

# Fatti e interpretazioni. Nietzsche, Saer, Sartre, Cortázar

PINO MENZIO

## Abstract

Una maggiore attenzione alla letteratura, purtroppo non frequente in ambito filosofico, permette di comprendere in modo più adeguato la celebre affermazione nietzscheana “no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni – e già questa è un’interpretazione”, cogliendone il valore simbolico e metaforico. In questo modo, anche attraverso la lettura di alcuni passi narrativi di Marco Denevi, Juan José Saer, Jean-Paul Sartre e Julio Cortázar, è possibile difendere l’ermeneutica e il pensiero debole da alcune accuse che, di recente, sono state mosse nei loro confronti.

**Parole chiave:** Filosofia della letteratura, ermeneutica, pensiero debole, nuovo realismo.

## Resumen

Una mayor atención a la literatura –muy poco frecuente, desgraciadamente, en el ámbito filosófico– permite comprender de manera más adecuada la famosa afirmación de Nietzsche “no hay hechos, sino solo interpretaciones – y esto ya es una interpretación”, recogiendo su valor simbólico y metafórico. De este modo, a través también de la lectura de algunos pasajes narrativos de Marco Denevi, Juan José Saer, Jean-Paul Sartre y Julio Cortázar, es posible defender a la hermenéutica y al pensamiento débil de ciertas acusaciones hechas recientemente.

**Palabras clave:** Filosofía de la literatura, hermenéutica, pensamiento débil, nuevo realismo.

1. L’importanza dei rapporti tra filosofia e letteratura ritorna periodicamente al centro dell’attenzione. Da un lato, infatti, dall’esperienza artistica e letteraria la filosofia può apprendere una maniera più ricca, complessa e articolata di guardare al reale, di comprenderlo e interpretarlo: andando così al di là della pura fatticità materiale del mondo, di quel processo di oggettivazione generale caratteristico delle tecnoscienze, e quindi dell’economia. In secondo luogo, la letteratura si propone come modello di una conoscenza partecipativa e affettivamente connotata, che si risolve in una forma di amore per il mondo: un’attenzione pietosa e compassionevole, sensibile alla caducità del reale, che può essere riassunta nel concetto di *pietas* (Menzio, 2014). Oltre a questi suggerimenti più generali, un maggiore accostamento alla letteratura, o un sistema di pensiero più incline a farsene permeare, permetterebbe anche alcuni vantaggi interpretativi più specifici, aiutando ad esempio a risolvere diversi problemi teorici, ma anche storico-culturali, in cui il letterato si trova curiosamente a proprio agio. Primo fra tutti, quello legato alla celebre affermazione di Nietzsche (1975: 299) secondo cui “no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni”, con l’immediata postilla che “già questa è un’interpretazione”<sup>1</sup>: affermazione brandita come una vera e propria clava in alcune recenti polemiche, nelle quali in genere non viene citata tale precisazione decisiva, che estende a se stessa l’argomento scettico. In effetti (*et pour cause*), in mancanza di essa l’ermeneutica “si espone alla giusta accusa di autocontraddizione performativa con cui i realisti hanno sempre creduto di poter liquidare il nichilismo, così come lo scetticismo” (Vattimo, 2012: 25).

Essendo un’affermazione palesamente controfattuale, quella nietzscheana chiede infatti di essere letta non in termini *letterali* (come se si trattasse di un’affermazione scientifica), ma

---

<sup>1</sup> Il corsivo è nel testo originale.

in termini *simbolici*: quei termini simbolici, figurati o metaforici tipici della letteratura. Interpretata in questa luce, essa vorrà dire che non esistono fatti senza interpretazioni (“Non esistono fatti nudi e crudi che non abbiano a che fare con qualche interpretazione, questo è un fatto, così come sono fatti – duri e provvisti di effetti – le singole interpretazioni”) (Rovatti, 2011: 11); vorrà dire che i fatti sono sempre oggetto di interpretazioni selettive da parte degli individui (“In termini rigorosi non vi sono puri e semplici fatti. [...] Vi sono sempre fatti interpretati [...]. Ciò non significa che, nella vita quotidiana o nella scienza, noi non siamo capaci di afferrare la realtà del mondo. Significa solo che afferriamo solamente certi aspetti di essa, cioè quelli che sono rilevanti per noi”) (Schütz, 1979: 5); vorrà dire che ogni fatto, nel momento stesso in cui è evocato, è evocato in un contesto determinato, in funzione di un progetto ben preciso e di interessi non necessariamente illegittimi (“Le cose non sono, innanzitutto e perlopiù [...], «oggetti», ma presenze che hanno per noi un significato e che solo con un atto di astrazione consapevole – e anch’esso mosso da interesse – possono diventare «oggetti» di una descrizione «pura»”) (Vattimo, 2012: 123).

Questa lettura simbolica o metaforica del testo nietzscheano permette di chiarire quella polemica che, vista dall’esterno, è potuta sembrare un dialogo tra sordi: dove, da un lato e con una certa aggressività, si è fatto notare che la presenza e la specifica altezza delle montagne sulla luna (così come l’esistenza di fossili o minerali non ancora scoperti nelle viscere della terra) sono del tutto indipendenti dall’osservatore; e dall’altro lato si è potuto replicare che l’esistenza e l’altezza delle montagne sulla luna sono evidenze, dati o notizie quiescenti, che rimangono tali finché non sono usate per qualcosa, non entrano in un gioco dialogico, in un contesto d’attenzione – e che i fossili non ancora scoperti sono entità reali in sé, ma sconosciute, e quindi non-reali per noi. In altri termini, “persino il richiamo all’oggettività delle cose come sono in se stesse pesa solo in quanto è una tesi di qualcuno contro qualcun altro, e cioè in quanto è una interpretazione motivata da progetti, insofferenze, interessi anche nel senso migliore della parola” (Vattimo, 2012: 95). Per tacere del fatto che, in base alla semplice constatazione che la montagna sarebbe riflessa nello specchio della nostra mente, “potremo al più indicarci la montagna a vicenda, ma a rigore nemmeno quello, perché anche l’indicare col dito indice è una forma di conoscenza”; non potendo parlare, e quindi non potendo nemmeno descrivere la realtà non tangibile a un non vedente, “non potendo indicare, potremo solo tacere di fronte a una verità e una realtà che saranno lì ma saranno incomunicabili ad altri e persino a noi stessi. La contempleremo solitari e muti” (Rigotti, 2012: 13).

Nella polemica contro l’ermeneutica e il pensiero debole si sono usati perlopiù dati evidenti, se non veri e propri truismi. Ma in realtà, se qualcuno afferma di essere sicuro che la pioggia bagna, o che davanti a lui c’è una sedia, fa appello a qualcosa di lapalissiano che proprio per questo ha scarso significato. “La sua mossa linguistica, direbbe Wittgenstein, è scorretta, perché non aumenta in alcun modo il nostro sapere” (Cervellione, 2013: 45), si limita ad una constatazione ovvia, a un atto comunicativo puramente tautologico. Sostenere posizioni pacifiche anche a un alunno delle scuole primarie, propriamente “non dice nulla sulla realtà: la cosa magari è aggregante e rassicurante, ma poco remunerativa ontologicamente” (Cervellione, 2013: 45). I truismi, infatti, non sono enunciati conoscitivi o fattuali, ma strategie retoriche dirette ad occupare *manu militari* lo spazio della ragione, confinando gli avversari in quello dei sofismi o dell’insania; per altro verso, si tratta di semplificazioni polemiche fatte apposta per *épater les philosophes* (i quali però, dopo un primo disorientamento, ben presto si accorgono dell’espedito) (Dal Lago, 2014: 64). Insomma, ancora una volta: se i dati, i fatti e le notizie invocati nella polemica contro l’ermeneutica non sono contestati da nessuno, nemmeno dagli ermeneutici, in quanto pertengono a “una «realtà» che nessuno si sogna di negare” (Rovatti, 2011: 15), risulta molto più interessante e significativo l’uso che ne viene fatto. Così, per restare all’esempio delle montagne sulla luna, la loro esistenza non entra in gioco come tale (siamo

tutti d'accordo che ci siano), ma è usata per attaccare le tesi ermeneutiche, deboliste o post-moderne; e la loro specifica altezza, presumibilmente non ancora misurata visti i costi dell'impresa, entrerà propriamente in gioco (ovvero esisterà) se e quando possa essere funzionale ad un progetto economico, ad esempio uno sfruttamento minerario. Ciò che manca, nell'uso polemico delle montagne sulla luna, è proprio la cosa più importante: l'attenzione ad esse in quanto tali, come oggetto di contemplazione e di vicinanza. Sono infatti esse che danno alla luna quell'aspetto particolare, quella trasparenza fragile e leggermente corrugata che ricorda la carta velina.

Luna,  
Piuma di cielo,  
Così velina,  
Arida,  
Trasporti il murmure d'anime spoglie?

E alla pallida che diranno mai  
Pipistrelli dai ruderi del teatro,  
In sogno quelle capre,  
E fra arse foglie come in fermo fumo  
Con tutto il suo sgolarsi di cristallo  
Un usignuolo? (Ungaretti, 2009: 178)

In questa poesia ungarettiana di *Sentimento del Tempo* (*Ultimo quarto*, 1927) la luna è tramite di un'evocazione, se non di un vero e proprio colloquio, con i defunti, di cui si ode il remoto mormorio; ma è anche il polo di un enigmatico dialogo con la natura, segnato dal contrasto tra il fresco cristallino della notte e l'arsura dell'estate mediterranea, alla quale rinviano i ruderi del teatro classico<sup>2</sup>. Questa circolarità di segni e di messaggi, mediata dalla costante presenza del modello leopardiano, ritorna anche in altre poesie della raccolta<sup>3</sup>; e testimonia una corrispondenza affettiva, un'interrogazione, un dialogo con la luna che percorre tutta la nostra tradizione culturale – e che, fra l'altro, la percorre con una frequenza, una pregnanza e un'intensità che rischiano addirittura di consumare questa figura "magica" della luna come oggetto d'amore, come fuoco di proiezione dei nostri affetti: come non manca di rilevare lo stesso Ungaretti.

Magica luna, tanto sei consunta  
Che, rompendo il silenzio,  
Poggi sui vecchi lecci dell'altura,  
Un velo lubrico. (Ungaretti, 2009: 232)

Qui (*Preludio*, 1934) la fragile trasparenza della luna, la sua consistenza di carta velina si duplica in una luce velata (in un velo impudico) che smaschera ciò che dovrebbe coprire, la vecchiezza e la consunzione delle piante: ovvero, in termini poetologici, la luna si risolve in una metafora morta che banalizza e tradisce l'amore, l'attenzione e la cura per le cose che la rappresentazione poetica dovrebbe costitutivamente implicare – una metafora morta che, non da ultimo, tradisce anche l'amore che Ungaretti prova per la luna.

<sup>2</sup> La poesia è propriamente una descrizione notturna della Villa Adriana a Tivoli.

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio *Quale grido* (1934): "Nelle sere d'estate, / Spargendoti sorpresa, / Lenta luna, fantasma quotidiano / Del triste, estremo sole, / Quale grido ridesti?" (Ungaretti, 2009: 233).

2. Questo gesto di contemplazione e di amore è uno degli aspetti più importanti dell'esperienza artistico-letteraria, ed è il nucleo centrale delle nostre argomentazioni. L'amore per le cose, le persone e gli eventi è infatti un'interpretazione: anzi, è forse l'interpretazione principale, quella che più corrisponde alla loro condizione transitoria, fragile e caduca. In tal senso, l'espressione agostiniana *ama et fac quod vis*, più volte citata da Vattimo, potrebbe essere non solo analoga, ma anzi del tutto sovrapponibile alla tesi nietzscheana per cui non esistono fatti, ma solo interpretazioni. Infatti, nel momento in cui c'è l'amore (*ama*) come supra-interpretazione, tutte le interpretazioni "minori", conseguenti, applicative sono in fondo equivalenti fra loro (*fac quod vis*) perché vissute ed esperite in quella luce. Ciò che conta ed è decisivo, ovvero ha un valore ontologico degno di tal nome, è l'amore in quanto interpretazione che sopravanza l'oggettività, la riscatta e la trasfigura. A questo è certo possibile obiettare, in termini fenomenologici, che l'amore per le persone e le cose si radica nelle loro qualità "oggettive" e reali; ma l'esperienza quotidiana mostra che siamo chiamati all'attenzione, alla cura, al rispetto e alla tolleranza (all'amore come supra-interpretazione) anche, o soprattutto, nei confronti di persone e cose che non sembrano avere particolari qualità o attrazioni. Ugualmente, è difficile negare il carattere trasfigurante degli affetti, che portano a trovare sinceramente belle le persone amate, anche contro la più palese evidenza.

Il criterio dell'amore come supra-interpretazione, come orizzonte di senso superiore che legittima poi tutte le interpretazioni sottostanti, permette anche di superare l'apparente contraddizione tra queste posizioni di Vattimo e quelle di Eco: che, come è noto, ha più volte obiettato che non tutte le interpretazioni sono possibili, giacché l'oggetto stesso dell'interpretazione ne respinge alcune (tesi recentemente, e un po' contro voglia, qualificata dal semiologo come "realismo negativo"). Se si vuole, in tal senso, data un'area interpretativa di 360 gradi, ve ne è un settore impraticabile, che peraltro non esclude che dalla restante area si diparta un numero infinito di rette (di interpretazioni) possibili. Ora, il criterio dell'amore come supra-interpretazione è appunto quello che esclude un certo numero di interpretazioni teoricamente possibili, ma non accettabili perché ispirate all'odio, all'ostilità o all'avversione per la cosa interpretata, e più in generale per il mondo: ovvero quelle distoniche con l'oggetto, violente per mancanza di ascolto e di adeguazione, controfattuali perché ispirate a intenzioni ideologiche del tutto estranee – insomma, molte di quelle che le ontologie di impianto analitico propongono nei confronti dei loro oggetti (Menzio, 2014: 90). Se dunque il percorso di Eco parte da una serie di dati "oggettivi" e vincolanti della cosa interpretata, e quello di Vattimo da un atteggiamento più soggettivo di *pietas* dell'interprete, il risultato finale non sembra essere molto diverso: l'esclusione di atti di interpretazione violenta perché forzata, distonica e incongruente rispetto all'oggetto.

A costo di ripetersi, merita ricordare ancora una volta due punti significativi. In primo luogo, l'atteggiamento interpretativo che stiamo illustrando è al centro della raffigurazione artistico-letteraria: è appunto quel "sentimento d'amore e intima inclinazione" che già Kant (1997: 217) considerava proprio dell'esperienza estetica, nella quale "il bello ci prepara ad amare qualche cosa, anche la natura, senza interesse" (Kant, 1997: 209); ed è quell'atteggiamento grazie al quale, nell'*Estetica* di Hegel (1997: II, 1097), la "concezione e configurazione poetica" può considerare ogni elemento del mondo come "per sé interessante, per sé vivente; ed essa indugia quindi con gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé". È quell'atteggiamento che, dalle raffigurazioni vegetali dei capitelli romanici sino alle mele di Cézanne (Menzio, 2013: 258-260, 264-265), implica un'estrema attenzione, una radicale e costitutiva prossimità rispetto alle cose del mondo, l'intenzione di cogliere con amore ciò che in esse è più intimo e significativo, di portarlo alla luce e di salvarlo nella memoria umana. Grazie a tale prossimità e sintonia affettiva, l'esperienza artistico-letteraria si propone come esempio di uno sguardo verso il mondo non rapace né utilitaristico,



come esplicita testimonianza di un rapporto con il reale diverso dalla sua valorizzazione produttiva – e diverso, con ogni probabilità, anche dalle varie classificazioni “ontologiche” degli oggetti a fini informatici, anch’esse sostanzialmente dirette a scopi economici o di marketing, di organizzazione del consenso e del consumo.

In secondo luogo, merita ricordare che questo plesso concettuale *pietas*-amore per le cose (che in Vattimo coinvolge anche un terzo polo, quello della *caritas*) individua un’area di significato ampia e particolarmente cruciale, che risulta condivisa anche da pensatori che vi giungono da percorsi teorici differenti. È il caso, ad esempio, di María Zambrano, che nel volume *L’uomo e il divino* del 1955 dedica appunto un’ampia sezione (il cap. II) al tema della pietà. In prima istanza, si può indubbiamente rilevare una differenza di fondo con la posizione di Vattimo. In quest’ultimo, infatti, la *pietas* è fondata sulla caducità, carattere che accomuna il soggetto umano non solo alle altre creature, ma anche all’Essere. Per Heidegger, come è noto, l’Essere può darsi solo al passato; e la sua verità può manifestarsi al pensiero solo nella forma della rammemorazione (*An-denken*), cioè del ripercorrimento dei momenti decisivi della storia della metafisica. Ma se questo è vero (se cioè l’Essere non è mai ciò che “sta”, che si dà nella presenza, ma solo ciò che si tramanda in quanto è nel passato), anche l’Essere va necessariamente pensato nel segno della mortalità e della caducità, ovvero degli attributi tipici di ciò che “è stato”, e a cui si può accedere solo nel ricordo. La mortalità e la caducità sono quindi, per Heidegger come per il suo esegeta Vattimo, caratteri costitutivi non solo dell’esperienza umana, a cui l’etica si riferisce, ma anche dell’Essere. Appunto in tal senso, “ricordare l’essere vuol dire ricordare questa caducità” (Vattimo, 1983: 23); ed anzi, in termini più ampi, “il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo, è la caducità” (Vattimo, 1983: 23)<sup>4</sup>. In altri termini, dalla costitutiva analogia tra il passato (l’essere del passato) e il presente, accomunati da un’essenza temporale fatta di “effimerità, nascita-morte, tras-missione sbiadita, accumulo antiquariale”, “sotto-voce, *Gering*” (Vattimo, 1983: 20, 28), deriva che tutto ciò che si dà nel mondo, senza possibile esclusione, è segnato da una comune condizione di labilità, finitezza e indebolimento, da una costitutiva esposizione al trascorrere del tempo.

Se in Vattimo, quindi, la *pietas* si fonda su una condizione comune a tutti, Essere compreso, in Zambrano l’attivarsi della pietà presuppone invece una differenza di piani.

Riflettiamo un istante: quando parliamo di pietà, ci riferiamo sempre al rapporto con qualcosa o qualcuno che non sta sul nostro stesso piano vitale; un dio, un animale, una pianta, un essere umano infermo o deforme, qualcosa di invisibile o innominato, qualcosa che è e non è. Vale a dire, una realtà appartenente a una regione o piano dell’essere diverso da quello in cui siamo noi esseri umani (Zambrano, 2001: 185).

Questa differenza di piani, che corrisponde all’origine storico-culturale della pietà in quanto rapporto dell’uomo pio (*pious*) con il divino, fa sì che la pietà sia, per Zambrano, una forma specifica di rispondenza all’alterità. “Pietà è il saper trattare adeguatamente con l’altro” (Zambrano, 2001: 185), e come tale è una virtù fondativa ed eminente, vale a dire “un modo di essere dell’uomo conforme al giusto” (Zambrano, 2001: 187). Come è stato osservato, questa definizione della pietà ha innanzitutto una valenza endo-filosofica, in quanto mira a salvare, in una sorta di *Rettung* benjaminiana, quelle forme di pensiero che sono state emarginate dalla tradizione filosofica dominante. Tale intento di “accogliere in un’azione mediatrice l’altro rispetto al canone” (Martín, 2006: 14) ha di mira il recupero e l’affermazione della zambraniana “ragione poetica”, indubbiamente altra rispetto al razionalismo prevalente nella filosofia moderna: con l’esplicito proposito di attivare, tramite questo acquisto di visibilità e di efficacia

<sup>4</sup> Il corsivo è nel testo originale.

teorica, un autentico cambio di paradigma, capace di superare la crisi della modernità stessa. Ma l'appello zambrano alla pietà ha anche esplicazioni umane più concrete, nel segno di un rifiuto della violenza parallelo al rifiuto del sistema, e da esso inseparabile (Martín, 2006: 17). Espressioni dirette della pietà sono quindi, per Zambrano, la persuasione dello stoicismo antico, gesto da cui nascono le conoscenze e le arti, "forme del patto con «l'altro» che permetteranno all'intelligenza di edificare e preservare" (Zambrano, 2001: 196); l'attività diplomatica, la strategia intellettuale, la cortesia personale e il protocollo, forme sottili di trattare con gli altri nell'ambito delle relazioni umane più dirette; la tolleranza stoica, intesa come forma ultima della pietà già umanizzata; la simpatia o empatia, portata al centro dell'attenzione filosofica novecentesca da Max Scheler (*Essenza e forme della simpatia*, 1923); quella percezione del mondo affettivamente connotata che, proprio come la letteratura, si sottrae all'astrazione filosofica e al suo tratto generalizzante: "La pietà è azione perché è sentire, sentire «l'altro» come tale, senza schematizzarlo in una astrazione; la forma pura in cui si presentano i diversi piani della realtà, le diverse specie di realtà con le quali l'uomo deve vedersela" (Zambrano, 2001: 197).

A monte di questa posizione di Zambrano, così connotata in termini di differenza di piani, e quindi di alterità, opera un modello di trascendenza "forte", che è appunto il paradigma su cui la pietà si fonda – o, se si vuole, il contesto storico-ideale da cui la pietà zambrano si genera. Tale modello è costituito innanzitutto dall'ordine del sacro (del sacrificio), e di contiguo dalla poesia intesa come attività originariamente sacrale, ispirata e oracolare. Infatti, "il sapere per ispirazione appartiene interamente al mondo della pietà, è ricevuto da qualcosa di diverso, e in se stesso è sentito come distinto da chi lo possiede" (Zambrano, 2001: 192); è un dono che non appartiene a chi lo riceve, e che anzi gli appare stupefacente e smisurato, e quindi meritevole di infinita cura. È come un ospite che bisogna saper accogliere e trattare adeguatamente, perché non sparisca lasciando non solo il vuoto, ma qualcosa di peggiore: il suo contrario. Appunto, "la poesia è il primo sapere che nasce da questo pietoso sapere ispirato. Conserverà sempre la traccia della sua origine ispirata, di qualcosa che arriva da un altro luogo, che arriva e fugge" (Zambrano, 2001: 192): ciò che fa del poeta una persona che, in ultima analisi, non è del tutto padrona di quello che dice. L'espressione più alta e matura di questo processo è la tragedia classica, "ufficio della pietà nella sua arte di trattare con «l'altro», con noi stessi, quando diventiamo altri o quando ancora non abbiamo cessato di esserlo" (Zambrano, 2001: 205), in quanto esposti all'alienazione, alla molteplicità delle pulsioni interne, alla frantumazione dell'io, a quei processi dissolutivi della modernità che portano al rimbaudiano *je est un autre*.

Quella de *L'uomo e il divino* è, quindi, una pietà che conserva un forte connotato di alterità: non solo nei confronti delle persone, ma anche delle cose e della realtà nel senso più ampio. Infatti, se pietà è saper trattare con l'altro, "trattare con l'altro significa semplicemente trattare con la realtà. La realtà è «la controvolontà», ha detto Ortega y Gasset, cioè quello che mi circonda e resiste" (Zambrano, 2001: 188): e che deve essere appunto trattato con pietà, con quell'attenzione partecipe, devota e preservante che è tipica dell'esperienza letteraria. Il che, fra l'altro, mostra la notevole estraneità di tale realismo o materialismo iberico (che Zambrano, attraverso "un portentoso ed esemplare recupero filosofico della tradizione letteraria spagnola", ha indicato come una costante che attraversa l'intera storia dell'arte ispanica, in chiave di rifiuto della violenza) (Martín, 2006: 15) rispetto al realismo ingenuo di alcune recenti proposte ontologiche italiane. Ben lungi, infatti, dall'"attaccamento amorevole al mondo e alla vita" e dall'"atteggiamento poetico davanti alla realtà" (Martín, 2006: 17) che sono tipici, per Zambrano, dell'esperienza e del pensiero ispanico (e che, con la sua "ragione poetica", l'autrice de *L'uomo e il divino* ha posto al centro della propria azione intellettuale), le recenti riprese

italiane dell'ontologia di Searle sono piuttosto tributarie del pensiero calcolante e dell'organizzazione tecno-informatica del mondo; e trattano il reale non con l'attenzione e la cura preservante tipiche della letteratura, ma come una somma di oggetti contundenti da brandire con gesto minaccioso, se non da infrangere *tout court* sul capo degli avversari.

Tuttavia, restando alla pietà di Zambrano, anche questa proposta teorica improntata all'alterità alla fine produce una comunanza, in maniera non troppo dissimile da quanto accade in Vattimo. È pur vero che lo spettatore della tragedia classica, giungendo alla conoscenza della propria verità umana, esce dalle finzioni con cui normalmente si auto-rappresenta "ed entra così nell'ordine della pietà che, *senza annullare le differenze*, crea l'equilibrio" (Zambrano, 2001: 204)<sup>5</sup>. Tuttavia, la conoscenza umana procurata dalla tragedia si riassume, in ultima istanza, nella "reintegrazione di qualunque destino, di qualsiasi colpa anche, per quanto mostruosa sia, nella condizione umana" (Zambrano, 2001: 203); e soprattutto, tale reintegrazione o comunanza universale opera in una chiave di riduzione che si direbbe squisitamente debolista, seppur *ante litteram*: ovvero nella consapevolezza di una comune condizione di colpa, fragilità, inadeguatezza ed errore. "Ecco perché, in fin dei conti, nessuno ha più colpa di altri" (Zambrano, 2001: 203): perché tutti partecipano di una medesima, costitutiva esposizione al male, di una necessaria condivisione del negativo. Persino il tiranno Creonte, alla fine, non risulta più peccatore di Antigone; e lo spettatore della tragedia riconosce che tutti, lui compreso, pagano a giusto titolo, perché hanno sbagliato a causa della loro condizione fallibile, della confusione e inadeguatezza di ogni mortale – come accade in certi giochi infantili, in cui tutti sono chiamati a giocare e alla fine tutti devono pagare pegno, perché nessuno è riuscito a rispettare perfettamente le regole del gioco (che sono poi le regole della vita individuale, della convivenza politica, dell'ordinamento universale).

3. Ritornando peraltro a Nietzsche e alla sua lettura letterale, che guarda al passo "non esistono fatti, ma solo interpretazioni" come se fosse un'affermazione scientifica, è indubbio che essa testimonia una difficoltà di accesso al simbolico che va al di là del caso specifico. Un esempio analogo può essere quello della celebre espressione derridiana secondo cui *il n'y a pas de hors-texte*, dove tale "testo", come ha più volte specificato Derrida, va inteso in senso ampio (senza necessariamente scomodare la metafora o il simbolo) come contesto, come struttura generale della realtà in quanto sistema di relazioni, di tracce e di rinvii: e quindi come tramite di un'apertura al mondo, agli eventi, alla storia e all'alterità secondo un'articolazione (una tessitura) complessa che non può fare a meno dell'interpretazione, e che mette capo a un'idea multiversa del reale. Viceversa, una lettura letterale di *il n'y a pas de hors-texte* per cui "testo" vale come pagina scritta, volume stampato, insieme cartaceo di una biblioteca, fa dire a Derrida che non c'è nulla al di fuori dei libri, delle pagine web e della tradizione scritta (e magari permette di spiegarli che "no, ci sono anche gli oggetti naturali", come se fosse uno scolareto): ma è una lettura che porta a un fraintendimento totale (Regazzoni, 2013: 90-92)<sup>6</sup>. Oggetto di un analogo *misunderstanding* è stato anche Bruno Latour, accusato di aver detto che il faraone Ramsete III non è morto di tubercolosi, perché a quell'epoca tale malattia "non esisteva", cioè non se ne conosceva l'esistenza. Assai più sottilmente, in termini metaforici, Latour ha invece affermato che, per comprendere il significato di quell'evento per gli Egizi, non ha alcun senso appellarsi a una malattia scientificamente individuata circa tremila anni dopo; occorre interpretarlo entro le coordinate culturali dell'epoca, cioè come evento religioso o magico (Fabbri, 2012: 32).

<sup>5</sup> Il corsivo è nostro.

<sup>6</sup> Vari interpreti si domandano se tale fraintendimento sia voluto o inintenzionale, propendendo talvolta per la seconda ipotesi.



Qualcosa di analogo accade anche per quella “dissoluzione della realtà” a carattere etico che, ancora di recente, Vattimo ha posto al centro del pensiero debole, come nucleo concettuale (o compito ideale) la cui spiegazione richiede un minimo di impegno. Come abbiamo già visto, per Heidegger l’Essere si dà solo al passato, in una maniera assai complessa il cui modello è probabilmente costituito dai classici artistici e letterari, che inaugurano orizzonti storico-culturali di enorme rilievo attraverso un evento ben preciso, che però riconosciamo solo a posteriori. In termini filosofici, il rapporto con un Essere di tal fatta è possibile non attraverso una prensione piena e diretta, ma solo tramite quella che Heidegger chiama rammemorazione (*An-denken*). Inoltre, se l’Essere si dà solo al passato, non si dà al presente, in virtù di quella che Heidegger chiama “differenza ontologica”. “L’Essere non si dà mai come presente, perché così diventerebbe un ente, anche se l’ente supremo, dato come gli altri” (Vattimo, 2012: 135), venendo a trovarsi in una posizione paritaria i cui rischi, peraltro, non hanno niente a che fare con le tradizionali gerarchie spirituali, filosofiche o metafisiche. Più precisamente, grazie alla differenza ontologica, “l’Essere si dà come presa di distanza dall’ente in quanto datità obiettiva” (Vattimo, 2012: 135), in due sensi fra loro strettamente connessi. In primo luogo, essendo nel passato, l’Essere si dà come presa di distanza dagli oggetti (e dai soggetti) a disposizione qui ed ora, misurabili dalle tecnoscienze e manipolabili dall’industria committente, pronti ad essere prelevati *just-in-time* e infilati in un processo produttivo diretto a farne beni o servizi profittevoli. In secondo luogo, e in conseguenza di ciò, l’Essere si dà come presa di distanza dalla logica generale che governa tale processo: perché pensato come oggetto, e quindi come razionalità oggettiva, l’Essere non sarebbe altro che la fondazione della disumanità del mondo, il principio che presiede all’organizzazione totale, il fondamento di quel pensiero calcolante che fa degli oggetti puro materiale dell’economia, e dei soggetti, senza alternative, “risorse umane” o consumatori. Se si vuole ricorrere a una metafora, grazie alla differenza ontologica (cioè al suo stare nel passato) l’Essere è una luce, una luce di tramonto entro cui ogni oggettività può, o dovrebbe, apparire.

C’è quindi, in questa sorta di distopia rispetto al presente, una peculiare intenzionalità dell’Essere, che si configura come una specie di modello, di compito, di esempio per il soggetto contemporaneo: anch’esso chiamato a guardare il mondo (i fatti, gli oggetti, la realtà) nella stessa ottica ed entro la stessa luce, al fine di “ridurre la violenza e la perentorietà dell’ente che si spaccia per il vero Essere” (Vattimo, 2012: 137). Tale compito etico si fa tanto più urgente, quanto più la realtà a cui si rinvia è complessa. Infatti, per quanto riguarda i fatti semplici, la loro perentorietà si risolve di regola in affermazioni ovvie e preliminari, se non un po’ surreali (“Questa è una sedia, è una sedia!”. “Certo che è una sedia, e allora?”. “È una sedia, è qui, non puoi negarlo!”. “Scusa, ma ti senti bene?”: dove il tratto surreale è dato dal fatto che il primo dialogante non è il nipotino giocherellone, ma un potentissimo ordinario di filosofia teoretica). Per quanto riguarda invece le realtà più complesse, dietro alla perentorietà dei fatti si nasconde di regola l’ideologia, il tacitamento delle obiezioni e la violenza (“C’è la crisi economica, è un fatto, dunque bisogna licenziare”: dove il nesso causale tra crisi e licenziamenti è tutto da discutere, e dalla crisi si potrebbero trarre conseguenze *toto caelo* diverse). La “dissoluzione della realtà” così individuata ha quindi un carattere metaforico e simbolico, e non letterale: sta ad indicare la dissoluzione delle cogenze fasulle del mondo, il fatto che i ganci, gli snodi, le viti e i bulloni che tengono insieme le società tardo-moderne non hanno alcun carattere “naturale” od oggettivo, e quindi immodificabile, ma sono il risultato di scelte sociali e di rapporti di potere ben precisi, aperti alla discussione e alla revisione. “È e può essere solo una dissoluzione etica – dunque un «dovere» che non si compie mai, e che soprattutto non si attua in una negazione teorica del «mondo reale»” (Vattimo, 2012: 137), né tantomeno nella sua negazione pratica o concreta. Interpretarlo, più o meno in buona fede, in questo modo letterale



(e magari additare il debolista come un millantatore, perché “nega il reale” ma fa un passo indietro se un’auto sta per investirlo) porta a un completo fraintendimento.

Per spiegare questa difficoltà di accesso al simbolico, viene da pensare a una battuta simpatica, ma già *off-limits* nelle scuole medie inferiori (“Vuoi un bicchiere d’acqua?”. “No, il bicchiere può essere solo di vetro”): battuta che, nella sua radicale negazione di ogni metaforicità, esemplifica il più facile espediente per ridicolizzare i propri compagni, od ex-compagni, filosofici. Ma soprattutto, la sua logica rischia di essere il segreto *Leitmotiv* di un intero sistema di pensiero, di una visione del mondo rigidamente scienziata che, per poter affermare che l’unica forma di conoscenza “vera” è la percezione sensibile degli oggetti, è costretta a negare il valore conoscitivo dell’esperienza artistico-letteraria – e dunque a ridurre il simbolo e la metafora, che ne costituiscono la struttura espressiva fondamentale, a strumenti di evasione dal reale in direzione del vaniloquio, della fatuità, della vuota escogitazione di larve e fantasmi. In altri termini, quanto più è forte la fissazione oggettivistica, tanto più è obbligata l’opposizione alla metafora – ovvero a una delle forme più sottili ed efficaci che abbiamo per cogliere la realtà così com’è, nella sua complessità di piani e nelle sue continue metamorfosi. Tale difficoltà ad affrontare l’esperienza nei suoi significati plurimi, polisemici e cangianti, che è in fondo una resistenza a interpretare la vita come fonte originaria di creazione e distruzione, rischia di produrre un curioso “fissismo” teorico, che delega il cambiamento della realtà solo al carattere performativo (e quindi controllato) delle leggi, dei contratti e degli atti giuridici, e non all’imprevedibilità delle grandi forze storiche, politiche, sociali ed economiche.

4. Al contrario, l’importanza della metafora per un adeguato rapporto con il reale è stata ancora di recente ribadita in *Nuova filosofia delle piccole cose* di Francesca Rigotti, un interessante lavoro che si riconnette da vicino alle posizioni di Hans Blumenberg. Quest’ultimo infatti, a partire da *Paradigmi per una metaforologia* (1960), ha respinto la concezione tradizionale per cui le metafore sarebbero una semplice anticamera logica, un mero prodromo del pensiero concettuale, attribuendo loro una specifica funzione di conoscenza dal carattere originario e fondativo, in quanto orizzonti ermeneutici che individuano, strutturano e configurano la nostra interpretazione del mondo. Come accade al simbolo in Kant, infatti, le metafore sono per Blumenberg rappresentazioni simboliche, figurate o analogiche di realtà umane, di orizzonti storico-culturali, di configurazioni di valori sostanzialmente irriducibili alla concettualizzazione – ciò che succede appunto con le “idee estetiche” kantiane, definite dalla *Critica del Giudizio* come rappresentazioni dell’immaginazione a carattere poetico o artistico, che raffigurano in forma simbolica o analogica non solo le “idee della ragione” (l’anima, il mondo, Dio), ma anche l’amore, la morte, la gloria, il male morale: ovvero quegli ambiti di esperienza e conoscenza che non possono essere racchiusi in un concetto preciso, ben determinato, corrispondente in modo perfetto a ciò a cui rinvia. In questa prospettiva kantiana, l’attenzione di Blumenberg si sofferma soprattutto sulle metafore assolute, cioè quelle metafore non riconducibili ad altre forme di pensiero (in particolare al pensiero concettuale, con le sue definizioni fredde, unilaterali e monosemiche) e non deducibili da altre metafore (nel qual caso si tratterebbe di metafore derivate). Tali immagini-cardine esprimono dunque interpretazioni del mondo, scelte di vita ultime, orientamenti storici di fondo, tropismi originari e non ulteriormente motivabili; e si costituiscono come un deposito di senso che impronta di sé le autorappresentazioni e le aspettative di un’intera civiltà. Alcune fra le più note opere di Blumenberg sono appunto una ricostruzione della storia delle più importanti “metafore fondamentali”, rilevate non solo nella storia della cultura e delle idee, ma anche all’interno della specifica tradizione filosofica. Anche le filosofie che si vogliono più pure, algide e tecnicamente strutturate, infatti, sono sotteraneamente percorse da tali metafore, che emergono

nei testi come indicatori segreti che rivelano (o tradiscono) gli orientamenti di fondo del pensiero, e la loro evoluzione diacronica<sup>7</sup>.

Appunto sulla scia di Blumenberg, anche Rigotti ritiene che l'accesso alle cose, alla loro ricchezza e complessità interna, sia davvero garantito soltanto dalle metafore. Nella loro capacità di evocare oggetti, eventi e forme di vita, le metafore promuovono un arricchimento ed approfondimento della visione umana, moltiplicando le possibilità di cogliere l'articolazione e la ricchezza del reale: proprio "come se le metafore stesse offrissero una via privilegiata alla comprensione del mondo espresso dal linguaggio" (Rigotti, 2013: 11). Per Rigotti, la metafora non è soltanto l'immagine che rimane dentro al concetto, che lo modella e lo plasma; di più, è una forma costitutivamente interna al processo di elaborazione del concetto, che agisce con lui in una relazione simbiotica. Il linguaggio per immagini è allusivo, evocativo e oscuro, e tuttavia profondamente vero: le metafore, manifestando le cose che designano o evocano, al contempo alludono sottilmente a una loro profondità nascosta, invitano ad andare oltre, mostrano una peculiare capacità di fare apparire l'altro, occultandolo. Pur prive di un contenuto logico matematizzabile o razionalizzabile in termini scientifici, le metafore sono forme che irradiano significato, in una prospettiva teorica che, nelle parole della stessa Rigotti, rinvia al pensiero di Husserl. Se infatti le metafore sono tramite di uno sguardo particolare, grazie a cui i fenomeni si possono osservare come se li si vedesse per la prima volta, esse determinano una *epoché*, quella sospensione o messa tra parentesi del mondo dopo la quale, venute meno tutte le idee preconcrete, la cosa ci appare nella sua dimensione più autentica e originaria, nella sua essenza. Tale posizione husserliana è tuttavia superata da Rigotti, almeno nella misura in cui, nel suo proposito di "arrivare alla cosa attraverso la metafora", le interessa "più la metafora che la cosa, il fenomeno o il concetto che essa designa ed evoca" – o meglio, le interessa l'"entità composta da metafora e concetto" (Rigotti, 2013: 23) in quanto organismo simbiotico e inscindibile, che ha senso e vita solo nella sua unità.

Di qui deriva, in *Nuova filosofia delle piccole cose*, l'affermazione (la presa d'atto propriamente realistica) della centralità del linguaggio: che, come in Gadamer e nell'ermeneutica, è il luogo della mediazione totale. Dal linguaggio, infatti, non si può in nessun modo uscire per cogliere la realtà "così com'è", cioè nella sua articolazione, complessità e stratificazione, e nella congiunta necessità di essere spiegata, decifrata, interpretata, comunicata. In altri termini, senza possibile eccezione, "tutto l'insieme di ciò che chiamiamo «realtà» è colto dagli esseri umani attraverso la mediazione di quadri simbolici e cognitivi di natura sociale (come, innanzitutto, quelli forniti dal linguaggio che usiamo)" (Jedlowski, 2012: 72): quadri che sono, ovviamente, coerenti con le pratiche che caratterizzano le specifiche forme di vita. Questo inquadramento culturale, e quindi necessariamente linguistico, vale già per la percezione sensibile degli oggetti, che appunto "è orientata, situata, strategicamente costituita, esattamente come la traduzione, che si compie sempre per qualche ragione, con qualche scopo, secondo certe pertinenze piuttosto che altre" (Fabbri, 2012: 28); e vale a maggior ragione per la rappresentazione degli oggetti, se è vero che "ogni nostra rappresentazione della realtà, anche la più verista, oggettiva e scientifica, è mediata dalle categorie, dai linguaggi e dagli strumenti che adoperiamo per osservarla" (Rigotti, 2013: 65). Vi è una costante e inemendabile compenetrazione tra il naturale e il sociale (cioè il socialmente costruito); e il fatto che queste due dimensioni si fondano o si implicano senza soluzione di continuità, ovvero che la realtà che ci circonda sia naturale e insieme costruita socialmente, è un presupposto pressoché ovvio per le scienze sociali da più di un secolo (Dal Lago, 2014: 60-61).

Questa inevitabile mediazione sociale vale già per le questioni apparentemente più tecniche, asettiche ed oggettive. Infatti, anche per affermare che "questo oggetto pesa tot grammi"

---

<sup>7</sup> Per una applicazione del metodo di Blumenberg cfr. Menzio (1994).

occorre avere (socialmente) stabilito con precisione che cosa sono i grammi, ed essersi messi d'accordo sulla convenienza di usarli come misura del peso, a preferenza di altri indicatori; e occorre aver costruito degli strumenti che permettano di pesare gli oggetti, e di confrontare i risultati. Allo stesso modo, ha poco senso affermare con piglio populista che "se diciamo che non ci sono fatti, solo interpretazioni, allora anche il Global Warming è soltanto una interpretazione, il che sarà anche consolante, all'inizio, ma alla lunga non promette niente di buono, visto che è un ottimo motivo per lasciare le cose come stanno" (Ferraris, 2013: 83): perché le interpretazioni partono già dalla misurazione del riscaldamento (dove? come? in rapporto a quali elementi della geosfera?), ai parametri da impiegare, all'individuazione della soglia del pericolo, alle responsabilità del fenomeno e alle misure da adottare per impedirlo. Ognuno di questi punti è oggetto di valutazioni diverse, non necessariamente in mala fede, ed è comunque nucleo focale di enormi interessi economici, politici e strategici, che condizionano pesantemente le valutazioni stesse. Con il riscaldamento globale accade dunque lo stesso che con la nebbia di un celebre esempio di Ulrich Beck: una nebbia fittissima tipica di una zona dell'Indonesia, che se è chiamata *fog* costituisce un problema ecologico e va eliminata con le più ingenti spese, ma se è chiamata *haze*, cioè nebbiolina, rimane irrilevante (Fabbri, 2012: 31). Anche il riscaldamento globale esiste, e viene o non viene affrontato, in funzione di come è definito.

Se, quindi, questa mediazione o costruzione sociale opera già nei fatti più tecnici, "oggettivi" e scientificamente misurabili, a maggior ragione varrà quando viene implicato il linguaggio. Data questa oggettiva complessità del mondo reale, renitente ad ogni semplificazione, si capisce da un lato l'ironia di Rigotti (2013: 74) ("Altro che la realtà che torna pacificata a ricevere il cordiale benvenuto degli ingenui filosofi che pensano di poterla domare, ritraendola come realmente è, col loro realismo vecchio e nuovo!")<sup>8</sup>; e dall'altro lato, non si può che condividere la sua scelta di porsi esplicitamente "all'intersezione della filosofia con le forme della narrazione e dell'arte" (Rigotti, 2013: 63). *Nuova filosofia delle piccole cose*, infatti, si accosta pressoché sempre agli oggetti e agli eventi quotidiani attraverso le immagini e le descrizioni della letteratura, da Cavalcanti a Ponge, da Belli a Calvino, da Rilke a Caproni a Dürrenmatt, ma anche guardando ad autori meno "istituzionalizzati" come Jeffrey Eugenides, Arundhati Roy o Jonathan Lethem. Le cose così arricchite dalla letteratura, poste in una luce di affetto, profondità e vicinanza, si fanno a loro volta simboli, metafore, incarnazioni o indici di problemi filosofici, che sono nuovamente illustrati e affrontati con l'aiuto di altre metafore "oggettuali", con associazioni anche letterariamente creative, ma anche con il richiamo al mito e all'etimologia, ricco deposito di conoscenze e suggestioni interne al linguaggio. Questo percorso, che risente del pensiero della prossimità di Nietzsche e della micrologia di Adorno, si svolge con elegante finezza, ma soprattutto con quel calore e quell'affettività che sono tipici dell'esperienza letteraria.

5. Come abbiamo già sottolineato, le posizioni di Rigotti proseguono e declinano la metaforologia di Blumenberg. Ma a risultati analoghi si può giungere anche da altri percorsi di pensiero, ugualmente interessanti: ad esempio ripercorrendo le tracce di quella "tradizione nascosta" al centro di un ampio volume di Francisco José Martín, intitolato appunto *La tradición velada*. Il riferimento è all'eredità del pensiero umanista, il cui rilievo propriamente filosofico è stato posto in luce, nella seconda metà del Novecento, da Ernesto Grassi. Al suo centro vi è infatti la piena assunzione della "interrelazione delle facoltà intellettive dell'uomo con la conoscenza del reale attraverso la sua mediazione linguistica" (Martín, 1999: 101): mediazione che gli umanisti hanno esercitato elettivamente nei confronti della tradizione dei testi classici,

<sup>8</sup> Il riferimento è al volume *Bentornata realtà* curato da Mario De Caro e Maurizio Ferraris (2012).



ma che può senz'altro estendere la propria portata all'intera realtà, nella consapevolezza di quella radicale, costitutiva storicità dell'essere umano che è appunto testimoniata dal linguaggio. Questo nucleo umanista rappresenta, per Martín, un elemento distintivo del pensiero spagnolo, caratterizzato da una forte presenza dell'elemento letterario e retorico nell'opera di molti dei suoi migliori pensatori: con una rilevanza che, in termini storico-culturali, ha le sue espressioni più intense ed elevate in Juan Luis Vives e Baltasar Gracián (autore, in particolare, del volume *Agudeza y arte de ingenio* del 1648).

Si tratta di una tradizione filosofico-letteraria che si articola su due nuclei operativi principali, l'ingegno e l'acutezza. Ingegno (*ingenium*) è la facoltà conoscitiva, e insieme creativa, che permette di cogliere le diverse relazioni, corrispondenze, somiglianze e differenze fra le cose, guardandole nella loro concretezza e singolarità. Tale ingegno, chiaramente contrapposto alla *ratio* cartesiana, non è mai passivo, bensì mobile e innovativo: non a caso, nella tradizione latina, l'*ingenium* è la facoltà inventiva per antonomasia, fonte dell'*ars inveniendi*. L'acutezza (*acumen*) è l'espressione più propria e originaria dell'*ingenium*, che gli permette di differenziarsi dal pensiero razionale per la sua capacità di tenere insieme verità e bellezza, attraverso un linguaggio che ovviamente non sarà logico-deduttivo, ma metaforico: appunto quel linguaggio capace di scoprire, di plasmare, di dare forma o espressione alle diverse e singolari relazioni che l'ingegno incontra fra le cose, incarnando la verità del singolare. Questa interazione fra *acumen* ed *ingenium* porta, come è evidente, a una piena valorizzazione del ruolo filosofico della metafora. Se quest'ultima infatti, con la sua potenza creativa e la sua immediatezza di effetti, è la forma che meglio può dare espressione alle relazioni, corrispondenze, somiglianze o differenze fra le cose, essa permette di superare l'isolamento a cui il razionalismo filosofico ha consegnato gli oggetti della vita, contrapponendogli quella costitutiva relazionalità del mondo grazie a cui le cose hanno valore e significato. Ma soprattutto, la metafora è una forma di conoscenza che opera attraverso un linguaggio individuale, affettivo, non-razionale: appunto per questo, essa è "capace di manifestare ciò che si perde nell'astrazione (i colori cangianti dell'autunno, l'eternità di un bacio, il canto dell'usignolo ascoltato attraverso la finestra di una cella)" (Martín, 1999: 106), dando voce a ciò che è singolare, fragile e caduco.

L'eredità della *tradición velada* emerge, non senza contraddizioni, in Ortega y Gasset, nel quale si registra una peculiare oscillazione teorica in riferimento alla metafora. Da un lato, infatti, Ortega accenna a strutturare le *Meditazioni del Chisciotte* intorno alla metafora del bosco: immagine polisemica che indica al contempo la realtà nel suo complesso, la situazione storica, politica e culturale della Spagna primo-novecentesca, e il libro stesso oggetto dell'analisi orteghiana (il *Chisciotte* di Cervantes). Secondo la logica interna di tale impiego, la metafora appare come una forma eminente e privilegiata di conoscenza del reale, a fronte della quale il concetto è un mero strumento di stabilizzazione teorica, di consolidamento, di integrazione delle cose nella struttura del mondo – operazione che per Ortega ha un valore etico, in quanto tale inserimento dei fenomeni in una rete di significati attua una forma di relazione, è un gesto di amore che si contrappone all'isolamento, all'emarginazione e alla separazione delle cose le une dalle altre, e quindi alla loro vanificazione o annichilimento. Dall'altro lato, però, Ortega esita in tale impiego della metafora, e non porta fino in fondo il processo della sua valorizzazione, per il sotterraneo timore di non essere considerato un filosofo, bensì un letterato: timore non tanto individuale o psicologico, quanto legato alla convinzione che la cultura spagnola dell'epoca, *in primis* Unamuno, fosse caratterizzata da un eccesso di letterarietà. Tale primato della letteratura costituiva, per Ortega, un freno al suo progetto di aprire la Spagna alla migliore tradizione filosofica europea, colmando in tal modo, attraverso la chiarificazione dell'attività concettuale, il deficit di modernizzazione della cultura iberica.

La filosofia della metafora in Ortega rimane quindi implicita, occupa una posizione embrionale e non pienamente sviluppata; e le stesse metafore da lui impiegate sembrano sempre



sul punto di essere abbandonate, in vista della loro trasformazione in concetti: quasi fossero solo il primo, provvisorio momento della costruzione di un nuovo dizionario filosofico, in cui il ruolo principale spetterà ai concetti. Lo si vede con chiarezza nella sezione preliminare delle *Meditazioni del Chisciotte*, che attribuisce alla metafora una funzione ancora transitoria e introduttiva, “un indubbio carattere di provvisorietà: la metafora fonda un discorso inaugurale della filosofia, però non si costituisce come elemento autosufficiente dello sviluppo filosofico” (Martín, 2005: 87), compito che è invece specifico del concetto; né essa può salvare ciò a cui si riferisce (la metafora “non salva, o, almeno, non salva ai fini di quella sicurezza che Ortega voleva per la salvezza”) (Martín, 2005: 100). Su quest’ultimo punto, si potrebbe avanzare un’obiezione: se, come ha mostrato il prosieguo della storia occidentale, la rete concettuale della filosofia a cui guarda “eticamente” Ortega si risolve sempre più nel pensiero calcolante, cioè nella logica delle tecnoscienze e dell’economia, si può suggerire che siano appunto la metafora, il simbolo, l’immagine letteraria a salvare con *pietas*, nella memoria del lettore, ciò che andrebbe altrimenti perduto. Ma in ogni caso, in queste posizioni di Ortega sono presenti *in nuce*, in forma implicita e tuttavia significativa, tutti i presupposti necessari per riconoscere appieno il ruolo cruciale della metafora: ovvero la consapevolezza che “nella verità (*alétheia*) della metafora, conoscenza ed emozione si danno unite, interpenetrate, fuse in una cosa sola. Questo tipo di verità agisce, quindi, tanto sulla parte razionale quanto su quella passionale dell’uomo” (Martín, 1999: 380)<sup>9</sup>.

La valorizzazione filosofica della metafora trova invece piena esplicitazione in María Zambrano, il cui progetto teorico-culturale è caratterizzato da una profonda immersione nella tradizione letteraria spagnola: un ampio raggio di esplorazione creativa che spazia da Cervantes a Galdós, dalla mistica rinascimentale alla poesia d’avanguardia, allo scopo di trarne una filosofia valida per il futuro, ovvero una forma di pensiero che permetta di superare in modo definitivo la crisi della modernità. Se quest’ultima si configura, propriamente, come la crisi della razionalità moderna, la soluzione alle sue aporie non può essere trovata all’interno del razionalismo filosofico che la ispira, la pervade e la limita, bensì attraverso un radicale cambio di paradigma, che faccia appello a ciò che dalla ragione è stato lungamente emarginato: la *tradición velada* di Martín o, più in generale, quell’esperienza artistico-letteraria a cui la filosofia guarda spesso con diffidenza ed estraneità, se non con gesti di disprezzo. La proposta zambranianiana, come è noto, è appunto nel segno di un pensiero metaforico: ovvero di quella “ragione poetica” non-razionalista, e non manipolatrice del reale, caratterizzata dalla prevalenza della libertà metaforica sulla sicurezza concettuale. Essa permette un’esperienza del mondo grazie a cui “la verità non è più una conquista, ma un incontro”; è “una ragione non coercitiva, ma mediatrice e integratrice, una ragione che non pretende di imporsi sulle cose, che non aspira al loro possesso o al loro dominio, ma che, al contrario, si lascia possedere dall’infinita varietà e molteplicità del mondo e della vita” (Martín, 2006: 8): e che si risolve pertanto in una forma di amore per il mondo, di accettazione dei suoi limiti, di riduzione della violenza.

Sulla scia di Zambrano, anche Martín accede innanzitutto a una valutazione positiva della metafora, tanto più esplicita quanto più lo studioso si libera dai vincoli di fedeltà filologica al pensiero di Ortega. In effetti, non si può che condividere tale scelta di privilegiare la metafora (e quindi la letteratura) come forma di conoscenza e di accesso al reale, nella constatazione che la letteratura è caratterizzata da un impulso conoscitivo propriamente irrinunciabile, senza il quale essa perde non solo il proprio slancio, ma anche la propria costitutiva

<sup>9</sup> Sulla teorizzazione della metafora in Ortega, in alcuni scritti tra il 1909 e il 1925, e sul loro carattere anticipativo rispetto alla riflessione del Novecento (linguistica, strutturalismo, semiologia, ermeneutica, filosofia del linguaggio) cfr. Martín, 1999: 353-394.

ragion d'essere. Infatti, volendo guardare ai due estremi della possibile oscillazione dell'esperienza letteraria, anche la finzione narrativa più libera e incondizionata è un modo di disvelamento della verità (se si vuole, dell'implacabile verità delle menzogne, come mostra il *Chisciotte* cervantino). All'altro estremo, è pacifico che il romanzo realista o naturalista della seconda metà dell'Ottocento si configura come un'indagine metodica, articolata e "scientifica" della società contemporanea, diretta alla sua conoscenza e interpretazione. Il lettore di romanzi non rinuncia alla conoscenza della realtà, ma la persegue in un modo diverso da quello fattuale, empirico o razionalista; grazie al suo statuto conoscitivo e al valore di pensiero che implica, la letteratura non si situa nello spazio dell'improprietà o dell'impostura intellettuale, né tantomeno in quello dell'evasione (Martín, 2009: 84-85): contesto in cui inevitabilmente la confinano quelle ontologie che, attribuendo valore solo alla percezione sensibile, guardano alla letteratura come ad una vuota escogitazione di fantasie inutili.

Fra l'altro, per Martín la tradizione umanistica (la convergenza o incrocio tra letteratura e filosofia) non è solo un orizzonte di indagine storico-culturale o teorica, costituito appunto dalla *tradición velada*; è anche uno spazio ottimamente praticato nella scrittura, con una "volontà di stile" o coscienza linguistica che, in effetti, è assai poco frequente nelle pagine filosofiche. La difficoltà di questo approccio è infatti duplice: da un lato si tratta, in termini tematici, di far convergere il dato letterario (l'analisi specifica dei testi) con il ragionamento filosofico; e dall'altro lato, di valersi della polisemia letteraria *all'interno* dell'argomentazione concettuale, sviluppandone più tracce teoriche al medesimo tempo. In ogni caso, è indubbio che questo legame della filosofia con la letteratura, vissuto attraverso la piena valorizzazione della metafora, sia un operare "ai margini [...] della modernità vittoriosa e imperante, all'ombra della sua luce empia [*impía*, cioè opposta alla *pietas*], nell'opacità della sua trasparenza risplendente" (Martín, 2011: 6): il che sembra connettersi o rinviare, non senza qualche oscillazione, a quella critica otto-novecentesca della modernità che ha uno dei suoi vertici più affilati in Adorno (si veda l'incipit della *Dialettica dell'illuminismo*, "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura") (Horkheimer e Adorno, 1966: 11), e che sfocia nella difesa dell'opacità mass-mediale ne *La società trasparente* di Vattimo, e nella centralità della metafora della mezza luce in Rovatti (*Il declino della luce, L'esercizio del silenzio*). Appunto la vicinanza a questa *Kulturkritik*, anche contro alcune affermazioni esplicite di Martín, sembrerebbe configurare la *tradición velada* non come una forma minore o negletta della modernità, ma come un fenomeno intimamente anti-moderno, o almeno di radicale contenimento delle manifestazioni più tipiche della modernità.

6. Riassuntivamente, quindi, i percorsi per riaffermare la centralità della metafora e del simbolo (e per deplorare, di conseguenza, la difficoltà concettuale o il rifiuto di accesso al simbolico) sono diversi, e senza eccezione interessanti e produttivi. Se è vero quanto affermava Cassirer, cioè che l'essere umano, ancor prima che *animal rationale*, dovrebbe essere definito come *animal symbolicum*, la simbolizzazione è, con buona pace di ogni percezione sensibile, la capacità specifica e differenziale dell'essere umano come tale; e il luogo primo di ogni simbolizzazione è il linguaggio, attività simbolica per eccellenza che consiste nell'applicazione di suoni a cose, di significanti a significati, dove gli uni e gli altri sono del tutto eterogenei fra loro. Proprio tale divaricazione tra le cose e i loro nomi, diversi e plurimi, ha un effetto moltiplicatore di senso, in quanto in tal modo l'universo si articola, si diversifica, si riempie di significati sempre ulteriori. Il simbolo (e quindi la metafora) hanno una funzione di mediazione fra la pura datità oggettuale, la cosalità più grezza e contundente, e l'astrazione; la traduzione simbolica delle cose e degli eventi, che è innanzitutto traduzione nella parola, impedisce di ridurre la nostra esistenza alla pura fatticità. Il simbolo, in quanto luogo dell'immaginario ar-

tistico (e quindi la metafora, in quanto luogo dell'immaginario letterario) sono ciò che permette di sottrarci all'alternativa secca, e ugualmente rovinosa nei due corni, proposta dalle forme più ingenuie di realismo filosofico: ovvero quella tra realtà intesa come pura cosalità, e immaginazione intesa come fantasticheria, vacuità artisticoide, esplicito delirio.

Storicamente, dall'antichità classica fino al Seicento, non si è dubitato di attribuire alla metafora (e in particolare all'allegoria) una chiara e insostituibile funzione conoscitiva. Se infatti il mondo umano, sublunare e fisico riflette, in maniera indiretta ed oscurata, il mondo celeste, eterno e metafisico, allo stesso modo la metafora permette di passare dal senso proprio degli oggetti, spesso banale o anodino, al loro senso figurato, e quindi a una realtà più vera, e a una verità più profonda. In altri termini, con benemerito anticipo storico rispetto al periodico risorgere di percettologie sensistiche o materialistiche, "le metafore e le allegorie descrivono e raccontano con la stessa efficacia l'intelligibile nascosto sotto il sensibile, e l'impostura del sensibile che si spaccia per intelligibile", smascherando così "il carattere illusorio, comico e ingannatore di questi riflessi effimeri del cielo nello specchio di quaggiù" (Fumaroli, 2011). Come è noto, però, la rivoluzione scientifica del Seicento ha cancellato completamente questo paradigma, facendo coincidere senza residui il mondo fisico con quello metafisico. La funzione conoscitiva è stata così dislocata, passando dalla metafora (cioè dal linguaggio letterario) a un campo del tutto diverso, il linguaggio matematico inteso come legge organizzativa dell'intero reale. Ciò non ha però implicato un'automatica ripulsa della letteratura. Ad esempio, come è noto, Galileo apprezzava senz'altro l'Ariosto e lo anteponeva al Tasso, perché l'*Orlando furioso* si propone sin dall'inizio come una vicenda di pura finzione, come un'opera in cui, a differenza della *Gerusalemme liberata*, l'autore non prende sul serio ciò che racconta – e con ciò dispensa il lettore dal credere alla verità dell'opera letteraria, cioè alla sua funzione conoscitiva, a vantaggio di una fruizione puramente ludica e ironica (Fumaroli, 2011).

Di fatto, nonostante vari e volenterosi tentativi di conciliazione, questa contrapposizione tra istanza metaforica e linguaggio matematico continua a segnare la cultura ancora oggi: dove, a fronte della matematizzazione dell'intera realtà operata dall'economia, dalle tecnoscienze e dall'informatica (basti pensare agli algoritmi che governano la Rete, o al predominio mercantista del quantitativo sul qualitativo), e a fronte dell'auspicio tecnicista che ogni forma di linguaggio adotti l'impersonalità, l'esattezza e l'univocità logica della matematica, non si può fare a meno di evidenziare l'impoverimento dell'esperienza umana che deriverebbe da tale uniformazione: se è vero che il linguaggio matematico non è adeguato a esprimere la complessità del reale, la ricchezza del sociale e la varietà delle forme di vita, ed è piuttosto tramite di un potere o di un abuso su di esse. Anche nelle peggiori circostanze, d'altronde, è difficile pensare che possa venir meno l'efficacia delle metafore, depositate nel linguaggio quotidiano e in esso spontaneamente attive; il che conferma ulteriormente la funzione espressiva del linguaggio metaforico – e quindi, in ultima analisi, la funzione conoscitiva della letteratura, in cui la metafora è attivata al suo grado più alto, con il massimo dispiego delle sue valenze euristiche e interpretative. Non a caso, rispetto alla tradizione letteraria europea dalle origini sino al Seicento, negli ultimi secoli il punto focale dell'esperienza metaforica si è spostato dall'allegoria (peraltro, ancora al centro della poetica baudelairiana) al simbolo, da intendersi come l'altro corno dell'espressione metaforica: simbolo la cui flessibilità, inesauribilità e polisemia sono particolarmente idonee a conoscere e interpretare un mondo che non ha più una metafisica di riferimento.

Appunto la contrapposizione tra istanza metaforica e linguaggio scientifico-matematico permette di valutare correttamente un'altra opera oggetto di facili fraintendimenti, *Addio alla verità* di Vattimo, il cui titolo rinvia alla necessità di dare "addio alla verità scientifica negli ambiti non strettamente scientifici", ovvero attinenti alla politica, la religione, l'economia, la



vita sociale, l'affettività, le relazioni umane, i rapporti interculturali. In altri termini e in maniera tutt'altro che scandalosa, per Vattimo, si tratta di respingere il metodo scientifico, con tutti i suoi riduzionismi e semplificazioni, quando si affrontano realtà e questioni propriamente umanistiche. Appunto in questa chiave, a patto di leggere le opere che si intendono eventualmente criticare, "si precisa il senso del titolo *Addio alla verità*. La presa di congedo è dalla verità come rispecchiamento «oggettivo» di un «dato» che, per essere descritto adeguatamente, deve essere fissato come stabile, appunto come «dato». Ora, questo si può fare nelle scienze", perché corrisponde al metodo specifico del loro costituirsi; ma non si può fare altrove, in ambiti più complessi e articolati, "sia perché [le scienze] non mettono in questione l'orizzonte (il paradigma) dentro cui si muovono, sia perché ignorano la totalità dei rapporti dialettici che condizionano i loro oggetti" (Vattimo, 2009: 13-14). Il che, ovviamente, non significa che gli scienziati non possano pensare le questioni più decisive per l'esistenza umana, la convivenza civile, la conoscenza in generale (se si vuole, con Kant, le questioni noumeniche): significa che possono pensarle solo *en philosophe*, per così dire, e non attraverso il proprio metodo scientifico.

7. Riassuntivamente, ritornando al passo "non esistono fatti, ma solo interpretazioni" e alla sua lettura letterale, quasi fosse un'affermazione scientifica, tale scelta di "rovesciare la tesi nietzscheana fatti/interpretazioni" testimonia innanzitutto la volontà teorica di "demonizzare metafore e immaginazione" (Rigotti, 2012: 19). Ma in secondo luogo, al di là della difficoltà di accesso al simbolico, questa lettura letterale, dando corpo "a una *querelle* semplificata tra fatti e interpretazioni", ha il chiaro scopo di "ridurre il pensiero debole a una specie di barzelletta" (Rovatti, 2011: 11), applicando senza remore la cosiddetta *strawman fallacy*, che consiste nel riferire le tesi che si vogliono contrastare in una versione stultificante, caricaturale e ridicola, in modo da poterle confutare (o distruggere) facilmente<sup>10</sup>. Si tratta di una strategia che risale assai indietro nel tempo, se è vero quanto afferma di sé Zenone, il protagonista de *L'opera al nero* di Marguerite Yourcenar (1991: 117): "Non ho mai deformato le opinioni dell'avversario per averne più facilmente ragione [...]. O piuttosto sì: mi sono sorpreso a farlo, e mi sono ogni volta rimproverato come si rimprovera un valletto disonesto, non restituendomi la fiducia che sulla promessa di comportarmi meglio". Tale *strawman fallacy* apre infatti la strada a ogni sorta di attacchi sproporzionati, come facilmente accade contro gli avversari costruiti *ad hoc*, su misura delle proprie esigenze. Ciò si verifica ad esempio con uno degli argomenti "forti" usati, non sempre in buona fede, contro l'ermeneutica e il debolezza: quello per cui dire "addio alla verità" aprirebbe la strada al negazionismo, mettendo in dubbio la Shoah<sup>11</sup>. In realtà, come abbiamo già visto, rivendicare il carattere interpretativo di ogni affermazione sui fatti non significa negare i fatti stessi, o praticare un idealismo empirico (sostenere la dipendenza totale della realtà dalla mente, ovvero che le cose non ci sono se non le inventiamo noi). In altri termini, come ha osservato Vattimo (2012: 105), "c'è sempre abbastanza luce per distinguere una proposizione vera da una falsa, almeno se ci riferiamo a verità «di fatto»", cioè a constatazioni che sono tali perché formulate alla luce dei criteri disponibili e dei paradigmi vigenti: verità di fatto, conclusioni scientifiche o evidenze storiografiche a cui si giunge tramite procedure di accertamento convenute, che restano valide, e quindi applicate in misura più o

<sup>10</sup> Per alcune pungenti osservazioni su questo approccio cfr. D'Agostini (2013: 12, 38, 44, 54-55), che segnala che i problemi sorgono propriamente quando "una finta soluzione ripetuta ostinatamente diventa canone, e di lì in avanti orienta tanto il lavoro degli onesti quanto quello dei disonesti" (D'Agostini, 2013: 55). Che il realismo ingenuo, attribuendo ai postmoderni la tesi della realtà come infinita costruzione (e quindi manipolazione) sociale, si inventi un avversario di comodo, immaginario e caricaturale, per rafforzare la propria retorica mass-mediale, appare indubbio anche a Dal Lago (2014, 59-63).

<sup>11</sup> Per questa strategia argomentativa cfr. Magnani (2013).



meno universale, finché l'esperienza non suggerisce l'adozione di procedure nuove e più soddisfacenti. Ciò vale però solo all'interno della pura fattualità, della realtà materiale nelle sue articolazioni più concrete: "Se restiamo nell'ambito dei fenomeni, direbbe Kant, si può sempre stabilire cosa è vero e cosa è falso": con la conseguenza che "correggere un errore in termini di verità di fatto è sempre possibile applicando i paradigmi vigenti" (Vattimo, 2012: 105). Le difficoltà, tuttavia, sorgono non appena si va un passo oltre, là dove i criteri scientifici e fattuali iniziano a non essere più applicabili: ovvero, come è stato osservato anche da filosofi non troppo simpatetici con il pensiero debole, "i problemi cominciano un passo dopo la tesi non controversa", quella relativa alla constatazione dei fatti, "e dipendono dai mutevoli modi di descrivere e spiegare il mondo, esposti alla contingenza e al cambiamento, alla tortuosa vicenda dei nostri saperi e alle loro trasformazioni" (Veca, 2012: 22).

Ma allora, se le cose stanno così, qualificare tale "addio alla verità" come una negazione dei fatti concreti rientra in quella strategia di invenzione di "un antirealismo inesistente, mai sostenuto da nessuno" (D'Agostini, 2013: 65) di cui abbiamo già detto: strategia certo utile per ottenere un certo clamore mediatico, ma soprattutto indispensabile per mascherare le ovvietà e i truismi tipici del realismo più ingenuo. Tale "addio alla verità" implica il congedo da qualcosa di ben diverso dagli accertamenti di fatto, si riferisce a un tipo di verità assai più complesso e articolato: si tratta non solo, come abbiamo già visto, di un addio alla verità scientifica negli ambiti non strettamente scientifici, ma anche di un addio a tutte quelle affermazioni che, negli ambiti non scientifici, mirano ad avere quel carattere definitivo e indiscutibile proprio delle constatazioni scientifiche: in altri termini, quelle verità teoriche, filosofiche, sociologiche, religiose ecc. che vogliono "spiegare tutto" senza residui, con uno sguardo zenitale e metafisico che esclude qualsiasi dubbio, dialogo o interpretazione, e che ha quindi un carattere totalitario. Si tratta, dunque, non di una negazione dei fatti, ma di una difesa della loro continua, inesauribile interpretabilità. Lo si vede con particolare chiarezza nel caso della Shoah, che, proprio per la sua abnormità innanzitutto quantitativa, rischia di "non esistere" per noi, di non avere significato, se non viene interpretata. Appunto in quanto è un caso eminente del fatto che "la realtà «stessa» non parla da sé" (Vattimo, 2012: 95), l'Olocausto ha tassativamente bisogno di essere indagato, spiegato, chiarito, interpretato; i fatti come tali, anche se incontrovertibili, spesso rimangono inesplorati, poco disponibili a cedere frammenti di verità.

A parte il rilievo che, a quanto sembra, gli unici a considerare la Shoah come un semplice fatto sono i negazionisti, che la contestano appunto in termini concreti (imprecisione nel computo delle vittime, difformità delle testimonianze, obiezioni tecniche sulle modalità di uccisione ecc.), nel caso dell'Olocausto appare evidente che per accordarsi sui fatti è sufficiente un grado minimo di buona fede; ed è quindi scontato che tutte le più recenti discussioni in merito, innanzitutto in Germania, pertengono non ai fatti, ma alla loro interpretazione. Così ad esempio, cursoriamente e senza intenzioni esaustive, pertiene all'interpretazione il quesito se lo sterminio fosse o non fosse concepibile al di fuori di un contesto di guerra (in particolare quella sul fronte orientale, che, come ha suggerito Götz Aly, fu pensata sin dall'inizio come un'impresa di annientamento parallela alla Shoah). Ugualmente, pertiene all'interpretazione il dubbio se figure come Eichmann vadano davvero considerate come incarnazioni della "banalità del male", o se questo giudizio non sia la conseguenza di una raffinata strategia difensiva dello stesso Eichmann: il che, fra l'altro, lascia da stabilire quale delle due tesi sia la più inquietante. Allo stesso modo, ha carattere interpretativo valutare se e in che misura la popolazione germanica rientrasse nella categoria dei "volenterosi carnefici di Hitler" (Daniel Goldhagen), con un'applicazione così estrema, capillare e spontanea dell'antisemitismo europeo otto-novecentesco da tramutare lo sterminio in una sorta di norma sociale, di identità politica o spirituale nazionale; o se la popolazione tedesca possa essere vista, senza nulla togliere all'enormità dei crimini e alle responsabilità dei singoli, anche come vittima dell'enorme

potere di condizionamento, e quindi di corruzione etica, del totalitarismo nazista, con il suo sradicamento di ogni libertà individuale. Ugualmente, pertiene all'interpretazione chiedersi se la rimozione delle sofferenze della popolazione civile, quale emerge da ultimo in *Storia naturale della distruzione* di Sebald, vada letta come parallela rispetto alle colpe dello sterminio, come elemento necessario di un'auto-assoluzione a buon mercato; oppure non derivi dall'introiezione dell'idea che ammettere la sofferenza dei tedeschi implichi, automaticamente, relativizzare quella di milioni di vittime dei tedeschi – e quindi presupponga un'identificazione così radicale nella colpa della Germania, nella propria identità storica di *Tätervolk*, tale da minimizzare o cancellare qualsiasi patimento subito.

Ancora, essendo i fatti del tutto incontestati, pertiene all'interpretazione il quesito se l'occultamento della propria partecipazione al regime nazista da parte di autori come Günter Grass o Martin Walser, sino ad ammissioni a dir poco tardive, sia stata una forma di opportunismo professionale legato alla cattiva coscienza; o se non vi sia stata una sorta di via intermedia tra la rimozione e la confessione piena e immediata, in cui le contraddizioni personali, le lacerazioni interiori, il sentimento di colpa e l'angoscia hanno operato come pungolo dell'attività creativa: un'opposizione postuma, più che un silenzio protratto, in cui l'impulso alla conoscenza si è espresso e liberato in forma artistica. E infine, in termini culturali più ampi, attiene all'interpretazione valutare dove si situi il punto di equilibrio tra considerare la Shoah come un evento di portata universalmente umana, esempio atroce che riassume in sé, proprio per la sua eccezionalità mostruosa, ogni genocidio e violenza della storia, o vederla come episodio legato specificamente all'identità ebraica delle vittime, con il rischio di aprire la strada a politiche della memoria a carattere strettamente etnico, religioso, nazionale o nazionalistico. Ma ancora prima, pertiene all'interpretazione la scelta stessa di identificarsi con i perseguitati e non con i persecutori, con le vittime della violenza più atroce e non con i loro carnefici (se si vuole, fatte salve tutte le proporzioni, sentirsi coinvolti nel destino di Walter Benjamin e non in quello di Alfred Rosenberg): scelta che non risiede nei fatti (nulla di più oggettivo della constatazione "sono fatti loro"), ma ha carattere interpretativo – a maggior ragione, come abbiamo visto, se si ritiene che l'amore sia una supra-interpretazione che presiede a tutte le altre. E ancora prima, la scelta di ricordare, di aprire questo processo conoscitivo e memoriale, ha carattere interpretativo.

8. Oltre all'Olocausto, un altro argomento "forte" usato nella polemica contro l'ermeneutica e il debolezza è quello che, piuttosto aggressivamente, si domanda cosa succederebbe se nei tribunali, anziché il motto "la legge è uguale per tutti", si trovasse scritto "non vi sono fatti ma solo interpretazioni". A parte il fatto che la legge è un insieme di testi che, per essere applicati, vanno interpretati, questa posizione trascura che tanto nel processo civile (che, con buona pace dell'oggettività diretta, si svolge integralmente attraverso lo scambio di dichiarazioni scritte), quanto nel processo penale, non ci si trova davanti a fatti nudi e crudi, ma ad eventi che vanno ricostruiti indiziariamente attraverso la mediazione di prove contraddittorie, perizie contrastanti, testimonianze incongruenti, supposizioni di ogni specie. La sentenza finale non verifica, accerta o conferma uno stato di fatto, piuttosto lo costruisce o statuisce: come già registrava il brocardo medievale *res iudicata pro veritate habetur*, la verità giudiziaria ha un carattere convenzionale. Così, nel caso specifico che ha dato pretesto a duri attacchi mediatici al pensiero debole, al centro del processo a un noto esponente politico c'era indubbiamente una serie di fatti: ma appunto, come ha dimostrato la sentenza d'appello, "si tratta sempre di fatti variamente interpretati, o interpretabili (intercettazioni, testimonianze, interrogatori, ecc.), che consentono, oltre ad eliminare le menzogne (la nipote di Mubarak), interpretazioni diverse e opposte (quelle dei difensori di B.). La verità che trionferà, se trionferà, sarà inevitabilmente relativa e fallibile. Relativa a chi l'ha accertata e giudicata (e condivisa). E fallibile

perché umana” (Martelli, 2011). In altri termini, ogni processo “finisce con una decisione, per quanto argomentata, e non con il mero riconoscimento di un’evidenza inconfutabile”, di un’oggettività scientifica grazie a cui i fatti accertati si trasformerebbero automaticamente in verità (Dal Lago, 2014: 96)<sup>12</sup>.

Particolari problemi sollevano appunto le testimonianze processuali, sempre esposte al rischio dell’inaffidabilità. La memoria umana, infatti, non è mai la riproduzione fedele e obiettiva di informazioni registrate con chiarezza nella *tabula rasa* della mente, riguardanti fatti effettivamente accaduti. Contrariamente a quanto si ritiene di solito, la memoria non ha un carattere passivo, ma è piuttosto una funzione attiva, creativa e in perenne movimento. In tal senso, come ha osservato Bodei, è erroneo ritenere che il ricordo “a caldo” sia più vero di quello evocato in seguito, che risulterebbe necessariamente indebolito, lacunoso o deformato. Al contrario, “anche il ricordo a caldo è già un’interpretazione. Esso viene spesso riscritto varie volte, come su un palinsesto, e non sempre la prima interpretazione è la migliore” (Bodei, 2004: IX): anzi, più si procede nell’elaborazione di ricordi vivi, intensi e dotati di un’eccedenza di senso, più si è in grado di cogliere in essi una molteplicità di dimensioni non immediatamente percepibili. “Sono soltanto i ricordi aproblematici, privi d’intrinseca vitalità (quelli che non impegnano emotivamente o cognitivamente) a non subire metamorfosi” (Bodei, 2004: IX): categoria a cui certo non appartengono i ricordi del testimone processuale, investito di ogni sorta di tensione e responsabilità. Proprio per il contesto in cui sono esplicitati, i ricordi giudiziari mostrano con evidenza che la memoria, in virtù della sua plasticità, è una ricostruzione che può essere influenzata, in misura anche notevole, da variabili quali le conoscenze o i pregiudizi del soggetto, la quantità di tempo trascorso, la presenza di ricordi o suggestioni di eventi analoghi, magari di grande risonanza mediatica, il modo in cui le domande sono formulate, l’autorevolezza di chi le pone, il desiderio di compiacere l’interlocutore (D’Alessandro, 2012: 65-66, con vari e interessanti esempi di falsi ricordi).

Non stupisce che una riprova di ciò sia fornita appunto dalla letteratura, ad esempio dal romanzo *Rosaura alle dieci* di Marco Denevi (1993), pubblicato originariamente nel 1955. Quella che appare come l’uccisione di una giovane donna da parte del marito, la sera stessa del matrimonio, viene presentata e contestualizzata attraverso una descrizione più ampia della loro vicenda, affidata dall’autore alle dichiarazioni di cinque personaggi distinti: la padrona della pensione La Madrileña di Buenos Aires, donna loquace, acuta e un po’ impicciona, ma di buoni sentimenti; un giovane intellettuale ospite della pensione, imbevuto del Nietzsche più fallocrate e superomista, provvisto di un’autostima a dir poco abbondante; il marito (apparentemente) colpevole, un pittore fragile e inibito, ma portatore di un’inattesa dignità; una zitella pensionante, dalla *pruderie* ipocrita e puntigliosa; e infine la vittima (o meglio una sua lettera), che in chiusa suggerisce che la donna è una persona completamente diversa da quella pensata sino a quel momento: non una fanciulla timida e palpitante, pronta a sfidare l’opposizione del padre per coronare il proprio sogno d’amore, ma una prostituta appena uscita di prigione, che in virtù di una serie di equivoci, fraintendimenti e visionarietà ostinatamente coltivate, viene imposta come moglie al pittore.

Non senza sottili ironie, le descrizioni e testimonianze dei personaggi forniscono, se non altro, gli elementi per intuire chi ha davvero ucciso la donna, e quindi permettono di giungere a una spiegazione “oggettiva”, anche se del tutto lacunosa, degli avvenimenti. Ma anche in questo caso, i fatti sono assolutamente inscindibili dalle interpretazioni: grazie alla varietà dei personaggi e allo stile differenziato con cui parlano, emerge molto più chiaramente la loro

<sup>12</sup> Lo studioso prosegue: “La pretesa che in un processo si accerti *comunque* la verità mi sembra patetica, cioè, letteralmente, un mero desiderio. Ai processi penali si addice pienamente ciò che Wittgenstein afferma delle regole, ovvero che si applicano, da un punto di vista logico, sempre ciecamente” (Dal Lago, 2014: 96).



personalità, il loro modo individuale di interpretare gli eventi, che l'andamento dei fatti. E che, alla fine, siano più interessanti le interpretazioni risulta anche dal fatto che, mano a mano che ci si avvicina alla spiegazione ultima, di pura trama, i capitoli del romanzo si fanno sensibilmente più brevi. Fra l'altro, i personaggi di contorno, nel loro ingerirsi in modo sistematico, parossistico e incontenibile nei fatti (e nelle lettere) altrui, sembrano affabili duplicazioni parodiche delle autorità investigative; e la pensione di Barrio del Once si presenta come una caricatura *gossip*, e tuttavia affettuosa, di uno Stato totalitario. Peraltro, la congerie di fraintendimenti dei personaggi promuove nel lettore un senso di irrealtà degli eventi, ulteriormente moltiplicato dal carattere fantasmatico o proiettivo dello snodo centrale della vicenda, dalla sproporzione diegetica tra fatti e interpretazioni, dall'identità cangiante (se non capovolta) della protagonista. Con buona pace dell'oggettività processuale, il caleidoscopio delle testimonianze di queste "moderne figurine di pensionanti metropolitani" è considerato del tutto verosimile anche dai giuristi: "La loro percezione del fatto, una volta che ne assurgano a ruolo di testimoni, produce la dissoluzione del fatto stesso in una molteplicità di versioni, *rectius* di fatti diversi tra loro inconciliabili *sub specie* di «verità razionale» unitaria, sussumibile sotto il paradigma (il mito) della «credibilità oltre ogni ragionevole dubbio»" (Paliero, 2012: 671-672) che dovrebbe guidare il giudice. È appunto la letteratura che, qui come altrove, decostruisce il mito della raffigurazione oggettiva, definitiva e indiscutibile della realtà; anche se quest'ultimo non cessa di far presa sull'immaginario collettivo, trasponendosi e riproponendosi, ad esempio, nel test del DNA, presentato illusoriamente come mezzo di scoperta e chiarimento di ogni reato (Paliero, 2012: 672).

9. Ma il ruolo della letteratura rispetto a ciò che accade nei tribunali è, per certi versi, ancora più ampio e strutturale. Il processo penale, infatti, può essere considerato come un insieme di modalità ricostruttive "volte all'accertamento della colpevolezza del presunto autore, l'imputato; e cioè alla costruzione di narrative che riconnettano l'atto di una persona, con determinate caratteristiche psichiche, a un evento lesivo dei diritti altrui e definito come reato. In altre parole, anche le decisioni penali si basano su ricostruzioni narrative dei fatti" (Verde, 2012: 553)<sup>13</sup>, cioè su un procedimento conoscitivo e interpretativo affine a quello letterario. A ben vedere, si tratta di una prospettiva teorica persino ovvia, a patto di superare i rigidi steccati disciplinari: grazie ad essa, il processo può essere considerato a tutti gli effetti come una narrazione, o meglio come un insieme di narrazioni, rispetto a cui il giudice si trova, con ogni evidenza, in una posizione non molto diversa da quella del lettore di un romanzo *noir* o criminale. Anche quest'ultimo, infatti, come il giudice, si trova a dover decidere fra due o più ricostruzioni di una determinata vicenda, orientandosi tra le testimonianze dirette o trasposte dei vari personaggi, tra le svolte, sorprese e cambiamenti che strutturano la vicenda narrativa: giungendo infine a farsi un'idea propria, il più possibile aderente ai fatti descritti nel racconto, da intendersi come la realtà di riferimento del giudizio. E come il giudice, anche il lettore è chiamato a preferire la spiegazione più sottile e articolata, quella che interpreta meglio, cioè di più e più in profondità, la vicenda in esame, riuscendo ad essere più fedele ai fatti, o al modo in cui i fatti si presentano.

Lo si può documentare, ad esempio, considerando il romanzo *L'indagine* dello scrittore argentino Juan José Saer, pubblicato in origine nel 1994: una grande costruzione narrativa che, pur non negando le regole del genere *noir*, di fatto le svuota o le supera in direzione di un'indagine più ampia, di una ricerca impegnata e sottile sugli sviluppi, gli equivoci e le aporie di ogni processo di conoscenza umana. Il romanzo inizia a Parigi, in una notte nevosa poco prima di Natale, con i dubbi e le incertezze del commissario Morvan, incaricato di risolvere una serie

---

<sup>13</sup> Il corsivo è nostro.



di omicidi apparentemente incomprensibile, in quanto priva di qualsiasi indizio utile. Le vittime, già ventisette, sono donne anziane e socievoli, perlopiù vedove, che sono state torturate, stuprate, sodomizzate e scempiate nei modi più mostruosi, con la naturalezza esatta e brutale dello squartamento di un macellaio, sino a togliere ai corpi "qualsiasi idea [...] di ente morfologicamente umano" (Saer, 2006: 102). L'enigma è reso ancora più insolubile dal fatto che, nonostante l'enorme rilievo mediatico di tali delitti, le vittime hanno ogni volta accolto cordialmente il proprio assassino, offrendogli l'aperitivo, ospitandolo a cena e spesso giocando con lui a carte.

A partire da un certo momento, dando conferma ad alcune spie lessicali precedenti, emerge peraltro che questa vicenda è narrata da un personaggio completamente diverso ed estraneo, un intellettuale argentino rientrato in patria dalla Francia per qualche settimana, che appunto racconta gli eventi a due amici. Tale duplicazione di piani narrativi apre innanzitutto alcune simmetrie od opposizioni strutturali (inverno parigino/estate argentina; neve/grande quantità di falene o farfalline che danzano intorno alle luci estive); ma soprattutto, agli abissi di interiorità messi in gioco dalla vicenda criminale (in riferimento all'assassino: "Vasti frammenti della sua vita gli scappavano di mano, e l'intima verità del suo proprio essere era per lui più inaccessibile e oscura del nero rovescio delle stelle") (Saer, 2006: 157), si contrappone il carattere "esteriore" degli interlocutori argentini. Essi infatti, "dimentichi di se stessi", sembrano aver deciso "di tuffarsi nel fiume dell'esterno e di lasciarsi trasportare, tranquilli, dalla corrente" (Saer, 2006: 184), ricavando da ciò, almeno in apparenza, una peculiare serenità.

Paiono così bene installati nel presente, tanto padroni delle proprie parole e delle proprie azioni, così bene intagliati in quanto a caratteri differenti e complementari, che sono come quegli attori in scena che, per il tempo di durata della commedia, godono il privilegio di vivere per l'esteriorità, o di essere essi stessi puramente esteriori, al riparo dagli strascichi del pensiero, dai sentimenti contraddittori, dalle sensazioni strane e dalle immagini frammentarie, incomprensibili e voraci, indipendenti da ogni logica e da ogni volontà, che formano il tessuto intimo della vita (Saer, 2006: 119-120).

In secondo luogo, la duplicazione di piani narrativi apre una serie di elementi post-moderni, che parrebbero persino troppo utili per le nostre tesi, ma che tuttavia non sono centrali: ad esempio, la rivendicazione che "la storia è uscita su tutti i giornali", che però lascia aperti i dubbi se essa sia fittizia o vera, ed anzi fa discutere sulla differenza tra veridicità della storia e veridicità di chi la racconta; o il fatto che i tre amici argentini si interessano a un dattiloscritto anonimo, un romanzo storico ambientato nell'accampamento greco di Troia, i cui personaggi principali sono due soldati di guardia alla tenda di Menelao. Mentre il più giovane, appena arrivato da Sparta, conosce perfettamente tutti gli avvenimenti bellici sino al più insignificante, il più vecchio, che vive da dieci anni nella pianura dello Scamandro, non ha mai visto da vicino un solo troiano: "Il Soldato Vecchio possiede la verità dell'esperienza e il Soldato Giovane la verità della finzione. Non sono mai identiche ma, benché di ordine differente, a volte possono non essere contraddittorie", anche se la prima pretende sempre di "essere più vera della seconda" (Saer, 2006: 129).

Benché intervallata dal dispiegarsi del secondo piano narrativo, prosegue ovviamente la vicenda parigina: e una prova concreta (un pezzetto di carta lasciato sul luogo dell'ultimo delitto) e alcuni riscontri logico-deduttivi portano Morvan a concludere, con definitiva certezza, che il colpevole è il suo primo subordinato e migliore amico, il commissario Lautret. Tuttavia, nel momento in cui il cerchio si stringe, ci si avvede che tutti gli indizi raccolti sono reversibili; le maglie della coscienza di Morvan si allentano, emergono in lui dati incongrui, ambivalenze insanabili e presentimenti abnormi ("Benché sapesse che qualcosa di orribile si avvicinava,

non provava, come tante altre volte, nessuna emozione”) (Saer, 2006: 146); e l’autore dei massacri risulta infine essere lo stesso Morvan. Si è così portati a rimeditare con attenzione sui vari indizi in tal senso, disseminati in precedenza con buona intensità: indizi che però il lettore depistato, in quanto identificato sin dall’inizio con Morvan, non aveva colto. Il fatto, di per sé, rientrerebbe appieno nelle convenzioni del genere letterario, come classico colpo di scena che capovolge ogni aspettativa del lettore: ma per la sua profondità e per l’articolazione psicologica che implica, tale svolta narrativa apre una dimensione ulteriore, propone un’interrogazione più ampia e radicale sulle modalità, difficoltà, incertezze e aporie tipiche di ogni processo di conoscenza.

Fra gli indizi di colpevolezza non raccolti, a parte la banale coincidenza di Morvan con l’identikit dell’assassino (uomo, intorno ai quarant’anni, ottima salute, notevole forza fisica, vita solitaria), va segnalata innanzitutto la sensazione di prossimità, affinità e imminenza del crimine percepita con frequenza (e con crescente angoscia) da Morvan, sino ad essere un vero e proprio *Leitmotiv* del racconto. In tal senso, ad esempio, l’incontro con “l’ombra stranamente vicina e tuttavia inaccessibile” (Saer, 2006: 36), vertiginosa e familiare, che Morvan sta inseguendo, minaccia di assumere sempre più un carattere di rivelazione inaudita (“L’imminenza di qualcosa di terribile lo agitava, non di un crimine, ma di una rivelazione – qualcosa che presentiva da mesi ma che non osava formulare in modo chiaro per timore forse che tale formulazione, per il suo significato atroce, strappandogli gli ultimi brandelli di speranza, non lo sprofondasse sul fondo definitivo della notte”) (Saer, 2006: 93-94). Analogo indizio non raccolto è il parallelismo tra la metodicità di Morvan e quella dell’assassino, che attua un rituale mostruoso segnato dalla pulsione ripetitiva e da una minuzia maniacale, con una messa in scena i cui dettagli, ogni volta identici, occupano “il posto esatto accordatogli dalla logica del delirio, unicamente valida per chi aveva elaborato il sistema, e intraducibile a qualsiasi lingua conosciuta” (Saer, 2006: 35). In tale “sistema di significati senza spaccature, e proprio per questo impenetrabile dall’esterno” (Saer, 2006: 100), non manca un nucleo paranoide, se è vera l’impressione di Morvan secondo cui, di fronte all’irredimibile caos del mondo, “solo l’uomo, o quel che fosse, che usciva a ripetere, quasi ogni notte, il rito invariabile di cui lui stesso aveva stabilito le leggi, era stato capace di ribellarsi e di creare, benché non fosse che per se stesso, un sistema intelligibile e organizzato” (Saer, 2006: 142).

Un’altra spia della colpevolezza del commissario, coglibile solo in seconda battuta, è l’opposizione speculare tra la pulizia di Morvan (il cui ufficio era sempre maniacalmente ordinato e lindo, senza un foglio di carta sulla scrivania o nel cestino) e i teatri dei crimini, con il “caos di sedie rovesciate, di piatti rotti, di libri sparsi e squinternati, di bruciature, di macchie di sugo, di cenere, di sangue, di escrementi, di vestiti stracciati, di lampade cadute e poltrone squarciate a coltellate da cui spuntavano molle ritorte” (Saer, 2006: 101); fatto salvo che l’assassino, prima di compiere il delitto, si spogliava “completamente per non macchiarsi di sangue, in bagno o in camera da letto, piegando i vestiti con cura, per poter uscire più tardi impeccabile in strada” (Saer, 2006: 37) dopo essersi fatto una doccia. In tutti questi casi di indizi nascosti, si propone con evidenza il tema del doppio, evocato sin dalla pagina d’inizio attraverso l’immagine dell’“ombra che lo perseguitava da nove mesi, immediata e tuttavia inafferrabile proprio come la sua stessa ombra” (Saer, 2006: 3). Il tema del doppio ritorna nel momento *clou* in cui Morvan, scoperto dalla polizia nella casa dell’ultima vittima appena massacrata, si guarda allo specchio.

Gli pareva che se avesse pulito il vapore che lo copriva, lo specchio gli avrebbe mostrato l’immagine dell’uomo, o quel che fosse, che stava cercando da nove mesi. Ma quando con movimenti maldestri e lenti chiuse il rubinetto e pulì lo specchio con il palmo della mano, benché lo specchio riflettesse la sua propria immagine, non la riconobbe come sua. Lui sapeva che lui era lui, Morvan, e

sapeva che stava guardando l'immagine di un uomo allo specchio, ma quell'immagine era quella di uno sconosciuto che vedeva per la prima volta in vita sua. Tra l'interno e l'esterno, i ponti faticosamente tesi giorno dopo giorno, dall'alba esitante e livida fino al centro stesso della notte, erano crollati (Saer, 2006: 155)<sup>14</sup>.

Il lettore, in maniera analoga al giudice di un processo, sembra trovarsi di fronte a un quadro ben definito. Ma le sorprese non finiscono qui, perché un altro dei tre amici argentini, per un gusto di sfida, di puntiglio o di malizia, riprende alcune obiezioni che aveva fatto in precedenza, e propone a questo punto un'altra versione della vicenda, del tutto diversa: secondo cui il colpevole, rimasto peraltro impunito, è il vice-commissario Lautret, già oggetto dei sospetti di Morvan. Si apre così, non solo in termini di *suspense* o di efficacia narrativa, ma anche nell'ottica giuridico-letteraria che stiamo sviluppando, una questione a dir poco interessante: perché, come abbiamo già anticipato, anche nel processo civile e penale le narrazioni/spiegazioni degli eventi sono costitutivamente plurime e diverse fra loro (rispettivamente, attore *vs* convenuto e accusa *vs* difesa). Fra l'altro, come è stato osservato, la narrativa del Novecento rispecchia questa situazione giuridica con particolare verosimiglianza, in quanto tende a disporsi in quel punto di incertezza, ricco peraltro di ulteriori conoscenze, in cui gli elementi di giudizio non sono univoci, vincolanti e definitivi. Infatti, "se la sentenza giudiziaria, o la risoluzione della *mystery story*, rappresentano la scelta, da parte di chi giudica, di una sola fra le tante versioni proposte dalle parti", dopo i fasti della narrativa ottocentesca il romanzo "vede svanire il mito del «narratore onnisciente», e i personaggi elaborano ciascuno il proprio *plot*, secondo i propri punti di vista; al lettore [...] il compito dell'interpretazione" (Verde, 2012: 567), in una posizione incerta, non garantita, esposta alle inevitabili oscillazioni del pensiero, del tutto equiparabile a quella del giudice.

In termini più dettagliati, nel processo giuridico l'accusa e la difesa (ovvero le parti del giudizio civile) propongono ciascuna una propria narrazione, possibilmente fondata su prove concrete o su racconti di testimoni a proprio vantaggio; e il giudice aderisce all'una o all'altra ricostruzione, o eventualmente ne elabora una terza. Le versioni dei fatti proposte dall'accusa e dalla difesa hanno struttura narrativa, spirito antagonistico e chiare finalità retorico-persuasive; e sono ovviamente di parte, cioè dubbie nella loro pretesa di verità, anche se sono basate su dati di fatto (o meglio sulla loro interpretazione) e su un opportuno montaggio delle sub-narrazioni dei testimoni. Spetta al giudice decidere, cioè scegliere una delle due storie antagoniste, adottando una narrazione definitiva che "è" la verità nel senso che "sta al posto" della verità, secondo il principio già analizzato per cui *res iudicata pro veritate habetur*. Questa messa in trama della vicenda criminale, con tutte le sue difficoltà, è appunto il compito della sentenza, giacché "«raccontare la storia» dei delinquenti è proprio la funzione delle sentenze penali" (Verde, 2012: 566). Il carattere definitivo di questa narrazione, almeno ai fini dell'assoluzione, della condanna o dell'irrogazione della pena, è un di più rispetto a ciò che accade normalmente nei romanzi contemporanei: dove, come abbiamo visto in Denevi e in Saer, di fronte al moltiplicarsi delle *fabulae*, alla duplicità e reversibilità degli indizi, al diffrangersi degli eventi, allo svanire del senso, il lettore può anche non adottare un'interpretazione risolutiva, restando piuttosto in ascolto della molteplicità. Ma il resto è molto simile, nonostante le ovvie resistenze dei giuristi che non amano essere guardati *en artiste*, quasi fossero dei romanzieri occulti, e preferiscono l'immagine di professionisti seri, concreti ed oggettivi. In altri termini, l'unica differenza tra la sentenza e il romanzo è che, rispetto all'incertezza e

<sup>14</sup> Il tema del doppio ha una sorta di eco o riflesso nel fatto che il soggetto narrante aveva a propria volta un fratello gemello, scomparso misteriosamente.



all'ambivalenza tipiche della *fiction*, "le narrative giudiziarie cercano invece di produrre sicurezza e chiarezza" (Verde, 2012: 568): il giudice, per garantire la certezza del diritto e la coesione sociale, *deve* decidere il processo – decisione che, con altrettanta buona fede, potrà poi essere riformata da un altro giudice.

Proseguendo nel nostro parallelismo, quindi, il lettore de *L'indagine*, in maniera del tutto analoga al giudice, è spontaneamente invitato a scegliere tra le due versioni. La prima, quella che ha come colpevole Morvan, appare articolata e verosimile, più attenta ai moti interiori, propriamente ascrivibile alla forma letterario-conoscitiva del romanzo. Lo snodo psichiatrico centrale della vicenda è il fatto che, sotto il velo di un sogno ricorrente, legato a episodi di sonnambulismo profondo, il colpevole rimuove completamente i massacri compiuti ("Gli psichiatri le dissero che, in certe forme di schizofrenia, si produce uno sdoppiamento totale della personalità, e le azioni che il soggetto compie durante il periodo di sdoppiamento non arrivano mai alla sua coscienza, interamente occupata da un offuscamento delirante [...]. Né prima, né durante, né dopo Morvan era al corrente dei crimini che commetteva") (Saer, 2006: 163). Tale snodo centrale è sostenuto da una teorizzazione freudiana, con una misurata anamnesi del passato familiare di Morvan (in particolare l'abbandono immediato da parte della madre, subito dopo la nascita), che emerge già all'inizio del racconto. Vi sono però anche aperture junghiane: nel sogno ricorrente, ad esempio, compaiono banconote effigiate con mostri della mitologia (Scilla, Cariddi, Gorgone, Chimera), dèi di una città abnorme e concentrazionaria di cui Morvan è da sempre prigioniero (nel momento *clou*: "Per la prima volta da quando faceva quel sogno, Morvan capì che quella città si ergeva nel più profondo di se stesso, e che dal primo istante in cui era apparso nell'aria di questo mondo, non aveva mai trasposto le sue mura per uscire verso un improbabile esterno") (Saer, 2006: 154). Analogamente junghiana è l'ipotesi che i delitti siano il risultato dell'incarnazione di un dio sconosciuto, di "una forza ignota, parassita, [...] una presenza oscura simile a un idolo arcaico e sanguinario" (Saer, 2006: 139), che emerge dall'inconscio travolgendo ogni struttura dell'io; e lo stesso vale per il *Leitmotiv* costituito da un libro di mitologia dell'infanzia di Morvan, con un toro intollerabilmente bianco, dalle corna a forma di mezzaluna, che dopo aver rapito una ninfa su una spiaggia fenicia la porta per mare sino a Creta, e lì la violenta "eternamente" (Saer, 2006: 170) e senza sosta, terrorizzata, sotto un platano.

Pur conservando *inevitabili* incertezze, ambiguità e oscurità, queste spiegazioni si configurano come un'apertura del sistema di significati "chiuso", paranoico e autoreferenziale visto in apertura, laddove la vicenda criminale appariva come indecifrabile, muta, in traducibile in qualsiasi altro linguaggio, e quindi impenetrabile sino all'asemia. Rispetto a questa versione, quella che invece vuole colpevole Lautret è sbrigativa e assai più fattuale, quasi fosse la sceneggiatura di un telefilm: e da telefilm è appunto la caratteristica spiegazione/confessione finale degli eventi, pragmatica e opportunamente semplificata, e come tale poco convincente.

[Lautret] quella mattina aspettò che madame Mouton uscisse a fare la spesa, la seguì, e fece finta di incontrarla per caso al supermercato. [...] Per il suo piano, aveva bisogno di due bottiglie, ma la prima l'aveva introdotta lui stesso nel supermercato, dopo averla aperta in casa sua la notte precedente, averci messo un sonnifero, e averla richiusa con cura. [...] La dose che aveva messo nello champagne era calcolata perché l'effetto del sonnifero durasse da due a tre ore. [...] Entrò alle otto e mezza e li trovò addormentati. Svestì Morvan, decapitò madame Mouton sul corpo di Morvan perché il sangue colasse su di lui, e gli infilò e gli tolse i guanti di lattice per imprimerci le sue impronte digitali, [...] mise le dita di Morvan a contatto con il mazzo di chiavi e con il pacchetto di guanti [...]. Poi cambiò la bottiglia di champagne con quella senza



sonnifero [...]. Da lì raggiunse direttamente l'appartamento di Morvan, dove lasciò il pacchetto di guanti e il mazzo di chiavi (Saer, 2006: 176-179).

A parte qualche incongruenza probabilmente voluta (chi apre a Lautret la porta dell'appartamento di madame Mouton, se i due dormono per effetto del sonnifero? Di che mazzo di chiavi si tratta, e che senso ha riportarlo a casa di Morvan?), l'impressione di scarsa verosimiglianza è data non solo dal carattere pratico e semplificato, da pura trama giallistico-poliziesca, di questa spiegazione degli eventi, ma anche dalla psicologia un po' sbrigativa sottostante alla ricostruzione: per cui l'allegro dongiovanni Lautret, come tale dissoluto e immorale, sarebbe senz'altro plausibile anche come stupratore e torturatore di donne anziane; mentre queste abnormità sessuali sono molto più credibili in un personaggio solitario, anafettivo e sessualmente bloccato come Morvan, vero e proprio "meccanismo costruito per effettuare un solo movimento e condannato a ripeterlo in continuazione [...], senza la più remota possibilità di uscire da tale schema" (Saer, 2006: 167). Se qui il lettore, come il giudice di fronte alle tesi dell'accusa e della difesa, è chiamato a scegliere tra le due ricostruzioni, tra la raffinata struttura conoscitiva del romanzo e quella più approssimativa del telefilm, non stupisce che alla fine sia indotto a preferire la versione più sottile e articolata, quella che spiega meglio, di più e più in profondità: la ricostruzione che, proprio per la sua articolazione, dà più da pensare, e al contempo riesce ad essere più fedele ai fatti, o al modo in cui i fatti si presentano. E lo stesso accade anche di fronte a posizioni filosofiche diverse e antagoniste, dove risultano largamente preferibili quelle postmoderne, per quanto cangianti, molteplici e all'apparenza sfuggenti, rispetto a quelle più approssimate e semplificatrici, che preferiscono ignorare "la distorsione senza nome che pullula nel rovescio stesso della luce, agitandosi confusa come nei piani senza fondo e sempre più oscuri di uno specchio spento e mobile [...], lasciandosi cullare dall'apparenza spessa e brillante delle cose che, in mancanza di una nomenclatura più sottile, continuiamo a chiamare reali" (Saer, 2006: 33).

10. È appunto la letteratura che si assume il compito di andare oltre e più in profondità rispetto all'apparenza delle cose, ai semplici e preliminari risultati della loro percezione diretta: muovendo, se si vuole, in direzione di quel nietzscheano "sapere della superficie" che è al contempo fedeltà al darsi molteplice delle cose, alla loro inesauribile ricchezza di prospettive, e rifiuto di appagarsi della loro banale oggettività o misurabilità (Vozza, 1988). In questo ambito di indagine e di testimonianza, diverso tanto dall'astrazione filosofica quanto dall'oggettivazione scientifica, la letteratura adempie la sua funzione di conoscenza del mondo: ed è appunto l'accesso al simbolico, la costitutiva metaforicità della scrittura letteraria, l'elemento che aiuta a comprendere e interpretare meglio il reale, anche nei suoi elementi più semplici e quotidiani. Si pensi per esempio alle mani, strumenti normali della prensione e del tatto, e quindi organi del corpo direttamente legati alla sfera della percezione (*aisthesis*). Proprio per tale natura quotidiana e strumentale, le mani rischiano di parerci del tutto ovvie, nella loro appartenenza all'io e nella loro subordinazione ai nostri progetti immediati. Al contrario, la letteratura suggerisce un interessante cambio di prospettiva, un'inedita e tuttavia ricca problematizzazione: come si vede ad esempio in un passo della *Nausea* di Sartre, tutto giocato sulla dialettica tra appartenenza (vedo la mia mano/sento la mia mano/sono io) e indipendenza, prossimità e distanza, identità e metamorfosi vieppiù radicale. Le mani del protagonista Roquentin perdono infatti il loro carattere consueto e propriamente umano, e vanno incontro a trasformazioni oblique ed inquietanti (bestia rovesciata, granchio, pesce).

Vedo la mia mano che si schiude sul tavolo. Essa vive – sono io. Si apre, le dita si spiegano e si tendono. È posata sul dorso. Mi mostra il suo ventre grasso.

Sembra una bestia rovesciata. Le dita sono le zampe. Mi diverto a muoverle, in fretta, come le zampe d'un granchio caduto sul dorso. Il granchio è morto, le zampe si rattrappiscono, si richiudono sul ventre della mia mano. Vedo le unghie – la sola cosa di me che non viva. E ancora. La mia mano si rivolta, si stende pancia a terra, adesso mi presenta il dorso. Un dorso argentato, un po' brillante – sembrerebbe un pesce, se non avesse dei peli rossi al principio delle falangi. Sento la mia mano. Sono io, queste due bestie che s'agitano all'estremità delle mie braccia (Sartre, 1980: 155).

Obiettare in modo un po' ovvio che, ontologicamente, la mano "non" è un granchio o un pesce, impedisce già di cogliere diversi aspetti materiali e puramente dimensionali della mano stessa; ma soprattutto, impedisce di cogliere alcuni nuclei conoscitivi assai più interessanti. È infatti legittimo vedere in queste mani teriomorfe, o nella percezione abnorme che ne ha Roquentin, un'eloquente testimonianza di quello spaesamento, straniamento o alienazione che, nella modernità più avanzata, viene a toccare anche le realtà più immediate. Tale sospensione (o definitiva rottura) del nesso tra le mani e la loro funzione pratica, con il parallelo attivarsi di sovra-significati eccedenti, non dischiude l'apertura di un senso diverso, la possibilità di un'emancipazione dalla performatività sociale, né allude a quella disseminazione del senso in una molteplicità irriducibile, che tanto preoccupa gli ex-postmoderni convertiti all'ontologia di Searle; dischiude propriamente la perdita del senso. In altri termini, suggerisce la possibilità che dietro ai rapporti normali e codificati, che costituiscono la trama della quotidianità sociale, non vi sia altro che abnormità e minaccia: vissuto individuale o verità collettiva tutt'altro che infrequente, e non necessariamente da confinarsi all'esistenzialismo del Novecento, se solo si pensa a ciò che sta dietro alla "normalità funzionale" dei rapporti economici, sociali, geopolitici, etnico-religiosi, di genere o familiari.

Tanto innaturali paiono queste mani della Nausea, quanto naturale e spontaneo è il movimento della mano di una donna che, nel *Diario di Andrés Fava* di Julio Cortázar, canta dei *Lieder* accompagnata da un amico al pianoforte.

La lampada li avvolge, li protegge la loro allegria. Giocano, *ils jouent*. Vedo la mano destra di Mimì che la aiuta sul piano a marcare la melodia (leggono qualcosa per la prima volta). La mano procede tastando lievemente, una previsione dei campi vicini. Guardo il suo mignolo, leggermente alzato mentre le altre dita tessono figure; poi cade, esatto, in un re naturale. La mano sale, nascono altre geometrie, e il mignolo è come estraneo, fino a sospendersi a un tratto nella posizione precedente, ripetere la nota, ritirarsi... (Cortázar, 2008: 68)<sup>15</sup>.

Tale naturalità o automatismo dei movimenti di Mimì cela però qualcosa di più profondo, una sorta di spossamento dei due musicisti da parte della musica, che individua tuttavia una loro identità più piena ("Sono veramente loro adesso, quando non sono loro ma la musica")(Cortázar, 2008: 68) – circostanza che coincide con quello che Heidegger riteneva il nucleo più profondo dell'esperienza artistica, *Ereignis* (evento) che si compie attraverso un *Übereignen*, una reciproca appropriazione-espropriazione tra soggetto ed Essere.

E tutto avviene senza che Mimì (con l'attenzione nella voce, negli occhi) lo sappia. Io solo vedo ordirsi quei ritmi nello spazio. Io solo assisto all'ordinamento del suo corpo in un modo che non è il suo, pur essendolo tanto. Sì, l'artista è colui che *cede*; e la qualità del suo cedere dà la misura della sua arte.

<sup>15</sup> La traduzione è leggermente modificata.

Tanti modi di posare un dito su una tastiera, e solo uno in cui il segno musicale e l'attento abbandono dell'interprete coincidono per creare il campo che non è più loro, che li usa: *lieder*, poesia, quadro.  
(Non confondo creatore e interprete; parlo di quell'istanza occasionale e meravigliosa in cui non ci sono più differenze) (Cortázar, 2008: 68-69).

Il gioco dei due musicisti (che appunto *juegan, ils jouent*, "entrano in gioco come se fosse sempre la prima volta. Scoprono, dissentono, avanzano, e la musica pare li stia usando per guardarsi; nella voce di Mimì la immagino calma, felice di essere felicità") (Cortázar, 2008: 68) non è altro che lo *Spiel* di Gadamer, ovvero quel gioco che costituisce l'essenza dell'esperienza artistica in quanto esperienza che trascende chi la compie; giacché, come si vede qui con la massima chiarezza, nei due musicisti "usati" dalla musica per manifestarsi, per prendere corpo, "ogni giocare è un esser-giocato" (Gadamer, 1989: 137)<sup>16</sup>, e "l'autentico soggetto del gioco [...] non è il giocatore, ma il gioco stesso" (Gadamer, 1989: 138), ovvero la musica.

Altrettanto naturali della mano di Mimì, ma di quella peculiare (e tuttavia ingannevole) naturalezza della seduzione amorosa, intrisa di soggettività, sono le mani di un passo di *Ra-yuela* di Cortázar. Così appunto è descritto, in un caffè parigino, il primo incontro del protagonista Horacio Oliveira con una donna sconosciuta, Pola, che diverrà poi sua amante.

Con Pola furono le mani, come sempre. C'è il tramonto, c'è la stanchezza di aver perduto tempo nei caffè, leggendo giornali che sono sempre il medesimo giornale, c'è come un nodo di birra che stringe leggermente all'altezza dello stomaco. Si è disponibili per tutto, si potrebbe cadere nelle peggiori trappole dell'inerzia o dell'abbandono, ed ecco una donna apre la borsetta per pagare il café-crème, le dita giocano un attimo con la chiusura sempre imperfetta della borsetta. Si ha l'impressione che la chiusura impedisca l'entrata in una casa zodiacale, che quando le dita di quella donna troveranno il modo di far scorrere la sottile biella dorata e con un mezzo giro impercettibile si libererà la cerniera, un'irruzione debba abbagliare gli avventori imbevuti di pernod e di Giro di Francia, o meglio debbano essere ingoiati, un imbuto di velluto viola scardinerà il mondo (Cortázar, 2004: 366).

L'attrazione, ovvero una dimensione affettiva della percezione, moltiplica la tattilità delle mani, e produce una conoscenza più diretta, intensa e vicina, in un contatto che è sempre inevitabilmente reciproco, e quindi relazionale.

Ma Oliveira era sempre fermo sulle mani, come sempre lo attraevano le mani delle donne, sentiva la necessità di toccarle, di passare le dita su ciascuna falange, esplorare con movimenti di cinesiologo giapponese la via impercettibile delle vene, rendersi conto delle condizioni delle unghie, indovinare chioromanticamente linee nefaste e monti propizi, udire il fragore della luna appoggiando contro l'orecchio la palma di una piccola mano un po' umida a causa dell'amore o di una tazza di tè (Cortázar, 2004: 367).

La tattilità della mano, così potenziata in termini affettivi, acquista in novità, attenzione e fedeltà, e si trasforma in una limpida metafora della creazione artistica: una conoscenza più piena, ricca e profonda, in quanto affettivamente connotata. Ciò accade in un passo che, per la verità, si riferisce al rapporto di Oliveira con un'altra donna, la Maga: dove la tattilità della mano fa tutt'uno con la sensualità della scrittura, in una piena (e tuttavia libera) adesione al

<sup>16</sup> Il corsivo è nel testo originale.

corpo della donna, la cui bocca è sempre di nuovo colta, inventata e trasfigurata nel gesto d'amore.

Tocco la tua bocca, con un dito tocco l'orlo della tua bocca, la sto disegnando come se uscisse dalle mie mani, come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse, e mi basta chiudere gli occhi per disfare tutto e ricominciare, ogni volta faccio nascere la bocca che desidero, la bocca che la mia mano sceglie e ti disegna in volto, una bocca scelta fra tutte, con sovrana libertà scelta da me per disegnarla con la mia mano sul tuo volto, e che per un caso che non cerco di capire coincide esattamente con la tua bocca che sorride sotto quella che la mia mano ti disegna (Cortázar, 2004: 42).

11. Come si vede, l'esperienza letteraria (la ricchezza e prensilità della scrittura, capace di dar conto del mondo e di aderirvi con amore) determina un arricchimento e una moltiplicazione della sfera percettiva, che si risolve in un aumento della conoscenza. Ed è appunto grazie alla sua connotazione affettiva che la letteratura mobilita queste potenzialità percettive, e quindi conoscitive, presenti in ciascuno. E forse a questo allude uno dei primi *Sonetti a Orfeo* di Rilke (I, II), in cui la fanciulla protagonista è certo la giovane dedicataria del ciclo, morta di leucemia alla fine del 1919, evocata e ricreata dalla parola poetica; ma è anche la poesia stessa, come testimoniano la struttura circolare del sonetto, in cui la fine viene a coincidere con l'inizio, e l'esplicito declinare della giovane quando la composizione si chiude. La poesia è di regola, per il Rilke maturo, uno spazio di interiorizzazione affettiva, ma anche un luogo di memoria e quindi di salvazione: luogo in cui, in questo sonetto, riposa non solo la fanciulla, ma tutto il mondo ad essa (fanciulla-poesia) affidato. Tuttavia l'immagine del sonno, nel suo esplicito legame con l'attività creativa e lo spazio testuale, sembra rinviare anche a quella sorta di percezione, sensibilità o propensione "poetica" dormiente in ciascuno, non solo nello scrittore ("E in me dormì. Tutto fu il suo dormire"): quell'apertura, corrispondenza o adesione intima, attivata dalla lettura del testo o dalla letterarietà ad esso sottostante, che permette di conoscere davvero il mondo, di ammirarlo ed amarlo pieni di stupore, grazie alla specifica dimensione affettiva della parola poetica (il *fühlen* della *fühlbare Ferne* e della *gefühlte Wiese*).

E quasi una fanciulla era. Da questa  
felicità di canto e lira nacque,  
rifulse nella trasparente veste  
primaverile e nel mio udito giacque.

E in me dormì. Tutto fu il suo dormire:  
gli alberi che ammiravo, le distese  
sensibili, le grandi praterie  
presenti e lo stupore che mi prese.

Dormiva il mondo. O dio del canto, come  
l'hai tu compiuta senza ch'ella prima  
volesse essere desta? È nata e dorme.

E la sua morte? Non cadrà nel nulla  
questo tuo canto, troverà una rima?  
Ma da me dove inclina...? Una fanciulla... (Rilke, 1955: 39)



Sono numerose, in Rilke, le evenienze di questo esplicito affidare (o affidarsi) del mondo alla parola poetica, al suo specifico connubio di conoscenza e affettività. Un altro esempio di questo rapporto con il mondo mediato dalla letteratura, così diverso da quello delle ontologie di impianto analitico, si può trovare in una lettera di Rilke alla moglie Clara, scritta da Parigi il 20 settembre 1907. Si tratta di una lettera privata, quindi non di un'opera poetica o letteraria; in cui tuttavia, come ha osservato Todorov (2010: 142-143), si raggiunge un caratteristico, esemplare punto di mediazione tra l'arte e la vita. In essa compare la luna, di cui abbiamo già parlato in apertura.



Nella tua penultima lettera mi scrivevi ancora della luminosa falce di luna in alto nella sera, che è così familiare anche a Ruth – ma qui da me è già diventata una luna quasi piena, che attende pallida, nel pallido cielo della sera, che intorno a lei si faccia buio; e che, poi, splende a sinistra sul piccolo giardino del convento, così che io, andando a dormire, la sento dovunque all'esterno, senza propriamente vederla: sulla cupola della chiesa, nei castagni spogli, nell'aria che rimane buia ma diviene del tutto trasparente e quasi rispecchiante, in alcuni luoghi, come un vetro su un'immagine scura. Spesso mi giova avere di fronte una notte reale, la notte che è del piccolo giardino; e anche un piccolo giardino ha una grande notte. [...] Ora la mia via è di nuovo tranquilla, solo un passo isolato ogni tanto, ogni tanto una carrozza; e fra un momento, lo so, il bastone del cieco risuonerà sul bordo del marciapiedi: perché è l'ora in cui ritorna a casa. E tutto questo è, per l'udito, esattamente ciò che guardare nel cielo è per gli occhi: così regolare emerge tutto a precisi intervalli, e crea immagini, ed è mille miglia lontano e tuttavia pieno di comprensibilità, e pieno di acquisto per il cuore solitario – che interpreta, e ama, il modo di appoggiarsi a tutto questo, nell'incommensurabilità che inizia subito accanto a lui (Rilke, 1950: I, 178-179).

Tale appoggiarsi alle cose del mondo è certo un atto di reggersi, di sostenersi o mantenersi saldi di fronte all'oscurità, all'infinito senza misura, alla voragine spalancata dalla notte; ma è anche un soffermarsi presso il mondo con amore, con la fiducia che proviene da un rapporto condiviso, da un affetto intenso e consolidato. In tal senso, questa lettera di Rilke è anche l'occasione per un piccolo esperimento cognitivo: perché se il lettore ha avuto la tentazione di saltare questo passo per "seguire il ragionamento" o "arrivare alle conclusioni", si è appunto posto nella condizione di perdere il senso del ragionamento, quel nucleo centrale che consiste nella sosta, nell'attenzione partecipe e affettuosa, nella contemplazione del mondo. E il fatto che nessuno (per primo chi scrive) sia esente da tale tentazione, è l'indizio di quanto questa mentalità funzionalistica sia radicata e diffusa nella contemporaneità. È appunto compito della letteratura proporre un modello diverso, una forma più piena e adeguata di rapporto con il reale: come afferma Hegel nell'*Estetica*, con l'avvertenza che l'intelletto a cui si riferisce non è solo quello filosofico; è, più in generale, quella razionalità tecnica e funzionale che guida l'intero processo della modernità.

In generale l'arte ama indugiare nel particolare. L'intelletto si affretta, perché o subito riunisce il molteplice teoricamente secondo punti di vista universali e lo volatilizza in riflessioni e categorie, o lo sottomette a fini praticamente determinati, cosicché il particolare e il singolo non giungono ad affermare i loro diritti. Perciò all'intelletto appare inutile ed ozioso il trattenersi su ciò che conformemente a questa posizione può conservare solo un valore relativo. Ma agli occhi della concezione e configurazione poetica ogni parte, ogni momento deve essere per sé interessante, per sé vivente, ed essa indugia quindi con

gioia nel singolo, lo dipinge con amore e lo tratta come una totalità per sé (Hegel, 1997: II, 1097).

### Bibliografia

- BODEL, Remo (2004) *L'arcipelago e gli abissi*, introduzione a Paul RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, tr. N. Salomon, Bologna, Il Mulino, pp. VII-XVII.
- CERVELLIONE, Laura (2013) "Chi è il nuovo realista: il caro vecchio pragmatista (con il vizio del colpevolismo)", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 41-53.
- CORTÁZAR, Julio (2004) *Il gioco del mondo (Rayuela)*, tr. F. Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi.
- (2008) *Diario di Andrés Fava*, tr. P. Tomasinelli, Roma, Voland.
- D'AGOSTINI, Franca (2013) *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- D'ALESSANDRO, Francesco (2012) "Stato di necessità, tecniche di neutralizzazione e attendibilità delle dichiarazioni testimoniali: tre spunti di riflessione giuridica dalla lettura delle opere di Daniel Defoe", in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 55-67.
- DAL LAGO, Alessandro (2014) *I benpensanti. Contro i tutori dell'ordine filosofico*, Genova, Il Melangolo.
- DENEVI, Marco (1993) *Rosaura alle dieci*, tr. G. Felici, Palermo, Sellerio.
- FABBRI, Paolo (2012) "Natura, naturalismo, ontologia: in che senso? - Conversazione con Gianfranco Marrone", in G. Marrone, ed., *Semiotica della natura (natura della semiotica)*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 25-40.
- FERRARIS, Maurizio (2013) *Realismo positivo*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- FUMAROLI, Marc (2011) "Siamo allegorie o algoritmi? La sfida per capire il mondo tra letteratura e scienza", *La Repubblica*, 19 maggio.
- GADAMER, Hans Georg (1989) *Verità e metodo*, tr. G. Vattimo, Milano, Bompiani.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997) *Estetica*, tr. N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi.
- HORKHEIMER, Max e Theodor W. ADORNO (1966) *Dialettica dell'illuminismo*, tr. R. Solmi, Torino, Einaudi.
- JEDLOWSKI, Paolo (2012) "Un costruzionismo ben temperato", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 69-80.
- KANT, Immanuel (1997) *Critica del Giudizio*, tr. A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza.
- MAGNANI, Lorenzo (2013) "Reductio ad Hitlerum", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 65-79.
- MARTELLI, Michele (2011) "Debolismo, nuovo realismo o scetticismo?", *MicroMega online*, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/debolismo-nuovo-realismo-o-scetticismo/>
- MARTÍN, Francisco José (1999) *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- MARTÍN, Francisco José (2005) "Hacer concepto. *Meditaciones del Quijote y filosofía española*", *Revista de Occidente*, 288, pp. 81-105.
- (2006) *Introduzione a María ZAMBRANO, Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, ed. F. J. Martín, Firenze, Le Lettere, pp. 5-38.
- (2009) "El Genio Filosófico de la Literatura", in M. Garrido, N. R. Orringer, L. M. Valdés e M. M. Valdés, ed., *El legado filosófico español e hispanoamericano del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 83-101.
- (2011) "«Pensar por ensayos». El Ensayo en la España del Siglo XX", *La Torre del Virrey*, 360, pp. 1-23.
- MENZIO, Pino (1994) *Il viaggio dei filosofi. La metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*, Moncalieri, CIRVI.
- (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884>
- (2014) "Ritorno alle cose, amore per le cose. Lo spazio etico della letteratura", *Enthymema*, X, pp. 69-93, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3998>
- NIETZSCHE, Friedrich (1975) *Frammenti postumi 1885-1887*, tr. S. Giametta, Milano, Adelphi.
- PALIERO, Carlo Enrico (2012) "Verità e distorsioni nel racconto «mediatico» della giustizia. Uno sguardo d'insieme", in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 667-676.
- REGAZZONI, Simone (2013) "Il nuovo realismo in decostruzione", in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, ed., *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Melangolo, pp. 81-93.
- RIGOTTI, Francesca (2012) "Giustizia, verità e realismo", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 11-19.
- (2013) *Nuova filosofia delle piccole cose*, Novara, Interlinea.
- RILKE, Rainer Maria (1950) *Briefe*, Wiesbaden, Insel-Verlag.
- (1955) *Poesie*, tr. G. Pintor, Torino, Einaudi.
- ROVATTI, Pier Aldo (2011) *Inattualità del pensiero debole*, Udine, Forum.
- SAER, Juan José (2006) *L'indagine*, tr. P. Tomasinelli, Torino, Einaudi.
- SARTRE, Jean-Paul (1980) *La nausea*, tr. B. Fonzi, Milano, Mondadori.
- SCHÜTZ, Alfred (1979) *Saggi sociologici*, ed. A. Izzo, Torino, Utet.
- TODOROV, Tzvetan (2010) *La bellezza salverà il mondo. Wilde, Rilke, Cvetaeva*, tr. E. Lana, Milano, Garzanti.
- UNGARETTI, Giuseppe (2009) *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori.
- VATTIMO, Gianni (1983) "Dialettica, differenza, pensiero debole", in G. Vattimo e P. A. Rovatti, ed., *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, pp. 12-28.
- (2009) *Addio alla verità*, Roma, Meltemi.
- (2012) *Della realtà. Fini della filosofia*, Milano, Garzanti.

VECA, Salvatore (2012) "Molto rumore per nulla", *Paradoxa*, VI/3 (*New Realism. Molto rumore per nulla*, ed. F. Rigotti), pp. 20-33.

VERDE, Alfredo (2012) "«Tua è la colpa!»: narrative penali, narrative di *fiction* e costruzione della «verità», in G. Forti, C. Mazzucato e A. Visconti, ed., *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 548-573.

VOZZA, Marco (1988) *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*, Napoli, Liguori.

YOURCENAR, Marguerite (1991) *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard.

ZAMBRANO, María (2001) *L'uomo e il divino*, tr. G. Ferraro, Roma, Edizioni Lavoro.

