

## Liberare il molteplice Una valenza etica della letteratura

Pino Menzio

---

### Abstract

Il saggio analizza come la letteratura, in quanto *pietas* memoriale e conoscenza affettivamente connotata, dia vita a una forma di opposizione o contenimento della dimensione economica, in particolare per la sua capacità di liberare la molteplicità del mondo dall'abbraccio soffocante del cosiddetto "pensiero unico." Queste riflessioni etiche mettono capo a una filosofia della letteratura, e non a una pragmatica del testo letterario.

---

### Parole chiave

*pietas*, filosofia della letteratura, etica

---

### Contatti

pino.menzio@fastwebnet.it

---

Si può plausibilmente pensare che i nuclei concettuali centrali di un'etica della letteratura, capaci, nella loro interazione, di promuovere una riduzione della violenza individuale e sociale, siano tre: la conoscenza, la *pietas* e l'orientamento. La letteratura è infatti, innanzitutto, una forma di conoscenza e interpretazione del reale affettivamente connotata, in cui la partecipazione, l'identificazione, la simpatia o l'empatia con i diversi personaggi e vicende determinano, nel lettore, una pluralizzazione interiore e una rinnovata apertura all'altro da sé. In secondo luogo, la *pietas* letteraria si configura come la capacità della scrittura poetica, narrativa o drammaturgica di conservare nella memoria del lettore le persone, le cose e gli eventi descritti, sottraendoli con attenzione pietosa e compassionevole alla confusione, alla dispersione e alla dimenticanza cui sono di regola esposti nella quotidianità. Infine, il terzo elemento centrale dell'etica della letteratura è costituito dall'orientamento, che opera in due maniere diverse: a) la letteratura orienta il lettore tramite le singole conoscenze che trasmette, indicando che cosa è rilevante e significativo nella complessità e nel *continuum* del mondo; b) la letteratura orienta il lettore proponendogli come modello se stessa, cioè il suo essere una forma di conoscenza improntata a *pietas*: una conoscenza affettivamente connotata che salva nella memoria ciò di cui parla e nella quale, nelle ipotesi di maggior coerenza, la *pietas* è anche l'affetto che prevalentemente connota tale conoscenza (per questa proposta generale sia consentito rinviare a Menzio, *Nel darsi della pagina*).

Questi tre nuclei concettuali, che sono al contempo le modalità specifiche dell'operare della letteratura come tale e i punti-cardine del suo valore etico, hanno chiaramente a che fare con la molteplicità. Per quanto riguarda la conoscenza letteraria, essa è innanzitutto puntiforme, in quanto si rivolge intensivamente a singole parti del reale (persone, cose, eventi) e non estensivamente al tutto – salvo cogliere in tali singoli elementi, nei casi più riusciti, un nucleo interpretativo capace di individuare monadologicamente le ragioni profonde di vicende umane, fenomeni sociali o situazioni storiche più ampie. Tale carattere puntiforme, più evidente nella poesia ma presente anche nella narrativa, in cui si al-

ternano nuclei più significativi e parti concettualmente ed espressivamente meno intense, di distensione o collegamento, implica però, giocoforza, la varietà e molteplicità dei nuclei di conoscenza così individuati, che valgono come tali e sono singolarmente irriducibili a uno schema generale (teorico, filosofico, concettuale) che li superi. Ma ciò vale anche per la *pietas* letteraria, che, nel suo carattere inevitabilmente micrologico, si indirizza di necessità a persone, cose ed eventi specifici, che vengono salvati nel ricordo singolarmente, nella loro individualità, e quindi sono (anzi, devono essere) giocoforza molti. Anche la *pietas*, come in fondo ogni affetto, non può mai essere generale o generica, ma esiste in quanto si rivolge sempre ad un oggetto preciso; e proprio tale riferimento alla singolarità, e quindi alla molteplicità degli oggetti d'affetto, è etico in quanto si contrappone al totalitarismo, ovvero agli eccessi e alle violenze del tutto, che è sempre 'uno'.

Infine, anche l'orientamento letterario è strettamente connesso alla molteplicità, in quanto opera attraverso una pluralità di nuclei di significato minimali, ridotti, circoscritti e parziali: ovvero, nei casi di miglior riuscita, gli aspetti più cruciali e sensibili della *Lebenswelt* a cui (a) perviene la conoscenza puntiforme, che ha per oggetto parti, frazioni, specifici elementi della realtà; e a cui (b) si rivolge la *pietas* micrologica, che ha per oggetto persone, cose e vicende singole. Questi punti di orientamento molteplici e minimali disposti sulla superficie del mondo (se si vuole, questi elementi del reale che l'opera letteraria ha individuato come significativi, isolandoli dal contesto continuo, confuso e dispersivo in cui si trovano, conoscendoli e interpretandoli con applicazione pietosa e compassionevole, e quindi aprendo, con ciò, una dimensione di profondità nel loro darsi di superficie) vengono a costituire la cartografia di ciascun individuo, che si orienta in base ad essi appunto in quanto lega tali nuclei puntiformi in una rete di significati, in una mappa attraverso cui prova a descrivere ed interpretare la contemporaneità – ovvero, in termini benjaminiani, in quanto trasforma questi nuclei, messaggi o nodi di senso in una pianta topografica con cui orientarsi nella metropoli capitalistica, in una tarda modernità nella quale, a tutti gli effetti, «la città, con i nomi delle sue strade, è l'immagine di un cosmo linguistico» (Benjamin, *I «passages» di Parigi* 915; frammento 20; su questo tema cfr. inoltre Menzio, *Orientarsi nella metropoli*). Tale orientamento non può, ovviamente, attuare una ricomposizione della molteplicità tardo-moderna, ma può di volta in volta disporla entro un orizzonte (o una rete) di senso costitutivamente rivedibile; appunto perciò questa cartografia, mappatura o topografia del contemporaneo si distingue dalla cosmografia, portatrice di una visione globale, ordinatrice, costruttiva e armonizzante a carattere metafisico, pensabile solo come orizzonte utopico.<sup>1</sup>

Tale orientamento è un'operazione sempre soggettiva, e dunque ulteriormente nel segno della molteplicità. In primo luogo, infatti, i nuclei di significato e orientamento sono diversi per i singoli individui: la loro scelta dipende dal caso (le opere lette o non lette per i motivi più vari) e dalle opzioni specifiche della persona, che trova interessanti e significative alcune cose e non altre. In secondo luogo, la loro mappa di connessione è altrettanto personale, e individua spesso una rete di significati disposta non solo sincronicamente (la cartografia della metropoli contemporanea tracciata da Benjamin) ma anche diacronicamente o temporalmente, lungo una linea che viene a coincidere con il percorso esistenziale della persona in questione. Non a caso, infatti, la vita di ciascuno è segnata anche dal contatto con opere letterarie o artistiche eminenti che, per la loro ricchezza e profondità, si configurano come *Erfahrungen* in senso gadameriano, ovvero come espe-

---

<sup>1</sup> Le potenzialità antropologiche ed etico-letterarie della cosmografia sono state di recente riproposte, con interessanti osservazioni, da Lopopolo.

rienze «forti» che modificano realmente la vita dei loro destinatari. Tuttavia, se Gadamer «pensa la verità dell'arte proprio in base alla nozione hegeliana di *Erfahrung*», fa ciò «lasciando risuonare in essa l'idea del *fabren*, del viaggio come esperienza che trasforma e che proprio in quanto tale è portatrice di vero» (Vattimo, *Oltre l'interpretazione* 77): e questo vale tanto per lo scrittore, che attraversa il mondo per cercare e per cogliere ciò che in esso vi è di rilevante, quanto per il lettore, che, se si volge indietro, non può che vedersi accompagnato, in tutto il suo percorso-viaggio, da opere letterarie che, favorendo arricchimenti, approfondimenti, intuizioni o prese di coscienza, aprendo orizzonti inediti o suggerendo nuove visioni del mondo, hanno orientato in termini conoscitivi le sue prospettive di vita, e dunque si sono poste come sfondo generale e ideale (non certo minutamente prescrittivo) delle svolte concrete della sua esistenza (Per questa valenza teorica del viaggio sia consentito rinviare a Menzio, *Il viaggio dei filosofi*).

Come appare evidente, la molteplicità è uno dei tratti più caratteristici del mondo in cui viviamo. In termini sociologici, essa è stata rilevata almeno a partire da *Le metropoli e la vita dello spirito* di Georg Simmel (1903), in cui è appunto la molteplicità degli stimoli, legata all'accelerazione dei tempi tipica delle società moderne, a determinare la graduale superficializzazione dell'esperienza, in un ottundimento della sensibilità individuale che rappresenta, di fatto, l'unica salvezza di fronte alla quantità eccessiva di impressioni, sollecitazioni, messaggi, immagini, contatti e relazioni quotidiane, a cui non è più possibile rapportarsi in modo corretto. Non da ultimo, per Simmel, tale atteggiamento di sobria «neutralità oggettiva con cui si trattano uomini e cose» è, del tutto esplicitamente, quello tipico dell'«economia monetaria» (38): rilievo che individua un rapporto di *Wechselwirkung* o di causalità circolare tra molteplicità, de-sensibilizzazione e organizzazione tecnico-economica del mondo, nel quale il pensiero calcolante (ovvero «l'esattezza calcolatrice della vita pratica che l'economia monetaria ha generato» (40)) appare come la modalità elettiva di governo della molteplicità. In ogni caso, se è vero che la molteplicità è la categoria prevalente attraverso cui viene descritta la tarda modernità, si hanno in sostanza due modi di interpretarla. Per il primo di essi, la molteplicità può essere stabilmente ricondotta ad *una* logica (è la posizione di Simmel, ma soprattutto di Adorno e dei Francofortesi); per il secondo, la molteplicità è invece irriducibile ad *una* logica (è la posizione postmoderna). Il primo orizzonte interpretativo si richiama principalmente a un'ottica economico-sociale, nel cui ambito l'enorme quantità di beni e servizi offerti al consumatore è una molteplicità solo apparente, è una fantasmagoria dietro cui si cela la legge *unica* del mercato: e in effetti, per quanto vari possano essere i ruoli, le appartenenze e le identità sociali dell'individuo contemporaneo, sino a farlo descrivere come un attaccapanni vuoto a cui si appendono vestiti (qualità, ruoli, funzioni, affiliazioni) sempre diversi (cfr. Bodei 242-48), di fatto l'unica identità che sempre e invariabilmente lo qualifica è quella di consumatore, di puro e intercambiabile ingranaggio della *totale Verwaltung* del mercato. Il secondo orizzonte interpretativo, invece, fa riferimento a un'ottica culturale-comunicativa, nel cui ambito la proliferazione contemporanea di segni, messaggi, modelli, indicazioni, opinioni, impianti culturali, visioni del mondo apre una molteplicità che non può più essere ricondotta a un principio univoco e fondante: molteplicità nella quale l'individuo è stabilmente travolto da una massa amorfa di dati e informazioni che si accumulano senza tregua, e senza alcuna possibilità di organizzazione.

In entrambe le interpretazioni, in realtà, vi sono aspetti assai plausibili, ma anche qualche rischio di retorica. Da un lato, in termini politico-sociali, è indubbio che la cosiddetta «fine delle ideologie» sia stata di fatto il trionfo di *una* specifica ideologia, quella del capitalismo di mercato inteso, in chiave neo-darwiniana, come una vera e propria leg-

ge di natura: legge peraltro (a) tendenzialmente anomica, in quanto in base ad essa il mercato, per funzionare nel migliore dei modi, richiederebbe appunto il minor numero di regole possibile, o addirittura la loro assenza; e legge peraltro (b) assai sospetta, se si pone mente al fatto che è stato proprio il mercato, nella sua versione finanziaria «autoregolata», a causare la crisi economica degli ultimi anni, e non i vincoli e le regole imposte dagli Stati. Ed è altrettanto indubbio che, se questa anomia appare direttamente funzionale alla crescita geometrica di grandi poteri economico-finanziari, questi ultimi tendono all'oligopolio, e quindi al monopolio, e quindi all'unità; e questo processo, non da ultimo, crea evidenti problemi alle democrazie, i cui compiti di rappresentanza della molteplicità dei cittadini sono svuotati a vantaggio di cerchie strettissime di decisori geo-economici, che detengono i più rilevanti poteri di indirizzo. Tuttavia, l'esperienza insegna che l'invocazione monocausale del «pensiero unico» rischia, non di rado, di essere poco più che un alibi, una sorta di assoluzione previa che permette di evitare analisi più impegnative e articolate.

D'altro lato, è innegabile che, almeno in una prima fase storica abbastanza protratta, sia stata proprio l'espansione moderna dell'economia di mercato (ovvero il progresso tecnico-scientifico, l'aumento del benessere, l'accesso all'informazione, la diffusione della cultura) a moltiplicare le possibilità di realizzazione degli individui nei più vari campi, determinando quella differenziazione e molteplicità di ruoli sociali e scelte di vita che rappresenta un tratto fra i più caratteristici delle società avanzate. Allo stesso modo, pare probabile che anche le politiche ecologico-ambientali di più recente rilievo, cioè le politiche dirette alla conservazione della molteplicità delle forme di vita, non possano essere realisticamente attuate se non tramite una rimodulazione dell'economia di mercato, e non attraverso la sua cancellazione. Tuttavia le posizioni più favorevoli al mercato, ivi comprese quelle «terze vie» che più sembrano corrispondere all'ottimismo postmoderno, si risolvono troppo spesso in apologie politiche dell'esistente, spesso interessate e ultimamente in affanno nel sostenere, in modo del tutto controfattuale, che il libero mercato porta davvero un miglioramento delle condizioni di vita delle popolazioni. Ma soprattutto, queste tesi tralasciano il fatto che, dietro alle retoriche della libertà di intrapresa, non crescono tanto le differenze come molteplicità di ruoli e stili di vita, quanto piuttosto le differenze economiche *tout court*; al punto che, per più di un aspetto, le società contemporanee sembrano ritornare ad una situazione di tipo ottocentesco, in cui le disparità delle posizioni di partenza (in termini economici, sociali, relazionali, informativi, culturali) non solo non vengono sanate o corrette, ma sono anzi sempre più confermate e radicalizzate nel corso dell'esistenza.

Le oscillazioni e le difficoltà interpretative che stiamo analizzando (nel segno, ancora una volta, della questione se la molteplicità contemporanea sia o meno riconducibile ad *una* logica)<sup>2</sup> sono probabilmente connesse anche al fatto che si tratta di descrivere un processo storico in corso, i cui esiti non sono ancora chiaramente definibili e scontati. Fra l'altro, è possibile che la radicalità della contrapposizione fra le ipotesi delineate, in cui il pensiero unico del capitalismo di mercato è inteso, di volta in volta, come del tutto negativo o del tutto positivo, risenta in modo notevole del modello economico-culturale statunitense, improntato al liberismo più netto, condiviso e consapevole, e dunque più provocatorio; e che tale radicalità sia quindi superabile, o relativizzabile, grazie alla crescente consapevolezza che l'impianto sociale o stile di vita nordamericano, con i suoi va-

---

<sup>2</sup> Da tali oscillazioni non è esente chi scrive: si veda il passaggio dall'ottimismo postmodernizzante di *Orientarsi nella metropoli* alle posizioni più problematiche di *Nel darsi della pagina*.

lori e interessi di per sé legittimi, non rappresenta senz'altro il paradigma del mondo, ma ha un carattere assai più locale di quanto non appaia, o di quanto non venga suggerito dalle apposite strategie politiche, culturali e di immagine. Se questo è vero, è probabile che il relativo declino geopolitico di questo modello porti ad una sorta di riequilibrio, in un contesto globale policentrico nel quale l'economia sociale di mercato europea, insieme con i paradigmi di sviluppo dell'America Latina,<sup>3</sup> potrebbero assumere un ruolo assai più evidente.

In ogni caso, le tesi contrapposte (la contemporaneità caratterizzata, rispettivamente, dal pensiero unico o da una pluralità irriducibile) sembrano di fatto descrivere le due facce di un medesimo e ben noto fenomeno epocale, la mondializzazione o globalizzazione economica, in cui la fattispecie unitaria dell'economia di mercato si espande, si ramifica e mette a contatto fra loro le molteplici culture, società e tradizioni del mondo, non senza tensioni e contrasti di ogni specie. In tal senso, anche a costo di qualche generalizzazione filosofica, si può affermare che, a seconda della prospettiva adottata, sono vere entrambe le interpretazioni, perché è in atto nella contemporaneità mondiale, nazionale e locale una vera e propria lotta tra due contendenti, in cui (a) la dimensione economica, in quanto minimo comun denominatore presente in ogni esperienza, e quindi cavallo di Troia sempre in azione, tende quasi automaticamente a fagocitare tutte le altre dimensioni; e in cui (b) il mondo della vita, con le sue differenziazioni personali, sociali, linguistiche, culturali e comunicative, tende per natura a sottrarsi a questo abbraccio soffocante. Se tutto ciò è vero, la molteplicità appare costitutivamente ricondotta *ad unum* dall'economia, unica ideologia ancora esistente; e appare costitutivamente irriducibile *ad unum* nell'ambito della cultura (delle culture, lingue, tradizioni, visioni del mondo) e della comunicazione. Più delicato è il discorso rispetto ad altre sfere della *Lebenswelt* quali l'affettività, la relationalità e la psicologia, sulle quali non mancheremo di ritornare.

La tensione di fondo tra la dimensione economica e il resto dell'esperienza individuale e sociale, rilevabile nella quotidianità più concreta, è al centro dell'attenzione teorica degli ultimi due secoli, almeno a partire dalla polemica di Schiller contro il predominio dell'utile economico e del «raziocinio tabellare» (*tabellarischer Verstand*) ad esso funzionale, sviluppata nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (cfr. Schiller, Friedrich 109-11 e 125-32). Nei decenni a seguire, con sempre maggior intensità a mano a mano che il tratto pervasivo dell'economia si radicalizzava, un po' tutta la filosofia, l'estetologia e la riflessione critico-culturale, almeno nelle sue manifestazioni più significative, ha mirato ad attivare l'esperienza estetica contro il pensiero strumentale, l'efficienza economico-pragmatica fine a se stessa, gli automatismi della ragione uniformata e del discorso ad essa afferente: in una parola, contro la progressiva tecnologizzazione dell'esperienza. In tal senso, per giungere a tempi a noi prossimi, il pensiero di Derrida, con la sua sovversione, destrutturazione o dissoluzione critica delle pratiche e dei discorsi funzionali, ottenuta tramite la negazione teorica della loro legge fondamentale, può apparire il culmine di questa opposizione, in una sorta di crisi infinita che, in termini di politica della filosofia, si potrebbe definire rivoluzionaria. Ma anche l'etica della comunicazione di Habermas, dai tratti indubbiamente meno estetologici o estetizzabili rispetto al pensiero derridiano, appare in fondo ispirata da preoccupazioni analoghe rispetto alla modernità tecnico-economica, seppure in una prospettiva più riformista. Habermas si contrappone infatti alla colonizzazione del mondo della vita da parte della pura razionalità strategica (cioè

---

<sup>3</sup> Sulla rilevanza politico-sociale, ma anche filosofica, del modello sudamericano insistono ad esempio Vattimo, Gianni e Santiago Zabala 121-40.

della ragione non comunicativa, che mira semplicemente all'auto-affermazione) caratteristica della scienza, della tecnica e dell'economia, segnalando come il predominio delle logiche di questi contesti, in particolare la riduzione della politica a funzione immediata dell'economia, abbia effetti di impoverimento, unilateralizzazione, semplificazione eccessiva del rapporto dell'individuo con il mondo. Anche le ultime riflessioni di Vattimo, nella loro identificazione dell'impianto mondiale del neoliberismo (in termini politico-istituzionali, delle *framed democracies*) con il *Ge-Stell* heideggeriano, sembrano avere di mira un problema del genere, contrapponendo al predominio delle tecnoscienze e dell'economia di mercato una versione anarchica dell'interpretazione ermeneutica. In quest'ultima, a ben vedere, è appunto la dimensione (la libertà) estetica a proporsi nuovamente come paradigma di un superamento dello stato dei fatti in direzione, se non di una trascendenza a carattere religioso, almeno di una più piena emancipazione del soggetto (così Vattimo, Gianni e Santiago Zabala 75-107).

Fatte salve tutte le proporzioni, e senza ovviamente nascondere le differenze tra queste posizioni teoriche, le loro istanze di fondo meritano tuttavia di essere riprese e nuovamente declinate: giacché l'emancipazione dall'economico o almeno il suo contenimento, con il connesso superamento del riduzionismo scientifico e della sua monocausalità come fuga dalla complessità, appare il problema centrale della nostra epoca. E ciò, ovviamente, non allo scopo di riproporre esiti luddisti o una nuova Repubblica platonica governata dai filosofi o dai letterati, ma per contenere l'economia (il libero mercato, la produzione di beni e servizi, l'attività finanziaria) nella sfera che giustamente le compete, nel quadro di un'economia sociale di mercato di matrice europea, il cui centro di gravitazione politica risiede appunto nell'aggettivo, e non nei due sostantivi. Non da ultimo, la ripresa e la nuova declinazione delle istanze teoriche a cui abbiamo accennato merita di essere perseguita anche per limitare la violenza collettiva. All'altro estremo rispetto a Derrida, Habermas o Vattimo, infatti, gli insurrezionalisti che distruggono gli sportelli bancari non fanno che corto-circuitare le medesime aspettative di fondo: ovvero, in mancanza di adeguata elaborazione teorica, esprimono direttamente (e, come è ovvio, del tutto illegalmente), la medesima istanza di liberazione dall'economia.

Ora, se tutto questo è vero, l'esperienza letteraria, e in particolare la *pietas* memoriale che la caratterizza, ha un ruolo ben preciso nella possibilità di emancipare il soggetto contemporaneo dal predominio dell'economia, dal trionfo del pensiero strumentale, dalla riconduzione dell'intero mondo della vita alle esigenze della produzione e del consumo, a cui corrisponde l'organizzazione tecnoscientifica dell'intera esistenza individuale e collettiva. La letteratura, infatti, è una modalità di conoscenza e interpretazione del mondo (della molteplicità del mondo) che *ne libera la molteplicità*. Come abbiamo visto in precedenza, la letteratura aderisce costitutivamente a tale molteplicità, la testimonia e la rispecchia in forme affettivamente connotate. E tuttavia fa qualcosa di più: proprio in ragione della *pietas* con cui le persone, le cose e gli eventi del mondo sono conservati nella memoria del lettore, la letteratura si configura come un'esperienza che sottrae la molteplicità del mondo alla logica del pensiero unico, alla razionalità strumentale, al pensiero calcante; e con ciò interviene, nei limiti delle sue possibilità ma non senza efficacia, per contrastare l'espansione dell'economia all'intera *Lebenswelt*. In termini concreti, ciò accade da almeno cinque punti di vista:

a) La letteratura (la *pietas* letteraria) ha per oggetto *qualsiasi* cosa, persona, evento o fenomeno, «senza distinguere tra i piccoli e i grandi» (Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* 76; Tesi 3), tra quelli utili e quelli inutili: ovvero, nel senso più specifico, senza distinguere tra le persone, cose, vicende utilizzabili e quelle inutilizzabili da parte del processo economi-

co. Anzi, essa ha in genere preferenza per le cose marginali, secondarie e trascurate, per le circostanze più umili e quotidiane, anch'esse degne di venire considerate e valorizzate, di essere oggetto di attenzione e di cura preservante.

b) Nessuno scrittore, per quanto immaginativo, crea il proprio mondo *ex nihilo*, ma riprende ed elabora elementi della realtà esterna per portare alla luce, anche attraverso trasposizioni piuttosto audaci, un determinato aspetto dell'esistenza, un preciso nucleo di esperienza o di verità umana. Attraverso la *pietas* le persone, le cose e le vicende descritte (le esperienze o verità umane portate alla luce) sono *conservate come tali* nella memoria del lettore; non sono manipolate o trasformate, come accade ai fattori produttivi destinati a realizzare i beni economici finali, né sono permutate, come accade agli oggetti di consumo che, per il costante abbreviamento del ciclo di vita dei prodotti, sono di regola acquistati per essere subito (o il più rapidamente possibile) sostituiti con altri oggetti analoghi più alla moda o tecnologicamente più innovativi: dove la moda o l'innovazione rispondono a esigenze di sostituzione, più che a utilità pratiche del destinatario. Fra l'altro, siccome i beni di consumo sono in genere, quale più quale meno, durevoli, si tende sempre più spesso a proporre al mercato dei servizi, che hanno evidentemente una consumazione rapida o immediata. Nell'uno e nell'altro caso, beni o servizi che siano, non c'è traccia di *pietas*.

c) La *pietas*, in quanto attenzione pietosa e compassionevole, è costitutivamente legata alla coscienza della mortalità, alla condivisione di un comune stato di incompiutezza e transitorietà. Se quindi, come ha affermato Vattimo, «*pietas* è un termine che evoca anzitutto la mortalità, la finitezza e la caducità» (*Dialettica, differenza, pensiero debole* 22-23), e se «il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo [e quindi, si può aggiungere, l'esperienza di *tutto* il mondo], è la caducità» (23), quest'ultima si propone come chiave generale di interpretazione non solo dell'orizzonte umano, ma anche del mondo naturale, dell'ambiente ecologico e della biosfera, che invece il produttivismo economico tende a considerare come una risorsa inesauribile, perennemente a disposizione di strategie predatorie. In tal senso, la *pietas* letteraria implica (e suggerisce) un atteggiamento etico nei confronti non solo delle persone, ma anche dell'ambiente.

d) Tutto quanto abbiamo descritto ha necessariamente luogo attraverso la lentezza, in quel sostare o soffermarsi con attenzione sul testo, e nelle sue prossimità, che rappresenta uno fra i tratti più tipici del rapporto con le poesie, i racconti, i romanzi. Tale vicinanza e approfondimento implica e presuppone l'apertura di un tempo diverso da quello dei cicli produttivi, ma anche da quello dei processi di consumo: se è vero che «in una cultura del consumo di massa ci si distingue acquistando un prodotto che è appena arrivato sul mercato, prima che lo acquistino gli altri: dei piccoli scarti di tempo nell'atto del consumo sono l'espressione delle distinzioni sociali» (Connerton 80-1). Tale uscita dai tempi incalzanti dell'organizzazione tecno-economica permette di riflettere su di essi, di relativizzarli, di revocarli in dubbio in quanto preteso corso «naturale» delle cose, e di prenderne le distanze. Se si vuole, consente di vivere nel mondo totalmente organizzato, ma senza appartenervi totalmente; di entrare e uscire da esso, per comprenderlo da dentro e da fuori. In un certo senso, questa non facile disposizione può essere considerata come una versione di quel «passo indietro» che Vattimo individua come carattere primo di un'etica post-metafisica della finitezza, in quanto «presa di distanza dalle scelte e dalle opzioni concrete che sono imposte immediatamente dalla situazione» (*Addio alla verità* 97). È vero che Vattimo declina tale passo indietro come una dis-identificazione etica da appartenenze o identità comunitarie specifiche (familiari, di classe, localistiche, etniche, razziali); ma ciò può valere ugualmente, e a maggior ragione, per quella peculiare appar-

tenenza all'economia di mercato che caratterizza il soggetto contemporaneo. In tal senso, anche il filosofo torinese segnala che «un tratto costitutivo della nostra esperienza quotidiana» è appunto «la sensazione di estraneità alle alternative 'concrete' in cui ci troviamo gettati» (100); e tale sensazione non è necessariamente un fatto psicologico individuale, ma è piuttosto un disagio della civiltà tardo-moderna che merita un'analisi più attenta, anziché una sbrigativa messa da parte.

e) Sinora abbiamo parlato della molteplicità in termini positivi, come fattore di ricchezza del mondo e dell'esistenza. Essa ha però anche un margine o risvolto negativo, la frammentazione o dispersione spesso esperita con dolore dal soggetto contemporaneo nella sua quotidianità lavorativa e personale, nel suo sperdimento di fronte all'esplosione dei compiti, ruoli, impegni e identità a lui richiesti senza tregua, e in misura sempre crescente, dall'organizzazione collettiva. Tale frammentazione appare sostanzialmente imputabile alla modernità economico-sociale, con i suoi tratti weberiani di divisione del lavoro, discontinuità di esperienze e percorsi individuali, competizione spinta, specializzazione e separazione delle sfere di esistenza, moltiplicazione dei linguaggi settoriali, politeismo dei valori. Ma, altrettanto plausibilmente, tale frammentazione può essere attribuita anche alla storia (della quale, almeno in Occidente e negli ultimi due secoli, la modernità economico-sociale non è che la manifestazione più significativa): storia il cui angelo, secondo la celebre *Tesi* nona di Benjamin, «ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi» (*Tesi di filosofia della storia* 80).

Attraverso la *pietas*, però, la letteratura trasforma il frammentario in molteplice, o almeno può orientarlo in quella direzione. Ancora una volta, la letteratura non può attuare una ricomposizione di ciò che, nell'esperienza della contemporaneità, appare irrimediabilmente frazionato, segmentato o disperso. Non lo può, con ogni verosimiglianza, la teoria filosofica; non lo può nemmeno l'angelo della storia di Benjamin, che «vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle» (80); e non lo può, fra l'altro, neanche il traduttore dell'omonimo saggio benjaminiano del 1923. È vero che quest'ultimo, nella sua attività di mediazione tra mondi linguistico-culturali differenti, mira per Benjamin a una conciliazione finale capace di ricomporre la frammentazione e la confusione dei linguaggi storici:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande. (*Il compito del traduttore* 49)

Lo spazio di questa ricomposizione dell'infranto è, però, quello della “pura lingua,” ovvero una lingua superiore rispetto a quelle esistenti, una sorta di «idea del linguaggio» in cui in ultimo si realizzi l'armonia, l'integrazione e la riconciliazione delle lingue storiche: uno spazio escatologico e messianico posto al di fuori della storia, in quanto tale inattingibile, e tuttavia in qualche modo presente al pensiero come «regno predestinato e negato della conciliazione e dell'adempimento delle lingue» (45).

Tuttavia, come abbiamo detto, attraverso la *pietas* la scrittura letteraria può in certa misura sanare la scissione, ferita o lacerazione da cui il frammento proviene, pur lasciandolo tale (cioè senza falsare il suo stato o fargli violenza, inserendolo a forza in concilia-

zioni posticce); e con ciò può trasformare il frammentario in molteplice, o almeno orientarlo in quella direzione. Innanzitutto la *pietas*, in quanto attenzione pietosa e compassionevole con cui, grazie alla cura preservante che la sottende e la ispira, persone, cose ed eventi sono salvati nella memoria del lettore, si risolve di fatto in un'attribuzione di senso a carattere affettivo (se si vuole, come vedremo meglio più avanti, in un gesto di amore); e quest'ultimo, sia pure in forma singolare e soggettiva, costituisce un primo risarcimento, una forma prodromica di positività indirizzata o assegnata al frammentario, a ciò che altrimenti resterebbe del tutto abbandonato, marginale, disperso ed irrelato. Ma inoltre, a maggior ragione e in termini oggettivi, questa attribuzione di positività vale anche per la *Rettung* benjaminiana, ovvero quella salvazione di persone, cose e vicende nella memoria (nella «citazione») letteraria che, nelle *Tesi*, si fa indice di un tempo messianico in cui tutti gli eventi della vita, «senza distinguere tra i piccoli e i grandi», saranno salvati, in ossequio al principio che «nulla di ciò che si è verificato va dato come perduto per la storia» (*Tesi di filosofia della storia* 76; *Tesi* 3). E questa attribuzione di positività vale anche per la trasmutazione in forma (*Verwandlung ins Gebilde*) gadameriana, ovvero quel nucleo centrale della raffigurazione artistico-letteraria per cui «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). Tale trasmutazione in forma è non solo espressione della *pietas*, in quanto sottrae le cose alla dispersione, all'insignificanza e all'annullamento nel caos metamorfico degli eventi del mondo, ma è anche trasfigurazione o «aumento d'essere» (143 e 175) di ciò che è rappresentato nell'opera letteraria, e quindi sua consegna a un livello di verità più alto.<sup>4</sup> Nell'uno e nell'altro caso, la *Rettung* e la *Verwandlung ins Gebilde*, attraverso la scrittura letteraria si produce un'assegnazione di positività, maggiore o minore a seconda delle circostanze e delle ipotesi teoriche implicate, che ha strettamente a che fare con la *pietas*, e che trasforma il frammentario in molteplice, o almeno lo orienta in quella direzione. Tale operazione rispetta l'irrelatezza di quanto è scisso ma in qualche modo la supera, immette il frammentario in un orizzonte di senso (se si vuole, in una rete di significati sempre rivedibile), e lo rende nucleo di potenziale orientamento per il lettore.

Volendo però ritornare per un attimo al punto b), merita segnalare che quanto il marketing chiama abbreviazione del ciclo di vita dei prodotti è al centro di alcune interessanti riflessioni dell'ultima raccolta di poesie di Maurizio Cucchi, *Vite pulviscolari*, proposte in una sezione intitolata, non a caso, *Il denaro e gli oggetti*. Il termine di paragone rispetto ai prodotti dell'odierna economia di consumo è dato, qui, dagli attrezzi tradizionali, peraltro chiaramente confinati alla dimensione del passato: «La memoria insiste / sul legno abraso e opaco / dove la mano, nel tempo, / briciola su briciola, minima, invisibile, / ha eroso d'affetto il suo colore, il rosso, / il rosso umano dell'attrezzo» (69). Nell'impiego quotidiano tale «attrezzo antico, povero / come la mano attiva» assorbe le tracce del lavoro dell'uomo, le «ditate / che macchiano un po' l'impugnatura, / la vernice» (69); e, facendo attrito alla presa, crea con chi lo adopera una sorta di rapporto dialogico che, da ultimo, produce affetto, e conferma in una prospettiva o dimensione umana. Ciò, però, non accade negli oggetti della modernità, lucenti e senza appigli, che producono distanza ed estraniamento; e il tratto interessante, appunto perché controfattuale, di questo assunto è dato dalla connotazione viscida e leggermente disgustosa di tali prodotti tecnologici, che

---

<sup>4</sup> Per questo tema cfr. Chiurazzi 88-93, secondo cui tale trasmutazione in forma della realtà, che la fa assurgere a una superiore modalità d'essere, è «un compito che potremmo definire esplicitamente in termini etici, [...] e che coincide [...] con un processo di *liberazione*» (93).

nella loro costitutiva obsolescenza «scivolano via / di mano» come anguille, per finire nella spazzatura.

Gli oggetti sono cambiati, sono cambiato io.  
Erano fatti per resistere, durare anche oltre noi;  
costavano fatica, sangue, soldi,  
erano carta assorbente opaca  
che tramandava affetti e memorie.  
Oggi sono lisci, lucenti, spettacolari  
mucchi immensi di opulenza iniqua,  
impermeabili, scivolano via  
di mano, viscidì, io stesso  
nel processo del tempo destinato  
a questo oceano sgargiante di immondizia. (73)

La comunanza di destino con tali oggetti (la comune condizione di caducità, finitezza e transitorietà) è però sfasata e disarmonica, perché se l'uomo sarebbe pur sempre disposto a conservare il loro ricordo, in quanto il suo cuore «è ancora un immenso magazzino», sono le cose ad essere ormai mutate, a sottrarsi ad ogni presa dell'individuo nella frenetica, incontenibile permutazione di beni, servizi, proposte e opportunità dell'economia di consumo. In tal senso, la spontanea propensione degli oggetti a passare subito dalla vetrina all'immondezzaio («Alla montagna / enorme, epica della ruera») assume un carattere espressamente liberatorio, al di là dell'enfasi con cui la società dello spettacolo, attraverso tutti i suoi canali propagandistici, esalta la montagna di pattume che ci sommerge.

Se pure il cuore  
è ancora un immenso magazzino,  
le cose ormai sono altre cose:  
mutate, luccicanti e più che mai  
fungibili.  
Non più porose, affabili e il passo  
dalla vetrina alla montagna  
enorme, epica della ruera,  
è diventato minimo, una freccia  
liberatoria verso il più vario,  
indifferenziato, eroico  
spettacolo spettacolare  
che ci sommerge e esalta. (74)

Riassuntivamente, volendo riprendere il tema centrale di queste riflessioni, la scrittura letteraria, e in particolare la *pietas* che la caratterizza come nucleo decisivo, libera la molteplicità del mondo contemporaneo, appunto perché le persone, le cose, gli eventi descritti (gli elementi del mondo reale da cui lo scrittore parte nella sua attività ideativa, che non può ovviamente iniziare da zero come la creazione della *Genesis*) sono guardati con attenzione e partecipazione, sono lasciati essere come sono, sono circondati di affetto nella loro particolarità e singolarità irriducibile. Può essere legittimo domandarsi se questa sia una forma di inverare il progetto della modernità, come è negli auspici di Habermas, oppure di superarlo, come invece si augura Vattimo; ma non è forse così importante individuare una risposta, soprattutto se si tiene conto del valore etico dell'operazione

letteraria in quanto tale, così come l'abbiamo circoscritto. Ancora una volta: la letteratura è una forma espressiva che, grazie alla sua logica interna, al suo modo specifico di darsi e di operare, alla sua configurazione storicamente costituitasi, si contrappone, almeno implicitamente, alle tendenze o emergenze sociali che abbiamo già più volte evidenziato: il pensiero calcolante di Heidegger; la razionalità strumentale (agire sistemico) di Habermas; il trionfo dell'economia non quale strumento, ma come fine ultimo dell'esistenza collettiva; la trasformazione della società *in toto* in un'impresa o azienda, rispetto a cui le regole di mercato vengono ad assumere un carattere «naturale», biologico, di legge presoché fisica; la razionalizzazione di ogni aspetto dell'esistenza in termini di economie di scala, valutazione del rapporto costi-benefici, ottimizzazione dei tempi, pieno utilizzo delle risorse umane (delle singole risorse impiegate: quelle espulse o non occupate si agguistino, anzi è colpa loro). Fra l'altro, come è stato suggerito, questo processo di razionalizzazione totale investe non solo la sfera propriamente lavorativa, ma anche l'organizzazione del tempo libero. Se infatti nelle prime fasi dell'industrializzazione, segnate dal passaggio di grandi masse di lavoratori dalla campagna all'industria, «era fondamentale far sì che si interiorizzasse una disciplina del tempo lavorativo, nella fase attuale è necessario che venga interiorizzata una pianificazione del tempo del consumo» (Connerton 78). In questa chiave di lettura può essere interpretato, ad esempio, il successo dei viaggi organizzati e degli *inclusive tour*, l'affermarsi dei grandi centri commerciali come portatori di «offerte globali» di vita, il diffondersi di periodici o inserti che non solo sono costruiti intorno alla pubblicità (è infatti quest'ultima che, di regola, determina a priori gli spazi grafici di impaginazione), ma che hanno essi stessi la struttura di consigli per l'acquisto, con rubriche che si rivolgono direttamente ai potenziali acquirenti e che strutturano articolati programmi di consumo.

A sottolineare peraltro la complessità del tema, con il rischio che le eccessive schematizzazioni possano risultare pericolose o fuorvianti, si possono proporre due osservazioni. Innanzitutto, se liberare la molteplicità del mondo significa in realtà sottrarre le persone, le cose, gli eventi alla sfera e alla logica onnipervasiva dell'economia, per portarli nella sfera «altra» della cultura (delle culture) e dell'interpretazione, è interessante notare, anche se forse in termini un po' eurocentrici, come siano in genere le società economicamente più sviluppate, proprio per la maggior quantità di risorse a disposizione, a generare più cultura, e nel caso specifico più cultura critica. Può darsi che esse siano così invivibili da produrre critica, contro ogni ipotesi o aspettativa, data la situazione di predominio totale del pensiero calcolante; può darsi che il legame tra struttura (economia) e sovrastruttura (pensiero, arte, cultura) sia molto più elastico di quanto le posizioni marxiste o neo-marxiste tendano ad ammettere; ma può anche darsi che queste società «economiche» non siano poi così totalitarie, visto che generano aperture difformi, ovvero si aprono in qualche misura alla propria critica. In secondo luogo, le società economicamente più sviluppate (che, allo stato attuale ma non senza riserve, grosso modo coincidono con le nazioni democratiche) sono non solo quelle che, non per superiorità ontologica ma per la semplice quantità di risorse a disposizione, generano più cultura, e più cultura critica, ma sono anche quelle che, almeno in linea generale, più accolgono le culture «altre». In tal senso, non da ultimo, la capacità della letteratura di liberare la molteplicità del mondo può anche essere vista come modello per una politica di attenzione nei confronti delle minoranze etniche, linguistiche, sociali e culturali, in cui l'integrazione non si risolve nell'uniformazione, appiattimento, normalizzazione o conformità allo status vigente, ma in una sempre rinnovata capacità di accettare la varietà, la pluralità e la differenza delle interpretazioni, delle scelte di vita e dei modi di comprendere il mondo.

Come è ovvio, tale politica di attenzione alle minoranze e alle pluralità linguistiche, seppur in genere praticata nei contesti di economia avanzata, è soggetta a vari rischi: primo fra tutti quello che tali nuclei sociali vengano in fondo a configurarsi come *enclaves*, parchi naturali o riserve indiane, in cui le comunità o specie etnico-linguistiche in pericolo sono salvaguardate, più o meno artificialmente, tramite il loro isolamento dal contesto circostante, in cui la lingua nazionale predomina in modo assoluto. Fra l'altro, in una prospettiva non troppo remota, questo è ciò che rischia di accadere anche a livello globale, se è vero che la mondializzazione economica si caratterizza anche per la crescente affermazione del *globish* (o *global English*), una sorta di esperanto pragmatico diverso dall'inglese vero e proprio che, non senza ironia, è stato definito come una «vetta della lingua di comunicazione» che «permette di presentare un progetto di ricerca a Bruxelles, e persino all'*Agence National de la Recherche*, proponendo *issues* e *deliverables* in una *knowledge-based society*» (Cassin 33).<sup>5</sup> Questa affermazione del *globish* anglo-americano, come è ovvio, si giustifica innanzitutto in termini geopolitici, se è vero che l'inglese autentico è abbastanza chiaramente una «lingua d'impero», sia in quanto lingua dell'economia e della diplomazia statunitense, sia, più nello specifico, in quanto lingua di quella tecnologia che rappresenta propriamente il cuore del modello (e del predominio) statunitense. In questo senso non stupisce che, senza avvertibili polemiche, anche nei Politecnici nazionali la didattica di materie tecnoscientifiche si svolga sempre più spesso in inglese, odierna *koiné* ma anche vero e proprio idioma di elezione del pensiero calcolante.<sup>6</sup>

Ma, come è stato osservato, il predominio internazionale di questo inglese semplificato ha anche un preciso fondamento filosofico, appunto in quanto, in termini non solo teorici, «il legame tra la lingua d'impero e la filosofia analitica costituisce [...] la base culturale della 'lingua internazionale ausiliaria'» (Cassin 33). Da un lato, infatti, se per certa filosofia analitica ciò che importa sono i concetti in quanto tali, e non le parole *in cui* quei concetti vengono espressi (in altri termini, se le parole sono considerate come mezzi, come puri strumenti neutrali della comunicazione, e non come indicatori di orizzonti linguistico-interpretativi differenti, e quindi di mondi simbolici, culturali e umani fra loro non immediatamente sovrapponibili), si può senz'altro concludere, non senza involontaria ironia, che «Aristotele è mio collega a Oxford» (Cassin 33). Dall'altro lato, «l'inglese, preso questa volta come idioma, nella singolarità delle opere e degli autori che si sono espressi in inglese nella tradizione filosofica, è per eccellenza la lingua del fatto, la lingua della conversazione corrente che presta attenzione a se stessa. Che si tratti dell'empirismo o della filosofia del linguaggio ordinario originatasi dal *linguistic turn*», le domande ultime e l'ontologia generale rischiano di essere poste del tutto fuori gioco «prestando attenzione, *matter of fact* e *fact of the matter*, a ciò che diciamo quando parliamo l'inglese di tutti i giorni. Non più 'perché non l'inglese,' ma 'poiché l'inglese.' Da ciò deriva la forza eccezionale di un *globish* che si sostiene su (o per mezzo di) un'inglese analitico' che fa apparire come *nonsense* una filosofia continentale immersa nella storia e nella densità delle lingue, e che avrebbe fatto insegnare Jacques Derrida solamente nei dipartimenti di letterature comparate» (Cassin 33).

Anche di fronte a questi rischi, l'implicito e sempre perfezionabile pluralismo del modello europeo (a cui appartiene, come è ovvio, anche la lingua inglese) può essere opportunamente valorizzato: innanzitutto, secondo quanto suggeriscono le considerazioni ap-

---

<sup>5</sup> Che l'ironia debba essere esplicitamente segnalata, è indizio dello stato dei fatti.

<sup>6</sup> La medesima valenza di modello culturale ha anche l'uso parossistico, se non quasi caricaturale, del *globish* in contesti, più che economici in senso stretto, aziendali o aziendalistici.

pena citate, richiamando i noti assunti humboldtiani per cui, nella realtà concreta del mondo, il linguaggio non può che manifestarsi come varietà, pluralità, articolazione e molteplicità di lingue storiche distinte. Queste ultime, con le loro differenze lessicali, grammaticali e sintattiche, e con i diversi orizzonti di senso depositati nella loro storia e nelle loro etimologie, aprono un ventaglio di prospettive diverse, anche se non incompatibili, sulle medesime realtà, vicende ed esperienze del mondo; articolando le loro connotazioni affettive in maniere sempre sottilmente variate, suggeriscono di volta in volta nuovi modi di percepire, di sentire e di pensare la ricchezza della *Lebenswelt*, determinando un ampliamento degli orizzonti conoscitivi, un'estensione dell'esistenza e delle esperienze in essa vivibili, un complessivo incremento della consapevolezza del mondo (Cassin 35-6). Ma con altrettanta efficacia si può richiamare, oltre a Humboldt, il pensiero di Hannah Arendt, che nel suo diario filosofico scritto in più lingue suggerisce come la molteplicità, la ricchezza e l'apertura di prospettive garantita dalla pluralità degli idiomi non opera solo in termini di grandi orizzonti culturali; essa si attua anche con i singoli e minuti oggetti dei sensi esterni, che si diffangono ogni volta secondo il proprio nome: «*Trapeza*, a quattro piedi come un banco di cambiavalute, o piuttosto *tabula* come una tavoletta per scrivere, o *mesa* come un piano ai piedi delle montagne. Questa 'vacillante equivocità del mondo' fa sì che noi non siamo certi dell'essenza delle cose: la logologia è una messa in discussione dell'assicurazione ontologica» (Cassin 36).<sup>7</sup> È appena il caso di sottolineare che questa così descritta è, ancora una volta, una prospettiva «letteraria», costitutivamente aperta alla polisemia del mondo: una prospettiva a cui il pensiero analitico-scientifico, con la sua ostinata pulsione monologica e monosemica, appare troppo spesso refrattario, considerandola una sorta di attentato ai fondamenti oggettivi del sapere, anziché un loro evidente, straordinario arricchimento.

Anche dal punto di vista linguistico, dunque, appare necessaria una sorta di manutenzione della molteplicità, che non di rado dovrà trasformarsi in autentica salvaguardia: se è vero che l'attenzione alle differenze etnico-linguistiche è abbastanza diffusa nei contesti di economia avanzata, ma che la progressiva integrazione mondiale nel segno dell'economia e delle tecnoscienze rischia nuovamente di mettere in crisi tale molteplicità. Anche da ciò si trae conferma del fatto che la dimensione economica, nonostante la sua indubbia capacità di produrre risorse (anche) per la cultura e il suo legame, seppur elastico e non garantito, con le istituzioni democratiche, vada governata, regolata e contenuta nella sua costante propensione ad espandersi sull'intero mondo dell'esperienza. Appunto in tal senso, merita segnalare come la sfera economica proceda alla colonizzazione della *Lebenswelt* non solo nei termini concreti, materiali e produttivistici che abbiamo già analizzato; essa procede anche ad una pervasiva colonizzazione dell'immaginario (e quindi, se non della cultura, almeno di ampi settori della comunicazione) attraverso forme estetiche sottilmente contigue, e spesso apparentemente sovrapponibili, all'esperienza artistica. Ciò vale innanzitutto per la pubblicità, il cui carattere estetico-creativo spiega la diffusa impressione per cui, mentre il mondo della produzione appare iper-razionalizzato, quello del consumo e del tempo libero sarebbe invece il regno della fantasia, dell'espressività spontanea e della libertà: impressione un po' ingenua, almeno per chi ha avuto occasione di sperimentare da vicino le calcolatissime modalità di confezione dei messaggi pubblicitari, in cui nemmeno il più piccolo particolare è lasciato al caso, per profilare l'immagine del prodotto in funzione del target individuato. Questa colo-

---

<sup>7</sup> Fra l'altro, a suggerire ulteriori aperture, si può segnalare che *mesa* proviene etimologicamente dal latino *mensa*.

nizzazione estetica dell'immaginario è indubbiamente un'ulteriore ed inquietante esplicazione della pulsione totalizzante, se non totalitaria, della dimensione economica: il che, ancora una volta, inviterebbe a cedere alla dicotomia concettuale 'secca' tra integrati e apocalittici, in cui l'appartenenza all'una o all'altra categoria appare sovente influenzata, più che da sottili riflessioni teoriche, dalle inclusioni (o, più spesso, dalle esclusioni) sociali concretamente vissute dal soggetto.

Se tale colonizzazione dell'immaginario appare difficilmente negabile, almeno in certi ambiti (la pubblicità, il marketing, l'estetico diffuso) e in certe configurazioni sociali (prime fra tutte, quelle mediate dalla televisione generalista), va sottolineato che anche da questo punto di vista la letteratura ha un ruolo ben preciso da giocare, una funzione di opposizione o di contenimento dell'economia legata, nel caso specifico, alla distinzione tra estetico diffuso ed esperienza artistica. Come è ovvio, infatti, l'estetico diffuso è direttamente funzionale al mercato e all'economia di consumo. Esplicandosi attraverso prodotti estetizzati in sé, nella gradevolezza del loro design, ed intorno a sé, nella loro presentazione pubblicitaria, l'estetico diffuso veicola un invito irresistibile al consumo, o direttamente (voglio comprare quell'oggetto per il suo – e quindi per il mio – look) o indirettamente, ma con almeno altrettanta efficacia (la pubblicità mi propone un'identità, ovvero l'appartenenza a una comunità 'estetica', ottenibile attraverso l'acquisto del prodotto). Nella loro sovrapposizione cumulativa e sistemica, i messaggi pubblicitari «producono una generale disposizione al sovrappiù, un'onnipresente aspettativa di sovrabbondanza ornamentale che [...] finisce per naturalizzarsi in un modo di vita» (Connerton 47); e proprio tale «naturalità» fa sì che la pubblicità e l'estetico diffuso divengano oggetto di quella percezione distratta (*zerstreute Wahrnehmung*) che Benjamin ha analizzato nelle pagine finali del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Occupandosi specificamente di architettura, Benjamin nota infatti che essa «ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive» (45), appunto in quanto tale fruizione, operando non sul piano dell'attenzione ma su quello dell'abitudine, attraverso sguardi rapidi, occasionali e distratti, permette di venire gradualmente a capo di nuovi compiti storici, tipici di epoche di transizione. Se per Benjamin, in tal senso, l'architettura è prodromo del cinema, in quanto opera d'arte più moderna (siamo nel 1936) e più capace di mobilitare le masse a fini politici, si potrebbe azzardare che essa è anche prodromo della pubblicità: che non è un'opera d'arte, ma è più che capace di mobilitare le masse ai fini del consumo. Come è stato osservato, infatti, gli spazi di vita saturi di pubblicità tendono a configurarsi come un *locus memoriae* assai più efficace della commemorazione storica in senso proprio, appunto perché tale *locus* si dà a noi come l'architettura, come il banale paesaggio urbano che ci circonda: «lo accettiamo semplicemente come qualcosa che fa parte della vita, un aspetto normale di come stanno le cose» (Connerton 48), un dato di fatto che produce una vera e propria influenza ambientale, tanto sistematica quanto inavvertita.

A differenza della pubblicità e dell'estetico diffuso, però, l'esperienza artistica e letteraria non è direttamente funzionale alla produzione, al mercato e all'economia di consumo, appunto per il suo carattere strutturalmente conoscitivo, e non performativo. Non a caso, quindi, occorrerà insistere su questa funzione di conoscenza (di conoscenza affettivamente connotata) come elemento costitutivo e primario dell'esperienza letteraria, che accomuna l'hegelo-marxismo di Lukács, Adorno, Benjamin e l'ermeneutica di Heidegger

e Gadamer:<sup>8</sup> perché è appunto in esso che la letteratura apre uno spazio di opposizione o di contenimento rispetto alla dimensione economica. Va infatti sottolineato che, nell'endiadi conoscenza-connotazione affettiva che definisce primariamente l'esperienza letteraria, è appunto la conoscenza l'unico tratto specifico, inattingibile e non appropriabile da parte dell'estetico diffuso, e quindi della pubblicità. Non lo è certo la connotazione affettiva, se è vero che la pubblicità è propriamente il trionfo delle emozioni a fini di vendita, cioè a fini performativi: emozioni che vanno dalle più banali alle più sottili e raffinate, a seconda del prodotto in promozione e del target a cui si intende pervenire. Questo vale anche per quella sorta di pubblicità estesa che sono ormai i mass-media commerciali, in particolare la televisione: in cui si ha, accanto alla colonizzazione dell'immaginario, una vera e propria colonizzazione del mondo degli affetti, se non addirittura una rapina dell'affettività. Ciò accade in automatico quando un dato sentimento (curiosità, commozione, sdegno ecc.) viene ripreso, celermente elaborato e restituito al pubblico televisivo, talvolta nella forma semplificata dell'emozione, più spesso nella forma amplificata dell'esibizione senza ritegno, ma sempre come modello distorto ed enfattizzato, che tradisce il «sentimento comune» da cui proviene; il tutto a fini commerciali, di promozione dell'emittente, del programma in questione e dei messaggi pubblicitari in esso inseriti.

Proprio per questi motivi, l'endiadi conoscenza-connotazione affettiva è piuttosto delicata, tanto più se si ritiene che la letteratura sia particolarmente coerente con se stessa quando la *pietas* in senso soggettivo (lo stato d'animo di attenzione pietosa e compassionevole verso le persone, le cose e le vicende salvate, in ragione della loro caducità) è l'affetto che principalmente connota la conoscenza letteraria. In questo senso, è appunto la colonizzazione del mondo degli affetti da parte di quello che è stato chiamato, con notevole pertinenza, *capitalismo delle emozioni*, a mettere in difficoltà quelle interpretazioni dell'esperienza letteraria che, pur con intenti del tutto condivisibili, insistono primariamente sulla sua affettività ed emozionalità, con il rischio di qualche squilibrio. È ad esempio il caso dell'ampio e impegnativo volume di Martha Nussbaum *L'intelligenza delle emozioni*, che, per quanto attiene al tema in esame, appare in sostanza articolato su tre nuclei concettuali distinti, ancorché collegati fra loro. Innanzitutto, per il primo di essi, l'opera letteraria *produce* emozioni, a cui viene peraltro riconosciuto un carattere cognitivo. Tale assunto è articolato soprattutto attraverso il richiamo ad Aristotele, nel quale la struttura espressiva e tematica della tragedia è costruita intorno all'evocazione della pietà e della paura, intese da Nussbaum principalmente come emozioni. In tal senso, per quanto riguarda la vicenda drammatica nel suo complesso, «il genere tragico contiene in sé, nella forma stessa delle sue trame e degli atti dei suoi personaggi, ciò che Aristotele definisce 'il pietoso' e 'il terribile:' ovvero materiale la cui appropriata comprensione (da parte di un lettore o spettatore attento e adeguatamente educato) è accompagnata da tali emozioni» (294-95). In riferimento più specifico ai personaggi della tragedia, anch'essi sono chiamati ad esprimere emozioni diverse; e gli spettatori, nella misura in cui si identificano con l'uno o l'altro dei personaggi, proveranno anch'essi tali emozioni. Infine, in un'ottica più intima e soggettiva, l'impianto generale della tragedia sollecita gli spettatori a provare emozioni di diverso tipo rispetto alle possibilità della propria esistenza: «Vedendo gli eventi come universali possibilità umane, gli spettatori li vedono naturalmente anche come possibilità per se stessi» (296).

---

<sup>8</sup> Anche le scienze cognitive sembrano confermare la tesi che la letteratura è una forma di conoscenza: cfr. in tal senso Consoli.

Come abbiamo già detto, peraltro, in questa prospettiva le emozioni vengono ad assumere un carattere cognitivo: per Nussbaum, infatti, «le emozioni sono valutazioni o giudizi di valore che attribuiscono a cose e a persone al di fuori del nostro controllo una grande importanza per la nostra prosperità [*flourishing*]» (20). Se il fatto che questi oggetti esterni siano incontrollabili, cioè posti al di fuori del dominio del soggetto senziente, rinvia alla vulnerabilità e alla passività di quest'ultimo, la loro importanza per il benessere, la prosperità, la felicità dell'individuo li riconnette agli scopi e ai progetti della sua vita; appunto in tal senso le emozioni hanno un carattere eudaimonistico. D'altro canto, però, le emozioni sono per Nussbaum anche valutazioni o giudizi, in quanto sono strettamente legate alle credenze del soggetto. Ad esempio, la compassione implica l'articolata credenza che (a) la sofferenza in questione sia seria e non banale; (b) che la persona che soffre non meriti la propria sofferenza; (c) che le possibilità di chi prova compassione siano analoghe a quelle di chi soffre (370). Occorrerà naturalmente verificare se tali opinioni sono vere o false; e il carattere cognitivo o valutativo delle emozioni risiede appunto in questo stimolo alla verifica, in un impulso, in verità, un po' preliminare. Inoltre per Nussbaum le emozioni, proprio perché sono legate all'immaginazione, alla concreta raffigurazione interiore degli eventi emozionanti, contengono in genere intense e ricche percezioni degli oggetti, estremamente concrete e dettagliate; e questa articolazione sensibile, con la sua capacità di concentrarsi e focalizzarsi sull'oggetto, cogliendo una molteplicità di dettagli non strettamente relativi al contenuto preposizionale, conferma ed amplia il carattere cognitivo delle emozioni stesse.

Il secondo nucleo concettuale che struttura *L'intelligenza delle emozioni* riguarda invece il fatto che, nella maggior parte dei casi, l'opera letteraria *conosce* le emozioni: ovvero, più ampiamente, conosce quella ricca gamma di vicende personali, relazionali, psicologiche a carattere affettivo che caratterizzano l'esistenza degli individui. Si tratta di una riflessione che Nussbaum articola soprattutto in riferimento a Proust e al tema (al sentimento o, nella terminologia di Nussbaum, all'emozione) dell'amore, a cui è dedicata la terza parte del libro.

È proprio *perché* l'amore è più misterioso delle altre passioni, proprio perché non possiamo facilmente catalogare le ragioni dei nostri amori, che ci rivolgiamo alla narrativa per la comprensione che ci manca, o perlomeno per una conferma della nostra sensazione che in esso vi sia un grande mistero. Quando ci rivolgiamo alle storie narrate [...] comprendiamo qualcosa di noi stessi e del nostro profondo. Una storia del genere è, per usare i termini di Proust, come uno strumento ottico mediante il quale esaminiamo il nostro desiderio e il dolore che c'è in esso. (556)

Se questa conoscenza dei sentimenti, degli affetti e delle passioni umane, mediata dalla letteratura, affina e rende più profonda la comprensione che ne abbiamo, per Nussbaum la narrativa può inoltre esprimere elettivamente, per la sua specifica natura, la temporalità e quindi la storia delle emozioni (più ampiamente, la temporalità della vita affettiva delle persone), permettendo di conoscerle meglio. In tal senso, certe verità sulle emozioni umane possono essere comunicate nel modo migliore solo dalla scrittura narrativa, perché solo quest'ultima, nella sua forma verbale e testuale, può mostrare con precisione e pienezza l'intreccio delle strutture temporali dei pensieri emotivi, le fondamentali intermittenze del cuore, gli aspetti relazionali e interattivi delle emozioni, «rendendo così più profonda e completa la nostra conoscenza di noi stessi come esseri dalla complessa storia temporale» (19).

Va però segnalato, a questo punto, un problema importante. I due nuclei concettuali che abbiamo evidenziato sinora (l'opera letteraria produce emozioni; l'opera letteraria conosce le emozioni) implicano in realtà due prospettive ideali abbastanza diverse, che Nussbaum, tuttavia, non sembra distinguere in modo sistematico o espresso. Nel primo caso infatti si insiste sull'*emozione*, alla quale viene poi attribuito un carattere cognitivo; nel secondo si insiste invece sulla *conoscenza*, che ha per oggetto l'emozione (più ampiamente, una vicenda umana affettiva, sentimentale, passionale). Per la verità, è questa seconda prospettiva ad apparire come la più maneggevole e sostenibile delle due. In base ad essa, infatti, l'opera letteraria conosce le emozioni *appunto in quanto* è una forma di conoscenza emotivamente o affettivamente connotata, ed è quindi una forma di conoscenza coerente con il proprio oggetto: diversamente da quanto accadrebbe con un saggio scientifico, neurologico o biologico, le cui modalità argomentative o diagnostiche sono giocoforza diverse dal registro affettivo ed emozionale (in tal senso, merita accennare all'imbarazzo che si prova di fronte all'entusiasmo con cui le più intricate vicende emotive sono «scientificamente» descritte, o ridotte, in termini di *brain imaging*). Nella letteratura, viceversa, si ha una circolarità ermeneutica tra l'emozione conosciuta e la forma emozionale o affettiva della sua descrizione conoscitiva, un percorso in cui l'emozione è al contempo oggetto e strumento della conoscenza.

Nella prima prospettiva di Nussbaum (l'opera letteraria produce emozioni), si ha invece innanzitutto un'emozione, che viene poi connotata in chiave conoscitiva, o meglio cognitiva. Quest'ultima non è, in realtà, una semplice questione terminologica: se è vero che, almeno tendenzialmente e in linea generale, nella filosofia continentale la conoscenza trasmessa dall'opera artistica o letteraria è considerata come portatrice di una verità a carattere ontologico, di un'interpretazione del reale nuova e significativa, ricca di aperture e possibilità ulteriori, da Hegel («L'arte spazza la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo, caduco, da quel vero contenuto dei fenomeni, e dà loro una realtà più alta, generata dallo spirito. Lungi quindi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di contro alla effettualità abituale, realtà più alta ed esistenza più vera» (13) a Gadamer («Nel riconoscimento [attuato dall'esperienza artistica] 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» (146)). Viceversa, i pensatori analitici anglo-americani, spesso sedotti dal fascino "oggettivo" dei modelli scientifici, tendono volentieri a pensare che l'esperienza artistico-letteraria non porti conoscenze davvero nuove né riveli nuclei concettuali essenziali, ma piuttosto mobilizzi ciò che già sappiamo, attivando un repertorio di dati già in nostro possesso. In tal senso, il carattere cognitivo delle emozioni letterarie appare propriamente «relativo al ricevere ed elaborare informazioni» (Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni* 42), e quindi rinvia a una conoscenza puramente fattuale, in certa misura depotenziata rispetto all'ipotesi continentale o ermeneutica.

Tuttavia, se qui per Nussbaum l'opera letteraria produce emozioni, e queste emozioni hanno un carattere cognitivo «indebolito», il problema non è tanto che le cognizioni così ottenute non siano davvero nuove, vitali, decisive e insostituibili, non interpretino il mondo *ab imo* né si distanzino dal banale dato di fatto (rischio che, per la verità, corrono anche le conoscenze "forti" della filosofia continentale); il problema è che, nello schema generale di Nussbaum, spesso non è chiarissimo che cosa le emozioni conoscano. In altri termini, il valore cognitivo di queste emozioni sembra non di rado consistere nella semplice asseverazione del fatto che certe persone, cose o eventi sono rilevanti per la nostra felicità. Ma se l'emozione (dolore, lutto, paura, speranza, gelosia, vergogna, disgusto, in-

vidia, rabbia, ma, per Nussbaum, soprattutto l'amore (24 e 42) ci dice che una certa cosa è importante per noi, e quindi ci emoziona (ci causa dolore, lutto, paura, speranza ecc.), c'è il rischio, al di là e contro le intenzioni teoriche dichiarate, che questa prospettiva si risolva direttamente, e circolarmente, nell'esperienza o godimento dell'emozione in quanto tale: in altri termini, che l'emozione non sia più strumento o oggetto della conoscenza letteraria, ma divenga il fine dell'intera esperienza testuale. A questa impressione contribuisce, fra l'altro, anche l'insistenza lessicale (e quindi concettuale) sulle emozioni, forti e coinvolgenti ma di per sé volatili, laddove forse si vedrebbero meglio evocati i sentimenti (se si vuole, nel senso della *Teoria dei sentimenti morali* di Adam Smith, analizzata da Nussbaum nel precedente volume *Il giudizio del poeta* (93-9) o gli affetti, che suggeriscono un maggiore radicamento umano, una strutturazione personale più consistente e articolata, se non talvolta una scelta di vita. In secondo luogo, conferma in questa impressione di circolarità o autoreferenzialità anche l'insistenza sull'amore, inteso appunto, nel modo più costante, come emozione, e dunque come emozione particolarmente appagante, persuasiva e portatrice di felicità.

Riassuntivamente, in questa prospettiva (l'opera letteraria produce emozioni) l'endiadi conoscenza-connotazione affettiva che definisce *in primis* la letteratura rischia di esporsi a un duplice svuotamento: da un lato, la conoscenza come tale si fa impalpabile, se non pressoché inafferrabile; dall'altro lato, la connotazione affettiva tende a volatilizzarsi, a bruciarsi nel giro breve ed appagante della pura emozione. Questo svuotamento presenta però due ordini di problemi. Innanzitutto, quanto più si cerca nell'opera letteraria l'emozione, anziché una forma di conoscenza, tanto più si rischia di ricadere in una concezione ingenua della letteratura, o in una prospettiva tipica dell'editoria commerciale. È infatti la letteratura di genere, che qua e là sconfinava nella *Trivialliteratur*, a mirare principalmente a creare orrore, paura, ansia, dolcezza amorosa ecc., con strategie emozionali di scrittura che fidelizzano il lettore e assicurano buoni successi di vendite. Ma soprattutto, ritornando con ciò alla valenza generale di opposizione o contenimento dell'economia, quanto più si svuota la letteratura dei suoi aspetti conoscitivi e si insiste sulle emozioni appaganti, coinvolgenti, persuasive e portatrici di felicità, tanto più si rischia di avvicinarla alla pubblicità. Certo sarebbe scorretto dire che l'insistenza di Nussbaum sulle emozioni, come tale e di per sé, già implichi acquiescenze o collateralità rispetto al capitalismo delle emozioni di cui abbiamo parlato; ciò implicherebbe fra l'altro tradire le intenzioni della filosofa statunitense, sinceramente progressiste ed emancipatorie. Tuttavia non aiutano a dissipare questo timore di fondo: a) il carattere eudaimonistico riconosciuto da Nussbaum, in linea di principio, alle emozioni, ovvero la loro rilevanza ai fini di individuare e promuovere la felicità, il benessere, la prosperità delle persone interessate; b) la tipica performatività dell'*ethical criticism* statunitense, spesso incline a cercare nelle opere letterarie messaggi diretti, prescrizioni pratiche, indicazioni precise di comportamenti moralmente virtuosi. Ma se appunto, nell'endiadi conoscenza-connotazione affettiva che caratterizza primariamente la letteratura, la connotazione affettiva si volatilizza in emozioni legate al benessere personale, e la conoscenza non solo si svuota, ma diviene performatività, aiutata e promossa da quelle emozioni, abbiamo qui tutti i requisiti non più della letteratura, ma del messaggio pubblicitario: e non potrà davvero stupire che anche in Nussbaum, alla fine, questa insistenza sulle emozioni separate dalla conoscenza metta capo ad esiti non troppo distanti dalla pubblicità-progresso, cioè da una pubblicità positiva, orientata a fini etico-sociali.

Ciò accade nella parte terza e conclusiva dell'opera, particolarmente ampia, in cui Nussbaum sviluppa l'ultimo dei nuclei concettuali di cui abbiamo parlato. Qui infatti,

dopo aver affermato che l'opera letteraria, rispettivamente, produce emozioni, e conosce le emozioni, la filosofa statunitense articola la tesi che l'opera letteraria *suggerisce* normativamente, *prescrive* determinate emozioni: e, per il buon funzionamento della società umana, queste (*in primis* l'amore) dovranno ovviamente essere buone, positive e costruttive, e non cattive o biasimevoli. Nel caso specifico, questa parte del lavoro vuole dimostrare come, attraverso una serie di esempi e insegnamenti positivi, di amore «buono», forniti dalla letteratura, l'amore erotico può assumere un carattere etico, divenendo elemento costitutivo di una vita collettiva buona, inclusiva e ragionevole. Come si desume anche dalle metafore usate, questa funzione di pubblicità-progresso affidata ai testi letterari opera appunto in uno spazio a metà tra il politico e lo psicologico. Gli insegnamenti della letteratura vengono infatti richiamati, il più delle volte, per promuovere una «riforma dell'amore» (*L'intelligenza delle emozioni*, 361, 567, 571, 615, 669, 755 e 786) capace di educarlo in modo da «conservarne la forza creativa, purificandolo della sua ambivalenza e del suo eccesso, e rendendolo più compatibile con finalità sociali generali» (557), in modo che, grazie a tale riforma, «sia ragionevole attendersi che la vita emotiva dei cittadini sosterrà le istituzioni liberaldemocratiche pluraliste» (568). (Si tratta, come si vede, di una strategia politica di sinistra, che fa leva su emozioni costruttive; le destre operano principalmente sulla paura). In altri casi, in chiave più psicologica, gli insegnamenti della letteratura vengono attivati non per una riforma, ma per una «terapia dell'amore» (568, 606 e 831); e i due ambiti, politico e psicologico, si possono incrociare, ad esempio laddove Nussbaum parla di un «programma per il progresso dell'amore», grazie al quale la comunità politica sarebbe in grado di «estendere ai suoi cittadini le basi sociali della salute dell'immaginazione e delle emozioni» (33). Restando però alla letteratura, questa «ascesa dell'amore alla chiara luce della comprensione» (544) viene illustrata attraverso una scala ideale che, nel suo percorso verso l'alto, parte da Proust (peraltro duramente criticato per la sua concezione solipsistica dell'amore) e passa poi a contemplare Dante, Emily Brontë e Walt Whitman; a questo punto si ha però un capovolgimento della traiettoria ideale, nella forma di una correzione verso il quotidiano e il corporeo, rappresentata specificamente da Joyce. L'amore così riformato presenterà, secondo Nussbaum, tre requisiti: la compassione (deve favorire una generale compassione sociale); la reciprocità (deve promuovere rapporti di reciprocità tra le persone); l'individualità (con tratto squisitamente statunitense, deve rendere centrale l'individualità umana, nei due aspetti della separatezza e della distinzione qualitativa) (569-70).

Più ampiamente, tuttavia, il parallelismo o la contiguità dell'*ethical criticism* con il capitalismo delle emozioni non ha luogo solo nei termini che abbiamo appena visto, cioè trasformando la letteratura in una sorta di pubblicità-progresso che impiega le emozioni a fini performativi, facendone un esempio e un motore immediato di comportamenti virtuosi dei cittadini in ambito politico-sociale. Nelle circostanze economiche attuali, infatti, le emozioni non sono usate dalla pubblicità solo nella sfera dei consumi, a fini di marketing esterno: cioè come nucleo dei messaggi promozionali indirizzati ai clienti o consumatori, che propongono loro un mondo o una comunità 'estetica' ricca di sensazioni gratificanti, rispetto a cui l'acquisto del prodotto garantisce l'inserimento, l'appartenenza e quindi un'identità (fantasmatica) appagante. Con sempre maggiore frequenza e consapevolezza, infatti, i grandi attori economici usano le emozioni anche nella sfera della produzione, a fini di marketing interno: cioè come nucleo dei messaggi rivolti ai propri dipendenti o collaboratori, nei quali è l'impresa in questione a rappresentare il mondo estetico a cui è bello e gratificante appartenere. In altri termini, qui l'azienda, organizzazione o struttura produttiva mobilita le emozioni dei propri lavoratori al fine del loro inseri-

mento armonico nella struttura stessa, ovvero ai fini della *propria* coesione, efficienza e produttività. Dato che il buon clima aziendale è una risorsa preziosa per la competitività delle imprese, sono sempre più coltivate le tecniche dirette a gestire le emozioni interne, in modo da favorire il coinvolgimento, la motivazione e la condivisione degli obiettivi aziendali, nel segno dell'ottimismo e dei sentimenti positivi, se non del pieno investimento affettivo del lavoratore nell'attività a cui è addetto. Qui, si teme, lo slogan secondo cui occorre «riportare la persona al centro» dei processi operativi o produttivi non è tanto manifestazione dell'intento, del tutto condivisibile, di rendere l'attività lavorativa più umana, equilibrata e gradevole; è una foglia di fico che copre l'intenzione di mobilitare tutte le risorse ed energie del lavoratore non solo in termini tecnico-professionali e intellettuali, ma anche in termini di emozioni, affetti, sentimenti, passioni, creatività e capacità di relazione, per ottenere anche i più marginali incrementi di produttività.

In questi casi, come ha osservato Aldo Bonomi, non emerge solo «l'esistenza intellettuale dell'uomo sussunta dentro i processi produttivi come dimensione performativa della conoscenza» (18); anche gli affetti, le emozioni e i sentimenti diventano fattori della produzione a pieno titolo, in una «diretta messa al lavoro della psiche umana» (17) nella sua soggettività integrale, esposta e senza residui che apre prospettive inquietanti, se è vero che testimonia l'affermarsi di un modello economico in cui «non solo è la soggettività la vera macchina produttiva, ma spesso è l'uomo stesso, le sue facoltà cognitive ed emozionali, a essere la merce generata dal processo produttivo» (38). Da un certo punto di vista, le persone che lavorano all'interno di strutture più ampie (aziende, organizzazioni ecc.) sono più tutelate, perché in caso di guai possono ancora attivare prese di distanza psicologiche o personali dal sistema di appartenenza; ma ciò non può accadere con quella miriade di soggetti autonomi, imprenditorializzati ma al contempo esposti alla precarietà diffusa, descritti ottimisticamente come i protagonisti della *new economy*, che hanno introiettato la dimensione economica al punto di farsi «imprenditori di se stessi». Con qualche elasticità, la loro rappresentazione più plastica ed efficace è data dall'immagine della *Ich-AG* (Io S.p.A.), figura al centro delle politiche anti-disoccupazione di Gerhard Schroeder, ovvero di quella *Neue Mitte* che fu la versione tedesca delle terze vie internazionali. Qui, dove la sussunzione o travaso del personale nell'economico è senza residui, il fallimento nella sfera professionale (disoccupazione, sotto-occupazione, discesa o mancata ascesa sociale) implica, in realtà, il fallimento dell'intera personalità. Restando però ai contesti aziendali, in essi, a quanto pare, non manca di essere invocata nemmeno l'empatia: non in funzione etica ma in funzione della cosiddetta «etica aziendale», ovvero come strumento per migliorare la comunicazione, la sintonia, la collaborazione e il lavoro di squadra, sempre in un'ottica di spremitura di ogni energia. L'intelligenza emotiva si fa requisito principe nella gestione delle risorse umane, e il cosiddetto management delle emozioni, specie a livello dirigenziale, è una funzione attivata con la massima cura per ottenere miglioramenti gestionali, economici e finanziari. Ma di fronte a questa prassi, posizioni teoriche come quelle di Nussbaum sembrano tutt'altro che confliggenti: se è vero che, in termini strutturali e concettuali, la coltivazione delle emozioni positive che portano a sostenere la liberaldemocrazia (e quindi le sue istituzioni politiche, economiche, sociali) non è poi così diversa dalla coltivazione delle emozioni positive che portano a sostenere la propria azienda particolare o il sistema produttivo generale, anzi ad identificarsi con essi senza residui.

Ovviamente, questa ricerca del consenso dei dipendenti tramite suggestioni o seduzioni non è una novità degli ultimi anni. Anche se oggi è attuata con strumenti più sofisticati, non ultimi quelli forniti dalla psicologia sperimentale o cognitiva, si tratta sostan-

zialmente dello stesso fenomeno di cui già parlava Vittorio Sereni nell'*incipit* di una sezione del poemetto *Una visita in fabbrica*, pubblicato nella raccolta *Gli strumenti umani* (1965).

La potenza di che inviti si cerchia  
che lusinghe: di piste di campi di gioco  
di molli prati di stillanti aiuole  
e persino fiorirvi, cuore estivo, può superba la rosa. (134)

Rispetto a questa estetizzazione paternalistica degli spazi lavorativi attuata tramite circoli ricreativi aziendali, gruppi sportivi ecc., che al contempo maschera e promuove la mobilitazione di ogni risorsa personale dei lavoratori ai fini della produzione, la letteratura è chiamata innanzitutto a una funzione di conoscenza: che non è ovviamente identificazione empatica, apologia indiretta o aperta pubblicità da ufficio stampa aziendale, ma è appunto una forma di conoscenza ed interpretazione che si muove di necessità tra il dentro e il fuori, cioè opera all'interno e all'esterno del proprio oggetto di indagine. Nella poesia di Sereni questa disposizione conoscitiva dà luogo a una progressiva, e certo problematica, identificazione non con l'azienda, ma con coloro che sono propriamente dentro e fuori dal processo produttivo, i lavoratori: operatori diretti e concreti della macchina aziendale che però, per il disagio che provano, vorrebbero uscirne. All'iniziale rammarico del poeta per la propria estraneità («Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori / qualche momento fa: che sai di loro / che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro...») (134), fa poi seguito la scelta di superare tale divario. Questa intenzione conoscitiva non è solo una decisione personale del poeta, ma investe anche la poesia in quanto tale: ora profilandosi come timore di una vaporizzazione della conoscenza poetica, nominale, in puri suoni («E le macchine, le trafilè e calandre, / questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente, / rumore che si somma a rumore e presto spavento per me») (134), ora tramite riferimenti espliciti al Leopardi di *A Silvia* (tra gli impiegati aziendali «salta su / il più buono e il più inerme, cita: / *E di me si spendea la miglior parte* / tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati») (135-36) e a Dante («Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale») (*Paradiso*, XVII, vv. 58-60). Nella sezione conclusiva del poemetto, questo intento di conoscenza respinge il pur umano ripiegamento nel privato, nella sfera degli affetti personali, e si configura come ricerca continua ed ostinata di approfondimento («Addentrarsi / a fondo, sempre più a fondo») nel segno della chiarezza concettuale e della pazienza applicativa: scelta che esclude qualsiasi sconto nel descrivere la regressione, l'ottundimento e lo spegnimento (in termini marxiani, l'alienazione) dell'individualità personale, *la miglior parte* di Leopardi, in un'attività lavorativa fondamentalmente eterocentrata.

Ma beffarda e febbrile tuttavia  
ad altro esorta la sirena artigiana.  
Insiste che conta più della speranza l'ira  
e più dell'ira la chiarezza,  
fila per noi proverbi di pazienza  
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi  
a fondo, sempre più a fondo  
sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito  
un grido troppo tempo in noi represso  
dal fondo di questi asettici inferni. (136)

Questo processo di conoscenza e approfondimento della fatica quotidiana di chi lavora, con tutta la pena, amarezza e dissipazione impliciti nell'inglobamento senza residui nel sistema produttivo («Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo / e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non / più duramente (non occorre) si stringerà la morsa» (135), implica certo la consapevolezza del reale disporsi della dimensione economica moderna, il capitalismo avanzato, ma non necessariamente porta ad esiti rivoluzionari. In questo caso infatti, se si vuole, il riformista problematico Sereni non è il tagliente, combattivo neo-marxista Fortini; e il «grido troppo tempo in noi represso / dal fondo di questi asettici inferni», apparentemente alle soglie dell'appello rivoluzionario, si presta anche a una lettura poetologica ed endo-letteraria, nel segno del celebre «Sono un poeta / un grido unanime / sono un grumo di sogni» di Ungaretti (57). Pur senza l'energia affermativa, verticale e quasi esplosiva dei versi ungarettiani, anche il grido di Sereni sta probabilmente ad indicare che l'atto conoscitivo è stato compiuto, che l'insieme magmatico di fatti, impressioni e riflessioni della visita in fabbrica si è trasformato in parola poetica che mette in forma l'esperienza vissuta, la sottrae alla confusione e la coglie nella sua essenza, facendone materiale per riflessioni (politiche, etiche, filosofiche) ulteriori.

Tuttavia, se Sereni non è Fortini, in *Una visita in fabbrica* il poeta luinese giunge ad esiti non troppo dissimili, o almeno largamente raffrontabili, con una delle più compiute poesie fortiniane, *La gronda*, pubblicata nella raccolta *Una volta per sempre* (1963). Qui «la trave marcita» che sostiene il tetto di una casa, fatta «di legno corroso / e piegato da strati di tegoli» (238), è probabilmente quella che Fortini stesso, in un'altra poesia, chiama «una facile allegoria» (133-35): è cioè un'immagine abbastanza diretta del capitalismo interpretato, marxianamente, nel suo declino irreversibile. Ciò che appare straordinario è la *pietas* con cui, pur con intento politico antagonistico, tale declino viene presentato: se è vero che al tetto della casa si associa di norma un'immagine di protezione e conforto, e che nelle sue «misere riparazioni», compiute qua è là, sono depositate tutte le fatiche e le pene, così contraddittorie, della condizione umana. Qui il grido finale di Fortini è affidato alla rondine della rivoluzione, il cui tocco leggero basterà a far crollare una struttura ormai corrosa, labile e degradata. Tuttavia, se la prospettiva storica così delineata appare ormai impraticabile, rimane intatto il valore intimamente benjaminiano di questa immagine finale, in cui la rivoluzione politica è in realtà figura della redenzione, e la rondine (la parola poetica) si fa indice di un tempo utopico o messianico in cui tutte le cose, le persone e gli eventi della storia saranno salvati, «senza distinguere tra i piccoli e i grandi» (Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* 76; Tesi 3).

Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda,  
in una casa invecchiata, ch'è di legno corroso  
e piegato da strati di tegoli. Rondini vi sostano  
qualche volta. Qua e là, sul tetto, sui giunti  
e lungo i tubi, gore di catrame, calcine  
di misere riparazioni. Ma vento e neve,  
se stancano il piombo delle docce, la trave marcita  
non la spezzano ancora.

Penso con qualche gioia  
che un giorno, e non importa  
se non ci sarò io, basterà che una rondine  
si posi un attimo lì perché tutto nel vuoto precipiti  
irrimediabilmente, quella volando via. (Fortini 238)

Ritornando peraltro a *L'intelligenza delle emozioni*, il terzo nucleo concettuale che ispira il volume di Nussbaum (l'opera letteraria prescrive determinate emozioni) presenta, oltre alla contiguità con il capitalismo delle emozioni, altri due ordini di problemi, che vanno al di là del caso specifico e riguardano un po' tutto l'orizzonte dell'*ethical criticism*. In primo luogo, non risulta del tutto facile giustificare il passaggio dall'emozione all'azione, ovvero al comportamento eticamente rilevante: non da ultimo, perché la teoria di Nussbaum è esplicitamente fondata sulla passività del soggetto rispetto alle emozioni che prova (ivi compreso l'amore), mentre l'etica è necessariamente attiva, si esplica attraverso comportamenti e iniziative di fatto. Si potrebbe supporre che, se l'opera letteraria contiene emozioni «buone», e se le fa provare empaticamente al lettore, questi diventerà in qualche misura più buono: il che, nella sua genericità, parrebbe elasticamente accettabile, ma si dubita possa bastare all'atteggiamento normativo e precettistico tipico dell'*ethical criticism*, sempre alla ricerca di indicazioni precise, lineari e vincolanti. Questo salto problematico dall'emozione all'azione si coglie anche, in modo assai diretto, nell'uso del concetto di amore: definito da Nussbaum in linea di principio come un'emozione (e quindi esplicitamente omologo a dolore, paura, gioia, speranza, gratitudine, gelosia ecc.), l'amore è poi trattato, nella parte normativa, come un complesso di comportamenti *tout court*, ora buoni (da Dante a Joyce) ora cattivi (Proust), che verrebbero appunto insegnati, o addirittura teorizzati, dalle opere poetiche e narrative.

In secondo luogo, il nucleo concettuale in questione (l'opera letteraria prescrive certe emozioni, *in primis* l'amore, e quindi può essere mobilitata anche per promuovere un amore riformato), come pure la conseguente oscillazione o sovrapposizione tra le aree socialmente e concettualmente distinte della letteratura, della politica (o filosofia politica) e della psicologia, è un'opzione che si situa entro un orizzonte interpretativo più generale. Nella terza parte del volume, più direttamente etico-normativa, la concezione dell'amore di Nussbaum è infatti sviluppata non solo attraverso un raffronto con le posizioni di Proust, Dante, Emily Brontë, Whitman e Joyce; entrano in gioco anche le tesi di compositori come Gustav Mahler, di filosofi come Platone, Agostino e Spinoza, di psicoanalisti come John Bowlby e Donald Winnicott. Questi tipi diversi di scrittura (letteraria, filosofica, psicoanalitica), con tutte le differenze teoriche, metodologiche e concrete che essi implicano, sono però considerati da Nussbaum come sostanzialmente equivalenti o intercambiabili fra loro, al fine prioritario di trasmettere insegnamenti morali. Ad esempio, per quanto riguarda il rapporto tra la letteratura e gli scritti psicoanalitici, *L'intelligenza delle emozioni* dichiara espressamente di considerare «le stesse dottrine psicoanalitiche come concezioni umanistiche interpretative, sullo stesso piano delle intuizioni di Proust, Sofocle e altri autori di letteratura d'immaginazione» (480); anzi, tra le descrizioni fornite dagli psicoanalisti, «quelle che sono abbastanza complesse e non riduttive da comprendere un'adeguata idea dell'amore, sono anche più simili alla narrativa e alla poesia» (566). Questo vale però non nel senso, abbastanza consueto e condivisibile, di auspicare una narrativizzazione della psicologia, cioè l'abbandono delle tipiche formalizzazioni rigide, scientifico-deterministiche, dei meccanismi psichici a favore di interpretazioni dal carattere simbolico, più flessibili ed elastiche; questo vale dal punto di vista etico-prescrittivo, nel senso che, per *L'intelligenza delle emozioni*, le prescrizioni concrete della psicoanalisi (ammesso che davvero ve ne siano) e quelle attribuite alla letteratura possono essere paragonate fra loro in un'ottica normativa, in base ai precetti morali che forniscono. In conseguenza, gli insegnamenti etico-pratici di Winnicott parranno preferibili rispetto a quelli

attribuiti a Proust (227), anche se l'autore della *Recherche* è «in qualche modo il più profondo psicoanalista delle relazioni oggettuali fra tutti» (23).

Un analogo interscambio o sovrapposizione di ruoli si verifica tra la letteratura e la filosofia, a tutto danno dell'esperienza letteraria. Ad esempio, Dante è accomunato ad Agostino per le sue eminenti qualità di filosofo, giacché si tratta dei «due pensatori che usano, e trasformano, la tradizionale immagine dell'ascesa amorosa» (624); anche Emily Brontë ha una specifica «mente filosofica» (714), e nell'insieme «Agostino, Dante, Emily Brontë e Walt Whitman» sono tutti «pensatori» che, contro più di un'evidenza, hanno elaborato «diverse prospettive teoriche generali» (481). In questo senso, anche Proust si trasforma in un filosofo che, impiegando uno stile narrativo, intende farsi capire in un modo più chiaro: se è vero che, capovolgendo la normale sequenza dell'ideazione e della scrittura letteraria, «la concezione dell'amore espressa nella narrazione proustiana» è appunto quella «che usa Marcel e Albertine come proprio materiale» (559-560). Anche qui, come già accadeva nel caso della psicoanalisi, l'equiparazione o sovrapposizione dei ruoli non opera, con evidenza, nel senso di una narrativizzazione della filosofia, di un indebolimento della sua coerenza logico-teoretica a favore di forme espressive più vicine alla complessità del mondo, di descrizioni capaci di testimoniare, conoscere ed interpretare la realtà senza irrigidirla in schemi astratti, valutazioni aprioristiche o gabbie concettuali troppo vincolanti. Al contrario, è la letteratura ad essere avvicinata, allineata o incorporata alla filosofia, in chiave rigidamente etico-prescrittiva: opzione evidentemente sottostante all'idea che dai poeti o narratori si possano trarre, sull'amore, insegnamenti e prescrizioni normative analoghe a quelle dei filosofi. Ciò non accade senza criticità, in particolare gli anacronismi: così, ad esempio, «l'amore dantesco è un approccio promettente per la vita politica di questo mondo» (679); «scegliendo Virgilio come guida [...] Dante attira la nostra attenzione sul problema del pluralismo etico» (680); «da Brontë ci sta suggerendo [...] che la morale cristiana è legata in modo non accidentale all'odio razziale e alla misoginia» (717); l'idea musicale di Mahler «reclama [...] una politica inclusiva, compassionevole, votata a quel che potremmo definire una reciprocità democratica» (752).

In realtà, l'orizzonte di sovrapposizioni così delineato non è la testimonianza di un postmodernismo involontario, che inevitabilmente confonde piani, generi e modalità espressive; è piuttosto la riprova più chiara del fatto che il testo letterario come tale *non* contiene prescrizioni etiche di alcun genere. Sarebbe infatti offensivo insinuare che Nussbaum non si renda conto delle differenze tra una poesia, un romanzo, un testo filosofico o un saggio psicoanalitico; anzi, proprio perché conosce bene tali differenze (cioè sa che il testo letterario non può contenere prescrizioni etico-normative dirette e vincolanti, mentre il testo filosofico, e eventualmente quello psicoanalitico, sì), ma vuole trovare a forza tali prescrizioni nelle opere letterarie, non può che trattarle come se fossero opere filosofiche o saggi psicoanalitici, con tutti gli intoppi (e, va detto, le violenze) del caso. Ovvero, in termini più generali: se l'esperienza letteraria si definisce primariamente come endiadi di conoscenza e connotazione affettiva, proprio questo tratto conoscitivo potrebbe giustificare il fatto che letterati, filosofi e psicoanalisti vengano accomunati e considerati insieme, perché anche la filosofia e la psicoanalisi sono, seppur con le ovvie differenze, forme di conoscenza ed interpretazione della realtà umana. Ma se si va al di là della conoscenza (o, come accade con Nussbaum, se ne rimane un po' al di fuori), la filosofia si presta senz'altro a un discorso normativo (è un tipo di ragionamento che può contenere e argomentare prescrizioni etiche); la psicoanalisi forse anche (se e in quanto individui una «norma» di equilibrio psichico e affettivo, peraltro difficilmente riconduci-

bile a un registro etico); ma la letteratura non si presta a tale utilizzo normativo, né da un punto di vista teorico (a meno di non voler tornare a un orizzonte premoderno, classico o medioevale, che nega l'autonomia dell'arte e la subordina alla morale collettiva o alla religione) né da un punto di vista fenomenologico, di analisi concreta dei testi. Ma se, nonostante ciò, dall'opera letteraria si vogliono trarre a forza, con le buone o con le cattive, prescrizioni dirette, indicazioni pratiche, norme precise ed esplicite di comportamenti morali, è indispensabile far finta, o esigere controfattualmente, che la letteratura sia qualcosa d'altro da ciò che è. Solo così, guardando da un'altra parte, l'oggettiva resistenza della letteratura alle funzionalizzazioni morali (o moralistiche) può essere obliterata, e la letteratura può essere sistematicamente ricondotta alla filosofia come registro normativo.

In termini riassuntivi, pur apprezzando le buone intenzioni di Nussbaum e trovando largamente condivisibile, al netto delle sovrapposizioni e delle concrete mobilitazioni dei vari autori, il profilo dell'amore da lei individuato, la si vede esposta ad una sorta di piano inclinato teorico. Infatti, il rischio di questi impianti di *ethical criticism* più radicale non è tanto che la riflessione sui rapporti fra etica e letteratura si risolva in una critica tematica che, del tutto legittimamente, evidenzia nei testi la presenza di questioni attinenti all'etica (sarebbe d'altronde difficile non trovarne); il rischio è che tale riflessione si risolva in una critica moralistica che, assai meno legittimamente, cerca nei testi modelli precisi di condotta e ne fa occasione per esortazioni, prescrizioni, reprimende, censure, giudizi sui personaggi o sull'autore ecc., obliterando quel tratto distintivo della modernità che è dato dall'autonomia dell'esperienza artistico-letteraria, e trascurando il fatto che la letteratura ha, semmai, il compito di illustrare dei problemi, di favorirne una conoscenza più profonda e articolata, non di indicarne le soluzioni concrete. Se si vuole, queste posizioni teoriche non accettano sino in fondo quanto Kant afferma a proposito delle «idee estetiche» contenute nelle opere artistiche o letterarie, ovvero «quelle rappresentazioni dell'immaginazione che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili» (305; § 49). Con ciò, infatti, la *Critica del Giudizio* evidenzia che la letteratura è un contesto espressivo pienamente adeguato a trasmettere, in forma figurata, simbolica o analogica, prospettive morali di ampio respiro, orizzonti di senso antropologicamente densi, principi e valori etici di portata generale, ovvero tutto ciò che costituisce propriamente l'oggetto di una critica tematica; ma rileva anche che nelle opere letterarie non si possono trovare norme etiche esplicite, indicazioni vincolanti, precetti concreti (istruzioni di vita, regole di *self-help*, decaloghi per il successo affettivo, sociale o aziendale), ovvero la trasformazione di quelle prospettive assiologiche generali in concetti specificamente e minutamente articolati. Ciò è, appunto, impossibile perché le idee estetiche (se si vuole, i cosiddetti «grandi temi» della letteratura: la vita, la morte, l'amore, il potere, la giustizia, il bene, il male, il senso dell'esistenza umana ecc.) sono costitutivamente eccedenti, tali «da non lasciarsi mai racchiudere in un concetto determinato» (307; § 49); appunto perché «nessun concetto può essere loro completamente adeguato» (305; § 49), essi fanno presente alla ragione «più di quanto in essa possa essere compreso e pensato chiaramente» (307; § 49). Ovvero, come ha correttamente rilevato Thomas Pavel, le realtà valoriali e gli orizzonti di senso che la letteratura indica attraverso se stessa, appunto in quanto presentazioni o rappresentazioni, «non sono messaggi che una forma proposizionale possa cogliere pienamente» (60).

Come esempio di quanto appena detto, si possono richiamare due fra le ultime poesie di Georg Trakl, scritte a ridosso dei tragici eventi della Grande Guerra. Nella prima di esse, *Im Osten* (*All'est*, ma anche *Sul fronte orientale*), composta poco prima di partire, in un

probabile impulso di autodistruzione, come volontario per la Galizia, l'immagine della guerra emerge chiaramente nei suoi aspetti più terrificanti.

Agli organi selvaggi della tempesta d'inverno  
assomiglia l'ira oscura del popolo,  
l'onda purpurea della battaglia,  
delle stelle defogliate.

Con ciglia infrante e braccia d'argento  
accenna la notte ai soldati che muoiono.  
All'ombra del frassino d'autunno  
sospirano le anime dei colpiti.

Una selva di spine circonda la città.  
Da gradini sanguinanti la luna scaccia  
le donne piene di terrore.  
Lupi selvaggi irrupero dalla porta. (195)<sup>9</sup>

Una raffigurazione altrettanto, o ancor più, spaventosa si ha in *Grodek*, poesia dedicata all'omonima, sanguinosa battaglia combattuta in Galizia nel settembre 1914. L'immagine della sorella, tema ricorrente nella poesia trakliana sino ad esserne un autentico *Leitmotiv*, è qui polisemica e del tutto ambivalente: portatrice di conforto all'atroce agonia dei soldati morenti, è tuttavia gravata dall'indicibile colpa legata, in termini biografici, al rapporto incestuoso di Trakl con la sorella Grete, ed è quindi anche una figura oscuramente segnata dall'autodistruzione, contaminata da quell'orrore personale, storico ed epocale di cui la guerra è, al contempo, manifestazione ed espiazione. La sorella, nel suo lieve accostarsi agli «spiriti degli eroi», è qui sicuramente un angelo (un angelo della morte nei due sensi del genitivo, in quanto consola dalla morte imminente ma insieme la porta come supremo sollievo); ma se si sottolinea il tratto narcisistico, di sostanziale autorispecchiamento, del rapporto di Trakl con la sorella, essa è anche un'immagine oscura del poeta, e quindi una figura autoreferenziale e poetologica, una cifra o simbolo del compito specifico della scrittura. In tal senso, l'ombra della sorella *schwanket*, «vaga» ma anche «oscilla» sul campo di battaglia, in un «oscillare fra la vita e la morte [...] di cui Trakl sa rappresentare da grande artista il sempre diverso orrore e la mai esauribile dolcezza» (Mittner 3: 1250); e la *pietas* leggermente statuaria con cui la sorella si china sui soldati morenti, congedandosi dai loro spiriti, corrisponde all'immagine iniziale con cui il poeta (la poesia) evoca per un'ultima volta la bellezza del mondo, nel momento in cui viene travolta dall'onda immane della guerra. In termini biografici, l'orrore della battaglia di Grodek fu così devastante e immedicabile che, di lì a poche settimane, il poeta si sarebbe tolto la vita.

Di sera risuonano i boschi d'autunno  
di armi mortali, le pianure d'oro  
e i laghi azzurri, sopra cui il sole  
più cupo travalica; la notte abbraccia  
guerrieri morenti, il lamento selvaggio  
delle loro bocche strappate.

<sup>9</sup> La traduzione è nostra.

Ma quieta si aduna nel campo dei salici  
una nuvola rossa, in cui abita un dio furibondo,  
il sangue versato, il freddo della luna;  
ogni strada sfocia in nera putredine.  
Sotto i rami d'oro della notte, delle stelle  
vaga l'ombra della sorella per il bosco in silenzio,  
a salutare gli spiriti degli eroi, le teste sanguinanti;  
lievi suonano nel canneto gli oscuri flauti dell'autunno.  
O lutto più fiero! Voi altari di bronzo  
un dolore violento oggi accende la fiamma bruciante dello spirito,  
i non nati nipoti. (197)

Il carattere atroce e radicalmente negativo della guerra è confermato dall'immagine finale, se, come suggerito anche dalla traduzione, si interpretano «i non nati nipoti» come il simbolo apocalittico di una cancellazione totale dell'umanità, che appare così sacrificata in modo definitivo, anche nelle generazioni a venire, sui bronzei altari della storia, in una catastrofe il cui tratto immane ed epocale giustifica, in modo solo apparentemente contraddittorio, un orgoglio lacerante, cupo e disperato (il «lutto più fiero»). Ma poco diverso appare il giudizio sulla guerra se, come è stato autorevolmente suggerito, si interpretano «i non nati nipoti» come i nipoti *non ancora* nati, le generazioni successive che leggeranno la poesia di Trakl traendone conoscenza, forza e consolazione. In tal senso fondativo ed affermativo, nel quale dalla disperazione più atroce può tuttavia nascere una speranza nella funzione umana della poesia, la chiusa di *Grodek* è stata accostata al celeberrimo *Was bleibt aber, stiften die Dichter* di Hölderlin: «Trakl vicino alla morte ripete così col suo ultimo verso ciò che ha detto col suo ultimo verso Hölderlin prima dell'ottenersi completo del suo spirito: 'Quanto dura, fondano i poeti?'; e lo ripete con quell'ermetica pregnanza e quell'allucinante chiarezza, che in tutta la poesia tedesca dopo Hölderlin egli solo, appunto, possiede» (Mittner 3: 1259). Come è noto, sulle riprese filosofiche novecentesche del verso holderliniano si sono abbattute le critiche più veementi: dando, non di rado, involontaria prova di quanto la *pars destruens* di un ragionamento critico sia più facile della *pars costruens*. Tuttavia, questa funzione fondativa della parola poetica può essere interpretata innanzitutto in chiave memoriale, nel senso che ciò che rimane (qui, l'impensabile e indicibile atrocità della guerra, con il suo carico di lutto, sofferenza, morte e distruzione), rimane per l'umanità in quanto «detto», cioè in quanto conosciuto dalla poesia nei modi che abbiamo visto, e quindi affidato al ricordo e alla *pietas* del testo letterario.

In ogni caso, come appare evidente, in queste poesie emerge uno dei grandi temi per eccellenza della riflessione poetica, quell'«idea estetica» kantiana che si situa nel plesso atroce di dolore, morte, distruzione, violenza insensata e incontenibile. Senza possibile dubbio, lasciando da parte l'oscura compromissione del poeta con il male storico-epocale (su cui pure meriterebbe soffermarsi, contro il facile moralismo di chi interpreta il negativo come sempre separato da sé), nessuna poesia più di queste implica un giudizio di condanna sulla guerra, descritta con l'orrore, lo sgomento e lo strazio più totali. Eppure, mai come in questo caso appare impossibile trarre da un testo letterario norme e prescrizioni dirette senza risultare inconferenti, senza svilire la ricchezza e l'ulteriorità conoscitiva della poesia in pillole comportamentali (fra l'altro: quali esattamente? enunciate dove, in che termini?) o in ovvietà riduzionistiche. Un approccio del genere, infatti, rischierebbe di configurarsi come una fuga dalla complessità del reale verso un mondo propriamente elementare, in cui il bene e il male sono chiari, circoscritti e ben distinti, e come

tali possono formare oggetto di una lezione, tutto sommato facile, impartita al lettore-scolaro: atteggiamento che si coglie anche in certo *ethical criticism* accademico, che dà in fondo l'impressione di interpretare il proprio lavoro come il chiarimento e la spiegazione ulteriore, eventualmente intellettualistica o superflua, di fatti abbastanza evidenti e incontrovertibili. Al contrario, l'eccedenza o ulteriorità conoscitiva della letteratura si mette naturalmente in obliquo rispetto a questi approcci, nel segno di quella costitutiva polisemia letteraria che tanto imbarazza i sistemi scientifici o analitici, spesso propensi a liquidare bruscamente tale ricchezza conoscitiva come imprecisione linguistica, vaghezza denotativa o deplorabile ambiguità semantica: ovvero, ancora una volta, propensi a ricondurre il molteplice *ad unum*.

In ogni caso, per restare al tema della guerra, tutto quanto detto a proposito della complessità del reale e della polisemia conoscitiva della letteratura non significa, ovviamente, sollevare sottili e compiaciute cortine verbali, cercare volute confusioni e quindi recuperare, o addirittura sdoganare, la guerra come strumento per dirimere le contese internazionali, per dare conferma al proprio ruolo geopolitico globale o locale o per implementare le proprie priorità economiche, con particolare applicazione alle aree rilevanti in termini di risorse energetiche. Significa lasciare: a) che il lettore elabori liberamente le conoscenze o interpretazioni della guerra proposte dalle poesie di Trakl; b) che le raffronti, se ritiene, con l'assai (e inevitabilmente) diversa «idea estetica» della guerra suggerita da altre opere, ad esempio *Nelle tempeste d'acciaio* di Ernst Jünger; c) che infine applichi tali conoscenze e interpretazioni (cioè le trasformi, dopo tutte le mediazioni del caso, nel principio di un comportamento concreto) se e come meglio crede, senza essere forzato volontaristicamente sin dall'inizio, in un corto-circuito ben intenzionato ma del tutto strumentale, in chiave immediatamente esortativa o didattica. Anche nel caso di Trakl, come affermava Baudelaire commentando *Madame Bovary*, «la logica dell'opera [cioè la logica interna dell'opera, il suo modo specifico di darsi e di operare] basta a tutte le esigenze della morale, e spetta ai lettori trarre le conclusioni dalla conclusione» (2: 82),<sup>10</sup> in maniera interpretativamente libera e senza vincoli normativi o precettistici.

Restando sempre nei dintorni dell'*ethical criticism*, a risultati simili a quelli di Nussbaum sembrano giungere anche altri recenti sviluppi che, non trovando nel testo letterario, in maniera più che plausibile, dirette evidenze di prescrizioni comportamentali, non provano a trasformare le poesie, i romanzi o i racconti in qualcosa di diverso, ma cercano piuttosto tali prescrizioni nei modi in cui la mente umana risponderrebbe alle vicende narrate dal testo. A supportare questi tentativi concorrono, da un lato, il progressivo scivolamento della filosofia analitica anglo-americana verso le teorie della mente, la psicologia cognitiva e le neuroscienze, e dall'altro lato l'impianto marcatamente pragmatico della cultura statunitense, che vede nel passaggio all'azione un valore assoluto, che come tale non può certo mancare nell'esperienza letteraria. Secondo queste ipotesi applicative l'empatia, la partecipazione e l'identificazione del lettore con le vicende narrate attiverebbero strutture neuronali, schemi psicologici o *pattern* comportamentali in qualche modo deputati all'azione, stimolando e promuovendo quest'ultima nella mente del lettore stesso. Si tratta, come si vede, di un approccio pensato su misura per la narrativa, ma in una certa difficoltà nei riguardi della poesia; anche in esso, tuttavia, si coglie la più apprezzabile conferma del fatto che il testo letterario come tale non contiene prescrizioni, dato che la sua vettorialità o produttività etica viene chiaramente proiettata all'esterno dell'opera, nello spazio forse promettente ma abbastanza incognito che si apre tra mente e cervello, psi-

<sup>10</sup> La traduzione è nostra.

cologia e biologia, software e hardware della condotta individuale. Tuttavia, pur dislocando in tal modo il nucleo promotore del comportamento (e, va detto, dislocandolo in uno spazio la cui attuale indeterminatezza torna utile al caso), è proprio il comportamento a mancare; in altri termini, continuano a non vedersi grandi prove che il testo letterario, anche per interposta teoria della mente, spinga le persone all'azione. Ciò appare anzi, ancora una volta, come la più classica petizione di principio, inevitabilmente destinata a indebolirsi se riconosciuta come tale, e non più guardata come una legge di natura. Ma soprattutto, quando questa pragmatica della letteratura (o meglio, endo-pragmatica della mente del lettore), già non esente dai problemi appena detti, assume una coloritura etica, il fulcro del ragionamento ritorna subito nel campo del testo, e le "prescrizioni" di quest'ultimo, per quanto opinabili, involontarie o prodromiche, sono di nuovo valutate nella maniera più tradizionale: approvate se positive o censurate, in senso figurato ma talora anche proprio, se negative.

Nei loro esiti di fondo, quindi, anche questi sviluppi neuro-filosofici non si distinguono troppo dall'impianto più tipico dell'*ethical criticism*, che mette normalmente capo a un'etica esterna rispetto al testo letterario. Nelle sue linee generali, infatti, l'*ethical criticism* appare come un procedimento che, anziché affidarsi alle specifiche capacità conoscitive dell'opera in quanto tale, cerca (o meglio verifica) in essa la presenza diretta di nuclei, principi e valori morali predeterminati, stabiliti dall'esterno: ovvero, in via assiomatica e trascurando ogni distanza cronologica dall'epoca di redazione del testo, quelli della società contemporanea eticamente avanzata a cui appartiene il lettore. In tal senso, non senza evidenti e gratuiti anacronismi, anche le opere più remote sono severamente valutate in termini di uguaglianza, discriminazione razziale, sessismo, pluralismo etico, cosmopolitismo, reciprocità democratica ecc.: principi sacrosanti, ma fuori contesto. In secondo luogo, e ancor più dall'esterno, l'*ethical criticism* cerca di regola nel testo letterario non solo, controfattualmente, i principi etici della contemporaneità occidentale (o statunitense); cerca anche le prescrizioni concrete ad essi corrispondenti, enunciate nella forma più strettamente concettuale, normativa e proposizionale. Come è evidente, però, questo approccio moralistico, esortativo e didattico configura un uso assai improprio della letteratura. Nonostante le migliori intenzioni e la generale condivisibilità dei principi di fondo a cui si richiama, esso mostra almeno tre inconvenienti difficilmente eludibili: a) la strumentalizzazione del testo letterario, che viene subordinato ad esigenze ad esso estranee; b) la mancanza di fiducia nelle sue capacità conoscitive, non da ultimo perché l'opera, quando analizza il male, porta alla luce negatività presenti anche nel lettore, con ciò aiutandolo assai più che le rassicuranti ripulse moralistiche; c) fatto assai più grave perché anti-etico, la violenza nei confronti del testo, da cui si cerca di trarre a forza qualcosa che in esso non c'è, o lo si accusa se l'operazione non riesce.

Tenendo presenti questi problemi, appare forse più produttivo un approccio che cerchi i nuclei etici della letteratura all'interno di quest'ultima, nei suoi modi specifici di darsi e di operare, nella sua libera e autonoma costituzione come opera letteraria: se si vuole, in quella che un tempo si sarebbe chiamata la sua natura, e che oggi ci appare come la configurazione storicamente costituitasi in cui ora, nella tarda modernità, la letteratura normalmente si presenta. Nella proposta teorica che stiamo argomentando, infatti, la letteratura è etica *in sé*, come attività o esperienza in quanto tale, e non per le prescrizioni positive che concretamente e minutamente conterrebbe (e che di fatto non contiene, se non in casi marginali di opere didattiche, edificanti, moralistiche, ideologiche o propagandistiche). Questa consapevolezza del valore in sé della letteratura riporta su un piano più generale, e si spera più adeguato, le istanze etiche faticosamente cercate dall'*ethical cri-*

*ticism* dove in realtà non si trovano; e quindi apre un orizzonte da cui molte posizioni *mainstream* nel dibattito contemporaneo sull'etica letteraria appaiono, se non inafferrabili, almeno un po' sfuocate. L'opzione teorica qui suggerita, proprio per il suo carattere generale, si propone infatti come una filosofia della letteratura, non come una pragmatica del testo letterario. Anzi, la sua valenza etica deriva proprio dal fatto di non essere pragmatica; e ciò in primo luogo nel rilievo, in apparenza drastico ma tutt'altro che trascurabile, che il pragmatismo è in fondo la mentalità di elezione della *business community*, dalle cui pratiche pervasive, come abbiamo già suggerito, si sente la forte necessità di prendere le distanze. In secondo luogo, è appunto un impianto non pragmatistico quello che permette di superare i problemi più tipici e ineludibili dell'*ethical criticism*. Un'ulteriore *crux* di quest'ultimo, come si sarà intuito, sono infatti le opere che narrano, presentano, descrivono il male sotto forma di azioni, comportamenti o vicende eticamente negative (e che fra l'altro, per descrivere 'bene' tale negatività, non possono che renderla estremamente credibile e convincente). Se si ritiene che l'opera contenga per sua natura messaggi concreti, prescrizioni pratiche e indicazioni dirette, quelle appena viste saranno appunto prescrizioni del male: da cui necessariamente, a seconda dei casi, complicate ricerche dei luoghi in cui l'autore (o l'autore implicito) prende le distanze dalle vicende narrate, biasimi o reprime nei confronti dell'autore stesso, ripulse più o meno totali dell'opera ovvero, per non cadere nell'invocazione della censura *tout court*, complessi ragionamenti diretti a subordinare tale 'prescrizione del male' al superiore principio della libertà di espressione. Se invece si ritiene, assai più plausibilmente, che la letteratura è innanzitutto una forma di conoscenza della realtà, questi testi, pur restando altamente problematici, acquisteranno una valenza etica positiva, perché permettono di conoscere in profondità il male, senza praticarlo direttamente e senza subirlo.

Se quindi la letteratura, nell'articolazione dei suoi nuclei concettuali costitutivi di conoscenza, *pietas* e orientamento, è etica in sé, come attività o esperienza in quanto tale, varrà per essa ciò che vale in genere per tutti gli atti etici: *in primis* il fatto che essi vengono compiuti e basta, cioè non si propongono immediatamente e spettacolarmente come modelli da imitare. Anzi, il carattere positivo della letteratura che abbiamo delineato, in particolare per quanto attiene alla *pietas*, all'endiadi conoscenza-connotazione affettiva e alla loro capacità di opposizione o contenimento della dimensione economica, si manifesta in maniera laterale, nascosta e marginale, ed è appunto il compito di un'etica letteraria quello di indicarlo all'attenzione dei lettori. In altri termini, se la letteratura si propone come modello, lo fa in forma mediata, indiretta e inevitabilmente generica, con un suggerimento la cui efficacia è lasciata innanzitutto alla riflessione, e poi alla buona volontà delle persone: come accade, d'altronde, con i tanti 'buoni esempi' che incontriamo nella nostra esperienza quotidiana. Come esempi, essi sono di regola disattesi; ma ad essi non vorremmo mai rinunciare, proprio perché si tratta innanzitutto di atti buoni, e non primariamente di esempi offerti all'imitazione. Appunto in questo senso, il paradigma etico proposto dalla letteratura non va affatto sottovalutato (ciò che, fra l'altro, sarebbe in contraddizione con quanto abbiamo detto sinora); ma nemmeno può essere considerato come un vettore pragmatico cogente e inderogabile, nel segno di uno squillante trionfalismo di cui, in fondo, non si vedono né i presupposti, né l'utilità.

## Bibliografia

Baudelaire, Charles. "Madame Bovary". *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. Stampa.

- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Trad. Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1991. Stampa.
- Benjamin, Walter. "Il compito del traduttore". *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Ed. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1995. Stampa.
- Benjamin, Walter. "Tesi di filosofia della storia". Einaudi, 1995. Stampa.
- Benjamin, Walter. *I «passages» di Parigi*. Eds. 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. *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- Bonomi, Aldo e Eugenio Borgna. *Elogio della depressione*. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- Cassin, Barbara. "Come la sofistica fa veramente cose con le parole". Trad. Ezio Gamba. *Spazio Filosofico*, 04 (01/2012). Web. 7 giugno 2012. <<http://www.spaziofilosofico.it/wp-content/uploads/2012/01/cassin.pdf>>.
- Chiurazzi, Gaetano. *L'esperienza della verità*. Milano-Udine: Mimesis, 2011. Stampa.
- Connerton, Paul. *Come la modernità dimentica*. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- Consoli, Gianluca. "L'immaginazione al lavoro. Che cosa e come conosciamo dal romanzo". *Enthymema*, V (2011): 102-116. Web. 7 giugno 2012. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1756>>.
- Cucchi, Maurizio. *Vite pulviscolari*. Milano: Mondadori, 2009. Stampa.
- Fortini, Franco. "La gronda". *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- Gadamer, Hans Georg. *Verità e metodo*. Trad. Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1983. Stampa.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Trad. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Kant, Immanuel. *Critica del Giudizio*. Trad. Alfredo Gargiulo. Roma-Bari: Laterza, 2005. Stampa.
- Lopopolo, Mariangela. "La funzione testuale secondo Daniel Dubuisson. Fondamenti di etica letteraria in *Anthropologie poétique*". *Enthymema*, IV (2011): 235-245. Web. 6 giugno 2012. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/750/1399>>.
- Menzio, Pino. *Il viaggio dei filosofi. La metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*. Moncalieri: CIRVI, 1994.
- Menzio, Pino. *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*. Bergamo: Morretti & Vitali, 2002.
- Menzio, Pino. *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*. Torino: Libreria Stampatori, 2010.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1971.
- Nussbaum, Martha C. *Il giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*. Trad. Giovanna Bettini. Milano: Feltrinelli, 1996. Stampa.

- Nussbaum, Martha C. *L'intelligenza delle emozioni*. Trad. Rosamaria Scognamiglio. Bologna: Il Mulino, 2004. Stampa.
- Pavel, Thomas. "Come ascoltare la letteratura?". Trad. Antonio Sotgiu. *Enthymema*, I (2009): 50-66. Web. 7 giugno 2012. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/416>>.
- Schiller, Friedrich. *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. Ed. Antimo Negri. Roma: Armando, 2005. Stampa.
- Sereni, Vittorio. "Una visita in fabbrica". *Tutte le poesie*. Ed. Maria Teresa Sereni. Milano: Mondadori, 1986. Stampa.
- Simmel, Georg. *Le metropoli e la vita dello spirito*. Ed. Paolo Jedlowski. Roma: Armando, 1995. Stampa.
- Trakl, Georg. "Im Osten". *Die Dichtungen*. Salzburg: Müller, 1938.
- Ungaretti, Giuseppe. "Italia". *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Ed. Leone Piccioni. Milano: Mondadori, 1969. Stampa.
- Vattimo, Gianni. "Dialettica, differenza, pensiero debole". *Il pensiero debole*. Ed. Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983. Stampa.
- Vattimo, Gianni. *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*. Roma-Bari: Laterza, 1994. Stampa.
- Vattimo, Gianni. *Addio alla verità*. Roma: Meltemi, 2009. Stampa.
- Vattimo, Gianni e Santiago Zabala. *Hermeneutic Communism. From Heidegger to Marx*. New York: Columbia University Press, 2011. Stampa.