

SILVIA DADÀ*

L'oscurità del reale. Levinas poeta dell'il y a.

L'opera di Levinas, per quanto schiettamente filosofica, non è mai stata esente dalla contaminazione letteraria: ne sono una prova la costellazione di citazioni tratte da poesia, teatro e romanzo che si scorgono in tutta la sua produzione, per non parlare dell'esplicito confronto con l'opera di Maurice Blanchot o con altri scrittori¹. Del resto, la necessità di sfuggire al linguaggio apofantico e totalizzante, espressione più propria dell'ontologismo di tutta la tradizione filosofica, che si attuerà da *Totalità e Infinito* in poi in direzione dell'*etica*, non può che avvenire attraverso un uso del linguaggio che

* Università di Pisa

¹ L'opera di Blanchot è oggetto di un'importante raccolta di saggi levinasiani, SMB, mentre gli altri poeti presi in considerazione nella produzione matura dell'autore, tra i quali Agnon, Celan, Jabés, Laporte, Picard, sono oggetto di profonde riflessioni in NP. La recente pubblicazione dei *Quaderni* scritti in prigione ha inoltre permesso di constatare l'importanza di poesia e letteratura sin dalla giovane età dell'autore. Affrontare il tema del rapporto tra pensiero levinasiano e fonti poetico-letterarie occuperebbe uno spazio assai più ampio di queste pagine (a questo proposito rimandiamo alla raccolta di saggi curata da D. Cohen-Levinas, 2011). In particolare, il rapporto tra la riflessione del filosofo lituano e il poeta Maurice Blanchot si snoda per tutta l'opera levinasiana e costituisce un punto fondamentale di riferimento, soprattutto per comprendere la nozione di *il y a* e il collegamento che essa intrattiene con quella blanchotiana di *neutre*. I luoghi dove l'affinità e le dissonanze tra i due possono essere riscontrati sono assai numerosi. Ci riferiremo, in questa sede, ai luoghi in cui il confronto sia esplicitato dallo stesso Levinas, limitandoci a fornire le indicazioni di bibliografia secondaria per un eventuale approfondimento. In particolare, rimandiamo all'importante articolo di Rolland (1985), il quale fornisce una lettura dei concetti di *il y a* e di *neutre* in correlazione al pensiero heideggeriano, e il saggio di Ronchi (1985), il quale pone a confronto Levinas, Blanchot e Bataille, accomunati da un "sapere passionale". Ricordiamo inoltre contributi più recenti, quali quello di Poirier (2001), di Marin (2007), e di Cools (2007) che forniscono una ricostruzione critica dei rapporti tra i due pensatori.

dica *altrimenti*, attraverso l'uso della metafora, dell'enfasi, del paradosso, un linguaggio allusivo che sfiori la realtà senza mai fissarla nell'essere². Tuttavia la parola poetica, possibile via per esprimere l'inesprimibile etico per il Levinas maturo, non conosce solo questa accezione, non comunica solo l'*al di là*, ma ad esso è affidata anche la via di accesso alla dimensione che sta *al di sotto* del *logos*, a quel sostrato anonimo dell'essere che nelle opere giovanili, in particolare in *Dall'esistenza all'esistente* (1947), prende il nome di *il y a*. In effetti, le due più esplicite trattazioni di carattere estetico elaborate dall'autore si trovano in stretta correlazione con questa nozione; la prima, situata nel capitolo secondo dell'opera del 1947, nel paragrafo dal titolo *l'esotismo*, introduce proprio la descrizione di questa «esistenza senza mondo»; l'altra, apparsa sotto forma di articolo l'anno dopo, espone una teoria estetica che si pone in stretta continuità con la precedente. La poesia, come più in generale l'arte, sembra quindi un'anticamera che permette di provare «il brivido - e l'illusione pericolosa - di intravedere l'*il y a* senza cadervi dentro»³, sperimentare la vertigine e l'orrore di fronte all'abisso dell'indistinzione. Non è un caso che la descrizione del concetto venga spesso affidata a un linguaggio chiaramente poetico, ricco di allusioni e suggestioni di carattere *prefilosofico* e *prelogico*. Se questa è la considerazione del giovane Levinas nei confronti dell'opera artistica, può stupire che durante gli anni universitari a Strasburgo, fino al 1929, sia lo stesso autore a sperimentare la modalità espressiva della poesia. La possibilità di spingere lo sguardo in questa dimensione in un certo senso più intima e originaria ci è offerta dalla recente pubblicazione degli inediti, i quali costituiscono ormai una fonte imprescindibile per comprendere realmente il pensiero levinasiano⁴. Possediamo 71

² In *Totalità e Infinito* si coglie la problematica e la necessità di trovare un linguaggio che non assimili l'Altro al Medesimo, riconducendolo alle sue categorie di comprensione. Sarà soprattutto in *Altrimenti che essere* che avverrà il cambio di registro, attraverso l'uso di metafore di origine principalmente biblica. Importante, per questa "evoluzione lessicale" la critica di Derrida in *Violenza e Metafisica* (1971).

³ Ciglia (1982), p. 279.

⁴ All'interno del progetto di pubblicazione delle opere complete di Levinas, sono stati pubblicati tre volumi contenenti gli inediti dell'autore. Il primo (*Op. I*),

componenti, nella maggior parte dei quali si attestano tematiche e descrizioni che verranno successivamente riprese in *Dall'esistenza all'esistente*. Alcune di queste poesie sembrano proprio offrirci una forma *non-mediata*, un modo diretto di cogliere l'*il y a* senza l'"organo-ostacolo" della parola filosofica, che nell'intento di rendere intellegibile una nozione, la lascia sfuggire via dalle sue griglie. L'*il y a* si rivela quindi accessibile attraverso la poesia e descritto nel suo essere, proprio attraverso i versi di vari poeti, compresi quelli scritti dallo stesso Levinas. Ci soffermeremo, qui, su questo periodo giovanile, andando a integrare la trattazione filosofica del tema dell'*il y a*, la teorizzazione estetica della poesia, e la produzione poetica del nostro autore, con una particolare attenzione a tre componimenti de 1923, in cui le risonanze con questa dimensione anonima e impersonale sono assai evidenti.

1. L'esistenza senza mondo e il fenomeno artistico

Dall'esistenza all'esistente è la prima opera in cui Levinas esprime il suo pensiero autonomo. In essa confluiscono i risultati filosofici, in particolare lo studio della fenomenologia a Friburgo con Husserl e Heidegger; e le esperienze biografiche, quali la guerra e la prigionia che l'autore si trova ad affrontare per 5 anni, dal 1940 al 1945⁵. Proprio durante la reclusione avverrà la prima elaborazione dell'opera. Come si intuisce dal titolo, il nucleo problematico di partenza è la differenza ontologica heideggeriana, tra esistenza ed esistente, poiché

contiene gli appunti degli anni di prigionia, gli scritti immediatamente post-bellici e gli appunti del periodo 1949-66, compresi le annotazioni preparatorie per *Totalità e Infinito*; nel secondo (*Op. II*) sono invece raccolte le varie conferenze tenute da Levinas al Collège Philosophique fondato da Jean Wahl, tra il 1947 e il 1964; il terzo volume (*Op. III*), invece, raccoglie le poesie scritte tra il 1921 e il 1929 in lingua russa, le bozze dei due romanzi incompiuti scritti durante gli anni di prigionia, e alcune note sul tema dell'eros scritte anch'esse in cattività.

⁵ Imprigionato in Francia nel 1939 e poi trasferito in Germania, passa qui cinque anni nel campo di lavoro di Magdeburg, vicino a Hannover. Le condizioni della convenzione di Ginevra gli permettono di far valere il suo stato di soldato sulla sua origine ebrea, e di sfuggire così al campo di concentramento. A tale sorte non sfuggiranno invece i suoi parenti rimasti in Lituania. Per le notizie biografiche sugli anni della prigionia si veda Malka (2003), in particolare il capitolo *La prigionia*, pp.75-94.

Levinas intende partire dalla descrizione dell'essere in generale per mostrare la nascita del soggetto dallo sfondo anonimo dell'esistenza. Come sottolinea Taminioux, il titolo, quindi, dall'esistenza all'esistente, «n'est donc pas seulement post-heideggérienne, il est aussi anti-heideggérienne»⁶.

L'essere, semplicemente, c'è, e non possiamo farne esperienza nella sua purezza senza polarizzarlo in un ente, poiché ogni sorta di relazione con esso implica la presenza di soggetti, di sostantivi, a cui il verbo si riferisca. L'essere in generale è, quindi, *anonimo* e *impersonale*: esso precede il mondo degli enti e della materia, con cui il soggetto entra in relazioni di bisogno o di conoscenza. A differenza dell'entusiasmo con cui Heidegger si pone alla ricerca del *Sein*, identificando invece il male con il nulla, Levinas non esita a definire lo stesso essere un male, il *mal d'essere*, il peso dell'esistenza che ogni ente porta con sé da cui già nel 1935 si sentiva il bisogno di evadere⁷.

Se negassimo il mondo, attraverso un esperimento mentale, simile alla husserliana *epoché*, per sospendere l'esistenza di tutte le cose, che cosa rimarrebbe? Rimarrebbe quel qualcosa che è più forte di qualsiasi negazione, quel fondo che precede ogni distinzione, sia quella tra essere e nulla che quella tra soggetto e oggetto. C'è *qualcosa* che

⁶ Taminioux (2006b), p. 89. L'atteggiamento di Levinas nei confronti di Martin Heidegger cambia radicalmente nel corso della riflessione levinasiana. Tra il 1928-29 aderisce in modo entusiastico alla proposta del maestro di cui segue le lezioni a Friburgo, assiste allo storico scontro con il neokantiano Cassirer a Davos cogliendo nella filosofia heideggeriana il potenziale rivoluzionario, tuttavia coglie in modo acuto e repentino la possibile vicinanza tra questo tipo di pensiero e l'ideologia nazionalsocialista. La rottura definitiva, testimoniata in numerose interviste successive, avviene al momento dell'adesione di Heidegger a questo partito. L'abbandono di tale filosofia non porta mai Levinas a rinnegarne l'importanza, consapevole che «da essa non si può uscire in direzione di una filosofia che potremmo chiamare pre-heideggeriana». (*EE*, p.13).

⁷ Ricordiamo, infatti, che nell'opera del 1935, dal titolo appunto *Dell'evasione*, le analisi fenomenologiche del bisogno, del piacere, sino a quella della nausea, erano volte a dimostrare che la causa della necessità di evasione stesse nella pienezza dell'essere che dava senso di soffocamento, e non a un difetto, a un'imperfezione del nostro possesso dell'essere stesso.

accade, «non fosse altro che la notte, il silenzio, il nulla»⁸. Non ne abbiamo una vera e propria esperienza in quanto non è oggetto di nessun pensiero, e per questo non può essere propriamente descritto se non tradendolo, poiché dal momento in cui il soggetto riflette su di esso, esso non è già più lì. «Indicheremo questa “consumazione” impersonale, anonima, ma inestinguibile dell'essere, che mormora al fondo del nulla stesso, con il termine *il y a* »⁹: l'espressione è alla terza persona, «come “piove” o “fa caldo”»¹⁰, il soggetto è impersonale¹¹, inghiottito da questa neutralità.

La descrizione di questo essere che soffoca e inquieta è svolta tramite immagini che coinvolgono tutti i registri sensoriali: il brulichio di punti che riempiono il buio, il mormorio costante che riempie il silenzio; l'impalpabile densità del vuoto. Levinas si serve inoltre di metafore del paradosso e della contraddizione: «l'assenza di tutte le cose torna come una presenza», «densità dell'atmosfera», «pienezza del vuoto», «mormorio del silenzio»¹²; è un vero e proprio «campo di forze» opposte, che si neutralizzano, senza annullarsi. Come abbiamo già detto, l'essere, *in-definito* e *in-distinto*, precede ogni esperienza e ogni conoscenza, precede, quindi, ogni soggetto: quando il soggetto, sostantivo, appare, la neutra esistenza non è già più lì. Proprio per questo motivo, per esprimerlo si avvale spesso della *coincidentia oppositorum*, che sfiora l'essere senza cristallizzarlo in un concetto.

⁸ Ivi, p. 50.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *TA*, p. 22.

¹¹ Per capire il peculiare statuto della terza persona rispetto alle prime due, è necessario riferirsi alle riflessioni del famoso linguista francese Emile Benveniste, il quale rappresenta un punto di riferimento fondamentale nel panorama intellettuale di metà del XX secolo. Nel suo scritto *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, Benveniste enfatizza la distanza che intercorre tra le prime due persone e la terza: se da un lato l'io e il tu risultano legati da un sodalizio linguistico dovuto al loro carattere dialogale dal fatto di essere interscambiabili a seconda di chi svolga il ruolo di parlante e chi di interlocutore all'interno del discorso diretto, è escluso da questa dinamica relazionale personale, tanto da poter essere definito come *non-persona*. L'esempio riportato da Benveniste, non a caso, è proprio lo stesso di Levinas, soltanto espresso in lingua inglese: *it rains*. Per la questione della terza persona e il suo rapporto con l'impersonale rimandiamo a Esposito (2007).

¹² *TA*, p. 22.

Tra le varie immagini, quella prediletta da Levinas per descrivere questa esistenza anonima è la notte, «esperienza stessa dell'*il y a*»¹³. Può capitare di finire in quello stato in cui il peso dell'atmosfera sembra tenerci incatenati al letto, come avvolti in una pesante nebbia dalla quale non riusciamo più a distinguerci e lì riaffiorano le paure indeterminate del bambino che è in noi. È l'oscurità che ingloba il soggetto facendogli perdere ogni punto di riferimento: come il protagonista del romanzo *Thomas l'Obscur* di Blanchot¹⁴, che troviamo esplicitamente citato da Levinas¹⁵. Nel secondo capitolo Thomas, il quale si ritrova in una buia cantina, è paralizzato dall'impossibilità di vedere e dal senso di soffocamento:

en avant, en arrière, au-dessus de lui, partout où il portait les mains, il se heurtait brutalement à une paroi aussi solide qu'un mur de maçonnerie; de tous côtés la route lui était barrée, par tout un mur infranchissable, et ce mur n'était pas le plus grand obstacle, il fallait aussi compter sur sa volonté qui était farouchement décidée à le laisser dormir là, dans *une passivité pareille à la mort*. Folie donc; dans cette incertitude, cherchant à tâtons les limites de la fosse voûtée, il plaça son corps tout contre la cloison et attendit. Ce qui le dominait, c'était le sentiment d'être poussé en avant par son refus d'avancer¹⁶.

Questa dimensione anonima dell'*il y a*, così piena e indeterminata allo stesso tempo, si esprime attraverso l'esperienza-limite dell'*insonnia*. Con essa assistiamo a uno smarrimento della soggettività nella corrente anonima dell'oscurità.

¹³ *EE*, p. 50.

¹⁴ Riportiamo qui un passo più recente rispetto a *Dall'esistenza all'esistente*, ma in cui si tratta della notte con un linguaggio assai vicino all'opera levinasiana: «Ma quando tutto è sparito nella notte, il «tutto è sparito» appare. È l'altra notte. [...] Ciò che appare nella notte è la notte che appare, e l'estraneità non viene soltanto da qualcosa di invisibile che si farebbe vedere al riparo e nella sollecitazione delle tenebre: l'invisibile è allora ciò che non si può cessare di vedere, l'incessante che si fa vedere». Blanchot (1967), p. 139.

¹⁵ Come scrive Levinas in riferimento a questo romanzo: «La presenza dell'assenza, la notte, la dissoluzione del soggetto nella notte, l'orrore d'essere in seno a tutti i movimenti negativi, la realtà dell'irrealtà, vi sono mirabilmente descritti». *EE*, p. 56 n.

¹⁶ Blanchot (1941), p. 15 n.

Saremmo portati, dalla tradizione illuministica della quale siamo figli, a vedere nella veglia la più alta espressione di presenza a sé e di controllo del soggetto: qui invece è assunta come esempio di massima passività e perdita di sé. Come precisa lo stesso autore, non si tratta di una semplice veglia, la quale comprende sotto di sé la libertà del sonno, ma di una veglia non intenzionale, di uno stato privo di coscienza in cui il soggetto continua a stare sveglio senza avere la possibilità di non farlo. Non è il soggetto a decidere, non è lui ad avere potere su se stesso: è la notte stessa che veglia. L'essere quindi non può essere controllato, è «senza padrone¹⁷: l'uomo non è, heideggerianamente, pastore dell'essere, ma un semplice relitto perso in balia del suo scorrere. Nella veglia irremissibile il pensiero si perde in un vortice di insensatezza e silenzio che sembra non finire mai. Parafrasando la frase di Goya, qui non è il sonno, quanto l'*insonnia* a generare mostri.

Il soggetto, osservando questo abisso nell'insonnia, percepisce l'inquietante sensazione di perdere la propria coscienza, e questo sfioramento dell'impersonalità si esprime come *orrore*. In relazione a questa situazione emotiva Levinas si serve delle analisi antropologiche di Levy-Bruhl¹⁸ riguardo al fenomeno della partecipazione: di fronte al sacro, inteso come partecipazione mistica, nasce l'orrore di dissolversi nel divino.

Siamo nell'ambito che precede la rappresentazione, nel *prelogico*, in cui il soggetto può convivere con la paura di non essere più: la certezza del cogito, che nel momento in cui pensa sa di essere, qui sembra poter venir meno, o, perlomeno, il soggetto teme questo. Siamo di fronte alla fine del senso.

Non si tratta quindi dell'angoscia della morte, del nulla, ma della paura di non poter morire, per questo «il redivivo, il fantasma, è l'elemento stesso dell'orrore»¹⁹. È lo stesso soggetto che osserva la scena della sua morte, intrappolato nella necessità di continuare a

¹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁸ Levinas nel 1957 ha dedicato a questo autore un saggio dal titolo *Levy-Bruhl et la philosophie contemporaine* (1957) (oggi in *EN*, pp. 65-84), in cui analizza l'opera di Levy-Bruhl e il suo rapporto con l'intellettualismo.

¹⁹ Blanchot (1941), p. 54.

vegliare oltre ad essa: un inquietante incubo di morte, che Edgar Allan Poe ha così ben rappresentato nei suoi racconti. In queste ricche riflessioni sull'irremissibilità e sull'incessante ritorno dell'eterno Levinas si serve dei personaggi di Shakespeare²⁰, primo tra tutti il fantasma di Banquo, nel Macbeth, che torna nel mondo dei vivi sconvolgendo ogni ordine razionale. Sta in questa permanenza dell'essere la tragicità vera e propria, ciò che rende Amleto l'eroe tragico per eccellenza, ancor più di Giulietta, che crede di fronte al momento estremo di possedere ancora almeno la libertà di morire, o di Macbeth, che non si arrende al destino e si getta nella battaglia disperata. È Amleto, infatti, l'unico a capire l'impossibilità del suicidio e l'onnipervasività dell'essere, il che si coglie icasticamente nelle sue parole: «to dye, to sleepe, to sleepe, prechanche to dreame». I *Quaderni* attestano l'attenzione particolare al teatro e alla poesia: durante i cinque anni nello Stalag, infatti, il prigioniero Levinas si era dedicato allo studio della letteratura, studiando i libri che aveva a disposizione nella biblioteca del campo²¹. Molte sono le citazioni riprese da *I fiori del male* di Charles Baudelaire. L'idea di *spleen*, quella noia che, «fruit de la morne incuriosité, prend les proportions de l'immortalité»²², si presta a rappresentare quel senso scoramento di fronte alla grigia pesantezza dell'essere che schiaccia l'uomo col suo torpore. La continuità monotona senza tempo, che si ripete nell'eternità, è quindi un elemento costitutivo di questa idea di *il y a* che sta apparendo in queste pagine di quaderno: sempre servendosi del poeta francese, ecco citate *La maschera*, che piange perché sa che

²⁰ «a me sembra talvolta che tutta la filosofia non sia altro che una meditazione di Shakespeare». *TA*, p. 45. Per un approfondimento riguardo al rapporto di Levinas con il drammaturgo inglese si veda Shankman (2013).

²¹ Sebbene non tutti riconducibili al tema dell'*il y a*, come abbiamo precedentemente accennato, le citazioni dalla poesia e dalla letteratura occupano buona parte delle riflessioni levinasiane negli anni di prigionia. Troviamo, in particolare, lunghe riflessioni sull'opera di Proust (su tema rimandiamo alle analisi di Cohen-Levinas, 2012), alcuni commenti di natura religiosa su Leon Bloy, e ancora considerazioni, riportate poi anche nelle opere successive, sulla *Fedra* di Racine. Qui riprendiamo quelle che più direttamente ci sembrano riconducibili alla questione dell'*il y a*.

²² Baudelaire (1975), p. 130.

dovrà vivere *per sempre*, *Lo scheletro contadino*, che *per sempre* solcherà la terra, e il *De profundis clamavi*, collegato da Levinas esplicitamente all'insonnia²³.

Se il linguaggio poetico si rivela così presente nella descrizione dell'esistenza anonima, non stupisce che essa sia introdotta proprio dall'analisi dell'esperienza artistica. Prima di immergersi nell'analisi dell'*il y a*, infatti, «dobbiamo avvicinarci», sostiene Levinas, «a una situazione in cui quella libertà nei confronti dell'essere che l'intenzione e il sapere, malgrado la loro sincerità, mantengono, viene a trovarsi dinnanzi all'assenza del mondo, all'elementare»²⁴. L'arte è quindi questo fenomeno di accesso privilegiato alla pura materialità dell'essere, essa è «l'evento stesso dell'oscuramento, della caduta nella notte, un'invasione dell'ombra»²⁵.

Levinas ha dedicato uno spazio esiguo della sua produzione a una teoria estetica, che trova in questo capitolo poi, l'anno dopo, nell'articolo *La realtà e la sua ombra*, le due formulazioni più organiche.

Anche l'arte sorge da un'esperienza di sospensione del mondo: «il mondo reale appare in essa in qualche modo tra parentesi o tra virgolette»²⁶. Nella «de-situazione estetica»²⁷ non c'è più un mondo e non c'è nemmeno più un oggetto. La realtà non è sostituita, come si potrebbe pensare, dal concetto, dall'idealità di una forma, bensì dall'opaco riflesso dell'oggetto, il quale non conduce nel mondo della conoscenza, della luce e della trasparenza, ma quello della *non-verità*, dell'ombra e dell'opacità, siamo nella negazione della forma, nella pura materialità.

Levinas mette in evidenza proprio questo carattere *esotico*, in senso

²³ Citiamo le due quartine del componimento, il quale sembra cogliere con grande efficacia la maggior parte degli elementi descritti sotto il nome di *il y a*: «Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse/ La froide cruauté de ce soleil de glace/Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos;/ Je jalouse le sort des plus vils animaux/ Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,/Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!» Baudelaire (1978), p.68.

²⁴ *EE*, p. 44.

²⁵ *RO*, p. 176.

²⁶ *Ivi*, p. 180.

²⁷ Franck (1985).

etimologico, dell'arte: si tratta di un esterno che non rimanda a nessuna interiorità, poiché ogni tentativo di assimilazione da parte di un io è disatteso. Infatti, l'arte non è intellegibile, si pone al di sotto sia della parola che della conoscenza, abbandonando la percezione (che rimanda all'oggetto) e perdendosi nella sensazione, la quale «ritorna all'impersonalità dell'*elemento*»²⁸. Contrariamente a quanto saremmo portati a pensare secondo il «dogma contemporaneo del carattere conoscitivo dell'arte»²⁹, essa non è in relazione con le cose, bensì strappa gli oggetti al loro contesto. L'oggetto artistico non è più guardato come utilizzabile, esso perde ogni suo senso interno a un mondo, è *fuori-luogo*³⁰: come nella fotografia, o nel cinema, in cui l'artista sceglie un punto di vista, un particolare, estrinsecandolo completamente dal mondo circostante³¹.

Nella poesia questo distacco dal mondo si manifesta nello svuotamento di senso della parola, la quale abbandona il suo valore apofantico, riducendosi a pura materialità, diventa «suscettibile di ritmo, di rime, di metri, di allitterazioni»³². Il *ritmo*, esteso a tutti i campi dell'arte e non più solo a quello del suono, descrive non tanto una caratteristica propria dell'opera d'arte, ma «il modo in cui l'ordine poetico esercita la sua azione su di noi»³³. Levinas sottolinea infatti,

²⁸ *EE*, p. 46.

²⁹ *RO*, p.175.

³⁰ In maniera analoga viene descritto il passaggio dalla *Zuhandenheit*, l'utilizzabilità, alla *Vorhandenheit* (§16) Lo strumento si rivela inutilizzabile appare ai nostri occhi come semplice-presenza, così l'oggetto, estrinsecato dal suo contesto, è privato del suo significato usuale, anzi, di qualsiasi significato, diventando opera d'arte.

³¹ Ciò è particolarmente evidente nella tecnica cinematografica del primo piano. Levinas si riferisce ad essa in vari luoghi dei *Quaderni* col termine di *Aufmachung* (*Aufmachen* significa "ornare" al fine di porre in risalto), tanto da definire il cinema «l'arte dell'*Aufmachung*» (*Op.I*, p. 111). Tuttavia questa caratteristica viene esteso a tutte le discipline artistiche, ad esempio alla descrizione in letteratura, per giungere sino a indicare la frammentarietà dei ricordi: «Nell'*Aufmachung* le cose appaiono nel mistero dell'estraneità». Ivi, p. 93. Citiamo appunto questi passi per mostrare quanto la riflessione sul tema trova proprio in questi anni il suo più proficuo momento di elaborazione.

³² *EE*, p. 47.

³³ *RO*, p. 176.

richiamando nuovamente il concetto di *partecipazione*, come il soggetto venga travolto passivamente e perda il controllo di sé, in un vero e proprio «passaggio da sé all'anonimato»³⁴, perdendo il suo statuto privilegiato di individuo conoscente, per diventare cosa tra le cose. Passività pura del poeta, che, come nel poema omerico, riceve il suo canto per *ispirazione* della musa³⁵. Il richiamo alla partecipazione ci mostra quindi il carattere arcaico, ancestrale, e quasi infantile dell'arte, una sorta di estasi mistica che rimane al di sotto di ogni comunicazione e di ogni forma di intenzionalità: siamo su un terreno che potremmo definire pagano, che precede la rivelazione e la creazione.

Benché si dica che è l'espressione del mondo dell'artista, in realtà non è tramite il suo significato, il suo messaggio, che noi possiamo cogliere questo mondo, ma tramite la simpatia, che coglie l'estraneo come *alter ego*. La poesia moderna, così come la pittura, per emanciparsi dalla corrispondenza univoca tra opera, realtà e mondo dell'artista, intraprende una vera e propria «guerra al soggetto»³⁶. Per giunta l'evento artistico è di per sé disinteressato, non è *engagé*³⁷, ma questo disinteresse dell'«arte per l'arte» non significa «andare *al di là*»,

³⁴ Ivi, p. 177. Ciglia nota giustamente che, relativamente al tema dell'impersonalità del ritmo e dell'espressione artistica, la riflessione levinasiana si avvicina ad alcune tematiche di stampo freudiano: «In particolare, la caratteristica dissoluzione del soggetto ad opera dell'*il y a* sembra trovare un riscontro, fatte le debite differenze, con l'emergenza, problematica ed estremamente discussa, dell'istinto di morte all'interno del complesso pulsionale, per lo più inconscio, che soggiace alla vita cosciente individuale nelle ricerche freudiane posteriori al 1920». Ciglia (1982), p. 273. In particolare il riferimento è al ruolo giocato dalla coazione a ripetere e dai rituali ossessivi nello sviluppo dell'istinto di morte.

³⁵ Il riferimento alla passività, all'ispirazione, e l'utilizzo in questo articolo dell'espressione *malgrado sé*, testimoniano un profondo cambiamento di prospettiva rispetto alla filosofia levinasiana successiva, in cui questi termini assumeranno un valore legato esplicitamente alla soggettività etica. La stessa concezione della poesia sembra muoversi in questa direzione.

³⁶ *EE*, p. 48.

³⁷ Non stupisce il tono sorpreso e reticente della nota introduttiva all'articolo scritta da Merlau-Ponty. Siamo infatti agli antipodi rispetto all'interpretazione dello scopo dell'arte di autori vicini alla fenomenologia come lui e come Sartre. Quest'ultimo dirigeva la rivista *Les Temps Modernes*, in cui l'articolo di Levinas è stato pubblicato. Taminiaux (2006).

nell'iperurano platonico, ma piuttosto nell'*al di qua*, a contatto con la pura generalità dell'essere che è *l'il y a*.

L'irremissibilità dell'essere, che non lascia spiragli d'uscita, che c'è, eternamente uguale, si coglie nell'arte, la quale ripropone anch'essa uno stato di *sospensione*. Rifacendosi, in controtendenza rispetto al bergsonismo diffuso a quell'epoca, all'idea cartesiana della creazione continua, in cui ogni istante è discontinuo e indipendente, Levinas sottolinea come l'arte si situi in questa porzione di tempo senza passato e senza futuro: nessun soggetto può assumere questo istante, il che lo rende impersonale. L'esempio che utilizza è quello della statua, che «realizza il paradosso di un istante senza avvenire»³⁸: ogni gesto rappresentato si libererà in eterno senza giungere mai al suo compimento. L'eternità che Keats descriveva con malinconica ammirazione nella sua *Ode on a Grecian Urn*, qui diventa invece l'incubo della morte apparente, della soffocante esistenza eterna. Come la statua, anche i soggetti di un dipinto e i personaggi del romanzo sono burattini prigionieri della «ripetizione infinita»³⁹ della loro storia⁴⁰. Ed ecco che ogni opera d'arte appare come un simulacro di vita, ogni parola è una statua di sale, una natura morta; come il cadavere, che è la persona, ma non la è più, in questo rapporto di somiglianza a se stessi che fa sì che ogni uomo non venga mai abbandonato dal suo doppio e la realtà non appaia mai senza la sua immagine⁴¹. L'opera, il poema, come uno spettro che accompagna l'essere, fluttua in un eterno presente, si congela in un intervallo temporale, l'*entretemps*, il «frattempo», senza un passato, senza una storia. Questa assenza di tempo, che è anche assenza di vita, non è altro che il tragico e irrazionale *destino*, la ciclica ripetizione del tempo classico. È in questa mancanza di storia che risiede il carattere

³⁸ *RO*, p. 183.

³⁹ *Ivi*, p. 185.

⁴⁰ Cogliamo questo riferimento alla *ripetizione infinita* per riscontrare nuovamente la vicinanza di questa idea di arte con le teorie di Maurice Blanchot, il quale parlerà anch'egli di *infinito intrattenimento*, riferendosi proprio a questo carattere anonimo e eterno dell'opera della scrittura, in cui l'autore smarrisce se stesso. Per il confronto tra l'articolo di Levinas e la teoria letteraria di Blanchot rimandiamo a Franck (1985).

⁴¹ *RO*, p. 180.

pagano delle immagini, le quali, come *idoli* «hanno bocca, ma non parlano più»⁴².

Notte, oscurità, insonnia, assenza di senso, orrore, monotona eternità, perdita del soggetto: l'artista, il poeta, «conosce ed esprime l'oscurità del reale»⁴³, sfiora il bordo dell'abisso dell' *il y a* senza precipitarci dentro, mantenendosi al di sotto dell'intellegibilità, ma anche della trascendenza.

Come si può uscire, come si può *evadere* da questo essere anonimo? La risposta levinasiana si snoda per tutta la sua opera filosofica. La prima tappa di uscita in *Dall'esistenza all'esistente* prevede la nascita del soggetto *ipostasi*, il quale, ponendosi come coscienza, apre il mondo della luce e della conoscenza, per poi concludersi nelle opere della maturità attraverso il rifiuto dell'ontologia in direzione della dimensione relazionale dell'etica. Questa prima uscita è anche un abbandono del terreno poetico, a favore di quello filosofico. Così come il soggetto *ipostasi* si salva dall'*il y a*, una funzione simile è affidata nel discorso artistico, alla critica, la quale deve riabilitare la totale exteriorità e materialità dell'opera per renderla intellegibile, dando voce a quel disinter-esse che caratterizza il linguaggio dell'arte.

2. *La notte e l'oscurità. Levinas poeta*

Levinas molti anni dopo dirà, riguardo all'*il y a*, durante un'intervista fattagli da Philippe Nemo: «La mia riflessione su questo argomento prende il via da ricordi dell'infanzia: si dorme da soli, per gli adulti la vita continua, il bambino percepisce il silenzio della stanza come “brusio”»⁴⁴.

Volgendo lo sguardo al terzo volume degli scritti inediti di Emmanuel Levinas pubblicato nel 2013, in cui appaiono alcune raccolte di poesie in lingua russa sotto il nome di *Écrits de jeunesse en langue russe*, sembra confermata questa origine “infantile” dell'orrore dell'*il y a*.

Si tratta di alcuni componimenti scritti del nostro filosofo che risalgono a un periodo compreso tra il 1921 e il 1928, durante il quale

⁴² Ivi, p. 188.

⁴³ Ivi, p. 176.

⁴⁴ *EI*, p. 65.

l'autore si trasferisce con la famiglia in Francia dalla Lituania e intraprende il suo percorso universitario a Strasburgo. Gli scritti sono stati trovati suddivisi in ordine cronologico e per genere (poesia o prosa), appartengono alla tenera età dell'autore (quando scrisse i primi aveva addirittura 15 anni), ma sono stati da lui ripresi e revisionati fino al periodo della stesura di *Totalità e Infinito*. In essi troviamo soprattutto l'influenza della grande letteratura russa, di cui era un ammiratore, tra i quali Dostoevskij, Puchkin, Majakovskij, Lermontov e Blok, e cogliamo i segni della cultura ebraica nella quale era stato educato.

Ai fini del nostro discorso è interessante soffermarsi in particolare su alcuni componimenti del 1923, in cui emergono tematiche e suggestioni che rimarranno presenti anche nell'opera successiva del filosofo. Jean-Luc Nancy, nella prefazione agli *Écrits*, sottolineerà proprio che «une grande précision reste attachée à un certain nombre de motifs sémantiques comme celui de l'obscurité et de la nuit»⁴⁵. In effetti, su 71 componimenti, tra poesie e frammenti, la parola «notte» ricorre ben 36 volte, e proprio *La nuit* è il titolo di una di queste poesie:

Les flocons de la nuit déchiquetée
Cachés dans le coin
Noyant et remuant les choses
Ont fait pousser une nouvelle obscurité
Dans ce vide noir
J'entends le ronflement lointain
De lentes toupies
Obstinées et sans espoir
Le vent soufflent-ils sur la place
En soulevant les enseignes ?
Ou est-il venu le temps de tourner
En vain autour de soi ?
De la tempête, foule insatiable,
Les flammes et la lumière se sont éteintes
La lave immobile dort
Dans le cadavre de la terre refroidie
Toi qui régnais au commencement
Et qui régnera à nouveau à la fin

⁴⁵ *Op. III*, p. 230.

Nous avons tu ton nom
Le visage froid
Ton front est dévoré de mensonges
Tes mains sont impuissantes
Tu te ne peux étouffer
Ce bruit nauséeux dans tes oreilles⁴⁶

Il campo semantico è chiaramente quello a cui fa riferimento J.L. Nancy, come possiamo notare dalla presenza di alcune parole-chiave: *vide noir, nouvelle obscurité, bruit nauséeux*.

La notte soffoca la realtà fatta di cose, sostituendola con uno spazio di solo buio. Ciò che rimane è soltanto un brusio, un rumore ripetitivo e privo di senso, come quello una trottola che gira su se stessa. Fine del senso, morte di Dio, di cui non rimane che un volto freddo, sfigurato come una maschera. La terra è fredda come un cadavere, il suo cuore di fuoco è ormai spento. Non c'è possibilità di agire, ciò che rimane è la totale impotenza di fronte a questo stato di oscurità e desolazione. Tutta la dimensione sensoriale richiama al buio, al freddo, al ronzio irremissibile, contribuendo a dare una sensazione di disagio e soffocamento, tutte suggestioni che andranno a confluire nella descrizione dell'*il y a*.

Vediamo ora l'altro componimento, *Le sommeil*:

Le bruit des chambres vides- invention d'insomnies-
S'est répandu le long de murs, s'est tu au plafond.
Je suis- simple possibilité- le louis d'or
D'une nuit immense dans une portefeuille noir.
La pensée, ce valet sans âme dans une maison désertée
Est-ce avec elle que je verrai ma patrie ?

⁴⁶ Ivi, p. 263. «I brandelli della notte lacerata/ Nascosti nell'angolo/ Immergendo e scompigliando tutte le cose/ Hanno prodotto una nuova oscurità/ In questa oscurità vuota/ Sento il ronzio lontano/ Di lente trottole/ ostinate e senza speranza/ È il vento che li soffia nella piazza/ Sollevando le insegne?/ O forse è venuto il tempo/ Di girare invano su se stessi?/ Della tempesta, folla insaziabile/ si sono spente le fiamme e la luce/ La lava, immobile, dorme,/ Nel cadavere della terra ormai fredda/ Tu, che regnavi al principio/ E che regnerai di nuovo alla fine/ Abbiamo taciuto il tuo nome/ il tuo viso freddo/ La tua fronte è divorata dalle menzogne/ Le tue mani sono impotenti/ Tu non puoi sopprimere/ Questo rumore nauseante nelle tue orecchie».

Mais dans l'espace tiède de mon propre corps
Je suis revenu à moi et dors en divaguant.
Être sans action ; temps événement.
Innocence et joie, innocence et monde.
Je n'ai pas peur de manquer en dormant le départ des bateaux
Dans ma tendre chair le monde s'est dissous.

Dans cette respiration régulière et majestueuse
Dans e silence inaudible des paroles prononcées
Pas d'espoir violent, pas de retards
Innocence et Joie, tiède comme le sang⁴⁷.

Anche qui, soprattutto nella prima strofa, ritroviamo le atmosfere notturne e soffocanti della poesia precedente. Interessante notare il riferimento agli *insomnies*: le stanze sono vuote per chi la notte non riesce a dormire e, come suggerisce l'efficace metafora del *luis d'or*, il soggetto si sente come l'unica entità consistente in un abisso d'indistinzione, proprio come il soggetto *ipostasi*, che, in *Dall'esistenza all'esistente*, cominciava nell'istante aprendo il mondo della luce. Come uscire da questa insonnia? Attraverso il pensiero? La soluzione trovata sembra qui la comunione col proprio corpo, con la vitalità, col sangue, che permette finalmente di dormire. Quasi ci trovassimo davanti a una parafrasi di questo componimento, vediamo che nell'opera del 1948 Levinas descrive la nascita della coscienza come uno «scintillio»⁴⁸, e per descriverne la nascita si esprimerà così: «Coricandoci, rannicchiandoci in un angolo per dormire, ci abbandoniamo a un luogo[...]. Allora tutto il nostro essere consiste

⁴⁷ Ivi, p. 264. «Il rumore delle camere vuote – invenzione degli insonni –/ Si è sparso lungo i muri, si è zittito sul soffitto./ Io sono – semplice possibilità – il luigi d'oro/ Di una notte immensa in un portafogli nero./ Il pensiero, questo valletto senz'anima in una casa abbandonata./ È con lui che vedrò la mia patria?/ Ma nello spazio tiepido del mio proprio corpo/ Sono tornato a me e dormo divagando./ Essere senza azione. Tempo dell'evento./ Innocenza e gioia, innocenza e mondo./ Non ho paura di mancare, dormendo, la partenza dei battelli./ Il mondo si è disciolto nella mia tenera carne./ In questa respirazione regolare e regale/ In questo impercettibile silenzio di parole pronunziate/ Nessuna speranza violenta, nessun ritardo/ Innocenza e Gioia, tiepido come il sangue.».

⁴⁸ *EE*, p. 62.

nel riposare»⁴⁹ e, ancora, «il corpo è l'avvento stesso della coscienza»⁵⁰. Questo riferimento alla carne, alla corporeità, rimane centrale in tutta la produzione levinasiana, sia nella sua dimensione attiva, come soggetto che ha dei bisogni, che nella sua dimensione passiva di *vulnerabilità*, che diventerà il cardine della soggettività etica nella sua produzione matura. Questa nascita di una vita che si staglia oltre l'indistinto nulla, è particolarmente evidente anche nell'ultimo componimento che prendiamo in considerazione, appartenente allo stesso periodo degli altri due, dal titolo *Moi*:

Dieu trébucha contre le mur. La chaîne tomba,
Se brisa le tombeau de cristal
Du Nèant sans but sommeillant.
Et le Néant chuchota : Moi
Le murmure se mua en tremblement et frémissement
Le frémissement en sang et le sang se fondit dans la terre
Et la magnificence des étendues terrestres
S'ouvrit devant l'âme effarouchée.
Sur le trottoir lessivée de soleil
Passionnée et pressentant l'amour
Voilà la chair, comme la Pythie dans le feu mystique
S'élevant depuis les tréfonds sanguins.
La larme salée lui <donnera ?> la sagesse.
Et le faisceau lunaire du désir – douleur et douceur –
Traversera les brumes du temps
Dans la chair tiède des femmes sommeille l'Éternité.
Le frémissement de l'envie plus profondément que la pensée
Pénètre au fond de l'Être.
Dans l'obscurité lunaire de l'oubli de soi
Résonne ce vieux murmure: Moi⁵¹.

⁴⁹ Ivi, p. 63.

⁵⁰ Ivi, p. 65.

⁵¹ *Op. III*, p. 257. «Dio inciampò contro il muro. La catena cadde./ Si infranse il sepolcro di cristallo/ Del Nulla, che sonnecchia insensato./ E il Nulla sussurrò: Io./ Il mormorio si tramutò in tremito e brivido/ Il brivido in sangue e il sangue si fuse con la terra/ E la maestosità delle superfici terrestri/ Si aprì davanti all'anima impaurita./ Sul marciapiede lavato da sole/ passionale e anticipatrice d'amore/ Ecco la carne, come a Pizia in un fuoco mistico/ Che si eleva dagli abissi insanguinati./ La lacrima salata gli donerà la saggezza/ E il fascio lunare del desiderio – dolore e dolcezza –/ attraverserà le nebbie del tempo/ Nella carne tiepida delle donne sonnecchia

Vediamo nella prima strofa come Levinas descriva con immagini suggestive ed efficaci la progressiva “coagulazione” dell’Io, che fa capolino come un sussurro partendo dall’insensato nulla. Anche qui si ripresentano due universi opposti, anche da un punto di vista sensoriale: da una parte un’atmosfera buia e immobile, il Nulla, paragonato alla fredda e mortale *obscurité lunaire de l’oubli de soi*, dall’altra la calda carnalità della soggettività, di un *Moi* che in contrapposizione appare vitale, di corpo e di sangue. Il mondo di luce si spalanca a questo «Moi» nascente, il quale è pronto a farsi attraversare la carne da sensazioni e sentimenti, in definitiva, ad aprirsi all’altro (la donna è già vista come apertura all’Eternità).

Si potrebbe proseguire nell’analisi di altri componimenti, poiché davvero numerosi sono i luoghi in cui Levinas ripropone queste atmosfere notturne e spersonalizzanti. Ci limiteremo ad alcune considerazioni sparse. Ad esempio, in una poesia dal titolo *La musique*, Levinas cerca ancora se stesso nell’indistinzione della nebbia e nel silenzio assordante, come un’ultima scintilla che resiste sotto la fredda cenere: «Dans l’obscurité immobile je me suis enfin toruvé»⁵². Ancora, nel componimento del 24 ottobre 1926, è lo stesso Levinas a definirsi «enfant perdu dans l’obscurité» e poi «seul, enfant abandonné»⁵³, facendo quasi eco a quelle considerazioni fatte tanti anni dopo, nell’intervista con Philippe Nemo.

Cosa speriamo di ricavare dall’analisi di questi esperimenti giovanili di Levinas? Non pretendiamo, certamente, di farvi aderire completamente l’elaborazione filosofica di quei temi che successivamente verranno teorizzati: è infatti sconsigliato forzare troppo le produzioni precedenti attraverso il filtro delle opere più tarde. Crediamo inoltre che qui non sia il caso di farlo per un altro motivo, ovvero per il fatto che questi componimenti appartengono all’inizio del percorso universitario a Strasburgo e soprattutto al periodo

l’Eternità./ Il brivido dell’invidia, più profondamente del pensiero./ Penetra al fondo dell’Essere./ Nell’oscurità lunare dell’oblio si sé/ Risuona quell’antico mormorio: Io.»

⁵² *Op.III*, p. 261.

⁵³ *Ivi*, p. 363.

precedente agli anni friburghesi (1928-30), occasione dell'incontro con Martin Heidegger e con il movimento fenomenologico, i quali costituiscono, a causa come abbiamo già detto, una tappa fondamentale per l'elaborazione filosofica di Levinas in generale, e, in particolare, per questa nozione di *il y a*. Più di un'influenza⁵⁴ letteraria, più di un'esigenza filosofica, contribuiscono alla formazione di questa nozione e sarebbe quindi riduttivo ricondurla esclusivamente a questa fase embrionale della produzione levinasiana.

Quello che tuttavia ci è concesso fare con questo materiale è mettere in luce quanto queste atmosfere, il lessico e in generale l'immaginario che andranno a descrivere l'*il y a* siano qui presenti, con ogni probabilità, privi di quel fondamento filosofico che assumeranno, ma comunque già fortemente radicati nel linguaggio levinasiano, e che saranno proprio queste intuizioni giovanili a fornire il lessico, le atmosfere e le sensazioni che permetteranno la successiva elaborazione teorica. Quasi che Levinas cercasse, nell'opera del 1948, di spiegare a se stesso, attraverso il pensiero, questa dimensione misteriosa che lo inquietava sin dalla prima giovinezza, cercando, in un qualche modo, di combattere questa oscurità attraverso a luce della conoscenza.

Come dichiarerà, del resto, molti anni dopo: «Le tesi fondamentali sulle quali troveranno più tardi il loro fondamento i sistemi, non sono forse intessute sovranamente come poemi, anche se la loro poesia viene dimenticata nelle scuole?»⁵⁵.

3. Conclusioni.

Il giovane Levinas racconta il silenzio, la notte, la sensazione di disagio e di apnea, attraverso le sue poesie. Come sottolinea successivamente, è lo stesso linguaggio poetico a causare questa vertigine. Le sensazioni così descritte, unite alle parole dei grandi poeti, vanno a confluire nell'analisi filosofica, arrivando, con la loro evanescenza, a descrivere una dimensione notturna, impalpabile, come

⁵⁴ Sarebbe interessante, visto il profondo legame tra *il y a* e *neutre*, poter capire se questi componimenti, risalenti agli anni di Strasburgo, testimonino l'inizio del legame con Maurice Blanchot e di un primo confronto letterario tra i due autori.

⁵⁵ *NP*, p. 133.

se fossero le uniche audaci esploratrici di un ambiente irraggiungibile per chiunque altro. Quelle poesie che sembrano un grido di aiuto per uscire da questo stato, si rivelano poi, alla luce delle sue riflessioni sull'arte, il luogo stesso di questo disagio, di questa sospensione della realtà fatta di cose e della stessa soggettività. Una poesia, quella di Levinas, quindi, che descrive l'esperienza dell'*il y a* e, come si apprende dalle sue riflessioni estetiche, l'esperienza della poesia stessa. *Metapoesia*, potremmo spingerci a dire. Se per uscire dall'*il y a* il soggetto si fa coscienza, l'arte, allo stesso modo, esce dall'indistinzione e dalla non-cognitività attraverso il lavoro della critica, poiché essa ha «il potere di introdurlo di nuovo nel mondo intellegibile che costituisce la sua dimora e che è la vera patria dello spirito»⁵⁶. Se l'arte è non-verità, ma contiene in sé «la sorgente della verità filosofica» (*ibidem*), la poesia, allo stesso modo, è esperienza limite dell'*il y a*, ma esprimendo con la sua particolare significazione, contiene al suo interno il modo per esorcizzarla, la strada da seguire per uscirne. La poesia giovanile di Levinas, unita a riferimenti di grandi poeti, si rifrange così nel prisma filosofico, al servizio dell'intellegibilità.

La riflessione levinasiana, quindi, sembra poter essere descritta essa stessa come un movimento di evasione dall'essere: dai primi componimenti poetici, in cui fa esperienza dell'*il y a* (*Op.III*), alla sua descrizione filosofica, che è già cominciamento, posizione di un soggetto conoscente (*EE*), per poi uscire definitivamente dal solipsismo per andare verso il volto dell'altro, verso la dimensione etica (*TI*). Allo stesso modo, il movimento parte dalla poesia per poi passare per la critica dell'intelligibilità e della coscienza tramite la messa a tema della poesia stessa, per andare poi *a di là*, verso quel *Dire* (*AE*), di nuovo allusivo e poetico, che parla direttamente a volto dell'altro uomo.

Sigle e abbreviazioni

EE E. Levinas, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Paris 1978; trad. it. *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Casale Monferrato 2004;

⁵⁶ *RO*, p. 189.

- TA E. Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Puf, Paris 1983; trad. it. *Il Tempo e l'Altro*, Il melangolo, Genova 1987;
- RO E. Levinas, "La réalité et son ombre", *Les Temps Modernes*, 4, n. 38, pp. 771-789; trad. it. *La realtà e la sua ombra* in *Nomi propri*, Marietti, Casale Monferrato 1984;
- TI E. Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, Nijhoff, La Haye 1961; trad. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990;
- MB E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1975; trad. it. *Su Maurice Blanchot*, Palomar, Bari 1994;
- NP E. Levinas, *Nomes propres*, Fata Morgana, Paris 1976; trad. it. *Nomi propri*, Castelvecchi, Roma 2014;
- EI E. Levinas, *Ethique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard et Radio France, Paris 1982; trad. it. *Etica e Infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, Castelvecchi, Roma 2012;
- EN E. Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Grasset, Paris 1991; trad. it. *Tra noi. Saggi sul pensare l'altro*, Jaca Book, Milano 1998;
- Op.I E. Levinas, *Carnets de captivité et autres inédits*, Grasset/Imec, Paris 2009; trad. it. *Quaderni di prigionia e altri inediti*, Bompiani, Milano 2011;
- Op.II E. Levinas, *La parole et le silence et autres conférences inédites*, Grasset/Imec, Paris 2009; trad. it. *Parola e silenzio e altre conferenze inedite*, Bompiani, Milano 2012;
- Op.III E. Levinas, *Eros, Littérature et Philosophie. Inédits*, Grasset/Imec, Paris 2013.

Bibliografia

- Baudelaire, C. (1978), *I fiori del male*, trad. it. a cura di A. Bertolucci, Garzanti, Milano.
- Benveniste, E. (1971), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1941), *Thomas l'Obscur*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1967), *Lo spazio letterario*, trad. it. a cura di G. Zanobetti, Einaudi, Torino.
- Ciglia, F.P. (1982), "L'essere, il sacro e l'arte negli esordi filosofici di

- Emmanuel Levinas”, *Archivio di Filosofia*, n.1-2, pp. 249-280.
- Cohen-Levinas, D. (2011), *Le souci del’art chez Emmanuel Levinas*, Manucius, Paris.
- Cohen-Levinas, D. (2012), “Comme une peau s’expose à ce qui la blesse. Levinas lecteur de Proust”, *Phasis. European Journal of Philosophy*, pp. 21-35.
- Cools, A. (2007), *Langage et subjectivité. Vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Peeters, Louvain.
- Derrida, J. (1971), *La scrittura e la differenza*, trad. it. a cura di G. Pozzi, Einaudi, Torino.
- Esposito, R. (2007), *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell’impersonale*, Einaudi, Torino.
- Franck, G. (1985), “Estetica e ontologia. Il problema dell’arte nel pensiero di E. Levinas”, *Aut-Aut*, n. 209-210, pp. 35-59.
- Marin, L. (2007), “Penser le neutre: Blanchot, Lévinas”, in Ciocan, C., *Studia Phænomenologica: Emmanuel Levinas 100*, Zeta Books, p. 297-318.
- Poirier, P. (2001), “De l’infigurable visage ou d’un langage inconnu chez Lévinas et Blanchot”, *Études françaises*, XXXVII, 1.
- Rolland, J. (1985), “Per un approccio all’idea del neutro”, *Aut-Aut*, n. 209-210, pp. 155-191.
- Ronchi, R. (1985), *Bataille, Levinas, Blanchot. Un sapere passionale*, Spirali, Milano.
- Shankman, S. (2013), “From Solitude to Maternity. Levinas and Shakespeare”, *Levinas Studies*, vol. 8, pp. 67-79.
- Taminiaux, J. (2006), *Art et Destin. Le débat avec la phénoménologie dans «La réalité et son ombre»*, in J. Hansel, *Levinas. De L’Être à l’Autre*, Puf, Paris, pp. 75-97.
- Taminiaux, J. (2006b), “Exotisme esthétique et ontologie”, *Cités*, vol. 1, n. 25, pp. 87-100.

Abstract

In his juvenile works, Levinas describes existence without existent through the concept of *il y a*, and individuates the main access to it in art. Precisely on the ground of this special role that art has, Levinas

describes the *il y a* through the language of poetry, through the verses of Shakespeare and Baudelaire. The publication of Levinas' previously unpublished notes has revealed many poems which Levinas wrote before the philosophical elaboration of the concept of *il y a*, in many of which he makes use of images and a language which closely resemble those later used in treating the concept of *il y a*. In my article I make use of the unpublished notes for giving a unitary account of the philosophical theory of the *il y a* (and, in particular, the aesthetics with which it is bound) in relation to Levinas' poetical works, and contend that it is precisely from these that his later philosophical work takes its bearings.

Keywords: Levinas, *il y a*, Baudelaire, Shakespeare, Poetry