre nello stesso anno, era stato pure pubblicato nell’antologia fondativa del Gruppo ’63. Il nesso tra la struttura ipotetica e i “mondi possibili” era già stato segnalato da Maria Corti che, nel saggio intitolato *Gli infiniti possibili di Manganelli*, nell’analizzare i “cento romanzi fiume” di *Centuria* (1979) osservava come:

«I cento testi si configurano come dei nuclei o, a volte, dei modelli di cento possibili romanzi fiume, dei grumi. Inventivi, delle sonde, delle prospettive; da questi nuclei possono dipartirsi storie infinite. Manganelli si è certo lasciato ispirare da riflessioni molto recenti dei logici, dalle teorie dei “mondi possibili”; non sono infatti gli sviluppi del nucleo [...] a interessarlo, ma le ipotesi varie che gravitano su quella pagina e mezza, l’inafferrabilità del numero dei mondi possibili, sospesi in attesa di attuazione (~); infine, il gioco combinatorio degli elementi schematicamente esposti nella pagina e mezza»²⁵⁰

Un *modus* che, per ricongiungerci nuovamente alla musica, “risuona” pure in *Rumori o voci* (1987) e, ancor prima, in *Un re* (1972)²⁵¹: in entrambi i casi ai protagonisti poco o nulla è dato alla vista ma tutto è delegato all’interrogazione dei suoni circostanti in una sorta di «ossessione moltiplicatoria e deduttiva»²⁵² –

²⁴⁸ G. Manganelli, *Avanguardia letteraria*, in *Ivi*, p. 102.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Maria Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», n. 1, maggio 1979; adesso in M. Belpoliti e A. Cortellessa, *Giorgio Manganelli*, Marcos y Marcos (collana Riga), Milano 2006, p. 248.

²⁵¹ Testo pubblicato nella raccolta *Agli dèi ulteriori* da Einaudi (Torino 1972) e poi da Adelphi (Milano 1989) con un’introduzione di Italo Calvino che, probabilmente, si è ispirato proprio al Re di Manganelli per il suo *Un re in ascolto* dell’82, adattato e musicato da Luciano Berio per l’omonima opera dell’84 e poi pubblicato nella raccolta *Sotto il sole giaguaro* (1986).

²⁵² I. Calvino, *Introduzione*, in G. Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Adelphi, Milano 1989, p. 3.

scrive proprio Calvino nell'introduzione – dove si susseguono e inseguono ipotesi (tanto impossibili quanto rigoristicamente logiche) sullo spazio inintelligibile che li circonda; una proliferazione compulsiva di “se...allora...” in cui, tuttavia, l’“allora” è sempre transitorio, in-definitivo e rinviato ad altre, ulteriori, ipotesi (~); «una Domanda che resta senza Risposta»²⁵³, scrive Cortellessa, dove anche l'essere pare esistere solo nel modo dell'ipotesi, abitante senza fissa dimora di una domanda che sembra l'unico modo possibile di essere e che, allo stesso modo del linguaggio, si configura come un «gigantesco “come se”»²⁵⁴ (~).

²⁵³ A. Cortellessa, *L'onta del significato*, in A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli. Una profonda invidia per la musica*, cit. p. 120.

²⁵⁴ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, p. x.

Cap. V:
Ipotesi: liste, combinatoria, vuoto, eccetera

1. Specie di elenchi

- «D) *Sommario:*
- Sommario – Metodi – Domande – Esercizi di vocabolario
 - Il mondo come puzzle – Utopie – Ventimila leghe sotto i mari – Ragione e pensiero –
 - Gli Esquimesi – L’Esposizione Universale – L’alfabeto –
 - Le classificazioni – Le gerarchie – Come classifico –
 - Borges e i cinesi (~) – Sei Shônagon – Le ineffabili gioie dell’enumerazione –
 - Il libro dei primati – Bassezza e inferiorità – Il dizionario
 - Jean Tardieu – Come penso – Aforismi – “In una rete di linee che si intersecano” –
Varie – ?»²⁵⁵

La citazione in esergo costituisce la prima voce dell’elenco di voci che compone il saggio di Perec *Pensare/Classificare* (1985) in cui l’ordine alfabetico corrisponde all’ordine di apparizione delle lettere nell’*incipit* del settimo racconto contenuto in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di Calvino che, nella traduzione francese, inizia con la frase «Dans un réseau de lignes entrecroisées»²⁵⁶. Se il titolo di Calvino ci ricorda, ancora una volta, la natura intimamente *ipotetica* del Possibile grazie all’avverbio dubitativo *se* che segna l’esatto punto d’inizio della struttura-mondo Possibile, l’inizio del settimo racconto ci ricorda la natura *relazionale* di questo mondo fatto da “una rete di linee che si intersecano”, così come si intrecciano i sentieri possibili e i possibili ordini tassonomici. Dunque, Perec “segue” l’ordine della frase ma, nel farlo, sconvolge l’ordinario ordine alfabetico. Con questo “ordine disordinato” Perec non solo mette in atto (ovvero

²⁵⁵ G. Perec, *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989, p. 135.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 156.

rende operativo il *come*, il *modus*) il *clinamen* ma, soprattutto, ci mostra la natura sempre artificiale, arbitraria, instabile e ipotetica di ogni tassonomia. Come scrive nella voce “A” di *Metodi*, se in una prima fase aveva accumulato (~) note, idee, frammenti per la realizzazione di questo articolo, «quando [poi] si è trattato di riunire questi elementi [...], è apparso quasi subito evidente che non *sarebbe* mai riuscito a organizzarli in un discorso» e, subito dopo, aggiunge che:

«Questa carenza di discorso [...] è legata a ciò che ho tentato con precisione di circoscrivere [...]. Come se l’interrogativo provocato da questo “PENSARE/CLAASSIFICARE” avesse messo in discussione il pensabile e il classificabile in maniera che il mio “pensiero” non potesse riflettere se non sbriciolandosi, disperdendosi, per ritornare continuamente a quella frammentazione che esso avrebbe voluto ordinare»

E conclude:

«Forse è anche questo un modo di configurare la domanda proprio come senza risposta (~), ossia rinviando (~) il pensiero all’impensato che lo fonda, il classificato all’inclassificabile (l’innominabile, l’indicibile) che si accanisce a dissimulare»²⁵⁷.

La classificazione sembra porsi, dunque, come impulso tanto insopprimibile – e, si potrebbe dire, *necessario* – («È talmente forte la tentazione di distribuire il mondo intero secondo un unico codice!»²⁵⁸), quanto *impossibile* (per «l’evidente impossibilità di dare una qualsiasi risposta»²⁵⁹ – unica e/o definitiva – per via dell’arbitrarietà insita in ogni classificazione) e *contingente* (poiché le classificazioni «non durano; non ho ancora finito di fare ordine che quell’ordine è già caduco»²⁶⁰). È nel conflitto tra queste tre dimensioni – ovvero tra l’insopprimibile necessità di “fare ordine”, alimentata dall’impossibilità di arrivare all’istituzione di un “ordine universale” – per questo sempre

²⁵⁷ *Ivi*, pp. 135-137.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 138.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 143.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 145.

“contingente”, ossia provvisorio – che si insinua l’elenco come modalità operativa del Possibile. Qui, chiaramente, non si intende il *necessario* nel suo senso logico-formale ma in un’accezione tutt’altro che logica, anzi, illogica, in quanto appartenente all’ordine del desiderio cui appartiene il desiderio dell’ordine: un ordine sempre fuggevole e contingente, come quello desiderato dai visitatori del palazzo delle sfere di Fedora, dove «ogni abitante [che] lo visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri»²⁶¹ pur consapevole che «ciò che è immaginato come possibile [...] un minuto dopo non lo è più»²⁶². Era questo, per Eco, il dramma delle utopie; lo stesso dramma evidenziato da Perec – seppure in forma rovesciata – che, alla voce “R” di *Utopie*, rammenta quanto esse siano «deprimenti perché non lasciano spazio al caso, alla differenza [...]. Dietro ogni utopia c’è sempre un grande disegno tassonomico: un posto per ogni cosa e ogni cosa al suo posto»²⁶³ (~).

E, allora, l’unico modo per creare ordini e mondi possibili è quello di accettare e accogliere l’impermanente contingenza del reale. È questa la funzione degli elenchi: quella di replicare tale impermanenza per ricordarci che ogni ordine è solo *un* ordine Possibile, un’ipotesi di relazione mai volta a costruire certezze ma a mostrare le possibilità di esistere di relazioni che potrebbero essere anche altrimenti. Quel che fanno gli elenchi è costruire una *serie possibile* di possibili dove l’elenco attuale – che è sempre un *sistema* di relazioni possibili tra gli elementi che lo compongono – è risultante da un conflitto agonistico con “altre possibilità”, altre serie che, sebbene non attuali, esistono tuttavia, per dirla con Deleuze, nella loro virtualità.

1.1 Liste chiuse, liste aperte, liste caotiche, liste di liste, eccetera

In quanto impulso insopprimibile, la lista non è di certo una novità in ambito artistico e letterario. Nel famoso saggio *Vertigine della lista*, Umberto Eco inizia

²⁶¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit. p. 31-32.

²⁶² *Ibidem*

²⁶³ G. Perec, *Pensare/Classificare*, cit. p. 139.

la sua disamina addirittura a partire dal catalogo delle navi elaborato da Omero nell'*Iliade*. Secondo il semiologo, già in Omero appare una prima fondamentale distinzione nell'oscillazione «tra una poetica del “tutto è qui” a una poetica dello “eccetera”»²⁶⁴, ossia tra la lista chiusa (che esaurisce e “srotola” tutte le Possibilità) e quella aperta (che suggerisce la Possibilità di proseguire “oltre” i confini della lista fisica). Se la lista chiusa, con la sua *finitezza*, sembra porsi nella sfera della determinazione, quella aperta, di contro, pare accogliere l'indicibile, l'indeterminato e, talvolta, l'impossibile. Tuttavia, è chiaro, le cose non sono così semplici né così schematiche poiché il meta-elenco degli elenchi Possibili soccombe alle stesse difficoltà e sbriciolamenti del suo oggetto di studio, riportandoci ancora e ancora alla casella “A” di *Metodo*, ossia «a quella frammentazione che esso avrebbe voluto ordinare» (crf. *supra*). E, allora, visto che un ordine dobbiamo pur seguirlo, utilizzeremo quello indicato da Eco, anche solo per romperlo, scombinarlo e ricombinarlo in altre forme possibili.

Così, il capitolo sugli “elenchi visivi” ci conduce ad un altro tipo di distinzione



Fig. 13: Donald Judd, *Untitled* (1967)

tra “chiusure” e “aperture”: poiché un'«immagine se è scultura è definita nello spazio (difficile immaginare una statua che dica “eccetera” [...]) e se è un quadro è definita dalla cornice»²⁶⁵, allora, dal punto di vista materiale, essa sarà sempre chiusa e definitiva. Tuttavia, grazie alla sua *struttura* interna e al modo in cui si *relazionano* gli oggetti, l'opera può sempre suggerire l'idea (dunque un'idea nell'ordine tanto dello strutturale quanto dell'ipotetico-congetturale) di una prosecuzione al di fuori dei suoi confini fisici.

²⁶⁴ U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Cina (?) 2012, p. 7.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 37.

Un esempio su tutti potrebbero essere le cosiddette *Stacks* di Donald Judd avviate nel '65 (un esempio che ci permette pure di accennare qualcosa sull'arte extraeuropea degli anni Sessanta che, ovviamente, ha fortemente influenzato l'arte nostrana) le cui unità metalliche – mensole – si ripetono a intervalli regolari a formare una colonna verticale la cui fine è data solo dal confine fisico del soffitto suggerendo, così, proprio quell'idea di *eccetera* (impossibile per la scultura) cui accennava Eco (Fig. 13). Certo, come sottolinea Judd in *Specific Objects* del '64, queste operazioni minimaliste non sono ascrivibili né alla pittura né alla scultura ma, appunto, alla categoria degli “*specific objects*” dove convergono, tra le altre; questioni implicanti l'aspetto fenomenologico dell'opera; l'adozione dei meccanismi di produzione seriale tipici dei processi industriali (e il relativo desiderio di spersonalizzazione dell'opera che ha in comune sia con l'arte concettuale che con la Pop Art degli stessi anni²⁶⁶) e il rapporto con lo spazio espositivo. D'altronde, lo stesso senso di *eccetera* evocato da Judd non è affatto nuovo ma rievocante quel meccanismo già rappresentato nella *Colonna infinta* (1938) da Constantin Brâncuși, riferimento imprescindibile per gli artisti gravitanti attorno alla Minimal Art.

1.2 Possibili al cubo

Sempre nell'ambito dell'arte minimalista possiamo scovare un esempio di “elenco chiuso”: è il caso delle *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) di Sol LeWitt (Fig. 14) cui Rosalind Krauss ha dedicato il magistrale saggio *LeWitt in progress* del '77. Qui, attraverso una rilettura delle irrazionali ossessioni di Molloy (protagonista dell'omonimo capolavoro di Samuel Beckett), la studiosa rifiuta la lettura matematica dell'operazione compiuta dall'artista per sottolinearne, al contrario, la natura compulsiva. Secondo Krauss, i cubi incompiuti di LeWitt sembrano infatti frutto di una mente ossessiva che, presa dalla mania dell'enumerazione, rifiuta la sintesi per “srotolare” tutto l'elenco dei

²⁶⁶ Desiderio di spersonalizzazione che, come abbiamo visto, rimbalza negli stessi anni pure in ambito “continentale” e che nel caso “americano” si pone soprattutto come una reazione all'espressionismo stratto.

“casi possibili” in una sorta di nevrosi maniacale che tanto si avvicina «ai racconti febbrili [dei bambini] composti di una sequenza di dettagli quasi identici legati da tante ‘e’», con in più, però, «uno scrupolo di organizzazione, infarcito di sistema»²⁶⁷. Attraverso questa proliferazione compulsiva, dove la ricerca ossessiva (e dunque irrazionale) si sposa al sistematico e matematico calcolo combinatorio, l’ordine al disordine e la ripetizione alla differenza, l’artista sembra proprio voler indagare le diverse possibilità di esistere delle cose.

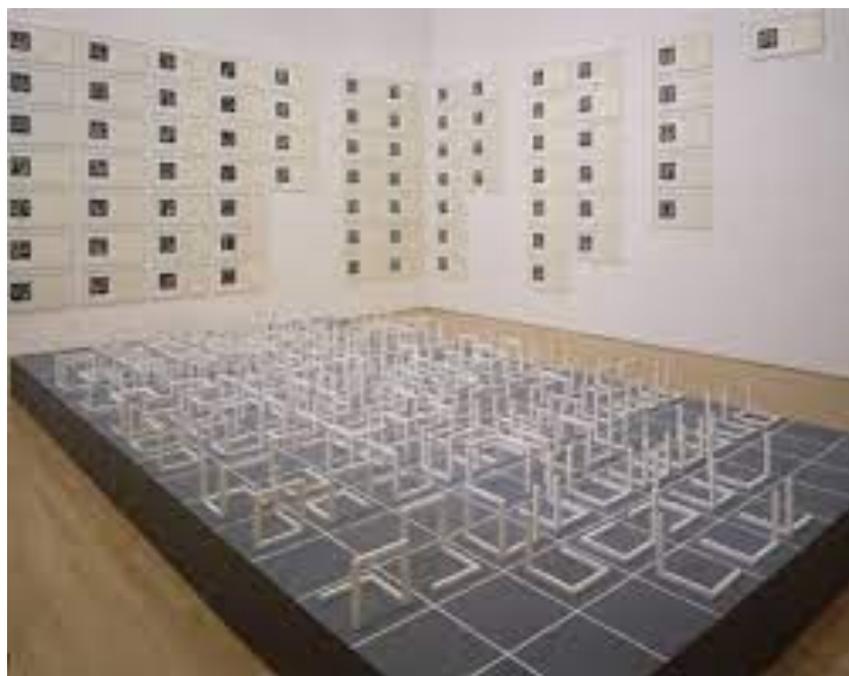


Fig. 14: Sol LeWitt, *122 Variations on Incomplete Open Cubes* (1974)

Un’operazione che si colloca a cavallo tra elenco e combinatoria e, in questo modo, ci ricorda il continuo intrecciarsi dei due procedimenti poiché la selezione degli oggetti di indagine e la loro elencazione è sempre propedeutica e ancipite a qualsiasi operazione combinatoria.

Se l’operazione di LeWitt sembra opporsi alla “sintesi” matematica, d’altro canto, essa non pare del tutto aliena ai processi dimostrativi adottati dall’analitica inferenziale che, appunto, è “analitica” e *non* “sintetica” e che spesso – per amor

²⁶⁷ Rosalind Krauss, *L’originalità dell’avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007, p. 262

d'evidenza – si trova pure a fare i conti con l'assurdo “aprendo la strada alla follia”. D'altra parte, anche la matematica non risulta affatto aliena alla logica, soprattutto se ci si rivolge al campo della combinatoria che lo stesso Leibniz vedeva, appunto, come una sorta di ramificazione *logica* della matematica. A questo proposito potrebbe risultare pertinente un riferimento a quanto scritto da Claude Berge in *For a Potential Analysis of Combinatory Literature*, dove afferma la centralità del concetto di *configurazione* all'interno delle pratiche combinatorie:

«It attempts to demonstrate the existence of configurations of certain type. And if the existence is no longer open to doubt, it undertakes to count them [...] or to list them (“listing”), or to extract an “optimal” example from them»

[...]

«The roughest form, the Stone Age of combinatory literature [...] is *factorial poetry*, in which certain elements of the text may be permuted *in all possible ways*»²⁶⁸.

L'operazione messa in atto da LeWitt sembra infatti avvicinarsi proprio alla nozione di configurazione “fattoriale” dove la regola consiste nella sottrazione di un elemento dall'elementare figura del cubo e nell'elencazione di tutte le possibili configurazioni della stessa, dando luogo a un elenco chiuso che, tuttavia, potrebbe sempre seguire un “ordine altro” e, nell'insinuare questa possibilità, ci mostra come anche questo tipo di lista non sia mai definitiva ma solo una “possibilità possibile”.

Infine, la struttura di questi elenchi combinatori di Possibili “legati da tante ‘e’” e la loro resistenza alla sintesi, sembrano pure incarnare e presentificare la funzione del sincategorema “e” – fondamentale nell'analitica che, come abbiamo visto, studia non solo le strutture “se...allora...” ma anche le inferenze “e...e...” – nel senso in cui ne parla Jacques Derrida in *Et cetera (and so, und so weiter, et ainisi de suite, etc.)* dove sostiene, appunto, che «una “e” può mettere in un certo

²⁶⁸ Claude Berge, *For a Potential Analysis of Combinatory Literature*, in M. Warren, *Oulipo: a primer of potential literature*, cit. pp. 116-117.

ordine, un ordine *altro*»²⁶⁹ le cose e, attraverso la ricombinazione dell'esistente, aprire la strada a nuovi possibili.

«E all'inizio c'è la *e*»²⁷⁰, scrive Derrida nell'*incipit* del libriccino dedicato alla funzione decostruttiva del minuto lessema dalla funzione divisivo-moltiplicativa e congiuntiva. Infatti, prosegue il filosofo, in quanto *sincategorema*, la *e* "tiene insieme" e va «sempre insieme con *qualche cosa* di altro. E a quel punto avrete delle tabelle tassonomiche»²⁷¹, delle *serie* o insiemi tenuti insieme dalla *e* che unisce *e*, allo stesso tempo, «resiste non solo all'associazione, ma alla serie»²⁷² stessa. E quale miglior esempio si potrebbe addurre a quest'"insieme di cose" se non quella "certa enciclopedia cinese" elaborata da Borges e ripresa nella prefazione di *Le parole e le cose* (1966) da Foucault?

«gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) *et caetera*, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche»²⁷³.

E se nello stesso titolo foucoltiano è sempre la *e* a tenere insieme le parole e le cose, nel testo dell'argentino il «disordine di questa enumerazione accumulativa (e...e...e...) [...] ci indicherebbe, a detta di Foucault, il "limite" del *nostro* pensiero»²⁷⁴ dove, aggiungiamo a chiosa, il limite di cui parla Foucault è dato dall'*impossibilità* «di pensare *tutto questo*»²⁷⁵. E infatti, come sottolinea poco più avanti in un passaggio pur riportato da Derrida: «Ciò che sopravanza ogni immaginazione, ogni pensiero possibile, è soltanto la serie alfabetica (*a, b, c, d*)

²⁶⁹ Jacques Derrida, *Et cetera (and so on, und so weiter, et ainsi de suite, etc.)*, Castelvecchi, Roma 2005, p. 17.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 5.

²⁷¹ *Ivi*, p. 6.

²⁷² *Ivi*, p. 8.

²⁷³ J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. 1, pp. 905-1093, Mondadori, Milano 1984; citato sia in Derrida (*Ivi*, p. 11) che in M. Foucault, prefazione a *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2013, p. 5.

²⁷⁴ J. Derrida, *Et cetera*, cit. p. 11.

²⁷⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. p. 5.

che lega a tutte le altre ognuna di queste categorie»²⁷⁶. E, in effetti, se la tassonomia borgesiana contiene *tutto* – perché include tanto l'*eccetera* (*I*) quanto l'“innumerevole” (*j*) – questo *tutto* è insieme limitato (dalla lista che lo *contiene*) e impossibile (proprio perché contenente l'*innumerevole* che, appunto, è ciò che non è possibile numerare). «E al di là del testo citato da Foucault», osserva Derrida, «l'intera opera di Borges gioca su queste impossibili possibilità»²⁷⁷ (~).

E infine, tralasciando e le complessità “archeologico-topografiche” di Foucault e le “innumerevoli” articolazioni decostruttive della *e*, concludiamo il paragrafo sottolineando la funzione “sistematica” (ossia la capacità di “far sistema”) attribuita dal filosofo al sincategorema, senza il senso del quale «non avverrà nulla, né concatenazione, né rottura»²⁷⁸ e ricordando come, per Derrida, la decostruzione, come le tassonomie borgesiane, è sempre «al tempo stesso possibile e impossibile, giacché possibile *in quanto* impossibile»²⁷⁹.

1.3 Fiumi di possibili, impossibili

Ritornando all'ordine di Eco, la tassonomia borgesiana – ripresa a sua volta da Foucault – viene da lui annoverata come massimo esempio di “lista incongrua”: un tipo di lista introdotto dalla preliminare distinzione tra «enumerazione *coniuntiva* ed enumerazione *disgiuntiva*»²⁸⁰, dove la prima raccoglie cose che messe insieme risultano coerenti, la seconda, di contro, «esprime una frantumazione, una sorta di schizofrenia del soggetto che avverte una sequenza di impressioni disparate senza riuscire a conferire loro alcuna unità»²⁸¹. Tra gli esempi di questa seconda tipologia Eco riporta quello delle “cosmicomiche” di Calvino e il loro accumulare frammenti sconnessi che, nell'insieme, producevano un effetto “assurdo” il cui senso, a detta dello stesso Calvino, era tutto da

²⁷⁶ *Ivi*, p. 6.

²⁷⁷ J. Derrida, *Et cetera*, cit. p. 19.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 47.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 51.

²⁸⁰ U. Eco, *Vertigini della lista*, cit. p. 321.

²⁸¹ *Ivi*, p. 323.

indovinare. Ma soprattutto, quel che sottolinea alla fine del paragrafo è che, sia nel caso delle enumerazioni coerenti sia in quelle caotiche, ci si accorge che qualcosa di diverso è accaduto rispetto agli elenchi del passato: se prima la proliferazione stava a indicare un'indicibilità e/o un'insufficienza conoscitiva, nella contemporaneità, invece, gli elenchi sembrano nascere da un puro desiderio di eccedenza, «per *ybris* e ingordigia della parola»²⁸² o, come direbbe Manganelli, «per amore di troppità»²⁸³.

Tra gli esempi di elenchi affetti da questa bulimia verbale e verbosa – che, nell'affanno di voler dire un *tutto* impossibile, restano tuttavia intrappolati in una forma sospesa di “non ancora” nel *modo* dell'*eccetera* –, Eco cita il capitolo *Anna Livia Plurabelle* di *Finnegans Wake* (proprio quel testo “accusato” da Perec di aver decretato la definitiva dissoluzione della retorica, e il «pericolo che niente arriva a sanzionare», dove «tutto è permesso, ciò niente è più possibile»²⁸⁴). Nel passaggio in questione, Joyce aveva inserito centinaia di nomi di fiumi – mascherati attraverso i vari *puns* che rendevano l'elenco una sorta di interminabile caccia al tesoro dall'esito incerto – per la cui elaborazione pare che si sia pure fatto aiutare da diverse persone. Come scrive Eco, si tratta di una strana forma di elenco perché il mascheramento dei nomi, grazie alle possibilità combinatorie del linguaggio, sembra renderlo *potenzialmente infinito* (~).

Questa tassonomia fluviale ci permette di risalire la corrente e ritornare nelle acque di Alighiero Boetti che nel '77, assieme alla moglie Anne Marie Sauzeau, si



Fig. 15: A. Boetti, *I mille fiumi più lunghi del mondo (progetto)*, 1975

²⁸² *Ivi*, p. 327.

²⁸³ Si tratta del titolo di un saggio contenuto nella già citata raccolta postuma curata da Paola Italia, *Il rumore sottile della prosa*.

²⁸⁴ G. Perec, *La cosa*, cit. p. 26

era proposto di classificare *I mille fiumi più lunghi del mondo*²⁸⁵: operazione inutile, insensata, assurda e folle perché, come scrive la figlia Agata, «avevano voluto classificare l'inclassificabile»²⁸⁶. Un'operazione che, oltre a indicare il piacere per la classificazione fine a se stessa, si colloca a pieno diritto nell'ordine dell'*impossibile*, dove l'impossibile sembra coincidere con l'impossibilità del *Tutto* (~), quasi a voler dimostrare che il Possibile, per essere tale, deve possedere dei *limiti* e delle *restrizioni*. Tutte le opere boettiane caratterizzate da questa forma “sospesa” di *eccetera* sembrano in effetti sottolineare l'impossibilità dell'infinito e della libertà assoluta e, allo stesso tempo, evidenziano la necessità dell'istituzione di regole e vincoli per scongiurare il fantasma di un tutto che rischia di fagocitare e dissolvere ogni cosa Possibile. Infatti, come afferma l'artista a proposito della sua serie di *Tutto* (Fig.16): il «tutto è una superficie sulla quale ogni elemento annega, perde la sua identità e sparisce»²⁸⁷, proprio perché, ritornando a Perec, «se tutto è permesso, [allora] niente è più possibile»²⁸⁸.



Fig. 16: A. Boetti, *Tutto* (1992-1994)

²⁸⁵ *Classificare i mille fiumi più lunghi del mondo* (1971-1977) è il titolo del libro di 1016 pagine, pubblicato in 500 esemplari, con copertina rigida rossa; oltre al libro, esistono anche delle opere “complementari” – come quella riportata in Fig. – intitolate *I mille fiumi più lunghi del mondo (progetto)*, (1975) e realizzate in forma di ricamo.

²⁸⁶ A. Boetti, *Il gioco dell'arte. Con mio padre, Alighiero*, cit. p. 231.

²⁸⁷ Agata Boetti, cit. p. 225

²⁸⁸ Georges Perec, *La cosa*, cit. p. 26

Tuttavia, questa impossibilità sembra aprire una breccia a un altro tipo di possibilità, ossia alla Possibilità dell'Impossibile o, meglio, all'Impossibile come *modo* del Possibile. Se nella logica modale queste due sfere venivano tenute ben distinte e, anzi, sembravano stabilire l'una i limiti dell'altra (ricordiamo che Leibniz, ad esempio, aveva adottato la formulazione della scolastica secondo cui l'“Impossibile è ciò che implica un assurdo” e il “Possibile è ciò che non è impossibile”), alcune pratiche dell'arte contemporanea sembrano indicarci una

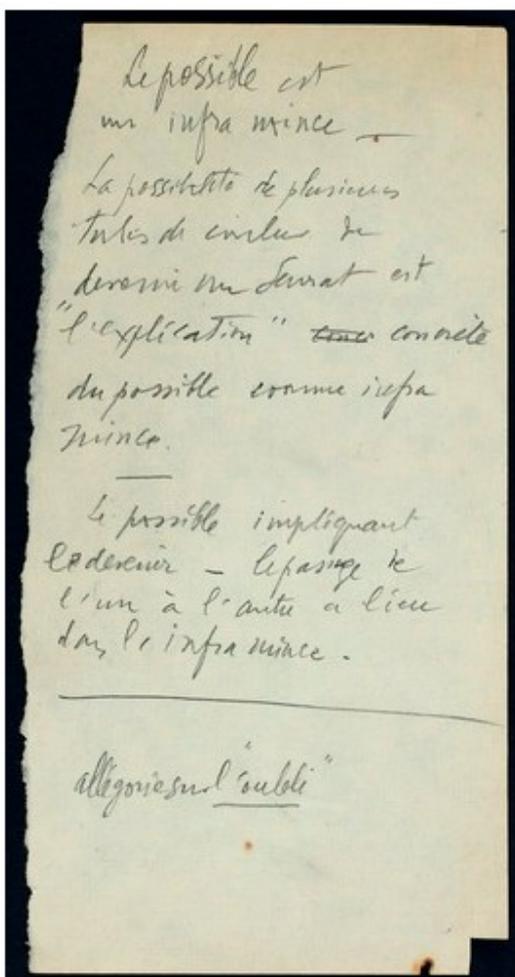


Fig. 18: M. Duchamp, *Le possible est un inframince* (nota autografa)

nuova via dove quei confini diventano sfuggenti, ambigui o “infrasottili”. Termine quest'ultimo che abbiamo già citato senza specificarne significato e provenienza: infatti l'*infrasottile* corrisponde alla nozione duchampiana di *inframince* che, come scrive Elio Grazioli nell'introduzione del suo già citato *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*,

«indica innanzitutto ciò che è all'estremo della percezione, del discernibile, della differenza, ma senza essere né l'invisibile, né l'indiscernibile, né il trascendente, ma invece una presenza al limite, un possibile ma reale, o una compresenza di due stati che “si sposano”, dice Duchamp, dando vita a un terzo tutto da cogliere»²⁸⁹.

Se, com'è noto, Duchamp definiva il Possibile stesso come un'*infrasottile*²⁹⁰

²⁸⁹ E. Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, cit. p. 7.

²⁹⁰ Marcel Duchamp, *Le possible est un inframince* (1912-1986), *Notes autographes pour "Inframince", "Le Grand Verre", "Projets" et "Jeux de mots"*. Trascrizione del testo scritto a matita: «Le possible est/un inframince// La possibilité de plusieurs/ tubes de couleur/ de devenir un Seurat est/ "l'explication" concrète/ du possible comme infra/ mince.// Le possible

(Fig. 17), nel testo dedicato a questo impalpabile concetto, Grazioli volge l'attenzione alla sua (apparente) controparte, analizzando una serie di pratiche e di artisti che, come Boetti, si prefiggono dei «compiti impossibili o paradossali»²⁹¹. Tra questi citiamo, per assonanza con quanto detto e per coerenza cronologica, *Variable Piece No. 4* (1968) di Douglas Huebler, dove l'artista realizza una serie di fotografie dandosi delle regole ben precise seppur deliberatamente volte al fallimento: qui, nuovamente, è interessante l'analogia con i giochi *oulipiens*, il darsi delle regole e inventare dei sistemi che poi, inevitabilmente, si scontrano con il caso (il peregchiano *clinamen*) perché «il mondo non può essere decifrato attraverso categorie, attraverso modelli che non contengano il caso [...] ed ecco dunque riapparire il caso, insieme all'invisibile e all'impossibile»²⁹². O, ancora, *La palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*: opera del '68-'69 di De Dominicis in cui, scrive Grazioli,

«L'impossibilità diventa a sua volta non più assoluta, ma anzi una *modalità* [corsivo mio] per prospettare altre possibilità, ovvero per mostrare, presentare e presentificare, far “vedere”, la possibilità stessa e non un reale bloccato nella sua stasi»²⁹³.

In queste opere l'impossibile pare conservare la forma dell'assurdo attribuitogli dalla logica ma, allo stesso tempo, entrambi – impossibile e assurdo – sembrano ricadere nel terreno del Possibile (che così cessa di essere “ciò che non è impossibile”) e del Necessario in quanto “necessità” esistenziale dell'opera nella sua contingenza. Se rivolgiamo lo sguardo nuovamente alla filosofia, troveremo che la paradossale affermazione della “possibilità dell'impossibilità” si affacciava già in *Essere e tempo* dove Heidegger, se pur in forma rovesciata²⁹⁴, aveva chiamato in causa la possibilità “come” (o “in quanto”) impossibilità associandola

impliquant/le devenir – le passage de/ l'un à l'autre a lieu/ dans l'infra mince.//allégorie sur l'“oubli”»

²⁹¹ E. Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, cit. p. 58.

²⁹² *Ivi*, p. 59.

²⁹³ *Ivi*, p. 61.

²⁹⁴ Così sembrerebbe da quanto scritto da Edoardo Ferrario nel testo citato di seguito.

e richiamandola al «nome proprio della morte (~): di un accadimento, cioè, assolutamente unico»²⁹⁵. Questione su cui ritorna pure Emmanuel Levinas nella serie di conferenze tenutesi nel '46-'47 al Collège Philosophique, raccolte in *Il tempo e l'Altro*²⁹⁶.

Quest'ultimo riferimento ci rimanda a sua volta a Guillaume Désanges – sempre citato da Grazioli nel capitolo dedicato all'Impossibile – che porta l'impossibile oltre i confini teorico-aporetici di Levinas (tra gli altri), a quella che chiama l'“erudizione concreta” dell'arte che,

«nella sua capacità ineguagliata di formalizzare delle idee al di fuori di qualsiasi sistema determinato di segni e di qualsiasi funzionalismo, è forse il luogo privilegiato di queste esperienze del “non sperimentabile”, queste espressioni dell'ineffabile, queste impossibilità della possibilità [...] l'arte è ciò che è al tempo stesso irriducibilmente chiusa e spalancata»²⁹⁷.

Chiudiamo questo (impossibile) paragrafo fluviale – dove il fiume è sia oggetto che metafora del pro-fluvio elencativo appartenete tanto agli autori citati quanto alle esondazioni “interne” al paragrafo – citando un autore che aveva fatto della vita stessa un Impossibile e dell'elenco una forma possibile di mostrare questa impossibilità: ci riferiamo, ovviamente a Christian Boltanski, artista che nel '68 aveva realizzato il cortometraggio (della durata di dodici minuti) intitolato *La vie impossible de C.B.*. Un'opera-manifesto in cui aveva assemblato immagini di giornale, fotografie, cartoline e altri materiali a testimonianza della sua fascinazione per l'elenco ad accumulo e, soprattutto, per l'immagine in movimento.

Particolarmente interessante è l'Abbecedario presentato nel catalogo della mostra *Pentimenti* – svoltasi alla GAM di Bologna (30 maggio – 7 settembre

²⁹⁵ Edoardo Ferrario, “Possibilità dell'impossibilità”. *Un faccia a faccia tra Heidegger e Levinas*, Archivio di Filosofia, Vol. 78, No. 1, *L'IMPOSSIBILE*, 2010, pp. 239-249.

²⁹⁶ Non potendo approfondire ulteriormente la questione in questa sede, ci limitiamo a segnalare il testo di E. Levinas, *Dio, la morte e il tempo*, curato nell'edizione italiana da S. Petrosino per Jaca Book, Milano 1996.

²⁹⁷ Guillaume Désanges, *Nul si découvert*, catalogo dell'esposizione a Le Plateau/Frac Ile-de-France, Parigi 2011, p. 3. Citato in E. Grazioli, *Infrasottile*, cit. p. 64.

1997) diretta da Danilo Eccher –, in cui l'artista si è “ritratto” in ordine alfabetico. Se l'Abbecedario di Boltanski, «con le sue regole rigorose»²⁹⁸ e la sua «forma aperta e arbitraria [che comunque] crea un ordine»²⁹⁹, risulta particolarmente ed evidentemente pertinente in questo contesto, il “commento” all'Abbecedario formulato da Paolo Fabbri – *Elementi a seguire l'Abbecedario di CB* – è un bagliore perfetto e perfettibile (anzi, perfetto *in quanto* perfettibile) dell'iridescenza di senso, o meglio, dei sensi sempre “ulteriori” che alimentano ogni tassonomia, ogni elencazione, enumerazione e/o (dis)ordine alfabetico. Non si tratta infatti di un “commento” ma, appunto, di “elementi a seguire” o, come scrive Fabbri, di una “ripresa” che è anche un ri-lancio in cui si ri-prendono i fili dati dalla struttura-elenco e si ri-lanciano oltre se stessi pur restando allo stesso tempo *dentro*, poiché, appunto, “ripresi” dalla stessa struttura. E allora, ecco che Fabbri si trasforma nel «ventriloquo rovesciato dell'Abbecedario di CB»³⁰⁰, non senza prima essersi dato qualche regola per questo gioco linguistico:

«Eccole.

Mi limiterò quindi: (i) a qualche osservazione, o associazione libera segnalata da Nota Bene (n.b.); (ii) a qualche voce di dizionario italiano e francese; (iii) a citazioni da autori in sintonia con CB [...]; (iv) a rinvii che formino una piccola rete, per pescare la bottiglia in mare. È la virtù virtuale dei vocabolari. I lemmi sono *termini* di un percorso di senso ed insieme *entrate* in una nuova costellazione di significazioni»³⁰¹

È questo, forse, il senso del «non realizzato che diventa possibilità per un'altra realizzazione»³⁰² cui appartengono gli elenchi – impossibili, fluviali, sospesi *eccetera* –: non quello della Possibilità come semplice “non ancora” ma quello dell'*ulteriorità*. Termine manganeliano per antonomasia che non è negazione del “qui” né passaggio dal segno negativo dell'assenza a quello positivo di una presenza; termine che non ha nemmeno un'accezione temporale quanto piuttosto

²⁹⁸ Paolo Fabbri, *Elementi a seguire l'Abbecedario di CB*, in C. Boltanski, D. Eccher, P. Fabbri e D. Soutif, *Christian Boltanski*, Charta, Milano 1997, p. 23.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² E. Grazioli, *Infrasottile*, cit. p. 66.

spaziale perché implicante uno spostamento, un “rinvio”, un “andare verso” (che non è mai un fine ma, anzi, è qualcosa di più simile al nulla) e che, tuttavia, è “già dentro” la struttura.

Per non rinviare ulteriormente la fine del paragrafo, chiudiamo con la voce “impossibile” dell’Abbecedario di Boltanski e il relativo, ulteriore “controcanto” di Fabbri che, non a caso, rinvia e ci rinvia alla deleuziana “immagine movimento”, per “non soffocare”:

«**Impossibile** Il lavoro artistico è sempre all’interno dell’impossibile. È tentare di impedire la morte pur sapendo che è una lotta già persa in partenza. Quando facevo le palle di terra, cercavo di raggiungere la perfezione, ed era impossibile. Anche facendo 6000 palle di terra non ve n’è una sola perfettamente tonda, è una cosa in tutti i modi destinata al fallimento e il lavoro che io faccio ha questa volontà di includere l’idea dell’insuccesso. Ma ciò si trova in molti artisti, in Giacometti, per esempio, che, quando cercava di fare il ritratto di qualcuno, sbagliava ogni volta e ricominciava: era anche questo un modo di impedire la scomparsa.

Nel mio primo testo, nel 1969, affermo che la morte è una cosa vergognosa e bisogna che ognuno di noi si metta da subito a conservare tutto, a stipare tutto, a etichettare tutto per poter infine non morire mai, ben certo consapevole di quanto tutto ciò fosse ridicolo.

La perfezione è impossibile. Molto spesso nel lavoro artistico vi è il desiderio di raggiungere una sorta di assoluto, di fermare il tempo o di rappresentare la vita con il fallimento, come nel *Ritratto Ovale* di Edgar Allan Poe, non si può fermare la vita. Anche se faccio un inventario di tutti gli oggetti di qualcuno, la persona non c’è più.

Impossibile

“L’intollerabile non è più un’enorme ingiustizia, ma lo stato permanente di una banalità quotidiana. (...) Il veggente vede meglio d’ogni altro che non può reagire, cioè pensare. Qual è allora la via sottile d’uscita? Non credere a un altro mondo ma al legame tra l’uomo e il mondo, all’amore o alla vita, crederci come all’impossibile, all’impensabile, che però non può essere se non pensato: ‘del possibile, altrimenti soffoco’. L’impotenza a pensare (...) appartiene al pensiero (...Dobbiamo servirci di questa impotenza per credere alla vita, e trovare l’identità del pensiero e della vita.)”

(G.Deleuze, *L’image-temps*)

v. *Widerstand/Resistenza*»³⁰³

³⁰³ C. Boltanski e P. Fabbri, *Abbecedario*, in Paolo Fabbri, *Elementi a seguire l’Abbecedario di CB*, in C. Boltanski, D. Eccher, P. Fabbri e D. Soutif, *Christian Boltanski*, cit. p. 79.

1.4. “Gli incantesimi dell’Enciclopedia”: labirinti senza uscita

«Era “tutto”: cominciava con A, prima della quale lettera è il caos non scrivibile, e finiva con Zypaeus [...]. Vi sono passioni che, congiunte, come nel mio caso, con labilità nervosa, generano stremanti fantasie di onnipotenza. Il Mondo non era né eterno né creato: era stato stampato da Sonzogno, via Pasquirolo, Milano»³⁰⁴

Come scrive Eco, l’enciclopedia è un tipo di elenco intrinsecamente aperto perché procedente per accumulo e, dunque, potenzialmente infinito; un tentativo (impossibile) di ordinare il mondo «secondo l’incredibile superstizione dell’ordine alfabetico»³⁰⁵ che, tuttavia, per Manganelli, resta «un genere letterario, vicino, almeno quanto i nonsense, ai carmina, gli incantamenti; è, insomma, magia razionalizzata»³⁰⁶ dove si incontrano casualmente, solo per la contiguità arbitraria data dall’“ordine” alfabetico, termini semanticamente distanti tra loro che creano delle relazioni “impossibili”, nell’ordine dell’assurdo.

L’enciclopedia indica un’infantilistica³⁰⁷ ambizione al *tutto* che «solo la mentalità barocca, con il suo gusto per lo smisurato e dello straordinario, poteva concepire»³⁰⁸ (barocchismo affatto estraneo a Manganelli) e che, non a caso, aveva pur infatuato Leibniz (~) il quale, come abbiamo visto, invano aveva lavorato a diversi progetti enciclopedici poi abbandonati proprio per l’impossibilità di dare *un* ordine definitivo e definitorio al mondo-enciclopedia.

Questa elencazione alfabetica impossibile, racchiude a sua volta un altro tipo di elencazione nel momento in cui i termini – le voci contenute nell’elenco-enciclopedia – vengono a loro volta definiti attraverso liste di proprietà. È a questo proposito che Eco ci riporta all’inizio dell’inizio, ossia alla “A” di Aristotele

³⁰⁴ G. Manganelli, *Gli incantesimi dell’Enciclopedia*, in G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit. p. 244.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 167.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 168.

³⁰⁷ Questo è l’appellativo usato da Franco Fortini a proposito della *Nuova enciclopedia* di Savinio, a sua volta ripreso da Manganelli in *Gli incantesimi dell’enciclopedia* (cit. p. 242-243), dove Fortini afferma che «La passione per l’unificazione ordinatrice razionalizza, lo sappiamo, l’infantile bisogno di certezza della animula, la sicurezza possessiva dell’autodidatta, il bisogno di sapere formalizzato che è del piccolo borghese privo di forma».

³⁰⁸ U. Eco, *Il cannocchiale aristotelico*, in *Vertigini della lista*, cit. p. 233.

e al «sogno di ogni filosofia [...] di riconoscere e definire le cose *per essenza*»³⁰⁹. Infatti, come ricorda Eco, già negli *Analitici secondi* (II 90 b 30) Aristotele aveva tentato di stabilire le qualità o attributi *essenziali* delle cose, di dare delle definizioni «capaci di definire una data cosa come individuo di una data specie e questa a sua volta come elemento di un dato genere»³¹⁰. Per raggiungere questo obiettivo, nei *Topici* aveva poi elaborato la teoria dei *predicabili*, dove si analizzavano i *modi* in cui a una data categoria poteva predicare un soggetto o essere predicata a un soggetto, arrivando così a individuarne quattro tipi: genere, proprio, definizione e accidente. Senza addentrarci troppo, diciamo con Eco che, al polo opposto della definizione *per essenza* si colloca la definizione *per proprietà* che è, appunto,

«quella che si usa quando non si possiede una definizione per essenza [...]. Quindi è propria o di una cultura primitiva che non è ancora arrivata a costruire delle gerarchie di generi o specie, o di una *cultura molto matura (e forse in crisi) che intende mettere in dubbio tutte le definizioni precedenti* [corsivi miei] [...] prendendo in considerazione ogni possibile accidente»³¹¹.

Son questioni di cui Eco ha dato conto, ancor prima che ne *Le vertigini della lista*, in quel monumentale saggio che è *L'antiporfirio*, apparso ne *Il pensiero debole* curato da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti³¹² a cui rimandiamo per ulteriori approfondimenti. Quel che qui preme sottolineare di queste teorie è che la definizione *per essenza* – la quale presuppone una struttura ad albero, «un incassamento di classi e sottoclassi che precedono gli individui o le categorie che su quella struttura dovranno essere registrati»³¹³ – corrisponde a quella che in semiologia si chiama “definizione a dizionario”: un tipo di ordinamento che per il semiologo risulta “impossibile” perché ha come obiettivo quello di presentare un elenco rigido, chiuso e definitivo ma che, tuttavia, proprio per l'impossibilità di

³⁰⁹ U. Eco, *Definizione per proprietà e definizione per essenza*, in *Ivi*, p. 217.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, 218-221.

³¹² In G. Vattimo, P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Idee, Milano 1983, adesso anche in *Sugli specchi e altri saggi*, cit.

³¹³ U. Eco, *Il cannocchiale aristotelico*, in *Vertigini dell'elenco*, cit. p. 231.

tener fede a questa univocità, finisce per sconfinare sempre nel campo dell'enciclopedia. Quest'ultima, di contro, grazie alla sua intrinseca apertura, sembra accogliere l'impermanenza della contingenza e, così facendo, «reca un colpo mortale ai modelli a dizionario perché esclude definitivamente la possibilità di gerarchizzare in modo unico e incontrovertibile le marche semantiche, le proprietà, i semi»³¹⁴.

Il modello “spaziale” dell'enciclopedia indicato da Eco è quello del *labirinto*: figura non a caso privilegiata da molti autori di cui abbiamo parlato (da Calvino a Perec – l'autore che, a detta del primo, “inventa i labirinti da cui trovare l'uscita” –; da Novelli e Paolini fino all'immane Borges), del quale Eco individua tre tipologie: 1) il labirinto classico, detto *unicursale*, costituito da “un unico filo”; 2) il labirinto “manieristico” in cui sono presenti più vie alternative (anche se solo una di queste porta da qualche parte e non in un vicolo cieco); 3) il terzo e più importante, è il cosiddetto labirinto a *rete*, «in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto»³¹⁵. Quest'ultimo tipo di labirinto ha un andamento *rizomatico* – scrive Eco riferendosi esplicitamente a Deleuze-Guattari – e ci ricorda che il rizoma è una figura che può essere continuamente spezzata e riconnessa ad altri punti «incoraggiando le contraddizioni». Perciò:

«nel rizoma è altrettanto vero asserire che *se p allora q* e *se p allora non q*; del rizoma si danno sempre e solo descrizioni locali [...], ogni descrizione locale tende a una mera *ipotesi* [corsivo mio] circa la globalità, nel rizoma la cecità è l'unica possibilità di visione, e pensare significa muoversi a tentoni, e cioè *congetturalmente*»³¹⁶.

È forse superfluo sottolineare l'analogia tra la struttura a enciclopedia così concepita (ipotetica, relazionale, congetturale e locale – ovvero contingente) e la definizione proposta sempre da Eco per la struttura dei mondi possibili e del Possibile stesso. E, se avessimo ancora dei dubbi circa la natura “aperta” o

³¹⁴ U. Eco, *L'antiporfirio*, in *Sugli specchi e altri saggi*, cit. p. 479.

³¹⁵ *Ivi*, p. 480.

³¹⁶ *Ivi*, p. 481-482.

“chiusa” di questi mondi, aggiungiamo che per Eco il labirinto-enciclopedia «è l’esperienza di una impossibilità a uscirne e dunque di una erranza mai conclusa»³¹⁷: dunque, una struttura chiusa *e, insieme*, rete dell’erranza infinita e/o aperta.

Chi sembra aver “messo in opera” alla perfezione questo modello enciclopedico mostrandone in modo incontrovertibile la sua analogia ipotetico-rizomatica con il Possibile, è Gianfranco Baruchello la cui ultima opera, *Psicoenciclopedia possibile* (2020) si pone non solo come “*summa* dell’artista novantaseienne”³¹⁸ (ossia apice della sua intera poetica), ma anche come *summa* del funzionamento stesso dell’enciclopedia *e* del Possibile. Come era accaduto a Leibniz, anche il progetto di Baruchello era «stato più volte avviato, ma quasi sempre interrotto per la mole enorme di materiale da collocare e per l’impossibilità stessa di raccogliere un tutto che non può mai essere definitivo»³¹⁹. Tuttavia, a differenza di Leibniz, Baruchello riesce a portare a termine il progetto proprio perché “accoglie” l’impossibilità del *tutto*, accettando i limiti, la parzialità e l’intrinseca impossibilità di tale compito; Baruchello sembra insomma accettare i *limiti del possibile* come unico modo per mostrare il Possibile stesso rendendo così – per riprendere Eco – «fruttuosamente debole l’enciclopedia» grazie al fatto che «di essa non se ne dà mai rappresentazione definitiva e chiusa»³²⁰. Il progetto di Baruchello consiste infatti in un elenco di voci e di tavole dove «i testi presenti non sono tutti i testi che si sarebbero potuti raccogliere; le immagini costituiscono solo una parte delle immagini che si sarebbero potute inserire»³²¹. Lo scopo non è quello di presentare un elenco di definizioni esaustive ma di «moltiplicare le possibili relazioni»³²² all’interno di questo *sistema* infinito e indefinito fatto di frammenti, smontaggi, rimontaggi e giustapposizioni di elementi eterogenei. Un sistema complesso retto dall’ordine alfabetico e numerico che si colloca, come spesso abbiamo visto, tra l’elenco e la combinatoria dove il termine Possibile –

³¹⁷ U. Eco, *Vertigini della lista*, cit. p. 141.

³¹⁸ Il riferimento è all’articolo di L. Bonfante intitolato, appunto, *La summa dell’artista novantaseienne / La Psicoenciclopedia possibile di Baruchello*, «doppiozero», 5 marzo 2021

³¹⁹ Gianfranco Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani, Roma 2020, *Indicazioni e istruzioni per l’uso della psicoenciclopedia possibile*; Par. 1. *Il progetto*

³²⁰ U. Eco, *L’Antiporfirio*, in *Sugli specchi e altri saggi*, cit. p. 478.

³²¹ G. Baruchello, *Psicoenciclopedia possibile*, cit. *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

cui rinvia il titolo – «indica a sua volta che ogni tentativo di costruire un sistema è possibile, ma che ogni sistema è sempre in bilico e mai assoluto». In questo “sistema possibile” le voci (che ovviamente non fungono da didascalia alle immagini) sono composte da: 1) il nome della voce; 2) la traduzione in inglese, cinese e arabo; 3) rimandi ad altre voci del volume; 4) il testo vero e proprio; 5) riferimenti alle immagini (che, ovviamente, non sono vincolanti); 6) bibliografia pensata come una sorta di altro ipertesto.

Il lettore è invitato a *trovare* e inventare altri collegamenti, a porsi ulteriori domande, formulare altre ipotesi possibili circa i possibili *modi* – rapporti di inferenza – tra le cose. La struttura del testo è pensata affinché si possa percorrerla in varie direzioni a formare un «sistema in “rete” (~) [...] [che] mostra il metodo stesso che produce il “sapere”: il movimento dinamico delle connessioni infinite»³²³.

Così, scorrendo i lemmi, si scopre che la voce “danni” occupa la stessa pagina di “de Chirico”; l’“elefante” sta accanto all’“elenco” (che è a sua volta un elenco di elenchi); l’“eroe” condivide lo spazio con l’“errore”; il “fascismo” col “femminismo”; il “limite” è felicemente legato al “link”; e la “morte” è associata al “museo”. Guardando invece più in dettaglio le voci, “enciclopedia”, ad esempio, rinvia a “Accumulazione”, “Archivio”, “Armadio”, “Classificazione”, “Imbecillità” etc.; nella voce dall’“iperipotetica” indole “come se” (quel “come se” che per Manganelli era tratto caratterizzante l’intera letteratura), Baruchello si è impegnato a raccogliere un elevato numero di frasi – superiore a quello che si era prefissato – contenenti la dicitura “come se”, tutte desunte da *l’Uomo senza qualità* di Musil. Infine, per quanto riguarda i riferimenti (bibliografici e non), si segnala la massiccia ed emblematica presenza di Gilles Deleuze e Marcel Duchamp (~). Chiudiamo il paragrafo riportando di seguito, a titolo esemplificativo, due voci – seguite dalle tavole 15 e 16 –, per mostrare il “funzionamento” di questo sistema di relazioni e, contestualmente, l’impressionante analogia con i discorsi da noi formulati fin qui.

³²³ *Ibidem*.

ACAUSALITÀ (*ingl.* acausality, *cin.* 非因果性, *ar.* سببية), v. ACATEGORIALITÀ, ALFABETO, CASO, DELIRIO, DOLORE, ENTITÀ, ERRORE, FRAMMENTO, HAPPENING, INCERTO, IPOTESI, LIBERTÀ, MUTAMENTO, NANOSECONDO, SCELTA, TEMPO, UTOPIA, ZERO. – Tavola delle ipotesi e alfabeti di parole-immagini. Ripartire dallo zero o dall'assenza di causa. A. La predicazione incerta, arbitraria/integrale (fine del countdown da 2000 a 0). B. Le soluzioni ipotetiche. Soluzioni ipotetiche a questioni ipotetiche (più che affermare «non c'è soluzione»). Ipotesi in luogo di fede. Scetticismo, ironia, indifferenza attiva. [...] La scelta come atto creativo. Gli ordini della scelta salgono dai visceri per essere filtrati dal preesistente corticale. H. La struttura del delirio dopo il possesso della libertà. Indifferenza. Delirio indifferente e/o creativo.

ARBITRARIO (*ingl.* arbitrary, *cin.* 随意的, *ar.* استبدادي), v. ACAUSALITÀ, AUTONOMIA, AVVENTURA, CORAGGIO, ERRORE, FRAMMENTO, IMMAGINARE, INCERTO, IPOTESI, LINGUAGGIO, NESSO, POSSIBILE, SUPPORRE. – La logica/la dialettica. Invertire la consequenzialità: dalla logica all'arbitrario (e non viceversa). A partire dal frammento: scompaginare i nessi e proporre altri nella più assoluta arbitrarietà. Se tuttavia alla parola sostituiamo “il possibile come immagine” (svincolato da nessi verbali, significati, sintagmi, etc.), disponiamo di spazi/ strumenti molto più vasti, senza obblighi di senso, anche se aumentano i rischi di *déraison* per chi li propone. Necessario: il coraggio. (Confronta coraggio in psicoanalisi).

RIF.: Tav. 33 - N. 4; Tav. 38 - N. 5; Tav. 41 - N. 5; Tav. 44 - N. 2; Tav. 68 - N. 1; Tav. 114 - N. 2; Tav. 131 - N. 5; Tav. 198 - N. 1.

Ipotesi arbitraria (*ingl.* arbitrary hypothesis, *cin.* 随意假设, *ar.* احتمال استبدادي) Non avere fiducia nel linguaggio: né nel linguaggio in generale né nella parola in particolare. Non possedendo la tecnica e il talento per pensare i suoni, scegliere un linguaggio di immagini. Il lavoro consiste perciò nella formulazione di ipotesi arbitrarie, nell'incerto, con una certa tendenza verso l'errore. Considerare l'errore un fatto evolutivo fondamentale.

RIF.: Tav. 147 - N. 3; Tav. 174 - N. 1; Tav. 185 - N. 3.

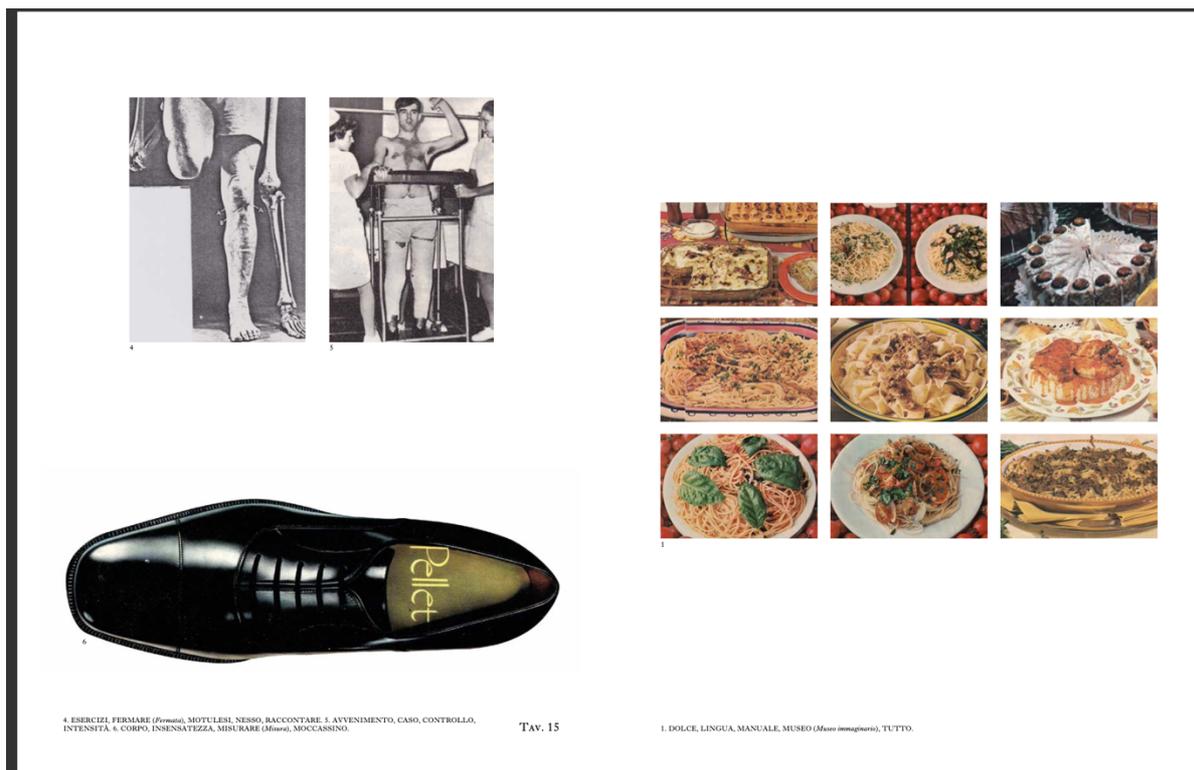


Fig.19: Gianfranco Baruchello, tavole 15 e 16 dalla *Psicoenciclopedia possibile* (2020)

2. Combinatoria

In questa sezione dedicata alla combinatoria ci limiteremo a fornire solo pochi esempi volti a evidenziare alcuni nodi che si avviluppano e sviluppano attorno a questa pratica. Se non dedichiamo la stessa attenzione che abbiamo riservato alla “modalità operativa” dell’elenco è, innanzitutto, perché la combinatoria, allo stato dell’arte, può contare su più nutrite e sistematiche indagini (in particolare quelle svoltesi intorno agli Oulipo dove la pratica combinatoria occupa una posizione centrale). In secondo luogo perché, come abbiamo evidenziato nei paragrafi precedenti, molte delle problematiche gravitanti attorno alla combinatoria si intrecciano a quelle che già abbiamo affrontato nella parte dedicata agli elenchi poiché, come abbiamo visto, queste due dimensioni sono spesso coesistenti e/o coestensive. Infine, perché il nesso tra la combinatoria e la tradizione filosofico-teorica del Possibile risulta più evidente e immediato rispetto alla pratica

dell'elenco e, quindi, non riteniamo che abbia bisogno di particolari giustificazioni.

2.1 Calvino cibernetico e virtuale

Un esempio di queste evidenze lo ritroviamo nel già citato saggio di Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), dove «tutto cominciò con il primo narratore della tribù»³²⁴ e le regole che regolavano tanto la vita delle tribù quanto le narrazioni prodotte: narrazioni che si basavano su un numero di parole limitato e volto a «sperimentare fino a che punto le prole potevano combinarsi l'una con l'altra [...] per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile»³²⁵. Tutti gli oggetti-parole a disposizione del narratore, erano «classificabili a loro volta in un catalogo limitato»³²⁶ da esplorare in tutte le sue possibilità. Passando poi dalle società arcaiche alla contemporaneità – attraverso Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss e lo strutturalismo –, Calvino rammenta come anche le pratiche ascrivibili allo *scripturalisme* del *nouveau roman* fossero «riconducibili a combinazioni tra un certo numero d'operazioni logico-linguistiche»³²⁷ e, in definitiva, come anche la letteratura sia sostanzialmente un gioco combinatorio di possibilità.

Senza addentrarci nello specifico dell'arcinoto saggio in questione, sottolineiamo solo come in questo discorso Calvino faccia emergere la centralità della combinatoria – nella pratica letteraria a lui contemporanea – come “tecnica” capace di render conto della frammentarietà e discontinuità di un pensiero-mondo fatto di «combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito)»³²⁸ di cui solo i “cervelli elettronici” possono rendere conto. Per introdurre e auspicare l'incremento dei nuovi mezzi tecnologici a supporto della letteratura (tema che caratterizza il cuore pulsante del saggio in diretta connessione con quanto bramato dai membri dell'Oulipo che, a loro volta,

³²⁴ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit. p. 253 (e-book).

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ivi*, p. 256.

³²⁸ *Ivi*, p. 257.

avevano la “vocazione” di automatizzare i processi combinatori a partire dalle strutture individuate/create³²⁹), Calvino usa, non a caso, la metafora della scacchiera, dicendo che:

«come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così [...] neppure in una vita che durasse quanto l’universo s’arriverebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicate nel codice generale delle partite mentali»³³⁰.

E, subito dopo, aggiunge che,

«anche la numerabilità, la finitudine, stanno avendo la meglio sull’indeterminatezza dei concetti che non possono essere sottoposti a misurazione e delimitazione [...]: ogni processo analitico [...] tende a dare del mondo un’immagine che si va via via complicando [...]. Ma la complicazione matematica può essere digerita istantaneamente dai cervelli elettronici [...] a loro basta contare su due dita per far giostrare velocissime matrici di cifre astronomiche. Una delle più ardue esperienze intellettuali del medioevo solo ora trova la sua piena attualità: quella del monaco catalano Raimondo Lullo e della sua “ars combinatoria”»³³¹.

È in questo senso che si affermava l’evidenza analogica tra combinatoria, Possibile (per come l’abbiamo inteso fin ora) e relative teorie del passato. Se in questi passaggi la posizione calviniana rispetto all’aporistico rapporto tra indeterminazione e determinazione è più che manifesto, così come pure il rapporto con il “lullismo passato”, fondamentale ai fini del nostro discorso è il passaggio in cui afferma che «tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali». Qui abbiamo, ancora, un infinito “impossibile”, “chiuso” nella scacchiera delle possibilità combinatorie in cui tutte le combinazioni possibili, sebbene inattuabili, sono “già contenute” nel codice delle partite

³²⁹ Si veda il testo di Claude Berge, *For a Potential Analysis of Combinatory Literature*, citato nei capitoli precedenti.

³³⁰ *Ivi*, p. 258.

³³¹ *Ibidem*.

mentali. Un'affermazione che concorda con straordinaria esattezza con quanto detto a proposito degli "elenchi sospesi" e dei possibili "non ancora" attuati ma sempre *ulteriori*.

Infine, questo fondamentale passaggio evocativo di umbratili, persistenti esistenze mentali, ci permette di accennare all'altrettanto fondamentale posizione teorica espressa da Arturo Mazzarella nel suo *La grande rete della scrittura* (2008) che ha al centro l'analisi del concetto di *virtualità* formulato da Deleuze (proposto, come abbiamo visto, in alternativa al Possibile) sulla scia del bergsonismo; concetto magistralmente ripreso negli anni Novanta da Pierre Lévi³³² dove la virtualità, come ci ricorda Mazzarella,

«non cancella la realtà ordinaria, né la sostituisce, ma si limita a scomporla nei fasci di relazioni percettive che la compongono (inafferrabili, sappiamo bene da Leibniz in poi); fino a mostrare ogni oggetto non più come un dato, bensì come il prodotto di una tra le innumerevoli modalità di percezione possibile»³³³.

Si tratta di «un dispositivo concettuale prima che tecnologico»³³⁴, scrive lo studioso indicandoci come esempio massimo di virtualità proprio l'ipertesto calviniano *Se una notte di inverno un viaggiatore*. Nelle pagine precedenti aveva pur sottolineato «l'attenzione prevalente di molti autori contemporanei [...] verso tutte le variazioni che è possibile operare sul tronco della morfologia del racconto». Tra questi citava anche i "nostri" Borges, Calvino, Perec e Manganelli cui aggiungeva, tra gli altri, Henry James: quell'Henry James che in *Ritratto di signora* (1881) aveva scritto che «la casa della narrativa [...] non ha una finestra sola ma un milione – un numero quasi incalcolabile di possibili finestre, ognuna delle quali è stata aperta, o è ancora da aprire»³³⁵. Nell'esegesi di questo passaggio, Mazzarella sottolinea come queste "finestre" «siano semplici possibilità [...] pure ipotesi virtuali» e che,

³³² Si veda, ad esempio, il suo *Il virtuale*, pubblicato in Italia da Cortina, Milano 1997.

³³³ Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura*, Bollati Boringhieri, Milano 2008, p. 51

³³⁴ *Ivi*, p. 86-87.

³³⁵ Henry James, *Ritratto di signora*, in *Ivi*, p. 48.

«se riusciamo, di volta in volta, a vederne aperte un numero esiguo, non significa che le altre siano chiuse ma, più semplicemente, è un effetto dei limiti ai quale soggiace l'estensione del nostro campo visivo. Che, se non può essere allargato, sopporta tuttavia di essere forzato, sollecitato in direzione di un antagonismo interno, il quale non si rassegna facilmente a vincoli e restrizioni»³³⁶.

In effetti il concetto di virtuale adottato da Mazzarella ha una stretta parentela (se non, addirittura, una totale coincidenza) con la nozione di “punto di vista”. Ed è mediante questa intersezione tra virtualità e punto di vista che il critico ci riconduce a Calvino il quale, con *Palomar* (1983), attraverso la continua dislocazione e riposizionamento del punto di vista, era arrivato a frantumare e polverizzare la coesione identitaria e il punto di vista e dello scrittore. Con *Palomar*,

«Siamo di fronte allo scoglio dove puntualmente si infrangono tutte le congetture, ordinate e lineari fino al paradosso [...]. Qualsiasi ipotesi di ordine viene di colpo revocata, si decompone, affondando nelle sabbie mobili del possibile»³³⁷.

E allora:

«Perché non ribaltare la fragilità che mina e incrina qualsiasi punto di vista in una risorsa finora sconosciuta? Magari nel principio di un nuovo ordine, capace di contemplare “possibilità praticamente illimitate” di combinazioni. *Palomar*, infatti, è ormai convinto che:

“Ogni processo di disgregazione dell'ordine del mondo è irreversibile, ma gli effetti vengono nascosti e ritardati dal pulviscolo dei grandi numeri che contiene possibilità praticamente illimitate di nuove simmetrie, combinazioni, appaiamenti [...]. La regola del signor *Palomar* a poco a poco era andata cambiando: adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli [...] secondo un procedimento combinatorio” (I. Calvino, *Palomar*)»³³⁸.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ivi*, p. 57.

³³⁸ *Ibidem*.

2.2 Ricombinare, Balestrini

«La signorina Richmond [...] produce un tempo zero da spezzarsi [...] [sino] a emettere un possibile»

Nell'ambito delle "attività combinatorie" – e per evidente contiguità con quel che si è delineato nel corso della tesi – è imprescindibile almeno un breve riferimento a Nanni Balestrini, fondatore di quel Gruppo '63 – che proprio quest'anno celebra il suo cinquantenario – incunabolo della "dissidente" Neoavanguardia. E scrivo "dissidente" tra virgolette perché, come rammenta Eco³³⁹, già nel secondo raduno-convegno del Gruppo '63, svoltosi nel '65 e dedicato al romanzo *sperimentale*, era parso chiaro che quest'ultimo non aveva gli stessi intenti distruttivi tendenti «all'azzeramento di goni poetica del passato»³⁴⁰ né osannava quel nuovo-a-tutti-i-costi tipico della mentalità avanguardistica, ma, attraverso la pratica del riuso, sembrava inglobare in sé il passato combinandolo, ricombinandolo ed esplorandone tutte le "possibilità possibili". Un atteggiamento in cui, sempre per Eco, si potevano intravedere i germogli del venturo Postmodernismo.

È in questa prospettiva che si inserisce Balestrini la cui "ricerca infinita", sempre volta a indagare le proprie possibilità di esistenza, sembra orientata piuttosto verso l'oscillazione continua (nel senso di un «*divenire* incessante»³⁴¹ di deleuziana accezione) tra distruzione e costruzione sicché – come ci ricorda Cortellessa con Giorgio Agamben – «di fronte alla distruzione della tradizione» il poeta «trasforma la distruzione in un metodo poetico e, in una sorta di acrobatica *destructio destructionis* mima ancora, come *scriptor*, un atto felice di trasmissione»³⁴²; così come sempre presente è l'oscillazione tra ordine e

³³⁹ U. Eco in N. Balestrini e A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L'orma editore (collana Fuori Formato), Roma 2013, p. 260.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Formula usata da Andrea Cortellessa per "illustrare" il movimento che anima la balestriniana *Caosmogonia* e la sua intima relazione derivativa con il pensiero di Deleuze, considerato dal poeta il massimo filosofo del Novecento, in A. Cortellessa, *Expanded Poetry*, in Id., *Nanni Balestrini, Caosmogonia e altro. Poesie complete- volume terzo (1990-2017)*, DeriveApprodi, Roma 2018, p. 10.

³⁴² Giorgio Agamben, *Situazione di Ezra Pound*, in *Ivi*, p. 8.

disordine: *Un'ordinata progettazione del disordine* è, ad esempio, il titolo dato da Fausto Curi alla prefazione di *Contromano* scritto con Balestrini, dove scrive che l'amico «ha certo violato antiche regole [...] ma non per fare il vuoto o per provocare il caos, dal momento che le ha sostituite con regole nuove precise e rigorose»³⁴³.

E se le analogie tanto con le pratiche degli Oulipo, quanto con quelle di Boetti sono più che evidenti e assodate (dal momento che proprio nelle *Attività combinatorie a partire dal "Tristano" di Balestrini* appare un intero capitolo dedicato alle pratiche combinatorie dell'artista – emblematicamente intitolato “*Scrivere con la sinistra è disegnare*” – redatto da Andrea Valle³⁴⁴), un accenno ai riferimenti al Possibile contenuti nelle opere di Balestrini potrebbe rivelarsi un esercizio di futile utilità: così, ad esempio, nelle *Istruzioni preliminari* collocate “coerentemente” alla fine di *Caosmogonie*, l’“oggetto” Possibile si dissolve nell'effetto della “ripetizione differente” prodotto dal gioco combinatorio:

«[...] i tramonti si succedono ai tramonti
In una realtà caotica ostile immensa
Non sappiamo chi siamo né dove andiamo

Non sappiamo chi siamo né dove andiamo
Le vecchie certezze se ne vanno
in una realtà caotica ostile immensa
supreme famose finzioni si dissolvono
la nostra urgenza di ordine si annulla
in un reticolato di possibilità infinite

in un reticolato di possibilità infinite
proviamo ogni volta con parole diverse

³⁴³ Fausto Curi, *Un'ordinata progettazione del disordine*, prefazione a Nanni Balestrini, *Contromano*, Diaforia e Edizioni Cinquemarzo, Viareggio 2015, pp. 5-22, in A. Cortellessa (a cura di), *Nanni Balestrini, Caosmogonia e altro*, cit. p. 360.

³⁴⁴ Andrea Valle, “*Scrivere con la sinistra è disegnare*”. *Su grafie e notazioni*, pp. 83-99, in A.A. (a cura di), *Attività combinatorie a partire dal "Tristano" di Balestrini*, «Il Verri», n° 38, ottobre 2008.

la nostra urgenza di ordine si annulla [...]»³⁴⁵.

Passando adesso all'attività combinatoria balestriniana “vera e propria”, accenniamo brevemente a *Tape Mark I*: lavoro “semi-aleatorio” apparso sull'*Almanacco Bompiani* nel '62 con una breve nota introduttiva dell'autore che ben sintetizza la situazione della combinatoria a lui coeva:

«Letteratura e arte hanno nell'ultimo cinquantennio costantemente prestato un'attenzione vivissima ai fondamenti dei propri processi immaginativi e costruttivi, individuabili e riassumibili nelle successive fasi di decomposizione dei materiali precostruiti, e di ricomposizione in un risultato creativo.

In direzione e con intenti diversi si sono avute le ricerche combinatorie del *Livre* di Mallarmé, di Raymond Roussel, di Arp, Joyce, Pound [...] Leiris e di Queneau, dei narratori del “nouveau roman”, degli americani Bourroughs e Corso [...] dei nostri Sanguineti, Vivaldi e Porta. Simili ricerche hanno anche profondamente contrassegnato larghe zone della pittura (Klee, Dubuffet), [...] ancora più intrinsecamente, sono presenti in tutta la musica dopo Schoenberg»³⁴⁶.

Se per la realizzazione di *Tape Mark I* (che consisteva nella ricombinazione di frammenti di testo preesistenti) Balestrini fu il primo ad avvalersi di un calcolatore elettronico, il suo *Tristano* (1966) dovette aspettare fino al 2007 per raggiungere la forma auspicata dall'autore. Infatti, nelle intenzioni di Balestrini, ogni esemplare doveva essere unico, presentare, cioè, una diversa combinazione *casuale* dei frammenti testuali di cui era composto: obiettivo raggiunto solo nel 2007 con l'edizione di *Derive/Approdi* che, sulla copertina, reca l'ossimorica dicitura di “copia unica”. Il testo è corredato da un'introduzione di Eco che, poco dopo, nella *Presentazione del “Tristano” alla libreria Feltrinelli di Milano*³⁴⁷ – riportato sempre nel n° 38 de «il Verri» – rimanda il lettore «alle vertigini delle [possibilità] combinatoria»³⁴⁸ già prefigurate da Leibniz e Lullo. È qui più che

³⁴⁵ N. Balestrini, *VI. Istruzioni preliminari*, in A. Cortellessa (a cura di), *Nanni Balestrini, Caosmogonia e altro*, cit., p. 318.

³⁴⁶ N. Balestrini, *Tape Mark I*, in *Almanacco Bompiani 1962*, p. 145.

³⁴⁷ Testo riportato in A.A. (a cura di), *Attività combinatorie a partire dal “Tristano” di Balestrini*, cit. pp. 7-11.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 8.

evidente l'assonanza con gli altrettanto "vertiginosi" elenchi, come pure risulta più che ovvia l'attinenza con le sperimentazioni *oulipien*.

Come ci ricorda Andrea Cortellessa ne *La riscossa di Frenhofer* contenuta nello stesso volume, nel *Tristano* l'uso del *caso* trova una straordinaria assonanza con quella "casualità voluta" di cui parla Umberto Eco in *Opera aperta*, dove asserisce che «per fare di questa casualità un nodo di effettive possibilità è necessario introdurre un modulo organizzativo»³⁴⁹. Un'affermazione che ribadisce il nesso tra il Possibile e il *caso* e, allo stesso tempo, sembra sottendere quella necessità di stabilire delle regole come unica possibilità di esistenza del Possibile che si colloca, nuovamente, in perfetta sintonia con quanto affermato dai protagonisti dell'OuLiPo.

Particolarmente illuminante ai nostri fini (e non solo) appare il suddetto saggio di Cortellessa nel cui *incipit* lo studioso richiama alla *virtualità* di *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau e indica in *Mobile* (1962) di Michel Butor un ulteriore esempio di questo uso *virtuale* della pagina. Un uso che, in Butor, conduce alla cancellazione della continuità narrativa, precipitandoci nella voragine della perdita di senso. Poco più avanti Cortellessa riporta le parole spese da Giulio Mozzi a proposito del romanzo interattivo, *Composizione n. 1*, di Marc Saporta (romanzo da "mischiare come un mazzo di carte") dove si legge che:

«Io non ho nessuna voglia di quel tipo di libertà [...] voglio che mi si racconti una storia: che cominci dal principio e finisca con la fine [...] la mia esperienza di vita, non è quella di un numero infinito delle combinazioni: è quella piuttosto, di un numero ben finito di fatti. Ci saranno state, magari infinite, le possibilità; ma la mia vita quale sarebbe potuta essere se le cose fossero andate diversamente, a chi interessa? A me no»³⁵⁰.

Ribatte Cortellessa che se il numero di «fatti dell'esistenza (individuale) sono certo finiti, infinito (cioè non terminabile [...]) è il loro senso»³⁵¹. È qui lo smacco maggiore compiuto dalla combinatoria, nel presentarci un senso infinito, ovvero

³⁴⁹ Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1976, p. 201-202

³⁵⁰ Giulio Mozzi in A. Cortellessa, *La riscossa di Frenhofer*, in A.A. (a cura di), *Attività combinatorie a partire dal "Tristano" di Balestrini*, cit., p. 14.

³⁵¹ *Ibidem*.

impossibile, in cui si affrontano e confondono agonisticamente tutte le possibilità. Interessante confrontare questo passaggio con quanto affermato dallo studioso nella già citata *Expanded Poetry* dove, riportandoci nuovamente a *Finnegans Wake* con le parole di Deleuze – filosofo non a caso prediletto da Balestrini –, ci dice che il «caos informale [...] è potenza di affermazione, potenza di affermare tutte le serie eterogenee»³⁵²: un *tutto* che «nello spirito della *coincidentia oppositorum*»³⁵³ sembra condurci a un niente di senso.

Nel passaggio dedicato a Mozzi, Cortellessa tocca pure una questione capitale del rapporto tra Possibile e Reale laddove, richiamandosi al “realismo radicale” di Butor, sostiene che quest’ultimo sarebbe possibile solo se «facesse a meno di semplificarla: la realtà»³⁵⁴. Quel che l’infinità potenziale/virtuale della combinatoria mette in atto sembra tutt’altro che una fuoriuscita dal reale, ma pare piuttosto un “far proprio” il reale stesso nelle sue “infinite” complicazioni, rifiutandone la sintesi (*reductio*) artificiale e presentando l’ineffabile infinito (im)possibile.

Concludiamo il paragrafo riportando la voce “cosmogonia” (senza la “a” di *caos*) dalla *Psicoenciclopedia possibile* di Bruchello:

COSMOGONIA (*ingl.* cosmogony, *cin.* 宇宙起源,) v. ACAUSALITÀ, POSSIBILE, REALE. – Per fare una giusta cosmogonia (è urgente, serve per dirsi partecipi alla angoscia totale che altrimenti annulla) si parte dalle cifre, dalle statistiche, dai semplici e nudi fatti. L’analogia tra il possibile e il pensiero di una cosmogonia del futuro. L’idea delle infinite possibilità. I mondi possibili. Il pensiero dell’origine del futuro. Flash-forward. La prassi o l’azione in terza persona. Decisione al cambiamento non il retrocedere all’indietro. L’idea di “futuro assoluto” e l’istante di un milione di anni.

³⁵² G. Deleuze, *Logica del senso*, in A. Cortellessa (a cura di), *Nanni Balestrini. Caosmogonia e altro*, cit., p. 12.

³⁵³ A. Cortellessa in *Ibidem*.

³⁵⁴ A. Cortellessa, *La riscossa di Frenhofer*, cit., p. 14.

2.3 *Into the Cage*

«profondo
perfetto
glaciale
di tomba
assoluto
c'è un grande
calò il
nel»³⁵⁵

Intimamente legato alla poetica di Balestrini e, anzi, suo nume tutelare è John Cage: d'altronde, come scrive Elio Grazioli, «c'è chi è pronto a scommettere che non ci sia movimento artistico seguente agli anni cinquanta, e fino gli anni ottanta compresi, che non abbia un debito, diretto o indiretto, nei confronti di Cage»³⁵⁶. Ad aver ammaliato il poeta (la cui poesia, per altro, era sempre, anche, “oggetto visivo”) era stata pure la «coincidenza nello stesso nome del compositore-filosofo, fra il moto della liberazione e la costrizione»³⁵⁷ al punto da avergli dedicato anche una poesia intitolata *Empty cage* in cui aveva tagliato, montato e mixato dei lacerti tratti da quella pietra miliare dell'arte e del pensiero del Novecento che è *Silence* pubblicato, non a caso, nel '61.

Cage sembra essere non solo un precorritore di molte delle pratiche artistiche di cui si è detto fin qui, ma, soprattutto un precorritore delle indagini sul Possibile stesso: secondo la poetessa Joan Retallack è proprio la domanda “Cos'è possibile?”³⁵⁸ ad animare il suo fare artistico e musicale, tanto da definire i suoni degli «eventi in un campo di possibilità»³⁵⁹. E, ancora, si intitolava proprio «Possibilities» la rivista da lui diretta assieme a Harold Rosenberg della quale,

³⁵⁵ N Balestrini, *Silenzio* (raccolta delle *Alfabetiche*), in A. Cortellessa (a cura di), *Nanni Balestrini. Caosmogonia e altro*, cit. p. 105.

³⁵⁶ E. Grazioli, *Arte per ciechi: Brancusi, Cage, Morris e gli altri*, «doppiozero» edizioni, p. 52 (e-book).

³⁵⁷ A. Cortellessa, *Expanded Poetry*, in A. Cortellessa (a cura di), *Nanni Balestrini. Caosmogonia e altro*, cit. p. 15.

³⁵⁸ John Cage, *Musicage. Conversazione con Joan Retallack*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 42

³⁵⁹ John Cage, *Silenzio*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 38.

tuttavia, uscì un solo numero nel 1947: circostanza (o casualità) che, in perfetta sintonia con la filosofia cageana dell’“accadere casuale delle cose”, sembra trasformare la rivista in una sorta di tautologia del nesso (problematico) tra Possibile e *caso*, dove il primo appare necessario (nell’ordine dell’esistenziale) e sempre contingente. In effetti, il Possibile, nelle pratiche combinatorio-aleatorie di Cage, sembra muoversi piuttosto nella direzione dell’imprevedibile bergsoniano: un imprevedibile “attuto” dall’accadere casuale e sempre simultaneo delle cose. Simultaneità che, a sua volta, ci richiama ancora a quel concetto intimamente relazionale di *compossibilità* “sistemica” del Possibile.

Un breve cenno è dovuto a quel *Silenzio* “pieno di parole” pubblicato nel ’61³⁶⁰; quel silenzio intrinsecamente innominabile e indicibile, sostanza impossibile per antonomasia che, tuttavia, pare non si possa fare a meno di commentare e provare a definire attraverso la parola che ne costituisce la paradossale negazione, quasi fosse lì per ricordarci la nostra costitutiva incapacità di accettarlo per quello che è (o che non è), il nostro inesorabile desiderio di riempire il vuoto, di riempire di intenzioni l’initenzionale e proiettare qualcosa dove c’è il nulla. È proprio Cage a dare inizio a questo gioco di preterizioni, dedicando circa trecento pagine al suo *Silenzio* “pieno di rumori” dove, come è noto, vengono raccolti ventitré scritti che spaziano tra i temi più disparati in una perfetta coesistenza compossibile di elementi eterogenei in cui il “soggetto silenzio” sembra apparire come cosa (Possibile) tra le cose.

Questa incapacità di tacere il silenzio attraverso il commento, sembra doppiarne l’inesistenza ontologica non solo perché, come dice Cage, “non esiste una cosa come il silenzio” (nota affermazione che deriva dalla sua esperienza all’interno della camera anecoica dell’Università di Harvard in cui, nonostante e grazie alla sottrazione del suono dall’ambiente, riusciva a udire i rumori provenienti dal suo corpo) ma anche perché, come si legge nella *Conferenza sul niente* contenuta nel volume, se «quel che serve a noi è il silenzio [...] al silenzio

³⁶⁰ Nelle righe a seguire riporto – in parte rivisto – quanto scritto nel mio *La trasparenza del silenzio*, pubblicato sulla “scomparsa” «Alfabet2» il 14 aprile 2019, nel numero speciale dedicato al centenario dell’autore (occasione per la quale Il Saggiatore aveva pubblicato una nuova edizione di *Silenzio* da me recensita). L’articolo era apparso anche su «Alias» il 7 aprile 2019 in versione ridotta, mentre, nel numero speciale di «Alfabet2», oltre a un saggio di Mario Gamba, veniva riportato anche un testo dello stesso Nanni Balestrini.

serve che io continui a parlare [...] le parole fanno, aiutano a fare i silenzi»³⁶¹. È questa l'esistenza paradossale del silenzio, quel «non ho nulla da dire [eppure] lo sto dicendo»³⁶² che ritorna anche nel titolo dell'opera *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969) per il quale aveva usato le parole dette da Jasper Johns per commentare (o non commentare) la morte del comune amico Marcel Duchamp e dove, ancora una volta, viene affermato ciò che dovrebbe essere taciuto. Non a caso alla *Conferenza sul niente* segue la *Conferenza su qualcosa*, in cui parla di «come qualcosa e niente non siano opposti ma abbiano bisogno l'uno dell'altro»³⁶³. Da questo accostamento illogico, emerge la necessità di ragionare fuori dalle dicotomie occidentali per abbracciare «la coesistenza dei dissimili» dove è possibile l'esistenza simultanea di due opposti – ancora i compossibili – che non bloccano il senso ma generano significazioni altre e danno vita a un mondo paradossale ma mai contraddittorio.

In un discorso sul silenzio, non si può tacere quell'opera ormai leggendaria che è *4,33*” (composizione silenziosa della durata di quattro minuti e trentatré secondi) la quale, paradossalmente (ma senza contraddizioni), appare solo due volte nel libro *Silenzio*. Opera ispirata ai *White Paintings* dell'amico Robert Rauschenberg: a quei quadri bianchi spesso descritti come piste di atterraggio per la polvere che «catturavano tutto quello che cadeva sopra»³⁶⁴ e, con esso, l'accadere del tempo e delle cose; quei quadri bianchi che, in realtà, non erano mai vuoti perché «potevi vedere tutto quello che succedeva senza che fosse fatto alcunché» e dove «prima di questo vuoto, ci si aspetta di vedere ciò che si vedrà»³⁶⁵. Allo stesso modo, con *4,33*” viene operato quel crollo delle aspettative in cui lo spettatore trova il nulla invece di qualcosa per poi scoprire che, in realtà, quel nulla non esiste. In quest'opera il silenzio sembra agire come una cornice (o *frame*, come lo chiama altrove Kyle Gann) che tuttavia non blocca né ostruisce la realtà ma la fa vedere in trasparenza, lasciando scorrere l'accadere dei suoni – *tutti* – e del mondo. Una presenza invisibile che “indica” senza mai costringere lo sguardo verso una direzione specifica, una cornice trasparente che “racchiude”

³⁶¹ John Cage, *Silenzio*, cit. p. 151.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ *Ivi*, p. 171.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 140.

³⁶⁵ *Ibidem*.

stampare per cui riesci a guardare attraverso il libro»³⁶⁷. Attorno ad essa troviamo idealmente riunito quel gruppo di artisti costituito da Johns, Cunningham, Rauschenberg, Duchamp e Cage, la cui collaborazione, insieme all'intrecciarsi delle loro vite, costituisce il cuore della mostra *Dancing Around the Bride* (Museum of Art, Philadelphia, 2012-2013), dove vengono esposti i sette elementi di scena trasparenti ideati nel '68 da Johns per una performance di Cunningham che si rifanno a quella misteriosa e fondamentale opera di Duchamp, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche (Il Grande Vetro)* (1915-1923). Questa danza attorno alla "sposa messa a nudo" sembra suggerire una genesi del silenzio anteriore a quella dei quadri bianchi in cui si intravede, in trasparenza, lo spirito di Duchamp: colui che per primo ha reso visibile alla nostra percezione l'ambiente invisibile; colui che per primo ha "coltivato" la polvere; colui che per primo ci ha regalato l'«esperienza di poter guardare dal vetro e vedere il resto del mondo»³⁶⁸. È a lui che si torna sempre e inesorabilmente, all'artista del quale non si vuole dire niente, e si continua a dire; all'artista che, per altro, per primo ha posto il problema del Possibile nell'arte contemporanea. Una questione di cui rende conto pure il già citato Baruchello nella sua *Psicoenciclopedia possibile*, dove, se la voce dedicata al Possibile è una delle più brevi, di contro, quella dedicata a Duchamp non è solo tra le più lunghe ma contiene la "sottovoce" Possibile (sicché Possibile appare dunque come "predicato predicabile" di Duchamp) che riportiamo (parzialmente) di seguito:

DUCHAMP, Marcel (*ingl.* Duchamp, Marcel, *cin.* 马塞尔·杜尚, *ar.* دوشام ، مارسيل), v. AERIFORME, ALOGICITÀ, ARCHIVIO, ARTISTA, AUTONOMIA, BANALE, CORNELL, JOSEPH, DATI, DESIDERIO, FILOSOFIA, INFRASPAZIO, PENSARE, POSSIBILE, RETARD, ROUEN, TRASPARENZA.

[...]

Possibile (*ingl.* possible, *cin.* 有可能的, *ar.* ممكن). – È possibile pensare, spiegare il possibile? Duchamp, un secolo fa, ha invitato a rispondere "sì", ma invece di aiutare e suggerire come, ha fornito solo immagini e parole-chiave inquietanti. Si continui a provarne l'uso, interpretarne il senso, sia riattraversando con lo

³⁶⁷ *Ivi*, p. 194.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 231.

sguardo il *Grande Vetro* sia rileggendo le difficili parole da lui raccolte nella *Boîte Verte* o quelle pubblicate, postume, nelle *Note*. Possible: «Pas comme contraire d'impossible», «Ni comme relatif à probable», «ni comme subordonné à vraisemblable» (*Boîte Verte*, 1913). Possible: «Sans le moindre grain d'éthique d'esthétique et de métaphysique», (*Notes*, 1980). E di cinquant'anni dopo (1963) la sua risposta a una precisa domanda sul nonsense: «Sens et non-sens sont deux aspects de la même chose et le non-sens a le droit de vivre». A partire dal linguaggio nonsense di Duchamp si può comunque, usando il proprio talento, dire un numero infinito di cose «Venant d'où on ne sait où» e proseguendo con la «Espérance vers il ne sait quoi». Il *Grande Vetro* e le parole del *Marchand du sel* sono state alla fine degli anni Cinquanta le due porte da aprire e varcare prima di iniziare il viaggio in solitario nel territorio dell'arte-come-possibile. Qualche anno dopo, nel 1966, si concretizzò la possibilità di oltrepassare quelle soglie con grande emozione scambiando lo sguardo con Duchamp stesso (le fotografie a Filadelfia attraverso il vetro frammentato).

Trasparenza e nudo sono fra di loro collegabili con nessi che Duchamp avrebbe potuto forse definire a-logici. Nudo è il corpo altrui se muta in trasparenza il vestito che lo cela. Trasparente è il vetro, fragile sostanza sulla quale si può disegnare, incidere, applicare immagini, immaginare percorsi. Al di là del vetro, oltre la sua trasparenza c'è come fondo tutto il possibile-visibile-pensabile-mutevole. Il vetro diventa così un piano di consistenza ambiguo che mette a repentaglio la certezza dello sguardo del regardeur. Nessuno, prima di Duchamp, nei tempi moderni aveva scelto questo sfondo virtuale per dipingerci qualcosa sopra. Questa ambigua mutevolezza del fondo viene dunque scelta per “mettere a nudo” non solo *La Mariée*, ma l'idea del possibile. Questo possibile, pensabile, “explicable”, Duchamp lo inseguirà per tutta la sua vita (con diramazioni, sovrapposizioni, tentativi, varianti, uso di materiali, abbandono del vetro stesso), a partire da *La Mariée* fino allo *Étant donnés* dove la trasparenza è trasposta nei fori del legno ai quali lo spettatore accosta gli occhi in posizione di sguardo. Azione questa che presuppone il desiderio di vedere e capire che cosa c'è dietro. Anche qui, dietro, c'è il possibile. Ma il possibile, categoria dell'infinito, è nascosto o meglio è intuibile mediante la trasparenza interpretativa anche nelle parole inattendibili, devianti che Duchamp adopera con astuzia provocatoria per accompagnare (certo non spiegare) tutto il suo lavoro.

3. “V” come Vuoto

“Dopo tutto, l’oggetto esiste soltanto mercè i suoi limiti, e quindi in forza di un atto in qualche modo ostile verso l’ambiente che lo circonda»³⁶⁹

Sfruttiamo il “silenzio incorniciato” di Cage – contenitore *non* costrittivo di un potenziale, Possibile *tutto* coincidente al *nulla* – per introdurre una serie di opere realizzate da autori già incontrati nel corso della tesi dove il vuoto sembra “apparire” come modalità operativa del Possibile. A differenza di quanto messo in pratica da Cage, nei casi che riporteremo di seguito il vuoto appare sì come un campo di Possibilità *sospese* e “non ancora” – e, ormai ci appare chiaro, la sospensione del “non ancora” va intesa sempre nell’ordine dell’*ulteriorità* che “già è” – ma, soprattutto, come tale campo “aperto” sia tuttavia sempre “limitato”, “circoscritto”, “costretto”, “chiuso tra” confini che paiono volti a sottolineare l’impossibilità di un’apertura illimitata e/o totale e, allo stesso tempo, come il vuoto/*tutto*/*potenziale* che si muove dentro questi confini sembri *indicare* incessantemente questi ultimi come condizione necessaria alla propria Possibile esistenza.

Prima di iniziare con gli esempi, ricordiamo brevemente come, dal punto di vista teorico-filosofico, l’errata concezione del vuoto (così come quella del binomio ordine/disordine pur protagonista del nostro lavoro) era stata posta da Bergson a fondamento del fraintendimento inerente la precedenza del Possibile sul Reale: «In realtà non c’è alcun vuoto. Noi non percepiamo, né concepiamo altro che pienezza. Una cosa non scompare se non perché qualcun’altra la rimpiazza. Soppressione significa così sostituzione»³⁷⁰, sicché «l’idea di Nulla [...] implica altrettanta materia di quella di *Tutto*»³⁷¹ (~). L’errore di questa accezione sostitutiva stava, per Bergson, nel fatto di misconoscere il radicalmente nuovo (e,

³⁶⁹ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, cit. p. 22.

³⁷⁰ H. Bergson, *Il possibile e il reale*, cit., p. 21.

³⁷¹ *Ivi*, p. 23.

dunque, al radicalmente libero) che soggiace a ogni istante dell'evoluzione creatrice. Ricordiamo, infine, l'attrazione esercitata dal vuoto sui "seguaci" di Bergson, laddove, ad esempio, Deleuze e Guattari in *Che cos'è la filosofia?* affermavano che

«Caos non indica tanto un disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma vi si profili. È un vuoto che non è un niente, ma *virtualità* che contiene tutte le particelle possibili e richiamano tutte le forme possibili»³⁷².

3.1. Specie di vuoti

Con queste parole rinnovate alle orecchie, torniamo dunque a Perec, alla "pagina bianca" posta emblematicamente in apertura del suo *Specie di spazi* (1974): carta dell'oceano – si legge in didascalia – presa da Lewis Carroll, *La caccia allo snark*, dice ricongiungendoci a quel matematico cacciatore di possibili che ha condotto la logica dall'altra parte dello specchio, alla sua illogica immagine rovesciata:

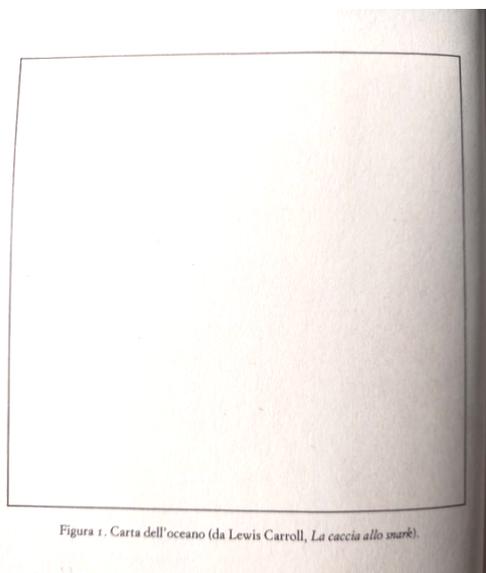


Fig. 21: G. Perec, prima pagina di *Specie di spazi* (1974)

Dopo aver elencato varie specie di spazi (con e senza limiti), Perec inizia il libro (e, forse, non si tratta nemmeno dell'inizio), con l'*Avvertenza* che «l'oggetto di questo libro non è esattamente il vuoto, sarebbe piuttosto quello che vi è intorno, o dentro (Fig.1)»³⁷³. In effetti lo *spazio-vuoto* è delimitato da una cornice senza la quale non potrebbe esistere e/o essere abitato. E se, come scrive Anna Stefi, «la pagina bianca è condizione di possibilità»³⁷⁴, tuttavia «non si tratta della possibilità di dire qualcosa [...] quanto piuttosto di suggerire il

³⁷² G. Deleuze e F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* in A. Mazzarella, *La grande rete della letteratura*, cit. p. 50.

³⁷³ G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Viterbo 2016, p. 11

³⁷⁴ A. Stefi, *Georges Perec*, cit. p. 21 (e-book)

luogo di un'assenza»³⁷⁵, di mostrare i limiti in cui abita questo nulla vertiginosamente vicino all'io. D'altronde:

«come pensare il nulla? Senza mettere automaticamente qualcosa intorno a questo nulla, senza farne un buco nel quale ci si affretta a mettere qualcosa, una pratica, una funzione, un destino, uno sguardo, un bisogno, una mancanza, un sovrappiù?»³⁷⁶

Come pensarlo se non incastonato, chiuso, pieno, come spazio ostile che fa attrito col fuori e indica la linea di separazione tra sé e il mondo? Come è possibile vederlo, abitarlo se non come spazio indicato dai propri limiti? La mancanza ha sempre bisogno di essere indicata e, anzi, *si* indica incessantemente, indica i suoi limiti come condizioni necessaria alla propria esistenza.

Se da Perec passiamo ad esempio Manganelli, quel cerimoniere dell'assenza che del nulla aveva fatto la “didascalia” dello stesso essere per poi impersonarlo nella caverna dell'inferno descritta come forma non «diversa dalle altre forme del nulla [...], in qualche modo nulla centrale del nulla, e insieme luogo privilegiato»³⁷⁷. Appare chiaro che a fare dell'Inferno l'Inferno è la mancanza di confini del nulla che (forse) lo abita. L'inferno di Manganelli è dunque la mancanza di coordinate spaziali, di qualcosa che indichi la “fine di”: l'inferno è il nulla illimitato, l'impossibile *tutto* senza confini: «Quanto è vasta la caverna?» – si chiede il non identificato protagonista – «La caverna è tutto; come sempre in questo luogo i suoi confini sono i confini impossibili di quel che chiamo “inferno”»³⁷⁸.

Infine, riportiamo un altro esempio del “vuoto incorniciato”, quel piccolo capolavoro di *nonsense* perfettamente logico che è *La riga bianca*:

«mi è stato affidato il compito di scrivere ininterrottamente per un certo numero di pagine; mi hanno detto quanto lunga deve essere una riga [...] mi sono sottoposto a tutte le regole sopraddette: pagine, righe, battute, non meno

³⁷⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁷⁶ G. Perec, *Specie di spazi*, cit. p. 43.

³⁷⁷ G. Manganelli, *Dall'inferno*, Adelphi, Milano 1985, p. 92.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 94.

vincolanti per essere state dimenticate [...] [e poiché] è necessario pubblicare, non è necessario scrivere [...] a dimostrazione della fondatezza del mio assunto, mi permetterò di offrire al tipografo una riga inesistente:

come avete visto, la riga non c'è; a nessun titolo, neanche il più vago, essa è stata scritta; è una riga di nulla, e tuttavia è lunga esattamente quanto doveva essere lunga, ha un numero d'ordine nella pagina [...] [ed è] l'unica vera riga dell'intero pezzo che sto scrivendo, l'unica che corrisponda con maniacale esattezza alla regola, alla legge di essere "pubblicata ma non scritta" [...]. Oltretutto essa è a livello della pagina una riga semplice; ma sotto la sua semplicità si nascondono le viscere dell'ignoto. Invito il cortese lettore a tener presente queste varie possibilità»³⁷⁹.

Qui, oltre ad aver fatto del vuoto un nodo di rigorosa esattezza e un luogo ignoto, inconoscibile, che può essere indagato sollo attraverso la fora interrogativo-ipotetica del Possibile, Manganelli ci mostra la necessità del limite. Infatti, simo costretti a citare il testo "circostante", la cornice entro cui la riga bianca esiste e senza la quale non saremmo in grado né di citarla, né di mostrarne l'inesistenza. D'altronde, un po' sulla stessa scia si colloca pure *Nuovo commento*, commento a un libro inesistente che esiste solo come "nota a margine", ovvero, in quel limite che ne indica la possibile (in)esistenza.

3.2 Breve storia del vuoto

Passando e ritornando, infine, all'invisibile delle arti visive, risulta particolarmente pertinente ai fini di questo discorso un riferimento a Giulio Paolini. Autore tanto concettuale quanto materico che proprio "intorno" al *vuoto* aveva costruito buona parte della sua poetica. Così, ad esempio, in *Suspense, breve stori del vuoto in quindici stanze*, aveva messo in atto il gioco dall'omonimo nome (*Suspense*) che ha per protagonista «la carta (la faccia) mancante, quella

³⁷⁹ G. Manganelli, *La riga bianca*, in G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, cit. pp. 28-31.

nascosta alle regole del gioco»³⁸⁰. Si tratta di una raccolta di testi e interviste tra cui appare quella di S. Vertone dove si legge che

«È singolare che questa faccia trasparente e incolore, questa materializzazione visibile dell'io, si collochi anch'essa per così dire sulla soglia che separa il dentro dal fuori, pur concentrando dentro di sé ogni dentro e ogni fuori possibile.

Forse Paolini ci vuol suggerire che l'io, questa finzione suprema, non è altro che un confine [...].

Forse ci informa che il pronome personale non è altro che la versione estrema dell'impersonalità. Forse ci fa sapere che l'al-di-qua è la ver, insostenibile, utopia e che noi stessi, e di tutto, esiste soltanto un irraggiungibile al-di-là.

La soglia che trova allineati i miei nove ospiti è l'annuncio dello zero, del limite circolare dell'immagine che noi stessi formiamo intorno a un vuoto pieno d'attese»³⁸¹.

Passaggio interamente declinato in forma ipotetico-interrogativa, dove anche l'io dell'artista sembra essere co-estensivo di questa grande domanda senza risposta ferma sulla soglia del vuoto la cui esistenza è data solo dal limite (circolare) che lo circonda.

Questa “chiusura su se stessa” dell'opera di Paolini si evince anche dall'emblematica concezione che l'artista ha del labirinto: quel labirinto che nel corso della tesi ha assunto svariate forme (da quello rizomatico o a “rete” che si può spezzare, ricomporre, e sviluppare in varie direzioni, fino a quello da cui Perec “cerca la via d'uscita”) in Paolini si configura come uno spazio sì di libertà ma essenzialmente ermetico. Sempre in *Suspense* si legge infatti come «dal labirinto, una volta non trovata la via d'uscita, si è liberi di immaginare altri innumerevoli labirinti che conducono, tutti, al punto di partenza»³⁸².

Per tornare e concludere con il “vuoto”, segnaliamo un altro testo di Paolini, *Dall'atlante al vuoto in ordine alfabetico* (2010) (sorta di dizionario

³⁸⁰ G. Paolini, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefull Monster editore, Firenze 1988, p. 9.

³⁸¹ *Ivi*, p. 110.

³⁸² *Ivi*, p. 116.

concludentesi, non a caso, con la parola “vuoto”) dove, alla lettera “B” (Bianco) di quell’ordine alfabetico che più volte abbiamo incontrato, si legge che «Non posso evitare di ripetermi: “il foglio bianco, la tela vergine sono il punto d’arrivo, non di partenza»³⁸³.

Sono molte le opere paoliniane che hanno per protagonista il vuoto della pagina bianca. Un esempio su tutte potrebbe essere *Primo appunto sul tempo* del '68 (e le relative varianti): opera costituita da una tela preparata di bianco grande 200 x 200 cm e appuntata sul perimetro con una serie di puntine da disegno. In alto a sinistra (punto da cui si inizia di solito a scrivere), l’artista ha apposto, quasi invisibile per le ridotte dimensioni, l’enunciato tautologico: “primo appunto sul tempo”. In realtà, nell’opera sono sovrapposti due ordini di tautologia: il primo è quello della frase scritta poiché il tempo coincide con quello impiegato per la scrittura-lettura della stessa frase; il secondo è dato dalla conformazione stessa dell’opera che, mediante le puntine, sembra indicare tautologicamente se stessa, la propria contingente presenza materiale e, insieme, i limiti del vuoto che contiene.



Fig. 22: G. Paolini, *Primo appunto sul tempo* (1968) (intero e dettaglio)

Se l’ordinale “primo” – che per “primo” appare nell’enunciato tautologico – pare indicare la Possibilità di proseguire l’elencazione (suggerione rafforzata dalla posizione “discreta” dell’enunciato collocato nel punto esatto dell’inizio della scrittura) suggerendo così l’immagine di un Possibile “non ancora” sospeso in

³⁸³ G. Paolini, *Dall’atlante al vuoto in ordine alfabetico*, Electa, Milano 2010, p. 22.

attesa di attuazione, l'essenza tautologico-contingente tanto dell'enunciato quanto della presenza materica dell'opera, ci riconduce nuovamente al senso di *ulteriorità* poiché, tutto il Possibile che verrà, sarà *ulteriore e* includente il "primo" preannunciato.

Infine, la caratteristica dominante di questa opera – così come di altre opere in cui Paolini pone al centro l'analisi del rapporto tra enunciazione linguistica e superficie vuota – è l'assurgere del testo a mero annuncio di una visione che resta celata, trasformando l'intera superficie in una domanda che resta senza risposta, sospesa in bilico sul bordo della voragine del non senso, una pura ipotesi che attende «l'impossibilità della definizione»³⁸⁴. E allora, per scongiurare il pericolo della caduta, restiamo ancorati ai margini, restiamo, per quanto possibile, dentro i limiti del Possibile.

³⁸⁴ G. Paolini, *Idem*, cit. p. 43

CONCLUSIONI

Il presente lavoro, lungi dall'essere un punto d'arrivo, va piuttosto inteso come punto di partenza: come auspicio per avviare altre – *ulteriori* – ricerche possibili intorno al concetto-categoria del Possibile. Un concetto particolarmente fecondo e pervasivo non solo nell'immaginario degli anni Sessanta ma, si potrebbe dire – con le dovute cautele –, di tutto il Novecento. La fertilità inesausta di questo tema è data innanzitutto dall'indeterminatezza consustanziale al termine (e, in effetti, sarebbe più corretto parlare di Possibili, al plurale); caratteristica a cui è pur dovuto il perdurare (millenario) all'interno della tradizione logico-filosofica (tradizione con cui il Novecento, nonostante le indubbe novità e differenze che sono mano a mano emerse, si è dovuto pur confrontare); infine, ciò che rende particolarmente ricco questo tema è il suo intrinseco carattere interdisciplinare: peculiarità che lo ha indotto – e ci ha indotti – a serpeggiare e “rimbalzare” da una disciplina all'altra facendo emergere ipotesi di relazioni e collegamenti tra diverse discipline (peraltro, in perfetta sintonia con la sua stessa natura che, come abbiamo evidenziato più volte, è intimamente *relazionale* e *ipotetica*).

A proposito dell'estensione cronologica, puntualizziamo come, in molti casi, i riferimenti alle teorie del passato (in particolare a quello più remoto) non siano volti a costruire delle corrispondenze esatte ma, piuttosto, a far intravedere delle “somiglianze di famiglia”, delle suggestioni da conservare nell'orecchio come un brusio persistente che “accompagna”, in sottofondo, la lettura del presente (o, piuttosto, del passato prossimo). Non a caso si è scelto di usare per i rinvii il simbolo “~” (simile) e non “=” (uguale): rinvii che, chiaramente (e per coerenza o incoerenza al tema), non sono esplicitati ma sono tracce da cercare, ipotizzare, moltiplicare, spezzare, perdere o cancellare.

Se abbiamo scelto gli anni Sessanta come orizzonte cronologico di indagine (orizzonte che si è mostrato piuttosto elastico) è perché, come si è detto, dal punto di vista ideologico-politico, in questo decennio il Possibile appare in tutta la sua forza utopico/rivoluzionaria. E, soprattutto, è nel corso di questo decennio che si manifesta, lampante, l'agone tra un Possibile inteso come brama del radicalmente “nuovo” e “libero” (che arriva a negare il Possibile a favore di un novello e tutto novecentesco concetto di virtualità) e un Possibile che pare poter esistere solo a patto di restrizioni e vincoli. È a quest'ultimo modo di intendere il Possibile che abbiamo rivolto l'attenzione: un Possibile per certi versi più “conservatore” che, nonostante le diversità emerse rispetto al passato, pare tuttavia essersi posto in un rapporto di continuità con la tradizione logica che lo aveva ospitato per almeno due millenni.

Nelle pratiche artistiche che abbiamo preso in considerazione, quel che sembra permanere della “vecchia” analitica è il carattere sempre ipotetico–relazionale (in particolare nei rapporti di inferenza “se...allora”; “e...e...”) e intrinsecamente *modale* del Possibile, cioè il suo rivolgersi sempre al “come” e non al “cosa”. Certo, rispetto al passato, la logica ha perso del tutto l'ambizione alla verità e, anzi, ha lavorato spesso contro se stessa, accettando – se pur parzialmente – quell'indeterminazione e casualità che tanto aveva cercato di respingere (tanto che Baruchello aveva visto nell'accoglimento del “caso” gli indizi di un'era post-logica). Tra determinazione e indeterminazione (così come tra causalità e casualità, nonché come tra ordine e disordine), sembra essersi istaurato un rapporto che si potrebbe dire di “agonistica coesistenza”. Assunto che ha pure portato a un assottigliamento dei confini tra i quattro operatori modali riversando l'illogicità imputata all'Impossibile nel terreno del Possibile che, in questa “nuova miscela”, sembra aver definitivamente cessato di essere “ciò che è non è Impossibile”. Inoltre, seppur in modi diversi, sono molte le voci che sembrano configurare una relazione di continuità tra il Possibile e il Reale. È sempre per via di questo rapporto di contiguità e co-appartenenza tra Possibile e Reale che si può, forse, sostituire la vecchia accezione del Possibile come “non ancora” con quella di un Possibile pensato nei termini (a-temporali e a-gerarchici) dell'*ulteriorità*, dove il Possibile si manifesta nel modo di un “essere oltre” che è “già sempre”.

Infine, se abbiamo sottolineato la “necessità esistenziale” del *limite* nel e del Possibile, è per far nostra l’intuizione lungimirante (se non profetica) del rischio di un *tutto* che sprofonda nel nulla. Un rischio più che mai attuale nell’era del capitalismo accelerato che tutto consuma a inusitata velocità all’insegna della promessa di un “tutto possibile” che ci precipita nel nulla di senso. E allora abbiamo bisogno forse di qualche limite, di qualche regola o costrizione che tenga insieme i frammenti polverizzati dell’Io dalla centrifuga del presente poiché, “se tutto è permesso, allora niente è più possibile”.

BIBLIOGRAFIA

FILOSOFIA E TEORIE (ordine cronologico/tematico)

- F. CIOFFI *et al.*, *Il testo filosofico*, Vol. I e II, Mondadori, Milano 1997
- ARISTOTELE, *Poetica*, Giunti Editore, Milano 2021
- ARISTOTELE, *Opere. 6. Etica Nicomachea*, Laterza, Bari 2019
- ARISTOTELE, *Organon*, Bompiani, Milano 2016
- LEIDI, T.R., *Considerazioni su “possibilità” e “divenire” e sul radicamento ontologico della dottrina aristotelica delle modalità*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 4 (2015)
- ST. T. AQUINATIS, *Opera Omnia*, (Indicis Thomistici Supplementum), frommann-ho1zboog, Stuttgart, 1980
- G. DE OCKHAM, *Opera philosophica et theologica. Opera philosophica I, Summa logicae*, St. Bonaventure, New York 1974
- G. W. LEIBNIZ, *Dissertatio de arte combinatoria, in qua, ex arithmetica fundamentis (Èd. 1666)*, Hachette Livre BNF, 2012
- M. MUGNAI, E. PASINI (a cura di), *Gottfried Wilhelm Leibniz. Scritti filosofici*, Vol. I, Utet, Torino 2000
- F. M. ORSINI, *Leibniz e i mondi possibili tra necessità assoluta e ipotetica*, «RiccardoPiroddi.it» http://www.riccardopiroddi.it/leibniz-e-i-mondi-possibili-tra-necessita-assoluta-e-ipotetica/?fbclid=IwARoPtbcJJmo7NcduxBGA6LyqcJxbeTTXGSwoWtIgbktJ_onsiGRKZ4gxbH4#sthash.HAZkrhrr.dpbs
- E. KANT, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1969 [titolo originale: *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga 1787]

- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Feltrinelli, Milano 2020 [titolo originale: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Schmeitzner-Naumann, Chemnitz-Leipzig, 1883-85]
- F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in G. Colli e M. Montinari (a cura di), *Opere V*, 2, Adelphi, Milano 1972
- H. BERGSON, *Le possible et le réel*, «Nordisk Tidskrift», 1930 [trad. it. a cura di Antonio Branca, *Il possibile e il reale*, Albo Versorio, Milano 2014]
- H. BERGSON, *L'evoluzione Creatrice*, Raffaello Cortina editore, Milano 2002 [titolo originale: *L'Évolution créatrice*, 1907]
- G. BOTTIROLI, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013
- M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2014 [titolo originale: *Stein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1927]
- M. HEIDEGGER, *Problemi fondamentali della fenomenologia*, Il melangolo, Genova 1990 [titolo originale, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Klostermann Frankfurt a. M. 1975, 1927]
- M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti, Milano 2000 [prima edizione contenuta nella raccolta *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Francoforte sul Meno 1950, in Italia la raccolta è stata tradotta e pubblicata per la prima volta (con la cura da Pietro Chiodi) dalla Nuova Italia Editrice nel 1968]
- E. FERRARIO, “Possibilità dell'impossibilità”. *Un faccia a faccia tra Heidegger e Levinas*, Archivio di Filosofia, Vol. 78, No. 1, *L'IMPOSSIBILE*, 2010

- G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996 [titolo originale: *Qu'est-ce que la philosophie?* Les Éditions de Minuit, Paris 1991]
- G. DELEUZE, *L'immagine tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017 [titolo originale: *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985]
- G. DELEUZE, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001 [titolo originale: *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1966]
- G. DELEUZE, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2017 [titolo originale: *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969]
- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2013 [titolo originale: *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, Paris 1966]
- R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine (1958)*, ed. it, Bompiani, Milano 1981
- U. ECO, *I mondi della fantascienza*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985
- U. ECO, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985
- U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997 [prima edizione: Bompiani, Sonzogno 1962]
- U. ECO, *Vertigine della lista*, Bompiani, Cina 2012
- J. DERRIDA, *Et cetera (and so on, und so weiter, et ainsi de suite, etc.)*, Castelvecchi, Roma 2005
- F. CIMATTI, *Il posto dell'umano. Agamben e l'irrealizzabile*, «Antinomie», 6 marzo 2022
<https://antinomie.it/index.php/2022/03/06/il-posto-dellumano->

[agamben-e-lirrealizzabile/?fbclid=IwAR3-Pyp6bDoNYuk9mlhoLjpCYgjNI8vdLZpTyoAxufHTGnxaz6_4Tg23vPY?](https://www.facebook.com/agamben-e-lirrealizzabile/?fbclid=IwAR3-Pyp6bDoNYuk9mlhoLjpCYgjNI8vdLZpTyoAxufHTGnxaz6_4Tg23vPY?)

- F. CIMATTI, *Altrimenti soffoco*, «Fata Morgana Web», 7 giugno 20121
<https://www.fatamorganaweb.it/il-prigioniero-libero-di-giuseppe-trautteur/>
- G. VATTIMO e P.A. ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Idee, Milano 1983

POSSIBILE IN LOGICA

- AA.VV., *9 lezioni di logica: la logica nel suo sviluppo storico e concettuale*, Muzzio, Padova 1990 [M. MUGNAI, *Per una storia della logica dall'antichità a Boole*, pp. 1-28]
- M. MUGNAI, *Logica modale e mondi possibili*, in L. FLORIDI (a cura di), «Linee di Ricerca», SWIF, 2003-6, pp. 673-711
- M. MUGNAI, *Possibile necessario*, Il Mulino, 2023
- CRESWELL, *Mondi possibili e supposizioni confrotfattuali* [titolo originale: *Possible Worlds*, pubblicato in «Studia Poetica», 2, 6-16. Ripubblicato in M. J. Cresswell (1988) *Semantical Essays*, Kluwer, Dordrecht, 3-11]

POSSIBILE IN POLITICA

- S. BARTEZZAGHI, *Il nuovo e il possibile*, «doppiozero», 31 dicembre 2015
<https://www.doppiozero.com/il-nuovo-e-il-possibile>
- S. CATUCCI, «*Del possibile, altrimenti soffoco*». *Riflessioni per una via d'uscita dal presente*, Circolo Sociale, Milano ([trova riferimenti](#))

- M. CENTANNI, F. DE MAIO e M. MAGUOLO, *Il 68 che verrà*, «La Rivista di Engramma», n°156, maggio/giugno 2018 https://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3414
- S. CHIODI, *Imperfetto passato*, in «Doppiozero», 26 giugno 2018 <https://www.doppiozero.com/imperfetto-passato>
- G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Mai 68 n'a pas eu lieu. Gilles Deleuze et Félix Guattari reprennent la parole ensemble pour analyser 1984 à la lumière de 1968*, «Chimères» 2007/2, n° 64, pp. 23-24
- H. LEFEBVRE, *La proclamation de la Commune*, Gallimard, Paris 1965
- H. LEFEBVRE, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Éditions Lignes, Paris 2011
- M. PEZZELLA, *La comune e la somma dei possibili*, «Le parole e le cose», 9 dicembre 2020 <https://www.leparoleelecose.it/?p=40095>
- K. ROSS, *Lusso comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020 [titolo originale: *Communal Luxury: the Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso, London – New York 2015]
- F. ZOURABICHVILI, *Deleuze e il possibile (sul non volontarismo in politica)*, in «Aut Aut» 276, novembre-dicembre 1996

ARTE:

- AA.VV., *L'arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2017 [titolo originale: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004]

- AA.VV., *Order and disorder. Alighiero Boetti by Afghan Women*, Fowler Museum at UCLA, Los Angeles 2012
- A. AGUDO, *La trasparenza del silenzio*, «alfabeta2» speciale John Cage, 14 aprile 2019
- A. AGUDO, *Quel che serve al silenzio è che si continui a parlare*, «Alias», 7 aprile 2019
- J. C. AMMAN, M. T. ROBERTO, A. SAUZEAU, MAZZOTTA (a cura di), *Alighiero Boetti: 1965 – 1994*, Milano 1996
- S. BARTEZZAGHI, *Le mani di Boetti*, «doppiozero» 1 giugno 2011
<https://www.doppiozero.com/le-mani-di-boetti>
- P. BELLASI, A. FIZ, T. SPARAGNI (a cura di), Catalogo della mostra *L'arte del gioco: da Klee a Boetti* (Aosta, Museo Archeologico Regionale, dicembre 2002 - maggio 2003), catalogo Mazzotta 2002 ???
- A. BELLINI e C. SUBRIZI (a cura di), *Psicoenciclopedia possibile*, Treccani Arte, 2021
- A. BOETTI, *Il gioco dell'arte. Con mio padre, Alighiero*, Electa, Milano 2016
- Y. A. BOIS e R. KRAUSS, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003 [titolo originale: *Formless: a User's Guide*, Urzone, U.S.A. 1997]
- C. BOLTANSKI, *La Vie impossible*, Cologne, Walther König éditeur, 2001
- C. BOLTANSKI, D. ECCHER, P. FABBRI e D. SOUTIF, *Christian Boltanski*, Charta, Milano 1997
- P. BONANI (a cura di), *Gastone Novelli. Scritti 43-68*, Nero editore, Roma 2019

- L. BONFANTE, *La summa dell'artista novantaseienne / La Psicoenciclopedia possibile di Baruchello*, «doppiozero», 5 marzo 2021
<https://www.doppiozero.com/la-psicoenciclopedia-possibile-di-baruchello>
- S. CARBONE, *L'arte in preda al possibile. Pratiche di costruzione di comunità*, Gli Ori, Pistoia 2023
- C. CASERO, *Nuove "possibilità di relazione": l'Informale oltre L'informale*, Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali, Vol. III, n. 3, 2012
https://www.academia.edu/3223772/Nuove_possibilita_di_relazione_linformale_oltre_linformale
- G. CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969
- G. CELANT (a cura di), *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n° 5, novembre-dicembre 1967
- G. CELANT, *Giulio Paolini, 1960-1972*, Fondazione Prada, Milano 2003
- L. CONTE, L. IAMURRI, V. MARTINI (a cura di), *Carla Lonzi, Scritti sull'arte*, et al. Edizioni, Milano 2012
- A. CORTELLESSA, *Giulio Paolini. Sale d'attesa*, Magonza, Città di Castello 2019
- A. CORTELLESSA, *I rivali invisibili*, in P. REPETTO e The Musketeers (a cura di), *Giulio Paolini. O.D.E.*, catalogo della mostra Castello di Perno, Monforte d'Alba (Cuneo), Fondazione Mancini Carini, Alba 2022, pp. 81-108
- A. CORTELLESSA, *I rivali invisibili. Paolini e Calvino, evoluzione fra le cornici*, «Antinomie», 6 giugno 2022
<https://www.fondazionepaolini.it/ita/bibliografia/saggi-in-periodici-e-libri#>

- A. CORTELLESSA, *Tendo al mio fine/ Giulio Paolini all'inseguimento di se stesso*, «doppiozero» il 16 dicembre del 2016
- A. DE PIRRO, “*Le regole del gioco permettono infinite partite*”. *Giochi linguistici, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto.* (tesi Phd)
- A. DE PIRRO e A. SBRILLI (a cura di), *Catalogo della mostra Ah, che rebus. Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, dicembre 2010- marzo 2011), Mazzotta 2010 ?
- G. DésANGE, *Nul si découvert*, catalogo dell'esposizione a Le Plateau/Frac Ile-de-France, Parigi 2011
- M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira, Milano 2008
- E. GRAZIOLI, *Arte per ciechi: Brancusi, Cage, Morris e gli altri*, «doppiozero» edizioni
- E. GRAZIOLI, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Postmedia books, Milano 2018
- P. KLEE, *Diari (1898-1918)* (su segnalazione di Daniele Giglioli: si parla del Possibile reale!)
- R. KRAUSS, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma 2007
- G. LO MONACO, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo '63*, in AA. VV. *Incontro con Fanny & Alexandre*, «Arabeschi», n° 15, gennaio-giugno 2020
- G. MATHIEU, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*, in «L'oeil», n° 52, avril 1959, pp. 28-35
- G. NOVELLI, *Antologia del possibile*, Scheiwiller, Milano 1962

- G. NOVELLI, *I viaggi di Brek*, Postmedia Book, Milano 2021 [prima edizione: Alfieri editori d'arte, Venezia 1967]
- G. PAOLINI, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster editore, Firenze 1988
- G. PAOLINI, *Dall'atlante al vuoto in ordine alfabetico*, Electa, Milano 2010
- G. PAOLINI, *Idem*, Giulio Einaudi editore, Torino 1975
- G. PAOLINI, *Quattro passi nel museo senza muse*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006
- G. PAOLINI, *Suspense. Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopeful Monster editore, Firenze 1988,
- M. PASSARO (a cura di), *L'informale*, Mimesis, Milano 2010 [Edizione originale: «il verri», n° 3, 1961]
- F. POLI, *Giulio Paolini*, Lindau, Torino 1990
- F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 2014
- A. SOLDAINI (a cura di), catalogo della mostra *Alighiero e Boetti*, Londra, Whitechapel Gallery, 1999
- C. SUBRIZI, *Psicoenciclopedia possibile. Note a margine. L'arte come esperimento del sapere*, Treccani, Roma 2020
- M. RINALDI, *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Bagotto Libri, Roma 2012
- F. TEDESCHI, Catalogo della mostra *Homo ludens. Quando l'arte incontra il gioco*, Milano, Gallerie di Piazza Scala di Intesa San Paolo, novembre 2013 - marzo 2014, Skira 2013 ?

LETTERATURA:

- AA.VV., *Attività combinatorie. A partire dal “Tristano” di Balestrini*, «il Verri», anno LIII, n. 38, ottobre 2008
- A. AGUDO, *L’ascolto ipotetico, ulteriore, possibile*, in A. LIBERTI (a cura di), *Le forme della voce. L’immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, FrancoAngeli, Milano 2023
- A. AGUDO, *Georges Perec. Le parole e la cosa*, «alfabeta2», 20 maggio 2018
- N. BALESTRINI, *Tristano. IM5410, copia unica*, DeriveApprodi, Roma 2007
- N. BALESTRINI, F.B. BERARDI, S. BIANCHI (a cura di), *Alfabeta materiali. Il ’68 sociale, politico, culturale*, DeriveApprodi, Milano 2018
- N. BALESTRINI e A. CORTELLESSA (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L’orma editore (collana Fuori Formato), Roma 2013
- S. BARTEZZAGHI, *La ludoteca di Babele. Dal dado ai social network: a che gioco stiamo giocando? “Dialoghi sull’uomo”*, UTET, Torino 2016
- S. BARTEZZAGHI, *Mettere al mondo il mondo. Tutto quanto facciamo per essere detti creativi e chi ce lo fa fare*. Bompiani, Milano 2021
- M. BELPOLITI e A. CORTELLESSA, *Giorgio Manganelli, Marcos y Marcos* (collana Riga), Milano 2006
- J. L. BORGES, *Altre inquisizioni*, in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. 1, pp. 905-1093, Mondadori, Milano 1984

- I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi* (1967), in I. Calvino, *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 2023
- I. CALVINO, *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 2005 [prima edizione: Einaudi, 1972]
- I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1999
- I. CALVINO, *Saggi 1945-1985i*, Mondadori, Milano 1995
- I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979
- G. CELATI (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Firenze 2007
- A. CORTELLESSA (a cura di), *Giorgio Manganelli. Emigrazioni oniriche*, Adelphi, Milano 2023
- A. CORTELLESSA (a cura di), *Giorgio Manganelli, Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, L'Orma editore, Roma 2018
- A. CORTELLESSA, *Il giro di vita (Nulla dies sine imago #2)*, «Antinomie», 21 marzo 2020
<https://antinomie.it/index.php/2020/03/21/il-giro-di-vita-nulla-dies-sine-imago-2/>
- A. CORTELLESSA, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Luca Sossella Editore, Milano 2020
- A. CORTELLESSA (a cura di), *Nanni Balestrini, Caosmogonia e altro. Poesie complete- volume terzo (1990-2017)*, DeriveApprodi, Roma 2018
- C. FRUTTERO e S. SOLMI, *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, 2014 [Prima edizione: Supercoralli, 1959]
- G. MANGANELLI, *Agli dei ulteriori*, Adelphi, Milano 1989

- G. MANGANELLI, *Hilarotrgoedia*, Feltrinelli, Milano 1964
- G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano 1994
- G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967
- G. MANGANELLI, *Nuovo commento*, Adelphi, Milano 1993 [prima edizione: Einaudi, Torino 1969]
- G. MANGANELLI, *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano 1987
- A. MAZZARELLA, *La grande rete della scrittura*, Bollati Boringhieri, Milano 2008
- C. MUSCHIO, *Lewis Carroll, Logica fantastica*, «Millelire», Anno VI, n° 10, Viterbo, 16 maggio 1998
- R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972 [titolo originale: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Verlag, Berlin 1930-33]
- G. PEREC, *La cosa*, EDB, Bologna 2018 [titolo originale: *La chose*, 1967]
- G. PEREC, *Le cose*, Einaudi, Torino 2017 [titolo originale: *Les choses. Une histoire des années soixante*, Éditions Julliard, Paris 1965]
- G. PEREC, *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989 [titolo originale: *Penser/Classifier*, Hachette, 1985]
- G. PEREC, *Sono nato*, Bollati Boringhieri, Torino 1992 [titolo originale: *Je suis né*, Seuil, Paris 1990]
- G. PEREC, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Viterbo 2016 [titolo originale: *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris 1974]
- R. QUENEAU, *Segni, cifre e lettere*, Einaudi, Torino 1981
- R. QUENEAU, *Una miliarda*
- A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1970

- A. STEFI, *Georges Perec*, doppiozero, 2018
- M. WARREN, *Oulipo: A primer of Potential Litterature*, University of Nebraska Press, Lincoln 1986

MUSICA:

- J. CAGE, *Silenzio*, Il Saggiatore, Milano 2019
- J. CAGE, *Musicage*, Il Saggiatore, Milano 2017
- A. I. DE BENEDICTIS e V. RIZZARDI (a cura di), *Luigi Nono. La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, Il Saggiatore, Milano 2019