

*Vattimo, Saramago, Manguel.  
Articolazioni del ricordo letterario*

**Pino Menzio**

SOCIETÀ ITALIANA DI COMPARATISTICA LETTERARIA

---

**ABSTRACT**

---

Literature is especially consistent with itself when its capacity to preserve people, things and events in the reader's memory (objective *pietas*) promotes a sentiment of compassion and care for the things which are saved because of their caducity (subjective *pietas*). This latter becomes thus the sentiment which mainly connotes the literary knowledge.

**Keywords:** memory; *pietas*; ethics of literature

La letteratura è particolarmente coerente con se stessa quando la sua capacità di conservare persone, cose ed eventi nella memoria del lettore (*pietas* oggettiva) promuove uno stato d'animo di attenzione pietosa e compassionevole nei confronti delle cose salvate in ragione della loro caducità (*pietas* soggettiva). Quest'ultima diviene così l'affetto che principalmente connota la conoscenza letteraria.

**Parole chiave:** memoria; *pietas*; etica della letteratura

---

È plausibile ritenere che fra i nuclei etici centrali della scrittura letteraria, oltre al suo essere una forma di conoscenza affettivamente connotata e alla sua funzione di orientamento nel mondo, vi sia anche la *pietas*, cioè la capacità di conservare nel ricordo del lettore, con attenzione pietosa e compassionevole, le persone, le cose e gli eventi descritti nel testo (Menzio, 2010). L'operare specifico di tale *pietas* è peraltro molto interessante, e merita esaminarne più da vicino le articolazioni.

La funzione di ricordo della scrittura letteraria opera innanzitutto, ad un primo livello, in termini puramente oggettivi, in quanto ogni testo non può non parlare di qualcosa, e con ciò consegnarla al ricordo del lettore. Semiologicamente, tutti i segni (ivi compresi quelli letterari) non possono non significare: dicono, conoscono, ricordano qualcosa anziché il nulla, producono presenze, per quanto deboli, e non assenze; e ciò facendo, affidano la persona, cosa, vicenda significata all'attenzione e al ricordo del lettore. Questo vale anche laddove, nei casi più estremi e solo in apparenza paradossali, la scrittura letteraria si propone di comunicare al lettore il vuoto, il nulla, l'assenza di senso, con ciò trasmettendo un dato conoscitivo, o contenutistico, particolarmente forte. A ben vedere, nella contemporaneità multimediale la de-significanza dei segni avviene per moltiplicazione, per una proliferazione che produce annullamento; ma ciò non attiene alla natura specifica dei segni stessi, che continuano a portare ciascuno la propria indicazione. Come è noto, una delle maniere più spontanee ed efficaci di reagire a questa inflazione tardo-moderna è quella di andare alla ricerca dei "segni più significativi", dei messaggi dal peso specifico più forte: fra di essi, ovviamente, le opere artistiche e letterarie, nella loro capacità di conoscere e interpretare in profondità il mondo in cui viviamo. Non da ultimo, a riprova di tutto ciò, si può rammentare come la letteratura abbia trasformato la dichiarazione di non voler parlare di un argomento in una figura retorica, la preterizione, che di fatto richiama l'attenzione e sovra-significa di valore l'oggetto "tralasciato". Un'impressione del genere si ha, ad esempio, alla lettura di una breve composizione di Ungaretti, in cui l'esigenza memoriale affidata alla poesia (più specificamente, affidata alla negazione di quanto verrà subito detto: "non saprete mai" ecc.) è resa più urgente dal motivo biografico del testo, dedicato al ricordo del figlio Antonietto, scomparso all'età di nove anni. Qui la funzione di *pietas* non ha più un carattere puramente formale, strutturale o teorico, ma assume tratti intimamente personali.

Mai, non saprete mai come m'illumina  
L'ombra che mi si pone a lato, timida,  
Quando non spero più... (Ungaretti, 2009, p. 245)

Tale compresenza, nella poesia ungarettiana, di una dimensione oggettiva e di una dimensione soggettiva del ricordo letterario, aiuta a chiarire uno snodo teorico di particolare importanza. Se infatti, come abbiamo appena visto, il testo veicola comunque, ad un primo livello e in termini concreti, il ricordo di ciò di cui parla, questa funzione oggettiva di memoria della scrittura letteraria apre la possibilità di un secondo livello, porta con sé un suggerimento ulteriore: essa, cioè, invita ad un'attuazione o specificazione più piena, in termini soggettivi e quindi affettivi, di quello che è un dato formale di ogni testo, la conservazione nel ricordo; invita ad attuare soggettivamente tale funzione (tale *pietas*) oggettiva, a dispiegarla, ad esserle intimamente coerenti. In tal senso, la conservazione di

persone, cose ed eventi nel ricordo non è più solo un dato di fatto della scrittura; si configura anche come un programma implicito, come una forza progettuale interna alla scrittura. Essa opera innanzitutto nei confronti dello stesso scrittore o poeta, suggerendogli di improntare anche la descrizione letteraria, il trattamento testuale degli eventi, il modo del racconto a tale *pietas*, riservando un'attenzione pietosa e compassionevole alle persone, cose o vicende narrate appunto in quanto fragili e caduche, e quindi bisognose di essere ricordate; in altri termini, suggerendogli di fare della *pietas* l'affetto che elettivamente e prioritariamente connota la conoscenza letteraria. Questa così individuata non è solo, ovviamente, una tonalità affettiva, una disposizione d'animo con cui l'oggetto viene presentato; è una modalità di percezione del mondo, e dunque di rapporto con esso, intimamente etica, in cui la scrittura letteraria è impiegata in maniera coerente alla *pietas* in quanto elemento formale, strutturale e specifico della letteratura stessa.

Se si vuole, questa differenziazione o articolazione tra *pietas* oggettiva e *pietas* soggettiva può essere descritta e interpretata attraverso le categorie di pensiero di Gianni Vattimo, il filosofo che ha appunto portato la *pietas* al centro della riflessione contemporanea, facendone il perno concettuale intorno a cui, almeno in chiave etica, ruota l'intera sua proposta di un'ontologia debole. In tal senso, nella maniera più chiara, "*pietas* è [...] un altro termine che, insieme ad *Andenken* e a *Verwindung*, può essere assunto a caratterizzare il pensiero debole dell'ultrametafisica" (Vattimo, 1983, p. 22). In primo luogo, infatti, con qualche estensione interpretativa, in Vattimo la funzione oggettiva di conservazione del ricordo propria dell'opera letteraria e artistica configura quest'ultima come un monumento indebolito. In *La fine della modernità*, ad esempio, il linguaggio poetico è espressamente definito come "un monumento funebre, fatto per recare traccia e memoria di qualcuno attraverso il tempo" (Vattimo, 1991, p. 81); e nel commentare il celebre verso hölderliniano "*Was bleibet aber, stiften die Dichter*" posto in chiusa di *Andenken*, Vattimo afferma che la poesia è un "monumento [...] bensì fatto per durare, ma non come presenza piena di ciò di cui porta il ricordo; invece, questo rimane appunto solo come ricordo" (*ivi*, p. 95). Innanzitutto, questa equiparazione fra scrittura letteraria e monumento funebre, in apparenza curiosa, è tutt'altro che isolata nel pensiero contemporaneo. Qualcosa di analogo è ad esempio suggerito da Paul Ricoeur, quando osserva che la storiografia, se non può ovviamente far rivivere nel presente coloro che sono stati umiliati, oppressi o annientati in epoche trascorse, può però conoscerli e ricordarli nella loro sofferenza, facendo del lavoro storico (ovvero: della sua rappresentazione scritturale) non un atto di archeologia, ma il gesto pietoso e consapevole di una sepoltura che si rinnova. Sulla scia di Michel de Certeau, Ricoeur propone quindi di considerare "l'operazione storiografica come l'equivalente scritturale del rito sociale della deposizione nella tomba, della sepoltura" (Ricoeur, 2003, p. 522): cioè di un atto che, al di là dell'evento specifico e puntuale, trasforma in presenza interiore, ossia in ricordo, l'assenza fisica della persona perduta, nel segno della *pietas* memoriale. Certo, in tale "equazione fra scrittura e sepoltura" (*ivi*, pp. 502, 524), ovvero nel gesto di deposizione "trasformato in scrittura dalla storiografia" (*ivi*, p. 523), che abbraccia con il proprio sguardo retrospettivo i morti del passato, coloro che mancano alla storia, le voci definitivamente mute, Ricoeur guarda appunto alla narrazione storiografica: ma quest'ultima, per quanto in certa misura "oggettiva" e scientifica, è connotata dal filosofo con una *pietas* assai vicina a quella letteraria.

Dunque, in riferimento ai morti del passato, non sarà solo “privilegio della storia”, ma anche della letteratura *tout court* “quello di offrire a questi assenti dalla storia la pietà di un gesto di sepoltura” (*ivi*, p. 502), capace di contrastare la morte indiscriminata degli anonimi (delle persone, cose e vicende perdute negli abissi del passato) dando loro un nome, facendole parlare, e quindi riscattandole dall’oblio.

Restando peraltro a Vattimo, quello da lui individuato come tramite della conservazione del ricordo (della *pietas* oggettiva) riconosciuta alla letteratura è un monumento piccolo, marginale e residuale – ovvero, si può suggerire, indebolito: non un monumento estetico in senso classico, nelle varianti rispettivamente hegeliana (perfetta conciliazione di interno ed esterno, idea e apparenza sensibile) o heideggeriana (fondazione di storia, inaugurazione di orizzonti destinali); né un monumento in senso neoclassico (citazione di una specifica tradizione); ma una stele sepolcrale minore e consumata, una lapide di ricordo intimo, inappariscnte e laterale, un atto di testimonianza e di salvamento di un *quid* che andrebbe altrimenti perduto, scomparendo per sempre nelle pieghe del tempo (Menzio, 1998, pp. 153-160). Ed è appunto da tale funzione oggettiva di ricordo, per quanto residuale e minimale, attribuita al testo letterario (se si vuole, dalla funzione memoriale dell’opera-monumento in senso heideggeriano, opportunamente indebolita) che Vattimo fa discendere quella che abbiamo definito come *pietas* soggettiva: e ciò, nei termini più chiari, in quanto “la verità come monumento è il corrispettivo in campo teorico di un’etica come *pietas* nei confronti di ciò che è stato, cioè del vivente e delle sue tracce” (Vattimo, 1990, p. 107). Tale etica è resa possibile dal venir meno della metafisica, il cui sguardo totalizzante non può che trascurare la ricchezza e varietà del mondo, ed è costruita intorno all’insuperabile finitezza che caratterizza ogni vivente: solo quest’ultima, infatti, legittima e giustifica un atteggiamento di cura preservante, di attenzione pietosa e compassionevole nei confronti di tutto il reale, in ragione della sua caducità.

Si tratta di un atteggiamento che possiamo [...] chiamare di *pietas*, non tanto nel significato latino dove aveva per oggetto i valori della famiglia, ma nel senso moderno di pietà come attenzione devota per ciò che, tuttavia, ha solo un valore limitato; e che merita attenzione perché questo valore, pur limitato, è l’unico che conosciamo: *pietas* è l’amore per il vivente e le sue tracce – quelle che egli lascia e quelle che porta in quanto le riceve dal passato (Vattimo, 1989, p. 20).

Converrà però, a questo punto, avanzare due osservazioni. In primo luogo, la *pietas* letteraria come tonalità affettiva individuale, come atteggiamento o stato d’animo che impronta di sé la narrazione e il trattamento testuale degli eventi, è una funzione dall’apertura semantica abbastanza vasta, che non coincide necessariamente con l’elegia. Si può trovare un esempio di tale divergenza in un episodio di *Cecità* di José Saramago, opera di forza espressiva e conoscitiva davvero rara, capace di rimanere sospesa tra la fiaba, l’apologo, il racconto metafisico e l’analisi realistica e razionale del negativo, dell’abiezione, del male più radicale dell’uomo (non a caso, il titolo originale ha un’esplicita valenza saggistica, suonando appunto *Ensaio sobre a Cegueira*). Il fatto che *Cecità* riesca a non prendere nettamente posizione per l’una o l’altra di queste opzioni, escludendo le restanti, è reso possibile dalla straordinaria duttilità della voce narrante: ora ingenuo cronista che riprende i luoghi comuni della sensibilità

popolare, ora sottile osservatore di costume, ora infallibile evidenziatore della verità umana dei personaggi, colta in genere con invidiabile profondità psicologica. Questo romanzo, come è noto, descrive un'epidemia di cecità che colpisce dapprima alcune persone singole, e si estende poi all'intero loro paese (se non al mondo nel suo complesso). I primi ciechi sono inizialmente segregati in un ex-manicomio, posto sotto la sorveglianza dell'esercito, perché l'epidemia non si estenda. Il manicomio si trasforma ben presto in una sorta di girone infernale, segnato da condizioni igieniche degradanti, se non quasi apocalittiche, e dal progressivo abbruttimento degli internati. Un gruppo di delinquenti assume il controllo delle vettovaglie, si fa pagare con i pochi denari e gioielli portati con sé dai ciechi, e da ultimo eroga il cibo agli altri solo in cambio di prestazioni sessuali da parte delle donne. Di ritorno da una di queste orge, o stupri di massa, una delle sventurate, già individuata dalla voce narrante perché sempre insonne, muore improvvisamente.

In quel preciso momento, alla cieca delle insonnie cedettero le gambe, letteralmente, come se gliele avessero troncate di colpo, e le cedette pure il cuore, non si concluse neanche la sistole appena iniziata, finalmente siamo venuti a sapere il motivo per cui questa cieca non riuscisse a dormire, adesso dormirà, non svegliamola. È morta, disse la moglie del medico, e la sua voce era priva di espressione, se mai fosse possibile che una voce così, morta come le parole appena pronunciate, uscisse da una bocca viva. Prese in braccio il corpo improvvisamente disarticolato, le gambe insanguinate, il ventre livido, i poveri seni scoperti, segnati con furia, un morso su una spalla, È il ritratto del mio corpo, pensò, il ritratto del corpo di tutte noi, fra queste offese e i nostri dolori non c'è che una differenza, noi, per il momento, siamo ancora vive (Saramago, 2008, p. 175).

La "moglie del medico" (nessuno dei personaggi è chiamato per nome, così come il luogo dell'epidemia non è individuato) è in realtà l'unica persona che ha conservato la vista, ma ha deciso di entrare anch'essa nel manicomio, fingendosi cieca, per aiutare il marito. Se è forse improprio considerarla, per la sua capacità di "visione" e perspicuità, come un'immagine diretta della funzione etico-letteraria di conoscenza del male, su cui pure si potrebbero fare alcune riflessioni (Menziò, 2010, pp. 94-97, 319-321, 325-326), essa si configura come una sorta di Virgilio nell'abiezione infernale, o meglio come l'unico nucleo di responsabilità, di condivisione e di aiuto nei confronti dei ciechi a lei vicini, altrimenti abbandonati a se stessi. La *pietas* nei confronti della morta si esprime fattualmente con grande sobrietà, nella spontanea decisione di lavarle il corpo dalle sozzure dello stupro; essa assume così una connotazione classica, che rinvia addirittura all'*Iliade*, in una forma peraltro dislocata, corretta ed arricchita dal contesto femminile dell'evento.

Voleva un secchio o qualcosa che ne facesse le veci, voleva riempirlo d'acqua, anche se fetida, anche se putrida, voleva lavare la cieca delle insonnie, ripulirla del sangue proprio e della secrezione altrui, consegnarla purificata alla terra, ammesso che ancora abbia senso parlare di purezze del corpo in questo manicomio in cui viviamo, ché alle purezze dell'anima, si sa, non c'è modo di giungervi (Saramago, 2008, p. 177).

Tale *pietas* nei confronti della morta si risolve, non a caso, in un atto di solidarietà diretto anche alle altre cieche ancora vive, in una sorta di circolarità di attenzione e di cura tra i vivi e i morti espressa con robusta asciuttezza, senza alcuna connotazione elegiaca.

Quando il medico e il vecchio dalla benda nera entrarono nella camerata con il cibo, non videro, non potevano vedere, sette donne nude, la cieca delle insonnie distesa sul letto, pulita come non lo era mai stata in tutta la sua vita, mentre un'altra donna lavava, una dopo l'altra, le sue compagne, e poi se stessa (*ivi*, p. 178)<sup>1</sup>.

Se dunque, come abbiamo appena visto, la *pietas* soggettiva (il modo testuale o tono affettivo del racconto con cui si conserva il ricordo) non coincide necessariamente con l'elegia, merita passare ad una seconda osservazione. Tutto quanto si è detto, infatti, non implica che *solo* i testi che veicolano questa tonalità affettiva, che presentano i propri oggetti nell'attenzione pietosa che corrisponde alla loro mortalità, siano etici, né tanto meno che *solo* i testi improntati a questa *pietas* concreta e partecipante siano letterariamente riusciti: anche se va segnalato che la piena corrispondenza tra *pietas* strutturale (oggettiva) e *pietas* concreta (soggettiva), tra ricordo comunque veicolato dal testo e compassione, cura, intima partecipazione di tale ricordo, contraddistingue di solito momenti ed opere di grandissimo significato, in cui la letteratura dà l'impressione di essere particolarmente coerente con se stessa. Tutto questo, però, non può valere per i testi di denuncia, di critica storico-sociale o di smascheramento, che operano di necessità attraverso un ricordo mediato dall'ironia, dal sarcasmo o dal grottesco: come accade ad esempio in opere primarie quali *Foto di gruppo con signora* di Böll o *Il tamburo di latta* di Grass, in cui il periodo più tragico della storia tedesca del Novecento, dall'epoca guglielmina sino al nazismo, alla catastrofe bellica e al secondo dopoguerra, non può certo essere presentato in termini elegiaci. In questi casi la valenza etica dell'opera, senza dubbio rilevante, risiederà prevalentemente: a) nel suo carattere di conoscenza (di conoscenza affettivamente connotata, ma appunto attraverso affetti diversi dall'atteggiamento pietoso e compassionevole: l'ironia, il sarcasmo, la vergogna, l'ira ecc.); e b) in quella che abbiamo chiamato *pietas* oggettiva, cioè nella capacità dell'opera di conservare il ricordo degli eventi, innanzitutto in termini storici. Tale articolazione merita di essere sottolineata con una certa cura, per evitare quelle astrazioni o generalità che sono fra i rischi più tipici di un approccio puramente teorico.

Restando tuttavia al punto etico-letterario centrale della nostra argomentazione, la *pietas* come trattamento testuale concreto, come tonalità affettiva di attenzione e vicinanza alle persone, cose e vicende in ragione della loro caducità, è quella che più naturalmente corrisponde alla *pietas* come elemento strutturale, come funzione memoriale della scrittura letteraria; attuandone il programma implicito, il suggerimento interno alla letteratura come tale, la *pietas* soggettiva crea momenti in cui l'opera letteraria è particolarmente coerente con se stessa. Che il passaggio dall'uno all'altro piano, dalla *pietas* oggettiva a quella soggettiva, sia spontaneo e naturale, è testimoniato dal fatto

<sup>1</sup> Si noti la sequela "solidale" del lavacro, sobriamente accennata da Saramago, nel quale la moglie del medico lascia se stessa per ultima.

che spesso non è agevole distinguere tali orizzonti concettuali sia in sede teorica, sia analizzando testi concreti; spesso stanno insieme senza che il lettore se ne accorga. Ma soprattutto, il suggerimento implicito nella specificità stessa della scrittura non riguarda solo l'autore, ma anche il lettore, che è a sua volta invitato ad assumere tale posizione etica, tale atteggiamento pietoso, preservante e compassionevole nei confronti del mondo. La *pietas* è infatti chiamata a illuminare la conoscenza della realtà, a retroagire su di essa nella maniera più profonda. Ci sono persone, oggetti, eventi del mondo, spesso quelli più significativi per le loro valenze e implicazioni umane, che possono essere conosciuti davvero, in modo pieno e responsabile, solo attraverso la consapevolezza della loro caducità; anzi, se è vero che “il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo, è la caducità” (Vattimo, 1983, p. 23)<sup>2</sup>, viene da domandarsi se tutto il reale non possa essere conosciuto davvero se non attraverso la *pietas*. Se ne ha un'evidente conferma, *a contrario*, nei casi in cui si respinge in linea di principio (di poetica letteraria) la *pietas*, come accade ad esempio nel *Manifesto del futurismo* del 1909 (al punto 9: “Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”)<sup>3</sup>: laddove tale esclusione della *pietas* produrrà poi opere affatto fallite, perché letteralmente “non capiscono” ciò di cui parlano. Lo si vede ad esempio nell'euforia decorativa e superficiale dei poemi bellici marinettiani alla *Zang Tumb Tumb*, così diversi, nella loro sostanziale immaturità, dalle pagine di guerra di un Fenoglio o di un Caproni. In opere del genere si ha, in altri termini, un diletterantismo estetizzante che vanifica la funzione di conoscenza e interpretazione del reale propria dell'esperienza letteraria, e si offre a un'analisi di secondo grado, che ha per oggetto non il significato estetico dell'opera, ma la sua incapacità ad ottenerlo. Così Benjamin, nella parte finale del saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, lega appunto le dichiarazioni di Marinetti a favore della guerra d'Etiopia, affidate a un apposito manifesto costruito sul *refrain* “la guerra è bella” (Benjamin, 1991, p. 47), al più irreparabile estetismo:

“Fiat ars - pereat mundus”, dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine (*ivi*, p. 48).

Va tuttavia chiarito che l'appello alla *pietas* (più precisamente, a una conoscenza del reale mediata dalla *pietas*) non significa, ovviamente, che attraverso quest'ultima ogni responsabilità del mondo sia assolta in linea di principio, secondo il motto per cui *tout comprendre c'est tout pardonner*; né implica che la previa consapevolezza di tale assoluzione incentivi, di fatto, a commettere delle colpe certi del relativo perdono, con una sorta di doppia morale controriformista tutt'altro che relegata al passato, e sempre declinata a favore del

<sup>2</sup> Il corsivo è nel testo originale.

<sup>3</sup> Per un inquietante elenco di posizioni analoghe, nei medesimi anni tra la fine dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, cfr. D'Orsi, 2005, pp. 16-46, 76-82, 90-129, 140-148.

cinismo del potere: che può essere, certo, quello di volta in volta imperante a livello macrologico, nelle grandi istituzioni politico-economiche, le cui pratiche di impunità sono spesso recidive, e sempre offensive; ma è anche quello a cui siamo esposti (e da cui siamo tentati) a livello micrologico o microfisico, nelle piccole trasgressioni, abusi, sgarbi e scorrettezze della convivenza quotidiana. L'applicazione della *pietas* ha piuttosto, in primo luogo, un carattere preventivo, un intento di ridurre i presupposti della violenza individuale e collettiva; in tal senso, aver presente la costitutiva finitezza, vulnerabilità e caducità *che accomuna tutti* permetterà di vedere, dietro alla descrizione marinettiana della guerra come evento pirotecnico, come brillante ed appagante gioco di fuochi d'artificio che si svolge su un palcoscenico, e comunque sulla testa altrui, una realtà ben diversa, quale emerge ad esempio nella descrizione che Sebald dà dell'attacco aereo notturno su Amburgo del 28 luglio 1943.

Nel giro di pochi minuti, sui circa venti chilometri quadrati dell'area attaccata, scoppiarono ovunque giganteschi incendi e si propagarono così rapidamente che, già un quarto d'ora dopo la caduta delle prime bombe, l'intero spazio aereo divenne – a perdita d'occhio – un unico mare di fiamme. [...] Giunta al culmine, la tempesta prese a sollevare i cornicioni e i tetti delle case, fece mulinare nell'aria travi e intere file di pannelli pubblicitari, sradicò alberi e trascinò con sé esseri umani trasformati in fiaccole viventi. Dietro le facciate che crollavano, lingue di fuoco alte come palazzi salivano al cielo: simili a una mareggiata, si riversavano nelle strade a una velocità di oltre centocinquanta chilometri all'ora, come rulli di fuoco rotolavano con ritmo anomalo su piazze e luoghi aperti. In alcuni canali ardeva anche l'acqua. [...]. Chi era scappato dai rifugi cadeva adesso, in grotteschi contorcimenti, sull'asfalto liquefatto che si gonfiava in grosse bolle. Nessuno sa con certezza quanti abbiano perso la vita quella notte o quanti siano impazziti prima di essere colti dalla morte (Sebald, 2004, pp. 37-38).

In secondo luogo, oltre alla funzione preventiva, l'appello alla *pietas* ha un carattere correttivo o contestualizzante, in quanto permette di mitigare l'astrattezza o lo schematismo del giudizio di condanna di chi pure è colpevole: anche questi, come mostra ad esempio Caproni ne *Il labirinto*, un racconto partigiano che ruota intorno ad una spia dei tedeschi, è una persona umana, che va sottratta nei limiti del possibile, proprio in ragione della sua mortalità, all'approccio materializzante, reificante e puramente formale della dicotomia amico-nemico. Infine, in terzo luogo, l'appello alla *pietas* ha una valenza escatologica: si fa indice di un orizzonte o tempo messianico in cui anche il peggior malfattore (il traditore, l'aguzzino, il nazista) potrà essere salvato, in una reintegrazione di tutte le cose create che possono nuovamente essere riportate, per via di apocatastasi, a un'originaria condizione di felicità (Menzio, 2010, pp. 232-235).

Grazie alla *pietas*, infine, la letteratura è più efficace e credibile nella conservazione della memoria rispetto ad altre istanze antropologiche, o forme culturali del ricordo. È appunto la sua connotazione affettiva, l'investimento emozionale nella conoscenza e nella rammemorazione, lo stato d'animo di attenzione pietosa e compassionevole in essa implicito (e da essa suggerito) che permette, in primo luogo, alla scrittura letteraria di ricordare persone, cose ed eventi meglio di quegli studi pur meritori di storia locale, bibliofilia o erudizione che si risolvono nel recupero e nella segnalazione di episodi, testi, epistolari, documenti di archivio. La scrittura letteraria è accomunata a questi approcci,



infatti, dall'attenzione sempre rivolta a tutti gli elementi del reale, anche i più minuti ed apparentemente irrilevanti; ma ha in più quel carattere interpretativo, quell'applicazione intensiva ed emotivamente connotata che impedisce che l'interesse per il passato si risolva in una duplicazione del documento d'archivio, nella sua mera traslazione in altra sede. Nei casi più fortunati, poi, grazie a un'intensità puntuale spesso preclusa agli altri generi, la scrittura letteraria riesce a cogliere monadologicamente i nuclei di senso davvero rilevanti, le immagini capaci di cristallizzare in sé un'intera epoca o fenomeno storico. Tale intenzione di rivelare l'universo nel microcosmo, dedicando piena attenzione alle cose minime, agli eventi marginali, ai dettagli secondari e trascurati, è ad esempio al centro delle preoccupazioni di Benjamin, che nel *Passagen-Werk* si propone di applicare un metodo consistente nello "erigere [...] le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale" (Benjamin, 2000, p. 515 - N 2, 6). È vero che qui Benjamin fa riferimento alla comprensione marxista della storia, e all'esigenza di non sacrificarle la perspicuità della storia stessa: e tuttavia quello che si attiva è un modello artistico, se non letterario, perché si tratta appunto di "adottare nella storia il principio del montaggio" (*ibidem*): "Metodo di questo lavoro: montaggio letterario" (*ivi*, p. 514 - n. 1a, 8).

La scrittura letteraria è poi, in secondo luogo, più efficace nella conservazione della memoria rispetto all'ironia della citazione artistica postmoderna, in cui il passato è sì ripreso, ma in maniera cursoria, strumentale, decontestualizzata e talvolta ludica; e in cui la caducità di ogni creatura o esperienza è anestetizzata in una sorta di eterno presente. Certo, l'ironia implica sempre una presa di distanza dal potere; ma è anche vero che essa è tendenzialmente estranea alla *pietas*. Non da ultimo, forse, è proprio questa aferesi della caducità che dà l'impressione che il postmoderno sia più significativo come filosofia della storia che come teoria estetica in senso stretto, e che come teoria estetica sia comunque più interessante delle realizzazioni artistiche conformi. (Fra l'altro, per quanto riguarda Vattimo, il suo plesso concettuale *pietas-Andenken* è costitutivamente molto diverso dalla citazione postmoderna; questo è uno degli elementi che suggeriscono una certa divaricazione tra l'ontologia debole praticata dal filosofo negli anni Ottanta, e il postmodernismo dell'ultimo periodo). In terzo luogo, infine, tale senso di inadeguatezza nella conservazione della memoria ritorna anche in alcune recenti (e, per la verità, poco eleganti) prese di distanza dal postmodernismo: che, nel reagire ad un eccesso di vaporizzazione del reale, di proliferazione di apparenze finì a se stesse, sono cadute nell'estremo opposto, affidandosi ai puri fatti ed escludendo che l'esperienza artistico-letteraria sia una fra le principali forme di conoscenza e interpretazione della realtà. Queste posizioni, infatti, nel tentativo di ri-catalogare gli oggetti del mondo in un nuovo ordine (o in un nuovo progetto di potere: "La metafisica e la filosofia sono tentativi di impadronirsi *con la forza* delle contrade più fertili")(Nietzsche, 1967, p. 352 - 40 [21])<sup>4</sup>, si avvicinano pericolosamente al postmoderno nella superficialità con cui il singolo fenomeno viene toccato e liquidato, nell'evidente difficoltà di stargli vicino, di soffermarsi davvero presso di esso: di guardarlo, kantianamente, con "un sentimento

---

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

d'amore e intima inclinazione" (Kant, 1997, p. 217), come è invece tipico della raffigurazione artistica e letteraria.

Occorre naturalmente evitare le generalizzazioni. In tal senso, si può ad esempio guardare a un autore come Alberto Manguel, che nel suo recente romanzo *Tutti gli uomini sono bugiardi*, già a partire dal titolo, non appare certo estraneo alle sottigliezze e alle caleidoscopiche prospettive della "verità" postmoderna. Così nelle prime pagine, non senza precisi riferimenti al teatro del mondo calderoniano e alla grande letteratura barocca del Siglo de Oro, si legge una dichiarazione di poetica certo irritante per le ontologie più fattualistiche, nella sua enunciazione di una specifica, profonda verità della conoscenza artistica: non a caso, tale dichiarazione è affidata a un vecchio burattinaio di Buenos Aires, Spengler, che recita al protagonista "un lungo e seducente elogio dell'arte delle marionette, creature di legno e felpe che rappresentavano davanti al pubblico una realtà più certa di quella dell'illusorio nostro mondo. In scuole e parchi, fabbriche e carceri Spengler montava il suo teatro per raccontare quelle che chiamava «bugie vere»" (Manguel, 2010, p. 29). Manguel fa narrare la vicenda del protagonista, un esule argentino che si è apparentemente suicidato, a quattro personaggi diversi, tra cui se stesso (in veste di personaggio, non di autore); le loro testimonianze sono raccolte e vagliate da un giornalista, che si aggiunge ad essi con l'esito di moltiplicare ulteriormente le prospettive, le identità personali e le motivazioni individuali, in un quadro narrativo che non può più essere ricondotto ad unità. Tuttavia, in tale contesto per molti versi riconducibile al postmodernismo (se si vuole, a una verità debole postmoderna), non mancano pagine tutt'altro che ironiche, improntate ad una tangibile *pietas* nei confronti del reale. Si legga ad esempio questa descrizione di giocattoli, il cui tratto pacato e assorto ricorda certe pagine dell'*Infanzia berlinese* di Benjamin: un'elencazione segnata dal rimpianto per un mondo perduto e non più recuperabile, la cui caducità è ripetutamente connotata in termini di antichità, di consumazione e di scomparsa.

A me sono sempre piaciuti i giocattoli, soprattutto i giocattoli antichi. Le costruzioni di legno, con i cubi, gli archi, le colonne dipinte di un rosso e di un verde spenti; gli animali di piombo il cui peso invita la mano a sistemarli in fila indiana sul copritavola; il nobile gioco dell'oca con le sue esplicite peripezie e pericoli; il fantastico misirizzi che sembra sfidare la legge di gravità; i caleidoscopi che tentano di dare coerenza a una cosmogonia luminosa e frammentaria. Mio nonno era solito cercare per me, in negozi oggi scomparsi, questi oggetti rari e autentici che nei loro lunghi pomeriggi i pensionati dell'antica segheria fabbricavano; non cercò mai di tentarmi con giocattoli più vistosi (*ivi*, p. 167).

Fra l'altro, il mondo dell'infanzia e dei suoi giochi ormai perduti ritorna anche in altri scritti di Manguel, in particolare nel saggio *Una stanza piena di giocattoli*. In questo lavoro di rara finezza, dietro l'apparenza di una serie di variazioni o libere associazioni, talvolta anche liriche, sul tema dei giocattoli, Manguel propone una vera e propria teoria della condizione (della posizione) umana nel mondo, espressa con tanta più efficacia quanto più è immersa nel trascorrere delle figure, dei riferimenti culturali e delle riflessioni personali. Il bambino che gioca è innanzitutto immagine dell'adulto *tout court*, in una peculiare circolarità descrittiva, o interscambio sotterraneo, tra le due figure: si veda ad esempio il passaggio da "i bambini fanno [...] che i loro giocattoli sono

strumenti consolidati per apprendere le cose del mondo” (Manguel, 2012, p. 32), al contiguo “i giocattoli sono il *nostro* tentativo di comprendere il mondo” (*ivi*, p. 33)<sup>5</sup>. In secondo luogo, appunto, i giocattoli sono immagine e occasione di una specifica forma di conoscenza: sono “modelli del mondo” (*ivi*, pp. 35, 55), per quanto transitori, nei quali macrocosmo e microcosmo vengono a corrispondere; sono un guscio di noce che racchiude e rappresenta l’intera realtà: “Noi riduciamo il mondo allo spazio in cui giochiamo, e qui costruiamo un regno minuscolo stabilendo che è lo specchio di quello che ci circonda” (*ivi*, p. 71). Tale conoscenza o comprensione (il *Verstehen* dell’ermeneutica) è però ulteriormente e sottilmente specificata. Se infatti, come osserva Manguel, *ludere* è, in latino, sia il giocare dei bambini sia il recitare in teatro, e se altrettanto si può dire per il termine *play* inglese (e per lo *Spiel* tedesco, che costituisce per Gadamer il paradigma concettuale dell’esperienza artistica)(Gadamer, 1989, pp. 132-142), andrà da sé che “ogni gioco è una rappresentazione” (Manguel, 2012, p. 26). E quindi, conseguentemente, dietro alla conoscenza del mondo trasmessa dai giocattoli si potrà leggere, sottotraccia ma in maniera assai chiara, un’immagine dell’esperienza artistica e letteraria, di quelle “bugie vere” che Manguel affidava appunto alla magia del teatro di burattini.

Tale parallelismo tra gioco e letteratura, o costante rinvio dall’uno all’altra, vale innanzitutto per il “senso di libertà suscitato dal gioco (non la mancanza di regole ma la creazione di regole proprie, non l’assenza di disciplina ma una disciplina assunta volontariamente)” (*ivi*, p. 89); e vale per il carattere utopico, la continua creazione di nuovi mondi che accomuna il bambino e lo scrittore. Se infatti “la conoscenza acquisita con la crescita è, in larga misura, convenzionale, e implica l’abbandono degli ideali, la decurtazione del libero pensiero, l’accettazione di una misura comune” (*ivi*, p. 31), ben si capirà come la parola, la comprensione, il pensiero che il bambino mette in atto nel gioco siano oggetto di rimpianto, e costituiscano il riposto, segreto nucleo utopico di ogni scrittura. Ma il parallelismo tra gioco e letteratura riguarda anche la temporalità (“Il tempo del gioco è un tempo a sé”)(*ivi*, p. 66), la capacità di riprodurre in profondità, in modo quasi mallarmeano, “il senso dell’universo giocoso e insensato” (*ivi*, p. 32); e riguarda anche l’ironia nei confronti dell’organizzazione del mondo, quel senso “di diletto o persino di dileggio di ciò che è vero e serio” (*ivi*, p. 26) tipico del bambino che gioca – e che, parodizzando, trasponendo e riducendo a immagine minore l’affaccendarsi degli adulti al servizio della tecno-economia (della *totale Verwaltung* adorniana, del *Ge-Stell* heideggeriano), ne coglie il carattere ridicolo, insensato, sciocco o folle: un nichilismo che si nega con sdegno, una messa in scena che non vuole riconoscersi come tale e che, dietro ai valori di volta in volta predicati, non occulta altro che l’istanza-base dell’economia come nuova, paradossale, degradata metafisica. Se poi si riflette sul fatto che il bambino dà vita ai suoi giocattoli in maniera analoga a ciò che l’artista fa con la propria opera (in entrambi i casi l’uomo, sorta di dio minore, crea la vita dalla materia inanimata)(*ivi*, p. 50), si potrà cogliere in una luce nuova il comune timore dell’autonomia di tali creazioni: che seppure, per quanto attiene ai testi scritti, non sfuggono di mano al loro autore come il Golem della leggenda, acquistano comunque una loro indipendenza, vanno per il mondo come oggetti di letture, interpretazioni e appropriazioni sempre nuove e imprevedibili.

---

<sup>5</sup> Il corsivo è nostro.

Ma soprattutto, nel rapporto fra il gioco e il mondo, la finzione e la realtà, l'esperienza letteraria e la vita concreta, Manguel coglie un perfetto equilibrio di carattere propriamente "ermeneutico", in cui nessuno dei due livelli dell'esistenza eccede il proprio ruolo, e soverchia l'altro.

Per il bambino il mondo della finzione non sostituisce quello della realtà concreta: entrambi coesistono sullo stesso piano, perfettamente distinguibili l'uno dall'altro, ma ugualmente preziosi e forti. Un giocattolo, per il bambino, è sia una cosa fatta di stoffa sia un oggetto d'amore che dà conforto, un pezzetto di metallo con le ruote e una macchina potente che può sfidare le montagne, una pila di cubetti di legno e una fortezza inespugnabile, il personaggio di un fumetto o di un film e una creatura fantastica che ha preso vita per continuare, qui in questa stanza, la sua storia infinita (*ivi*, pp. 31-32)<sup>6</sup>.

Non da ultimo, Manguel segnala come i giocattoli, e l'attività di giocare con essi, aprano una doppia prospettiva, una peculiare divaricazione temporale. Ciò accade innanzitutto perché nel gioco, imitando gli adulti e quindi conoscendoli, i bambini imparano ad essere (e di essere) bambini; divengono, cioè, se stessi attraverso l'imitazione, e la consapevolezza di tale imitazione (*ivi*, pp. 79-80). Ma questa apertura temporale opera anche attraverso una riflessione più profonda.

I giocattoli dicono: ecco come si fanno le cose là fuori, ecco le creature che esistono al di là delle pareti della stanza dei giochi, ecco il modo in cui vanno per i fatti propri e si vestono e fanno festa e litigano, ecco la loro arte segreta di costruire le città, di preparare le torte, di andare a cavallo. Ma poi aggiungono, più avanti: qui vi erano bambini come te, qui hanno imparato e riso, qui si sono spaventati, qui si sedevano e giocavano e litigavano, qui si sono alzati e hanno lasciato la stanza (*ivi*, p. 55).

In altri termini, i giocattoli fanno percepire al bambino il distacco, l'allontanamento, la distanza degli adulti dall'infanzia che egli sta vivendo, e il tempo che è trascorso (che trascorrerà per ciascuno) nell'aprire tale distanza. È appunto questa divaricazione temporale, con il connesso, inevitabile sentimento della costitutiva transitorietà di ogni esperienza umana, ad aprire lo spazio per la *pietas*.

Merita infine sottolineare un punto abbastanza importante. Se la *pietas* letteraria si caratterizza come attenzione, partecipazione e vicinanza alle cose narrate in ragione della loro caducità, non stupisce che le testimonianze autobiografiche degli autori depongano in genere a favore di una estrema lentezza e fatica della scrittura stessa (ad esempio, come ebbe ad affermare Fenoglio, "la più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti") (Fenoglio, 2001, p. LVIII). Questa lentezza non è solo conseguenza della ricerca spasmodica di una forma espressiva "bella" e riuscita, ma è anche (o soprattutto) attenzione e prossimità alle cose per darne conto in maniera piena e completa, con quella efficacia che determina appunto la riuscita della pagina. Tale risultato, grazie all'applicazione paziente e intenta alle cose del mondo, è anche un'uscita dalla serialità e dagli automatismi del linguaggio normale,

---

<sup>6</sup> Si noti come, in questa esemplificazione, i personaggi dei fumetti e dei film siano assegnati alla parte "reale" e "concreta" del mondo.

attraverso cui la scrittura letteraria veicola una contrarietà al potere (alla gabbia d'acciaio dell'organizzazione moderna) che impronta di sé il linguaggio comune; implica una costitutiva sottrazione ai sempre rinnovati richiami all'ordine che provengono, in ultima analisi, dall'economia. Infine, la frequentazione e la pratica della scrittura letteraria, nella sua capacità di dare davvero conto del reale con cura, vicinanza ed attenzione, rende avvertiti di fronte agli usi pubblicitari, seduttivi, mistificanti del linguaggio diffusi nella politica, nell'informazione, nel marketing e nella promozione dei prodotti. Tutto questo processo, però, implica la lentezza: che è indispensabile all'autore per avvicinarsi al mondo e descriverlo con *pietas* e cura preservante; ma che è richiesta anche al lettore nel suo rapporto con il testo, che appunto gli chiede di ripercorrere, e di far propria, l'esperienza di conoscenza e vicinanza dell'autore. Tale lentezza della letteratura, nella sua presa di distanza dall'organizzazione produttiva e nella sua apertura a una temporalità diversa, e più adeguata, può costituire una forma non secondaria di contenimento delle difficoltà sociali, politiche e umane che oggi ci troviamo ad affrontare.

### Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. *I «passages» di Parigi*. Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Torino, Einaudi, 1991.
- D'ORSI, Angelo. *I chierici alla guerra. La seduzione bellica sugli intellettuali da Adua a Baghdad*. Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- FENOGLIO, Beppe. *Romanzi e racconti*. Torino, Einaudi, 2001.
- GADAMER, Hans Georg. *Verità e metodo*. Milano, Bompiani, 1989.
- KANT, Immanuel. *Critica del Giudizio*. Roma-Bari, Laterza, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Tutti gli uomini sono bugiardi*. Milano, Feltrinelli, 2010.
- MANGUEL, Alberto. *Una stanza piena di giocattoli*. Milano, Archinto, 2012.
- MENZIO, Pino. "Conoscenza, *pietas* e orientamento. Verso un'etica dell'artista come viaggiatore". *Paradosso*, n. 4, 1998. (pp. 139-165).
- MENZIO, Pino. *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*. Torino, Libreria Stampatori, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Umano, troppo umano, II - Frammenti postumi (1878-1879)*. Milano, Adelphi, 1967.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano, Cortina, 2003.
- SARAMAGO, José. *Cecità*. Torino, Einaudi, 2008.
- SEBALD, Winfried Georg. *Storia naturale della distruzione*. Milano, Adelphi, 2004.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano, Mondadori, 2009.
- VATTIMO, Gianni. "Dialettica, differenza, pensiero debole" in VATTIMO, Gianni – Pier Aldo, ROVATTI (coord.). *Il pensiero debole*. Milano, Feltrinelli, 1983. (pp. 12-28).
- VATTIMO, Gianni. *Etica dell'interpretazione*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1989.

VATTIMO, Gianni. "Individuo e istituzioni: una prospettiva ermeneutica" in *La dimensione etica nelle società contemporanee*. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1990. (pp. 81-112).

VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*. Milano, Garzanti, 1991.

**Pino Menzio:** Ha studiato la tragedia greca, la metafora del viaggio e l'etica della letteratura (*Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, 2002; *Da Baudelaire al limite estetico. Etica e letteratura nella riflessione francese*, 2008; *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, 2010). È membro della SICL e responsabile del sito internet "Etica e letteratura".

**Contacto:** pino.menzio@fastwebnet.it

**Ricevuto:** 31/10/2012

**Accettato:** 11/04/2013