

Pietas, mitezza, felicità dello sguardo.
Per un'etica debole della letteratura

Pino Menzio

Abstract

Il pensiero debole si è caratterizzato sin dall'inizio per una marcata connotazione etica, che riguarda non solo le persone e l'ambiente, ma anche le cose. In termini più diretti (Vattimo, Rovatti) o in forma più mediata (Dal Lago) tale atteggiamento ha uno stretto rapporto con l'esperienza letteraria, che ne costituisce uno fra i principali punti di partenza. Ciò rende particolarmente agevole ri-applicare tali proposte etiche alla letteratura.

From the beginning, one of the most important features of Weak Thought is its pronounced ethical character, which concerns not only human beings and environment, but also things. In a direct way (Vattimo, Rovatti) or in a more mediate form (Dal Lago) this attitude has a close relationship with literary experience, which is one of its main starting points. It is thus very easy to re-apply these ethical propositions to literature.

Parole chiave

Filosofia della letteratura, etica della letteratura, pensiero debole.

Contatti

pino.menzio@fastwebnet.it

Philosophy of Literature, Ethics of literature, Weak Thought

Come è noto, uno dei tratti più caratteristici dell'esperienza concettuale del pensiero debole è costituito dalla sua valenza etica. Accanto ad altri nuclei rilevanti, di specifica pertinenza teoretica, e alla base della sua capacità di interpretare, in maniera originale ed efficace, i problemi di un'epoca che è *in toto* ancora la nostra, è appunto questa valenza etica l'elemento che radica l'importanza del pensiero debole in sede italiana, dove rappresenta una fra le proposte teoriche più significative della seconda metà del Novecento, nonché il suo notevole e perdurante riscontro internazionale. Merita però sottolineare che tale valenza etica discende, in maniera abbastanza diretta, dallo stretto legame che le proposte deboliste, in particolare quelle di Vattimo e di Rovatti, hanno con l'esperienza artistico-letteraria: che si rivela, ancora una volta, come il vero e proprio nucleo motore di un cambio di prospettiva filosofica, appunto in quanto è testimonianza di un diverso atteggiamento concreto, di uno sguardo sul mondo differente da quello oggettivante, utilitaristico e manipolatore che prevale nella modernità tecnoscientifica – e che, come tale, tende automaticamente ad espandersi anche a sfere dell'esistenza che dovrebbero essere sottratte a questo approccio calcolante, economico, produttivista e quantitativo.

Tale atteggiamento etico, come è ovvio, si esplica innanzitutto nei confronti delle persone e delle altre creature viventi, in nome di una comune condizione di finitezza ed esposizione alla morte, nella costitutiva transitorietà di ogni ente o forma biologica; ma, per una spontanea forza espansiva, questa posizione etica si esercita anche nei confronti delle cose: suggerendo un'attenzione, una cura preservante, un tratto non-violento verso il mondo che assumono particolare importanza nelle fasi più recenti del dibattito filosofico, almeno in Italia. In esso, infatti, come abbiamo già più volte segnalato, il ritorno "ontologico" dell'interesse per gli oggetti è ispirato da sentimenti ben diversi dall'amore nei loro confronti, proprio in ragione di uno scarso o nullo legame di tali nuove ontologie con la letteratura (Menzio, *Ritorno*). Per converso, come vedremo in dettaglio, il fatto che le proposte etiche del pensiero debole abbiano un'origine artistico-letteraria rende particolarmente agevole applicarle nuovamente alla letteratura. In questa prospettiva, la riflessione teorica debolista potrà anche apparire come un'esplicitazione e chiarificazione di nuclei interni alla scrittura poetica o narrativa, come un gesto particolarmente utile per evidenziarli nella loro ricchezza ed articolazione, spesso semplicemente presupposte dagli studiosi di matrice letteraria; con il risultato di confermare la centralità di questa forma di esperienza e di conoscenza, anche in un'epoca non particolarmente incline a riconoscerne il valore e il significato.

Per quanto riguarda Vattimo, basterà richiamare quanto abbiamo già detto in diverse sedi a proposito della *pietas*, posta al centro delle sue riflessioni più strettamente deboliste, elaborate nel corso degli anni Ottanta: quell'attenzione pietosa e compassionevole nei confronti delle persone, delle cose e degli eventi in ragione della loro mortalità, finitezza e caducità, che determina un atteggiamento di partecipazione, protezione, salvaguardia, cura preservante. Si tratta, nelle parole di Vattimo, di una «pietà come attenzione devota per ciò che, tuttavia, ha solo un valore limitato; e che merita attenzione perché questo valore, pur limitato, è l'unico che conosciamo: *pietas* è l'amore per il vivente e le sue tracce – quelle che egli lascia e quelle che porta in quanto le riceve dal passato» (*Etica* 20). Tale atteggiamento, non a caso e nell'intenzione più esplicita, è uno dei nuclei teorici centrali del pensiero debole, appunto in quanto «*pietas* è forse un altro termine che, insieme ad *An-denken* e a *Verwindung*, può essere assunto a caratterizzare il pensiero debole dell'ultrametafisica» (Vattimo, *Dialettica* 22). Il pensiero debole si presenta quindi, nella sua formulazione originaria, come immediatamente etico: perché tale pietà, devozione, attenzione compassionevole (tale amore *tout court*) per ciò che è marginale, fragile e caduco è, se non il tramite di una cancellazione concreta, certo una forma di attenuazione o di contenimento della violenza individuale e collettiva.

In prima istanza e ad una lettura più immediata, questa posizione etica di Vattimo non sembra discendere dalla letteratura, come abbiamo suggerito, ma da considerazioni teoriche più ampie, in particolare legate alla mortalità. Il Novecento è stato un secolo che, attraverso due guerre mondiali, genocidi plurimi ed efferati, conflitti e atrocità di ogni sorta, ha visto dispiegarsi una violenza quale forse non si è mai verificata prima, almeno in termini assoluti. Questo ha portato in primo piano, non solo in sede teorica, due dati ineludibili dell'esistenza umana, la mortalità e la vulnerabilità. Benché strettamente connesse fra loro, queste due qualità sono state differenziate e hanno costituito il punto di partenza di *lignées* etico-filosofiche abbastanza distinte. Così, per quanto riguarda la mortalità, merita rammentare che per Lévinas è appunto la mortalità dell'Altro che, emergendo dal suo volto, ci fa responsabili verso di lui; così come, per il Ricoeur di *Sé come un altro*, l'oggetto della responsabilità etica è propriamente il *périssable*, il caduco in quanto tale. Per quanto riguarda invece la vulnerabilità dell'ente che è oggetto di cura, essa è al centro del-

la proposta etica avanzata da Jonas ne *Il principio responsabilità*, secondo cui la vulnerabilità rappresenta un requisito selettivo, la cui semplice presenza fa scattare l'obbligo alla tutela. Anche nella *Teoria della morale* di Habermas la vulnerabilità è un presupposto etico fondamentale; essa è però estesa a condizione generale dell'intero universo umano, dal momento che il processo di socializzazione, attraverso cui ogni soggetto razionale diventa un individuo, implica (e produce) necessariamente la vulnerabilità (Franco 10, 16, 161-162).

In Vattimo la *pietas* è legata strettamente alla mortalità, in quanto condotta etica che maggiormente le corrisponde: nella forma più diretta, «*pietas* è un termine che evoca anzitutto la mortalità, la finitezza e la caducità» (*Dialettica* 22-23). In Vattimo, peraltro, l'analisi della mortalità non si svolge in senso immediatamente storico o sociale, cioè guardando alle mille violenze del secolo appena trascorso, ma è piuttosto riferita all'essere. Come è noto, per Heidegger l'essere può darsi solo al passato, come sequela discontinua di aperture storico-concettuali o storico-destinali, cioè di quegli eventi inaugurali che hanno costituito la tradizione del pensiero occidentale; la sua verità può quindi manifestarsi solo nella forma della rammemorazione o *An-denken*, cioè attraverso il recupero memoriale degli eventi decisivi della storia della metafisica. Di conseguenza, l'essere: a) non si dà nel presente (e quindi smaschera la logica di fondo delle tecnoscienze e dell'economia, per cui tutto è presente qui e subito, pronto per essere calcolato, afferrato e manipolato); e b) va pensato nel segno della mortalità e della caducità (e quindi è accomunato a tutte le creature, persone, cose, eventi del mondo, pervasi di transitorietà e finitezza): «*Il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo, è la caducità*» (Vattimo, *Dialettica* 23);¹ e appunto, guardando in direzione del passato ma con immediate ricadute su quanto ci circonda, «ricordare l'essere vuol dire ricordare questa caducità» (Vattimo, *Dialettica* 23).

Da un lato, proprio in quanto caducità, l'essere accompagna ogni nostra rappresentazione: non solo le rappresentazioni usuali, attraverso cui percepiamo, conosciamo e interpretiamo il mondo; ma anche, e soprattutto, le rappresentazioni artistico-letterarie, in cui non può non risuonare tale intima caducità, con la connessa evocazione della *pietas*. Dall'altro lato, se l'essere è radicalmente non-presente, cioè accessibile solo attraverso il ricordo, vuol dire che non è (più) l'essere quale è stato tradizionalmente concepito dalla metafisica, cioè caratterizzato da stabilità, presenza, eternità inconcussa, ruolo strutturale, "entità" o *ousía*: quel fondamento immutabile che regge il divenire storico, dà senso alla conoscenza e norme alla condotta individuale e collettiva. È questo il punto di partenza del tema "epocale" della fine della metafisica, dominante nella riflessione filosofica continentale degli anni Settanta e Ottanta, ma del tutto attuale ancora oggi, proprio nella sua specifica valenza etica. Per metafisica si intende infatti non solo (e non tanto) ogni impostazione filosofica fondazionista e dogmatica, che esclude il dialogo e l'interpretazione in nome di verità indiscutibili, in quanto razionalmente fondate *in toto*; si intendono piuttosto quelle rigide strutture ideologiche o sociali di cui la metafisica filosofica è modello, che sono tuttora, anche in forme para-religiose, fra le cause più gravi e immediate della violenza storica. Tale impianto di pensiero ritorna ancora, senza il minimo scarto, in quella nuova metafisica che è l'economia: nella sua pretesa di organizzare e razionalizzare l'intera esistenza dei singoli e della società in chiave tecnico-scientifica, secondo pratiche di azione (di profitto) contrabbandate come leggi fisiche o naturali, e quindi sottratte ad ogni discussione. Allarmarsi di fronte a ciò non significa promuovere gesti luddisti od

¹ I corsivi sono nel testo originale.

auspicare un ritorno allo stato di natura, come talvolta obiettano i difensori dello *status quo*: significa provare a contenere il ruolo dell'economia, evitando che la tecnica (la matematizzazione, il calcolo, lo sguardo oggettivante, la valutazione costi-benefici), da strumenti settoriali per il benessere della società, si trasformino in legislatori finali dell'intera esistenza, estendendosi anche ad ambiti che dovrebbero esserne esenti.

La tecno-economia, infatti, nella sua inclinazione a ridurre le persone, le cose e l'ambiente a semplici fattori produttivi, riprende, duplica e amplifica la «violenta cancellazione e rimozione del sensibile e caduco operata dalla metafisica nella sua forma tradizionale» (Vattimo, *Metafisica* 80). Il contenuto essenziale della metafisica è appunto, per Vattimo, l'indifferenza alla vita e alle esigenze del singolo individuo, il disinteresse per ciò che è contingente e transitorio, la prassi di «coprire e cancellare i diritti del sensibile e del caduco nell'affermazione di essenze universali ed astratte» (*Metafisica* 77-78): che possono essere le leggi ideologiche che governano una società totalitaria, ma anche le “leggi” neoliberiste che regolano la modernità economicizzata, producendo disuguaglianze, ingiustizia e sfruttamento. Nelle sue varie forme, è appunto il pensiero metafisico «che, in nome di questa o quella struttura “essenziale”, ha tanto spesso delegittimato la pietà per ciò che è vicino, per l'individuale e l'effimero, l'amore del “prossimo” in tutti i sensi della parola» (Vattimo, *Etica* 8). La dissoluzione della metafisica è quindi l'evento che ci libera per la *pietas*, che mobilita l'attenzione, la cura e la partecipazione nei confronti di ciò che è caduco; appunto «colla struttura metafisica è tolto ciò che impediva alla *pietas* di manifestarsi» (Vattimo, *Etica* 24). Fra l'altro, tale *pietas* si esplica anche nei confronti della tradizione metafisica stessa: «Una volta che scopriamo che tutti i sistemi di valori non sono altro che produzioni umane troppo umane, che cosa ci resta da fare? Li liquidiamo come menzogne ed errori? No, li teniamo ancora più cari, perché sono tutto ciò di cui disponiamo al mondo, sono la sola densità, spessore, ricchezza della nostra esperienza, sono il solo “essere”» (Vattimo, *Etica* 23).

Come si vede, la *pietas* così individuata è una forma di affettività, ancor prima che di eticità, con cui si risponde (o si corrisponde) alla caducità del mondo. In sede filosofica, tale *pietas* ermeneutica è per Vattimo il principio-guida di un'etica della finitezza e della transitorietà, «che cerca di restare fedele alla scoperta della collocazione sempre insuperabilmente finita della propria provenienza» (*Nichilismo* 55); e che implica il rispetto dell'alterità, in nome di qualcosa che tuttavia ci accomuna all'altro, appunto la costitutiva condivisione della mortalità («Rispetto dell'altro è soprattutto riconoscimento della finitezza che ci caratterizza entrambi, e che esclude ogni superamento definitivo dell'opacità che ognuno porta con sé»: Vattimo, *Nichilismo* 57). Al di là della filosofia, però, questo atteggiamento della *pietas* è uno dei presupposti più intimi della creatività artistica, come non mancano di rilevare gli stessi pensatori: ad esempio, come abbiamo già avuto occasione di notare, Remo Bodei ne *La vita delle cose* quando, a ridosso delle *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega e guardando in particolare a Rembrandt, evidenzia come l'opera d'arte sia un atto d'amore che reagisce alla contingenza e alla caducità del reale, all'esposizione di ogni creatura, esperienza e azione umana al corso del tempo, alla sua incontenibile e predace impresa di logoramento (Menzio, *Ritorno* 74-76). Se per Bodei l'opera di Rembrandt è testimonianza di un amore intenso e trasfigurante per le cose, di un affetto capace di illuminarle e santificarle proprio in ragione della loro caducità e singolarità, qualcosa di analogo accade anche in Vattimo: nel quale la *pietas* ha un'applicazione talmente immediata alla letteratura da suggerire che sia quest'ultima, in realtà, il segreto punto di partenza delle sue riflessioni.

Questa provenienza del pensiero filosofico dall'esperienza artistica e letteraria vale innanzitutto per la concezione generale di Heidegger che abbiamo già illustrato. Nuovamente, se l'essere è una serie discontinua di aperture, accadimenti, momenti decisivi nella storia del pensiero, questi eventi o messaggi (linguistici) in cui l'essere "accade", cioè si costituisce nel suo senso, si danno nel passato, non nel presente; e come tali sono oggetto di rammemorazione (*An-denken*), e quindi di un peculiare rapporto con la tradizione: pensare l'essere significa ascoltare i messaggi che provengono dalle epoche che ci hanno preceduto. Ma in realtà, come appare abbastanza evidente, il modello di questo darsi dell'essere sono le opere d'arte, o meglio i classici: che appunto si costituiscono storicamente come una successione di aperture, come forme simboliche straordinarie che, grazie alla riserva inesauribile dei loro significati, sono capaci di inaugurare nuovi orizzonti culturali, di proporre valori storici, nuclei di senso o configurazioni dell'esperienza in cui una comunità giungerà a identificarsi. In altri termini, i classici sono eventi in cui «si istituisce un certo mondo storico-culturale, in cui una certa "umanità" storica vede definiti in modo originario i tratti portanti della propria esperienza del mondo» (Vattimo, *Fine* 74); e tali testi eminenti, nella loro funzione di modelli o paradigmi culturali, di punti nodali nel costituirsi di una tradizione, sono riconoscibili come tali solo a posteriori, non nel momento in cui vengono materialmente alla luce.

Un'analoga derivazione della riflessione filosofica dall'esperienza letteraria si ha anche nella *pietas* di Vattimo, che riprende questo impianto heideggeriano e che, per descrivere l'opera d'arte nel senso appena visto, ricorre alla metafora del monumento. Per Vattimo, monumento è innanzitutto una forma letteraria creata nel passato, che descrive persone, cose e vicende di un'epoca ormai trascorsa, e che tuttavia continua a produrre senso per noi: un classico come l'*Iliade*, Dante, Shakespeare, il *Faust*, che rappresentano un patrimonio culturale a disposizione di tutte le epoche a venire. «Questo passato ancora aperto – come un testo classico, un'opera d'arte, un "eroe" capace di fare da modello – è quello che, per l'appunto, si può chiamare monumento» (Vattimo, *Etica* 115). Ogni tradizione culturale è appunto un patrimonio di forme venerabili ed insigni, cioè di monumenti: in questo senso storico-culturale, «i monumenti hanno un senso tanto più determinante quanto più sono l'unica "sostanza storica" di cui disponiamo, l'unica possibile "fondazione" per l'esistenza nel quadro dell'essere inteso non come *Grund* ma come evento» (Vattimo, *Etica* 122). Ma monumento, per Vattimo, non è solo una grande e ineludibile opera letteraria del passato; è anche, nel senso più proprio, una forma architettonica che ricorda una persona o evento che c'è stato nel passato, e ora non c'è più – una forma che, come tale, esplica la *pietas* appunto in quanto funzione del ricordo, atto memoriale, gesto di conservazione di qualcosa che altrimenti andrebbe perduto. «Il monumento [...] è anzitutto, forse anche dal punto di vista dell'antropologia culturale, un monumento funebre, fatto per recare traccia e memoria di qualcuno attraverso il tempo» (Vattimo, *Fine* 81); e se tale opera (architettonica, artistica, letteraria) ha la funzione di ricordare ciò che altrimenti sarebbe disperso e consegnato all'oblio, «la verità come monumento [cioè la verità dell'opera d'arte, in quanto monumento latore del ricordo] è il corrispettivo in campo teorico di un'etica come *pietas* nei confronti di ciò che è stato, cioè del vivente e delle sue tracce» (Vattimo, *Individuo* 107).

L'idea che l'opera letteraria abbia il compito di salvare, nel ricordo del destinatario, ciò di cui parla, ovvero persone, cose ed eventi esposti al morso del tempo, alla consumazione e alla dimenticanza, corrisponde a una funzione che la letteratura, già dalla classicità greca e latina, ha riconosciuto a se stessa in modo eminente, e che ha percorso tutta la sua storia. E che tale compito memoriale non sia nemmeno oggi un tema peregrino, è

dimostrato dal suo frequente emergere nella migliore poesia contemporanea. Lo si coglie, ad esempio, in una composizione della raccolta *Tema dell'addio* di Milo De Angelis (2005) che raduna in sé mirabilmente due temi: quello, poetologico, della scrittura letteraria come conservazione, piena di affetto e umana discrezione, di ciò che è andato perduto, sin nelle singole sillabe del testo («Quel sorriso umano / e trascorso che vedevi in ogni / sillaba»); e quello, poetologico e autoreferenziale, della poesia in questione come “atto unico”, in cui ciò che è per sempre scomparso torna a vivere («Cenere che si fa / respiro, atto unico»). Pur nel breve enunciato, la simmetria fra le due parti («A te [...] a te») chiude perfettamente la composizione, suggellandola come ricordo più pieno e compiuto della moglie perduta.

A te, amore, una semplice
poesia, quel sorriso umano
e trascorso che vedevi in ogni
sillaba, a te una sola
dedica, cenere che si fa
respiro, atto unico. (De Angelis 69)

La medesima struttura bipartita, e il medesimo tema memoriale e redentivo, ritornano in una poesia di poco successiva: dove emerge innanzitutto un “prima”, un tempo trascorso segnato dall’oscura, apocalittica immagine di un taglio, svuotamento o ablazione fisica prodotta dalla malattia («Un vuoto / di secoli»), e attraversato da un alternarsi (o confondersi) di rabbia e pentimento religioso, che pervade ogni cellula del corpo. Il passaggio al tempo presente («Sei felice, forse, cammini») opera attraverso un’eco o una meta-versione di un analogo verso ungarettiano («Fa dolce e forse qui vicino passi») tratto, non a caso, dalla sezione *Giorno per giorno* de *Il Dolore* (1947) dedicata alla morte del figlio Antonietto. Se in quest’ultimo la prospettiva di trasfigurazione è più marcata («Ho in me raccolto a poco a poco e chiuso / Lo slancio muto della tua speranza. / Sono per te l’aurora e intatto giorno»: Ungaretti 248-249), la posizione di De Angelis è teologicamente più dubitante, con la protagonista che ha «la sola / certezza del suo piangere». E tuttavia anch’essa appare protesa verso un richiamo trascendente, verso l’abbraccio di un Dio che, a differenza del poeta, «ti ama senza una parola», solo in ragione della sofferenza e della fragilità umana.

Sotto la camicetta verde c’era un vuoto
di secoli, un atto di bestemmia
e perdono che andavano intrecciati nei viali
di ogni cellula. Sei felice, forse, cammini
verso un punto che ti chiama,
che ti ama senza una parola, con la sola
certezza del tuo piangere. (De Angelis 73)

Ritornando però a Vattimo e alla sua concezione dell’opera artistico-letteraria come monumento, va segnalato che, a seconda delle circostanze e in pagine a dir poco complesse, anche perché il tema vi è spesso trattato solo tangenzialmente, il filosofo torinese oscilla nell’individuazione del tipo di monumento a cui l’opera andrebbe ricondotta, nella sua funzione di conservare il ricordo delle persone, cose o vicende in essa raffigurate. In alcuni casi infatti, come abbiamo già visto, Vattimo si richiama esplicitamente al monumento in senso *classico* o classicista, indicando come tali, e quindi come paradigma della

propria riflessione, quelle opere epocali capaci di inaugurare nuovi mondi storico-culturali, di suggerire modelli forti e condivisi di esistenza; in altri termini, quei testi classici che possono sempre essere riproposti alla lettura per trovarvi nuovi significati, e per ripercorrere la storia della tradizione culturale di appartenenza. Come abbiamo già suggerito, questa posizione è quella che rimane più prossima a Heidegger, se è vero che in quest'ultimo «l'opera come messa in opera della verità, come inaugurazione di mondi storici, poesia "epocale", sembra pensata anzitutto sul modello delle grandi opere classiche, almeno nel senso comune di questo termine» (Vattimo, *Fine* 88); proprio in questa dimensione di *Wirkungsgeschichte*, «l'estetica heideggeriana sembra pensare l'opera come "classica" in quanto la pensa come fondatrice di storia, come inaugurazione e istituzione di modelli di esistenza storico-destinale» (Vattimo, *Fine* 89). Questa è anche la posizione gadameriana, giacché appunto «uno dei concetti centrali dell'ermeneutica di Gadamer è quello di "classico": l'opera d'arte classica è infatti quella la cui qualità estetica è riconosciuta come storicamente fondante» (Vattimo, *Fine* 132), come nucleo primario e ineludibile di una tradizione fatta di opere caratterizzanti, di testi esemplari ed eminenti.

In altri casi, soprattutto quando sembra risentire più da vicino delle suggestioni citazioniste del *postmodernism* statunitense, Vattimo suggerisce uno spostamento della prospettiva heideggeriana, e qualifica l'opera artistico-letteraria come un monumento in senso *neoclassico*: che, in realtà, non è un monumento che costituisce una tradizione, ma piuttosto una forma o gesto che riprende e cita una tradizione storico-culturale preesistente, come accade appunto per il neoclassicismo rispetto alla classicità (e per il postmodernismo rispetto alla modernità, attraverso operazioni spesso ironiche, ludiche, citazionistiche o contaminatorie che, va detto, paiono abbastanza estranee all'*An-denken* e alla *pietas*). In tal senso neoclassico le regole tecnico-formali della poesia, come il verso, il ritmo, la cesura e la rima, sono viste da Vattimo quali strumenti distanzianti, quali specifiche risorse espressive che permettono di citare il passato come morto.

Le regole formali della poesia, a partire dal ritmo e dalla rima e fino ai raffinati tecnicismi attraverso cui le avanguardie novecentesche hanno lavorato per fare della poesia un linguaggio "essenziale", sono i modi in cui essa persegue la monumentalità: che, se si vuol essere fedeli alla visione heideggeriana dell'opera come *Streit* di mondo e terra, non può essere intesa in termini classicistici, ma piuttosto ha tratti neoclassici. Il monumento, infatti, non è l'opera in cui si identificano senza residui, come voleva Hegel, forma e contenuto, interno ed esterno, idea e manifestazione [...]. Il monumento è piuttosto ciò che dura nella forma, già progettata come tale, della maschera funebre. Il monumento – e l'arte neoclassica è stata, storicamente, anche questo – non è il calco di una vita piena, bensì la *formula* (Vattimo, *Fine* 81-82).

Vattimo sembra però andare subito in una direzione diversa, schiettamente debolista: se è vero che tale «formula [...] a buon diritto si chiama così perché non è una forma di potenziamento della pienezza della parola, ma un indebolimento» (*Fine* 82). Ovvero, in altri termini:

Le tecniche delle arti, ad esempio e prima di tutte, forse, la versificazione nella poesia, possono essere viste come accorgimenti – non a caso tanto minuziosamente istituzionalizzati, monumentalizzati anch'essi – che trasformano l'opera in residuo, in monumento capace di durare perché già fin dall'inizio prodotto nella forma di ciò che è morto; non per la sua forza, cioè, ma per la sua debolezza (Vattimo, *Fine* 95).

In ogni caso, quanto più Vattimo si muove all'interno di coordinate concettuali postmoderniste, tanto più considera la versione neoclassica come l'unica forma di monumento oggi praticabile; non lo è invece una terza categoria, quella del monumento *kitsch*, che ricorrerebbe se l'artista contemporaneo si proponesse un'opera "monumentale" in senso enfatico e celebrativo, con caratteri di esasperata compiutezza, permanenza e immutabilità. «*Kitsch* è [...] solo ciò che, nell'epoca dell'ornamento plurale, pretende ancora di valere come monumento più perenne del bronzo, rivendica ancora la stabilità, definitività, perfezione della forma "classica" dell'arte» (Vattimo, *Società* 98).

Come abbiamo a suo tempo proposto (Menzio, *Conoscenza* 148-160), queste oscillazioni teoriche (e ricostruttive) possono essere risolte, in coerenza con le linee generali del pensiero di Vattimo e sviluppando diversi accenni e riferimenti impliciti, attraverso un quarto tipo di monumento: in altri termini, considerando l'opera artistica e letteraria come un monumento *indebolito*, il che fra l'altro attenua subito l'enfasi heideggeriana, spostando l'accento sulle opere "minori". Infatti, ogni opera che trasmuta in forma un fatto marginale, transeunte e caduco, crea necessariamente un piccolo monumento, una sobria ma intensa lapide di ricordo in cui ciò che è più intimo e significativo della persona, cosa o vicenda raffigurata è colto con amore, portato alla luce e salvato nella memoria del lettore, con un gesto che naturalmente contrasta la caducità del mondo, la comune esposizione alla scomparsa e alla morte, la costante metamorfosi e transitorietà delle cose e degli eventi: se si vuole, che contrasta la modernità come permutazione sempre più rapida di beni e servizi, e come incalzante mutamento dei paradigmi mediatici, informativi, culturali e sociali. Come abbiamo già detto, nel monumento indebolito questa funzione di contrasto ha luogo con una modalità micrologica (con una costitutiva attenzione a ciò che è limitato, secondario, non appariscente, segnato da una condizione effimera e minimale) che corrisponde alla *Stimmung* debolista assai più dell'enfasi heideggeriana: «Il monumento è bensì fatto per durare, ma non come presenza piena di ciò di cui porta il ricordo; invece, questo rimane appunto solo come ricordo» (Vattimo, *Fine* 95), come commossa, intensa, partecipe memoria di ciò che è stato, e ora non è più. Tale amore micrologico costituisce appunto, per Vattimo, il nucleo centrale di quella «*pietas* che è dovuta alle tracce di ciò che ha vissuto», della «*pietas* nei confronti di ciò che abbiamo ricevuto in eredità» (Vattimo, *Dialettica* 22, 25): di quell'attenzione devota, pietosa e compassionevole con cui la letteratura conserva le cose nella memoria del lettore, in ragione della loro caducità.

Questa salvazione nel ricordo ha luogo comunque, anche al di là delle intenzioni conscie dell'autore, in quanto ogni opera artistico-letteraria si costituisce *de facto*, sempre e di necessità, come un atto di significazione che sottrae il proprio oggetto all'oblio, alla cancellazione, al perdersi nel tempo. Se ricorrono le opportune circostanze, l'opera in questione diventerà poi un classico in senso usuale o heideggeriano, cioè un Monumento in senso forte; in caso contrario, essa verrà dimenticata insieme con il proprio oggetto. In entrambe le ipotesi, però, l'opera avrà adempiuto da subito al proprio compito di *pietas*, di testimonianza partecipe e compassionevole, attraverso un messaggio testuale (cioè linguistico) che salva l'oggetto raffigurato restando fedele alla sua caducità.

In questi messaggi – che sono il tema della ontologia post-metafisica – non si rivela alcuna essenza, alcuna struttura profonda o legge necessaria; in essi si annunciano però dei valori storici, delle configurazioni dell'esperienza, delle forme simboliche, che sono tracce di vita, concrezioni d'essere, che vanno ascoltate con *pietas*, con l'attenzione devota che meritano per l'appunto le tracce delle vite dei nostri simili (Vattimo, *Etica* 8).

Queste considerazioni aiutano a chiarire, o ad argomentare in modo più adeguato, uno snodo teorico-letterario particolarmente importante. Sinora, in termini principalmente filosofici, abbiamo visto da un lato la concezione vattimiana dell'opera letteraria come monumento, che *de facto* e con compito oggettivo conserva ciò di cui parla, lo sottrae al perdersi nel tempo, lo fissa nell'attenzione e nel ricordo del lettore; e, dall'altro lato, l'atteggiamento etico soggettivo corrispondente a tale concezione, «la *pietas* che proviamo, e, in qualche modo, non possiamo non provare, per il vivente e le sue tracce-monumenti, quando abbiamo fatto fino in fondo l'esperienza della "eventualità", infondatezza, non-presenza dell'essere» (Vattimo, *Etica* 23). Ma, in realtà, anche in un'ottica più marcatamente letteraria accade la stessa cosa, in termini di distinzione e di interazione fra questi due piani. Da un lato, infatti, si configura una *pietas* oggettiva (strutturale, formale, ineludibile) propria della scrittura letteraria in quanto tale. Se semiologicamente ogni testo, in quanto insieme di segni, non può non significare, va da sé che anche un'opera poetica, narrativa o drammaturgica parla necessariamente di qualcosa: dice, conosce, ricorda il proprio oggetto, produce una presenza, per quanto debole, e non un'assenza o nullificazione; e pertanto, facendo ciò, necessariamente compie un atto memoriale, consegnando i propri temi, argomenti e contenuti al ricordo del lettore. Dall'altro lato, però, accanto a questa *pietas* oggettiva o strutturale si configura anche una *pietas* soggettiva o testuale, in quanto atteggiamento affettivo personale dello scrittore, e quindi anche (e soprattutto) della sua scrittura e del testo: quel sentimento di attenzione compassionevole, di risonanza emotiva, di intima e pietosa partecipazione alla caducità del tutto, che dall'autore non può non riverberarsi sulla narrazione e sulle modalità del trattamento testuale.

Il rapporto tra questi due aspetti o dimensioni letterarie è del tutto analogo a quello, filosofico, tra opera letteraria come monumento e *pietas* in quanto atteggiamento etico ad essa corrispondente. La *pietas* non è infatti comandata da qualche principio indiscutibile, da un imperativo categorico metafisicamente fondato e necessario; non si presenta con la coerenza ultima di un "metaracconto". Essa è data (e si esercita) all'interno di un contesto che la sostiene e la giustifica, in ragione di quella condizione di radicale caducità che accomuna i viventi all'essere, e che impronta di sé tutto il reale: il fatto «che "non possiamo non provare" *pietas* una volta fatta l'esperienza della mortalità e della radicale finitezza ed epocalità dell'essere non significa, dunque, una qualche necessità logica, giustificata con un rapporto metafisico di fondazione» (Vattimo, *Etica* 24). Allo stesso modo e con analogo valenza etica, il fatto che oggettivamente la pagina poetica o narrativa conservi il ricordo di persone, cose ed eventi si configura come un programma implicito, come un nucleo germinale e produttivo, e tuttavia non vincolante in senso stretto: come una forza progettuale interna alla scrittura che suggerisce (ma non prescrive) una propria attuazione ulteriore e più piena, in chiave di *pietas* soggettiva o testuale. In altri termini, la letteratura è particolarmente coerente con se stessa: a) laddove la *pietas* oggettiva (la spontanea disponibilità della scrittura a conservare persone, cose, eventi nel ricordo del lettore; ovvero, con Vattimo, la funzione dell'opera come monumento) diviene anche *pietas* soggettiva (stato d'animo di attenzione pietosa e compassionevole nei confronti delle cose salvate in ragione della loro mortalità, fragilità, caducità; atteggiamento che ha luogo nello scrittore, e quindi nel testo, e quindi nel lettore); e b) laddove tale *pietas* soggettiva diviene l'affetto che principalmente connota la conoscenza letteraria. Non a caso, quando ciò accade si hanno di solito opere (o momenti) di grandissimo valore e significato, in cui è difficile distinguere fra loro queste diverse articolazioni della *pietas*, appunto per la coerenza con cui il dato strutturale del ricordo si tramuta nell'attenzione, cura e devozione per le cose

ricordate. Ed è appunto ciò a cui rinvia Vattimo, quando afferma esplicitamente che la funzione memoriale dell'opera-monumento (il fatto che la pagina letteraria ricorda, e non può non ricordare) è il nucleo teorico che determina e promuove anche la *pietas* soggettiva, l'atteggiamento etico nei confronti del mondo delle cose, la tonalità affettiva di cura e di partecipazione dello scrittore e del lettore: appunto «la verità come monumento è il corrispettivo in campo teorico di un'etica come *pietas* nei confronti di ciò che è stato, cioè del vivente e delle sue tracce» (Vattimo, *Individuo* 107; cfr. Menzio, *Vattimo* 1-4).

Un'analoga attenzione etica nei confronti delle cose, in chiave di un più generale contenimento della violenza, si ha anche in Pier Aldo Rovatti, l'altro filosofo italiano che ha perseguito con più costanza il progetto teorico del pensiero debole. Sin dagli inizi, la proposta di Rovatti guarda a un'esperienza filosofica strettamente connessa alla letteratura, capace di contrapporsi a quelle semplificazioni della realtà di cui non mancano, anche in sede teorica, periodici revival: nello specifico, a quelle forme di recupero di una nozione di verità restrittiva e banalizzata, fatta coincidere con la percezione sensibile del mondo oggettuale, allo scopo immediato di ridurre ogni esperienza al suo carattere fattuale ed elementare, alla sua presunta qualità di oggetto scientifico, misurabile e calcolabile. Questa idea semplificata della verità, usata come presupposto retorico per comprimere la situazione storico-culturale contemporanea entro schematismi, slogan, dicotomie fuorvianti e banalizzate, appare come un tratto distintivo dei realismi filosofici vecchi e nuovi, o almeno delle loro versioni più ingenui; ed appunto tale ricorso agli schemi comuni, al linguaggio ordinario e al sapere "normale", cioè legato alle tecnoscienze e all'economia, è per Rovatti «il risultato di una potente semplificazione. È un processo di astrazione perché prescinde dalla complessità dell'esperienza, riduce a un minimo, tende a unificarsi in un punto, a raggiungere a prezzo di rinunce e omissioni alcuni elementi semplici, sempre gli stessi, canali di scorrimento fissi di ogni conoscere» (*Trasformazioni* 43-44). In tal modo la comunicazione, nonché la propria promozione in termini massmediali, è indubbiamente facilitata, con il connesso incremento di status sociale e potere accademico; ma al prezzo di un impoverimento, di quel facile e scivoloso consenso che incontrano tutti gli sforzi (le velleità, i proclami) di ridurre il reale alla sua dimensione pratico-economica, cancellando la pluralità di significati dell'esperienza umana. Ogni appello al senso comune, già in sede giornalistica, non può non agire in chiave regressiva, neutralizzante e anestetica, risolvendosi nell'acquiescenza al dominio dei poteri vigenti.

Tale livellamento della pluralità è una sorta di legalità conoscitiva, storica e sociale in cui le cose ci appaiono consegnate sin dall'inizio, in vista della loro funzionalizzazione produttiva: una griglia di tipologie predefinite, elementari e schematiche al servizio di quei rapporti pratici, tecnici, normali e codificati che costituiscono la struttura-base della quotidianità economica. Questo appiattimento, per Rovatti, è «l'attuale figura del "pensiero forte": in quell'automatismo, nel gesto normale in cui si consuma una potente astrazione, in questo ovvio semplificare le cose, sta il carattere forte del pensiero» (*Trasformazioni* 45). In termini filosofici e al contempo sociali, i tratti distintivi di questo atteggiamento verso il mondo, le persone e le cose si possono riassumere così: «Soggetto cartesiano, heideggeriana disponibilità sugli enti (sulle cose), efficacia, sicurezza e intrinseca violenza di un sapere che padroneggia oggetti e persone» – salvo scoprire ben in fretta «che noi stessi siamo necessariamente collocati dalla parte degli oggetti da padroneggiare» (Dal Lago e Rovatti 19). Con tale denuncia di una semplificazione del mondo che è al contempo astrazione, cioè distanza dalla sua realtà più vera, specifica e concreta; e di una oggettivazione che è una forma di potere sulle cose, e un prodromo della loro manipolazione, Rovatti sembra descrivere con un anticipo di circa quindici anni (1983) quello che

sarà il “nuovo realismo” italiano, con ciò smascherando anche la sua pretesa di novità. Esso infatti, a parte il suo recupero di una concezione del realismo di ascendenza medievale e tomistica, è espressione diretta di un fenomeno storico, socio-culturale ed economico (la razionalizzazione totale a fini scientifici e produttivi) che segna almeno gli ultimi due secoli; e anche nelle sue manifestazioni più recenti, l’ontologia analitica non fa che rispondere alle esigenze di classificare la realtà in sede informatica, fornendo criteri logico-formali per organizzare le informazioni, gestire banche dati, implementare domini, strutture o reti computazionali.

Al contrario, il pensiero debole proposto da Rovatti si configura come un diverso, rinnovato rapporto con il mondo e con le cose, come un’inedita e tuttavia spontanea scelta di «pendere verso l’oggetto, verso il mondo» (Rovatti, *Trasformazioni* 48), da raggiungersi appunto tramite l’allentamento di quella rete di saperi, pratiche e conoscenze istituzionali in cui siamo già da sempre catturati. Non a caso, tale scelta è descritta sin dall’inizio attraverso la letteratura, guardando in particolare al romanzo post-esistenzialista *L’ora del vero sentire* di Peter Handke, e mostrando come questo gesto innovativo, in contrasto con l’enfasi e l’eccezionalismo generalmente attribuiti a Heidegger, operi innanzitutto nei confronti del quotidiano. Questo atteggiamento implica infatti uno scarto, una piccola variazione, uno spostamento minimo della prospettiva, che però modifica del tutto il modo in cui l’esperienza si svolge; in esso il soggetto non cambia in nulla esteriormente, ma rinnova lo sguardo abituale con cui vede le persone e le cose. Tale intensificazione percettiva, apertura dell’esperienza quotidiana, mobilitazione dell’affettività e dell’attenzione, è ciò che normalmente promuove la letteratura, attraverso uno sguardo capace di cogliere molti particolari dove sembra non esserci nulla di notevole: con ciò rivelando che le cose non corrispondono mai alla rappresentazione usuale e convenzionale che ne abbiamo, e che quanto in apparenza è ovvio richiede sempre un cambio di punto focale, una problematizzazione conoscitiva che si risolve nell’arricchimento dell’oggetto, e nell’estensione della sfera affettiva e percettiva del soggetto. In ogni caso, per Rovatti «l’essenziale della metamorfosi» è un «avvicinarsi alle cose» (*Trasformazioni* 34) assai diverso da quello, al contempo quantitativo e riduttivo, proposto dal realismo ingenuo: è un accostamento in cui l’attenzione si rivolge a particolari prima trascurati o non immediatamente visibili, operando un proficuo rovesciamento tra il rilevante e il supposto banale. Quest’ultimo, infatti, diventa l’occasione per cogliere indicazioni importanti sul modo in cui si struttura la nostra esperienza, in quanto tessuto di elementi micrologici che esigono un’osservazione diversa, un’analisi più fine di quella meramente oggettuale, fattualistica e funzionale. Si consegue così un risultato apparentemente scontato, ma in realtà difficile: il piacere, la condivisione e l’affetto per ciò che è normale e quotidiano, senza che quest’ultimo si trascenda necessariamente in un assoluto, in una scheggia di eternità.

In termini riassuntivi, quello proposto da Rovatti con riferimento alla letteratura è un cambio di sguardo, una nuova prospettiva, un gesto poco appariscente che tuttavia implica «la capacità di “sospendere” il nostro modo abituale di stare dentro l’esperienza quotidiana», quel modo tecno-scientifico ed economico caratterizzato «dalla padronanza che crediamo di avere sulle cose o anche solo dall’inconsapevole prevalere di un rapporto di conoscenza e utilizzabilità» (Dal Lago e Rovatti 41). Come appare evidente, alla base di queste posizioni di Rovatti (e del loro anticipato valore oppositivo rispetto al realismo ingenuo) c’è una lettura dell’*epoché* husserliana in chiave marcatamente non-prensiva. Per Husserl, come è noto, l’*epoché* è una messa tra parentesi delle circostanze di fatto legate all’esistenza empirica delle cose, una sospensione dei nostri giudizi (che sono in realtà

pregiudizi) su di esse. Attraverso tale sospensione si realizza l'intuizione eidetica, e si collegano in modo diretto e immediato i fenomeni in quanto essenze ideali, oggetti puri, realtà evidenti alla coscienza. In questa operazione il mondo naturale non si annulla, continua ad esserci nella sua presenza "in carne ed ossa", concreta e tangibile; con l'ovvia conseguenza che l'*epoché* fenomenologica, ovvero «la messa tra parentesi di quell'atteggiamento che si occupa della realtà della cosa nella sua datità diretta», non ha altro obiettivo che quello «di porre fuori circuito la considerazione ingenua della realtà, che reputa quest'ultima indipendente dalla coscienza intenzionale» (Ghigi 326). Tale impianto teorico, quindi, falsifica qualsiasi percettologia fondata sulla separazione radicale fra soggetto e oggetto, e sulla priorità di quest'ultimo; e di conseguenza esclude che si possa considerare la mente come uno specchio che riflette in modo passivo la realtà esterna. Al contrario di ciò la posizione husserliana, consapevole del legame "intenzionale" fra soggetto e oggetto, «iscrive la fenomenologia all'interno di un dibattito, che può essere definito "realismo non ingenuo"» (Ghigi 327).

Va però sottolineato che questa ripresa delle posizioni husserliane operata da Rovatti ha un carattere marcatamente etico. Come abbiamo visto, la datità empirica delle cose, le loro circostanze fattuali e i nostri giudizi su di esse, che sono in realtà pregiudizi, rappresentano il "sapere normale", la *doxa*, il senso comune: una serie di constatazioni così solidificate da apparirci del tutto ovvie e naturali, anche perché legittimano le esigenze pratiche e assecondano gli interessi concreti che ci guidano (cioè, in ultima analisi, gli interessi economici da cui siamo etero-guidati). Si tratta di «un che di automatico che non richiede riflessione» (Rovatti, *Trasformazioni* 43), e che è temibile appunto in quanto ascrive il corso degli eventi, il modo in cui vanno le cose nelle società contemporanee, all'indiscutibile e progressiva necessità tecnico-scientifica, ovvero all'oggettività delle leggi naturali. Si hanno così stentoree apologie delle innovazioni tecnologiche (in particolare quelle informatiche) esaltate a prescindere, in quanto puri dati di fatto; e, più in generale, i presupposti teorico-metodologici delle scienze naturali, nella loro matematica univocità e oggettivismo, escono dal proprio ambito specifico e si fanno norme assolute della società, marginalizzando tutto quanto non è fattuale, funzionale e calcolabile. Rispetto a questo contesto (che è in sostanza, anche se Rovatti non ne parla direttamente, il *Ge-Stell* di Heidegger o la *totale Verwaltung* di Adorno) si rende necessario «un passo indietro, un ritrarsi di fronte al mondano, diminuendo le proprie pretese nei confronti di esso» (Rovatti, *Esercizio* 79), a partire da quella di possederlo e dominarlo interamente. Ciò ha carattere etico, in quanto presa di distanza da un «esistente che si dà già codificato in un'«ontologia» per essenza violenta» (Dal Lago e Rovatti 45).

È appunto qui che si innesta, per Rovatti, la sospensione husserliana come non-prensione. Si tratta, in senso metaforico, del rifiuto di afferrare, di catturare l'oggetto nel concetto; e in senso reale, del rifiuto di afferrarlo e di gettarlo nel processo produttivo – e si tratta ovviamente, in un registro metaforico che illumina un'aggressività reale, del rifiuto di infrangerlo "ontologicamente" sulla testa dell'interlocutore, per fargli capire che la realtà "c'è davvero". Questo atteggiamento, «che non è il semplice "uso" delle cose: che non è il volere la potenza, l'afferrare con le mani e con la mente» (Dal Lago e Rovatti 46); che «non è il libero volere della padronanza, e non è una forma di volontà di potenza nel senso di Nietzsche» (Rovatti, *Esercizio* 78), implica una specifica responsabilità: quella di non guardare le cose come ostacoli che il soggetto deve contrastare, abbattere, dominare o inglobare nei suoi progetti, attraverso un controllo radicale; di non guardarle come materiale a pura disposizione, ma come nodo di relazioni e luogo di una peculiare affettività, di una cura attenta, partecipe e preservante. Questo atteggiamento procede

quindi in senso opposto rispetto all'affermazione di un soggetto-padrone, alle sue pretese di dominio e utilizzazione; si contrappone al prendere come prendere possesso, in vista di una funzionalità economica. Riprendendo le posizioni di Enzo Paci, anche Rovatti ritiene che l'*epoché* sia un gesto etico che si configura come esercizio *immer wieder*: come uno stile di vita, e non come una tecnica per pensare meglio, o uno strumento metodologico di natura critico-illuministica. Quella dell'*epoché* è un'autocorrezione che, assai più che gnoseologica, è etica; è un trattenersi che ha di mira la volontà di padroneggiamento, e che quindi delegittima le certezze e le pratiche più tipiche della modernità occidentale.

Come già abbiamo visto per la *pietas* di Vattimo, anche nel caso di Rovatti il modello esplicito di questo atteggiamento sospensivo e non-prensivo, e quindi intimamente etico, è la letteratura (anche se talvolta il rapporto di priorità sembra invertito: «Se il pudore dell'approssimazione discreta del dire metaforico è assimilabile all'esercizio fenomenologico della sospensione del giudizio» ecc.: Rovatti, *Declino* 49). Per quanto riguarda la sospensione dei saperi istituzionali, degli stereotipi e dei luoghi comuni, come ha ancora recentemente osservato Walter Siti, la letteratura è appunto, anche nelle sue varianti più realistiche, una forma di anti-abitudine: un salto o dislivello conoscitivo che, attraverso particolari minimi ma inattesi, mette in crisi gli automatismi mentali, infrange i codici percettivi e sensoriali, ribalta gli schemi abituali e i modelli codificati; e con ciò sottrae le cose al dominio, tutt'altro che disinteressato, delle convenzioni gnoseologiche, delle rappresentazioni normali e ovvie. Per quanto riguarda invece l'aspetto non-prensivo, la parola letteraria è costitutivamente estranea alla posizione di potere, dominio e controllo implicita nel gesto "moderno" di afferrare le cose in senso economico-funzionale, ovvero tacitante e violento, biasimato da Rovatti. Quello letterario è piuttosto un atto di contemplazione e di amore, il cui far luce sul mondo è assai diverso dal richiamo alla tecnoluce illuministica, o dalla padronanza categoriale tipica della parola filosofica. Si tratta di una luce in cui prevalgono il calore e l'emotività, di una conoscenza del mondo affettivamente connotata che, nel suo carattere non-performativo, e quindi estraneo alla pubblicità e al marketing, decostruisce la semantica del potere vigente.

Un'esperienza letteraria che fornisce un ottimo esempio di questa posizione di Rovatti è, ancora una volta, la poesia di Maurizio Cucchi: non da ultimo, perché tematizza esplicitamente tale sospensione dei giudizi, legandola peraltro a una convinta, intensa adesione a tutti gli aspetti della vita. Nella recente raccolta *Malaspina*, infatti, si ha una caratteristica impressione di non-prensione rispetto al reale, che si configura piuttosto come un'onda, come un'aria leggera che al contempo racchiude e permea la nostra esistenza individuale: sottraendola così all'«ansia inutile di definizione», quanto mai filosofica, e suggerendo la sospensione tipica dell'elemento aereo.

Un fittissimo invisibile formicolio si agita
 come nelle vie affollate e fluttua in onde
 che diventano il nostro respiro e non si chiudono
 in forme ma si aprono totali
 oltre l'ansia inutile di definizione.
 Aria, respiro, sospensione, aria, movimento, fiato
 largo che si solleva
 alto nell'aria che c'è. (Cucchi 52)

È appunto tale sospensione "aerea" che si risolve poi nella partecipazione al mondo, in una posizione di «aperta adesione e armonia»: in una pace con sé e con gli altri, in un amore per il «tutto diffuso» che è anche sottrazione di sé alle leggi dell'azione, del profit-

to, del lucro e del calcolo – insomma all'economia, alla sua natura computistica, manipolativa e trasformativa che nega edipicamente il presente (il «presente assoluto», *l'hic et nunc*) in nome di sfide da superare o traguardi da raggiungere. Si noti anche come il senso di non-prensione sia suggerito, in termini formali, da alcuni scarti od oscillazioni nella punteggiatura, specie nell'uso delle virgole.

L'aria d'intorno chissà come
placata, e frizzante e la gente
a spasso sospesa, aerea,
lentissima, vacante

e indifferente a un traguardo,
all'azione, al profitto, ma
più vaga nel giorno, nel chiaro
mattino di luce e parte

persuasa infine del tutto diffuso,
in aperta adesione e armonia,
nel presente assoluto, animato
dalla pace normale dell'esserci

senza conflitti o sfide, senza
miserabile calcolo, ma
nella pace e nella più normale
armonia discreta dell'esserci. (Cucchi 53)

È interessante notare come questo senso di non-prensione ricorre anche nel tema dello scavo (realizzazione di fondamenta edilizie, posa di tubi, lavori urbani) che struttura la raccolta: tema che rinvia direttamente all'indagine nella memoria e nel passato, con un muoversi verso strati sempre più bui e occulti, addirittura fossili, affidato direttamente a macchine di movimento terra – le quali, di necessità e senza scampo, afferrano e squassano nello scavare.

Nel tempo che invece non esiste
che è un'illusione o solo svolgersi
ordinario di un sé fino a maturazione
e fine, sbando definitivo e arresto
per lo spin del misero soggetto
nel paradosso semplice del mondo,
giacciono strati, subsidenze, depositi
di inesplorata materia remotissima. (Cucchi 47)

L'impressione di non-prensione, e quindi di non-violenza, che emerge da queste poesie sullo scavo è dovuta a diversi fattori: a) la trasparenza della metafora in questione, con il suolo di Milano spostato direttamente a immagine della memoria: la cui natura stratigrafica è anche passibile di cartografia, di una vista orizzontale («La sua realtà geografica / di intrecci collettivi, emblemi / o approssimazioni di altri / molteplici intrecci sconosciuti»: Cucchi 11), in cui le vicende del passato emergono come sequenze di vecchi film («In pace mi godo o subisco spezzoni, / trailer di un vecchio film perduto / e presente per sempre, sepolto»: Cucchi 25); b) le macchine di movimento terra che, nell'atto di scavare con il «cucchiaio» dentato, sembrano dinosauri o draghi preistorici: e con ciò, evocando

una remota natura di giocattoli, rinviano al mondo dell'infanzia (lo stesso accade agli operai: «Accanto all'uomo, / all'operaio scuro con la giubba gialla / e in calzoncini, come un bambino nel cortile / sul compressore colorato»: Cucchi 49); c) l'immagine dello scavo come lavoro di una vite («Scendo a vite come nel legno, piano piano e paziente, ma regolarmente»: Cucchi 62), che rinvia al carattere autoreferenziale e poetologico del tema in questione: che è simbolo della poesia in quanto conoscenza umana, cioè di una soggettività che non può esplicitarsi se non temporalmente, e non può comprendersi se non attraverso il rapporto con il passato individuale e collettivo, con le vicende in esso sepolte e controverse, con «quel flusso ininterrotto di moltitudini, e di invisibili emergenze catalogate poi nell'enfasi della storia» (Cucchi 62), in cui occorre appunto scavare.

Ritornando peraltro a Rovatti e al suo incrocio non-prensivo tra fenomenologia e letteratura, «la parola poetica è una parola discreta perché dà una visibilità alle cose non pretendendo di catturarle, di metterle a nudo, di renderle completamente trasparenti; e per far ciò non deve avvicinarsi troppo ad esse. "Salvaguarda" proprio perché, trattenuta, riesce a mantenere una distanza» (*Declino* 48); il suo operare è esattamente quello dell'*epoché*, ovvero «un esercizio di distanziamento, non dal mondo delle cose, ma da un fenomeno senza enigmi, da un'immagine del mondo in cui soggetto e oggetto si tendono reciprocamente lo specchio» (Dal Lago e Rovatti 45), con un atto che è prodromo all'inevitabile impossessamento da parte del soggetto. Non a caso, la metafora dello specchio appare impropria e antiquata anche nei confronti della letteratura più realista, in quanto indica un atteggiamento piatto e subalterno, una forma di parallelismo, omologia o duplicazione rispetto al mondo che è fuorviante e insostenibile, perché trascura del tutto l'aspetto interpretativo della letteratura; mentre in termini filosofici, a maggior ragione, tale specchio implica una vicinanza fallace, un oggetto riportato al soggetto, un'assoluta e radicale ripulsa dell'alterità del mondo, dei mille particolari autonomi, nuovi e irriducibili attraverso cui si manifesta la ricchezza del reale. Incrociando filosofia e letteratura, Rovatti mira appunto a smascherare questa vicinanza falsa e strumentale, con una decostruzione del potere (e un appello a una convergenza più autentica) che sembra rinviare al pensiero della prossimità di Nietzsche. Se si vuole, quella individuata da Rovatti tramite la letteratura è «una vicinanza che è anche lontananza dalla cattura oggettivante» (*Abitare* 106); è un processo in cui, come auspica Remo Bodei ne *La vita delle cose*, gli oggetti lasciati all'assuefazione e all'incuria del quotidiano, esposti al ciclo moderno e frenetico della manipolazione, della distruzione e del puro consumo, si trasformano in cose, e recuperano tutti i significati personali, culturali e simbolici che ne costituiscono il valore. In tale metamorfosi, ancora una volta, la lontananza (cioè l'atteggiamento non-prensivo) è «un elemento fondamentale della prossimità» (Rovatti, *Declino* 43-44).

L'uso di questa metafora della lontananza/distanza da parte di Rovatti non è però esente da problemi. È chiaro e indubbio che l'atteggiamento così individuato è un prendere le distanze dal potere, dall'abuso, dalla manipolazione funzionale e materiale delle cose, per avvicinarsi ad esse in modo preservante ed affettivamente connotato, e quindi più autentico; non è però un caso che ad ogni momento si debbano riprendere e ripetere le spiegazioni appena viste, non sempre con un aumento di chiarezza – per cui tale atteggiamento è «una distanza avvicinante, uno spaesamento in direzione di noi stessi, un disallontanamento» (Dal Lago e Rovatti 46), un gesto nel quale «la distanziamento stessa è però sempre un modo di approssimarsi, una ricerca di prossimità» (Rovatti, *Abitare* XXVII). «Questo allontanamento, in cui dovremmo esercitarci, è piuttosto [...] un disallontanamento: un altro modo di avvicinarsi, una trasformazione della prossimità» (Rovatti, *Abitare* 11). Lo stesso vale per l'insistenza sul carattere paradossale di questa posi-

zione («La prima cosa che vien da pensare è che ci troviamo nell'orizzonte della *parados-salità*. È paradossale l'idea che la *vicinanza* che dobbiamo immaginare ed esperire non ha nulla a che fare con la semplice nozione di vicinanza»: nella sua «essenziale *prossimità*», tale vicinanza paradossale «non si contrappone a ciò che è distante, lontano: al contrario, proprio togliendo ogni *distanza* tra le cose, avremo un'idea vuota di *prossimità*»: Rovatti, *Esercizio* 26-27).² Analoga impressione dà, infine, il ricorso alla metafora dell'abitare la distanza, con la connessa affermazione che «*abitare la distanza* non significhi tanto tenere a distanza, distanziare, portarsi in una posizione esterna, ma significhi soprattutto *stare dentro la distanza*, spostarsi verso la e nella distanza» (Rovatti, *Abitare* 170).³

In realtà, Rovatti tende a definire il campo così delineato (quello spazio della vicinanza-distanza che è, in termini diretti, lo spazio della letteratura) come il contesto di un'oscillazione, di una curvatura semantica in cui la corrispondenza tra nome e cosa si allenta, determinando una fluttuazione del senso, una mobilità, instabilità, disseminazione del tutto opposta a ciò che accade nel linguaggio scientifico. In questo spazio non si ha quindi codice, letteralità, scambio rigido tra le parole e le cose; e non si ha neppure quella polisemia che parrebbe l'elemento cardine della contrapposizione tra linguaggio letterario e linguaggio scientifico. Si ha piuttosto, per Rovatti, l'operare di una metafora intesa appunto come oscillazione tra luce e ombra, come movimento di senso che, pur non cogliendo mai il bersaglio finale della conoscenza, ne articola una descrizione possibile. Tuttavia, al di là di queste posizioni più generali, la necessità di spiegare ogni volta di nuovo l'articolarsi di vicinanza e lontananza, il fatto che la distanza non-prensiva è in realtà una forma di prossimità ecc., con tanto maggior frequenza quanto più se ne parla in termini filosofici, dimostra che la metafora della lontananza/distanza non funziona fino in fondo: se si vuole, non è come la *Lichtung* heideggeriana, che porta in sé contemporaneamente la luce e l'ombra, i due corni del proprio significato. Essendo unilaterale, tale immagine richiede sempre di essere bilanciata; e quando le spiegazioni bilancianti non vengono fatte, c'è una sensazione di stranezza, nonché un latente rischio di equivoco: perché l'uso della metafora in senso positivo confligge, quasi di necessità, con un orientamento valoriale ed affettivo consolidato nel linguaggio, dove "lontano" o "distante" significa, in termini emozionali, freddo, non-partecipe, distaccato e indifferente, ed ha quindi carattere negativo.

In ogni caso, al di là di questi problemi di dettaglio, la posizione di Rovatti mette capo ad una decisa valorizzazione teorica della mitezza. La filosofia, infatti, deve imparare dalla poesia a «esercitare l'arte della mitezza, provarsi per quanto le è possibile a circondare con *dolcezza* le "cose" cui vuole tornare, quel luogo dove "già siamo"» (Rovatti, *Esercizio* 34-35): ovvero, in senso proprio e non solo figurato, quello spazio concreto e materiale in cui ci troviamo in questo mondo, nella nostra vita quotidiana. Tale posizione di mitezza ha una duplice valenza applicativa. Da un lato, si configura come mitezza dello sguardo, come «un atteggiamento che è un vedere senza pretesa di cogliere e assorbire» (Rovatti, *Declino* 48-49): dove, in tale guardare che è anche un salvaguardare, è difficile non cogliere un tratto tipico della letteratura ma, ancor prima, dell'arte pittorica. Quest'ultima infatti, come mostrano gli esempi di Rembrandt e di Vermeer, si costruisce su di uno sguardo attento, partecipe e pieno di amore per le cose raffigurate, tanto più se umili e quotidiane, in ragione della loro caducità. Tale adesione al mondo nella sua interezza e totalità (che, in alcune celebri pagine rilkiane, appare incarnata nella maniera più alta da

² I corsivi sono nel testo originale.

³ I corsivi sono nel testo originale.

Cézanne) non è un'adesione alle circostanze di fatto, ai pregiudizi consolidati, agli schemi generali, semplificati e "oggettivi" in cui il mondo è usualmente percepito; è un amore rivolto a tutte le manifestazioni del reale senza preferenze, condizioni, distinzioni o gerarchie, capace di considerarne e valorizzarne ogni aspetto singolarmente e in modo intensivo, grazie appunto a una disposizione affettiva improntata all'attenzione, alla cura, alla devozione intima e discreta. In secondo luogo, la mitezza di Rovatti si esplica anche come mitezza del gesto: che è anch'essa legata a doppio filo alla parola poetica, appunto in quanto «il gesto che essa [la poesia] esplicita ha una sua propria e decisiva tonalità etica» (Rovatti, *Declino* 47-48). Si tratta di un gesto di continua partecipazione e valorizzazione, di un prendersi cura delle cose del mondo, salvaguardandole dalle offese e restituendo loro importanza e dignità. In termini molto concreti, esso invita a rispettare le cose, a muoversi intorno ad esse senza assalirle (senza brandirle come armi improprie, infrangerle sulla testa dei nemici, consegnarle al consumo rapido e momentaneo, abbandonarle alla frenetica accelerazione del ciclo di vita dei prodotti), applicando quella «circolarità discreta di cui parla Heidegger quando, nel seminario di Zähringen, contrappone al gesto di una presa di possesso da parte della coscienza lo sguardo che circonda con delicatezza (*orismós*)» (Rovatti, *Eservizio* 82). Tale sguardo/gesto letterario di mitezza, vorremmo aggiungere rispetto alle tesi di Rovatti, è una forma di conoscenza (di comprensione, interpretazione) del mondo che coglie la verità delle cose in maniera simbolica e metaforica: ovvero in maniera polisemica, plurale e inesauribile, cioè normalmente eccedente rispetto all'oggettivazione monosemica delle scienze e alla concettualizzazione della filosofia; la sua eticità, il suo tratto rispettoso e non-violento risiede appunto in questa molteplicità irriducibile *ad unum*.

Riassuntivamente, volendo tirare le fila del discorso svolto sinora, la *pietas* di Vattimo e la mitezza di Rovatti tracciano un'area di notevole rilevanza etica e letteraria, in un gioco congiunto nel quale non vorremmo introdurre ulteriori specificazioni o distinzioni, proprio al fine di individuare (o di suggerire) un orizzonte di senso più ampio e condiviso, in cui possano rientrare altri concetti affini: ad esempio quello di delicatezza, sviluppato da Alessandro Dal Lago senza origini o applicazioni direttamente letterarie, bensì guardando al pensiero di Simone Weil. Come è ampiamente noto, uno dei nuclei centrali delle riflessioni weiliane è il rifiuto della forza (se si vuole, della mitologia occidentale e moderna della forza) in quanto *hybris*, tracotanza, dismisura irreversibile – e insieme, si noti, in quanto evento oggettivante, che reifica tanto chi lo attua quanto chi lo subisce: in termini involontariamente presaghi di quella cancellazione della soggettività che è un tratto distintivo dei nuovi oggettivismi, nonché della violenza che li pervade. In una peculiare visione etico-fisica della *pesanteur*, infatti, per Simone Weil «nella dismisura, nell'uso della forza, gli uomini si assoggettano alle leggi che in natura regolano il moto dei gravi, retrocedono dal loro stato di umanità. L'uso della forza *assimila gli uomini a degli oggetti*, a delle cose, li sottopone quindi all'irreversibilità, al precipitare» (Dal Lago 97).⁴ Il rifiuto weiliano della forza, che non significa disconoscere la realtà fattuale, produce una conoscenza che non si appropria del mondo, ma ne viene appropriata: un superamento della disposizione funzionale, strumentale ed economica della modernità che fa tutt'uno con il depotenziamento del soggetto, il suo affidarsi al ritmo obliquo del reale, la sua decostruzione.

⁴ Il corsivo è nostro.

Nella concezione di Simone Weil, la conoscenza del reale è in primo luogo passione del reale, *patire* il reale. Ed è patire, perché la conoscenza non è qui de-cisione, taglio dei legami che uniscono l'uomo al mondo, ma *abbandono*, identificazione con il reale, non distruzione del reale attraverso l'affermazione del soggetto conoscente. La conoscenza patisce il reale, perché si modella sulle ferite del reale, sul suo squilibrio (Dal Lago 108-109).⁵

Si tratta di uno «stile conoscitivo che si potrebbe definire come *delicatezza*», come una specifica «*delicatezza* della presenza umana» sulla terra (Dal Lago 109, 111):⁶ posizione che implica una radicale, costitutiva intimità con le persone, le cose, gli eventi, il mondo della vita. A tale delicatezza della conoscenza (della conoscenza letteraria, verrebbe fatto di aggiungere) corrisponde, sul piano etico e teoretico, quell'indebolimento che sta al centro delle riflessioni di Dal Lago: nel segno di un pensiero della rinuncia alla prepotenza del soggetto, ma anche accostando le tesi di Simone Weil a quella filosofia qualitativa della conoscenza testimoniata da Bergson o da Simmel, nonché dall'opera letteraria e saggistica di Hermann Broch. Non da ultimo, se tale «conoscenza appare come partecipazione, consonanza, comunicazione con il reale» (Dal Lago 108), come un'adesione al mondo nel senso più intimo e condiviso, essa avrà necessariamente un carattere individualizzante (anti-stereotipico, anti-statistico) che la rende profondamente affine alla conoscenza letteraria – e che le permetterà, quindi, di contrapporsi a una modernità in cui «la debolezza umana non è affidata allo sguardo d'altri, ma è soggetta all'impassibilità di un'astrazione» (Dal Lago 113): ovvero a un'osservazione economico-statistica che, riportando le singole esperienze entro quadri e categorie generali, ne vanifica la concretezza umana, a favore di un diagramma “scientifico” in cui «lo sguardo erra senza potersi arrestare sul volto d'altri» (Dal Lago 113).

Le osservazioni così svolte convergono nel mostrare che l'atteggiamento etico è, se non il nucleo centrale, certo uno dei tratti più tipici e paradigmatici del pensiero debole, quale è stato proposto dai suoi principali esponenti. Come abbiamo visto, questo atteggiamento si esplica innanzitutto nei confronti delle persone. Se infatti, con Vattimo, la *pietas* si ricollega alla mortalità, finitezza e caducità, essa fa riferimento a un dato minimale, micrologico e privo di altre determinazioni che accomuna tutti gli individui, e che sta prima di tutte le altre qualificazioni (nazionalità, etnia, religione, classe sociale, appartenenza politica) le quali, come mostra l'esperienza quotidiana, amplificano le divisioni e sono occasione (o pretesto) di guerre, aggressioni e violenze: si configura così, attraverso la *pietas*, un'universalità debole, che appare una delle forme più plausibili per contenere l'odio e la violenza. D'altro lato, l'invito di Rovatti a non guardare le persone come se fossero oggetti suggerisce di farsi carico di quelle coordinate strutturali, rapporti conoscitivi, legami affettivi, memorie del passato e proiezioni verso il futuro che ne costituiscono l'identità; suggerisce di non considerarle come meri fattori produttivi, risorse umane intercambiabili nel meccanismo economico, enti governati dal principio di prestazione, e quindi di considerarle come fini e non come mezzi; suggerisce di privilegiare la dimensione dell'ascolto rispetto a quella del potere, in un'epoca in cui non si trova mai il tempo per ascoltare gli altri (e spesso se stessi). E se infine, con Dal Lago, i soggetti sperimentano e accettano la loro debolezza di fronte alla durezza della necessità, potranno apprendere da essa la compassione per tutto ciò che è esposto alle offese della forza, accettando di declinare con il mondo e limitando, per quanto è umanamente possibile, il proprio

⁵ I corsivi sono nel testo originale.

⁶ I corsivi sono nel testo originale.

contributo all'ingiustizia: per Simone Weil, infatti, «nel mondo dominato dalla lotta tra i due principi, la via della salvezza consiste nella minore adesione possibile al male, nella maggiore limitazione possibile dell'uso della forza» (Dal Lago 106).

Altrettanto ovvia è l'esplicazione etica del pensiero debole nei confronti dell'ambiente. Innanzitutto, nei termini di Vattimo si può osservare che, siccome la finitezza e la caducità non riguardano solo gli esseri umani, ma ogni creatura del mondo, la *pietas* debolista mostra un carattere spontaneamente creaturale, è indirizzata di per sé a tutte le forme viventi. Nei termini di Rovatti, il "lasciar essere" implicito nell'atteggiamento non-prensivo si applica nel modo più automatico all'ecosistema, contrapponendo alla volontà di padroneggiare la natura, di finalizzarla al progetto tecno-scientifico della modernità, la scelta di abitare il mondo vivente rispettando la sua differenza e alterità, e quindi salvaguardandolo e proteggendolo. Nei termini di Dal Lago, infine, «l'idea della limitazione, della debolezza, rimanda [...] alla *conciliazione*, al sapere come funzione di una presenza non distruttiva dell'ambiente» (110),⁷ di un atteggiamento capace di frenare la modernità in quanto recisione dei legami fra soggetto e mondo, distruzione della natura come cosmo, perdita di un rapporto equilibrato con le forme viventi; in un contesto in cui la scienza (e la metafisica) moderne trattano il cosmo naturale «alla stregua di *mathesis*, sistema di funzioni astratte dai loro contenuti» (Dal Lago 113), come se fosse una risorsa inesauribile e illimitata.

Nelle presenti considerazioni, tuttavia, abbiamo insistito soprattutto sull'eticità nei confronti delle cose, in primo luogo perché rappresenta un elemento differenziale del pensiero debole rispetto alle ontologie oggettivistiche più recenti: che di persone e di ambiente proprio non si occupano, ed anzi omologano i soggetti agli oggetti *tout court*; e che hanno, nei confronti delle cose, un atteggiamento così violento e strumentale da risultare auto-confutativo. In secondo luogo, le cose possiedono nella realtà un peculiare valore rappresentativo, in quanto riassumono in sé, nel proprio essere fuoco di attenzione, un atteggiamento più esteso e generale. Prendersi cura di alcune cose, nell'impossibilità di rivolgersi a tutte, implica infatti una posizione affettiva che guarda all'intero mondo, alla natura e alle persone in termini estensivi. Se non è possibile esercitare la conoscenza e l'amore per il tutto, ma solo per i singoli fenomeni, l'affetto per questi ultimi si dispone monadologicamente nell'ottica dell'amore universale. La caducità delle singole cose è infatti immagine del destino generale; e la *pietas* verso ciò che è minuto, periferico e quotidiano si estende spontaneamente, per forza propria, all'intero universo. L'esposizione delle cose, la loro totale mancanza di difese, rende particolarmente significativo l'atteggiamento nei loro confronti; la completa passività rispetto ad eventuali violenze ne fa, almeno simbolicamente, un'immagine delle vittime assolute.

Questo atteggiamento etico debolista, come abbiamo suggerito, è esemplato sulla letteratura, e la letteratura ne fornisce continue e rinnovate testimonianze: il che permette *in primis* di individuare un'etica interna alla letteratura stessa, legata al suo modo specifico di darsi e di operare, che si fa modello e tramite di un rapporto con il mondo assai diverso da quello tecnico-economico (Menzio, *Darsi*). Ma in secondo luogo, questo atteggiamento etico spontaneamente veicolato dalla letteratura implica (e produce) nel lettore una peculiare felicità, parallela a quella dello scrittore. A differenza di quanto normalmente si suppone, infatti, la felicità della produzione letteraria non risiede nel fatto di creare qualcosa dal nulla, come se l'autore fosse una sorta di *alter Deus*, ma nel fatto di salvare quella cosa nella memoria del lettore; e in quest'ultimo, la felicità consiste appunto nel veder

⁷ Il corsivo è nel testo originale.

salvata la cosa in questione (e nel vederla salvata attraverso una conoscenza affettivamente connotata, che la coglie con la massima attenzione, la valorizza e la protegge, trasmettendone i significati e le implicazioni espressive). Il che sembra corrispondere a una felicità delle cose stesse, trasmutate in forma e colte nel modo più autentico e proprio; e disposte in un'apertura del mondo, cioè in un contesto conoscitivo ed espressivo più aperto, che le vede liberate da qualsiasi funzionalizzazione diretta. Se lo sguardo poetico e letterario è quello che permette di amare le cose, di conoscerle in profondità, di ammirarle pieni di stupore, si attiva così un'intima circolarità affettiva, in cui alla vicinanza e adesione da parte del lettore corrisponde la gratitudine delle cose, della realtà e del mondo.

Un secondo aspetto di felicità è dato dall'accesso a una temporalità altra: una sosta o indugio, «un arresto, una sospensione, una pausa che interrompe la “semplice presenza” delle cose» (Dal Lago e Rovatti 41), che frappone un ostacolo alla fretta moderna del categorizzare. La letteratura si caratterizza infatti come un atto contemplativo, come un soffermarsi presso il mondo con amore, paziente attesa e volontà di comprensione, in contrapposto alla permutazione sempre più rapida di beni, servizi, persone, risorse e consumi. È solo tale pausa, per quanto spesso concentrata in un attimo, che permette allo sguardo poetico o letterario di attivarsi, in una benjaminiana *Unterbrechung* o piccola porta da cui in ogni momento può entrare il Messia – permettendo di cogliere in cose anche banali (il ramo di una pianta, la linea di un tetto, un dialogo momentaneo, il rumore del traffico) quella ricchezza, molteplicità e profondità di significati che a loro compete, quel nucleo simbolico aperto alla risonanza umana, alla conoscenza partecipe e al ricordo pieno di affetto e discrezione. Questa possibilità mediata dalla letteratura è a disposizione di tutti, in quanto fa riferimento a potenzialità percettive, e quindi conoscitive, presenti (o, come suggerisce Rilke, dormienti) in ciascuno, non solo nel poeta o nello scrittore. Il testo letterario ha appunto la spontanea, immediata capacità di mobilitare tale sensibilità o propensione “poetica”, che non è una banale inclinazione sentimentale, ma un'esperienza di grande intensità e ricchezza, in cui l'affettività si lega intimamente alla conoscenza.

Un altro elemento di felicità dell'esperienza letteraria è dato dal suo tipico carattere dialogico, anch'esso disponibile in ogni circostanza quotidiana. Contemplate con attenzione e con intima partecipazione, sottratte all'incalzare della temporalità, investite dall'affetto di chi guarda e tuttavia lasciate essere quello che sono, le cose nella letteratura si riempiono di vita e di significati, e con discrezione rispondono all'attesa (alla pazienza) di chi si sofferma presso di loro. Rinviano a chi le guarda una nuova declinazione dei significati umani, storici o culturali di cui sono state rivestite nel corso del tempo, dispiegano la loro bellezza come nuova, e tuttavia familiare, variante di esperienze estetiche sedimentate, testimoniando con forza quella rete di connessioni e di rimandi che costituisce la nostra realtà; e soprattutto rinviano all'osservatore una nuova, inevitabile immagine della comune appartenenza al mondo, e della comune caducità. È appunto tale comunanza creaturale, condivisione dello stato di labilità, debolezza, finitezza e transitorietà, che permette di rivolgersi con affetto e partecipazione anche alle cose più umili, e che è il nucleo profondo di ogni felicità dello sguardo, se non di ogni felicità in assoluto.

Bibliografia

- Cucchi, Maurizio. *Malaspina*. Milano: Mondadori, 2013. Stampa.
- Dal Lago, Alessandro. "L'etica della debolezza. Simone Weil e il nichilismo." *Il pensiero debole*. Ed. Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983. 91-119. Stampa.
- Dal Lago, Alessandro e Pier Aldo Rovatti. *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1989. Stampa.
- De Angelis, Milo. *Tema dell'addio*. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- Franco, Vittoria. *Etiche possibili. Il paradosso della morale dopo la morte di Dio*. Roma: Donzelli, 1996. Stampa.
- Ghigi, Nicoletta. "La realtà tra essenza ed esperienza. La proposta fenomenologica di Husserl." *Spazio Filosofico* 8/2013: 321-328. Web. <<http://www.spaziofilosofico.it/numero-08/3296/la-realta-tra-essenza-ed-esperienza/>>.
- Menzio, Pino. "Conoscenza, pietas e orientamento. Verso un'etica dell'artista come viaggiatore." *Paradosso* 4/1998: 139-165. Stampa.
- . *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*. Torino: Libreria Stampatori, 2010. Stampa.
- . "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura." *Enthymema* X, 2014: 69-93. Web. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3998/4242>>.
- . "Vattimo, Saramago, Manguel. Articolazioni del ricordo letterario." *Confluenze* 5/1, 2013: 1-14. Web. <<http://confluenze.unibo.it/article/view/3751>>.
- Rovatti, Pier Aldo. *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*. Milano: Cortina, 2007. Stampa.
- . *Il declino della luce. Saggi su filosofia e metafora*. Genova: Marietti, 1988. Stampa.
- . *L'esercizio del silenzio*. Milano: Cortina, 1992. Stampa.
- . "Trasformazioni nel corso dell'esperienza." *Il pensiero debole*. Ed. Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983. 29-51. Stampa.
- Siti, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo, 2013. Stampa.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Ed. Carlo Ossola. Milano: Mondadori, 2009. Stampa.
- Vattimo, Gianni. "Dialettica, differenza, pensiero debole." *Il pensiero debole*. Ed. Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983. 12-28. Stampa.
- . *Etica dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1989. Stampa.
- . "Individuo e istituzioni: una prospettiva ermeneutica." *La dimensione etica nelle società contemporanee*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990. 81-112. Stampa.
- . *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985. Stampa.
- . *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000. Stampa.

---. "Metafisica, violenza, secolarizzazione." *Filosofia* '86. Ed. Gianni Vattimo. Roma-Bari: Laterza, 1987. 71-94. Stampa.

---. *Nichilismo ed emancipazione. Etica, politica, diritto*. Milano: Garzanti, 2003. Stampa.