

Della poesia come amore per il mondo.  
Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan  
Todorov

Pino Menzio

---

**Abstract**

Si prendono in esame alcune analogie tra le posizioni etico-letterarie di Todorov e il concetto di *pietas*, al centro dell'ontologia debole di Gianni Vattimo. Nell'uno e nell'altro caso il punto di riferimento è la poetica di Rilke, che opera come modello diretto in Todorov, e in maniera più indiretta e implicita, attraverso la mediazione di Heidegger, in Vattimo.

---

**Parole chiave**

Filosofia della letteratura, etica della letteratura,  
*pietas*

---

**Contatti**

pino.menzio@fastwebnet.it

---

Con sempre maggior frequenza si tende a guardare ai rapporti fra etica e letteratura non in chiave direttamente pragmatica, ma nell'ottica più aperta e generale di una filosofia della letteratura. In altri termini, la valenza etica dei testi letterari viene cercata non nella loro capacità di fornire al lettore prescrizioni comportamentali dirette, bensì nella possibilità di farsi testimonianza, modello e tramite di un diverso e più equilibrato rapporto con il mondo; fatto che, non da ultimo, aiuta a focalizzare e a confermare il valore dell'esperienza letteraria in un'epoca che, spesso, mostra di preferire altre e più spicce forme di rapporto con il reale. In quest'area di confine tra teoria della letteratura, estetica e letterature comparate, luogo non giurisdizionale nonostante la sua connotazione etica, al fine di delineare meglio tale proposta generale, assumono grande interesse e utilità alcune riflessioni avanzate da Tzvetan Todorov in *Letteratura ed etica*, una *lectio magistralis* tenuta nel 2010 presso il Salone del Libro di Torino.<sup>1</sup>

Il nucleo centrale delle considerazioni di Todorov rinvia a un gruppo di lettere indirizzate da Rainer Maria Rilke alla moglie Clara da Parigi nell'autunno 1907. In esse, riferendosi principalmente al lavoro di artisti come Cézanne e in misura minore Rodin, ma guardando anche all'opera letteraria di Baudelaire e di Flaubert, Rilke nota come l'artista, per interpretare, comprendere e ricreare le cose oggetto della sua attività creativa, deve amarle in modo integrale, senza fare appello a preferenze, gerarchie o distinzioni qualitative tra le une e le altre. Ciò appare particolarmente evidente nelle opere di Cézanne, il cui impegno figurativo «non aveva più alcuna preferenza, alcuna inclinazione o alcuna esigenza selettiva; il cui più piccolo elemento era messo alla prova sulla bilancia di una coscienza infinitamente mobile» (Rilke, *Briefe* I 206; lettera a Clara Rilke del 18 ottobre

<sup>1</sup> Sul medesimo tema cfr. anche Todorov, *La bellezza* 92-93.

1907).<sup>2</sup> Cézanne guardava a tutti gli elementi del reale con pari attenzione e devozione; non solo nelle sue opere tematicamente più articolate, ma «già nei paesaggi manca la spiegazione, il giudizio, la superiorità» dell'artista rispetto alle cose raffigurate (Rilke, *Briefe* I 207). Questo atteggiamento di amore verso il mondo, secondo Rilke, non sarebbe però stato possibile senza l'esempio di Baudelaire: che, soprattutto in *Une charogne*, avrebbe appunto esteso il raggio d'azione dello sguardo artistico in modo tale da renderlo capace di cogliere ciò che c'è (l'ente, *das Seiende*), nella sua forza, pienezza ed essenza, anche in ciò che all'apparenza è solo spaventoso e ripugnante. «Così poco è ammessa una scelta, così poco è concesso al creatore di distogliersi da qualsiasi esistenza: un singolo rifiuto di un momento lo allontana dalla condizione di grazia, lo rende completamente peccatore» (Rilke, *Briefe* I 207; lettera a Clara Rilke del 19 ottobre 1907). In tale accettazione integrale e indiscriminata dell'esistente, che trova applicazione strutturale nelle coeve *Nuove poesie*, pubblicate da Rilke tra il 1907 e il 1908, opera probabilmente anche il modello nietzscheano: quella «fedeltà alla terra» che, rifiutando qualsiasi trascendenza, implica un'adesione piena alla varietà delle cose del mondo, nella loro bellezza, eccedenza e fascino ma anche nei loro aspetti di caos, dolore, crudeltà e lacerazione (per questi ultimi, propriamente, convertendo tale negatività in positivo attraverso un peculiare *amor fati*, con l'accettazione volontaria e senza residui di tutto il reale).

Una delle immagini più vive ed efficaci di «questo amore puro dell'artista, votato [...] verso il mondo» (Todorov, *Letteratura* 177), risiede, per Rilke, nel personaggio flaubertiano di San Giuliano Ospitaliere, che si coricava a fianco dei malati per giungere alla più piena condivisione del loro stato. «Questo distendersi vicino al lebbroso e condividere con lui tutto il proprio calore, sino al calore più intimo delle notti d'amore: questo dev'essere prima o poi accaduto nell'esistenza di un artista, come superamento di sé verso la propria nuova beatitudine» (Rilke, *Briefe* I 208; lettera a Clara Rilke del 19 ottobre 1907).<sup>3</sup> Ancora una volta, però, questa adesione al mondo nella sua interezza, questo amore intenso e senza condizioni per ogni aspetto del reale, è colto in modo esemplare nell'arte di Cézanne. Già nelle sue opere giovanili, infatti, si possono trovare molteplici casi in cui «egli ha potentemente superato se stesso verso l'estrema possibilità dell'amore» (Rilke, *Briefe* I 208):

Dietro a questa devozione inizia, in primo luogo con ciò che è piccolo, la santità: la semplice vita di un amore che si è costituito, che, senza affatto vantarsi di ciò, si accosta a tutto, senza accompagnamenti, discreto, silenzioso. Il lavoro vero e proprio, la pienezza dei compiti, tutto inizia solo dietro a questo costituirsi. (Rilke, *Briefe* I 208)

Come recita una lettera più tarda, scritta da Rilke nel 1922, quello così delineato è un «“prendere sul serio” la vita», «un prenderla secondo il suo vero peso, e quindi percepirla come vera; un tentativo di pesare le cose con il carato del cuore, anziché mediante il sospetto, la fortuna o il caso» (Rilke, *Briefe* II 332; lettera a Rudolf Bodländer del 13 marzo 1922).<sup>4</sup> È certo legittimo evidenziare, nei quindici anni di distanza di questa lettera dalle precedenti, un'evoluzione della poetica rilkiana, passata dall'oggettività (almeno in termi-

---

<sup>2</sup> In questa come nelle successive citazioni dalle lettere rilkiane, la traduzione è nostra.

<sup>3</sup> Il riferimento a Flaubert (e a Baudelaire) ritorna anche nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, pubblicati nel 1910: cfr. Rilke, *Malte* 55-56.

<sup>4</sup> Tentiamo così di rendere il gioco di parole tra *Nehmen*, “prendere”, e *Wahrnehmen*, “percepire”, che nella lingua usuale è però scritto senza trattino. L'uso di quest'ultimo chiama in evidenza la radice *Wahr*, “vero”.

ni intenzionali, espliciti e progettuali) del *Dinggedicht* delle *Nuove poesie*, in cui predomina la funzione estroversa dello sguardo, a quella rivalutazione dell'interiorità del poeta che culminerà nelle *Elegie duinesi* completate nel 1922; ed è ugualmente opportuno rilevare che tale passaggio si è svolto grazie alla sopravvenuta convinzione che non è possibile descrivere, rappresentare, rivelare artisticamente le cose “nella loro oggettività”, cioè in maniera imparziale, senza interpretazioni, senza un giudizio dell'autore che le descrive (e, si può aggiungere, grazie alla convinzione che la prima e più importante forma di interpretazione – una sorta di supra-interpretazione, di orizzonte generale dello sguardo umano – nei confronti del mondo, è l'amore verso di esso).<sup>5</sup> Ma ancora una volta, ciò che importa sottolineare in questa lettera più tarda è che, per Rilke, l'atteggiamento di amore dell'artista va rivolto a qualunque cosa, persona, evento del reale, senza distinzioni o preferenze: «Nessun rifiuto, non è vero?!, *nessun rifiuto*; oh, al contrario, quanta infinita adesione e ancora sempre adesione a ciò che c'è!» (Rilke, *Briefe* II 332).

Questa adesione, approvazione o consenso (*Zustimmung*) verso il mondo, questa concordanza piena e senza residui con la varietà di ciò che esiste, porta esplicitamente, nella poetica rilkeana, a una vera e propria trasfigurazione del reale: a una trasmutazione nello splendore (*Verwandlung ins Herrliche*) di cui, in termini indubbiamente più secolarizzati, rimane certo un'eco nella trasmutazione in forma (*Verwandlung ins Gebilde*) di Gadamer. In quest'ultima, infatti, «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); e in tal modo, giusta il *Wahrnehmen* (il “percepire come vero”) rilkeano visto prima, «la cosiddetta realtà si definisce come il non trasmutato, e l'arte come il superamento che colloca questa realtà nella sua verità» (Gadamer 145). Ovvero, con le parole di Rilke:

Non considerare l'arte come una *selezione* dal mondo, ma come la sua totale trasmutazione nello splendore. L'ammirazione con cui essa si slancia sulle cose (tutte, senza eccezione) deve essere così veemente, così forte, così radiosa, che all'oggetto manca il tempo di rammentarsi della propria bruttezza o abiezione. Nello spaventoso non può darsi nulla di così ricusante o annullante, che l'azione multipla del compimento artistico non lo sopravvanti con un'eccedenza grande e positiva, come qualcosa che afferma di esserci, che vuole essere: come un angelo. (Rilke, *Briefe* I 263; lettera a Jakob Uexküll del 19 agosto 1909)

Ritornando peraltro a Todorov, il grande critico strutturalista trae, da queste prime posizioni rilkeane, conclusioni un po' più sobrie e contenute, elidendone gli aspetti più mistici e trasfiguranti; ma le estende al di fuori di una specifica fase della creatività di Rilke, quella che ruota intorno alle *Nuove poesie*, e ne riprende e valorizza appieno l'idea di fondo: l'esigenza estetica, ma ancor prima etica, di un'assoluta e partecipe adesione dell'artista alla realtà del mondo. Si tratta, per Todorov, di un atteggiamento che lascia le cose essere quello che sono, senza violenze o sopraffazioni, e che quindi esclude qualsiasi forma di dominio, di appropriazione o di impossessamento: «Per produrre un'opera d'arte è necessario accettare il mondo, una pratica che inizia con la tolleranza, prosegue con l'attenzione e il rispetto e culmina nell'amore, un amore spogliato dal desiderio egoista del possesso» (Todorov, *Letteratura* 178). Questa posizione di apertura affettiva, di adesione calda e creaturale nei confronti del mondo, fa sì che quest'ultimo venga a costituire

---

<sup>5</sup> L'analisi di questo sviluppo della poetica rilkeana, e delle faglie che si aprono nel suo primo stadio, aiuterebbe ad emendare i tratti un po' *grossier* di certe estetiche direttamente percettologiche.

un fine, e non un mezzo, dell'agire umano; e in parallelo porta, o dovrebbe portare, a uno svuotamento dell'io dell'artista, spesso segnato da pretese ipertrofiche e autocentrate. Più che veder culminare tale svuotamento nell'autoreferenzialità della poesia mallar-meana, Todorov ne richiama l'esigenza etica soprattutto in chiave anti-romantica; e ne trova un esempio appunto in Rilke, che riservava alla propria esistenza personale un ruolo ausiliario e strumentale, ritenendola non interessante in sé, e subordinandola senz'altro al lavoro creativo. Questo annullamento dell'io in vista di un'apertura al mondo, e di un amore senza residui nei suoi confronti, non manca però di aspetti inquietanti, come mostra lo stesso Rilke in *Saffo a Eranna*, una delle *Nuove poesie* coeve alle lettere sinora citate: dove, appunto, la cancellazione dell'io dell'artista, il venir meno del soggetto lirico tradizionalmente inteso, si fa principio programmatico e strutturante dell'intera raccolta. Qui la poetessa classica assume una veste quasi dionisiaca; e il ruolo divisato, se non imposto, da Saffo all'amica Eranna (e quindi in certo modo implicato dalla poesia per il lettore) è quello di morire, di cancellare *ex abrupto* la propria individualità personale, per donarsi a tutte le cose.

Nell'inquietudine voglio gettarti,  
scuoterti voglio, tirso d'edera cinto.  
Come la morte voglio penetrarti  
e renderti, come la tomba, al Tutto:  
a questa moltitudine di cose. (Rilke, *Nuove poesie* 13)

Al di là di queste ipotesi estreme, almeno in prospettiva simbolica, per Todorov tale assenza di interesse per l'io dello scrittore, a cui corrisponde una priorità o privilegio assegnato al mondo, rappresenta l'aspetto propriamente morale della letteratura: è, nei termini più chiari, la «dimensione morale intrinseca» alla creazione letteraria (Todorov, *Letteratura* 179), ovvero un fattore etico *interno* al testo, attinente non ai suoi contenuti buoni o cattivi ma alla sua qualità letteraria in sé, al suo modo specifico di darsi e di operare;<sup>6</sup> è un'«esperienza [...] inscritta nell'opera stessa», grazie alla quale «un'opera costituisce essa stessa un atto morale» (Todorov, *Letteratura* 179).

Da un lato, anche se Todorov non ne sembra del tutto consapevole, questa posizione teorica da lui delineata pare una tipica espressione di quel paradigma moderno dei rapporti fra etica e letteratura, fondato sul principio dell'autonomia dell'arte, che egli intenderebbe invece superare con la sua proposta. Tale paradigma, preparato già nel corso del XVIII secolo, sarà adottato dai primi teorici del Romanticismo tedesco, in particolare dai fratelli Schlegel e da Novalis; e dai loro scritti, come Todorov agilmente ricostruisce, passerà all'Inghilterra, alla Francia e agli Stati Uniti, sino a giungere alle enunciazioni più esplicite e radicali di Poe e di Baudelaire (Todorov, *Letteratura* 175-176). Come è noto, la tesi moderna dell'autonomia dell'arte, e quindi della letteratura, dalle istanze morali della religione e del potere costituito è parallela al progressivo autonomizzarsi di tutte le altre sfere dell'esperienza umana (scienza, economia, politica, pubblica opinione), e corrisponde a eventi storico-culturali ben precisi: la secolarizzazione, l'affermarsi della democrazia e del suffragio universale, l'allentamento delle gerarchie sociali nella loro immutabilità storica, il crescente ruolo del mercato a determinare il successo artistico a danno del mecenatismo tradizionale, espressione diretta del potere gerarchico. Ma in realtà, per restare

---

<sup>6</sup> Sulla contrapposizione fra etica letteraria interna ed esterna sia consentito rinviare a Menzio, *Nel darsi* 13-86 (*Etica esterna e etica interna. Gli Stati Uniti*).

alla proposta di Todorov, non vi è nulla di più moderno, cioè di più auto-nomo nel senso etimologico del termine, di un'etica letteraria fondata su qualità intrinseche del testo, su elementi iscritti nella sua stessa forma o modalità di scrittura in quanto opera poetica, narrativa o drammaturgica.

Infatti, come abbiamo già rilevato, per il critico strutturalista la «dimensione morale intrinseca» della letteratura è appunto tale, si trova «inscritta nell'opera stessa», è interna alla sua costituzione e ai suoi modi di funzionamento: si situa in una sfera diversa e precedente rispetto al dato contenutistico, in quanto «non dipende dal messaggio più o meno virtuoso, o per nulla virtuoso, che ci comunica l'opera» (Todorov, *Letteratura* 179). Eventualmente, il messaggio esplicito del testo potrebbe essere violento, offensivo, pieno di risentimento, disprezzo e odio per il mondo: ma ai fini etici, come Todorov afferma con chiarezza, questo non importa, o risulta secondario.

L'amore del mondo necessario alla creazione di un'opera riuscita deve essere dunque distinto dal messaggio voluto dall'autore, che può anche essere quello di un odio del mondo o degli uomini. Questa morale non ha evidentemente bisogno di essere formulata all'interno dell'opera. Nell'ottica dei nostri contemporanei è persino preferibile che non lo sia. Ciò non toglie che si trovi iscritta nell'opera, e che i lettori possano a loro volta ritrovarla. (Todorov, *Letteratura* 179)

In primo luogo questo amore per il mondo, che non è un dato etico occasionale, ma un elemento distintivo, specifico e ineludibile della letteratura come tale, è strettamente legato alla conoscenza: dare la precedenza al mondo rispetto all'io è infatti ciò che permette la conoscenza del reale, ed è appunto «votandosi alla conoscenza del mondo e alla sua rappresentazione» (Todorov, *Letteratura* 178) che l'autore compie un atto etico. In secondo luogo, tale amore è una qualità strutturale o formale del testo letterario, una scelta normalmente affidata alle pieghe della scrittura, disposta con sobrietà ai suoi margini, attiva nei suoi presupposti più intimi; è quindi assai diversa da quelle prescrizioni comportamentali, messaggi espliciti o esortazioni dirette che troppo spesso gli studi etico-letterari, in particolare di area statunitense, tentano di trovare nelle opere poetiche o narrative «buone». In questi casi, si ha una sostanziale subordinazione della letteratura alla morale sociale, secondo una posizione teorica che Todorov definisce classica, e che può anche essere indicata come tradizionale o premoderna. Lo studioso strutturalista non manca di ripercorrere brevemente la storia di tale paradigma, attraverso Platone, Orazio e l'avvento del cristianesimo (nel quale, forse con un eccesso di schematismo, «la poesia non è apprezzata che come strumento di educazione morale»: Todorov, *Letteratura* 174), sino alle tesi di Diderot.

Se quindi, in termini espressivi, «la rappresentazione riuscita presuppone l'amore del mondo, una virtù di cui abbiamo sempre bisogno» (Todorov, *Letteratura* 179), l'opera letteraria incarna in sé questo nucleo etico con una densità che manca al resto della vita. Ma appunto questa intensità, pienezza o perfezione etica pone, paradossalmente, due problemi o incongruenze fra loro simmetrici. In primo luogo, come mostra l'esperienza, lo scrittore può benissimo non essere virtuoso, cioè non essere all'altezza morale della propria opera. In tal senso, Todorov lo paragona all'attore, anch'egli interamente votato alla conoscenza, alla ricerca della verità umana più intima e fedele, nel corso della propria attività artistica, nel segno di un «amore per il reale privilegiato rispetto al suo stesso io» (Todorov, *Letteratura* 180): attore che poi però, nella vita quotidiana, dismette il proprio ruolo e ritorna una persona normale, mediocre o egoista, convinta di aver già dato a sufficienza in termini etici. Fra l'altro, questa sorta di «ricaduta nel quotidiano» rappresenta

una spiegazione diversa, ma non incompatibile, rispetto a un'altra di matrice heideggeriana. Se infatti la creazione artistica è un evento dell'uomo ma anche dell'essere, una reciproca appropriazione-espropriazione (*Er-eignis* come *Über-eignen*), essa è, sì, compiuta dall'artista, ma è anche un'apertura storica in cui l'essere si dà (anzi, di fatto è l'unico modo in cui tale apertura ontologica può compiersi). Questa messa in opera della verità, in quanto fondazione di un mondo o inaugurazione di un orizzonte destinale inatteso, è spesso descritta con enfasi, anche se in realtà il suo modello di fondo (o fuoco prospettico) è l'esperienza linguistica, in cui il parlante dispone del linguaggio, ma il linguaggio, come contesto di senso generale, ha già prima disposto di lui. In ogni modo, anche al netto di eccessive magniloquenze, da tale coinvolgimento dell'essere nella creazione artistica, poetica e letteraria, ben si può dedurre come l'autore possa restare al di sotto di ciò che ha creato.

In secondo luogo (e in parallelo), nonostante gli sforzi performativi di molto *ethical criticism* statunitense, anche il lettore di poesie, di racconti o di romanzi può benissimo non essere più virtuoso di prima. Anzi, proprio la sua partecipazione empatica alle vicende dei personaggi, «la virtù [...] provata per immedesimazione nel corso della lettura» (Todorov, *Letteratura* 180), può poi dispensare il lettore dall'essere etico nella realtà. In tal senso, Todorov rinvia ad alcune osservazioni di Rousseau che, nella sua lettera a D'Alembert sugli spettacoli (1758), sottolinea appunto come la partecipazione empatica del lettore rischi di essere «un'emozione passeggera e vana, che non dura più dell'illusione che l'ha prodotta; un resto di sentimento naturale, rapidamente soffocato dalle passioni; una pietà sterile, che si sazia di qualche lacrima e non ha mai prodotto il minimo atto di umanità» (Rousseau 32).<sup>7</sup> Gli esempi proposti da Rousseau provengono, come è logico aspettarsi, dalla tradizione classica; ma se si volesse attualizzarli, è più che agevole sostituire ai crudeli tiranni antichi, pronti a commuoversi a teatro o a una lettura poetica, un esponente del totalitarismo novecentesco. È nota, ad esempio, la facilità alle lacrime del dittatore spagnolo Francisco Franco, specie negli ultimi anni di vita.

Così piangeva il sanguinario Silla al racconto dei mali che non aveva commesso lui. Così si nascondeva, in teatro, il tiranno di Fere, per paura che lo si vedesse gemere con Andromaca e Priamo, lui che ascoltava senza emozione le grida di tanti sventurati che venivano sgozzati ogni giorno su suo ordine. (Rousseau 32)

Infatti, come già notava Diogene Laerzio, «il cuore si intenerisce più volentieri ai mali fittizi che ai mali veri» (Rousseau 33); e ciò accade, per Rousseau, appunto in quanto è la finzione ad esentare il lettore (o lo spettatore) dai comportamenti etici concreti che la realtà richiederebbe. I mali e le ingiustizie reali esigerebbero infatti interventi diretti, atti di riparazione, gesti di cura o di conforto nei confronti delle vittime; e da tali comportamenti, che inevitabilmente ci coinvolgerebbero nel destino dei malcapitati, o almeno ci obbligherebbero a vincere la nostra indolenza, siamo ben contenti di essere esentati. In tal senso, è indubbiamente più facile essere buoni in astratto che in concreto, a teatro piuttosto che nella vita: al punto che «si direbbe che il nostro cuore si rinserra, per paura di intenerirsi a nostre spese» (Rousseau 33).

In altri termini, per la *Lettre sur les Spectacles*, l'altruismo che parrebbe implicito nelle reazioni affettive dello spettatore, nella sua piena partecipazione emotiva alle vicende narrate o portate sulla scena, «è senza costi; è perfettamente compatibile con l'egoismo più

---

<sup>7</sup> In questa come nelle successive citazioni dall'opera, la traduzione è nostra.

grande. Rousseau denuncia così l'inefficacia pragmatica delle emozioni che può suscitare la letteratura. Le emozioni provate non hanno prosecuzione, non annunciano alcun cambiamento di *habitus* e di comportamento» (Talon-Hugon 84). Come l'autore, anche il lettore può pensare o sentire di aver già amato abbastanza il mondo tramite l'opera («Versando lacrime a queste finzioni, abbiamo dato soddisfazione a tutti i diritti dell'umanità»: Rousseau 33); e proprio la pienezza emotiva dell'esperienza così vissuta, dell'amore provato con tanta intensità, può portare il lettore a sentirsi dispensato dal praticare tale amore in concreto. Ovvero, in un crescendo di ironia che si vedrebbe volentieri affidato alla dizione di Alberto Sordi:

In fondo, quando una persona è andata ad ammirare delle belle azioni nelle favole, e a piangere delle sventure immaginarie, che si può ancora pretendere da lui? Non è contento di se stesso? Non si applaude da solo per la sua anima bella? Non si è liberato di tutto ciò che deve alla virtù, grazie all'omaggio che le ha appena fatto? Che dovrebbe fare ancora? Metterla in pratica lui? (Rousseau 33-34)

Non vorremmo insistere troppo su di un facile, se non anzi scontato, uso anti-pragmatico di queste affermazioni, non da ultimo perché, in un'ottica performativa da *ethical criticism* più radicale, tali rilievi sono di regola destinati ad essere sfumati o contraddetti da altre, più articolate e ottimistiche argomentazioni filo-pragmatiche; è appunto tale ottica performativa che va superata. Innanzitutto, per quanto riguarda Rousseau, il problema del passaggio alla prassi così individuato sembra avere in realtà un carattere più generale, che riguarda qualsiasi messaggio (o meglio, qualsiasi esperienza) positiva. Se, il più delle volte, quest'ultima non si risolve affatto in un comportamento positivo, cioè non determina direttamente un'azione buona, ciò nulla toglie al carattere positivo dell'esperienza in questione: che è appunto quanto continuiamo a sostenere. Ovvero, in termini espliciti: la letteratura è buona *in sé*, non nella misura (eventualmente misurabile con gli esperimenti della psicologia cognitiva) in cui rende più buoni i lettori.<sup>8</sup>

Ma tale bontà in sé della letteratura, intesa nel suo aspetto generale e non performativo, non manca di creare qualche problema anche alle posizioni di Todorov. A quest'ultimo infatti si può obiettare, in un'ottica micrologica di matrice eventualmente benjaminiana, che in realtà la letteratura non incarna l'amore per il mondo nella sua universalità, ma per le cose singole, particolari e molteplici che lo compongono: con ciò fornendo un modello etico molto più maneggevole, meno imbarazzante e, come vedremo, storicamente più praticabile. Senza dubbio, quello tra universale e particolare è un bilanciamento teorico particolarmente delicato, che attraversa anche le riflessioni poetiche di Rilke. Quest'ultimo infatti, almeno a livello delle *Nuove poesie*, sembra guardare con preferenza all'universalità, in una sorta di prosciugamento, dislocazione o sussunzione dell'amore di partenza (e del connesso stato d'animo soggettivo dell'artista) entro una dimensione affettiva formale, oggettiva e universale. Così, sempre a proposito delle opere di Cézanne:

Si nota anche, di volta in volta meglio, come sia stato necessario oltrepassare persino l'amore. È certo naturale che si ami ciascuna di queste cose, quando la si fa; ma se lo si mostra, la si fa meno bene; la si *giudica*, anziché *dirla*. Si smette di essere imparziali; e il meglio, l'amore, rimane fuori del lavoro, non vi penetra, resta di lato inattivo: così è nata la

---

<sup>8</sup> Su questo punto cfr. Menzio, *Liberare* 46-48.

pittura d'atmosfera (che non è per nulla meglio di quella a tema). Si dipingeva: amo questa cosa qui, anziché dipingere: eccola qui. Dove, poi, ciascuno dovrà guardare bene da sé, se io l'ho amata. Questo non è per nulla mostrato, e alcuni sosterranno addirittura che non si possa affatto parlare di amore. Tanto senza residui esso è consumato nell'azione del fare. (Rilke, *Briefe* I 199-200; lettera a Clara Rilke del 13 ottobre 1907)

Quella così individuata è una «consumazione dell'amore in un lavoro anonimo, da cui nascono cose così pure»; tale operazione sarebbe riuscita pienamente solo a Cézanne, che appunto «ha saputo contenere il suo amore per ogni mela, e collocarlo per sempre nella mela dipinta» (Rilke, *Briefe* I 200). Tuttavia, come è noto, le esperienze storiche del Novecento (guerre, genocidi, stragi, totalitarismi) hanno portato a insistere, più che sull'universale, sui diritti del singolare e dell'individuale, così spesso conculcati in nome di categorie più ampie e totalizzanti (nazione, razza, classe ecc.). In tal senso, sempre restando a Cézanne, è vero che «le sue mele sono secondo Rilke mele in sé, non un invito al nostro palato» (Mittner III/2, 1, 1136); e tuttavia esse, appunto in quanto idee della mela, portano in sé tutte le mele del mondo, quelle che incontriamo, vediamo, tocchiamo e gustiamo nella nostra quotidianità. Il che suggerirebbe che l'amore di Cézanne per la mela dipinta sia in realtà (o possa essere legittimamente visto come) una figura dell'amore per ciascuna singola, specifica mela del mondo, colta nella sua natura contingente, fragile e caduca. Ad ogni modo, e con intenzioni non molto diverse da quelle rilkiane viste sinora, è appunto questo amore micrologico che costituisce il nucleo centrale della *pietas*, di quell'attenzione partecipe e compassionevole con cui la letteratura conserva le cose nella memoria del lettore, in ragione della loro caducità: fatto che non manchiamo di riproporre come uno degli snodi decisivi di un'etica (interna, non performativa) della letteratura.

Si tratta di un atteggiamento che possiamo anche chiamare di *pietas*, non tanto nel significato latino dove aveva per oggetto i valori della famiglia, ma nel senso moderno di pietà come attenzione devota per ciò che, tuttavia, ha solo un valore limitato; e che merita attenzione perché questo valore, pur limitato, è l'unico che conosciamo: *pietas* è l'amore per il vivente e le sue tracce – quelle che egli lascia e quelle che porta in quanto le riceve dal passato. (Vattimo 20)

Come è noto, Gianni Vattimo è il pensatore che, nel corso degli anni Ottanta, ha portato la *pietas* al centro dell'attenzione filosofica, non solo in ambito italiano. È però interessante segnalare che, attraverso la mediazione heideggeriana,<sup>9</sup> queste sue affermazioni sembrano riprendere da vicino le posizioni poetiche dell'ultimo Rilke, espresse in particolare nelle *Elegie duinesi*. Ciò vale innanzitutto per l'attenzione partecipe e devota, per la cura preservante che va riservata alle cose in ragione della loro condizione effimera, della loro costitutiva caducità, finitezza e transitorietà: come afferma la *Nona Elegia*, per il fatto che esse, come le persone umane, ci sono al mondo «una volta, una volta soltanto».

Ma perché essere qui è molto, e perché sembra  
che tutte le cose di qui abbiano bisogno di noi, queste effimere  
che stranamente ci sollecitano. Di noi, i più effimeri. Ogni cosa  
*una volta, una volta soltanto. Una volta e non più. E anche noi  
una volta. Mai più. Ma quest'essere  
stati una volta, anche una volta sola,*

<sup>9</sup> Cfr. in particolare Heidegger 247-297.

quest'essere stati *terreni* pare irrevocabile. (Rilke, *Elegie* 55; IX, 10-16)

Ma al di là di tale insistenza, quasi ossessiva nella sua iterazione, sull'unicità del darsi di ogni cosa, persona o vicenda terrena, l'immagine più intensa della caducità e della transitorietà dell'intera esperienza umana è di poco precedente, a chiudere l'*Ottava Elegia*. Tale passo, per la sua posizione conclusiva e per il congedo descritto, può in qualche misura ricordare la parte finale del *Lied von der Erde* di Mahler, *Der Abschied*, tratto da un'antologia poetica di Hans Bethge (1907): anch'esso ambientato in un contesto montano e solitario, ma con in più il sospeso, intensissimo presagio serale della morte imminente, e il tipico tema mahleriano dello splendore infinito della natura in fiore, del tutto indifferente alla scomparsa del singolo individuo.

Ma chi ci ha rigirati così  
che qual sia quel che facciamo  
è sempre come fossimo nell'atto di partire? Come  
colui che sull'ultimo colle che gli prospetta per una volta ancora  
tutta la sua valle, si volta, si ferma, indugia –,  
così viviamo per dire sempre addio. (Rilke, *Elegie* 53; VIII, 70-75)

Proprio la comunanza, la profonda condivisione dello stato di caducità, finitezza e transitorietà tra il soggetto e le cose (come si legge nella *Seconda Elegia*, in termini quasi entropici: «Ma per noi, sentire è svanire»: Rilke, *Elegie* 11; II, 18), apre la via ad una scelta etica nei riguardi del mondo, all'investimento affettivo nei confronti delle cose che è propriamente, come abbiamo visto, una risposta a una loro esigenza o sollecitazione, un venir incontro a quella «speranza ineffabile» (Rilke, *Elegie* 13; II, 43) che esse ripongono in noi. Nella poetica dell'ultimo Rilke, a differenza che nelle *Nuove poesie*, tale proiezione di significato affettivo sulle cose è vissuta (ed è presentata) come introiezione delle cose stesse nel mondo dei più intimi sentimenti personali, come intensissima appropriazione affettivo-emozionale:<sup>10</sup> ovvero, con una scelta ovvia tanto in termini biografici quanto poetologici, come la loro trasposizione nella parola poetica.

Forse noi siamo *qui* per dire: casa,  
ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra,  
al più: colonna, torre... (Rilke, *Elegie* 57; IX, 31-33)

In primo luogo, tale nominazione poetica appare come l'unico modo per salvare le cose, le persone e gli eventi dalla permutazione sempre più rapida dei beni e dei servizi tipica delle moderne società dei consumi: «*Qui* è il tempo del *dicibile*, *qui* la sua patria. / Parla e confessa. Sempre più / vengono meno le cose, quelle da viverci, perché / ciò che le butta per sostituirle è un fare alla cieca» (Rilke, *Elegie* 57; IX, 42-45): dove tale agire alla cieca, che si contrappone all'atto poetico come una sfida, come un appello all'azione, è un *Tun ohne Bild*, ovvero un agire che, proprio per il carattere intimamente economico della logica tecnica che lo governa, non può costitutivamente, per propria intima renitenza, trasformarsi in immagine artistica (*Bild*), e quindi acquisire una valenza umana superiore. In altri termini, nella lettura di Heidegger, appunto «la produzione calcolante della tecnica è un “fare senza immagine” (*Nona Elegia*)», è una prassi che opera tramite «un rappresenta-

<sup>10</sup> Cfr. Rilke, *Elegie* 98.

re che ha il carattere del calcolare» (Heidegger 281), in quanto è costitutivamente legata alla valutazione del rapporto costi-benefici, al computo dell'espansione del fatturato, dell'aumento delle quote di mercato, del ritorno degli investimenti ecc. Come è noto, in Rilke questa ostilità all'economia è declinata in un'ottica di più ampia ripulsa della modernità, come nostalgia verso un passato tradizionale, al contempo contadino e aristocratico, in cui gli oggetti si rivestono progressivamente di significato nel loro passaggio da una generazione all'altra; ma tale perplessità per il «fare alla cieca» che sostituisce freneticamente ogni cosa, può valere con altrettanta efficacia per i beni prodotti dalla modernità, anch'essi di per sé investibili di affetto, ma già pensati e progettati per essere oggetto di investimenti affettivi (identitari) *brevi*, immediatamente reversibili in direzione di un altro bene più nuovo, *chic* e alla moda. Per accorgersi di ciò, non è necessario contemplare il mondo dalla baita heideggeriana di Todtnauberg nella Selva Nera, né occorre aver frequentato una Business School negli Stati Uniti o, senza intenti polemici, in una lontana provincia del grande impero liberista; è sufficiente compiere una banale passeggiata in un centro commerciale, per aver conferma che i prodotti dell'economia di consumo, «quanto più rapidamente sono usati, tanto più occorre poter sostituirli il più rapidamente e agevolmente possibile. Il carattere di permanenza proprio della presenza delle cose oggettive non consiste nel riposare in se stesse in un mondo proprio di esse. La dimensione di stabilità delle cose prodotte e manipolate, in quanto meri oggetti d'uso, è la sostituibilità, il surrogato» (Heidegger 284-285).

In secondo luogo, la nominazione poetica individuata da Rilke come atto anti-economico consegna le cose alla loro verità più piena ed intensiva: è un «dirle le cose *così*, che a quel modo, esse stesse, nell'intimo, / mai intendevano d'essere» (Rilke, *Elegie* 57; IX, 34-35). Tali cose, nei termini gadameriani che abbiamo già visto, subiscono infatti «una *crescita nell'essere*, un aumento d'essere» (Gadamer 175); e questo *Zuwachs an Sein* della poesia, in cui ciò che è raffigurato «viene in luce in modo più autentico e proprio» (Gadamer 147), in cui «il “conosciuto” perviene nel suo vero essere, e si mostra come ciò che è» (Gadamer 146), implica un insostituibile arricchimento del mondo, dell'esperienza e della vita. Si tratta, con buona pace delle recenti riprese italiane dell'ontologia sociale di Searle, dell'unica operazione umana che abbia un'autentica rilevanza ontologica: secondo le *Elegie duinesi*, infatti, «se l'uomo vive delle cose, queste vivono di lui, perché sono da lui amate e vivificate; ed il compito dell'uomo è forse quello di spiritualizzare le cose “nominandole” e conferendo loro con ciò una vera realtà ontologica; forse la terra stessa chiede soltanto di essere amata e spiritualizzata dall'uomo» attraverso la poesia (Mittner III/2, 1, 1139-1140). Tale positività della nominazione poetica riguarda *in primis* il lettore: essa è una forma di apertura, di arricchimento della comprensione, di più intima e partecipativa conoscenza del mondo, grazie appunto all'«esperienza della pienezza d'essere, della sua sovrabbondanza, testimoniata dall'incontro con l'opera d'arte, con cui non tanto viene confutata una nostra precedente certezza, ma realmente apprendiamo *più* di quel che già conoscevamo» (Chiurazzi 90). Ma tale positività della nominazione poetica riguarda anche le cose raffigurate: non è infatti escluso che «la diversa realtà che l'originale stesso acquisisce nell'immagine e nella sua rappresentazione» (Chiurazzi 88), quella «“trasmutazione” del reale [che] lo “mette in forma” facendolo assurgere a una superiore modalità d'essere» (Chiurazzi 93), e che determina il suo passaggio dalla realtà alla verità, non sia alla base di quella particolare, intima, radiante felicità che spesso assumono, nel testo poetico, le cose raffigurate.

Infine, anche per Rilke la nominazione poetica così prospettata ha il compito di conservare le cose nel ricordo del lettore, attuando quella *pietas* attenta e compassionevole al

centro delle riflessioni di Vattimo, fondata sulla consapevolezza della costitutiva caducità, contingenza e transitorietà di ogni fenomeno, e non ignara della difficoltà di contrastarla per davvero. In tal senso nella *Nona Elegia*, con una super-valutazione della funzione poetica non necessariamente condivisibile, la mortalità che accomuna le persone e le cose è addirittura benvenuta, è una sorta di provvidenziale, straniante trovata in aiuto della poesia. Se infatti Rilke, rivolto alla Terra, cioè al tutto, afferma: «Tu eri sempre nel giusto, e la tua santa [*heiliger*] pensata / è la confidenza con la morte» (Rilke, *Elegie* 59; IX, 75-76), mostra di considerare quest'ultima non come la tragica interruzione degli affetti che è, ma come il gradito, opportuno stimolo che promuove il *seliger Fortschritt* della scrittura (Rilke, *Elegie* 6; I, 90), il progresso spiritualmente (e quasi misticamente) beato della trasmutazione del mondo in poesia. Certo, al di là di questi estremi, nella riflessione poetica dell'ultimo Rilke prevale l'aspetto di interiorizzazione affettiva delle cose, più che di memoria *tout court* («In nessun dove, amata, ci sarà mai mondo se non in noi»: Rilke, *Elegie* 43; VII, 50); e tuttavia la memoria è, sì, uno spazio interiore del poeta, affettivamente connotato in senso più proprio,<sup>11</sup> ma è al contempo, inevitabilmente, lo spazio testuale a cui le cose, le persone e gli eventi sono affidati, allo scopo di «serbare / la forma che ancora ravvisiamo» (Rilke, *Elegie* 45; VII, 66-67), di renderla «salva [*gerettet*], alla fine» (Rilke, *Elegie* 45; VII, 71). Con questo atto di recupero e di salvamento delle cose in sede soggettiva ed oggettiva, in una dimensione del ricordo al contempo interiore e formalizzata, capace di conservare il loro senso e il loro valore, la poesia viene in qualche modo incontro ad una aspettativa, a una segreta richiesta delle cose stesse, che si attendono da noi appunto *ein Rettendes*, un atto di salvazione.

E queste cose che vivono di morire,  
lo sanno che tu le celebri; passano  
ma ci credono capaci di salvarle, noi che passiamo più di tutto.  
Vogliono essere trasmutate, entro il nostro invisibile cuore,  
in – oh Infinito – in noi! Qual sia quel che siamo alla fine. (Rilke, *Elegie* 59; IX, 62-66)

Si noterà qui, ancora una volta, ritornare il concetto di trasmutazione, nel *verwandeln* del v. 65 come pure nella successiva *Verwandlung* del v. 70: quella metamorfosi o trasfigurazione in parola poetica che è, propriamente, il «compito pressante» (Rilke, *Elegie* 59; IX, 70) che la terra commette all'individuo. Tale *Verwandlung ins Gebilde* in senso gadameriano, cioè trasmutazione in forma artistica portatrice di pienezza e compimento («La più visibile delle felicità / non si palesa a noi, se non quando nell'intimo noi la trasmutiamo»: Rilke, *Elegie* 43; VII, 48-49), reagisce e risponde con forza a quell'altra e diversa *Verwandlung* che, nelle *Elegie duinesi* ma anche nei *Sonetti a Orfeo*, è la continua metamorfosi e transitorietà delle forme umane, il trapassare dei fenomeni, degli eventi e delle esperienze terrene l'una nell'altra («La nostra vita scorre trasmutando»: Rilke, *Elegie* 43; VII, 51). Se si ritiene che, di tale corso incalzante degli eventi, una delle manifestazioni più tipiche sia la continua permutazione di beni e servizi propria dell'economia di mercato (e quindi, in maniera diretta, la modernità tecno-scientifica della *gedeutete Welt*, il mondo spiegato, esplicitato, chiarificato e organizzato presso il quale noi «non siamo a casa» in maniera davvero affidabile: Rilke, *Elegie* 2; I, 12-13), le forme non-artistiche in cui tale permutazione si esplica

---

<sup>11</sup> Ciò, fra l'altro, è testimoniato anche dall'etimologia del termine tedesco *Erinnerung*, ricordo, che è appunto, secondo Heidegger, «un'interiorizzazione rimemorativa [*Er-innerung*] dell'immanenza degli oggetti della rappresentazione nella presenza all'interno della regione del cuore» (Heidegger 284).

sono appunto, ogni volta, un *erdachtes Gebild* (Rilke, *Elegie* 44; VII, 53), una forma solo pensata, escogitata, razionalmente calcolata: e dunque finalmente *gestaltlos* (Rilke, *Elegie* 44; VII, 55) in senso forte, cioè priva non di “bellezza”, ma di vero significato interpretativo del mondo. (Volendo attualizzare tali considerazioni rilkeane, segnalando al contempo la loro portata anticipatrice, basti pensare alla forma più tipica della circolazione moderna delle merci, la pubblicità: forma estetica ma non artistica, “bella” ma priva di vera capacità di interpretazione, tecnicamente performativa ma non conoscitiva).

Viceversa, la possibilità di trasporre il mondo in poesia, di attuare la *Vermwandlung ins Gebilde* della scrittura letteraria, è appunto ciò che si propone, in termini etici, come testimone e garante di un sentimento di amore per il mondo: è l'elemento grazie a cui la letteratura, nella sua struttura formale interna (e quindi nella sua «dimensione morale intrinseca»: Todorov, *Letteratura* 179) ancor prima che nella sua esplicazione concreta, è al contempo indice e tramite di un'attenzione devota e compassionevole per tutto ciò che è caduco, nel segno della vicinanza alle persone, alle cose e alle vicende della vita, costitutivamente esposte alla trasformazione, al mutamento di paradigmi culturali, storici e sociali, alla consumazione nella frenesia del mercato. Lo afferma con evidenza lo stesso Rilke nei *Sonetti a Orfeo*, nei quali emerge una piena, e tuttavia per qualche verso ambivalente, adesione affettiva a questo processo di trasformazione continua, che costituisce l'essenza ideale, la legge più profonda e strutturale di ciò che è terrestre (*das Irdische*). Nel sonetto XII della seconda parte, ad esempio, tale adesione è fatta di amore (*Liebe*), il sentimento che più corrisponde alla caducità del reale; ma veicola anche un entusiasmo quasi dionisiaco nei confronti della metamorfosi (*O sei für die Flamme begeistert*):

Tendi al mutamento. Ardi alla fiamma ove cosa  
ti sfugge, che è di metamorfosi [*Vermwandlungen*] orgogliosa;  
lo spirito progettante, che governa la terra, niente  
nello slancio della figura ama più del punto di svolta. (Rilke, *Sonetti* 95; II, XII)

Come è probabile, tale esplicito “volere” la metamorfosi, la trasformazione, il continuo e radicale mutamento di ogni cosa (*Wolle die Wandlung*) si richiama al “dire di sì alla vita” di Nietzsche: a quell'accettazione volontaristica e positiva del destino, qualunque esso sia, che spinge il soggetto a una nuova sensibilità per le cose prossime e i fenomeni contingenti, finalmente liberati da gravami e risentimenti metafisici; e che lo apre all'affetto, alla consonanza e alla partecipazione a tutte le forme dell'esistenza, a partire da quelle minori e apparentemente trascurabili, di regola messe ai margini dalla filosofia. Ugualmente nietzscheana appare, nel sonetto in esame, l'adesione rapita e quasi estatica all'accadere del mondo inteso come eterno ritorno, come coincidenza e interscambio dell'inizio e della fine.

Chi s'effonde come fonte lo conosce conoscenza;  
in estasi lo guida per le serene vie della creazione,  
che spesso termina col principio e inizia con la fine. (Rilke, *Sonetti* 95; II, XII)

Tale adesione creaturale al corso del mondo è innanzitutto, nei termini più espliciti, una forma di conoscenza: appunto quella comprensione partecipativa e identificativa, affettivamente connotata, che è tipica dell'esperienza artistico-letteraria. Si tratta qui, fra l'altro, di una conoscenza che pervade il poeta, in un processo naturale in cui è quest'ultimo ad essere dapprima conosciuto («Chi s'effonde come fonte lo conosce conoscenza»): in una condizione di passività che, come abbiamo già visto, ricorda il soggetto poetico heideg-

geriano *übereignet*, espropriato di sé da parte dell'essere. Ma soprattutto, tale adesione al creato permette di accettare (e di superare) anche quella frattura iniziale («Il suo senso è la scissione [*Zwiespalt*]: Rilke, *Sonetti* 23; I, III) che segna la condizione umana: il fatto di essere, nel sonetto in esame, «figli o discendenti della separazione» (*Kind oder Enkel von Trennung*), a differenza degli animali (ma, ancor prima, della *Kreatur*) dell'*Ottava Elegia*. Questa separatezza o disunione, infatti, fa parte del continuo cambiamento, ne è elemento interno, manifestazione tacita e segreto nucleo propulsivo: ma soprattutto, solo da tale (o attraverso tale) scissione dell'umano può costituirsi lo «spazio felice» del sonetto che stiamo esaminando, ovvero l'apertura poetica in cui si dà ciò che è stato trasmutato in forma, e quindi conservato nel ricordo più intimo – e in cui, rilkianamente, la separatezza del soggetto (nella *Quarta Elegia*: «Noi non siamo tutt'uno. Non siamo d'accordo, come gli uccelli / migratori»: Rilke, *Elegie* 23; IV, 2-3)<sup>12</sup> è superata nel ricongiungimento con il tutto. E non a caso la Dafne della chiusa di questo sonetto, la *verwandelte Daphne* che si è trasformata in alloro (cioè in una pianta sempreverde che è simbolo diretto della poesia, in quanto permanenza memoriale e in quanto gloria rappresentativa) vuole che il soggetto poetico si trasformi (*daß du dich wandelst*) in vento che tutto abbraccia: vento che, con il suo trascorrere per i mari, le pianure e i monti, è simbolo eminente dell'unità del creato, ma è anche immagine di un gesto che accarezza il mondo con amore, con intima e profonda partecipazione.

Ogni spazio felice è figlio o discende da separazione,  
lo attraversano stupiti. E Dafne, nel suo mutamento,  
da che sente come alloro, vuole che tu ti muti in vento. (Rilke, *Sonetti* 95; II, XII)

Nel sonetto conclusivo del ciclo, tale abbraccio (o compenetrazione) nell'infinita totalità del mondo fa sì che il soggetto poetico, consumata del tutto la propria identità, possa lasciarsi risuonare nel battito delle campane più remote; e possa partecipare contemporaneamente della quiete della terra, e dello scorrere rapido dell'acqua.

Silenzioso amico di molte lontananze, senti,  
come il tuo respiro ancora lo spazio accresce.  
Nella tramatura d'oscuri ceppi di campana  
abbandonati e risuona. Ciò che ti consuma,

diventa forza per questo nutrimento.  
Nella metamorfosi [*Verwandlung*] entra ed esci.

[...]

E se terrestrità [*das Irdische*] ti ha dimenticato,  
di' alla terra immota: io scorro.  
Alla rapida acqua parla: io sono. (Rilke, *Sonetti* 129; II, XXIX)

Volendo trarre le fila del ragionamento svolto sinora, l'amore per il mondo così delineato, che percorre l'intera poetica rilkiana (e che opera come modello diretto dell'etica letteraria di Todorov, e in maniera più indiretta nella concezione della *pietas* di Vattimo), apre una prospettiva micrologica o, nei termini vattimiani, un'universalità debole che ap-

---

<sup>12</sup> La traduzione è leggermente modificata.

pare come l'unica forma davvero praticabile per contenere la moltiplicazione dell'odio e della violenza, in sede personale o collettiva. In tal senso non stupisce che lo stesso Todorov, nell'epilogo di un altro suo fortunato volume, *Memoria del male, tentazione del bene* (379), applichi tale prospettiva a una dimensione storica: se è vero che, dopo approcci e ricostruzioni teoriche globali (e non senza una curiosa vicinanza tra strutturalismo e ordine neo-tomista), egli contrappone alle grandi categorie storico-ideologiche in lotta nella guerra di Algeria (Europa *vs.* Africa, civiltà *vs.* natura, oppressione *vs.* libertà) alcuni concreti episodi di soccorso, collegati fra loro, nei confronti di una singola vittima della violenza: di una persona umana fragile, contingente e isolata, nella sua qualità più minimale e priva di determinazioni, e come tale irriducibile a una figura precostituita e stereotipa, oggetto di proiezioni negative, come accade di norma con la categoria di "nemico". Questa indicazione, micrologica senza essere individualista, sembra essere il vero contrappunto ai totalitarismi storici analizzati e criticati nell'intero volume; e mostra di aprirsi anche alla dimensione quotidiana di singoli atti di bene, di generosità e di ospitalità, sino a quella gentilezza di cui tanto spesso si avverte la mancanza nella vita corrente. Se si vuole, questa di Todorov è una posizione implicitamente (e involontariamente) adorniana: se è vero che Adorno, capovolgendo la tesi di Hegel secondo cui la verità risiede nel tutto, cioè nella totalità del reale e del processo storico che lo ha prodotto, si è dichiarato espressamente convinto che «il tutto è il falso» (Adorno 48) – e soprattutto è violento, pronto a schiacciare le vite dei singoli, le esigenze di ciò che è contingente e caduco, per affermare se stesso e le proprie ragioni superiori.

Ma altrettanto involontariamente, come abbiamo visto, l'indicazione di Todorov può essere avvicinata anche alle etiche post-metafisiche di impianto nichilista, come quella di Vattimo. Infatti, non solo le ideologie politiche totalitarie che hanno funestato il Novecento, ma anche la tradizione metafisica dell'Occidente si caratterizza per la sua sostanziale indifferenza alla vita del singolo, ai diritti di ciò che è particolare, sensibile, contingente e caduco: diritti che sono di regola trascurati, obliterati o soppressi dalla metafisica per affermare essenze generali e astratte. Allo stesso modo delle ideologie del Novecento, anche la metafisica applica una prospettiva totalizzante che è sempre, implicitamente, totalitaria, e «che in nome questa o quella struttura "essenziale" ha tanto spesso delegittimato la pietà per ciò che è vicino, per l'individuale e l'effimero, l'amore del "prossimo" in tutti i sensi della parola» (Vattimo 8). E se mai questo impianto teorico paresse datato, una stanca ripetizione di temi *à la page* negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, del tutto remoti dalle "realistiche" esigenze di questi giorni, basti pensare che oggi la nuova metafisica è costituita a tutti gli effetti dall'economia; si provi a sostituire il termine metafisica con mercato, crescita, produttività, marketing, bilancio, spread ecc., e queste riflessioni torneranno ad apparire di stringente attualità. In ogni caso, quella di Todorov è una posizione che suggerisce che l'alternativa al tutto (al totalitarismo della politica, ma anche della filosofia e dell'economia) non è il nulla: categoria in cui senz'altro, trascurandone le potenzialità emancipatorie, Todorov comprende anche il nichilismo. Ma si tratta in fondo di un'opposizione nominalistica, se è vero che in Francia il nichilismo, a partire dai *Nouveaux philosophes*, spesso non è che una parola brandita come arma polemica contro chiunque resista alle mobilitazioni retoriche del momento. L'alternativa al tutto è il poco, affidato alla cura e all'attenzione del ricordo letterario.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Ed. Leonardo Ceppa. Trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1994. Stampa.
- Chiurazzi, Gaetano. *L'esperienza della verità*. Milano-Udine: Mimesis, 2011. Stampa.
- Gadamer, Hans Georg. *Verità e metodo*. Ed. Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1989. Stampa.
- Heidegger, Martin. "Perché i poeti?" *Sentieri interrotti*. Ed. Pietro Chiodi. Firenze: La Nuova Italia, 1989. 247-297. Stampa.
- Menzio, Pino. "Liberare il molteplice. Una valenza etica della letteratura." *Enthymema* 6 (2012): 19-50. Web.  
<<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2213>>
- Menzio, Pino. *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*. Torino: Libreria Stampatori, 2010. Stampa.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*. 3 Voll. Torino: Einaudi, 1971. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe*. 2 Voll. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegie duinesi*. Ed. Alberto Destro. Trad. Enrico e Igea De Portu. Torino: Einaudi, 1978. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. Ed. Furio Jesi. Milano: Garzanti, 1985. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *I sonetti a Orfeo*. Ed. Franco Rella. Milano: Feltrinelli, 2008. Stampa.
- Rilke, Rainer Maria. *Nuove poesie. Requiem*. Ed. Giacomo Cacciapaglia. Torino: Einaudi, 1992. Stampa.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les Spectacles*. Lille-Genève: Giard-Droz, 1948. Stampa.
- Talon-Hugon, Carole. *Morales de l'art*. Paris: P.U.F., 2009. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *La bellezza salverà il mondo. Wilde, Rilke, Cvetaeva*. Trad. Emanuele Lana. Milano: Garzanti, 2010. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. "Letteratura ed etica." *La memoria, svelata*. Ed. Marco Pautasso e Andrea Gregorio. Torino: Instar Libri, 2011. 173-181. Stampa. I quaderni del Salone Internazionale del Libro di Torino - Edizione 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*. Trad. Roberto Rossi. Milano: Garzanti, 2004. Stampa.
- Vattimo, Gianni. *Etica dell'interpretazione*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1989. Stampa.