

Una forma del pensiero. Ortega y Gasset e il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura*

PINO MENZIO

Riassunto

Il saggio è un contesto in cui la letteratura si propone come modello per la filosofia, in quanto rende disponibili al pensiero astratto alcune delle proprie caratteristiche più importanti: uno sguardo affettivamente connotato; una più intima e profonda conoscenza della realtà, capace di coglierne l'essenza; l'esposizione alla positività, ma anche alla negatività dell'esperienza; la consapevolezza della polisemia del linguaggio. Nonostante alcune recenti polemiche, questi caratteri confermano il ruolo centrale dell'ermeneutica nell'interpretazione della cultura e delle società contemporanee.

Parole chiave: Filosofia della letteratura, etica della letteratura, ermeneutica.

Una forma del pensamiento. Ortega y Gasset y el ensayo como espacio común entre filosofía y literatura

Resumen

El ensayo es un espacio en el que la literatura se presenta como un modelo para la filosofía, ya que pone a disposición del pensamiento abstracto algunas de sus características más importantes: una mirada connotada emocionalmente; un conocimiento más íntimo y profundo de la realidad, capaz de captar su esencia; la exposición a la positividad, pero también a la negatividad de la experiencia; la conciencia de la polisemia del lenguaje. A pesar de algunas controversias recientes, estas características confirman el papel central de la hermenéutica en la interpretación de la cultura y las sociedades contemporáneas.

Palabras clave: Filosofía de la literatura, ética de la literatura, hermenéutica.



1. Talvolta, la filosofia e la letteratura sono considerate come regioni del mondo piuttosto distanti fra loro, e come tali collegate in modo saltuario e relativamente difficoltoso, con quelle linee aeree *low cost* e un po' improbabili, di cui è meglio diffidare. In altri casi, sono viste come territori confinanti (o potenzialmente tali), i cui confini vanno però tracciati e presidiati con cura, se non con muri, barriere o intralci di vario tipo. C'è però una terza ipotesi, probabilmente preferibile, che interpreta la filosofia e la letteratura come due entità territoriali (fuor di metafora, come due campi o contesti dell'esperienza intellettuale) sovrapponibili in misura abbastanza consistente, venendo a creare uno spazio comune e condiviso, un'area di reciproco scambio e arricchimento. Una fra le principali testimonianze di questo spazio comune, e insieme uno dei modi migliori per esplorarlo, è costituito dal saggio, in quanto specifica forma del pensiero: cioè come linea, traccia, scia o cartografia di una conoscenza concettuale e intellettuale disposta in una particolare forma, la cui manifestazione è sottoposta ad alcune regole o

* Per la cara Vale.

qualità espressive e formali, cioè letterarie, che al contempo contengono tale conoscenza e le permettono di esplicitarsi. Che il saggio sia testimonianza di questo incrocio o spazio comune tra filosofia e letteratura è, ovviamente, più chiaro quando la scrittura saggistica ha per oggetto una o più opere narrative o poetiche, o l'esperienza letteraria nel suo complesso: casi in cui l'interazione tra filosofia e letteratura si svolge *in rebus ipsis*, e che tuttavia non sono esenti da problemi, dati in particolare dall'inclinazione filosofica a considerare la letteratura come una semplice convalida di verità stabilite altrove, con conseguenti pressioni o forzature nei confronti del testo. Ma anche nella sua veste più generale, cioè quando non si occupa direttamente di un'opera letteraria, il saggio può essere visto come sede, testimonianza, laboratorio o paradigma di un'interazione tra letteratura e filosofia a carattere più profondo e strutturale, che merita di essere indagata con la massima attenzione.

Innanzitutto, se è vero che tanto la letteratura quanto la filosofia sono forme di conoscenza e di interpretazione del mondo, ci si può domandare se nel saggio – preso sul serio come forma del pensiero, cioè come spazio comune tra filosofia e letteratura – la conoscenza filosofica non possa apprendere qualcosa dalla conoscenza letteraria; e se, di conseguenza e circolarmente, non possa dare corpo a tale apprendimento appunto nella sede del saggio. In tal senso, la conoscenza letteraria si caratterizza *in primis* per essere intimamente connotata in termini affettivi. In essa, infatti, l'attivazione o mobilitazione dei sentimenti del lettore produce una visione più intensa e articolata della realtà, permette di profilare meglio il mondo, di cogliere con più chiarezza il significato che le cose, le persone e gli eventi assumono per noi, testimoniando quella dimensione soggettiva che è ineludibile in ogni conoscenza, relazione o corrispondenza con il reale. Tale connotazione affettiva permette di stagliare gli oggetti con maggior nitore dallo sfondo indifferenziato della vita, consente di illuminarli anche trasversalmente, cogliendone i rilievi e i chiaroscuri: e costituisce quindi un nucleo essenziale di quel "riconoscimento" artistico-letterario nel quale, secondo Gadamer (1983: 146), "la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza". L'attenzione, l'interesse e la curiosità per il mondo sono atteggiamenti (anche) affettivi, e certo sono attivati, promossi e strutturati da quella partecipazione emozionale così tipica della letteratura. Già questo potrebbe costituire un buon suggerimento per la filosofia, spesso incline ad idealizzare una conoscenza della realtà algida e puramente razionale – posizione teorica tanto più fallace quanto più l'affettività, da cui pure inevitabilmente parte, è negata o rimossa.

2. Tale connotazione affettiva della letteratura può essere ulteriormente specificata, tenendo conto che la pagina letteraria è di necessità uno spazio in cui persone, cose ed eventi sono trascritti per essere conservati nel ricordo, cioè salvati nella memoria del lettore. In tal senso, la letteratura è intimamente segnata dalla consapevolezza della caducità, ed è costitutivamente pervasa dall'affetto corrispondente a questo atteggiamento memoriale, la *pietas* in quanto attenzione compassionevole nei confronti del mondo appunto in ragione della sua mortalità, finitezza, fragilità e transitorietà. Che tale atteggiamento di *pietas*, e quindi di amore, per il mondo sia tipico dell'esperienza artistico-letteraria è una consapevolezza abbastanza diffusa, testimoniata ad esempio dalle *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega y Gasset. È vero che nella pagina di apertura del volume, quando si propone di compiere quelle "che un umanista del XVII secolo avrebbe chiamato «salvazioni»", Ortega (1986: 31) rinvia all'*amor intellectualis* di Spinoza, e guarda quindi al concetto filosofico, e non all'immagine artistico-letteraria, come strumento di salvazione: affidando così alla filosofia la messa in sicurezza delle cose, la loro integrazione nella struttura del mondo, l'inserimento dei fenomeni in una rete di significati, operazione in cui l'amore consiste appunto nel creare relazioni capaci di contrastare l'isolamento, la separazione e la frantumazione del reale. Ed è vero che nel pensiero ispanico, per

giungere alla piena esplicitazione teorica del legame tra esperienza artistico-letteraria e amore, occorrerà attendere la “ragione poetica” di María Zambrano, intesa come “un disporsi verso le cose che non s’accontenti dei modelli astratti e calcolanti della razionalità” (Cacciatore, 2013: 54), come una forma più intensa e veritiera di rapporto con il reale. Per Zambrano, infatti, è appunto la parola poetica “ciò che ci introduce al vero mondo delle cose, al vero realismo” (54), in un gesto che dischiude l’accesso diretto e partecipe alla realtà che ci circonda proprio in quanto affida la comprensione e l’interpretazione del mondo “non all’intelletto astratto della ragione, ma alla passione, all’amore incondizionato per le cose” (54).

Tuttavia, merita guardare con attenzione il modo in cui, nelle *Meditazioni del Chisciotte*, Ortega propriamente attua le salvazioni che ha annunciato, cioè si volge concretamente alle diverse realtà del mondo, attivando quell’amore che “ci lega alle cose” e che ci fa “addentrare profondamente nelle proprietà di ciò che si ama” (Ortega, 1986: 33), in contrapposto al *ressentiment* nietzscheano inteso come interruzione o rottura di ogni legame affettivo. Ortega compie tali salvazioni attraverso una scrittura letteraria raffinata e partecipe, attenta alla bellezza e ai colori della natura, pronta a sostare sui boschi di roveri e frassini e sulle piantagioni di ulivi, sensibile al variare della loro vegetazione con il cambio delle stagioni. Benché non manchi una sottile ricettività ai suoni (il canto degli uccelli, lo scorrere delle acque), la sensibilità delle *Meditazioni del Chisciotte* è più di tipo visivo, con uno sguardo *en plein air* che spazia sino all’orizzonte, cogliendo i profili azzurrini delle montagne di una sierra, o il volo remoto e solenne di un’aquila. L’eleganza dello stile di Ortega è strettamente connessa alla sua partecipazione affettiva, e si configura come esempio concreto di un caso più generale: se è vero che, anche nell’esperienza quotidiana, tutte le volte che c’è un coinvolgimento affettivo il parlante passa quasi automaticamente a un registro letterario, o para-letterario. Un celebre esempio dello stile e della partecipazione orteghiana è dato dall’apertura della *Meditazione preliminare*.

Il monastero dell’Escorial s’innalza su di un colle. Il lato meridionale di questo colle digrada sotto la copertura di una boscaglia di roveri e frassini. Il posto si chiama “La Herrería”. Ad ogni stagione l’eccezionale mole violacea dell’edificio modifica il suo carattere grazie a questo manto di vegetazione disteso ai suoi piedi, color del rame in inverno, d’oro in autunno e verde scuro d’estate. Da queste parti la primavera passa rapida, istantanea e eccessiva –come un’immagine erotica nell’anima fortificata di un cenobita. Gli alberi si ricoprono in fretta di fronde opulente di un verde chiaro e nuovo; il suolo scompare sotto un’erba smeraldina che, a sua volta, un giorno si veste del giallo delle margherite e un altro del viola delle stecadi. (Ortega, 1986: 51)

3. Come abbiamo detto, questo non è l’unico caso in cui le *Meditazioni del Chisciotte* mostrano una sensibilità descrittiva che si direbbe quasi da pittura paesaggistica; e che non si tratti di una *tirade* decorativa, bensì del luogo del più profondo coinvolgimento affettivo e personale, è testimoniato simmetricamente dalla chiusa della medesima *Meditazione preliminare*: quando, giunti alla fine di una luminosa giornata primaverile, cala la sera. “L’azzurro del crepuscolo aveva inondato tutto il paesaggio. Le voci degli uccelli giacevano addormentate nelle loro gole minute. Allontanandomi dalle acque che scorrevano, entrai in una zona di silenzio assoluto. E il mio cuore uscì allora dal fondo delle cose”, iniziando a battere più forte per un’incontenibile crescita di emozione. “In alto, una stella batteva al medesimo tempo, come se fosse un cuore siderale, gemello del mio e, come il mio, gonfio di paura e di tenerezza per le meraviglie del mondo” (Ortega, 1986: 89-90).

Data tale raffinata sensibilità da paesaggista, e data l'intensa partecipazione affettiva che la pervade, non stupisce che Ortega, quando vuole dare un esempio dell'amore che presiede alle salvazioni, lo trovi nell'arte pittorica di Rembrandt. Ciò accade, non a caso, proprio in apertura del Prologo, lasciando aperta l'ipotesi che sia appunto tale amore 'artistico' una possibile, intima, segreta linea-guida del suo progetto di salvazione filosofica (e quindi anche letteraria) delle persone, cose, eventi e figure via via incontrate nel corso del lavoro.



Nei quadri di Rembrandt è frequente che un umile pezzo di tela bianca o grigia, un mobile grossolano si trovi avvolto in una atmosfera radiosa e luminescente che altri pittori spargono soltanto attorno alle teste dei santi. Ed è come se delicatamente ci ammonisse: Siano santificate le cose! Amatele, amatele! (Ortega, 1986: 32)

Fra l'altro, una posizione del tutto analoga a questa di Ortega si riscontra, in anni non molto distanti, anche in Rilke, che per tale atteggiamento di amore per il mondo guarda invece all'arte di Cézanne. In un gruppo di lettere inviate alla moglie Clara da Parigi nell'autunno 1907, infatti, Rilke indica appunto in Cézanne l'esempio di un amore intenso e incondizionato per ogni aspetto del reale, capace di superare qualsiasi distinzione, convenzione o gerarchia, e come tale nucleo primario e tramite diretto di uno specifico rapporto 'artistico' (e quindi letterario) con il mondo, ispirato alla prossimità, alla devozione, alla "semplice vita di un amore che si è costituito, che, senza affatto vantarsene, si accosta a tutto, senza accompagnamenti, discreto, silenzioso. Il lavoro vero e proprio, la pienezza dei compiti, tutto inizia solo dopo questo costituirsi" (Rilke, 1950: I, 208)¹. Come è noto, tale atteggiamento di accettazione integrale del mondo, di adesione devota al darsi delle cose, è alla base della "poetica dell'oggetto" (*Dinggedicht*) delle *Nuove poesie* (1907-1908) (Menzio, 2013: 258-260).

4. La posizione artistico-letteraria così delineata, con la sua conoscenza fortemente connotata in termini affettivi e partecipativi, non è però esente da rischi, testimoniati e sottilmente analizzati da quello che può essere visto come un saggio trasposto, indiretto e del tutto particolare: il romanzo *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas. Come è noto, nel costruire una panoplia di riferimenti letterari al suo progetto di scomparsa dal mondo, il protagonista-soggetto narrante di *Dottor Pasavento* guarda anche a Robert Walser. Nel far ciò evidenzia con acutezza, seppur lateralmente, un tratto caratteristico dello scrittore svizzero, consistente nella sua particolare "relazione con la bellezza del mondo, una bellezza che lo conduceva sempre alla desolazione" (Vila-Matas, 2008: 169): quasi che, per una sorta di eccesso affettivo o partecipativo rispetto all'intensità del reale, in un graduale e incoercibile processo del coinvolgimento interiore, si creassero i presupposti per un vero e proprio cortocircuito emozionale. In effetti, numerose opere walseriane confermano l'impressione che le loro "euforiche esaltazioni della perfezione del mondo" in realtà "nascondevano la malinconica angoscia di fondo dell'autore" (175), la sua oscura sensazione di essere escluso dalla pienezza della vita, di non esserne all'altezza, di essere bruciato dalla luce intensa dell'esistente. Di qui il toccante fenomeno letterario e umano per cui, in molti testi di Walser, la partecipazione creaturale, l'"euforico amore per il mondo visibile" (155) e le "inaudite lodi alla felicità che dà la vita reale" (175) si capovolgono d'un tratto nel vuoto, nell'abbandono, nello sconcerto più radicale. Un esempio assai efficace può essere dato dalle pagine finali del racconto *La passeggiata* (1919). Dopo una descrizione (e celebrazione) della *Wanderung* come esperienza di attenzione e amore per il mondo, e come immagine di uno sguardo letterario partecipe, pieno di mitezza e discrezione, tutto il pieno costruito da Walser fino a quel momento in termini di partecipazione al reale, di adesione alla

¹ Lettera a Clara Rilke del 19 ottobre 1907.

natura, di vicinanza alle forme della vita quotidiana si capovolge nel vuoto, nella scomparsa, nel presagio di una morte imminente.

Nel contemplare terra, aria e cielo fui preso da un pensiero conturbante e irreprimibile: ero costretto a dirmi che ero un povero prigioniero fra cielo e terra, che tutti qui siamo ugualmente dei poveri reclusi e che per noi tutti non v'è alcuna via verso un altro mondo, se non quell'unica che ci conduce nella fossa buia, nel grembo della terra, giù nella tomba.

E così la florida vita, tutti i bei colori allegri, ogni gioia di vivere e umano significato, l'amicizia, la famiglia e la donna amata, l'aria dolce e piena di lieti, felici pensieri, le case paterne e materne, le care strade note, la luna e il sole alto e gli occhi e i cuori degli uomini, tutto un giorno dovrà scomparire e morire.

[...] "Ho raccolto fiori solo per deporli sulla mia infelicità?" mi domandai, e il mazzolino mi cadde di mano. M'ero alzato per ritornare a casa: era già tardi, e tutto si era fatto buio. (Walser, 2013: 97-99)

Certo il capovolgimento del pieno nel vuoto è un fenomeno tecnicamente depressivo; e tuttavia, in termini filosofici, in questa sorta di catastrofe finale si coglie l'altra faccia del "sì alla vita" nietzscheano: che è certo adesione entusiastica al mondo nella sua ricchezza, splendore, varietà e pienezza, ma è anche, allo stesso titolo, accettazione tragica e senza riserve dei suoi aspetti di lotta, lacerazione, sopraffazione, annichilimento e assenza di senso, sino ad essere eventualmente distrutti. Questa simmetria o inversione speculare, sostanzialmente tragica o aporetica, non ricorre solo nella filosofia di Nietzsche o nella narrativa di Walser, ma è di fatto presente, seppur attenuata, nella vita di ciascuno: e in quanto tale, come vedremo tra breve, non può non riguardare anche la scrittura saggistica. Si tratta di una posizione in cui, quanto più è ampia l'apertura al positivo, tanto più è inevitabile l'esposizione al nulla e alla distruzione; in cui, quanto più ci si dispone a cogliere la bellezza del mondo, tanto più si è vulnerabili alla sua negatività e al male².

5. In termini riassuntivi, se il saggio è davvero una forma del pensiero, cioè uno spazio comune tra filosofia e letteratura; e se, consapevole di questa qualità duplice e condivisa, la filosofia prende sul serio la natura (anche) letteraria del saggio, quest'ultimo può essere il luogo in cui la letteratura suggerisce *direttamente*, cioè per compresenza e collaborazione, alla filosofia: a) l'importanza e il valore di una conoscenza affettivamente connotata; b) l'esigenza (o l'auspicio) che tale conoscenza sia etica, cioè improntata a *pietas*, partecipazione, cura, amore per il mondo. Ma in questa proposta teorica si nasconde forse un insegnamento ulteriore e più profondo, che vede la letteratura non come semplice *integrazione* dello sguardo filosofico, ma come vero e proprio *modello*. In altri termini e con una certa franchezza, merita domandarsi se non sia proprio la scrittura letteraria a suggerire alla filosofia come guardare veramente alla realtà. È infatti possibile che la connotazione affettiva di cui stiamo parlando abbia un ruolo primario, o comunque assai più importante di quanto in genere non si ritenga, nel determinare quel 'di più' che la conoscenza letteraria ha rispetto alla conoscenza normale delle cose, nella quale rientra, regolarmente e di necessità, anche la conoscenza filosofica. La consapevolezza di tale 'di più' è centrale nell'ermeneutica, se ad esempio Gadamer ritiene che il riconoscimento artistico-letterario, nella sua essenza più profonda, risulta incomprensibile "se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva" (Gadamer, 1983: 146). È appunto un processo di

² Per una trattazione più ampia di questi temi cfr. Menzio, 2017: 37-41.

identificazione affettiva e soggettiva, e quindi di auto-riconoscimento, da parte del lettore, a consolidare la tangibile verità dei personaggi letterari, cioè a far sì che essi appaiano più veri delle corrispondenti persone reali o storiche: come rileva ancora Gadamer, secondo cui, “dal punto di vista della conoscenza del vero, l’essere della rappresentazione [artistico-letteraria] è più che l’essere del materiale rappresentato, l’Achille omerico più che il suo modello” (146-147).

Fra l’altro, in parallelo a tale connotazione o identificazione affettiva, è innegabile che anche la natura propriamente linguistica della letteratura, il suo carattere di mediazione attraverso il linguaggio, implichi un ‘di più’ rispetto alla mera percezione sensibile dei fenomeni. Il linguaggio, infatti, non solo trasmette le esperienze del mondo, ma le struttura, in quanto insegna (attraverso continue descrizioni e illuminazioni) come e cosa percepire, mostra aspetti, qualità, sfumature e particolarità del reale che altrimenti non sarebbero colte, e quindi non sarebbero *tout court* –come rivela, con buona pace di ogni realismo filosofico ingenuo, il confronto tra i rilievi dell’esperto e dell’inesperto di fronte a qualsiasi elemento del reale (una pianta, un panorama, un quadro, una macchina, un evento politico): dove ciascuno dei due, percettologicamente, si trova davanti la stessa entità, ma vede in essa cose del tutto incomparabili, se non attraverso la mediazione del linguaggio; e soprattutto dove, per l’inesperto, occorre il linguaggio, la parola, la descrizione dell’esperto per vedere davvero ‘cosa c’è’. In ogni caso, restando all’affettività della letteratura, è come se la sua mobilitazione, e quindi il coinvolgimento personale e soggettivo del lettore, aprissero una superficie di contatto con il reale molto maggiore, un’area di percezione del mondo più articolata e sensibile. Tale superficie più estesa, insieme con la benevolenza o *pietas* nei confronti delle cose conosciute, è luogo elettivo di un dialogo che permette al reale di svelarsi in modo più spontaneo, di regalare frammenti di verità più ricchi e multiversi. Per descrivere questo processo naturale e generativo si può far riferimento a una delle metafore-cardine della conoscenza nella cultura occidentale, quella della luce. Essa infatti, tanto nella sua forma naturale quanto nei casi standard di luce tecnologica, è al contempo portatrice anche di calore: ed è proprio tale compresenza inscindibile a produrre il dispiegarsi e il fiorire del mondo.

6. Come si è detto, il ‘di più’ che la conoscenza letteraria ha rispetto a quella usuale, in termini di fedeltà, adesione e vicinanza alle cose, è stato particolarmente valorizzato dall’ermeneutica, che ha insistito sull’esperienza artistico-letteraria come forma eminente di conoscenza e interpretazione del reale. Lo testimonia, ad esempio, la centralità del concetto di *mimesis* non solo nell’ermeneutica ricœuriana ma anche in Gadamer, la cui trasmutazione in forma (*Verwandlung ins Gebilde*) non è altro che la *mimesis* aristotelica reinterpretata in senso hegeliano, ossia con funzioni conoscitive: il che fa dell’ermeneutica (se si vuole, dell’incrocio fra questa corrente teorica e l’hegelo-marxismo di Lukács, Adorno, Benjamin) uno dei luoghi filosofici più idonei per individuare una teoria del realismo letterario (Menzio, 2016). Per Gadamer, infatti, la *mimesis* artistico-letteraria non è una banale copia della realtà, ma la vera e propria manifestazione di ciò che è rappresentato; proprio in quanto porta alla luce il proprio oggetto, lo coglie nel suo vero essere, lo mostra come ciò che veramente è, la *mimesis* ha quel valore conoscitivo che è il tratto imprescindibile di ogni realismo.

Il rapporto mimetico originario [...] non implica dunque soltanto che il rappresentato è presente in esso, ma che esso viene in luce in modo più autentico e proprio. Imitazione e rappresentazione non sono soltanto ripetizione e copia, ma conoscenza dell’essenza. [...] L’imitazione, in quanto rappresentazione, ha dunque una eminente funzione conoscitiva. Su questa base, il concetto di imitazione poté bastare a fondare la teoria dell’arte finché il significato conoscitivo dell’arte non fu messo in discussione. (Gadamer, 1983: 147)

Fra l'altro, se il 'di più' della conoscenza letteraria si configura come 'più vicino', in quanto la connotazione affettiva implica una particolare prossimità a ciò che è conosciuto, tale posizione racchiude, in termini strettamente gnoseologici, un ulteriore suggerimento nei confronti della conoscenza filosofica, di cui il saggio si propone come una valida sede. Questa prossimità della letteratura alle cose implica infatti il superamento di quelle generalizzazioni, astrazioni, sguardi zenitali o schematismi ideologici che spesso caratterizzano non solo l'approccio filosofico, ma anche l'esperienza quotidiana di ciascuno. In effetti, già in termini puramente formali, la scrittura letteraria riuscita è quella capace di superare le espressioni comuni, le frasi fatte, le formule linguistiche consumate dall'uso; ovvero è capace di assumerle consapevolmente per farne qualcosa di diverso. Ma in termini sostanziali, così come ci sono delle retoriche, fissità o stereotipie della scrittura, ci sono anche delle retoriche del pensiero: che si risolvono negli automatismi dei nuclei teorici dati per scontati, nelle categorizzazioni 'ovvie' e non più interrogate, in ultima analisi nelle ideologie -in sostanza, posizioni il cui progressivo svuotamento viene appunto mascherato dalla retorica.

7. Restando peraltro alla letteratura, se essa è una forma di conoscenza affettivamente connotata, che implica una vicinanza al reale in tutti i suoi aspetti, positivi ma anche negativi, non stupisce che uno dei tratti più tipicamente 'letterari' del saggio sia dato da quella che si potrebbe definire la sua esposizione: termine da intendersi, almeno principalmente, nel senso che abbiamo visto all'opera in Robert Walser, cioè come esposizione al nulla, alla negatività, al venir meno dei significati, alla distruzione di ogni speranza -se non si vuole eccedere nel pessimismo, come esposizione alla radicale problematicità del mondo. Fra l'altro, quella così suggerita è la medesima accezione che il termine ha nel lessico dell'alpinismo, dove 'passaggio esposto' è un tratto, non necessariamente estremo, in cui l'arrampicatore si trova a sporgersi nel vuoto -il che non implica che debba cadere, infortunarsi o perdere la vita, in quanto di regola è assicurato con corda, rinvii, moschettoni, chiodi ecc.; ma certo implica l'esperienza inquietante di vedere aprirsi il vuoto sotto di sé. Fuori della metafora, l'esposizione 'letteraria' di cui stiamo parlando è in realtà duplice e progressiva: è, da un lato, l'esposizione del saggio (o, se si vuole, del saggista) al proprio argomento; ma è anche l'esposizione a qualcosa di diverso e ulteriore rispetto ad esso, cioè la contemporaneità e i suoi problemi. In altri termini, è come se il saggio fosse costitutivamente portato ad aprirsi a un terzo polo, il presente storico-culturale, in modo che tale apertura strutturi in maniera più o meno diretta, e tuttavia evidente, il modo in cui il saggio tratta il proprio argomento.

Un esempio evidente di questa sorta di ispirazione terza, esterna o ulteriore è dato dalle *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega: dove in realtà, pur tenendo conto del carattere non-concluso del testo, di Cervantes e del *Chisciotte* si parla abbastanza poco -mentre il fuoco della riflessione è costituito dalla Spagna contemporanea, ovvero dalla ricerca di un nuovo profilo culturale e filosofico del paese capace di superarne l'impressionismo, la precarietà, la mancanza di chiarezza e di rigore: tentativo segnato da una specifica "attenzione per il presente, eticamente connotata" (Lévêque, 2002: 128), che è tipica non solo delle *Meditazioni del Chisciotte*, e che distingue Ortega da molti pensatori a lui coevi. Ma un esempio analogo può essere trovato anche ne *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin: un saggio che, come spesso accade nel filosofo berlinese, non tiene troppa fede al proprio titolo, e propone un percorso intellettuale intricato, policentrico e imprevedibile, pronto a prendere svolte e traiettorie del tutto inattese. Anche in esso, tuttavia, quello che poi si configurerà come il tipico *flâneur* benjaminiano riesce (con il suo passo cauto e irregolare, con l'intensità apparentemente svagata della sua attenzione, con la flessione trasversale dello sguardo) a tenere insieme dati, eventi, materiali tematici e nuclei concettuali fra loro eterogenei.

8. Riassuntivamente, il saggio come forma del pensiero, cioè come spazio comune tra filosofia e letteratura, può essere il luogo in cui l'analisi filosofica (ovvero concettuale e razionale) della realtà si arricchisce dei requisiti tipicamente letterari dell'affettività e dell'esposizione diretta al mondo, nei suoi aspetti positivi ma anche negativi, laceranti o aporetici. Tale nesso tra disposizione affettiva nei confronti del reale ed esposizione ad esso senza filtri teorici o difese ideologiche si risolve indubbiamente in una particolare vulnerabilità -vulnerabilità che appare tipica della letteratura (ma, ancor prima, dell'esistenza in quanto tale) e di cui non si trovano molte tracce nel pensiero filosofico standard, che tende a proporsi come un discorso blindato e quasi invulnerabile nella propria perfezione assiomatica, refrattario a qualsiasi aporia (o, nel caso, pronto a stemperarla in un quadro teorico più ampio, o a farne occasione di enfasi retorica). In ogni caso, i requisiti così individuati (affettività, esposizione) sono suggerimenti formali generali, cioè legati alla forma o struttura generale della letteratura: se si vuole, sono le modalità complessive e configurative della conoscenza che essa veicola. Ma, da parte della letteratura, vi sono anche degli altri suggerimenti più specifici, legati alla scrittura come atto concreto, come processo, percorso o luogo conoscitivo che la letteratura e la filosofia hanno inevitabilmente in comune. Anche in questi termini, il saggio appare come il contesto in cui la scrittura filosofica può trarre vantaggi da un rapporto più stretto (che non vuol dire confusione osmotica) con l'espressione letteraria.

Ciò può valere innanzitutto in riferimento allo stile della scrittura. Quest'ultimo, infatti, nel suo articolarsi spontaneo e al contempo laborioso, naturale ma inevitabilmente costruito, può essere inteso anche come una forma di soggettivazione etica dello scrittore. In tal senso, come ha osservato Francisco José Martín, la ricerca di uno stile saggistico (cioè filosofico e letterario) adeguato all'oggetto, pertinente e trasparente senza essere un calco piatto, pedestre o banale, implica cercare "la corrispondenza più alta possibile alla piena coscienza linguistica del soggetto" (Martín, 2011: 6): posizione (o tensione) formale che implica, a propria volta, due condizioni diverse. Innanzitutto, presuppone che il soggetto abbia piena coscienza della ricchezza espressiva e conoscitiva che il linguaggio veicola: laddove la sua capacità di aderire intimamente e con fedeltà alle pieghe del reale, di portare alla luce tutte le particolarità e sottigliezze del mondo, interpretandole nella loro molteplicità, profondità e interconnessione, deriva naturalmente dall'impiego corretto, flessibile e tecnicamente avvertito del linguaggio stesso -impiego che non può non avere una natura (anche) letteraria. Ma in secondo luogo, data la coscienza di tale ricchezza, occorre la volontà personale di corrispondervi nel modo migliore, sforzandosi di essere, o di rimanere, all'altezza delle possibilità offerte dal linguaggio. Di qui la soggettivazione dello scrittore, che nel far ciò mette all'opera tutte le sue risorse più intime e personali; ma anche il carattere etico di tale soggettivazione, in quanto l'intera operazione, segnata dalla fatica e dall'impegno, è l'occasione di un "miglioramento personale che ha nella pagina la sua principale ragione d'essere" (Martín, 2011: 7).

9. In termini più scritturali o testuali, particolarmente nella sede del saggio, il modello della letteratura può spingere la filosofia a farsi pienamente carico della polisemia del linguaggio. Come è noto, tale vocazione polisemica è uno dei punti di forza della scrittura letteraria, sempre consapevole che le parole che impiega vogliono inevitabilmente dire più cose insieme, per una serie di motivi fra loro connessi: a) per il loro carattere metaforico e simbolico, che esclude di poter ridurre tali parole a un contenuto concettuale univoco; b) per le loro risonanze affettive ed emozionali, che evocano esperienze concordanti nel vissuto del lettore; c) per il loro disporsi in gruppi o reti di significati, in cui la polisemia si struttura, e al contempo si rifrange e si moltiplica; d) per il loro carattere intertestuale, che rinvia inevitabilmente ad altre opere, e quindi a mondi e contesti creativi ulteriori. Tale polisemia è il tramite primario della

straordinaria ricchezza espressiva della letteratura, il cui linguaggio permette di dare una voce tendenzialmente unitaria a temi e motivi diversi, concettuali e affettivi, attivando linee di significato sovrapposte, o meglio disposte su piani distinti, compresenti ma non confuse, che si incrociano in nodi densi di significato e che rinviano le une alle altre. Come tale, la polisemia è una risorsa pienamente a disposizione della scrittura filosofica, con buona pace di coloro che ritengono che la filosofia debba aspirare alla monosemia del linguaggio scientifico, la cui eventuale esattezza, veridicità o precisione viene pagata con la riduzione della complessità, con l'eliminazione di ogni tratto soggettivo o affettivo, con quell'astrazione che fa normalmente torto alla concretezza dell'esistenza.

Naturalmente tale polisemia è di governo piuttosto complesso; e un valido modello in tal senso può essere dato da un genere artistico diverso dalla letteratura, l'esecuzione musicale. Ad esempio, se si guarda all'evoluzione delle grandi composizioni pianistiche dell'Ottocento, anche l'ascoltatore non professionale viene colpito, in sede concertistica, dalla capacità che hanno determinati interpreti di tenere insieme un materiale tematico ed affettivo sempre più ampio e apparentemente eterogeneo: in un processo che, dall'agonismo drammatico della forma-sonata, ancora indirizzato all'unità, evolve verso spunti poetici immediati e straordinariamente intensi, ma frammentari, se non spezzati nella loro mobilità –nei quali la crescente insofferenza a un principio d'ordine esterno fa sì che i richiami tematici, le relazioni e intersezioni interiori siano sempre più nascoste e introverse, e quindi di ardua decifrazione e resa. Incidentalmente, questo esempio (l'esecutore individuale di una composizione per strumento singolo) permette di cogliere anche un limite del saggio, ovvero della sua capacità di tenere insieme un mondo concettuale e affettivo che, appunto in sede saggistica, può giungere solo sino a un certo grado di eterogeneità (o complessità). Se si guarda infatti, ad esempio, alle sinfonie di Mahler, il cui raggio espressivo e tematico parte dalla ripresa di canzoni popolari, marce da banda militare o trombe di caserma, per giungere a brani del *Faust* o dello *Zarathustra*, viene da pensare che la capacità strutturante richiesta al loro direttore non sia quella, solida ma pur sempre limitata, del saggista, ma piuttosto quella del romanziere.

10. Per valorizzare pienamente la polisemia del linguaggio occorre, però, un altro requisito 'saggistico' che la letteratura può suggerire alla filosofia, ovvero una specifica pazienza della scrittura. Ad essa, con ogni probabilità, si riferiva Benjamin in un frammento autobiografico scritto in due versioni a Ibiza nell'agosto 1933, intitolato *Agesilaus Santander*. Come è noto, tale brano è caratterizzato dalla misteriosa figura di un angelo, che è in realtà una sorta di doppio del filosofo: è l'*Angelus Novus* di Paul Klee, comprato da Benjamin in una galleria di Monaco nel 1921, ma è al contempo anche l'angelo biblico contro cui combatteva Giacobbe –che appare quindi, come tale, un catalizzatore della pazienza del filosofo, che la determina come una posizione solerte ed attiva, e non solo passiva. In termini strettamente testuali, in questo brano la pazienza ha per oggetto l'attesa della donna amata; tuttavia, come ha suggerito Scholem, tale qualità è senz'altro generalizzabile all'intera esperienza personale, filosofica e creativa di Benjamin.

Egli [l'angelo] non sapeva, forse, di aver avvalorato in tal modo la forza di colui contro cui lottava. Poiché la mia pazienza è assolutamente invincibile: le sue ali somigliano a quelle dell'angelo per il fatto che pochissimi colpi sono loro sufficienti per mantenersi immutabilmente in presenza di colei che essa è decisa ad attendere. (Benjamin, 1996: 21)

Tale pazienza della scrittura è probabilmente anche quella, a carattere tecnico-applicativo, di cui parlava Beppe Fenoglio (2001: LVIII), affermando che "la più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti". Una disposizione del genere

non ha solo una finalità espressiva, e quindi strettamente letteraria; ha anche una dimensione propriamente filosofica o saggistica, legata al fatto che spesso i problemi teorici e le difficoltà argomentative si manifestano, si configurano e si sciolgono attraverso un paziente lievitare della scrittura. A titolo di esempio, alla fine di un saggio –dopo aver lasciato procedere la scrittura con il passo lento e apparentemente svagato del *flâneur* benjaminiano, o con le frequenti soste contemplative di quel viaggio (*Fahrt, fahren*) di conoscenza che è propriamente, per Gadamer, l'esperienza (*Erfahrung*) artistico-letteraria– si giunge spesso a conclusioni che gettano una nuova luce sulle premesse del saggio, o che permettono di formulare con più cognizione le sue domande di partenza. Analogamente, e senza pretesa di essere esaustivi, la chiarificazione espressiva di un pensiero non è solo l'enunciazione migliore di un'idea che già si possiede perfettamente, ma la messa in chiaro di ciò che si avverte, si patisce o si intuisce in modo oscuro e aggrovigliato; la riflessione sulla scelta dell'uno o dell'altro sinonimo, sostantivale o aggettivale, apre spesso prospettive o dimensioni inedite; la difficoltà di spiegare un concetto, e quindi la necessità di illustrarlo più lungamente, svela la sua importanza nell'economia del discorso; il ricorso a formule espressive troppo facili e spontanee, che escono di getto dalla penna, evidenzia un nucleo concettuale consolidato, ma anche suggerisce la presenza di un automatismo del pensiero, di cui è opportuno diffidare; e così via.

11. Se, quindi, per giovare appieno della polisemia del linguaggio, occorre un'applicazione paziente e attiva, una disposizione letteraria solerte ma anche cauta, avvertita, rinnovata e meditativa, e dunque inevitabilmente faticosa, una possibile ricompensa a tali difficoltà (o attribuzioni, o sfide) che nel saggio la letteratura pone alla filosofia può essere data da una peculiare felicità della scrittura, intesa innanzitutto come atto o gesto concreto dello scrivere. Tale felicità proviene in primo luogo da una restituzione fedele del mondo, cioè vicina ad esso in termini posizionali e affettivi –e come tale, capace di aderire alle articolazioni e complessità del reale, cogliendo con premura le indicazioni che esse forniscono, in modo da intuire le direzioni corrette del percorso interpretativo: che sono quelle non-violente nei confronti delle cose interpretate. Non da ultimo, questo gioco congiunto tra libertà ermeneutica e vincoli di non-violenza verso l'oggetto permette al saggista di comprendere non solo i limiti posti dal mondo, ma anche i limiti propri. Ovviamente, la felicità della scrittura è più facile quando l'interpretazione saggistica ha a che fare con la positività del mondo: che è, ad esempio, quanto accade nelle *Meditazioni del Chisciotte*, laddove Ortega (1986: 40) si propone di considerare i “dettagli del paesaggio spagnolo, del modo di conversare dei contadini, delle danze e dei canti popolari, dei colori e degli stili nel vestire e negli arredi, delle peculiarità della lingua” e, più in generale, le piccole manifestazioni in cui si rivela l'interiorità di un popolo –intenzione poi attuata solo in parte, nei termini principalmente paesaggistici di cui abbiamo detto, e nella quale tuttavia si coglie, anche espressivamente, una peculiare felicità elencativa, un'avvertibile gioia nella vicinanza a quanto viene descritto (cioè scritto).

Tuttavia già qui, in queste intenzioni preliminari, c'è qualche presagio che il positivo del mondo si capovolga in negativo, che gli elementi della quotidianità via via incontrati (“Un uomo, un libro, un quadro, un paesaggio, un errore, un dolore”)(Ortega, 1986: 31) possano essere il risultato di una catastrofe, la testimonianza di un naufragio personale o collettivo: se appunto Ortega si propone di “collocare gli argomenti di ogni specie, che la vita, nella sua risacca perenne, getta ai nostri piedi come inutili resti di un naufragio, in una posizione tale che il sole provochi in essi innumerevoli riflessi” (31-32). Per converso, sempre secondo le *Meditazioni del Chisciotte*, sono le cose, le persone, gli incontri più quotidiani a impedirci il naufragio nella negatività: se è vero che, nei momenti di pessimismo e di disperazione, cioè quando “nell'universo non troviamo nulla che ci sembri capace di salvarci, gli occhi si rivolgono alle cose minute della vita quotidiana” (45) – e ci si avvede che “non sono le *grandi*

cose, i grandi piaceri o le grandi ambizioni a trattenerci a questo mondo, ma quel minuto benessere vicino ad un focolare in inverno” (45), la gradevole e calda sensazione data da un liquore che beviamo lentamente, l’arguzia che un amico ci dice con la consueta ironia ed acutezza, o ancora “quella maniera di camminare di una ragazza che non amiamo né conosciamo” (45), sorta di *passante* vista con uno sguardo più affettuoso, e meno rapinoso, di quello baudelairiano. Si tratta, come si vede, di esperienze affettivamente connotate, segnate dal calore e dalla vicinanza: eventi da cui traspare l’amore o la benevolenza del soggetto nei confronti del mondo, ma anche, circolarmente, del mondo nei confronti del soggetto.

La felicità della scrittura è tuttavia possibile anche quando l’interpretazione saggistica ha a che fare con la negatività e la frantumazione del reale: con la concezione benjaminiana della storia come sequela di catastrofi e rovine, o con lo sguardo rivolto al presente che ne coglie le profonde, se non irrimediabili, fratture. Sono i casi in cui, per riprendere la metafora alpinistica già suggerita, l’esposizione del saggio si fa maggiore, gli appigli sono vieppiù ridotti, le circostanze ambientali e climatiche sono incerte o apertamente ostili: un contesto in cui non vi è più il calore del focolare in inverno di cui parlava Ortega, ma piuttosto “Fa freddo nella storia”, come recita un celebre verso de *Il franco cacciatore* (Caproni, 1998: 515). Anche in queste ipotesi, tuttavia, la scrittura saggistica può trovare una peculiare felicità: innanzitutto, seguendo il filo della metafora, in un’attitudine quasi sportiva ad affrontare i pericoli e le difficoltà interpretative, nella piena consapevolezza dei propri limiti e, nel caso, facendo appello a una sorta di istinto di sopravvivenza filosofico. Fuori della metafora, tale felicità della scrittura si intreccia con la possibilità di dare testimonianza al caos, alle lacerazioni e ai disequilibri del mondo in un modo che vi è partecipe ma non li amplifica oltre il dovuto, evitando quel sottile compiacimento per la catastrofe che spesso accompagna i resoconti più apocalittici. Ma soprattutto, tale felicità si intreccia con la propensione del saggio a tenere insieme ciò che è distante e separato, valorizzandolo secondo una logica diversa da quella economica, e dando con ciò un senso possibile a quanto ne appare privo. Tale appello ad una capacità di tenere insieme l’eterogeneo, il divaricato e il conflittuale, appunto per la sua genericità, non è un vero e proprio suggerimento per il nostro presente. E tuttavia, anche se in cifra o in immagine, è forse ancora un modo di recuperare quella speranza di conciliazione che, tenace e contro il susseguirsi dei fatti, evidentemente continua a lampeggiare.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter (1996) *Agesilaus Santander*, in Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, tr. it. di Maria Teresa Mandalari, Milano, Adelphi, pp. 20-25.
- CACCIATORE, Giuseppe (2013) *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, Bologna, Il Mulino.
- CAPRONI, Giorgio (1998) *L’opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori.
- FENOGLIO, Beppe (2001) *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi.
- GADAMER, Hans Georg (1983) *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani.
- LÉVÊQUE, Jean-Claude (2002) “Ortega y Gasset”, in Fulvio Salza, ed., *L’arte e i filosofi. Una storia dell’estetica*, Torino, Libreria Stampatori, pp. 126-133.
- MARTÍN, Francisco José (2011) “«Pensar por ensayos». El Ensayo en la España del Siglo XX”, *La Torre del Virrey*, 360/2, pp. 1-23, <http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/06/360.pdf> (2 febbraio 2019)

- MENZIO, Pino (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884> (04/03/2020)
- (2016) "Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco", *Enthymema*, XIV, pp. 26-50, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6954> (04/03/2020)
- (2017) "Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno", *Artifara*, 17, pp. 35-52, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1860> (04/03/2020)
- ORTEGA Y GASSET, José (1986) *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. di Bruno Arpaia, Napoli, Guida.
- RILKE, Rainer Maria (1950) *Briefe*, Wiesbaden, Insel-Verlag.
- VILA-MATAS, Enrique (2008) *Dottor Pasavento*, tr. it. di Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli.
- WALSER, Robert (2013) *La passeggiata*, tr. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.

