

**“Attraverso le parole”:
scrittura e lettura come pratiche di immanenza**
Alice Giordano (Università Vita-Salute San Raffaele)
alice.giordano92@gmail.com

Articolo sottoposto a double blind peer review. Ricevuto: 12/11/2019 - Accettato: 02/04/2020

English title: *“Through Words”: Writing and Reading as Practices of Immanence*

Abstract: A reflection on “practices of immanence” requires, first, a characterization of the concept examined, which will reveal to be somehow paradoxical. This self-contradiction is the focus of this paper, which assumes that writing and reading might be two “practices of immanence”. What apparently prevents man from being immediately “a life”, that is, language, could become a way to practice immanence. Two perspectives will be taken into consideration, the former starting from Bergson, the latter from Deleuze.

Keywords : Language, Immanence, Deleuze, Bergson, Literature

Sommario: 1. Premessa: il paradosso delle pratiche di immanenza 2. Prospettiva bergsoniana 3. Prospettiva deleuziana 4. Note conclusive: “attraverso le parole”.

1. *Premessa: il paradosso delle pratiche di immanenza*

Chiedersi se alcune attività specifiche, come la scrittura e la lettura, possano costituire una pratica di immanenza, implicherebbe anzitutto un’indagine circa la natura, il significato e soprattutto la legittimità di una “pratica di immanenza”. Si intende pertanto dare in via preliminare se non una definizione, quantomeno una possibile caratterizzazione dell’espressione “pratiche di immanenza” e dei due termini che la compongono.

“Immanenza”. È noto il passo di Deleuze da *Immanenza: una vita...*, l’ultimo breve testo scritto dal filosofo francese nel quale, alla domanda «Che cos’è l’immanenza?»¹, Deleuze risponde: «Una vita... nessuno meglio di Dickens ha

¹ G. Deleuze, *Immanenza: una vita...*, tr. it. F. Polidori, Mimesis, Milano 2010, p. 10.

raccontato cos'è *una vita*»². Il riferimento è a un episodio del romanzo di Dickens *L'amico comune* (*Our Mutual Friend*), in particolare al personaggio Mr. Riderhood. Quest'ultimo si trova in fin di vita e in quel momento, nota Deleuze, accade una cosa straordinaria: un soggetto disprezzato e denigrato da tutti, una canaglia, quando si trova sul letto di morte suscita nelle persone che si prendono cura di lui, e che fino a poco prima lo odiavano, una serie di sentimenti positivi, come sollecitudine, rispetto, persino amore per il minimo segno di vita del moribondo. A mano a mano, invece, che il morente si allontana dalla morte e torna in sé, viene nuovamente considerato un uomo malvagio, volgare, degno di essere trattato con freddezza. Deleuze nota nella narrazione di Dickens l'emergere di un momento, sospeso tra la vita e la morte, in cui *la* vita dell'individuo lascia il posto a *una* vita. Ovvero, la vita di quel determinato uomo (ciò che qui più conta è l'articolo determinativo, che identifica Mr Riderhood) passa in secondo piano, per lasciare emergere una vita impersonale e tuttavia singolare, di cui si ha compassione e che conquista una sorta di beatitudine.

Deleuze specifica poco dopo che *una* vita non si limita a quel momento di sospensione tra la vita e la morte. Si tratta di un punto centrale: una vita «è ovunque e in ogni momento»³, tanto da non essere fatta, propriamente parlando, di momenti, ma soltanto di “frat-tempi” (*entre-temps*), “fra-momenti” (*entre-moments*)⁴. Ciò significa che *una* vita non indica esclusivamente il personaggio di Dickens moribondo, in quel momento particolare della sua vita in cui è ormai al di là del soggetto, al di là dell'individuo, al di là del bene e del male (come, con un altro esempio deleuziano, lo è un neonato), ma una vita è quel flusso fatto di frat-tempi, fra-momenti che scorre sempre, anche quando è attraversato da questo o quel soggetto, da questo o quel nome proprio.

Che cos'è, allora, l'immanenza? È una vita – risponderebbe Deleuze. Si dovrebbe, in realtà, riuscire a elidere quell'“è”, come fa d'altronde Deleuze stesso nel titolo del breve testo usando i due punti (*Immanenza: una vita...*) e come spiega Agamben nel saggio *Immanenza assoluta*:

se [Deleuze] ha, invece, usato i due punti, è perché, evidentemente, non aveva di mira né una semplice identità né soltanto una connessione logica. [...] tra l'immanenza e una vita vi è allora una sorta di transito senza distanza né identificazione, qualcosa come un passaggio senza mutamento spaziale. In questo senso, i due punti rappresentano la dislocazione dell'immanenza in se stessa, l'apertura a un altro che resta, però, assolutamente immanente.⁵

Immanenza è/: una vita e nient'altro, e nessuno meglio di Dickens, cioè nessuno meglio di un romanziere, lo ha raccontato.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ G. Agamben, *L'immanenza assoluta*, in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 381.

"Attraverso le parole": scrittura e lettura come pratiche di immanenza

Si consideri ora l'altra parola dell'espressione "pratiche di immanenza", "pratiche". Sorge immediatamente un problema: se immanenza è una vita, e se una vita è *ovunque e in ogni momento* – anche in una canaglia, come è il personaggio di Dickens – non si capisce in prima battuta perché ci sia bisogno di praticarla. Difatti, una vita che aderisce totalmente a sé non ha necessità di praticare nulla. Se si intende una pratica di immanenza come una pratica, appunto, che consentirebbe di "divenire moribondo", "divenire neonato" o divenire qualsiasi altra "cosa" che non sia un soggetto⁶ (una roccia, una foglia o una nuvola, ad esempio), in realtà non si può non notare che un moribondo, un neonato e una roccia non si preoccupano in alcun modo e nemmeno per un istante di praticare l'immanenza.

Di conseguenza, l'esigenza di discutere di pratiche di immanenza (ancora prima di praticarle) escluderebbe automaticamente l'ipotesi che chi è impegnato in quest'impresa sia in qualche misura già nell'"immanenza". Proprio per la necessità di "praticare", non si è totale adesione a sé stessi, piena coincidenza con una vita. D'altro canto, descrivere *de iure* il piano di immanenza non esclude, anzi richiede una ricerca sulle modalità *de facto* di costruzione dello stesso, come spiega Paolo Godani:

se c'è un'ipotesi da escludere subito è che quella indiscernibilità [tra essere e pensare], ovvero lo stesso piano di immanenza, sia qualcosa come un *dato*. [...] Il piano di immanenza, il caos consistente, va conquistato. Il problema è, dunque: come eguagliare di fatto ciò che è necessario affermare di diritto?⁷

Si tratta, ovviamente, di un quadro parziale del problema, che consente tuttavia di portare alla luce la paradossalità implicita tanto nell'espressione "pratiche di immanenza", quanto, ancora di più, nel titolo specifico del presente contributo. *Attraverso le parole: scrittura e lettura come pratiche di immanenza*. Felice Cimatti spiega, a questo proposito, che il linguaggio è esattamente ciò che si frappone fra gli uomini e l'immanenza: di conseguenza, la prima operazione necessaria per una pienezza di vita dovrebbe essere una messa tra parentesi del linguaggio.

Diventare silenziosi, ossia rinunciare a ciò che rende speciale il corpo dell'animale che parla, l'unico corpo che presuntuosamente può dire di sé "io". O "io" (e quindi linguaggio) o immanenza.⁸

Sembra presentarsi un'alternativa secca, un *aut aut* che pesa in maniera esclusiva sull'animale umano: o linguaggio, o immanenza. Se un'autentica pratica di

⁶ Cfr. il capitolo *Divenir-intenso, divenir-animale, divenir-impercettibile...* in G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione di M. Guareschi, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003, pp. 335-438.

⁷ P. Godani, *Deleuze*, Carocci Editore, Roma 2009, p. 119.

⁸ F. Cimatti, *Linguaggio e immanenza. Kierkegaard e Deleuze sul "divenir-animale"*, in "Aut-Aut", n. 363/2014, p. 195.

immanenza esiste, allora, questa dovrebbe svilupparsi in direzione del silenzio. Dovrebbe configurarsi come un “divenire-silenzio”.

D'altronde, è lo stesso Cimatti ad affermare la necessità di prendere sul serio la svolta linguistica, come è evidente anche dal suo ultimo testo, *Cose. Per una filosofia del reale*; qui sostiene che la presenza dell'umano sia profondamente radicata nel mondo, e che occorra fare i conti con questa presenza. Infatti, «non è sufficiente volersi liberare del linguaggio, per poter tornare alle cose in quanto cose»⁹. Non è possibile fingersi esseri non linguistici, e pertanto la ricerca deve rivolgersi a specifiche “modalità abitative” di un – inevitabile – antropocentrismo. «*Homo sapiens* è l'animale del linguaggio, e il linguaggio sempre di nuovo scava buchi. Occorre trovare un modo per stare in un buco come se fosse un pieno»¹⁰. L'uomo parla, e ciò cambia irreversibilmente il suo rapporto con il mondo: una volta riconosciuto questo, occorre esplorare i modi possibili «attraverso cui il soggetto si perde nel mondo delle cose»¹¹. Si tratta della declinazione forse più coerente del paradossale concetto di “pratica di immanenza”: provare a indagare prospettive che consentano di divenire-animale, di divenire-cosa, di divenire-silenzio¹².

È evidente, a questo punto, che le specifiche pratiche di immanenza in esame risultano profondamente complicate: scrittura e lettura sono, infatti, esattamente il contrario di un divenire-silenzio. Si tratta di due attività che non solo usano il linguaggio come strumento per fare *teoria di una pratica* di immanenza (già di per sé problematica, anche se inevitabile), ma in aggiunta, in esse il linguaggio è oggetto stesso della pratica. Non solo strumento, in definitiva, ma la sua stessa sostanza, onde per cui la pratica d'immanenza da esplorare è proprio un certo uso del linguaggio. *Sarebbe a dire, ciò che in teoria non consente all'uomo di essere immediatamente una vita, il linguaggio, può diventare un modo per praticare l'immanenza*. Quest'ultima affermazione si conclude con un punto interrogativo sottointeso, in quanto si tratta di una proposta di indagine, di una tesi, forse azzardata, e che tuttavia si ritiene importante quantomeno sondare. Proprio in

⁹ Id., *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 22.

¹⁰ *Ivi*, p. 131.

¹¹ *Ivi*, p. 153. Per una critica alla prospettiva di Cimatti, si veda la recensione di R. Manzotti a *Cose. Per una filosofia del reale*, online su www.doppiozero.com: «È quasi come se l'autore, nonostante il suo amore per gli animali, nutrisse una mancanza di fiducia nei confronti della natura. La natura non conterrebbe il linguaggio a meno che, come in certa arte contemporanea (Ponge), il linguaggio non sospenda di “linguaggiare”, ovvero diventi cosa sostanzialmente non linguistica. [...] E se il linguaggio – e la conseguente trasformazione dell'essere in ente – non fossero altro che lo spontaneo (e non antropomorfo) articolarsi della natura? D'altronde Cimatti stesso lo propone: “mineralizziamo la psiche”».

¹² L'insistenza, di impronta deleuziana, sul “divenire” è resa necessaria proprio dalla peculiarità della posta in gioco: con Cimatti, «quello dell'immanenza è un orizzonte, non un'origine» (F. Cimatti, *Linguaggio e immanenza. Kierkegaard e Deleuze sul “divenir-animale”*, cit., p. 190). Divenire-animale, divenire-cosa, divenire-silenzio sono modi possibili per declinare il concetto di “pratiche di immanenza”, cioè della paradossale esigenza di praticare/divenire qualcosa che “è già là”.

"Attraverso le parole": scrittura e lettura come pratiche di immanenza

virtù del fatto che l'uomo è inevitabilmente linguaggio¹³, una semplice finzione dell'assenza o della dimenticanza del linguaggio non può funzionare. *In una pratica di immanenza non si tratta di emulare la postura esistenziale di un neonato, di una roccia o del moribondo di Dickens, e nemmeno di risalire a una pura e incontaminata vita pre-soggettiva ma, in qualche modo, di diventarla.*

Guardare alla scrittura e alla lettura come a due pratiche di immanenza è il tentativo paradossale di provare a considerare il linguaggio non come un ostacolo assoluto rispetto a quell'adesione a sé di una vita, ma come una piega dell'immanenza stessa. Proprio perché le vite umane sono attraversate dal linguaggio e da esso plasmate, occorre prendere in considerazione l'ipotesi che la pratica più propria attraverso cui una vita umana può aderire a sé sia un certo modo di abitare il linguaggio.

2. Prospettiva bergsoniana

Si sonderanno in particolare due vie, una bergsoniana e una deleuziana. Il riferimento principale, per quanto riguarda Bergson, è alla prima lezione del 5 dicembre 1902 (corso sulla Storia dell'idea di tempo)¹⁴ e all'*Introduzione alla metafisica*, redatta nel 1903¹⁵ (il corso prepara di fatto l'*Introduzione*, testo in cui per la prima volta appare il termine "intuizione"). La lezione di Bergson ruota attorno a quattro esempi, attraverso i quali il filosofo francese mira a distinguere una conoscenza assoluta da una conoscenza relativa. Gli esempi sono: la pronuncia di una lingua straniera, il personaggio di un romanzo, il movimento nello spazio e il gesto vitale. L'esempio del romanziere e del suo personaggio – che si ritrova nella stessa forma anche nell'*Introduzione alla metafisica* – è quello sul quale si intende soffermare l'attenzione.

Al cuore del discorso bergsoniano c'è, come anticipato, la distinzione tra una conoscenza assoluta e una conoscenza relativa. Conoscere relativamente qualcosa significa conoscerla da "fuori", ovvero da uno o più punti di vista e attraverso dei simboli; implica un girare attorno. Al contrario, una conoscenza assoluta non si rifà ad alcun punto di vista, ad alcun simbolo, e invece che conoscere da fuori, conosce da dentro. Non gira attorno alla cosa, ma si trasporta al suo interno attraverso «una sorta di simpatia»¹⁶. Nell'*Introduzione alla metafisica* la simpatia definisce esplicitamente l'intuizione: «Chiamiamo qui intuizione quella *simpatia*

¹³ Anche se ciò non vuole necessariamente dire che l'uomo sia solo linguaggio. Si tratta in ogni caso di una posizione condivisa da buona parte della tradizione filosofica novecentesca, in alcune sue figure emblematiche: Wittgenstein, Heidegger, Derrida, Agamben.

¹⁴ H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, a cura di R. Ronchi e F. Leoni, Textus Edizioni, L'Aquila 2011, pp. 65-87.

¹⁵ Id., *Introduzione alla metafisica*, in *Pensiero e movimento*, tr. it. F. Sforza, premessa di P.A. Rovatti, Bompiani, Milano 2000, pp. 149-190.

¹⁶ H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, cit., p. 70.

per cui ci si trasporta all'interno di un oggetto, in modo da coincidere con ciò che esso ha di unico e, per conseguenza, inesprimibile»¹⁷.

Si prenda, dice a questo punto Bergson, l'esempio di un romanziere, o anche di un poeta, che ci descrive un personaggio¹⁸. Don Chisciotte di Cervantes, ad esempio. Il romanziere racconta le sue avventure ed espone, una dopo l'altra, una serie di episodi, aneddoti, vicende che fanno conoscere al lettore il personaggio in questione. Vi è tuttavia qualcosa di ancora più specifico nell'attività del romanziere: egli si sforza di fare conoscere qualcosa di totalmente sconosciuto (un personaggio mai visto e mai sentito prima) «attraverso delle parole»¹⁹. Il lettore già conosce le parole che il romanziere usa, perché le ha sentite, lette, usate innumerevoli volte, e pertanto le associa a qualcosa di noto. Mulino a vento, lancia, gigante, cavallo, cavaliere, scudiere, vento, asino, battaglia, assaltare, fuggire, galoppare... chiunque apra per la prima volta il *Don Chisciotte della Mancia* è già passato attraverso questi termini, li ha frequentati più o meno assiduamente, e perciò l'esperienza pregressa "entra" nella nuova pagina. È in atto una delle operazioni fondamentali della conoscenza, ovvero ricondurre l'ignoto al noto; in definitiva, l'"ignota" avventura di Don Chisciotte viene presentata tramite qualcosa di già noto, ovvero tramite parole.

È in questione il carattere generale del segno, che Bergson definisce proprio nella lezione seguente del 12 dicembre: «il segno è necessariamente generale, voglio dire comune a più cose significate»²⁰, a oggetti differenti, e per «sua natura non può significare qualcosa di individuale, di completamente specificato e di specifico»²¹. La parola – «parola brutale»²², la definisce altrove Bergson – è il segno per eccellenza, che immagazzina tutto ciò che vi è di stabile e di comune nell'umanità.

Una conoscenza relativa di Don Chisciotte si articola come una serie di parole, di frasi, di avventure che si susseguono e si accumulano. Ciò non equivarrà mai, tuttavia, al sentimento semplice e indivisibile che il lettore proverebbe se, per un istante, riuscisse a coincidere con il personaggio stesso. Supponiamo che riesca a trasportarsi all'interno di Don Chisciotte:

Oh! Allora sarebbe tutta un'altra cosa; ciò che ci viene raccontato di lui, del personaggio, le sue avventure, i suoi stati d'animo, tutto ciò non sembrerebbe più aggiun-

¹⁷ Id., *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 151.

¹⁸ Cfr. H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, cit., p. 71.

¹⁹ *Ivi*, p. 72 (corsivo mio).

²⁰ H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, cit., p. 92.

²¹ *Ivi*, p. 93.

²² Id., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. it. F. Sossi, premessa P.A. Rovatti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 85. Su questo punto, ancora più tagliente era stato Nietzsche: le nostre particolari esperienze «non potrebbero comunicarsi neppure se lo volessero. Il fatto è che manca loro la parola. Noi siamo anche già ben oltre le cose per cui abbiamo parole. In ogni discorso c'è un granello di disprezzo. Si direbbe che il linguaggio sia stato inventato soltanto per le cose di qualità media, mediocre, per qualcosa di comunicabile. Con il linguaggio chi parla si va già volgarizzando», F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa con il martello*, nota introduttiva di M. Montinari, tr. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1983, p. 101.

“Attraverso le parole”: scrittura e lettura come pratiche di immanenza

gersi all’idea che abbiamo del personaggio, arricchirlo progressivamente, ogni volta, di qualche cosa: no, noi avremmo la conoscenza integrale, completa, perfetta del personaggio, e le sue azioni, i suoi gesti, le sue parole, le sue avventure, tutto ciò sembrerebbe scaturire da questa percezione centrale del personaggio come da una sorgente.²³

Le avventure narrate non sarebbero più qualcosa che arricchisce, che aggiunge pezzi a un’idea prima sconosciuta e che, a mano a mano, diventa sempre più chiara, come se fosse l’immagine di un puzzle prima scomposto in centinaia di tasselli che, via via, assumono contorni definiti e disegnano un’immagine finalmente riconoscibile. Non avremmo più una conoscenza relativa, ma una conoscenza assoluta di Don Chisciotte: le sue parole e le sue azioni sembrerebbero scaturire come da una sorgente, ovvero, non si “aggiungerebbero” a Don Chisciotte, ma se ne “staccherebbero”, senza togliere nulla a ciò da cui si staccano.

È possibile questo tipo di conoscenza assoluta? Per il romanziere sì, risponde Bergson. Un vero romanziere, un vero poeta, è proprio colui che coincide con i personaggi che descrive.

I personaggi che il romanziere presenta, se è un romanziere di genio che sa far vivere i suoi personaggi, questi personaggi non possono essere altra cosa che il romanziere stesso. Non può che descrivere se stesso. Noi siamo tutti molteplici personaggi. Accanto a ciò che siamo, c’è tutto quello che avremmo potuto essere²⁴

Un romanziere, per così dire, “mediocre” raccoglie e giustappone dettagli, ma così facendo non crea qualcosa di vitale. Se è un romanziere di genio, invece, descriverà sé stesso, come se tutte le virtualità che erano in lui giungessero all’esistenza. In una formula, creare un personaggio è questo: *risalire alla fonte* [source]²⁵. Per il romanziere scrivere significa allora tornare al punto della sua esistenza in cui le linee divergono e percorrerle, ciascuna con un suo personaggio.

Tenere a mente la costellazione semantica che caratterizza il discorso bergsoniano sarà utile per un confronto con quella deleuziana: il vero romanziere de-

²³ H. Bergson, *Sul segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell’idea di tempo*, cit., p. 72.

²⁴ *Ivi*, pp. 72-73. Cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», n. 9, 2013 (online): «L’ontologia del personaggio è quindi composta dalla dimensione proiettiva della possibilità, anzi della *virtualità*, che sembra contrastare con quel movimento retrogrado del vero a cui, secondo Henri Bergson, il pensiero filosofico tenderebbe tradizionalmente a ridurre il rapporto fra la realtà e la possibilità, costringendoli ad un’indebita identificazione a posteriori. Allora, come lo stesso filosofo francese si chiedeva, proprio in quelle pagine, pensando probabilmente a Proust e al suo capolavoro, può forse accadere che il romanziere sia più avanti del filosofo nel concepire la modalità creatrice con cui il flusso dell’esperienza si articola. [...] I personaggi in cui ci immedesimiamo e che si incarnano senza sosta nel flusso degli eventi del teatro della vita manifestano la complessità di un mondo reale innervato di virtualità potenziali e che, tramite i personaggi e l’intreccio delle loro storie in continua trasformazione, non va accettato passivamente, ma che, una volta accolto, chiede continuamente di essere reinventato e, quindi, per così dire, ricreato di nuovo».

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 74.

scrive sé stesso, entra dentro al suo personaggio, coincide con esso, perché risale alla fonte.

Occorre ora domandarsi se la conoscenza assoluta del personaggio che può avere lo scrittore sia possibile anche per il lettore, o se questi sia destinato a una conoscenza relativa. Bergson sembra, in questo caso, rispondere negativamente. Già nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* scriveva che l'«ardito romanziere»²⁶ tenta di restituirci l'intuizione, cioè la simpatia, la coincidenza con il suo personaggio, ma non ci riesce, per il semplice fatto che giustappone parole nello spazio del racconto. Non dà che un'«ombra», diceva nel *Saggio*, non dà che un'«illusione», dice in questa lezione, di essere davvero dentro il personaggio. È il problema da cui si è partiti: le parole, articolando il reale, di fatto lo smembrano, «sostituendo alla compenetrazione dei termini reali la giustapposizione dei loro simboli»²⁷ e, dunque, ciò che impedisce una piena adesione di sé a sé perché frappone un velo, crea distanza. Bergson si esprime spesso in questi termini, lasciando emergere una critica al linguaggio apparentemente unilaterale e uno schema metafisico classico che vede la realtà da un lato, e una contraffazione (linguistica) della realtà dall'altro²⁸. Nella lezione in esame, ad esempio, sembra dire che per quante avventure di Don Chisciotte Cervantes ci racconti, non farà che aggiungere pezzi a un puzzle che non darà mai al lettore l'immagine completa, ma soltanto un'«illusione» dell'immagine completa. È il tema bergsoniano per cui non si arriverà mai, attraverso una composizione, a riprodurre qualcosa di semplice²⁹.

Sono presenti, tuttavia, nel testo bergsoniano, diverse affermazioni che aprono vie alternative.

Non v'è immagine – scrive Bergson nell'*Introduzione alla metafisica* – che sostituisca l'intuizione della durata, ma molte immagini diverse, tratte da ordini di cose molto differenti, potranno, con il convergere della loro azione, dirigere la coscienza sul punto preciso in cui c'è una certa intuizione da cogliere.³⁰

²⁶ Id., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 86.

²⁷ *Ivi*, p. 87.

²⁸ Cfr. R. Ronchi, *I segni e la cosa*, in H. Bergson, *Sul segno*, cit., p. 21. Per una disamina della concezione bergsoniana del linguaggio e del suo sviluppo, si rimanda al capitolo *Senso e linguaggio*, in P. Godani, *Bergson e la filosofia*, Edizioni ETS, Pisa 2008, (epub): «nel 1889 Bergson sembra effettivamente convinto che il linguaggio sia del tutto incapace di dire la durata come molteplicità intensiva; così quel romanziere – che, col senno di poi, ha sempre inevitabilmente fatto pensare a Marcel Proust – non poteva far altro, per il momento, che “suggerire” la contraddizione tra l'io convenzionale e l'io profondo. Vorremmo mostrare che, almeno a partire da *Matière et mémoire*, la considerazione bergsoniana del linguaggio si modificherà sensibilmente, al punto da sconfessare in maniera pressoché completa questa prima posizione critica. Dopo l'*Essai*, Bergson rivolgerà la sua critica non più al linguaggio in quanto tale, ma ad un certo uso di esso e in particolare alla tendenza che fa del suo uso comune, pragmatico e simbolico, l'unico possibile».

²⁹ Per spiegare questo concetto Bergson si serve dell'immagine di una «moneta d'oro di cui non si sarà mai finito di dare il resto». H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 151.

³⁰ *Ivi*, p. 155.

“Attraverso le parole”: scrittura e lettura come pratiche di immanenza

Si cali questa tesi nella pratica della lettura: il lettore è esposto a “ordini di cose molto differenti”, ovvero segue le avventure del personaggio, una dopo l’altra, ne coglie le sfumature, i tratti del carattere, il modo di parlare, e niente di tutto ciò sostituirà in sé l’intuizione del personaggio, cioè la coincidenza con quella sorgente inesauribile da cui ogni azione, gesto, parola virtualmente scaturisce. Tuttavia dopo due, forse tre, quattro o cinque avventure, a furia di “girare attorno”, potrebbe essere che la coscienza del lettore sia diretta, dall’ardito romanziere, verso un punto in cui c’è qualcosa da cogliere. L’accumulo di parole e di punti di vista non produrrà mai da sé l’intuizione, e tuttavia può costituirne l’occasione, in quanto genera una familiarità con l’oggetto che non innesca automaticamente, ma che predispone un atto di partecipazione. In questo modo, *da ostacolo la parola si trasforma in occasione*.

L’intuizione non è nulla di misterioso, specifica Bergson, non è istinto o sentimento, e chiunque si sia esercitato con la composizione letteraria lo sa bene, in quanto conosce lo *sforzo* che richiede l’intuizione³¹. Non è sufficiente raccogliere materiale, documentarsi, studiare e costruire un personaggio; occorre anche uno sforzo, spesso penoso, per collocarsi nel cuore dell’argomento, per trovare l’impulso motore della narrazione. La facoltà estetica è significativa per Bergson non perché sia l’unica che consente questo sforzo, ma perché mostra che uno sforzo di questo genere non è impossibile³². È vero che il linguaggio, alleato dell’intelligenza, astrae dalla realtà parole, costruisce idee generali, ha in definitiva una fondamentale funzione pragmatica; si tratta però di fare esperienza del fatto che la nostra potenza di pensare non si riduce a quella funzione pragmatica. Anzi, proprio attraverso un uso particolare del linguaggio è possibile coincidere con quell’attività creatrice che è la vita.

Alla domanda “cosa fa un romanziere?” si era risposto che egli “risale alla fonte”. Nell’*Evoluzione creatrice* Bergson spiega che la vita è una tendenza a svilupparsi a forma di ventaglio, secondo linee divergenti, tra le quali si divide il suo slancio. È ciò che può osservare ciascuno nell’evoluzione del proprio carattere: un bambino riunisce in sé tante personalità che, crescendo, diventano mano a mano incompatibili³³. Il romanziere risale alla fonte, ovvero al punto in cui le personalità sono compresenti, e trova una coincidenza con quelle virtualità, sviluppando con i suoi personaggi alcune vie piuttosto che altre, sperimentando, creando, al modo in cui sperimenta e crea la vita stessa. Se da un lato è vero che gli scrittori sono individualità in una certa misura più ricche rispetto agli uomini comuni, dall’altro però, Bergson specifica che «noi tutti siamo in piccolo ciò che il poeta è in grande; in ciascuno di noi ci sono molte personalità virtuali»³⁴.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 156.

³² Cfr. Id., *La percezione del mutamento*, in *Pensiero e movimento*, cit., p. 127: «L’arte servirà dunque a mostrarci che un’estensione delle facoltà di percepire è possibile».

³³ Cfr. Id., *L’evoluzione creatrice*, tr. it. F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 86.

³⁴ Id., *Sul segno*, cit., p. 74.

Un ultimo passaggio che occorre affrontare riguarda il modo in cui una pratica di immanenza attraverso la scrittura e la lettura è tecnicamente possibile. Le parole, dice Bergson nella conferenza *L'anima e il corpo*, «avranno un bell'essere scelte come si deve, esse non diranno ciò che vogliamo far loro dire se il ritmo, la punteggiatura, e tutta la coreografia del discorso non le aiutano a far sì che il lettore, guidato da una serie di movimenti nascenti, percorra una curva di pensiero e di sentimento analoga a quella che noi stessi percorriamo»³⁵.

L'arte dello scrittore coincide con la capacità di far dimenticare al lettore che la sua narrazione consiste di parole. Ciò non significa che il fatto che sta scrivendo verrà dimenticato, ma che arriverà al punto in cui *le singole parole non contano più, perché prevarrà il senso mobile che attraversa le parole*. È così che lo spirito dello scrittore e quello del lettore possono vibrare direttamente, senza intermediari, all'unisono. La parola, solitamente indicata da Bergson come qualcosa di fisso e di fissante, può *anche* essere mobile: «solo perché la parola è mobile, perché cammina da una cosa all'altra, prima o poi l'intelligenza l'avrebbe colta *in cammino*, quando non fosse ferma su niente»³⁶. Leggere diventa una pratica di immanenza quando non ci si sofferma più sulle singole parole, come soste o punti di arresto, ma quando passandovi attraverso si riesce ad entrare nel movimento del discorso.

Bergson è esplicito sull'analogia che sussiste tra l'intuizione raccomandata al filosofo e l'arte della lettura. In una pagina del saggio *La posizione dei problemi*, discutendo dell'insegnamento della letteratura ai ragazzi, sostiene che prima ancora di studiare teoricamente un'opera letteraria, lo studente dovrebbe iniziare a gustarla (non per un piacere estetico fine a sé, ma proprio al fine di comprenderla). Nello specifico,

il fanciullo dovrà innanzitutto reinventarla o, in altre parole, appropriarsi fino a un certo punto, dell'ispirazione dell'autore. Come potrà farlo se non seguendone le orme, adottandone i gesti, l'attitudine, l'andatura? Leggere bene ad alta voce significa questo. [...] Prima dell'intellezione propriamente detta vi è la percezione della struttura e del movimento, vi è, nella pagina che si legge, la punteggiatura e il ritmo.³⁷

Percepire la struttura e il movimento del testo, la punteggiatura e il ritmo, è una pratica che richiede uno sforzo di intuizione: «Nella pagina che ha scelto nel grande quaderno dell'universo, l'intuizione vorrebbe ritrovare il movimento e il ritmo della composizione, rivivere l'evoluzione creatrice, inserendovisi simpateticamente»³⁸. Un modo per inserirsi simpateticamente nell'evoluzione creatrice è (ri)vivere il ritmo della composizione letteraria: la pratica della lettura può in questo senso essere una pratica d'immanenza, nella misura in cui

³⁵ Id., *L'âme et le corps*, in *L'énergie spirituelle*, Edition numérique: Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza 2012, pp. 53-54 (tr. it. di chi scrive).

³⁶ Id., *L'evoluzione creatrice*, cit., pp. 133-134.

³⁷ Id., *La posizione dei problemi*, in *Pensiero e movimento*, cit., p. 78.

³⁸ *Ivi*, p. 79.

"Attraverso le parole": scrittura e lettura come pratiche di immanenza

l'intuizione, così come la concepisce Bergson, non è "istante mistico" ma sforzo continuo. Infatti, come l'intuizione bergsoniana, così una pratica di immanenza, se è tale, non potrà mai avere un approdo definitivo. Non si scrive e non si legge "una volta per tutte", perché ogni parola tenderà a riprendere la propria identità stabile, a tornare "punto d'appoggio" e a fissare il movimento del testo.

3. Prospettiva deleuziana

Un altro modo di guardare principalmente alla scrittura – ma di riflesso anche alla lettura – come a una pratica di immanenza passa attraverso Deleuze. A un primo sguardo alcune idee deleuziane potrebbero apparire antitetiche a quelle bergsoniane, ma emergerà a una analisi più approfondita la loro vicinanza. Nelle *Conversazioni* con Claire Parnet, in *Sulla superiorità della letteratura anglo-americana*, Deleuze cita Lawrence e l'idea che l'oggetto più alto della letteratura sia «partire, evadere... attraversare l'orizzonte, penetrare in un'altra vita»³⁹. Il concetto centrale per la concezione deleuziana è il seguente: la scrittura crea *linee di fuga*⁴⁰.

Occorre specificare cos'è, e anche cosa non è, in letteratura, una linea di fuga. "Fuga" non è da intendersi, anzitutto, come sinonimo di un atteggiamento vile, che implicherebbe dunque un "fuggire" dalle responsabilità. Non è pertanto, continua Deleuze, da intendersi come una fuga dal mondo, lontano dall'azione e verso l'immaginario. "Fuggire" non significa necessariamente viaggiare, né muoversi, per due ragioni: in un viaggio «ci si accontenta di portare in giro il proprio "io"». Poi perché le fughe possono anche farsi sul posto, in un viaggio immobile⁴¹. Fuggire vuol dire invece tracciare una cartografia di linee, come dimostra in maniera emblematica la letteratura anglo-americana – che per questo viene definita "superiore" – : «qui tutto è partenza, divenire, passaggio, salto, demonio, rapporto con il fuori»⁴², con il West, ad esempio. La scrittura in generale si trova in un rapporto essenziale con il fuori, e le linee di fuga tracciate o seguite da ciascun personaggio non sono immaginarie, ma, al contrario, un «imbarco in realtà»⁴³. Non si tratta tanto di inventare nel senso di immaginare quanto, piuttosto, di esplorare e sperimentare.

Quanto all'attività della scrittura in sé, sostiene Deleuze: «Scrivere è divenire, ma non è affatto un divenire scrittore. È divenire altro»⁴⁴. La concezione della

³⁹ G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, postfazione di A. Negri, Ombre Corte, Verona 2011, p. 39. Per il rapporto di Deleuze alla letteratura si rimanda a P. Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011.

⁴⁰ Cfr. la voce "*Ligne de fuite (et mineur-majeur)*" in F. Zourabichvili, *Vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris 2003, pp. 40-46.

⁴¹ *Ivi*, p. 40.

⁴² *Ivi*, p. 39.

⁴³ *Ivi*, p. 45.

⁴⁴ *Ibidem*. Per il concetto deleuziano di divenire, come sforzo di pensare alla priorità e all'autonomia della relazione sui suoi termini, cfr. P. Godani, *Deleuze*, cit., pp. 104-108.

scrittura è pertanto indissolubilmente legata al divenire, e si tratta di un punto centrale. Il divenire della scrittura non si oppone, infatti, al divenire di ciò che è vitale ma, al contrario, lo esprime: scrivere è un «processo, ossia un passaggio di Vita che attraversa il vivibile e il vissuto»⁴⁵. Deleuze sembra pertanto rifiutare l'alternativa secca: o immanenza, o linguaggio. Vi è un modo di usare le parole che «attraversa il vivibile e il vissuto», ed è questo attraversamento a rendere plausibile una pratica di immanenza «attraverso le parole».

Il vero scrittore non si perde in teorie della letteratura, in manifesti, ideologie e critiche, non «gira attorno» a interpretazioni, ma «si addentra» in sperimentazioni. Come diceva anche Bergson, prima della comprensione intellettuale di un testo è bene partecipare al movimento, alla punteggiatura, al ritmo. Una linea di fuga è esattamente una sperimentazione di vita, di *una* vita, cioè di una singolarità impersonale che si libera della propria identità come prodotto sociale, che si spoglia del potere di dire «io», per sperimentare una potenza non personale. È su questo punto che si gioca difatti la differenza tra un autore e uno scrittore, in quanto il primo si presenta come soggetto di enunciazione⁴⁶, mentre il secondo «diviene impercettibile» e tende a dissolversi nella propria scrittura.

Occorre specificare che il *divenire altro* dello scrittore di cui parla Deleuze non ha nulla a che fare con l'imitazione, perché non ha la forma di un «fare come». Scrivere di una donna, ad esempio, implica un «divenire-donna» e non una *mimesis* delle azioni, dei comportamenti o delle parole di una donna. Un libro riuscito avrà l'aspetto di un «libro-rizoma», ovvero di un testo che fa saltare la «tripartizione tra un campo di realtà, il mondo, un campo di rappresentazione, libro in sé e un campo di soggettività, l'autore»⁴⁷. Un «libro-rizoma» è un concatenamento con il fuori.

Emerge a questo punto la (apparente) contrapposizione dei due autori. Si è visto come in Bergson il movimento tanto della scrittura, quanto della lettura tendesse verso l'interno, guardasse al «dentro», mirasse a una coincidenza e invitasse a risalire alla sorgente; si potrebbe pertanto definire un *movimento centripeto*. In Deleuze, invece, la scrittura tende al fuori, all'espropriazione, alla deterritorializzazione, invita non tanto a risalire alla sorgente, quanto piuttosto a seguire le linee di fuga: in questo caso, il movimento pare *centrifugo*. Si tratta tuttavia di una polarizzazione di superficie, che custodisce al suo interno una vicinanza sostanziale nel modo di intendere la «pratica delle parole».

Deleuze si avvicina molto a Bergson quando afferma, ad esempio, che «scri-

⁴⁵ Id., *Critica e clinica*, tr. it. A. Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 13. Commenta Godani: «Il romanzo e il cinema sono qui sperimentazioni immanenti, anzi sperimentazioni dell'immanenza stessa». P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 128.

⁴⁶ Foucault si è interrogato circa la questione dell'autore nella conferenza *Che cos'è un autore?*, pubblicata in M. Foucault, *Scritti letterari*, tr. it. C. Milanese, Feltrinelli, Milano 2004, p. 1 e seguenti: «Questa nozione di «autore» costituisce il punto forte dell'individualizzazione nella storia delle idee, delle coscienze, delle letterature, nonché nella storia della filosofia e in quella delle scienze», *ivi*, p. 2.

⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., pp. 58-59.

"Attraverso le parole": scrittura e lettura come pratiche di immanenza

vere non ha altra funzione: essere un flusso che si congiunge con altri flussi»⁴⁸. In entrambi i casi la letteratura esorta a sperimentare le diverse tendenze che si diramano nell'attività creatrice della vita. Come se, in un caso, l'invito fosse a *coincidere con la fonte* di quell'attività creatrice da cui si dipanano le linee divergenti, ad aderire all'impulso motore; e nell'altro caso, l'accento cadesse sulla possibilità di *sperimentare l'incontro*, lo scontro, la fusione e la trasformazione delle linee che, da quello stesso impulso motore, si sviluppano.

Si potrebbe schematizzare nel modo seguente: Bergson spiega che occorre inserirsi simpateticamente nel ritmo di composizione (per sperimentare le deleuziane linee di fuga); Deleuze guarda al diramarsi delle linee di fuga, secondo cui i flussi scorrono e si concatenano (diramarsi che diviene possibile solo in virtù del bergsoniano "inserimento simpatetico").

Anche la prospettiva deleuziana richiede un'analisi più specifica dell'attività dello scrittore. Nell'introduzione di *Critica e clinica* si legge che

quest'insieme di testi, alcuni inediti e altri già pubblicati, si organizza intorno a determinati problemi. Il problema di *scrivere*: lo scrittore, come dice Proust, inventa nella lingua una nuova lingua, una lingua, in qualche modo, straniera. Scopre nuove potenzialità grammaticali o sintattiche. Trascina la lingua fuori dai solchi abituali, la fa *delirare*. Ma il problema di scrivere non si scinde nemmeno da quello di *vedere* e *sentire*: in realtà, quando nella lingua si crea un'altra lingua, è l'intero linguaggio che tende verso un limite "asintattico", "agrammaticale", o che comunica con il proprio esterno. Il limite non è al di fuori del linguaggio, ne è il di fuori: è fatto di visioni e audizioni non linguistiche, ma che solo il linguaggio rende possibili. [...] È attraverso le parole, in mezzo alle parole, che si vede e si sente.⁴⁹

Deleuze ripropone in continuazione l'idea proustiana secondo cui lo scrittore inventerebbe, all'interno della sua lingua, una lingua straniera. Questa costituirebbe la vera e propria abilità di uno scrittore, ed è ciò che si definisce più comunemente "stile", ovvero la capacità di essere bilingue, o multilingue, ma in una sola e medesima lingua. È importante sottolineare che non si tratta, secondo Deleuze, di inventare *ex novo* un linguaggio, e non si tratta nemmeno di due lingue che si incastrebbero o fonderebbero l'una nell'altra, ma piuttosto di due usi, di due trattamenti possibili della stessa lingua: un uso o un modo maggiore, e un uso o un modo minore⁵⁰. La caratteristica dell'uso maggiore della lingua è quella di insistere sulle costanti: per renderla oggetto di studio, la scienza linguistica

⁴⁸ G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 51.

⁴⁹ Id., *Critica e clinica*, cit., p. 11.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 143-144: «Inventano piuttosto un *uso minore* della lingua maggiore in cui si esprimono interamente: *rendono minore* questa lingua, come nella musica, in cui il modo minore indica combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio. [...] Questo va oltre le possibilità della parola, per raggiungere il potere della lingua e anche del linguaggio». Cfr. anche G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. A. Serra, Quodlibet, Macerata 2010. Si veda la voce "*The Minor*" in C. J. Stivale (edited by), *Gilles Deleuze. Key concepts*, McGill-Queen's University Press, Montreal&Kingston Ithaca, pp. 110-120.

estrae da quella realtà variabile ed eterogenea che è la lingua dei rapporti fissi. Un uso minore della lingua, quello che ogni grande scrittore elabora, è definito non dalla potenza delle costanti, ma dalla potenza delle variazioni⁵¹. Lo scrittore trascina la lingua fuori dai solchi abituali sviluppando la potenza delle sue variazioni, che ha ora l'aspetto del delirio, ora del balbettio, ora dell'inceppamento su se stessa. Si tratta di uno squilibrio che non investe le singole parole, ma la lingua intera. Si prende ad esempio l'analisi deleuziana del balbettio:

È quel che succede quando il balbettio non verte più su parole preesistenti, ma introduce esso stesso le parole che investe; queste non esistono più indipendentemente dal balbettio, che le seleziona e attraverso di sé le concatena. Non è più il personaggio che è balbuziente rispetto alla parola, ma lo scrittore che è *balbuziente rispetto alla lingua*: fa balbettare la lingua in quanto tale.⁵²

Trascinare la lingua fuori dai solchi abituali non significa dunque creare parole, o quantomeno, i neologismi non valgono nulla al di fuori degli effetti di sintassi che sviluppano, dell'impatto che hanno nell'andamento complessivo dell'enunciazione.

Un ulteriore esempio di lingua straniera dentro a una lingua è quello della formula di Bartleby, *I would prefer not to*⁵³. Gli studiosi hanno notato che sembrerebbe quasi una cattiva traduzione da una lingua straniera, perché "prefer" è usato raramente in questo modo, con il "to" che lascia costantemente indeterminato ciò che lo scrivano rifiuta. È una formula che non nega e non afferma, ma lascia in sospeso, in modo tale da disinnescare i normali atti linguistici (grazie a cui, ad esempio, un capo può comandare aspettandosi obbedienza, o un amico benevolo può fare domande aspettandosi risposte). Si tratta di una "logica della preferenza" che mina il funzionamento abituale del linguaggio, così come, con un altro esempio, fa il poeta Cummings: il suo verso *he danced his did* fa saltare la costruzione grammaticale (*he danced his dance, he did his dance*) e porta la lingua a un delirio creativo che, forzando i limiti grammaticali, tende a un "fuori" del linguaggio ordinario⁵⁴.

4. *Note conclusive: "attraverso le parole"*

È un problema di cartografia. Esse [le linee] ci compongono, come compongono la nostra carta. Si trasformano e possono anche passare l'una nell'altra. Rizoma. Di certo, non hanno niente a che vedere con il linguaggio, al contrario è il linguaggio che deve seguirle, è la scrittura che deve nutrirsi tra le proprie linee.⁵⁵

⁵¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 159.

⁵² G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 141.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 93 e sgg.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 94.

⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 294.

"Attraverso le parole": scrittura e lettura come pratiche di immanenza

Le linee su cui si adagiano le lettere, le parole, le frasi di una narrazione devono potersi nutrire delle linee, o meglio dei fasci di linee che compongono ciascuno. Una pratica di immanenza attraverso le parole, se è possibile, cerca o crea allora un linguaggio agile, mobile, fluido, pronto «a modellarsi sulle forme fuggevoli dell'intuizione»⁵⁶.

Un'ipotesi che si ritiene importante prendere in considerazione è che non si tratti di una possibilità che si apre esclusivamente a forme sperimentali di letteratura o di poesia, come le avanguardie o gli estremi tentativi di destituire il linguaggio dall'interno del linguaggio stesso. Si pensi al moribondo di Dickens: senza dubbio, in quel momento sospeso tra la vita e la morte *una vita si fa avanti rispetto al soggetto*, risultando particolarmente evidente, se confrontato con la condizione abituale. Ma una vita è, si diceva con Deleuze, *ovunque e in ogni momento*. Qualcosa di analogo si è trovato in Bergson: la facoltà estetica mostra che lo sforzo verso una coincidenza con l'attività creatrice della vita non è impossibile, senza tuttavia esaurire le modalità di quello sforzo (che, anzi, secondo Bergson pertiene di diritto alla filosofia).

Allo stesso modo, le forme più sperimentali di scrittura rendono evidente lo sforzo di creare una lingua straniera nella lingua, ma non lo esauriscono necessariamente. Fare esperienza dei limiti del linguaggio, seguendo un asintoto che tende all'agrammaticale, all'asintattico, è una via di fuga che non ne esclude altre. Queste altre vie di fuga attraversano potenzialmente tutte le regioni linguistiche, comprese quelle "ordinarie". Non è allora indispensabile il flusso di coscienza alla Joyce per una pratica di immanenza attraverso le parole, o un verso alla Cummings. Qualsiasi romanzo, novella o poesia potrebbe essere occasione di questa pratica paradossale, che si declina in definitiva secondo un doppio movimento: *un entrare dentro e al contempo un uscire fuori, una adesione totale e anche una fuga* – entrambi gli autori dicono: *una simpatia*. Qualsiasi testo scritto o letto può allora diventare un "anello di Moebius", immagine che dà visivamente l'idea di un movimento dall'esterno all'interno e viceversa, senza presupporre una vera e propria opposizione interno-esterno. La vera differenza si instaura allora tra il linguaggio come comunicazione, e il linguaggio come esperienza:

la letteratura rappresenta una delle possibilità più grandi per cogliere il caos, il divenire, la vita, senza fermarla e dunque snaturarla, a patto di utilizzare il linguaggio in modo differente da quello strumentale della semplice comunicazione. [...] La vera letteratura «controeffettua» il linguaggio, lo trasforma da mezzo a fine, da simbolo da interpretare a semplice letteralità da esperire, ed è questa controeffettuazione che rende possibile un rapporto con il piano della vita che non si risolve in una mera imitazione.⁵⁷

⁵⁶ H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, cit., p. 158. In questo passo Bergson sta descrivendo più genericamente il tipo di concetti con cui deve avere a che fare la metafisica, ma la caratterizzazione è altrettanto calzante per il linguaggio (attraverso cui i concetti necessariamente si esprimono).

⁵⁷ D. Angelucci, *Contro la metafora. Deleuze e Guattari su Kafka*, in A. Bertolini, R. Finelli (a cura di), *Soglie del linguaggio. Corpo, mondi, società*, Roma TrE-Press, Roma 2017, p. 9.

Per concludere, si rileva (quantomeno nei due autori presi in esame) un accordo sul carattere dinamico, creatore, processuale di quella *una* vita a cui una pratica di immanenza guarda. Scrittura e lettura possono essere pratiche di immanenza perché, e solo se, il linguaggio ha la capacità non soltanto di cristallizzare, ma anche di cogliere il passaggio stesso, la processualità del reale⁵⁸.

Si è già citato il passo dell'*Evoluzione creatrice* secondo cui

solo perché la parola è mobile, perché cammina da una cosa all'altra, prima o poi l'intelligenza l'avrebbe colta *in cammino*, quando non fosse ferma su niente, per applicarla a un oggetto che, non essendo una cosa e rimasto sino ad allora nascosto, attendeva l'aiuto della parola per passare dall'ombra alla luce.⁵⁹

La parola non ha esclusivamente la funzione di designare cose, di delimitare i contorni, ma è anche "mobile", e pertanto può essere colta in cammino, quando non è posata su nulla. L'affermazione di Bergson non risulta allora lontana da una concezione rizomatica di letteratura, se con letteratura rizomatica si intende sapersi muovere tra le cose, instaurare una logica dell'"e", cioè una logica che non si incentra sulle parole come "punti di appoggio" ma che si colloca nel mezzo, nella congiunzione, ovvero nel luogo in cui le cose (le parole) "prendono velocità".

Si è già detto con Deleuze che «è attraverso le parole, in mezzo alle parole che si vede e si sente», e che le parole attraversano la vita, «il vivibile e il vissuto». Rispetto a quel "tra" di "attraverso", che si colloca al crocevia tra vita e parole, si rimanda a *Millepiani*: «Tra le cose non designa una relazione localizzabile che va da una cosa a un'altra e viceversa, ma una direzione perpendicolare, un ruscello senza inizio né fine, che erode le due rive e prende velocità nel mezzo»⁶⁰. Un ruscello parte da una sorgente e poi scorre, prende velocità, si dirama secondo linee di fuga, o linee divergenti, che lo scrittore e il lettore provano a seguire, a reinventare. Alcune di queste vie, come in un ruscello, possono arricchirsi, crescere, sfociare nel mare, altre possono invece seccarsi presto: anche nell'evoluzione creatrice ci sono linee che esauriscono la potenza vitale e si ripiegano su di sé. Non è detto, in definitiva, che ogni pratica di scrittura e di lettura sia una efficace pratica di immanenza, ma lo è quantomeno virtualmente. Si può essere *tra* le cose anche *attraverso le parole*.

⁵⁸ Si tratta di una posizione che non è possibile argomentare in maniera esaustiva in questa sede; si è cercato tuttavia nello svolgimento del lavoro di indicare alcuni riferimenti testuali a partire da cui è possibile approfondire la tesi in oggetto.

⁵⁹ H. Bergson, *Evoluzione creatrice*, cit., pp. 133-134.

⁶⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., p. 62.