

Ezio Puglia

## Fantastico e fantasma in Giorgio Agamben (1966-1995)

Questo articolo è volto a fornire alcuni dettagli circa la presenza del fantastico e del fantasma nel pensiero di Giorgio Agamben, che solo marginalmente è associato agli studi su questo genere letterario e sulla spettralità. Il percorso che seguirò parte dalle primissime pubblicazioni del filosofo, si sofferma soprattutto su *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, uscito nel 1977, e si conclude con alcune note su *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* del 1995. L'obiettivo è duplice: da un lato vorrei discutere brevemente il contributo di Agamben agli studi sul fantastico; dall'altro intendo mostrare come la costruzione di uno dei suoi concetti più originali e notevoli nell'ambito del pensiero politico abbia alle spalle anche un'ampia riflessione sulla dimensione fantastica e spettrale della realtà.

*This article is aimed at providing some details about the presence of the fantastic and the phantom in Giorgio Agamben's thought, which is hardly associated with the fields of study engaged in the analysis of this literary genre and of spectrality. The path I will follow starts from the very beginnings of the philosopher's career, lingers mostly over Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale, first published in 1977 (Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture, according to the English translation by Ronald L. Martinez), and ends with a few notes on Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, originally released in 1995 (Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, according to the English translation by Daniel Heller-Roazen). My aim is twofold: on the one hand, to briefly discuss Agamben's contribution to the study of literary fantastic; on the other hand, to show to what extent the construction of one of his most original and remarkable political concepts owes to a thorough reflection about the fantastic and the spectral dimension of reality.*

1.

Secondo un pregiudizio ancora diffuso, il fantastico sarebbe stato un genere letterario contraddistinto da tendenze antilluministiche e reazionarie, propenso, come lo stesso movimento romantico di cui costituisce non marginale espressione, a dar voce all'irrazionale. Non c'è dubbio che un'analisi storica che si concentrasse sui tratti reazionari del fantastico troverebbe ampia materia di studio. Il fantastico è anche una risposta nostalgico-consolatoria al poderoso processo di modernizzazione del mondo occidentale, che nel corso dell'Ottocento ha progressivamente trasformato le realtà metropolitane e gli ambienti domestici (si pensi solo al perfezionamento delle tecniche d'illuminazione artificiale), e che è stato contrappuntato, presso la popolazione istruita e inurbata, dall'affermazione egemonica del determinismo materialistico. In questo senso, il fantastico ha dato ricovero a un mondo in disfacimento, se non ancora del tutto scomparso. Un mondo popolato da forze e creature soprannaturali alle quali s'intendeva conferire credibilità, forse per l'ultima volta, nella dimensione del racconto, dosando sapientemente gli artifici del realismo, o meglio dell'illusionismo letterario.

Che il fantastico non sia però solo una forma d'espressione ripiegata sul passato e prona all'irrazionalismo è un'acquisizione critica nota a chiunque abbia una qualche dimestichezza con la letteratura secondaria sull'argomento pubblicata negli ultimi cinquant'anni. L'approdo all'irrazionale avviene a seguito di un percorso che vede la ragione misurarsi con i propri limiti, rivolgersi contro se stessa, confutare la propria autonomia; ovvero a seguito di un processo conoscitivo orientato, metafisicamente, verso i limiti della conoscenza. Ciò non si applica all'intero panorama della letteratura fantastica ottocentesca, nel cui cerchio ricadono anche opere mirabili che sono soprattutto rivolte all'ottenimento di un particolare effetto estetico, e i cui orizzonti si esauriscono in questo intento specifico. Ma sebbene questa forma letteraria, per molti versi sperimentale, abbia conosciuto in Francia una precoce codificazione, stimolata dal successo di pubblico promesso dall'applicazione corretta delle sue regole narrative, e sia stata quindi ben presto resa disponibile alla riproduzione di maniera e alla trasformazione in bene di consumo, essa non era subordinata al solo fine estetico. Anzi, il fantastico rimane largamente incomprensibile, o perde addirittura la sua specificità nel panorama della letteratura del soprannaturale, se si guarda agli effetti emozionali che suscita senza dare il giusto peso ai profondi interrogativi filosofici che hanno trovato in esso compiuta formulazione artistica. In Hoffmann o Hawthorne, in Villiers de l'Isle-Adam o Maupassant, e persino in autori per molti versi più estetizzanti, come Poe, Gautier o Henry James, il soprannaturale è anche uno strumento ermeneutico, che permette di scandagliare, e forse salvare dall'oblio, un'oscura regione dell'esperienza minacciata di rimozione.

Uno dei tratti caratteristici della sperimentazione fantastica consiste proprio nel modo in cui sono trattate le figure leggendarie del soprannaturale. In molti testi esemplari, il soprannaturale è al contempo affermato e negato, o è accompagnato da tanti dubbi, preterizioni e cautele che i contorni delle sue manifestazioni si perdono nell'indefinito. Il fantasma, in particolare, è oggetto di continue riconfigurazioni, che lo portano nel corso del XIX secolo a discostarsi sempre più sensibilmente dalla forma tramandata dalle fonti. Tra le apparizioni del *Monaco* (1796) – dalla *bleeding nun* («a tradition still credited in many parts of Germany», scrive Lewis, 1907: XXI) alla defunta Elvira – e il fantasma della «Petite Roque» di Maupassant (1885), la distanza è notevolissima. E non è solo dovuta a scelte artistiche individuali.

Attraverso la letteratura fantastica, è possibile ripercorrere le tappe di un processo che ha portato il fantasma a diventare una creatura sempre più ambigua e sfuggente, sospesa tra presenza e assenza, tra immaginario e reale, senza alcuna sintesi possibile. Lo spettro finisce per risolversi, in certi casi altamente significativi, in un'entità spettrale, quasi interamente atmosferica, sprovvista non solo dei suoi connotati tradizionali ma addirittura di una forma determinata e localizzabile. Poiché è impossibile decidere se le entità spettrali siano del tutto esterne o interne all'individuo che ne fa esperienza, e poiché non possono essere né incluse né escluse in un ordine qualsiasi della realtà rappresentata (il sonno e la veglia, l'immaginario e

il reale, il mondo dei vivi e l'aldilà), attraverso di esse è il mondo finzionale nel suo complesso a restare sospeso, in maniera irrisolvibile, tra due modalità di esistenza (la natura del determinismo materialistico e la realtà del soprannaturale).

Una delle più perspicue ragioni d'essere della narrativa fantastica, che è possibile riscontrare in autori molto diversi tra loro, sta proprio nell'insistenza con cui si cerca di mettere in crisi la logica fondata sulle opposizioni binarie. Un tentativo che doveva rivelarsi fecondo di straordinarie innovazioni tematiche e narratologiche, le quali sarebbero giunte a piena maturazione, diventando patrimonio della letteratura occidentale nel suo complesso, solo nel primo Novecento. Pensiamo per esempio a quelle figure inassegnabili che, nell'ambito dell'esteso processo di superamento del paradigma del soprannaturale tipico della letteratura novecentesca d'ispirazione fantastica, fanno collassare il fondamento rappresentativo della narrazione, in quanto non possono in alcun modo essere tradotte in immagine. Se già le entità spettrali ottocentesche minavano i presupposti della rappresentazione letteraria, in quanto tentavano di incorporare in essa contenuti inimmaginabili, trascendenti la significazione, gli strani esseri kafkiani o gli oggetti paradossali di Borges la portano compiutamente alla rovina. Il procedimento che presiede alla creazione di queste figure è per certi versi prossimo a quello conosciuto come 'presa alla lettera della metafora', tipica della fiaba prima e del fantastico ottocentesco poi. Ma se la presa alla lettera della metafora, spezzando la separazione tra piano verbale e piano rappresentativo sulla quale si regge l'illusione referenziale, mette a rischio la tenuta della realtà rappresentata, qui la materializzazione del contenuto rappresentativo di un'espressione puramente verbale non può essere portata a termine, e produce quindi una frattura dell'illusione referenziale, che svela la natura fittizia del mondo finzionale nel suo complesso.

Al di là di questo procedimento specifico, che ha raggiunto in Kafka e Borges una perspicuità e un'esattezza forse ineguagliate, l'ascendenza del fantastico ottocentesco e delle sue innovazioni è riscontrabile ben oltre i confini normalmente tracciati attorno alla cosiddetta letteratura fantastica novecentesca (si parli o meno di 'fantasticizzazione'). Solo l'eccessiva settorialità degli studi letterari, che ha contribuito a far apparire la narrativa fantastica, se non isolata, quantomeno laterale rispetto al tronco principale della storia della letteratura, ha potuto mascherare il suo apporto decisivo allo sviluppo delle strategie modernistiche per il superamento del naturalismo.

2.

L'importanza storico-archeologica del fantastico non è limitata al campo letterario. Attraverso le sue immagini, viceversa, è possibile trovare una via d'accesso a una delle molteplici temporalità di cui si compone il presente, ovvero a un'imponderabile dimensione del reale che in epoca moderna si è cercato con ogni mezzo di respingere tra le illusioni del passato. Voglio dire che il suo concentrarsi sui corpi sottili che

emanano dagli oggetti e dalle merci, che circolano spettralmente fra io e non-io, l'esplorazione delle regioni più remote e oscure di una psiche soggetta a pulsioni incontrollabili e coattive, che sembrano promanare dal mondo esterno tanto quanto dall'interiorità, lo hanno reso sorprendentemente attuale in un'epoca in cui il feticismo della merce e le immagini mediatiche sono diventati attori storici primari. Non stupisce, quindi, che molti grandi filosofi del Novecento prolunghino con le loro traiettorie di pensiero, spesso in modo esplicito e con profonda cognizione, alcune delle linee immaginarie già tracciate nella letteratura ottocentesca.

Altrove ho avuto modo di notare, per quanto troppo sbrigativamente, come la narrativa fantastica sia un viatico fondamentale per porre in una prospettiva storica l'idea benjaminiana di «aura», e quella per certi versi simile di «cosa» in Heidegger; e come la filosofia tedesca del Novecento, da Ernst Bloch a Siegfried Kracauer, fino a Günther Anders, abbia fatto riferimento al fantasma, al magnetismo, al paradigma magico per rendere ragione di fenomeni caratteristici della società del tempo, situati in un'inafferrabile sfera dell'esperienza (cfr. Puglia, 2020: soprattutto 89-91, 253, 275 sgg.). Recentemente, inoltre, la spettralità è diventata, forse più che mai, un fulcro speculativo di primaria importanza, in particolare nel contesto di una filosofia impegnata nella destrutturazione del binarismo. Il pensiero si volge inevitabilmente verso Jacques Derrida, il quale si è occupato del fantasma almeno a partire dall'inizio degli anni Ottanta fino agli ultimi giorni della sua vita. *Spectres de Marx* (1993), che insieme a *Mal d'archive* (1995) contiene il nucleo delle idee derridiane sull'argomento, è diventato un riferimento imprescindibile per il consistente numero di studiosi che sono tornati a interessarsi di fantasmi – per cui si è potuto parlare, non so quanto a ragione, di un vero e proprio *Spectral Turn*.

È in tale contesto che s'inserisce il presente contributo, il quale è volto a fornire alcuni dettagli circa la presenza del fantastico e del fantasma nel pensiero di un filosofo solo marginalmente associato agli studi sul fantastico e la spettralità: Giorgio Agamben. L'obiettivo è duplice. Da un lato vorrei discutere brevemente il contributo di Agamben agli studi sul fantastico; dall'altro intendo mostrare come la costruzione di uno dei suoi concetti più originali e notevoli nell'ambito del pensiero politico abbia alle spalle – tra le altre cose, certo, ma comunque in misura considerevole – un'ampia riflessione sulla dimensione fantastica e spettrale della realtà.

3.

Era quasi inevitabile che la filosofia di Derrida, così tenacemente dedicata alla decostruzione del binarismo, approdasse alla riflessione sui fantasmi, i quali transitano incuranti tra frontiere ritenute invalicabili. Invece spettralità e fantastico, in senso lato, non sono un *aboutissement* dell'avventura del pensiero agambeniano, ma si situano, viceversa, ai suoi esordi.

Non molti sanno che una benemerita collana italiana di letteratura fantastica inaugurata nel 1966, «Il Pesanervi: i capolavori della letteratura fantastica», fu

potentemente influenzata da Agamben, come la stessa Ginevra Bompiani, che la dirigeva, ha recentemente rivelato. Anzi, l'idea stessa del «Pesanervi», ha detto Ginevra Bompiani, «era di Giorgio Agamben e mia, che la proponemmo [a mio padre Valentino] tornando dopo un lungo soggiorno a Parigi» (Gambetti, 2021: 9). Forse non è un caso, peraltro, che i due abbiano concepito l'idea di una collana di letteratura fantastica proprio in Francia, dove il dibattito sul fantastico era intenso, e che proprio in quegli anni vedeva apparire i saggi capitali di Roger Caillois (*Au cœur du fantastique*, 1965; *De la féerie à la science-fiction*, 1966) e Louis Vax (*La Séduction de l'étrange*, 1965). In Italia, invece, dal punto di vista critico le cose andavano diversamente, benché la fioritura della letteratura italiana d'ispirazione fantastica avesse già dato alla luce splendidi capolavori. Il fantastico, in quanto categoria critico-estetica, era in Italia del tutto ignorato, com'è testimoniato dal fatto, per addurre un esempio particolarmente esplicito, che si cercherebbe invano un'occorrenza di 'fantastico' nell'antologia di Contini, *Italie magique*, pubblicata per la prima volta in Francia nel 1946.

Quest'assenza non era sfuggita ai giovani ideatori del «Pesanervi». L'obiettivo della collana, ha dichiarato infatti Ginevra Bompiani, era quello di «introdurre in Italia la letteratura fantastica, che la critica di sinistra spregiava con miopia» (Gambetti, 2021: 6). Un obiettivo che Agamben doveva certo condividere, e al quale fattivamente partecipò, insieme a un altro collaboratore dell'impresa editoriale: Juan Rodolfo Wilcock. Agamben propose molte delle opere che avrebbero fatto parte della collana; tradusse *Il Monaco* di Lewis nella versione di Artaud (a quattro mani con Ginevra, 1967) e *Il supermaschio* di Jarry (che è anche corredato da un suo saggio critico, 1967); e, con ogni probabilità, scelse il titolo stesso della collana, tratto dall'omonimo testo di Artaud (1927).<sup>1</sup>

Già solo alla luce di ciò, e considerando il valore e la varietà delle opere che compongono «Il Pesanervi», non c'è dubbio che il giovane Agamben è stato un cultore del fantastico (e certo la frequentazione dei più anziani Wilcock e Calvino, che Agamben vedeva proprio negli anni parigini, non sarà stata senza effetto). Solo che 'fantastico', qui, non ha il significato attribuitogli dagli studiosi esclusivisti.<sup>2</sup> Viceversa, il fantastico era inteso da Agamben (e Bompiani) in senso inclusivo, cioè non come un genere letterario, sia esso storico o teorico, ma come «una vena narrativa, che scorre attraverso la letteratura accanto alla vena realistica»; una vena che si sarebbe però differenziata, «negli ultimi secoli», «in fantascienza, fantasy, noir,

<sup>1</sup> Un titolo, per inciso, che non può che apparire felice ai cultori del genere, se si pensa che «le pèse-nerfs», «une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit» (Artaud, 1970: 121), è proprio qualcosa di inimmaginabile, che, quantunque sia senz'altro più prossimo agli oggetti surrealistici (si pensi solo all'*enveloppe silence* di Breton), non è privo di affinità con gli enti finzionali irrepresentabili di cui si parlava sopra.

<sup>2</sup> Come nota Ceserani (1996: 8), gli esclusivisti sono quegli studiosi per i quali il fantastico è formato da un *corpus* di testi che, sulla base di una motivazione sia tematica sia formale o stilistica, andrebbero distinti tanto dalle opere realistiche quanto dal romanzo gotico, dalla fiaba, dalla leggenda sacra e così via. Tra costoro potremmo citare, per limitarci ai nomi più noti, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Jean Bellemin-Noël, Eric Rabkin, Christine Brooke-Rose, Rosalba Campra, Jacques Finné, Italo Calvino e lo stesso Ceserani.

detective story, ecc.» (Gambetti, 2021: 6). La scelta di testi del «Pesanervi» – di per sé molto significativa, per quanto inevitabilmente dettata anche dalle contingenze – riflette questa idea, e sembra essere orientata alla costruzione di una galleria di opere straniere, per lo più mai apparse in traduzione italiana, che esemplifichino la moderna differenziazione del fantastico. In effetti, sono tutte opere pubblicate fra Otto e Novecento (una sola eccezione: *Vathek* di Beckford, che apre la collana), anche se con una netta prevalenza di testi novecenteschi, che spaziano dal gotico (*Melmoth l'errante* di Maturin) a Jarry, dalla *ghost story* (M.R. James) alla proto-fantascienza (*L'Ève future*), da Bioy Casares (*L'invenzione di Morel, Il sogno degli eroi*) a Julien Gracq (*Nel castello di Argol*).

4.

Non solo il titolo della collana, ma l'idea medesima di fantastico che sta alle spalle del «Pesanervi» proviene quasi certamente da Artaud e dai surrealisti. L'avversione di Breton nei confronti del fantastico ottocentesco, come pure la sua predilezione per il meraviglioso, ovvero per un fantastico che nulla ha a che vedere con le preoccupazioni del genere storico (e che dunque è sostanzialmente sinonimo di meraviglioso), sono note.<sup>3</sup> Ebbene, nella pronuncia di Artaud, il senso della parola 'fantastico' è sostanzialmente lo stesso che in Breton. Nell'«Avvertenza» posta a introduzione della sua riscrittura del *Monaco*, infatti, il fantastico è concepito inclusivamente; indica cioè quello che «rovescia a piene mani questa realtà». *Il Monaco* affascinava Artaud, e gli sembrava «un libro riuscito e attuale», esattamente perché, «quali che possano essere in proposito le reazioni delle mode letterarie», Lewis aveva dato libero sfogo al fantastico, rendendo il soprannaturale «la cosa più naturale del mondo», ovvero «una realtà come le altre» (Lewis, 1967: 12-13).<sup>4</sup> Artaud era all'epoca, insieme a Heidegger e Benjamin, uno degli *auctores* di Agamben, e dunque non stupisce che costui, nella sua precoce esplorazione dei territori del fantastico, abbia seguito la guida di Artaud. In uno dei suoi primissimi articoli scientifici, apparso su *Tempo presente* nel 1966 e mai raccolto in volume, l'ammirazione del giovane Agamben per Artaud, come pure la sua partecipazione alle idee e concezioni che discute – una partecipazione forse non del tutto consapevole di quanto ciò che lo attirava fosse gravido di sviluppi –, è evidente in ogni pagina (e balena pure in alcuni componimenti poetici, intitolati «Ricerca della Pietra e dell'Ombra», che nel 1968 avrebbe pubblicato su *Nuovi Argomenti*). Qui Agamben nota una convergenza e traccia un parallelo prolungato fra l'idea del Nero e dell'ombra in Artaud e alcune concezioni dello Schelling dei *Quattro metalli nobili*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Il testo critico più prossimo alle idee surrealistiche in materia di fantastico è certamente *Le Miroir du merveilleux* di Pierre Mabille (1940), che Breton non poteva che apprezzare.

<sup>4</sup> Ricordo che nel *Manifesto del surrealismo* (1924) Breton si esprime in modo analogo circa il romanzo di Lewis (cfr. Breton, 1979: 24).

<sup>5</sup> Quanto Schelling occupasse in quel periodo la mente di Agamben lo testimonia un episodio avvenuto durante il primo dei seminari tenuto da Heidegger a Le Thor nell'estate del medesimo 1966. Una delle prime domande che Agamben,

In sostanza, Agamben vede Artaud collocarsi nella «linea di pensiero» che era stata di Schelling; una «linea di pensiero» che aspira «a rendere all'uomo l'essere proprio dell'uomo interrogando l'ombra che si lascia dietro la nostra cultura» (Agamben, 1966: 61). Proprio come Schelling, riprendendo e sviluppando alcune idee di Giordano Bruno, mirava a superare la molteplicità *rappresentata* dalle determinazioni dei quattro metalli, e a individuare un *Urstoff*, un 'punto di indifferenza' – materiale anch'esso, ma semplice e indivisibile – capace di risolvere il conflitto tra corporeo e incorporeo, fra Natura e Spirito, così Artaud voleva «résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé» (Artaud, 2017: 80).

Il teatro, per Artaud, doveva essere proprio come questo oro spiritualizzato, il cui «miraggio» egli vedeva balenare «*al di là dell'estremo limite*» (Agamben, 1966: 61) di una selva infernale popolata di ombre e doppi, attraverso la quale si lanciava, rischiando la vita, in cerca dell'unica possibilità di salvezza. Solo al di là della selva del Nero, infatti, il teatro poteva di nuovo diventare una «cosmogonia in cui gli uomini, al limite dell'ultima frontiera infernale, rifanno gli Dei e fondano la possibilità di ogni azione veramente sacra» (70).

«C'è in Artaud», scrive Agamben, «un'idea inabitabile che dà senso a tutto quello che egli ha scritto sulla poesia e sul teatro, un'idea tetanizzante che percorre come un brivido di terrore la cultura europea, e quest'idea è il Nero»:

La sua ombra appare alla fine del XVIII secolo, come il doppio sinistro degli ultimi lumi della *Aufklärung*; e la sua febbre, la febbre di misurarsi con l'impossibile, raggiunge gli intelletti più vivi del momento: Shelley, Maturin, Coleridge e, nella sua cella, Sade, che scriveva a un amico di inviargli le opere della Radcliffe (e dichiarava, nelle *Idées sur le roman*,<sup>6</sup> di preferirle Lewis) e, più tardi, Baudelaire che ne fece la sua dimora [...]. Poe, Nerval, Rimbaud, i surrealisti, pagarono tutti il loro tributo a queste esperienze crepuscolari del pensiero. (67)

Il Kleist del *Teatro delle marionette*, Chamisso, Villiers de l'Isle-Adam, lo Strindberg di *Inferno* e Marcel Schwob completano, in questo saggio giovanile, il gruppo di autori che si situano nella medesima «linea di pensiero» che è stata di Artaud. Un gruppo nel quale Hoffmann, capostipite del fantastico come genere storico e punto di riferimento per molti degli autori summenzionati, non avrebbe certo sfigurato. Infatti, anche sorvolando sul fatto, pur meritevole di approfondimento, che Hoffmann negli *Elisir del diavolo* ha compiuto con l'amato *Monaco* di Lewis un'operazione per certi versi analoga a quella che più tardi avrebbe realizzato Artaud (penso soprattutto allo sfrondamento delle lungaggini e digressioni tipiche del gotico), egli è stato forse quello che più coerentemente ha cercato, esplorando le zone più buie dell'esperienza

---

«in una pausa», rivolge all'anziano filosofo tedesco è che cosa pensasse «del tardo Schelling, con le sue letture esoteriche e alchimiche» (Agamben, 2022: 32-33).

<sup>6</sup> *Sic.* In realtà, il titolo del saggio di Sade è «*Idée sur les romans*».

e della mente, quel ‘punto di indifferenza’ cui anelava anche Schelling – dal quale peraltro Hoffmann è stato fortemente influenzato.

5.

Nella prima monografia pubblicata da Agamben, il Nero affiora solo in maniera frammentaria, anche perché *L'uomo senza contenuto* (1970) è uno studio di estetica pura, incentrato sulla figura dell'artista e sullo statuto dell'opera d'arte tra Otto e Novecento. Ma Agamben, che non aveva affatto abbandonato la ricerca di un ‘punto di indifferenza’, o meglio di una «terza area» (Agamben, 2006: 69) che sfuggisse all'opposizione binaria di significato e significante, soggetto e oggetto, presenza e assenza, era ricondotto verso una regione che al pensiero moderno non poteva che apparire inquietante. Qui trovava ad attenderlo figure demoniche, fantasmi del desiderio e dell'immaginazione, corpi sottili, aure, feticci. E trovava anche l'oscuro significare delle forme simboliche ed emblematiche: forme dove negazione e affermazione verrebbero messe fuori gioco, e che farebbero emergere, come pura differenza, differimento e dislocazione, quella «barriera resistente alla significazione» (Lacan) che si sottrae al linguaggio, ma sulla quale si fonda il significare stesso. *Stanze* (1977), il secondo libro di Agamben, è interamente dedicato all'analisi topologica di questa regione popolata di fantasmi, ed è orientato dalla convinzione che «solo se si è capaci di entrare in rapporto con l'irrealtà e l'inappropriabile in quanto tali, è possibile appropriarsi della realtà e del positivo» (Agamben, 2006: XVI). *Stanze* non parla di spettri, ma tanto il demone meridiano del malinconico, quanto lo pneuma fantastico, senza il quale l'amore cantato dalla poesia trobadorica rimane per Agamben incomprensibile, si situano nella medesima area intermedia fra soggetto e oggetto che nella narrativa fantastica è occupata dalla dimensione auratico-spettrale. Sembra di poter seguire, cioè, una medesima «linea di pensiero» che, in vari tempi e luoghi dell'avventura culturale occidentale, ha trovato espressione in maniera diversa: dalla concezione medievale dello *spiritus phantasticus*, all'emblematismo rinascimentale e barocco; dalle figure spettrali della letteratura di Hoffmann e compagni, alla trasfigurazione delle cose sprigionatasi dalla mostruosa accumulazione di merci d'epoca capitalista. Sebbene nell'esplorazione dei rapporti tra parola e fantasma operata da Agamben la letteratura fantastica sia sostanzialmente assente, anche perché in *Stanze* si parla di *fantasmes* e non di *fantômes*, egli era perfettamente consapevole dell'esistenza di questo *phylum*. In un passaggio della sua speculazione sulla forma emblematica, Agamben rileva come essa fosse considerata con disagio in epoca post-illuministica, quando la «forma propria» aveva ormai affermato il suo «fermo dominio»:

Il mondo delle raffigurazioni emblematiche, in cui un'intera epoca aveva visto l'espressione più «acuta» della spiritualità umana, non è tuttavia, per questo, semplicemente abolito. Esso diventa ora il magazzino di rottami in cui l'Inquietante pesca i suoi spauracchi. Le creature fantastiche di Hoffmann e di Poe, gli oggetti animati e le caricature di Grandville e di Tenniel fino al rochetto Odradek nel racconto di Kafka, sono, da



questo punto di vista, un *Nachleben* della forma emblematica, né più né meno di come certi demoni cristiani rappresentano una «vita postuma» di divinità pagane. (171)

Agamben non sviluppa questa intuizione, che pure apre per i cultori del fantastico prospettive di studio ricche d'interesse. Il fantastico di Hoffmann e Poe, ovverosia dei due autori più decisivi per lo sviluppo e l'evoluzione del genere storico, viene presentato qui, con Warburg, come una figura originariamente postuma. Il fantastico e le sue «creature» sarebbero contrassegnate, cioè, dalla *revenance* di un «dinamogramma» (Warburg) o di un «gesto verbale» (Jolles) di cui la forma dell'enigma e dell'emblema erano portatrici.<sup>7</sup> Nel fantastico, però, la «tensione potenziale» insita nella forma emblematica, riattualizzandosi nell'incontro con una nuova epoca, subirebbe una nuova «polarizzazione», la quale cambia il segno di questa tensione da positivo a negativo e inalbera così le insegne dell'Inquietante (cfr. Agamben, 2006: 137-138).<sup>8</sup>

Tutta una filosofia della storia delle forme è insita in queste idee. Una filosofia secondo la quale il fantastico non può che apparirci esso stesso come foriero di una «tensione potenziale» che, riattualizzandosi nel Novecento, è pronta a conoscere nuove polarizzazioni e cambi di segno. Andrebbe riconosciuto cioè che il fantastico, in quanto «figura» di genere (Benjamin), è bifronte, essendo rivolto tanto al passato – non solo alla tradizione emblematica ma anche a quella epico-legendaria e fiabesca – quanto al futuro.

È proprio in questa cognizione che mi sembra sia contenuto uno dei più importanti contributi agambeniani agli studi sul fantastico, in quanto lascia intravedere delle direttrici di ricerca non ancora sufficientemente esplorate. Da una parte, andrebbe chiarito in che modo esso si configura come sopravvivenza di forme preesistenti; dall'altra, andrebbe riconsiderato il suo lascito alla cultura novecentesca nel suo complesso.

Se il fantastico viene inteso come un genere letterario che trova una delle sue più profonde ragioni d'essere nell'esplorazione di una zona intermedia fra soggetto e oggetto, tra immaginario e reale, ovvero, sulla scorta di Agamben, come una forma simile a quella emblematica, che fa segno verso la «barriera resistente alla significazione», esso non può che apparirci un momento decisivo della modernità occidentale, la cui portata travalica i confini della letteratura. Pensiamo solo, per rimanere nel contesto del pensiero agambeniano, a quel vasto processo di «feticizzazione dell'oggetto operata dalla merce» già descritto da Marx, alla cui ricognizione Agamben dedica il capitolo di *Stanze* intitolato «Nel mondo di

<sup>7</sup> Anche Caillois, in *Au cœur du fantastique*, ha accostato fantastico ed emblema. Nella sua idea, un emblema del quale si è perduta la chiave interpretativa è capace di suscitare una vertigine simile a quella prodotta dalle opere fantastiche.

<sup>8</sup> Warburg è una figura decisiva per il pensiero di Agamben. Per rendersene conto è sufficiente leggere un articolo apparso in *Settanta* nel 1975, poi ripreso e ampliato su *Aut Aut*, dove la «scienza senza nome» inseguita da Warburg viene caratterizzata da Agamben, nel modo a suo avviso «meno infedele», come «iconologia dell'intervallo, dello *Zwischenraum*» (Agamben, 1984: 58). E cioè come una scienza umana che spezza gli argini disciplinari per indagare senza preclusioni quella «specie di terra di nessuno al centro dell'umano» che, nell'idea dello stesso Warburg, è anche il luogo del fantasma (58). Su Warburg (e Jolles) si veda anche Agamben, 2007.

Odradek» (Agamben, 2006: 46).<sup>9</sup> Qui Agamben ci conduce ancora una volta in un luogo dove le merci non sono meri oggetti «fuori di noi, nello spazio esterno misurabile», ma sono viceversa «al di qua degli oggetti e al di là dell'uomo in una zona che non è più né oggettiva né soggettiva, né personale né impersonale, né materiale né immateriale»; le merci sono, cioè, in una «terza area», distinta «tanto dalla realtà psichica interiore che dal mondo effettivo in cui vive l'individuo» (69). È impossibile non rendersi conto di come il fantastico, dove forse per la prima volta quest'area dell'esperienza viene al linguaggio in maniera esplicita, sia un viatico fondamentale per la comprensione della medesima. Infatti, prima che in Baudelaire, cui Agamben fa riferimento in modo esteso, e indipendentemente da Marx, il lato fantasmagorico della merce aveva trovato nel fantastico ampia e pregnante espressione. È principalmente nelle pagine di Hoffmann, e più tardi di Gautier e di altri autori che si sono cimentati col genere fantastico, che una merce composta di una materia spettrale tanto interna quanto esterna all'individuo, una merce che ha la capacità di captare l'aura dell'oggetto di culto e di sprigionare incontrollabili desideri feticistici, fa il suo ingresso in letteratura.

6.

Se c'è una figura mentale che domina, con la sua logica del rinnegamento (*Verleugnung*), il paesaggio descritto in *Stanze*, questa è il feticcio. Come fosse un'immagine emblematica, il feticcio campeggia al centro del ragionamento di Agamben, avvicendolo con nodi che nessuna «forma propria» del linguaggio è in grado di sciogliere.<sup>10</sup> I meandri labirintici della *Verleugnung* conducono inevitabilmente verso quell'oggetto non-oggetto, né cosciente né inconscio, attraverso il quale il feticista riesce a «entrare in rapporto con l'irrealtà e l'inappropriabile in quanto tali». Ed è anzitutto nello «spazio» del feticcio che Agamben individua un modello topologico che ritornerà in molte delle sue opere successive. Infatti, lo spazio del feticcio, come quello dell'emblema, del fantasma e della merce, annuncia e precede, nel pensiero di Agamben, quella zona indifferenziata di esclusione inclusiva (o inclusione esclusiva) che è forse il contributo più originale, certo il più fortunato, della sua opera politica, e in particolare di *Homo sacer* (1995). D'altra parte, è stato lui stesso a scrivere, con un accenno che alla luce degli sviluppi futuri della sua filosofia diventa particolarmente significativo, che la domanda sul *dove* dell'uomo è «inseparabile» dalla domanda sul *dove* della cosa (Agamben, 2006: 69). Come la «terza area» occupata dal feticcio è più originaria rispetto allo spazio dell'oggetto, così è in una zona indifferenziata «che precede la distinzione fra sacro e profano, fra religioso e giuridico» che Agamben

<sup>9</sup> Il nucleo del capitolo era già contenuto in un articolo intitolato «Il dandy e il feticcio. Contributo allo studio delle origini della poesia moderna», apparso sui *Problemi di Ulisse*, 71, febbraio 1972, pp. 9-23.

<sup>10</sup> «[N]oi non possiamo che avvicinarci a qualcosa che deve, per ora, rimanere a distanza»: sono le ultime parole del volume (Agamben, 2006: 189).

individua «una struttura *politica* originaria» (Agamben, 1995: 82). La matrice rappresentata dall'*homo sacer*, dove vita nuda (*zōē*) e modo di vita (*bíos*) entrano in una zona di indiscernibilità, è cioè paragonabile, topologicamente parlando, alla matrice rappresentata dallo spazio del feticcio, in cui la separazione tra soggetto e oggetto è inoperabile.

Lascio ad altri l'onere di determinare quali conseguenze si possano trarre da questo isomorfismo per l'interpretazione critica del pensiero politico di Agamben; di verificare se questo isomorfismo possa suffragare l'ipotesi di una certa estetizzazione della sfera etica; o se invece si possa parlare dell'individuazione di una dimensione che trascende la separazione di etica ed estetica. Sta di fatto che gli esempi dell'affinità tra le topologie descritte in *Stanze* e *Homo sacer*, un'affinità che mi sembra di per sé molto significativa, potrebbero moltiplicarsi a piacere. Cosicché alcuni passaggi che a un primo sguardo potrebbero apparire tutto sommato marginali, nei quali Agamben paragona l'*homo sacer* dei Latini a una larva e a un morto vivente, e ne individua un corrispettivo nell'uomo-lupo medievale,<sup>11</sup> assumono un risalto particolare, perché diventano un sintomo inequivoco della sostanziale conformità, nella teoria agambeniana, tra l'area occupata dal fantasma e dal feticcio e quella 'zona di indistinzione' che sta tra sfera giuridica, religiosa e politica. E come Agamben, in *Stanze*, rivaluta concezioni ormai superate e tacciate d'irrazionalismo per la loro capacità di guidare il pensiero nell'esplorazione di una dimensione del reale repressa dall'ideologia dominante, così, in *Homo sacer*, decostruisce un «mitologema scientifico» che «ha messo durevolmente fuori strada le ricerche delle scienze umane», e cioè la «teoria dell'ambiguità del sacro», per fare presa su quella «dimensione giuridico-politica originaria» che coincide con la sacertà caratteristica della figura dell'*homo sacer* (Agamben, 1995: 83, 89).

In definitiva è possibile osservare come la ricerca filosofica di Agamben, tanto in *Stanze* quanto in *Homo sacer*, converga verso una medesima area originaria, individuata ora nella sfera estetica ora in quella etica. La «linea di pensiero» che era stata di Schelling e di Artaud, e nella quale senza dubbio vanno annoverati molti autori del fantastico come genere storico, è dunque la stessa in cui va collocata anche l'opera di Agamben, il quale ha individuato una matrice indifferenziata che archeologicamente, in senso foucaultiano, perdura non vista nel presente, assicurandone però la comprensibilità. È nella traslazione del 'punto di indifferenza' dalla sfera estetica a quella etica che va riconosciuto il contributo più fecondo e originale di Agamben a questa «linea di pensiero». E la fortuna delle acquisizioni agambeniane per la filosofia politica e del diritto non è testimonianza secondaria della vitalità postuma di un modello ermeneutico avverso al binarismo che, nel corso dell'Ottocento, aveva trovato modo di esprimersi attraverso le ombre.

---

<sup>11</sup> Così viene definito da fonti germaniche e anglosassoni il bandito (cioè colui che è stato oggetto di bando), sottolineando la condizione limite di un individuo «che abita paradossalmente» mondo animale e mondo umano «senza appartenere a nessuno» (Agamben, 1995: 117).

Se il recupero di alcune riflessioni schellinghiane sull'alchimia e sulle apparizioni può dirsi ormai compiuto in filosofia attraverso le opere di Agamben, di Žižek e di altri, e se a proposito del magnetismo e del sonnambulismo artificiale sono apparse negli ultimi decenni opere capitali come quelle di Méheust e soprattutto di Stengers, molto rimane ancora da fare in campo letterario per restituire all'ermeneutica che si esprime attraverso le opere del fantastico il posto che le compete nella storia del pensiero. A patto però di saper cogliere, oltre gli elementi retri e nostalgici delle figurazioni soprannaturali, lo sforzo di chi ha tentato di superare, attraverso il regno delle ombre, i limiti tracciati fra soggetto e oggetto, tra presenza e assenza. Solo così il fantastico potrà apparirci non solo come una forma narrativa altamente innovativa e sperimentale, non solo come un viatico decisivo per la comprensione della modernità occidentale, ma anche come una porta socchiusa su una dimensione del reale che sopravvive nel nostro presente.

### *Bibliografia*

- AGAMBEN, Giorgio (1966): «La 121<sup>a</sup> giornata di Sodoma e Gomorra», *Tempo presente*, XI, marzo-aprile, pp. 59-70.  
— (1984): «Aby Warburg e la scienza senza nome», *Aut Aut*, 199-200, gennaio-aprile, pp. 51-66.  
— (1995): *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.  
— (2006): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.  
— (2007): *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.  
— (2022): *Il tempo del pensiero. I seminari di Le Thor con Heidegger (1966 e 1968)*, Giometti & Antonello, Macerata.  
ARTAUD, Antonin (1970): *Œuvres complètes. I*, Gallimard, Paris.  
— (2017): *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.  
BRETON, André (1979): *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris.  
CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.  
GAMBETTI, Lucio (2021): *Il Pesanervi Bompiani (1966-1970)*, SO, Macerata.  
LEWIS, Matthew Gregory (1907): *The Monk: A Romance*, George Routledge & Sons, London.  
— (1967): *Il Monaco raccontato da Antonin Artaud*, trad. it. di Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Bompiani, Milano.  
PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.