

Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura

Pino Menzio

Abstract

Di recente si è registrato, in ambito filosofico, un ritorno di interesse per l'oggettività. Le sue manifestazioni più significative si richiamano a due nuclei teorici fondamentali: l'attenzione per l'esperienza artistica e letteraria, e la convinzione che da essa derivi una precisa posizione etica. Ciò non accade nelle riprese del pensiero di Searle note come «nuovo realismo», il cui rapporto con la letteratura è particolarmente problematico.

Parole chiave

Filosofia della letteratura, etica della letteratura, *pietas*, nuovo realismo

Contatti

pino.menzio@fastwebnet.it

Nel dibattito recentemente aperto su di una possibile, rinnovata rilevanza filosofica dell'oggettività, uno dei contributi senza dubbio più interessanti, e tuttavia meno considerato di quanto meriterebbe, è *La vita delle cose* di Remo Bodei. In questo lavoro, in linea teorica generale, viene proposta una distinzione piuttosto netta fra le cose e gli oggetti. L'oggetto (*objectum* o *Gegenstand*), infatti, è ciò che implica «una sfida, una contrapposizione con quanto vieta al soggetto la sua immediata affermazione, con quanto, appunto, “obietta” alle sue pretese di dominio» (Bodei 20). Esso presuppone un antagonismo di principio, una competizione, una lotta che non può che concludersi «con una definitiva sopraffazione dell'oggetto, il quale, dopo questo agone, viene reso disponibile al possesso e alla manipolazione da parte del soggetto» (Bodei 20). Al contrario la cosa (contrazione del latino *causa* ed equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res* o della tedesca *Sache*) è ciò che ci interessa profondamente, che ci sta a cuore, che riteniamo così importante per la nostra esistenza da farci mobilitare in sua difesa. Grazie ai valori personali, simbolici e ideali di cui è spontanea portatrice, la cosa è destinataria di un investimento intellettuale ed affettivo da parte del soggetto; e si trasforma così in un peculiare luogo di risonanza delle idee, emozioni, passioni, attività e fantasie di ciascuno, di tutte quelle emergenze emotive che sono profondamente intrecciate e coinvolte nella sua storia. Testimonianze di una pluralità di sensi, positivi o negativi, dotate di specifiche qualità sentimentali, portatrici di tracce intensive della nostra esistenza, le cose conferiscono alla vita un senso più pieno; grazie al loro apporto di valori e di significati, permettono di arricchire in modo evidente il mondo in cui viviamo.

Nell'ambito di questa opposizione concettuale, Bodei ritiene particolarmente significativo il passaggio degli oggetti a cose: una sorta di transustanziazione intima che trasforma gli oggetti, da ostacoli indeterminati che l'individuo ha di fronte, e che ritiene di dover contraddire, abbattere, aggirare o inglobare *in toto*, a nodi di relazioni in cui il soggetto sa (e sente) di essere implicato in profondità, e di cui non vuole avere un controllo esclusivo.

In tal modo, «investiti di affetti, concetti e simboli che individui, società e storia vi proiettano, gli oggetti diventano cose, distinguendosi dalle merci in quanto semplici valori d'uso e di scambio, o espressione di *status symbol*» (Bodei 22). Viceversa, lasciati all'assuefazione e all'incuria che corrispondono alla loro condizione oggettuale, esposti all'ovvietà di ciò che è a disposizione e basta, senza altri fastidi, gli oggetti del mondo sono inevitabilmente destinati all'insignificanza, alla manipolazione e alla distruzione, una volta raggiunti gli scopi pratici e utilitari per cui sono stati concepiti. Il passaggio da oggetti a cose implica invece un vero e proprio cambio di sguardo, un superamento della nostra indifferenza abituale, una disponibilità affettiva rinnovata e vigile, capace di riscattare i fenomeni dalla loro presunta, inerte anonimità. Tale mutamento di prospettiva, che ha luogo abbastanza frequentemente nella nostra vita, suggerisce che, in realtà, le cose non sono altro che gli oggetti arricchiti di tutto il 'di più' di significati personali, simbolici, culturali e umani che eccedono la pura materialità. In tal senso, incorporando i ricordi, i sentimenti e le sofferenze del passato delle persone, e veicolando le loro aspettative e i loro sogni di felicità, le cose divengono parte rilevante, se non elemento costitutivo, dell'identità dei singoli individui e delle comunità: e ciò in una maniera più profonda e strutturata rispetto a quanto accade con i beni di consumo, nei quali l'investimento affettivo e identitario da parte del compratore è superficiale, cursorio e programmato per essere rapidamente revocato (se si vuole, si tratta di oggetti che fingono di essere cose, o meglio che sono tali 'per troppo poco tempo', e quindi attribuiscono al consumatore un'identità effimera e di facciata: Menzio *Liberare*, 25, 27-28). Non da ultimo, grazie all'aumento di significato in cui consiste il loro passaggio a cose, anche gli oggetti minori divengono documenti ricchi di una loro specifica dignità, capaci di evocare conoscenze, informazioni e ricordi utili a ricostruire non solo la storia materiale, ma la storia *tout court*. Trasformandosi in cose, gli oggetti portano alla luce le tracce dei processi naturali, culturali e sociali che li hanno prodotti, e rivelano le idee, i gusti, le inclinazioni e i pregiudizi del mondo da cui provengono. Grazie a tale stratificazione, esse acquistano così una loro peculiare vita, mettendo l'interprete in contatto con persone ed epoche diverse, e permettendo di ricostruire episodi di rilevanza personale o generale.¹

Riassuntivamente, mentre le cose sono arricchite di senso e soggettività, gli oggetti sono *solo* oggettività. Questo li apparenta nel modo più stretto alle scienze moderne e al loro metodo: che appunto, in linea generale e in nome di un'universalità piana ed omogenea, fanno astrazione dalla soggettività dell'interprete e dell'interpretato, trascurando tutte le singolarità, diversità e sfumature del mondo della vita. Pretendendo di estendere il loro modello definitorio (e quindi di dominio) a ogni forma del sapere, comprese quelle più individuali, le scienze espungono infatti l'attività del soggetto, che viene considerato come un oggetto fra gli altri, con il risultato di elidere *in toto* quella fitta rete di coordinate strutturali, rapporti conoscitivi e legami affettivi di cui ogni individuo è il perno. Se si vuole, ciò accade grazie a quella che Musil, in un capitolo di straordinaria ironia dell'*Uomo senza qualità*, definisce come la «bizzarra predilezione del pensiero scientifico per le definizioni meccaniche, statistiche, materiali, alle quali è stato come cavato il cuore» (Musil 293):² dove in realtà, anche per evitare il riflesso condizionato di quell'anti-scientismo di maniera tipico di molti umanisti, meriterebbe forse distinguere fra le scienze della natura nel senso più

¹ Per un'interessante e articolata presentazione degli investimenti affettivi, memoriali, simbolici e identitari nei confronti delle cose, cfr. Starace: dove però l'autore, in virtù del proprio impianto teorico psicoanalitico, inverte la terminologia usata da Bodei e parla di «oggetti» anziché di «cose».

² Si noti che Musil si era laureato in ingegneria al Politecnico di Brunn.

stretto, e le scienze 'dure' o esatte, fondate direttamente sulla matematica. È infatti probabile che le prime implicino un coinvolgimento affettivo più profondo e immediato: è difficile che il naturalista, il geologo o il botanico non amino rispettivamente la natura, i minerali e le piante; e nessuno più degli etologi si preoccupa del mantenimento dell'ecosistema. Viceversa, è spesso evidente che la matematizzazione attuata dalle scienze dure a partire dalla fisica, con le sue immediate applicazioni tecnologiche, travalica *brevi manu* nella matematizzazione del mondo ad opera dell'economia: come non manca di rilevare Musil, con la consueta ironia, a proposito del «grande Galileo Galilei».

La Chiesa cattolica ha commesso un grave errore minacciando di morte un tal uomo e costringendolo alla ritrattazione, invece di ammazzarlo senza tanti complimenti; perché il suo modo, e quello dei suoi simili, di considerare le cose, ha poi dato origine – in brevissimo tempo, se usiamo le misure della storia – agli orari ferroviari, alle macchine utensili, alla psicologia fisiologica e alla corruzione morale del tempo presente, e ormai non può più porvi rimedio. Probabilmente ha commesso quest'errore per troppa prudenza, giacché Galileo non era soltanto lo scopritore del moto della terra e della legge della caduta dei gravi, ma era anche un inventore al quale s'interessava, come si direbbe oggi, il gran capitale. (Musil 291)

In effetti, in merito a questa incontenibile vocazione economica del calcolo matematico, tutto il capitolo dell'*Uomo senza qualità* accomuna gli scienziati/inventori, «uomini nei quali la tendenza al male rumoreggiava come il fuoco sotto una caldaia» (Musil 290), alla categoria (tendenzialmente unitaria) dei soldati, dei cacciatori e dei mercanti: soggetti in cui la passione per i fatti materiali, l'atteggiamento pragmatico e la diffidenza per tutto ciò che non è tangibile si abbina a un temperamento astuto e violento, incline alla sopraffazione fisica o psichica dell'avversario. Infatti, «se [...] guardiamo quali siano le qualità che conducono a invenzioni e scoperte, troviamo: libertà da scrupoli e riguardi tradizionali, spirito d'iniziativa e di distruzione in uguale quantità, esclusione di considerazioni morali, paziente mercanteggiamento del minimo vantaggio, tenace attesa sulla via del successo» (Musil 292), a cui si aggiunge un rispetto quasi religioso per la misurazione numerica, che esprime nella maniera più netta l'ostilità nei confronti di qualsiasi dato incerto. «In altre parole, non troviamo nient'altro che gli antichi vizi dei cacciatori, dei soldati e dei mercanti» (Musil 292), trasferiti sul piano intellettuale, e trasformati in civiche virtù. E se, osserva Musil, si proponesse questo accostamento 'ontologico' a un moderno esponente delle tecnoscienze, questi (personalmente o, se è consentito attualizzare l'ironia musiliana, per interposto redattore delle pagine culturali del «Sole-24 Ore»), «ribatterebbe probabilmente che lui è al servizio della verità e del progresso e d'altro non si cura; perché quella è la sua ideologia professionale. Ma tutte le ideologie professionali sono nobilissime» (Musil 290), e ogni pretesa voce della verità si accompagna di regola a un rumore accessorio assai sospetto, che gli interessati preferiscono non sentire. Così, secondo le norme del buon ufficio stampa, i cacciatori «non si sognano certo di definirsi i macellai del bosco, bensì si proclamano amici degli animali e della natura, esperti nell'arte venatoria; così come i commercianti professano il principio dell'utile onesto e i ladri hanno lo stesso dio dei commercianti, l'elegante e internazionale Mercurio, congiungitore di popoli» (Musil 290-291), magari nel segno della globalizzazione.

Sia come sia, e senza voler troppo insistere in una polemica anti-liberistica, è difficile negare che l'atteggiamento tecno-scientifico ed economico si risolve in modo quasi automatico in una chiusura all'ascolto di tutto quanto non è oggettivo, funzionale, computabile e matematizzabile; in uno sguardo di Medusa che irrigidisce, impoverisce e blocca il reale

nella sua dimensione pratico-economica. Ed è altrettanto evidente che l'economia, quale noi la sperimentiamo nell'esperienza quotidiana, si è trasformata, da strumento di ricerca del benessere individuale e collettivo, in una nuova metafisica, pronta a subordinare ogni aspetto dell'esperienza alle proprie leggi oggettive e indiscutibili. Non è un caso che, per tacitare qualsiasi dubbio od obiezione su qualsivoglia decisione aziendale, politica o sociale, si ricorra stabilmente ad argomenti del tipo «è necessario in termini economici»: quasi che l'economia, anziché una costruzione umana, fosse la natura fisica, ovvero un regno di leggi matematiche, oggettive, invariabili e soprattutto incontestabili, se non da parte di uno squilibrato. È appunto tale oggettivazione (e parallela de-soggettivazione) globale del mondo, per Bodei, a determinare la caratteristica tendenza contemporanea ad elidere la pluralità di significati dell'esperienza umana, rifiutando di rapportarsi in modo autentico con i diversi, molteplici livelli di senso della realtà. Se si decide, per esigenze puramente pratiche, di comprimere la vita, l'attualità e il tempo nel letto di Procuste dell'univocità tecnico-scientifica, si va incontro a un complesso di problemi: in tale scelta, infatti, «il pericolo maggiore è che non solo le cose, ma la storia stessa si riduca in gran parte a mera oggettività pietrificata, ad accumulo di dati e oggetti non mediati dalla coscienza e non illuminati dalla decifrazione e dalla contestualizzazione del loro senso» (Bodei 55).

È appunto a questo rischio che il pensiero del Novecento, almeno nelle sue manifestazioni più significative, si è contrapposto con decisione e in modo sistematico; e Bodei traccia, in tal senso, un'amplissima genealogia filosofica, partendo dalle riflessioni di Simmel, Husserl, Bloch e Benjamin, sino alle pagine che Heidegger ha dedicato a Van Gogh e alle riflessioni elaborate da Merleau-Ponty in riferimento a Cézanne. Come è stato osservato, «l'intero pensiero contemporaneo lavora alla decostruzione di quella separazione tra soggetto e oggetto che spinge le cose verso il niente, recuperandone invece la rete simbolica che le immette nell'orizzonte affettivo e cognitivo della nostra esperienza» (Esposito); si ha così un'operazione teorica che potremmo definire anti-moderna o di contenimento della modernità, se per quest'ultima si intende la funzionalizzazione di ogni aspetto del reale in chiave oggettivante, tecno-scientifica ed economica. Tutti i filosofi analizzati da Bodei, infatti, pur con le ovvie differenze di pensiero, guardano all'arte come al paradigma di un rapporto con il mondo del tutto diverso da quello tecnico e scientifico, «come itinerario privilegiato verso la restituzione alle cose di quei significati che sono stati erosi, in quanto superflui o marginali, dall'usura dell'abitudine, dall'allentamento della memoria storica e dalla pratica delle generalizzazioni scientifiche» (Bodei 82). È appunto l'esperienza artistica a dare accesso a un particolare tipo di *causa, pragma, res* o *Sache*, a un reale più ricco e stratificato rispetto alla mera fatticità; è così possibile raggiungere quell'«inesauribile nucleo di senso delle cose da cui riemergono, a partire dall'individualità di ciascuna opera, il lavoro, l'intelligenza e la creatività umane che vi erano racchiusi» (Bodei 83). Basti pensare, in questo senso, alla ricchezza, molteplicità, profondità e diffrazione dei significati che le cose, anche quelle di uso più quotidiano, vengono ad assumere nelle descrizioni letterarie: facendosi di volta in volta, ad esempio, estensione del carattere o dello *status* sociale dei personaggi in Balzac; espressione di qualità umane più sottili, come inclinazioni, gusti personali e temperamento, in Flaubert; esibizione di oggettività autoriale in Zola; occasione di evocare ricordi del passato in Proust; sintomo della nausea, dell'insensatezza e della nullità esistenziale in Sartre; «merci opache di cui si può cogliere la poesia solo considerandone la marca e disponendoli in serie, in elenchi» in Perec (Pamuk 76-77).

Proprio sull'esempio dell'esperienza artistica e letteraria, secondo Bodei, la filosofia è chiamata a comprendere, confermare e promuovere la trasformazione degli oggetti in cose,

restituendo loro quell'eccedenza di senso che è regolarmente sottratta dallo sguardo oggettivante della scienza: le cui classificazioni, il più delle volte, appaiono come cesure o compressioni della polisemia del mondo a vantaggio di tipologie predefinite, elementari e schematiche, imposte al prezzo di un sostanziale impoverimento dell'esperienza. Nella loro connessione, l'arte, la letteratura e la filosofia possono così combattere la de-semantizzazione a cui è sottoposto il mondo quotidiano, ridotto ad un vero e proprio 'deserto del reale', provando a tracciare i confini di un territorio nuovo e davvero abitabile per tutti: appunto il luogo dell'esperienza artistica. Si tratta propriamente di una atopia, un luogo inclassificabile che non appartiene né alla realtà assoluta (ovvero alla materialità oggettiva e fattuale, regno degli scientismi vecchi e nuovi) né all'utopia (che, per definizione, è non-esistente); ed è tuttavia il luogo dell'appagamento di quelle istanze conoscitive, e insieme affettive, che ciascuno porta in sé: la «patria sconosciuta» di cui parlano Plotino e Novalis, l'*arrière-pays* di Yves Bonnefoy (Bodei 87), il «paese innocente» di Ungaretti che, parallelamente alla riflessione benjaminiana, da immagine edenica del passato si trasforma in terra promessa, in tempo di redenzione o salvezza messianica (Menzio, *Ungaretti*). In questo processo generale di attribuzione di senso, che accomuna arte e riflessione filosofica, non stupisce che all'esperienza artistico-letteraria venga riconosciuta una priorità non solo concettuale, ma anche storica: se è vero che la filosofia contemporanea, nella sua polemica (non priva di qualche sterilità, secondo Bodei) contro le scienze e le tecniche, ha inteso recuperare tutta la ricchezza qualitativa e la pienezza di significati che competono alle cose «restituendo loro, a livello teorico, lo spessore di cui la letteratura, l'arte o la storiografia le hanno già normalmente dotate» (Bodei 85).

Volendo proporre un esempio di questa ricchezza, intensità, molteplicità e articolazione di prospettive, insieme filosofiche e letterarie, con cui occorre guardare alle cose del mondo, si può rinviare a ciò che Orhan Pamuk afferma quando analizza le «esperienze sensoriali» (*sensory experiences*) dei personaggi narrativi, ovvero quelle esperienze provenienti dai sensi, e mediate da essi, che costituiscono il tessuto medio e l'elemento quantitativamente più diffuso della scrittura narrativa (e che in qualche misura, secondo una peculiare inclinazione di Pamuk, la avvicinano alla raffigurazione pittorica, nella sua capacità di costituirsi come paesaggio dell'anima, come mondo visivo abitato dal lettore). In un romanzo, infatti, le persone, le cose e gli avvenimenti della vita quotidiana sono descritti attraverso un insieme di dettagli sensoriali (e quindi di modalità percettive, di attribuzioni di senso) riferite ai personaggi. I romanzi ci mostrano il mondo così come lo percepiscono i personaggi, lo descrivono attraverso i loro occhi e i loro sensi, nel modo in cui appare ad essi; e ciò in maniera tanto più precisa, chiara e bella (e quindi veritiera), quanto più l'opera è riuscita. Tali esperienze vanno dagli eventi più quotidiani, ovvi e senza esiti particolari, agli episodi destinati ad acquisire valenze simbolico-culturali di enorme risonanza, come il gesto proustiano di assaggiare una *madeleine* mai più toccata dai tempi dell'infanzia, o l'atto di sedere nella carrozza di un treno in una notte nevososa, guardando fuori dal finestrino e tentando di leggere un romanzo, come accade ad Anna Karenina di ritorno da Mosca: circostanza in cui, fra l'altro, attraverso tale romanzo e al contempo fuori di esso, la protagonista vuole rivivere con ogni intensità la propria vita, cioè il proprio romanzo d'amore con Vronskij. In tutti questi casi la descrizione di ogni cosa o evento, anche i più secondari, appare come una necessaria estensione dell'universo percettivo, affettivo, psicologico e intellettuale dei personaggi, dei loro stati d'animo e della loro sensibilità: con la conseguenza che, per le specifiche esigenze espressive della narrazione letteraria, ogni elemento del reale è oggetto della massima attenzione, è valorizzato e salvaguardato nella maniera

più profonda e intensiva, allo scopo di coglierne tutte le implicazioni, i significati e le allusioni.

Queste descrizioni di persone, cose ed eventi, benché attribuite ai personaggi del racconto, sono in realtà espressione dell'autore: esse testimoniano il suo peculiare modo di guardare il mondo, di percepirlo e di rapportarsi ad esso, e veicolano una visione del reale che è contemporaneamente percezione e interpretazione. Così, attraverso Anna Karenina, Tolstoj narra non solo un'esperienza concreta che ha in qualche modo vissuto, seppure in forma trasposta, ma svela anche la propria concezione della vita e dell'umanità, il proprio universo di affetti, di principi e di valori, così come si articola nei suoi rapporti con il mondo. Appunto in tal senso, sempre secondo Pamuk, in *Madame Bovary* Flaubert «seppa vivere e testimoniare alla perfezione le sue esperienze sensoriali: l'infelicità, il desiderio di una vita brillante, la meschinità della vita provinciale nella Francia del XIX secolo, l'amara differenza tra i sogni e la realtà dei ceti medi» (Pamuk 34): dove si vede chiaramente che l'«esperienza sensoriale» che stiamo illustrando è, di necessità, qualcosa di assai diverso dalla pura percezione dei dati oggettuali. È un concetto assai più ampio, ovvero «il modo in cui i personaggi», e/o il loro autore, «vedono il mondo, rivelato nelle conversazioni e nei piccoli dettagli della loro vita» (Pamuk 35); è la conoscenza acquisita attraverso tentativi ed errori, «l'esperienza di vita vissuta» (Pamuk 38) che l'autore mette in forma e trasfonde nei suoi personaggi, al di là dell'ovvia non-coincidenza esteriore tra le vicende della sua esistenza e ciò che accade nel corso della narrazione. A loro volta, queste esperienze o modalità di rapporto con il mondo, condivise tra autore e personaggi e tuttavia strettamente individuali e personalizzate, fanno appello a qualcosa di analogo vissuto dal lettore. Così, ciò che Anna Karenina prova sul treno è simile, e al contempo variamente diverso, da ciò che può essere accaduto a chi legge il romanzo, con uno spostamento narrativo comunque tale da permettergli di condividere le sensazioni, le emozioni e i pensieri del personaggio. Il fascino della letteratura, per Pamuk, risiede appunto nella possibilità di «confrontare i dettagli sensoriali della narrazione attraverso la nostra esperienza di vita, raffigurandoceli mentalmente grazie a tale conoscenza» (Pamuk 35). Si ha così una peculiare oscillazione, diffrazione o molteplicità di prospettive, una sorta di triangolazione per cui le cose immaginate e le vicende fittizie, narrate nel romanzo dal punto di vista dei personaggi: a) provengono in realtà dalle esperienze di vita dell'autore, e dal suo specifico modo di percepirle; e b) fanno appello ad esperienze simili del lettore, e al suo modo di rapportarsi ad esse. Tutto ciò individua un plesso di rapporti che rende assai problematico, nonché poco utile, distinguere nettamente la realtà dalla finzione: infatti, la conoscenza del mondo che lo scrittore ha accumulato «con le esperienze vissute – ciò che chiamiamo dettagli narrativi – si fonde a tal punto con l'immaginazione, che diventa difficile separare le due cose» (Pamuk 38).

Ritornando peraltro alla proposta di Bodei, in essa si possono individuare due nuclei teorici fondamentali, degni entrambi della massima condivisione: da un lato, come abbiamo visto, una profonda e costitutiva attenzione all'esperienza artistica e letteraria; dall'altro, la propensione a ricavare da questo assunto una posizione etica ben precisa. Ciò accade nell'ampia sezione che *La vita delle cose* dedica al genere figurativo della natura morta, con particolare riferimento alla pittura olandese del Seicento.

I vegetali, la frutta, i fiori recisi, la cacciagione, i pesci, i crostacei sono tutte cose dipinte per la gioia e il godimento degli uomini. Esse appaiono ancora sospese tra la vita effimera o appena spenta e la morte, tra la loro consistente forma visibile e l'evanescente prospettiva del loro prossimo consumarsi o decomporsi. Testimoniano insieme i piaceri della vita e il desiderio di approfittarne prima che sia tardi, l'appagamento di tutti i cinque sensi e il loro

progressivo indebolimento, i momenti lieti e il loro trascorrere, l'utilità e la bellezza dei beni quotidiani e la loro caducità (Bodei 93-94).

Lasciando per un istante da parte il concetto di caducità, che è centrale in queste riflessioni, merita segnalare che anche Bodei (come Gadamer, peraltro non citato da *La vita delle cose*) insiste sul fatto che la pittura si situa a un livello completamente diverso dalla pura riproduzione degli oggetti. Trasfigurando la realtà, infatti, la presentazione pittorica ne produce un paradossale potenziamento; e sono appunto le immagini di cose consuete, umili e domestiche, solo apparentemente inanimate, a farci riscoprire la meraviglia del quotidiano. Esse guidano l'osservatore in direzione del graduale, cauto rivelarsi di ciò che è davvero significativo, lo inducono a prestare attenzione alla «voce inascoltata della realtà», con cura e partecipazione. Ancora una volta, è l'esperienza artistica che «ci libera sia dall'abitudine di trattare gli oggetti come concettualmente, simbolicamente e affettivamente insignificanti, sia dal pregiudizio che la contemplazione distaccata, priva di ogni coinvolgimento, sia il grado supremo della conoscenza» (Bodei 96).

La caducità che caratterizza intimamente tutte le creature raffigurate nelle nature morte (*stilleven*) è colta dagli artisti in un attimo ben determinato. Le cose vengono infatti mostrate in quello che in olandese è chiamato *toppunt*, ovvero nel momento della loro maturità più perfetta e compiuta, quando le loro qualità si dispiegano nel modo più completo: allo zenit della loro fioritura, prima di quell'inevitabile corrompersi che rappresenta il destino di tutto ciò che nasce e muore. Le cose dipinte partecipano, ovviamente, alla caducità, in quanto condizione creaturale comune ad ogni vivente; ma è appunto la pittura a renderle durevoli, a fissarle nello sguardo, nell'attenzione e nel ricordo, a consegnarle ad un muto, e tuttavia eloquente, persistere. Attraverso la rappresentazione pittorica le cose terrene sono messe, per quanto è possibile, al riparo dall'oblio, dal decadimento e dalla morte, vengono riscattate dalla loro costitutiva provvisorietà e caducità; viene tolta loro, seppur simbolicamente, la maledizione dell'effimero. Ovvero, con inflessione benjaminiana:

È questo il modo che l'arte ha, rispetto alla scienza, di 'salvare i fenomeni' nella loro individualità, di reintrodurre significati e qualità secondarie, di rendere compiuto ogni fugace momento, sottraendolo all'inesorabile successione cronologica e, per quanto possibile, al ciclo della generazione e della corruzione. Si nega in tal modo il primato del *respice finem*, la tendenza a proiettare malinconicamente il presente in un futuro di annientamento, e si coglie invece il presente in tutto il suo splendore, nella pienezza del suo manifestarsi (Bodei 100).

In altri termini, per Bodei, nello *stilleven* le cose raffigurate divengono vere e proprie miniature di eternità: si staccano dal tumultuoso dominio del divenire in cui sono, inevitabilmente, destinate a venir meno, e si aprono un varco nel tempo in direzione dell'assoluto, acquisendo una peculiare forma di immobilità o impassibilità, dal carattere vagamente spinoziano. In effetti, nello *stilleven* (e nella partecipe ricostruzione di Bodei) il tema della caducità acquista un'inflessione particolare, un'accettazione pacata e in qualche misura vitalistica, memore dell'oraziano *carpe diem*, legata allo specifico contesto protestante dell'Olanda del Seicento. Nel barocco spagnolo e italiano, invece, segnato in profondità dall'impianto controriformista, domina piuttosto l'idea di un *theatrum mundi* in cui il modo di apparire delle cose, persone ed eventi sopravanza (o dissolve) la loro pretesa sostanza, e in cui il corso del tempo è percepito nella sua forma più incontenibile e predace. Di conseguenza, il ruolo della contingenza e della caducità viene avvertito con una drammaticità assai maggiore, come testimonia anche la frequente comparsa, nelle opere pittoriche, di teschi, bolle di sapone o piccoli insetti effimeri, simboli più che evidenti della *vanitas* di

ogni umana vicenda. A questa sensibilità, per Bodei, sembrano avvicinarsi maggiormente gli autoritratti di Rembrandt, dipinti nella notevole misura di circa ottanta in oltre quarant'anni di attività, dalla giovinezza sino all'età più tarda. Tali autoritratti, quanto più si avvicinano al termine della vita, tanto più svelano l'impetoso lavoro di scavo che il trascorrere del tempo, il venir meno delle illusioni e l'esperienza diretta del male hanno compiuto sul volto dell'artista, consegnandoci l'immagine di una persona consapevolmente esposta al dolore, al progressivo disfarsi degli eventi, al peso sempre più grave della caducità, alla vittoria finale della morte.

È appunto a tale caducità umana e creaturale che, per Bodei, l'opera d'arte reagisce con un atto d'amore – o, il che è lo stesso, di *pietas*: termine che non ricorre mai ne *La vita delle cose*, ma che è sorto spontaneo a più di un recensore (cfr. ad esempio Pietroforte). Si tratta di quel messaggio d'amore che, nell'introduzione alle *Meditazioni del Chisciotte*, Ortega y Gasset ha colto come esemplare appunto in Rembrandt:

Nei quadri di Rembrandt è frequente che un umile pezzo di tela bianca o grigia, un mobile grossolano si trovi avvolto in una atmosfera radiosa e luminescente che altri pittori spargono soltanto attorno alle teste dei santi. Ed è come se delicatamente ci ammonisse: Siano santificate le cose! Amatele, amatele! (Ortega 32)

Tale amore per le cose è particolarmente significativo in quanto, in riferimento all'opera dello stesso Ortega, ne appare come l'esplicazione più intima, come il segreto elemento conduttore di una ricerca le cui ragioni sono «ciò che un umanista del XVII secolo avrebbe chiamato “salvazioni”» (Ortega 31): pagine in cui, nel segno dell'*amor intellectualis* di Spinoza, l'autore si propone di ricondurre le persone, le cose e gli eventi via via incontrati nell'esposizione («Un uomo, un libro, un quadro, un paesaggio, un errore, un dolore»: Ortega 31) alla pienezza del loro significato, seguendo e sviluppando le indicazioni che essi portano al loro interno: ovvero, si propone di «collocare gli argomenti di ogni specie, che la vita, nella sua risacca perenne, getta ai nostri piedi come inutili resti di un naufragio, in una posizione tale che il sole provochi in essi innumerevoli riflessi» (Ortega 31-32).

In tal modo, attraverso un gesto di continua attenzione e valorizzazione, ognuno dei temi, eventi e argomenti incontrati nel cammino, per quanto modesto o umile, «viene trasfigurato, transustanziano, salvato» nella parola (Ortega 32). Oggetto di tale salvazione – filosofica ma al contempo letteraria, come si evince chiaramente dallo stile di scrittura adottato – sono i dettagli del paesaggio, le peculiarità della lingua d'uso, i diversi modi di conversare delle persone semplici, le manifestazioni minori dell'interiorità di un paese quali le danze, i canti popolari, i colori e le fogge del vestire, gli arredi, gli utensili di impiego comune: le orteghiane 'circostanze', intese come ciò che si trova nei pressi delle nostre persone. Sono quelle «cose mute che ci circondano» e che, «vicine, vicinissime a noi, mostrano le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà» (Ortega 40) e insieme di desiderio, quasi avessero bisogno di farci accettare la loro offerta, ma al contempo provassero timidezza, ritrosia o vergogna per l'apparente semplicità del loro dono. Si tratta, con ogni evidenza, di quelle cose che lo sguardo filosofico, ma spesso anche la prassi quotidiana, trascurano, preferendo rispettivamente rivolgersi alle grandi astrazioni teoriche o al calcolo economico – quelle cose che spetta invece alla raffigurazione artistico-letteraria (e, sulla sua scorta, al pensiero filosofico) recuperare nella loro pienezza di significati, attraverso quel «sentimento d'amore e intima inclinazione» (Kant 217) che già la *Critica del Giudizio* considerava proprio dell'esperienza estetica.

Questo amore per le cose, nel suo esplicito legame con la *pietas*, emerge anche in Orhan Pamuk. Molto attento ai rapporti tra narrazione letteraria e figurazione pittorica, l'autore

di *Istanbul* giunge al punto di equiparare la stesura di un romanzo all'atto di dipingere con le parole, facendo dell'*ekphrasis* una sorta di nucleo nascosto della scrittura narrativa. Tale peculiare visualizzazione, diretta ad evocare nella mente del lettore l'immagine più chiara e nitida possibile, è legata nel modo più esplicito all'affettività e alla vicinanza.

Il romanziere è in grado di descrivere le cose al modo di un pittore perché nutre per gli oggetti che li circondano un interesse analogo a quello che ha per i personaggi stessi [...]. *L'immagine giusta* che il romanziere deve trovare, e che precede *le mot juste* flaubertiano, può essere scoperta solo quando lo scrittore entra completamente nel paesaggio, i fatti e il mondo del romanzo. È anche l'unico modo in cui può manifestare la *pietas* che senza dubbio prova per le persone di cui scrive. Dobbiamo dunque concludere che le descrizioni degli oggetti sono, o dovrebbero essere, il risultato e l'espressione della *pietas* che il romanziere prova per i personaggi. (Pamuk 80-81)³

Come spiega lo stesso Pamuk, questo atteggiamento etico, al contempo letterario e figurativo, implica la precisa volontà di comprendere chi è diverso da sé per etnia, provenienza, formazione, classe, genere: «Ciò significa provare *pietas* prima di passare a un giudizio morale, culturale o politico» (Pamuk 50). E che tale atteggiamento sia, per Pamuk, peculiarmente legato alla pittura emerge anche da altre considerazioni: ad esempio laddove, richiamando alla memoria la propria infanzia ad Istanbul, lo scrittore attribuisce una tendenziale mancanza di *pietas* nei confronti dei personaggi dei romanzi e dei film, chiaramente avvertibile nel pubblico medio, allo scarso interesse per le arti figurative (Pamuk 81).

In realtà, il legame 'etico' tra letteratura e pittura, che vede quest'ultima farsi tramite di uno sguardo attento, partecipe e pieno di amore per le cose, assume una duplice valenza: quella della pittura è infatti una posizione esemplare non solo in termini diretti, come modello concreto che la scrittura letteraria è chiamata ad imitare; ma è rilevante anche perché porta alla luce un elemento già presente, seppur in forma nascosta e sottile, all'interno della letteratura, un nucleo caratteristico del suo modo di darsi e di operare. È infatti difficile negare che al cuore di ogni descrizione letteraria vi sia una costitutiva, partecipe attenzione alle persone e alle cose, un radicale interesse nei confronti del mondo nel suo complesso, e delle singole creature che lo abitano: atteggiamento testimoniato da quella connotazione affettiva che, fra l'altro, rende la scrittura letteraria non solo un sollievo, ma anche un antidoto e un contro-modello rispetto all'argomentazione teorica, astratta (e talora banalmente scientizzante) del discorso filosofico. Proprio tale articolazione affettiva del lavoro letterario, nella costante mobilitazione delle parole attraverso cui viene percepito, formalizzato e descritto il mondo, è ciò che fa lievitare le cose oggetto della letteratura, che le arricchisce e le vivifica, proponendo un modello che è sempre a disposizione del discorso filosofico (e che, non senza difficoltà, tentiamo ogni volta di attivare). Ed è altrettanto evidente che la *pietas*, cioè l'attenzione, la devozione e la cura preservante nei confronti del reale in ragione della sua caducità, rappresenta il nucleo centrale, la sorgente più intima e profonda di tale posizione affettiva.

In ogni caso, il legame tra letteratura e pittura vanta un'illustre genealogia filosofico-culturale. Ad esempio, negli stessi anni in cui Ortega si richiamava all'opera di Rembrandt come testimonianza di un amore vivo, intenso e trasfigurante per le cose, capace di illuminarle e santificarle, anche Rilke guardava a Cézanne come modello di un'adesione al mondo nella sua totale interezza, di un amore equamente rivolto a tutte le manifestazioni

³ Qui e altrove, con il termine *pietas* la traduttrice italiana rende, del tutto correttamente, la *compassion* del testo originale.

del reale senza condizioni, distinzioni, preferenze o gerarchie: atteggiamento che, come è noto, ispira la poetica 'oggettiva' delle *Nuove poesie* (1907-1908: Menzio, *Della poesia* 258-260). E anche più di recente, nello spazio significativo che una poetessa contemporanea come Antonella Anedda, anche professionalmente attenta alle arti figurative,⁴ dedica agli oggetti quotidiani, alle stoffe, agli utensili per cucire, sembra di poter cogliere la presenza di un sotto-testo pittorico, nello specifico *La merlettaia* di Jan Vermeer. Ciò accade in una sotto-sezione della raccolta *Salva con nome* (2012) a carattere schiettamente poetologico, in cui la scrittura poetica è appunto legata all'atto del cucire. Il gruppo di composizioni parte infatti da una citazione di Louise Bourgeois, che contrappone nettamente l'ago allo spillo. Se quest'ultimo, nella sua funzione di tenere provvisoriamente fermo il tessuto pungendolo, ha un carattere aggressivo, all'ago spetta piuttosto «un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi», le lesioni e le ferite, «è una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo» (Anedda, *Salva* 61). Destinatari di questa domanda di perdono, di questa forma di pacificazione implicita nell'atto di cucire/scrivere, sono innanzitutto i ricordi del passato, le lacerazioni depositate nella memoria.

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire,
dai loro il sonno di un lenzuolo di lino.
L'edera rende la notte verde.
Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci.
Servono aghi e forbici. Serve precisione. (Anedda, *Salva* 63)

L'identificazione del cucire e dello scrivere ha carattere poetologico, ma anche autoreferenziale. Lo si vede dalla successiva immagine dell'autrice che cuce lentamente vicino a una finestra, in un orizzonte di totale intercambiabilità fra tessuto e pagina («Quello che avevo scritto poteva stare in un lenzuolo. Poesie, foto, qualche pensiero»: Anedda, *Salva* 64) – immagine che pare, a sua volta, memore delle molte figure femminili di Vermeer che, anziché cucire o ricamare come la *Merlettaia*, leggono una lettera alla luce di una finestra. E il tratto autoreferenziale è subito confermato da un ricordo del passato, di un tempo aurorale in cui «quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo» (Anedda, *Salva* 64): nello specifico, il ricordo che l'autrice, da bambina, giocava a cucire tra loro delle foglie di castagno in forma di corone perfette ma fragili, destinate ad essere subito scompaginate dal vento. Anche qui, l'intercambiabilità 'vermeeriana' tra il cucire e lo scrivere è confermata dal fatto che tali foglie dell'infanzia si trasformano subito in testo, in parole, in fogli di carta: «Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro, guarda una foglia come viene soffiata lontano. [...] La realtà si addensa, s'intreccia, diventa una radice che sale fino a un tronco e ridiventa foglio» (foglio al maschile, si noti, non foglia: Anedda, *Salva* 65). In ogni caso, quella di cucire/scrivere è un'operazione che richiede attenzione, dedizione, amore per il mondo: è un atto paziente e riflessivo che implica il desiderio di lenire, di pacificare, di comporre le lacerazioni del reale. Si tratta, per Anedda, di un amore che spesso eccede dalle proprie capacità, che deborda o sconfinava: il che può risolversi in un difetto di scrittura, in una serie di tentativi frustranti, sempre esposti al rischio di non raggiungere il cuore altrui. Ecco, così, la donna che cuce/scrive vicino alla finestra:

Sente a distanza come tace, vede
lo sfolgorio del suo giardino rigato nella pioggia
il tavolo dove piombano gli uccelli, da questa sedia cuce

⁴ Si veda in tal senso il notevole Anedda, *La vita*.

una federa che un lembo tocchi l'altro e due orecchie di lino
unite a perfezione. Guarda come sconfina l'amore mentre scrive

come il difetto la sconforti aggrovigliando i fili nel cestino
perché peccato la penna non è un ago
che naviga nel sangue fino al cuore. (Anedda, *Salva* 66)

Come accade in Anedda con gli eventi del passato, con le minute vicende quotidiane insidiate dalla lacerazione e dalla morte, lasciate all'arbitrio dello scorrere vorticoso del tempo, così anche per Bodei «il salvataggio delle persone e delle cose», ovvero la *Rettung* benjaminiana, «avviene, sul piano della percezione sensibile, attraverso l'arte» (111). Ad essa, però, Bodei accomuna anche la filosofia, in particolare il pensiero di Spinoza: la capacità di modificare e di riorientare il senso delle cose, infatti, compete ad uno sguardo intellettuale incline a considerarle spinozianamente *sub specie aeternitatis*, «operando la loro conversione in cose da amare e 'santificare' proprio grazie alla loro singolarità, al loro essere nodi specifici di relazioni cognitive e affettive» (Bodei 111). In questa capacità di comprendere, di amare e di tutelare le cose nella loro individualità, «grazie all'eccedenza di senso che caratterizza la grande filosofia e la grande arte, gli insegnamenti di Spinoza e l'esempio dello *stilleven* rappresentano efficaci antidoti al consumo rapido, momentaneo, senza 'amore' delle merci» (Bodei 115). Sono un invito a prenderci cura delle cose, a restituire loro valore e dignità, a rispettarle nella loro prossimità, ma anche nella loro distanza; a salvaguardarle dalle offese del tempo e, se ciò non è possibile, a conservarle nel ricordo e nella *pietas*. Certo, noi veniamo a contatto solo con un determinato numero di cose, in contesti in cui normalmente non è possibile l'interesse, l'attenzione e l'affetto per ciascuna di esse. Tuttavia la decisione di aver cura di alcune cose, senza precludersi in linea di principio l'attenzione per le altre, implica un atteggiamento verso il mondo, la realtà, l'alterità, la natura e le persone di portata (e valore) assai più generale. La conoscenza e l'amore per i singoli fenomeni è infatti l'unico modo che abbiamo per esercitare la conoscenza e l'amore per il tutto; l'una forma di affetto si dispone necessariamente, e in modo spontaneo, nell'ottica dell'altra, dando luogo a un'esperienza in cui la caducità e il *memento mori* di ogni singola creatura sono peculiarmente trasfigurate, accese, rese trasparenti e arricchite di senso, facendosi immagine del destino universale ed occasione di una *pietas* più ampia e coinvolgente.

Nonostante Bodei rivolga l'attenzione principalmente allo *stilleven* olandese e a Rembrandt, *La vita delle cose* guarda non solo alla pittura, ma anche alla letteratura: a partire dagli esempi iniziali di Virgilio, Ovidio, Proust e Broch, sino a giungere a opere quali le *Novelle zurighesi* di Keller, il *Libro dell'inquietudine* di Pessoa, *Conversazione in montagna* di Celan o le poesie di Borges e di Neruda. Si tratta di opere che, come le poesie di Anedda, tematizzano in modo esplicito il nucleo teorico centrale de *La vita delle cose*: e tuttavia, a riprova del fatto che la letteratura è forma o testimonianza eminente dell'amore per le persone, le cose e gli eventi del mondo, si potrebbe in fondo prelevare un testo qualunque dalla storia letteraria. Ad esempio, una delle poesie che Pessoa ha attribuito a un proprio eteronomo, Ricardo Reis, in cui emerge appunto il tema della caducità, presupposto centrale delle riflessioni di Bodei e condizione essenziale per individuare, articolare e promuovere il sentimento della *pietas*. Qui l'orizzonte di riferimento, in termini culturali, è intenzionalmente diverso dal cristianesimo, protestante o cattolico, del Seicento di Rembrandt e di Vermeer, e rinvia piuttosto alla classicità pagana.

Quando, Lidia, verrà quel nostro autunno

con l'inverno che ha in seno, riserviamo
un pensiero, non già per la futura
 primavera, che è di altri,
né all'estate, di cui noi siamo morti,
ma per quello che resta di quel che passa:
il giallo attuale che le foglie vivono
 e le rende diverse. (Pessoa 53)

Il trascorrere del tempo umano, e la caducità che lo caratterizza nel suo volgersi, sono classicamente inseriti da Pessoa nel ciclo naturale delle stagioni, attraverso il richiamo ad un autunno incipiente, che già reca in sé il suo inverno. La transitorietà di ogni cosa è contemplata con uno sguardo fermo, il cui tratto stoico non esclude un'ombra di malinconia; e tuttavia, tale sguardo è diretto alla ricerca di «quello che resta di quel che passa», di un nucleo di significato che è, innanzitutto, l'oraziano *hic et nunc* (la filosofica "attualità") del trascolorare delle foglie, la pienezza di un giallo che le rende diverse l'una dall'altra, e diverse da quelle delle altre stagioni; ma che è insieme, a un livello meta-testuale e poetologico, l'immagine (l'immagine poetica) che fissa per sempre tale giallo nella mente del lettore, che lo fa «restare» fermo e immutato nel ricordo, in una luce piena di affetto, di attenzione, di nostalgia sobria e rattenuta.

Volendo, ancora una volta, riassumere quanto detto sinora, il lavoro di Bodei da cui siamo partiti risulta ispirato a due linee teoriche fondamentali: l'attenzione all'esperienza artistica e letteraria, che è del tutto centrale per la nostra comprensione e interpretazione del mondo; e l'assunto che da essa deriva una precisa posizione etica, una scelta di amore per il mondo: per le persone, le cose, le creature che lo abitano. Proprio questi due nuclei teorici rappresentano i nodi problematici di quelle recenti riprese italiane del pensiero di Searle note come «nuovo realismo». Innanzitutto, per quanto riguarda la centralità dell'esperienza artistico-letteraria, già Searle si segnala per aver definito la letteratura come un linguaggio chiaramente parassitario rispetto a quello normale. Per il filosofo statunitense, infatti, la scrittura di finzione è resa possibile da «un insieme di convenzioni extralinguistiche e non semantiche che spezzano la connessione tra parole e mondo» (Searle 155), cioè che mettono tra parentesi le regole dell'uso linguistico ordinario, in cui le parole si riferiscono a cose, persone o eventi che esistono nei fatti, nella realtà verificabile del mondo. Tali convenzioni 'in deroga', che presiedono alla scrittura letteraria, non alterano il significato delle parole o degli enunciati, ma piuttosto «abilitano il parlante a usare parole col loro significato ordinario senza assolvere agli impegni normalmente richiesti da questi significati» (Searle 156). Di conseguenza, una volta sospesi i requisiti standard del discorso, «raccontar storie è un gioco linguistico a sé» (Searle 156), un gesto verbale che funziona più o meno come il linguaggio consueto, ma in cui non sono più valide tutte quelle regole 'normali' che correlano atti illocutivi e mondo. In tal senso, per Searle, nella parola letteraria «il gioco linguistico sta a cavalcioni dei giochi di linguaggio illocutivi, ne è parassita» (Searle 156). Lasciando da parte la ruvidità del termine, appare chiaro che la prospettiva così tratteggiata è *toto caelo* diversa da quella di Bodei; ma soprattutto, essa mostra degli evidenti limiti interpretativi. Come è stato osservato, infatti, «la sua mossa di tagliare tutte le connessioni fra linguaggio letterario e mondo», separando drasticamente i contesti di finzione da quelli fattuali, ha come conseguenza che «la letteratura diventa un fenomeno di nicchia che perde ogni contatto col mondo reale» (Huemer 13). In tal modo, essa si trasforma in un'esperienza evasiva o inutile, priva di valore rispetto all'azione concreta e fattiva, alla vita pragmaticamente orientata all'industria o al *business*.

Analoga svalutazione dell'esperienza letteraria si ha in uno dei più attivi seguaci italiani di Searle, Maurizio Ferraris, promotore di un tentativo di riorientare l'estetica in senso baumgarteniano, intendendola come scienza della percezione sensibile. Partendo dall'intento-base di capovolgere completamente l'impianto nietzscheano ed ermeneutico da cui proviene lo stesso filosofo torinese, e trasferendo il peso assoluto dell'analisi sui fatti (e sulla percezione dei fatti) e non già sulle interpretazioni, tale tentativo ha messo capo, nel volume *Estetica razionale*, ad una durissima critica del valore di verità dell'arte: assunto che appare sin dall'inizio come un vero e proprio *Leitmotiv* dell'opera (Ferraris, *Estetica* 10-15), non senza una *vis pugnandi* dai tratti sin troppo evidenti. Nella ribadita intenzione di «valorizzare [...] il reale per contrapposto al fantastico» (Ferraris, *Estetica* 33), si può quindi insistere nel guardare all'arte, e dunque anche alla letteratura, come a un «mondo di fantasmi, larve e illusioni», cui si contrappone in positivo il «mondo corpulento, quello per l'appunto che si offre sotto la modalità dell'*aisthesis*» (Ferraris, *Estetica* 142), ossia della percezione sensibile di Baumgarten. All'interno di questa impostazione dicotomica, in difficoltà nel prendere atto che, peculiari miscele di realtà e di finzione, i testi letterari, le poesie e «i romanzi non sono del tutto immaginari ma nemmeno del tutto fattuali» (Pamuk 26), è facile (e un po' scontato) affermare che i poeti, «gli artisti e i fantasti sono stretti da un'unica vacuità, quella del confondere il possibile con il reale», il che li porta ad una «vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi» (Ferraris, *Estetica* 570): insomma, come è dato leggere più volte, «Pegaso, Bucefalo e questo cavallo non sono lo stesso» (Ferraris, *Estetica* 13, 411).

Tuttavia, come spesso succede, dietro queste uscite un po' sprezzanti si nascondono le difficoltà, le aporie e i punti più problematici di un'intera proposta teorica. Questo tentativo sensistico o neo-empiristico, con evidenza, per legittimare la propria predilezione per i fatti (e la percezione dei fatti) come unica forma di conoscenza,⁵ è costretto a due passi obbligati. In primo luogo, deve recuperare l'impianto pre-kantiano, e pre-moderno, di una drastica separazione fra soggetto e oggetto, assegnando una marcata priorità teorica a quest'ultimo: tesi assai problematica, in quanto appare evidente che fra i due vi è una costitutiva co-appartenenza. Tra di essi, infatti, «si dà sempre un legame "intenzionale" – bipolare, inscindibile e costitutivo – che precede la loro separazione: non siamo staccati dal mondo e non esiste un soggetto che si aggiunga a posteriori all'oggetto» (Bodei 37), nella forma di una coscienza temporalmente successiva rispetto alla cosa. Ma in secondo luogo, e soprattutto, per guardare ai fatti (e alla loro percezione) come unico ambito di conoscenza 'vera', il tentativo in questione deve obliterare del tutto il valore conoscitivo della creazione artistico-letteraria, sostanzialmente connesso al suo carattere di verità. Proprio per questo motivo, la proposta in esame mostra di non cogliere (o di non voler cogliere) il nucleo centrale della riflessione estetologica di Gadamer: contro cui, *et pour cause*, risulta più agevole allestire una dura polemica. Infatti, secondo *Verità e metodo*:

Ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa, e insieme se stesso. Che cosa sia il riconoscimento, nella sua

⁵ «Come inizia *Hard Times* di Dickens? "Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life"», afferma infatti programmaticamente il filosofo torinese (Ferraris, *Estetica* 33). In verità, a patto di proseguire nella lettura dell'opera dickensiana, ci si accorge che *Tempi difficili* è proprio una palese e dura satira di tale modo di rapportarsi con l'esistente, come appare chiaro dalle descrizioni e dalle successive vicende di Thomas Gradgrind, l'autore della dichiarazione citata. Per un'interessante e pertinente lettura etico-filosofica di *Hard Times* cfr. Nussbaum 39-72.

essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza. (Gadamer 146)

Al netto di qualche tecnicismo filosofico tutto sommato marginale, è difficile pensare che questa tesi non sia sottoscrivibile da chiunque abbia sperimentato un rapporto autentico e sostanziale, anche solo minimamente approfondito, con l'esperienza artistico-letteraria, in tutte le forme in cui esso si dà: per quanto riguarda la letteratura, nel ruolo di lettore, di critico o di autore. L'opera artistica è infatti con ogni evidenza, come non manchiamo di ripetere continuamente, una forma di conoscenza. Per Gadamer, in tal senso, «nella rappresentazione [...] viene in luce ciò che è. In essa viene tratto in luce ciò che altrimenti sempre si sottrae e si cela» (Gadamer 144): il che, fra l'altro, spiega in maniera assai immediata la 'normale' capacità dell'opera artistico-letteraria di evocare, nel lettore o nel fruitore, il più solido senso di realtà e di autenticità. Secondo *Verità e metodo*, nell'opera d'arte riuscita si esplica una *mimesis* reinterpretata in senso hegeliano, ossia con funzioni conoscitive (Vattimo IX); ma è obbligato e inevitabile che, quanto più ci si accosta a una percettologia hard, tanto più tale *mimesis* artistico-letteraria sia presentata come pura imitazione o come allegoria, e sia dunque drasticamente svalutata. Secondo Gadamer, e secondo quanto appare intuitivo, le cose raffigurate in un'opera d'arte ricevono un peculiare incremento d'essere, che deriva appunto dal trasferimento del reale sul piano della verità (Vattimo IX-X). Ma chi non può accettare questa impostazione, pena la messa in crisi del proprio intero discorso, si vede faticosamente costretto a distinguere «tra una immaginazione *passiva* (che ritiene la sensazione) e una immaginazione *attiva* (che riaggrega spontaneamente i fantasmi). È ben evidente che, dal punto di vista ontologico, questa seconda operazione va posta sotto il registro della riproduzione, e che in un tal quadro è esclusa ogni produttività ontologica dell'arte» (Ferraris, *Estetica* 77).⁶

L'evento che, secondo Gadamer e secondo l'esperienza usuale, ha luogo con la creazione artistico-letteraria, ovvero il trasferimento del reale sul piano della verità, è anche descritto in termini ermeneutici come il passaggio dalla pura *Faktizität* alla *Wirklichkeit*, intesa come forma (ed esperienza) della realtà più ricca, profonda, multiversa e articolata: ad ulteriore testimonianza del fatto che il piano della verità cui si perviene nell'esperienza artistica è in qualche misura superiore rispetto al normale, confuso proporsi degli eventi quotidiani. In tal senso, questo trasferimento pare l'esatto contrario dell'*adaequatio intellectus et rei* (conformità della proposizione alla cosa) centrale non solo nelle recenti riprese percettologiche, ma, ancor prima, tipica di certa filosofia medievale: accostamento che ha permesso a più d'un critico di definire le nuove ontologie oggettivistiche come una sorta di vetero-realismo di ascendenza tomistica, nel comune segno di una mente intesa come specchio che riflette, in modo del tutto passivo, una realtà esterna. Si tratta, con buona

⁶ Si noti che qui il termine «ontologia» è usato in senso convenzionale, mentre in tali riprese baumgarteniane si potrebbe di regola leggere, con tutta correttezza, «entologia» al posto di «ontologia», così come «percettologia» al posto di «estetica»: «“Ontologia” significa anzitutto che qualcosa ci sia, ossia una *determinazione dell'essere come ente presente*. Onde, come si è visto, le domande ontologiche preliminari non sono tanto “perché l'essere e non il nulla?”, quanto piuttosto: che cosa c'è? C'è come *aisthema*, come *phantasma*, come *noema*? Perché abbiamo una così forte propensione a ritenere che il mondo ci sia? Perché di rado o mai ci poniamo la domanda se per caso tutti gli enti non abbiano raddoppiato le dimensioni durante la notte?» (Ferraris, *Estetica* 396; il primo corsivo è nostro).

approssimazione, di quel realismo ingenuo o inesperto che anche gli studiosi di matrice analitica, in teoria più vicini alle posizioni neo-percettologiche, contrappongono al realismo scientifico, in quanto frutto di una fiducia intuitiva ma un po' superficiale nelle percezioni immediate (Vassallo 47-49); o si tratta, se si vuole, della «famigerata tesi della verità come corrispondenza», che può essere pensata radicalmente solo in ambito dogmatico: a meno di ridursi, come talvolta accade, «al poco rilevante richiamo a un genere di fatti nudi e indipendenti dalla scoperta, dalla conoscenza, dalla ricerca, dall'interpretazione e dal pensiero» (Regina 76), o all'uso di truismi a scopo intimidatorio.

Il trasferimento artistico del reale sul piano della verità è il contrario dell'*adaequatio* innanzitutto da un punto di vista etimologico, e quindi anche concettuale. La trasmutazione in forma sembra infatti implicare un movimento di tipo ascensionale, mentre *adaequatio* vale piuttosto come appiattimento o abbassamento, se è vero che *aequus* significa innanzitutto «piano», «eguale in se stesso», «orizzontale», e se *aequor* è la pianura della terra o la distesa del mare. Assai più che un intento trasfigurante o sublimatorio, questa trasposizione verso l'alto, su di un piano in qualche modo superiore, ha un carattere intimamente affettivo: anche nell'esperienza quotidiana, infatti, ogni persona, cosa o circostanza amata viene automaticamente esperita, e quindi percepita e descritta, in una dimensione superiore, in una luce più calda e trasparente, in un'area emotiva dal carattere più ricco, sensibilizzato e partecipe. D'altro canto, la prospettiva verticale dischiusa dalla trasposizione in forma non opera solo verso l'alto, ma anche verso il basso, nel segno di quella profondità che è implicita in ogni fenomeno del reale, ed appare sottostante a ogni evento: cogliendo e valorizzando tale complessità interna (che è poi anche una molteplicità relazionale), la raffigurazione artistico-letteraria dinamizza quello che, a un'osservazione più superficiale, risulterebbe solo un dato bruto, un oggetto irrelato, un *quid* pronto ad essere manipolato o funzionalizzato in chiave economica. Proprio tale dimensione di profondità è, in modo solo apparentemente paradossale, ciò che permette il dispiegarsi del «sapere della superficie» nietzscheano, quel pensiero della prossimità attento a tutto ciò che è vicino, minore, apparentemente trascurabile e secondario, ed è tuttavia degno della massima cura e partecipazione.⁷ Infine, se tale prossimità superficiale-profonda è anche cangiante, articolata e molteplice, e quindi aperta a una molteplicità di interpretazioni, è invece indubbio che l'*adaequatio intellectus et rei*, se portata all'estremo, miri a un sapere 'oggettivo', scientizzante e monologico, ad una *reductio ad unum* che esclude di per sé ogni pluralità di interpretazioni; ma la conoscenza artistica non può mai essere di tipo adeguativo, dato che arricchisce l'oggetto conosciuto, ed è dunque giocoforza interpretativa e plurale.

In realtà, la conoscenza propria dell'opera artistico-letteraria si esplica in contesti umani più discreti, sottili e articolati di quelli a cui guardano le estetiche più direttamente percettologiche. Proprio questo carattere di conoscenza umana dà ragione di un fatto che solo curiosamente può parere problematico, se non anzi negatore della verità dell'arte: ossia, per riportare i termini espliciti della polemica, il fatto che un topo «non si vede cambiata la vita» da opere d'arte come il Partenone o *Guerra e pace*, e che «a maggior ragione, tutto questo può importare poco alla luna, per non parlare di altri corpi siderei» (Ferraris, *Estetica* 10). Ciò appare francamente ovvio, visto che si tratta di entità o cose che non possono accedere a questa forma di conoscenza; in altri termini, un'opera d'arte (così come un'opera di filosofia, di storiografia, di saggistica) può modificare l'esistenza soltanto a un

⁷ Su questo tema cfr. Vozza.

soggetto che la capisce.⁸ Si tratta, nel caso specifico della scrittura letteraria, di una conoscenza affettivamente connotata che si rivolge a circostanze insieme precise e non circoscrivibili, puntuali e multidimensionali, a nuclei di significato il cui grado di complessità è maggiore rispetto alla fatticità materiale, alla pura e misurabile oggettività dei dati sensibili: ad esempio, come avremo occasione di vedere, l'esperienza del male. Tutti gli argomenti del genere, che potremmo definire 'spirituali' nel senso più quotidiano del termine, sono oggetto delle tipiche censure polemiche che la percettologia muove all'ermeneutica, e incontrano di regola obiezioni dal taglio fortemente pratico, quasi del tipo «ma non è vero perché non si tocca»;⁹ ma gli esempi banalizzanti o semplificatori, che invocano i fatti nudi e crudi come farebbe forse un buon manager o un esponente politico della Lega Nord,¹⁰ rischiano di avere un imbarazzante effetto *boomerang* (oppure, come abbiamo già visto, danno l'impressione di essere obbligati, perché in contesti anche un poco più complessi tali tesi non risulterebbero applicabili). In altri termini, un'attenzione esclusiva ai fatti porta di regola ad esiti un po' ingenui, se non ai limiti dell'ovvio: come, ad esempio, quando si nota che «le trasformazioni mentali eventualmente apportate dalle opere trovano la loro possibilità nel *fatto* che esse *ci sono*; se non ci fossero [...] non ci commuoverebbero affatto (quanti capolavori sono scomparsi, e non ne sappiamo proprio nulla)» (Ferraris, *Estetica* 10-11).

Come ha dichiarato lo stesso Ferraris, tale impianto percettologico, che guarda all'estetica come ad una teoria della mera sensibilità, costituisce il necessario presupposto teorico del recente approdo a un'ontologia di matrice analitica: intendendo con tale termine non una scienza dell'essere in senso tradizionale, ma una scienza degli enti, al cui centro sono appunto gli "oggetti". Nonostante la sua articolazione in un'ontologia naturale, fondata sul concetto di inemendabilità, e in un'ontologia sociale, fondata sul concetto di documentalità, tale posizione, largamente debitrice del pensiero di Searle, rimane comunque segnata dal vetero-realismo (o neo-empirismo settecentesco) di partenza: con la conseguenza che gli oggetti naturali restano l'evidente paradigma attraverso cui vengono interpretati gli oggetti sociali. Ovvero, nei termini più chiari e conclusivi, «l'ontologia è sempre una fenomenologia, la quale a sua volta, che lo voglia o meno, è sempre una fenomenologia della percezione» (Ferraris, *L'ermeneutica* 31).¹¹ Ma ciò significa che, per quanto attiene all'esperienza artistico-letteraria di cui ci stiamo occupando, in tale impianto teorico permane, davvero inemendabile, il difetto di partenza: ovvero la difficoltà di rapportarsi correttamente ad una forma di conoscenza del mondo, della realtà e dei fatti (una delle forme più profonde, articolate e sottili a disposizione dell'interprete), che però non è un 'fatto', un oggetto tangibile, massivo, naturale e misurabile. Questa *impasse* porta, anche nei tempi più recenti, a una strategia duplice

⁸ Oltre che un caso di aggressività trasposta, la tenacia nel ricorrere, con tropismo curioso ma in fondo sintomatico, a immagini ed esempi tratti dal mondo animale, è una scelta giustificata dalla necessità di rimanere al livello-base della percettologia, pena l'aporia argomentativa. Si impiegano (o brandiscono) quindi, di regola, oggetti naturali di percezione sensibile diretta, non mediata culturalmente, e soggetti percettori non culturalizzati.

⁹ Ovvero, come abbiamo già evidenziato, «Pegaso, Bucefalo e *questo* cavallo non sono lo stesso» (Ferraris, *Estetica* 13, 411).

¹⁰ Lo suggeriscono, da una posizione terza, Guglielminetti e Regina 12, accostando l'idea di una verità filosofica intesa come «mera corrispondenza (in questa scatola ci sono 100 fagioli)» alla «Varese in canottiera, zero forma e tutta sostanza» di Umberto Bossi.

¹¹ I corsivi sono nel testo originale.

ma scivolosa: da un lato non parlare, o parlare il meno possibile, della letteratura, guardando piuttosto (in quest'ordine di preferenza) alle arti visive, al cinema e alla musica, le cui forme espressive sono più facilmente riconducibili alla sfera percettologica;¹² dall'altro lato, svalutare l'esperienza artistica nel suo insieme, con i consueti toni sbrigativi e un po' sprezzanti. Così, «per quanto grandi possano essere i vantaggi che derivano dal possedere una educazione estetica, per ampio che possa essere il giro d'affari del mercato dell'arte, o dei film, dei concerti rock e dei best-seller letterari, resta che l'ambito cui si riferiscono è quello della ricreazione, e appare del tutto diverso da quello che ci si attende da trattati internazionali, patenti, assegni, scontrini del supermercato e ricevute del parchimetro» (Ferraris, *Documentalità* 305), ai quali, come vedremo, è invece attribuita un'importanza cruciale. Sulla scia di Searle, l'esperienza artistica e letteraria è vista come un'attività futile ed evasiva, priva di finalità pratiche e valori strumentali; le opere d'arte, quindi, «sono oggetti sociali che valgono non per il potere che direttamente procurano (come nel caso dei documenti), bensì per quella forma di iper-socialità che è il prestigio, o per il loro valore di intrattenimento» (Ferraris, *Documentalità* 306).

Merita sottolineare, ancora una volta, che questo disinteresse per l'esperienza artistico-letteraria non è un epifenomeno o un dato occasionale, ma rappresenta un elemento strutturale delle ontologie oggettivistiche di origine percettologica. Le loro difficoltà infatti, come ha rilevato Paolo D'Angelo, iniziano già al livello-base della percezione sensibile, se è vera l'osservazione, «che non viene mai presa in considerazione dai teorici dell'estetica come teoria della sensibilità», che «non tutte le esperienze estetiche sono esperienze sensibili o percettive» (D'Angelo 24). Se questo problema risulta in qualche modo mimetizzato nel caso delle arti visive o della musica, trasmesse in maniera più diretta da sensi quali la vista o l'udito, la difficoltà (o vera e propria aporia estetologica) emerge con evidenza nel caso della letteratura: vero punto di frattura teorica, che spiega il disagio, l'aggressività e gli esorcismi variamente messi in campo. Infatti, «se leggo una poesia o un romanzo dovrebbe essere chiaro che la sensazione o la percezione c'entrano poco. Certo, devo vederci per poter leggere e devo sentirci per poter udire quel che viene letto, ma è difficile sostenere che l'esperienza estetica sia quella di decifrare lo stampato o di udire i suoni della lingua» (D'Angelo 24). L'esempio proposto da D'Angelo è tratto dalla *Divina Commedia*:

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;
e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via. (*Purgatorio*, XXVIII, 34-42)

Come appare evidente, in questi versi il lettore ode con la massima chiarezza il canto di Matelda, vede i rami novelli (*freschi mai*) e i fiori variopinti, teneri e profumati che la donna raccoglie nel paesaggio terso e primaverile, simbolo dell'amore e dell'ammirazione di chi contempla la natura: ma li percepisce non in modo diretto, bensì attraverso l'immaginazione. Lo stesso accade, con piana normalità, in qualsiasi descrizione letteraria: ad esempio,

¹² È in sostanza la strategia seguita in Ferraris, *La fidanzata*.

in maniera straordinariamente perspicua, nel caso di un bicchiere di ceramica verde descritto nel *Diario di Andrés Fava* di Julio Cortázar.

Ho avuto tra le mani un bicchiere di ceramica, di un verde scuro e brillante che nel ricordo è diventato più fragranza che colore. Delizia pura delle dita che toccano un bell'oggetto, incontro esatto della realtà con il desiderio. Ogni bellezza mi torna raddoppiata di riconoscimento. Può sorprendere la forma, il sostegno; ma riconosco il bello come qualcosa *che era già mio*. Un desiderio senza forma l'ha appena scoperto e delineato: perché la sua forma è quella, e allora lo so.

Empatia – Certo che uno si proietta; tuttavia, nel proiettarsi uno *ritorna*.

Buongiorno, Platone, buongiorno. (Cortázar 73)¹³

Come si vede, la descrizione narrativa e letteraria di un atto di percezione tattile diretta, nella sua piena e insistita concretezza, apre una prospettiva che, per intensità di resa e profondità di visione, appare *toto caelo* diversa da quella di un'estetica fattualmente percettologica, smascherandone le approssimazioni: non da ultimo per i numerosi riferimenti, via via più espliciti, all'innatismo platonico, con buona pace di chi teorizza tracce percettive che si imprimerebbero nella *tabula rasa* della mente umana. In ogni caso, anche in questa descrizione la fragranza e il colore del bicchiere sono colti dal lettore, in modo spontaneo e inevitabile, attraverso l'immaginazione, non tramite la vista e l'olfatto.

L'immaginazione è appunto, per D'Angelo, «la capacità di rappresentarsi qualcosa anche quando è assente, quando non la ho davanti agli occhi» (24); è la capacità di visualizzare le parole del testo, di trasformarle in immagini interiori o mentali. In tal senso, per le ragioni più evidenti, «il legame tra arte e immaginazione è uno dei fili più tenaci che percorrono l'estetica occidentale» (D'Angelo 24); ed è appunto tale legame a creare problemi al realismo ingenuo, se è vero che quest'ultimo «confonde l'interpretazione con l'immaginazione e degrada peraltro l'immaginazione a un puro fantasticare, al sogno ebbro di un soggetto che ha perduto coscienza di sé e del mondo» (Vercellone): ovvero, come abbiamo già visto, al vaniloquio di un soggetto che, da buon poeta o artista, si dedica alla «vuota escogitazione di cose finte e di eterocosmi» (Ferraris, *Estetica* 570). Tutto al contrario, appare evidente che l'immaginazione o fantasia «costituisce un fattore ineliminabile del nostro rapporto con le cose. Essa accompagna l'incessante variare delle nostre proiezioni sul mondo e rielabora i molteplici significati che la nostra specie ha seminato sulle cose» (Bodei 11). Ogni relazione tra l'essere umano e gli oggetti che lo circondano, infatti, individua «una particolare forma d'interazione, che arricchisce e riempie gli oggetti di un significato di cui questi sono per natura sprovvisti: l'essere umano si rapporta agli oggetti in modo tale da cogliere [...], assieme all'oggetto, quelle connessioni e quei rimandi che contribuiscono a conferirgli un senso determinato» (Croce 88). Si tratta di un'attribuzione di significato cui cooperano tutti i sensi e tutte le capacità del soggetto, e non di un gesto puramente contemplativo, di mero rispecchiamento del mondo in proposizioni. In tale interazione operano sempre momenti situazionali o teleologici, e quindi interpretativi, in cui l'immaginazione ha un ruolo essenziale. Questo nodo o intreccio costitutivo fa sì che l'esperienza non può mai essere ridotta alla «semplice ricezione dell'esser-così delle cose», ma è di necessità, ogni volta, «una presa di posizione che orienta e direziona. In questo processo il linguaggio svolge un ruolo cruciale, giacché consente di prendere le distanze dal contenuto oggettuale e immediato dell'esperienza, e di porre piuttosto l'oggetto in un

¹³ La traduzione è modificata in più punti.

mondo di rinvii e di allusioni» (Croce 88-89), ovvero in una prospettiva di pensiero articolata in termini storici, culturali e metaforici, in cui l'immaginazione contribuisce a creare un orizzonte di senso più ricco, adeguato e affettivamente connotato.

Il richiamo al ruolo essenziale dell'immaginazione si giustifica dunque non in chiave infantile, regressiva o 'letterariamente' evasiva, ma allo scopo di aderire alla realtà stessa delle cose, alla loro natura più intima e sostanziale. L'esperienza letteraria, in particolare la scrittura narrativa, è appunto una forma di conoscenza del mondo che permette di superare la dicotomia netta (o alternativa secca e includibile) tra realtà e invenzione. Come ha osservato Pamuk:

Nutrire amore per i romanzi, acquisire l'abitudine di leggerli, indica un desiderio di fuga dalla logica monocentrica del mondo cartesiano in cui corpo e mente, logica e immaginazione, sono situati in opposizione. I romanzi sono strutture unitarie, che ci permettono di accogliere nella nostra mente pensieri contraddittori senza provare disagio e di comprendere in simultanea punti di vista differenti. (Pamuk 25)

Tale capacità di interpretare gli eventi e le circostanze del mondo in maniera non monologica, dando ascolto, attenzione e credito a posizioni individuali anche molto distanti fra loro, fa sì che «a poco a poco si profila dentro di noi una terza dimensione di realtà, quella articolata del romanzo, composta da elementi che contrastano l'uno con l'altro e nello stesso tempo vengono accettati e descritti» (Pamuk 17). Ciò implica non solo un atteggiamento di tolleranza, ma soprattutto permette di aderire intimamente alla realtà del mondo, di comprenderla in un modo tanto più partecipe, intenso ed efficace, quanto più pronto a corrispondere a quella complessità del moderno che investe sia le società che gli individui: se è vero che le une come gli altri, in curiosa ma interessante simmetria, sono entità stratificate e pluriverse, sempre modellate da impulsi e circostanze conflittuali. Tale risultato conoscitivo, però, è precluso a chi si aggrappa con ostinazione alla dicotomia realtà-vaneggiamento, e guarda alla letteratura come ad un coacervo di proiezioni fantasmatiche del soggetto – proiezioni la cui vacuità, per converso, si rifletterebbe anche sull'attività critica: «Che poi si possa essere spesso molto liberi nella interpretazione di testi letterari dipende dal fatto che in essi non ne va di niente» (Ferraris, *L'ermeneutica* 71).

Ma ancora una volta, nonostante ogni sforzo delle estetiche più percettologiche, le opere letterarie «non danno mai, o quasi mai, luogo a giudizi dei sensi» (D'Angelo 29). Così, i versi dannunziani de *La sera fiesolana* possono avere una musicalità dolce e vagamente ipnotica, e una consistenza un po' sfatta (ma nel contesto di una sinestesia che, già da sola, crea più di un problema a un'estetica intesa come scienza della sensibilità, in quanto fa appello a tutti i sensi, e a nessuno); ma se si valuta la costruzione della vicenda nei *Fratelli Karamazov* o l'indole dei personaggi della *Recherche*, «questi non sono in nessun modo giudizi sensoriali o percettivi. Generalizzando, tutte le qualità che un testo letterario possiede relativamente alla costruzione, all'intreccio, alla profondità dei caratteri, alla psicologia dei personaggi, non sembrano avere nulla a che fare con la sfera del senso» (D'Angelo 29). In effetti, che un'opera d'arte vada al di là della propria diretta materialità, oggetto della percezione dei sensi, ed implichi una dimensione ulteriore (se si vuole, implichi «tutta una serie di aspetti che non possono ridursi al lato per cui l'opera è una cosa»: D'Angelo 149), è una constatazione che appartiene al comune buon senso. Tale dimensione ulteriore dell'opera emerge nel modo più chiaro nella letteratura, se è vero che la scrittura narrativa, anche quando si occupa di eventi quotidiani, di persone od oggetti del tutto familiari, non lo fa in termini puramente (cioè 'oggettivamente') referenziali, bensì attivando sempre un certo tipo di intenzionalità: in altri termini, suggerendo al lettore che vi sia un nucleo di

significato dell'opera, quello che Pamuk chiama il «centro segreto del romanzo», posto più in profondità rispetto alle parole. In conseguenza di ciò il lettore procede, lungo tutto il percorso della narrazione, accompagnato dalla costante e sfuggente «sensazione che ogni nuova parola, oggetto, personaggio, protagonista, conversazione, descrizione e dettaglio [...] implicano e mirino a qualcosa di diverso da ciò che è immediatamente visibile» (Pamuk 20), ovvero da ciò che è dato nei termini della pura percezione, della fattualità oggettiva e materiale.

Grazie a tale mobilitazione dell'interesse, della curiosità e dell'attenzione, in vista di una sorta di verità segreta dell'opera, gli eventi e i dettagli del reale, anche quelli in apparenza meno rilevanti, si configurano come indizi (se si vuole, come indici in senso benjaminiano) di un significato ulteriore: guardando a uno scopo che si cela in un luogo non determinato, posto in secondo piano, essi rivelano un senso più profondo. Per Pamuk, quindi, «ogni tratto del paesaggio, ogni foglia e fiore, ci appaiono interessanti e coinvolgenti perché hanno un significato nascosto» (20), perché si rivestono di un senso che va oltre la (pretesa) oggettività dei fenomeni enunciati, oltre il mero svilupparsi degli eventi fattuali; ciascuno di essi si propone come un frammento di conoscenza, come un «cristallo dell'accadere totale» (Benjamin 515; N 2, 6) che rinvia a un nucleo interpretativo più ampio, a un significato generale e più profondo. Il centro segreto del romanzo, per Pamuk, è appunto questo nucleo conoscitivo, «un'opinione o un'intuizione intensa sulla vita, un elemento misterioso incastonato in profondità, reale o immaginario» (Pamuk 107). Tale orizzonte di significato, che richiama da vicino l'idea estetica kantiana, affiora non solo dai dettagli della narrazione, ma anche dalla sua visione d'insieme e dalla condotta dei personaggi; esso emerge gradualmente non solo per il lettore, ma spesso anche per l'autore, in quanto si ridefinisce senza posa, cambiando direzione e forma nel corso del processo di scrittura. Nel tentativo di individuare tale centro del romanzo, il lettore in realtà «cerca il centro della sua stessa vita e del mondo» (Pamuk 114), interrogandosi sull'intero ambito dell'esperienza umana; e il fatto che un centro sia propriamente impossibile da trovarsi, non solo nel romanzo, ma anche nella vita, nel mondo e nella storia, nulla toglie alla speranza e all'illusione del lettore, ed anzi contribuisce al suo piacere letterario. E infine, per Pamuk, grazie alla pluralità dei punti di vista dei personaggi, alla molteplicità delle loro «esperienze sensoriali» (*sensory experiences*) e alla ricchezza delle forme del mondo con cui esse interagiscono, la ricerca di un centro spesso mette capo alla consapevolezza che non solo nell'opera letteraria, ma anche nel mondo, nella mente e nella psiche umana, i centri sono assai più che uno.

Riassuntivamente, quindi, la letteratura è il luogo elettivo di uno straordinario dispiegarsi di valenze conoscitive, in un costante interscambio tra i fenomeni del reale nel loro darsi concreto e i significati, le interpretazioni, le connessioni e i rinvii che essi producono e ricevono: se si vuole, in un costante passaggio dal «reale alla sua ulteriorità. Merita rammentare che, in italiano come in francese, in spagnolo e in tedesco, il termine «senso» (*sens*, *sentido*, *Sinn*) copre al contempo i due distinti ambiti semantici della percezione sensibile e dell'attribuzione di significato. Se questo ha una ragione, come pare, se ne dedurrà che tali ambiti non possono venir separati a tavolino, in nome di un'estetica fattuale e oggettivistica, intesa come percettologia senza residui; proprio il sovraccarico di significati dell'opera artistico-letteraria esclude che possa essere ridotta alla sua mera materialità di fatto, cioè guardata come puro dato cosale della percezione sensibile. Già questo renderebbe superfluo scomodare Hegel, che pure esplicitamente rileva che «l'opera d'arte sta *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale. L'opera d'arte *non è ancora* puro pen-

siero, ma, nonostante la sua sensibilità, *non è più* semplice esistenza materiale, come le pietre, le piante, la vita organica» (Hegel I, 48). Appunto per soddisfare interessi spirituali e conoscitivi più ricchi, articolati e complessi della mera ricognizione dei fatti, l'opera d'arte è «una presenza sensibile che deve sì rimanere tale, ma deve essere parimenti affrancata dall'impalcatura della sua semplice materialità» (Hegel I, 48). In ciò consiste la sua specifica natura e autonomia; «in tal modo il sensibile è nell'arte *spiritualizzato*, giacché lo *spirituale* in essa appare sensibilizzato» (Hegel I, 49). Ugualmente, non è necessario essere degli estremisti heideggeriani per trovarsi d'accordo con quanto si legge in *Der Satz vom Grund*:

Il modo in cui percepiamo qualcosa nell'udire e nel vedere si svolge attraverso i sensi, è sensibile. Queste constatazioni sono giuste. Tuttavia rimangono non vere, giacché tralasciano l'essenziale. Certo, noi sentiamo una fuga di Bach attraverso le orecchie; solo che, se qui «ciò che è sentito» si limitasse all'onda sonora che colpisce la membrana del timpano, noi non potremmo mai sentire una fuga di Bach. *Noi* sentiamo, non l'orecchio. Noi sentiamo senza dubbio attraverso l'orecchio, ma non con l'orecchio, se «con» qui vuol dire che l'orecchio, come organo di senso, sarebbe quello che definisce ciò che è sentito. (Heidegger 87)

Un esempio in tal senso è quello di Beethoven, che, pur essendo divenuto sordo, continuava a sentire la musica, anzi riusciva a percepirla in una maniera più essenziale, intima e profonda. In altri termini, la nostra attività di udire e di vedere non è mai una percezione puramente sensibile: «Ciò che ogni volta sentiamo non si esaurisce mai in ciò che il nostro orecchio percepisce, in quanto organo di senso in certo qual modo separato» (Heidegger 87), cioè isolato dalle altre facoltà. Come è ovvio, «il nostro organo dell'udito è una condizione per più versi necessaria, ma non mai sufficiente per il nostro sentire» (Heidegger 87-88). E lo stesso accade per la vista, con un esempio probabilmente memore del rilikiano *Torso arcaico di Apollo*, il cui stato mutilo e frammentario richiede appunto un 'di più' di visione interiore:

Se il vedere umano rimanesse confinato a ciò che è trasmesso all'occhio come percezione sulla retina, allora, ad esempio, i Greci non avrebbero mai potuto vedere nella statua di un giovane la figura di Apollo – o meglio, non avrebbero mai potuto vedere in Apollo, e attraverso di esso, la statua. (Heidegger 88)

Di fronte a queste constatazioni di normale buon senso, ancor più ovvie se si guarda alla letteratura, e dato il disagio nello sciogliere le difficoltà che implicano, un espediente 'ontologico' talora praticato è quello di rinviare alla materialità cartacea del libro poetico, narrativo, saggistico o filosofico (magari il proprio, con un certo compiacimento per le sue robuste dimensioni). Accade così di leggere, in apertura di un volume, l'affermazione che è decisivo o comunque interessante il discorso che cade sulla qualità materiale del volume stesso, cioè sulla sua natura di oggetto (riconoscimento del peso, del colore e della forma; identità logica del libro nonostante la molteplicità delle copie stampate; fatto che il volume scritto dall'autore sia identico a quello letto dal lettore; fatto che il libro venduto dal libraio e quello comprato dal cliente siano uno, e non due: Ferraris, *Estetica* 1). Più che rilevare in ciò, con buona pace del rasoio di Occam, la problematizzazione di fatti abbastanza ovvi, merita notare che questa *mise en abîme* di un'opera rischia di svelarne sin dall'inizio l'impianto sostanzialmente propedeutico, la tipica intenzione 'ontologica' o percettologica di restare ai preliminari di un tema (come è percepita una cosa, come è oggettualmente, a che categoria, dominio o tassonomia appartiene, ecc.) senza andare oltre: perché, restando al

caso citato e lasciando da parte ogni digressione, è ovvio che ciò che interessa davvero (o, viceversa, non interessa affatto) sarà semmai il contenuto del libro in questione, cioè le interpretazioni da esso proposte. Certo, un libro è costituito da un determinato numero di pagine cartacee, da una copertina provvista o meno di risvolti, da fogli lisci o patinati di una data grammatura, impressi con specifici caratteri di stampa; e tuttavia, come ha osservato D'Angelo, se si presenta un dipinto indicandone le dimensioni, il tipo di tela impiegata, i pigmenti che ne compongono i colori, se questi sono ad olio, tempera, acquerello o acrilici, si ha una descrizione puramente preliminare, senz'altro utile per una prima catalogazione dell'opera, ma del tutto inadeguata a farci entrare in contatto con essa, e a chiarirci il suo significato estetico. Limitarsi a questo approccio implicherebbe il piglio sbrigativo e un po' *grossier* di chi «tratta le opere d'arte come le tratterebbe la ditta incaricata di imballarle e trasportarle. Le tratta come se non ci fosse alcuna differenza tra predicati sensibili e predicati "estetici"» (D'Angelo 28).

Al di là della maggiore o minore sottigliezza della singola variante teorica, quella così descritta è una difficoltà «connaturata all'impresa stessa di un'ontologia dell'arte» di tipo analitico, dato che quest'ultima, per propria scelta e conformazione concettuale, «non mette in rilievo nessun aspetto che sia *specifico* delle opere d'arte» in quanto tali (D'Angelo 158). Infatti, così come viene praticata in sede analitica, l'ontologia dell'opera d'arte è propriamente un'ontologia degli artefatti materiali, non delle opere artistiche; e le determinazioni filosofiche da essa individuate si rivolgono, in realtà, a caratteri riscontrabili abitualmente, anche se in modi diversi, in tutti i prodotti dell'attività umana. In altri termini, l'ontologia analitica dell'arte sembra, davvero paradossalmente, incapace di cogliere la specificità dell'opera artistica, musicale, performativa (nel senso delle *performing arts*) o letteraria, quasi fosse costretta dalla propria fisiologia argomentativa ad occuparsi di tutto, fuorché dell'essenziale. Di qui l'impressione di una carenza di messa a fuoco, di un'implicita ma inevitabile inadeguatezza percettiva, ancor prima che concettuale o affettiva, dalla quale discende un senso di gratuità dell'intera operazione teorica, nonché lo scarso interesse di chi abbia un rapporto più autentico con l'arte o la letteratura. In altri termini, «tutte le distinzioni, anche le più sottili, messe in piedi dall'ontologia dell'arte si possono riferire, e di fatto si riferiscono, a cose che con l'arte non hanno nulla a che fare» (D'Angelo 158); ma ciò che è davvero rilevante, ossia «la differenza tra mere cose e opere, l'ontologia non riesce mai a darvela» (D'Angelo 158-159).¹⁴ Per converso, l'apparente brillantezza o provocazione di certe osservazioni 'ontologiche' sulle opere d'arte, spesso attivate in chiave di *pop philosophy*, deriva semplicemente dal trattare tali opere come qualcosa d'altro: non di rado, impiegando «la stravaganza e il carattere controintuitivo di molti dei risultati dell'ontologia» (D'Angelo 159) come arma contundente nei confronti degli avversari. Così, tra una banconota, su cui sono stampati alcuni ornamenti ed è riprodotta in calce una firma, un assegno, su cui è stampato il logo della banca ed è stata apposta la firma autografa del correntista, «e un quadro, dipinto in un certo modo, ossia secondo la maniera dell'autore, e, a sua volta, firmato in basso a destra, la differenza non è affatto cruciale. Abbiamo a che fare con documenti sempre più idiomati, al punto che, se confrontiamo un testamento olografo e un quadro, non è possibile ravvisare — sotto il profilo formale — alcuna differenza essenziale» (Ferraris, *Documentalità* 349; *La fidanzata* 113): dove l'accostamento non è legato al fatto che, anche con artisti di media quotazione, un quadro è immediatamente convertibile in moneta sonante, ciò che renderebbe l'osservazione assai sottile; è legato alla pura e semplice presenza della firma.

¹⁴ I corsivi sono nel testo originale.

La specificità dell'esperienza artistica e letteraria è data dalla sua proiezione intensiva e qualitativa, strettamente connessa alla funzione di conoscenza. E la realtà che tale conoscenza ha per oggetto, come si legge nella *Recherche* proustiana, è qualcosa di assai diverso dalla fatticità, da una sequela di percezioni materiali e di dati che si pretendono 'oggettivi'.

Invece la grandezza dell'arte vera [...] era di ritrovare, di riaffermare, di farci conoscere quella realtà lontani dalla quale viviamo, rispetto alla quale deviamo sempre di più a mano a mano che prende spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale con cui la sostituiamo – quella realtà che rischieremo di morire senza aver conosciuta e che è, molto semplicemente, la nostra vita (Proust 249).

Proprio grazie alla rottura delle conoscenze più convenzionali, delle affermazioni banalmente condivise da tutti, l'arte e la letteratura sono lo spazio di elezione (e quindi di percezione autentica, vera e profonda) delle differenze qualitative nella realtà e nella sua esperienza. Tali differenze si esplicano in una molteplicità di visioni e di percezioni del mondo, affettivamente connotate, e si risolvono nella presa d'atto che vi è un'infinità di mondi fra loro distinti, tante quante sono le persone che guardano alla realtà: constatazione che, all'evidenza, intimorisce gli oggettivisti vecchi e nuovi.

Lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione. È la rivelazione, che sarebbe impossibile attraverso mezzi diretti e coscienti, della differenza qualitativa esistente nel modo in cui il mondo ci appare, differenza che, se non ci fosse l'arte, resterebbe il segreto eterno di ciascuno. Solo attraverso l'arte possiamo uscire da noi, sapere cosa vede un altro di un universo che non è lo stesso nostro e i cui paesaggi rimarrebbero per noi non meno sconosciuti di quelli che possono esserci sulla luna. Grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi, e quanti sono gli artisti originali, altrettanti mondi abbiamo a nostra disposizione, più diversi gli uni dagli altri di quelli che ruotano nell'infinito; mondi che mandano ancora fino a noi il loro raggio inconfondibile molti secoli dopo che s'è spento il fuoco – si chiamasse Rembrandt o Vermeer – da cui esso emanava. (Proust 250)

Come abbiamo visto, è appunto il calore affettivo di Rembrandt e di Vermeer, seppur diversamente articolato, è la loro attenzione, devozione e amore per le cose più umili e i gesti più quotidiani, considerati singolarmente in ragione della loro caducità, ciò che costituisce la specifica cifra qualitativa della loro arte – e che, al contempo, individua un nucleo etico centrale dell'esperienza artistico-letteraria nel suo complesso. Si tratta appunto di una modalità specifica e intensiva di attenzione estetica, altamente individualizzata in termini sia soggettivi (l'artista) sia oggettivi (la cosa raffigurata), che si risolve in un'esperienza qualitativamente precisa, singolare, peculiare e non fungibile, e quindi non sovrapponibile a quelle di altro genere. Ma se viceversa non si coglie, 'ontologicamente', tale specificità dell'esperienza artistica e letteraria, cioè il suo aspetto eminentemente qualitativo, si ricade senza scampo nel quantitativo: e si hanno così dichiarazioni un po' stentoree, ma molto interessanti nel loro carattere estensivo, in cui si afferma di aver letto «centinaia di romanzi» e di poesie (Ferraris, *L'ermenentica* 50), non senza iterazioni in presenza di opere di particolare rilievo (curiosamente, «dai quattordici ai ventidue anni ho letto sette volte la *Recherche*»: Ferraris, *L'ermenentica* 50). In tali dichiarazioni, proprio per la mancanza di agganci qualitativi, il tutto si capovolge subito nello zero: «Io, che da trent'anni ho cessato di leggere quasi del tutto i romanzi e traggo un'analoga funzione di intrattenimento da enciclopedie, carte geografiche e libri di storia» (Ferraris, *La fidanzata* 51-52: dove, a parte l'intrattenimento, l'aspetto quantitativo risiede non solo nel numero degli anni ma anche, con più sottigliezza,

nelle enciclopedie, che contengono estensivamente ‘tutto’ lo scibile dell’umanità). Il che mette, comunque, capo all’affermazione di non aver mai capito con esattezza la verità (come abbiamo visto, intensiva) dell’opera d’arte, che viene quindi retrocessa ad «assunzione puramente estetizzante» (Ferraris, *L’ermeneutica* 50), se non a mitologema.

Bibliografia

- Anedda, Antonella. *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*. Roma: Donzelli, 2009. Stampa.
- . Antonella. *Salva con nome*. Milano: Mondadori, 2012. Stampa.
- Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi*. Ed. Rolf Tiedemann e Enrico Ganni. Trad. Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia e Francesco Porzio. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Bodei, Remo. *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza, 2011. Stampa.
- Cortázar, Julio. *Diario di Andrés Fava*. Trad. Paola Tomasinelli. Roma: Voland, 2008. Stampa.
- Croce, Mariano. “Costruzione come manipolazione? Una difesa del costruttivismo.” *Paradoxa* VI/3, luglio-settembre 2012 (*New Realism. Molto rumore per nulla*. Ed. Francesca Rigotti): 81-91. Stampa.
- D’Angelo, Paolo. *Estetica*. Roma-Bari: Laterza, 2011. Stampa.
- Esposito, Roberto. “La voce degli oggetti.” *La Repubblica* 4 giugno 2009. Stampa.
- Ferraris, Maurizio. *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Laterza, 2009. Stampa.
- Ferraris, Maurizio. *Estetica razionale*. Milano: Cortina, 1997. Stampa.
- . *La fidanzata automatica*. Milano: Bompiani, 2007. Stampa.
- . *L’ermeneutica*. Roma-Bari: Laterza, 1998. Stampa.
- Gadamer, Hans Georg. *Verità e metodo*. Trad. Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1989. Stampa.
- Guglielminetti, Enrico e Luciana Regina. “Diversamente sofisti: doppiopetto e canottiera – Editoriale.” *Spazio Filosofico* 4/2012: 11-12. Web. <http://www.spaziofilosofico.it/category/numero_04/>.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Trad. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Heidegger, Martin. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1957. Stampa.
- Huemer, Wolfgang. “«I poeti sono mentitori per professione»? Il valore cognitivo della letteratura.” *La società degli individui* 32, XI, 2008/2: 9-24. Web.

<http://www2.unipr.it/~huewol48/huemer_i_poeti_sono_mentitori_per_professione.pdf>.

- Kant, Immanuel. *Critica del Giudizio*. Trad. Alfredo Gargiulo. Roma-Bari: Laterza, 1997. Stampa.
- Menzio, Pino. "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov." *Enthymema* VIII, 2013: 258-272. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884>>.
- . "Liberare il molteplice. Una valenza etica della letteratura." *Enthymema* VI, 2012: 19-50. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2213>>.
- . "Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi. Immagini della scrittura letteraria come memoria." *Studi comparatistici* 1, gennaio-giugno 2008: 139-169. Stampa.
- Musil, Robert. *L'uomo senza qualità*. Trad. Anita Rho. Torino: Einaudi, 1972. Stampa.
- Nussbaum, Martha. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*. Trad. Giovanna Bettini. Milano: Feltrinelli, 1996. Stampa.
- Ortega y Gasset, José. *Meditazioni del Chisciotte*. Trad. Bruno Arpaia. Napoli: Guida, 1986. Stampa.
- Pamuk, Orhan. *Romanzieri ingenui e sentimentali*. Trad. Anna Nadotti. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- Pessoa, Fernando. *Odi di Ricardo Reis*. Trad. Libero Corsi. Milano: La Vita Felice, 2011. Stampa.
- Pietroforte, Stefania. "Remo Bodei, *La vita delle cose*." *Giornale di Filosofia* 23 luglio 2010. Web. <http://www.giornaledifilosofia.net/public/filosofiaitaliana/scheda_rec_fi.php?id=139>.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*. Trad. Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1995. Stampa.
- Regina, Luciana. "Pratiche di verità." *Spazio Filosofico* 4/2012: 71-81. Web. <http://www.spaziofilosofico.it/numero_04/1684/pratiche-di-verita/>.
- Searle, John. "Statuto logico della finzione narrativa." Trad. Umberto Eco. *Versus* 19-20, gennaio-agosto 1978: 149-162. Stampa.
- Starace, Giovanni. *Gli oggetti e la vita. Riflessioni di un rigattiere dell'anima sulle cose possedute, le emozioni, la memoria*. Roma: Donzelli, 2013. Stampa.
- Vassallo, Nicla. "No, postmoderna non lo sono mai stata: vecchio realismo, umanità della conoscenza, verità." *Paradoxa* VI/3, luglio-settembre 2012 (*New Realism. Molto rumore per nulla*. Ed. Francesca Rigotti): 45-56. Stampa.
- Vattimo, Gianni. *L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea*. Introduzione. *Verità e metodo*. Di Hans Georg Gadamer. Milano: Bompiani, 1989. i-xxxviii. Stampa.
- Vercellone, Federico. "Un nuovo realismo per salvarsi dal nichilismo." *Tuttolibri* 14 aprile 2012. Stampa.
- Vozza, Marco. *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*. Napoli: Liguori, 1988. Stampa.