

Riccardo Fanciullacci
Barattoli
Oggetti e nient'altro



Ottobre 2004

A mia nonna, che mi ha indicato un capolavoro.

A Fernando, che scriverebbe solo le storie degli oggetti

Avevo circa quattro anni e trafficavo in giardino davanti alla portafinestra della cucina: ero affascinato da dei bottiglioni da vino di vetro verde che erano stati lavati e asciugavano al sole. Ho messo un po' d'acqua dentro uno di questi e quando poi l'ho versata per terra, insieme all'acqua è uscito dalla bottiglia anche un grosso calabrone morto. Ho chiamato mia nonna per farle vedere e lei, affacciandosi dalla cucina ha detto soltanto, con gran meraviglia: "oh, che capolavoro!". Non avevo mai sentito quella parola e ho pensato che avesse a che fare con grossi calabroni neri usciti da grosse bottiglie verdi.

È il mio ricordo più vecchio.

«Siccome sulla strada c'era un sasso largo e piatto, Giovanni vi si sedette, a capo chino e come volesse interrogare con lo sguardo un aspergitore di verderame che si trovava oltre il cancello di ferro battuto, nel bellissimo giardino così simile a quelli delle sue vacanze fiorentine. È proprio vero che certi oggetti, certi utensili trascurati dalla poesia, a volte sembrano sul punto di parlare, di guardarci attraverso il beccuccio spara-verderame per dirci una verità che finalmente si distacchi dall'amorfa contestualità dell'universo; ma di raccolte di versi dedicate a un aspergitore di verderame non ne esistevano: la demoniaca banalità che si insedia nella mente degli artisti dopo due o tre anni di attività predilige sempre la sofferenza, il dolore, e, quando va bene, l'amore...».

Francesco Carrozza, *Quasi tutto come allora*, § 247, pp. 586-587¹.

¹ Si tratta di un romanzo non pubblicato; chiunque fosse interessato, può prendere contatto con i redattori del sito: <http://www.infundibolo.altervista.org>.

Questo articolo scritto appositamente per *Infundibulo Cronosinclastico*, sito dedicato alla riflessione sul Design e su ciò che vi è o può esservi connesso, oltrepassa di molto la lunghezza standard di un contributo scritto per la pubblicazione in Internet: me ne scuso fin d'ora con i lettori che vorranno comunque scommettere alcune ore del loro tempo. Il rimorso però, non arriva a farmi operare tagli e cancellature perché non sento quello che ho scritto come una sequenza di tematiche progressivamente accumulate in seguito a una serie di mie scelte arbitrarie e dunque ricontrattabili: piuttosto, mi sono messo alla ricerca di una comprensione non affrettata di un'esperienza sfuggente della nostra vita e questo mi ha costretto a seguire i giri intrecciati con cui essa riesce sempre a svanire dopo essersi per un momento fatta presente. Tale esperienza è l'esperienza degli oggetti come tali. Per raggiungerne la natura e la possibilità sono ricorso a testi in cui ho trovato testimonianza di tale esperienza: la loro collezione da un lato conserva la casualità degli incontri rivelatori, dall'altro forma un percorso.

La prima parte del lavoro è un'articolazione di quest'esperienza in quanto luogo e momento in cui gli oggetti si fanno incontrare: per questo è un'estetica, un esame del momento in cui l'oggetto si fa sentire e vedere - "estetica" deriva da *aisthesis*, sensazione: la presente "estetica degli oggetti" non è dunque una teoria sulla bellezza degli oggetti, ma sul sentirli/esperirli. La prima parte però, si conclude su una nozione che appartiene alla sfera dell'agire e della pratica: per questo scriverò una seconda parte che sarà un'etica, un'etica degli oggetti, in cui tenterò di approfondire la nozione emersa anche rapportandola al lato oscuro dell'esperienza di oggetti, per rilevare infine come nuovamente nell'estetico si trovi il limite costituente e fondante *questa* etica.

La prima parte si intitola: *Odradek, teste di toro e altri comediavolosichiama. Per un'estetica degli oggetti*. La seconda si intitolerà presumibilmente: *Vischiosità e sproporzione degli oggetti, dedizione, meraviglia. Per un'etica degli oggetti*.

La parola "barattolo", così bella e infantile, da un punto di vista etimologico è forse legata alla parola "baràtro" con cui condivide il significato focale di "cavità nella quale si getta qualcosa": il barattolo sarebbe dunque un contenitore non specifico, tale da poter contenere le cose più diverse; ossia poi gli oggetti più diversi, giacché se un poeta può chiudere in un barattolo la speranza, la malinconia o un'idea luminosa, lo può fare solo perché prima ne ha fatto degli oggetti. A dire il vero i barattoli prima di tutto contengono sostanze, come il caffè o la passata di pomodoro o la marmellata di prugne: così tuttavia sono messi in ombra dal loro contenuto. Accade però che quando il contenuto è stato consumato, è finito, il barattolo si offre in una luce nuova: può essere di nuovo riempito e non necessariamente, anzi, raramente della stessa sostanza. Entrano così in scena i barattoli di bottoni, di penne e matite, di chiodi, viti, rondelle e bulloni, di pietruzze colorate raccolte sulla spiaggia, talvolta di insetti morti raccolti con cura dai bambini. Ne *L'estate incantata* Ray Bradbury racconta di una scatola di fiammiferi usata come un barattolo, è quella in cui il piccolo Tom ha chiuso un fiocco di neve durante l'inverno e che ora lo rende «l'unico ragazzo in tutto l'Illinois che possiede un fiocco di neve d'estate. Prezioso come un diamante»².

Barattoli, oggetti, raccolta, entusiasmo, attenzione, ordinamento del disordinato, dispense, cantine, conservazioni, nonne, bambini, misteri. Il barattolo però...anzi: i barattoli, perché il punto non è nella nozione di barattolo, non sono solo contenitori di oggetti, sono anch'essi degli oggetti e probabilmente sono gli oggetti per eccellenza: non trova forse pace nella figura di un barattolo la nostra mente quando, afferrata la definizione di "oggetto", cerca un'immagine esemplare che faccia da correlato materiale e facilmente ricordabile a quel concetto?

² R. Bradbury, *L'estate incantata [Dendetion Wine (1957)]*, Mondadori, Milano 1985, p. 21.

Odradek, teste di toro e altri comediavolosichiamia. Per un'estetica degli oggetti

«Una stanza non è mai 'una stanza': l'espressione 'una stanza' è un'etichetta e basta, la si appiccica sulla stanza vera per non vedere né la stanza né l'etichetta... Una stanza è un insieme di oggetti, ma gli oggetti non sono 'oggetti' - un'altra etichetta -: gli oggetti sono solo, ad esempio, la penna che tieni in mano, 'quella' penna: guardala, descrivila, trascrivila sulla carta. Per farlo, però, devi cercarti dentro le sensazioni specifiche che la stessa penna ti suscita, e le sensazioni sono oggetti, altrimenti volano via. Una sensazione non è 'la tristezza', 'la melanconia' (...): queste sono di nuovo etichette... (...).

La sensazione che ti dà quella penna, sarà quindi, ad esempio, un cielo di giugno attraversato da cicogne, l'odore dei mirtilli, la gioia che provavi a undici anni salendo i gradini di pietra a casa della nonna; una gioia che se però non è materialmente 'dentro' ai gradini, volerà via anch'essa, si disperderà, nessuno potrà capirla...».

Francesco Carrozza, *Quasi tutto come allora*, Parte III, cap. XIV, pp. 682-683³.

«Era una di quelle cose conservate in un gran barattolo di vetro, che si vedono in qualche baraccone d'un parco dei divertimenti, alla periferia d'una piccola città sonnacchiosa. Una di quelle cose pallide che galleggiano a mezz'aria in un plasma alcolico, in cui girano lente, sognanti, con gli occhi aperti e morti che ti fissano e non ti vedono. Andava d'accordo con il silenzio della tarda serata, quando s'ode solo un lontano stridio di grilli e gracidare di rane nel terreno paludoso».

Ray Bradbury, *Il barattolo*⁴.

1. Innumerevoli cose che abbiamo intorno, che vediamo e tocchiamo o di cui abbiamo avuto notizia in qualche altro modo possono essere raccolte nella categoria degli oggetti: un sacchetto, una pinza, un flacone di plastica colorata, una matita, un tubo, il cappuccio di una penna, la maniglia di una porta, una tazzina. Eppure, in diverse

³ Romanzo non pubblicato: cfr. sopra nota 1.

⁴ In: R. Bradbury, *Paese d'ottobre* [*The October Country*, (1955)], Mondadori, Milano 2001, p. 94.

situazioni, con quella parola in sé così accogliente, indichiamo solo un ristretto insieme di queste cose. Si pensi ai cosiddetti negozi di "oggettistica", non solo in essi troviamo solo certi tipi di oggetti (per lo più si tratta di "oggetti per la casa" - un'altra categoria che però ha un contenuto effettivo ben più ristretto rispetto a quello potenziale), ma inoltre, di quei tipi sono presenti solo alcuni esemplari molto particolari: troviamo ad esempio piatti colorati o dalla forma insolita o dalla fattura particolare, mentre un piatto "normale", come quelli il cui suono ci faceva prefigurare la cena, non lo si trova in questi negozi. Dove lo si può cercare? Oggi forse al supermercato, una volta in quei piccoli negozi in cui si trovava un po' di tutto, dai martelli ai rubinetti, dai piatti alle scope: erano negozi di oggetti. Oggetti e nient'altro.

I negozi di oggettistica invece, non vendono oggetti puri e semplici, ma, si dice quasi in forma di rivendicazione o in un moto d'orgoglio, "oggetti design". Non il solito spremiagrumi di plastica che porta in sé il caldo dell'estate come contorno a una limonata fresca o magari a un'attività più elaborata che prevede l'uso del succo di limone e di arancio per preparare ghiaccioli, neppure uno spremiagrumi finemente modellato in oro proveniente dalla corte magnifica di qualche antico re, né l'uno né l'altro, piuttosto uno spremiagrumi design: lega metallica lucente per un'astronave insettiforme e dall'aria fallica destinata il più delle volte a una mensola che la preservi dagli aspri liquidi agrumati.

Sarebbe un oggetto bellissimo questo spremiagrumi che sembra un missile con le zampe di ragno, sfortunatamente è invece un "oggetto design": un oggetto di cui *occorre* rivendicare l'irriducibilità alla sua ordinaria funzione, nel quale sono depositati un sapere e una creatività che *devono* essere riconosciuti e messi in evidenza. Soprattutto occorre mettere in evidenza l'aver riconosciuto questa loro natura artistica: uno spremiagrumi si usa, uno spremiagrumi design, o meglio, quell'oggetto design che nei negozi di oggettistica viene ipocritamente presentato come un semplice spremiagrumi nuovo, non si usa, si guarda e si mostra. Si espone in casa a sé e agli altri perché possa svolgere pienamente la funzione sua, quella di essere specchio che riflette la nostra identità immaginaria: quel feticcio di identità che sembra soddisfarci e proteggerci e che invece ci stringe e ci imprigiona - col nostro inconsapevole consenso.

La maggior parte degli oggetti che abbiamo intorno si ritraggono in modo tale che noi non facciamo caso o attenzione ad essi se non quando li riuniamo tutti indifferentemente come "semplici oggetti" per dire che gli "oggetti design" sono diversi: sono arte! Gli oggetti design, si dice, rompono la dimensione del mero uso e

consumo, si impongono nella loro specificità e differenza all'attenzione, non sono un mero ingranaggio nella grande attività del fare quotidiano e dunque ricordano a ciascuno che nemmeno lui è solo una tale rotella, ma pure un essere capace di sostare innanzi al bello, all'artistico, a un esemplare prodotto dello spirito umano. Questo si reclama come proprio del design. Se non che, le dinamiche funzionaliste e gli ingranaggi sono più astuti e multiformi di quanto non possano immaginare le facili ideologie libertarie e così, più in profondità dell'ingranaggio degli usi e dei consumi distratti, c'è l'ingranaggio delle soddisfazioni libidinali attraverso la produzione di illusorie immagini di sé o di ciò che appagherebbe il nostro desiderio. E come si arrugginisce la macchina pesante fatta di stantuffi, pulegge, bielle e turbine, che fa procedere o produce, così perde la sua prima utilità anche il macchinario segnico: finisce per girare a vuoto e diventa autoreferenziale. Così, l'oggetto design non è simbolo di nulla, di uno status, di una cultura o di una sensibilità particolare immaginata, diventa solo l'oggetto soprammobile che non manca in nessuna casa. È riposto sì sulla mensola e non dietro a uno sportello o in un cassetto come gli altri oggetti, ma non è incontrato nella sua singolarità, anch'esso è ridotto ad altro: non ad essere strumento per qualcosa, ma ad essere un nome o addirittura il prodotto di un nome, del nome di un grande designer, quando non diventa persino solo un prezzo, un prezzo così sproporzionato per uno spremiagrumi o una radio da essere la testimonianza più indiscutibile, e più indiscussa, del fatto che il suo valore e la sua specificità sono altre rispetto alla funzione.

2. Per liberare l'oggetto dalla schiavitù di essere mero strumento-per, è stato rivendicato il suo valore artistico attraverso la produzione di esemplari molto particolari, i cosiddetti *oggetti design*: non si tratta di tutti gli oggetti che hanno alle spalle, e in se stessi depositato, il lavoro di un progettista o di un disegnatore industriale, si tratta di quei tipi di oggetti che portano con sé pratiche che non ruotano realmente intorno ad essi, intorno alla loro forma materiale, ma intorno ai significati di cui quegli oggetti sono gravati. Potremmo anche dire: sono quegli oggetti che entrano a far parte di pratiche, non come tali, ad esempio, in quanto sedie oppure in quanto sedie a forma di fiore, ma per significati aggiuntivi a loro estranei, ad esempio, in quanto oggetti di valore o oggetti che testimoniano un gusto notevole in chi li ha acquistati, oppure in quanto oggetti "diversi da quelli che avevo in casa e che non potevo più vedere" oppure, ancora, in quanto oggetti finalmente moderni adatti a me che sono una persona moderna. Questi sono gli oggetti design, gli oggetti dei quali non si manca mai

di dire che *sono prodotti di design*: si parla poco o mai di questi oggetti, ma non si fa altro che parlare del loro essere design.

L'invenzione di questa categoria di oggetti che solo a parole hanno una funzione, essendo piuttosto "oggetti feticcio", da un lato ha portato i disegnatori industriali a diventare "designer" e quindi ad esempio, a sbizzarrirsi in una progettazione il cui rapporto con qualunque principio di funzionalità è divenuto problematico, dall'altro ha prodotto una specializzazione delle pratiche d'uso e consumo: gli oggetti design invece di rompere con la logica dell'uso e consumo sono semplicemente diventati i protagonisti di pratiche di consumo specifiche, in cui l'obiettivo non è la cosa, ma quel significato aggiunto ad essa nel sistema linguistico-commerciale-libidinale.

In realtà, il discorso fatto fino a qui, così com'è, è falso o almeno fuorviante: sembra infatti lasciar intendere che prima di questa fantomatica invenzione del design, gli oggetti non avessero alcun significato aggiuntivo di ordine sociale e dunque gli uomini avessero una relazione diretta con le cose nella loro verità. Questo schema è falso e regressivo: è viziato da una logica nostalgica che mitizza il passato per operare una velleitaria critica del presente. Non solo: questo discorso sarebbe anche una declinazione comica di questa logica regressiva, infatti individuerrebbe il discrimine tra il passato dell'autenticità e il presente dell'inautenticità nella diffusione dell'ideologia dell'oggetto design, evento questo nient'affatto centrale, ma senz'altro conseguente a meccanismi più articolati e profondi. È vero dunque che non è accettabile la costruzione di un passato pre-design in cui gli oggetti valessero puramente come tali, perché da sempre l'oggetto d'uso è immerso in una dimensione simbolica che gli conferisce una pluralità stratificata (anche se non ordinatamente gerarchizzata) di significati.

Quanto detto si può, però, recuperare precisando che l'intenzione non era marcare una distinzione di natura tra l'oggetto non-design e l'oggetto design, ma segnalare una differenza che esperiamo nella pratica, anche se questa stessa differenza non è qui stata elaborata e spiegata ancora in maniera adeguata. Le pratiche che ruotano intorno agli oggetti design non sono le prime pratiche che ruotano intorno ad un oggetto che conta essenzialmente in virtù del suo significato sociale e, di conseguenza, non può essere questa la determinazione con cui discriminarle da altre pratiche intorno ad oggetti d'uso: esse non sono i primi riti intorno ad oggetti che non stanno per se stessi, sono forse però alcuni dei primi rituali senza mitologia, riti, cioè, che non si inscrivono in una cornice di senso, cui non partecipano soggetti che devono attraversare un passaggio esistenziale riappropriandosi di se stessi in questo. Oggi, abbiamo attività

dove persone fanno cose in rapporto ad oggetti, dicono frasi, tra cui ad esempio, "finalmente l'oggetto è riconosciuto nel suo intrinseco valore", ma in cui, in realtà, l'oggetto nella sua singolarità non è davvero incontrato.

Questo è ciò che interessa particolarmente qui: l'oggetto design lungi dall'imporsi come l'oggetto che si fa guardare e sospende l'uso e il fare, si eclissa nella sua singolarità come tutti gli altri oggetti e lascia al suo posto solo un simulacro, qualcosa che ha una sola cosa da dire e che ha di fronte qualcuno che l'ha già sentita. Frasi come "Questo non è un oggetto qualunque, da usare fino a quando va buttato, è invece un oggetto di design, è arte!" non ci portano presso l'oggetto più di quanto non ci portasse già l'impiego distratto che tali frasi, tanto caparbiamente, rigettano.

3. Per contrastare questa ideologia dell'oggetto design e quella libertà di progettazione che essa sembra legittimare e che è così indeterminata e sregolata da finire con l'essere una povertà invece che una risorsa, molti disegnatori industriali hanno tentato la rivendicazione opposta: l'oggetto design non è "arte", ma, prima di tutto, è un oggetto. Il suo luogo naturale è quell'uso da cui l'ideologia dei designer lo ha sradicato per destinarlo alle mensole più frequentemente spolverate.

Si tratta di affermazioni che per un progettista possono essere importanti come un manifesto programmatico, che orienta e sostiene nei momenti di dubbio, tuttavia, per noi, sono solo un'altra rivendicazione, *un altro discorso che si sostituisce all'esperienza degli oggetti, invece di condurci ad essa*. Eppure è quest'esperienza che *cerchiamo*, è quest'esperienza che vorremmo rinnovare: è l'esperienza per elaborare la quale vorremmo trovare un pensiero degli oggetti come tali e non dichiarazioni, rivendicazioni, lamentele o prese di posizione che addensandosi intorno agli oggetti li rendano irraggiungibili.

Il nostro particolare ricercato ci rimanda innanzi tutto al di là di quei rapporti in cui l'oggetto è devitalizzato e ridotto a un significato istituito socialmente: "l'oggetto per piantare i chiodi nel legno" oppure "la splendida sedia Tugendhat progettata da Mies van der Rohe nel 1929-30". Sembra infatti che qui, per quanto si guardi, non si vedrà mai altro che ciò che il significato-legenda dice di vedere, dice che c'è. Gli oggetti sono appunto ridotti, ma anche il soggetto stesso è con ciò ridotto: non esiste *coinvolgimento* e non accade alcuna esperienza, se non nella forma sua più difettiva.

Nell'esperienza più propria e profonda, sia il sé che l'altro da sé si codeterminano a partire dall'incontro, quasi che tutta la loro storia e identità precedenti siano rimesse in questione e si apprestino a ridisporsi e riconfigurarsi a partire dall'incontro. Questo tipo

di esperienza accade innanzi tutto nell'incontro con un'altra persona, anche se nient'affatto con qualunque altra persona. Non vanno escluse, però, altre possibilità, altre declinazioni dell'esperire in cui l'altro non sia un altro uomo o donna: saranno forse forme più deboli, ma comunque più significative dell'estremo difettivo in cui il sé e l'altro da sé sono autonomamente determinati e restano entrambi indifferenti l'uno all'altro anche per il breve periodo della compresenza in un luogo.

4. Se il punto è, come sembra dapprima e ora, oltrepassare rapporti in cui gli oggetti non sono per me altro che ciò che sono per chiunque, allora si è naturalmente sospinti a cercare tra quegli oggetti che sono legati a doppio filo alla propria singolare storia: *i ricordi*. Gli oggetti non si lasciano incontrare nell'uso, in cui anzi essi si consumano lentamente e non si illuminano nella loro singolarità, né in quella fruizione artistica che è l'esteriore tributo versato a un significato-valore socialmente riconosciuto: gli oggetti si incontrano nella rievocazione mnemonica; qui sì, finalmente, ricevono un nome proprio, sono individuati tra gli altri esemplari della loro specie e diventano, ciascuno, proprio quell'oggetto lì - quello cui è legato quel singolare e incancellabile ricordo. Gli oggetti-ricordo e lo sfondo della memoria personale sembrano insomma la soluzione cercata: sono gli oggetti presso cui davvero riusciamo a portarci e che ci aiutano a rivelarci a noi stessi ed eventualmente a riorientare la nostra vita. La ricerca pare insomma già terminata, probabilmente, però, non è così.

Il fazzoletto o il lapis che, nei romanzi, è raccolto alla donna poi conosciuta e tenuta accanto per sempre, il primo guinzaglio del vecchio cane con cui si è sperato a lungo di potersi liberare della solitudine, la penna stilografica regalata dal proprio padre una sera, quasi per caso, e poi sempre usata e però anche gelosamente conservata, la spada di plastica con il finto rubino con cui il proprio fratellino giocava di nascosto temendo che gli fosse vietata, i barattolini di colore o i pennarelli da stoffe con quel meraviglioso odore, che la mamma usava in una vecchia stanza in cui anche i compiti finivano per essere divertenti, l'elefantino bianco di gesso poggiato alla propria scrivania di legno, che proteggeva pomeriggi sereni, un vaso da fiori o un piatto pregiato rotti e poi riparati con la supercolla il più in fretta possibile, la matita azzurra sfilata di mano dalla ragazza amata perché voleva essere lei a scrivere il proprio numero di telefono sul foglietto che avresti riportato a casa, un vecchio taglierino nero, rimasto senza lame, che però probabilmente è... ma sì, deve essere quello che ho comprato in prima media per fare una qualche ricerca illustrata di educazione artistica. La nostra memoria è costellata di oggetti oltre che di situazioni e le situazioni si avvinghiano poi ad oggetti: delle

focaccine salate così buone che ogni tanto, inaspettatamente, faceva la nonna, quando ne aveva voglia, resta oggi traccia nella vecchia madia di legno, ancora sporca di farina.

Il valore di questi oggetti è inestimabile per noi, disfarsene come di roba vecchia è gettare via il proprio passato come un passato qualunque e non come il proprio e l'unico: lo si può fare in un percorso ascetico, ma non alla leggera, strumentalizzando qualche brandello dei discorsi sulla libertà dalle cose materiali - come poi se questi discorsi non intendessero parlare della libertà dalle proprie immaginarie identità. Questi oggetti-ricordo sono tracce delle varie identità per cui siamo passati, ci aiutano anche a *relativizzare la prepotenza di quella presente*, quella che vorrebbe distruggere tutto ciò che potrebbe mostrargli la sua povertà o le risorse sconosciute che aspettano solo un nuovo impegno.

Grande è il valore degli oggetti che custodiscono i ricordi, né tali oggetti sono destinati alla mera rievocazione nostalgica: come detto, infatti, possono ampliare l'orizzonte della nostra attuale esperienza e talvolta sciolgono quelle occlusioni che la caratterizzano. Cosa dunque può far dubitare che sia la memoria il luogo dell'incontro cercato? Forse il fatto che anche gli oggetti-ricordo sono imprigionati dentro un significato, cioè appunto il ricordo di cui sono traccia? Non pare, perché il ricordo non assorbe l'oggetto, bensì è vivificato da esso. I ricordi custoditi negli oggetti non potrebbero essere trascritti in un diario, né uno sforzo di reminiscenza condotto autonomamente arriverebbe a rendere inutile riprendere in mano quegli oggetti: esiste certamente un ricordo che precede questo tornarli a maneggiare, ma è infinitamente più povero di quello che, commovendoci, si forma, man mano che guardiamo, annusiamo e tocchiamo l'oggetto. Provate: pensate ad un oggetto cui è legato un ricordo e poi al ricordo stesso, quindi riavvicinate a voi l'oggetto: il ricordo si farà di gran lunga più concreto e ricco.

Il ricordo non assorbe l'oggetto perché anzi ci rimanda ad esso come a una fonte quasi inesauribile di particolari che erano stati dimenticati: non ci arrestiamo all'enunciazione iniziale del ricordo, piuttosto, per ricordare ci protendiamo verso l'oggetto, verso quel singolo oggetto. Ricordare non è dunque l'esperienza intima e tutta chiusa nel soggetto del rammemorare, ma un evento più complesso in cui la *materialità effettiva* di un oggetto reale si fa *toccare* e così sorregge e amplifica quel lavoro interiore. Ebbene, perché questo evento complesso non è ancora l'esperienza di cui andiamo in cerca?

Il problema è che in questo ricordare, per quanto gli oggetti siano materialmente presenti e travalichino il significato cui erano inizialmente ridotti nella memoria,

producendo quell'ampliamento della stessa di cui abbiamo detto, pur sempre essi, alla fine, risultano reinglobati nell'autonarrazione della propria identità da parte del soggetto singolo. I ricordi testimoniati da questi oggetti sono pur sempre accadimenti che segnano la storia di una persona e restano dunque iscritti nell'orizzonte della sua esperienza passata. Capita certamente di incontrare tracce di un passato dimenticato e questo smuove gli orizzonti del presente e la propria iniziale autonarrazione e autoappropriazione, tuttavia alla fine, l'esito è, tendenzialmente, una nuova narrazione più comprensiva e un'autoappropriazione meno violenta: gli oggetti alla fine sono *assorbiti*, alla fine diventano memoria del passato e tracce della recente riscoperta di esso. La destinazione loro è quella di tramandare la nostra identità, quasi fossero dei monumenti: li conserviamo gelosamente perché siamo noi, sono oggettivazioni di noi. L'esperienza all'inizio può anche essere radicalmente desituante, ma poi diviene solo l'occasione per un ritorno su di sé e sulla propria vita: un ritorno, ripeto, che non è affatto necessariamente una conferma e può anzi portare a una rivoluzione o conversione, insomma a una rotazione del proprio orientamento e delle proprie decisioni fondamentali, ma che pur sempre è *più una faccenda del soggetto che degli oggetti*.

Gli oggetti innescano il ricordare e dunque incontrano il soggetto essendo indipendenti da lui e lo determinano; alla fine però, la loro indipendenza viene scaricata e non resta altro che il soggetto rideterminato ed esteso al di là del suo corpo in alcuni residui materiali che però sono solo lui stesso.

Nell'incontro di cui siamo alla ricerca, che è legittimo cominciare a disperare che esista, la codeterminazione tra soggetto ed oggetti lascia pur sempre esistere entrambi.

5. Nell'*uso ordinario* non si incontrano gli oggetti come tali, giacché nel maneggiarli essi non si fanno presenti tematicamente e in vista si ha solo la loro funzione, se non il fine dell'attività generale all'interno della quale sono utilizzati e in rapporto alla quale assumono il significato di strumenti. Nella *fruizione degli oggetti design* poi, la pretesa è quella di incontrare gli oggetti singoli, ma quello che effettivamente accade è un gioco autoreferenziale in cui un soggetto che sa già cosa vedere guarda un oggetto che è solo un'auto-legenda. Nel *ricordo* infine, ciascuno di noi è realmente coinvolto, ma in ultima analisi e alla fine del processo, ciò che lo ha coinvolto e lo coinvolge non sono oggetti irriducibili a lui, ma sono nuovamente dei significati-per-lui, soltanto, non significati socialmente determinati, ma intimisticamente connotati. Si tratta di significati fondamentali per il soggetto, come importanti, da altri punti di vista, ma pur sempre in

ordine alla riuscita della vita, sono anche gli oggetti-funzione e, in qualche modo, gli oggetti-simbolo: significati importanti, ma non oggetti.

Esiste un'esperienza di oggetti che non sia fin dall'inizio, o non diventi alla fine, solo un'esperienza di significati, di agglomerati segnici che, comunque li si rigiri, dicono pur sempre solo ciò che dicono e non sono altro dall'informazione che trasmettono?

Un significato può essere certo interpretato in vari modi, ma non gli si può andare incontro di lato; non occupa uno spazio, non è materia e dunque non gli si può girare intorno, meno ancora lo si può tastare, al massimo può essere posto in relazione con altri significati. Gli oggetti invece, sembrano poter essere *accostati di lato*, ma non abbiamo ancora trovato come fare e forse, addirittura, quella possibilità è solo un'illusione, un miraggio prodotto dallo stesso mondo dei significati per far credere e sperare in un al di là da esso.

È verosimile insomma che qualcuno tra noi cominci a disperare intorno al successo di questa ricerca, tuttavia l'architetto svizzero Peter Zumthor sembra quasi volerci sostenere e incoraggiare quando scrive:

«Forse la vita postmoderna potrebbe essere descritta così: tutto ciò che oltrepassa i nostri personali dati biografici risulta vago, sfocato e in qualche modo irreali. Il mondo è stracarico di segni e informazioni, rappresentativi di cose che nessuno comprende pienamente perché in realtà questi segni a loro volta non risultano essere altro che segni rappresentativi di altri segni. La cosa vera e propria rimane nascosta. Nessuno riesce mai a vederla. Ciononostante (...) esistono oggetti creati dall'uomo, come le macchine, gli utensili o gli strumenti musicali, che sono ciò che sono, che non sono supporti di alcun messaggio artificiale e la cui presenza è del tutto naturale.

Quando si contemplan oggetti o costruzioni che sembrano riposare in se stessi, la nostra percezione si attenua e si attutisce in un modo del tutto particolare. L'oggetto che percepiamo non ci impone alcun messaggio, è lì, semplicemente. La nostra percezione si fa silenziosa, cessa di essere prevenuta e possessiva. Si trova al di là di segni e simboli. È aperta e vacua. Come se guardassimo qualcosa che non si lascia trascinare al centro della coscienza (...). Vedere l'oggetto significa anche, ora, intuire il mondo nella sua interezza, poiché in quel che vediamo non c'è nulla che non possa essere capito»⁵.

⁵ P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, pp. 13-14. (Se ci trovassimo in un contesto strettamente filosofico occorrerebbe mostrare come sia più che possibile non leggere il brano di Zumthor e poi lo stesso articolo presente come celebrazioni di un realismo ingenuo che, presupponendo un accesso puro e immediato alle cose, critichi le mediazioni linguistico-sociali per il solo fatto di essere mediazioni e dunque schermi. Piuttosto l'opposizione oggetti/significati intende qui essere il recupero di una differenza esperienziale compiuto all'interno di un preliminare riconoscimento dell'illusorietà di un coglimento immacolato e diretto degli oggetti. Si tratta però di una faccenda filosofica: chiarirla è in sé importante

Quanto siamo venuti affermando sul potere di occultare gli oggetti singoli che appartiene ai significati generali e alle etichette sociali ci consente di intendere esaurientemente le prime affermazioni di Zumthor: l'indagine successiva svelerà la puntualità anche delle ultime parole, mostrerà in che senso la percezione di oggetti sia silenziosa perché *ascolta* e sia *vacua* e aperta perché *fa spazio*, tornerà sulla marginalità dell'esperienza di oggetti rispetto al fuoco della coscienza e dell'attenzione ordinaria, infine tenderà di porre in luce come il capire pienamente l'oggetto sia un personale rinnovarsi a partire dall'incontro con esso.

Le parole di Zumthor possono rincuorare gli scettici, ma perché questa ricerca sia portata a compimento occorre innanzitutto trovare una testimonianza dell'accadimento di quell'esperienza che vorremmo articolare nella sua natura e che per qualcuno è una mera illusione, il portato di belle, ma vuote, parole. Troviamo una tale testimonianza in un breve racconto di Franz Kafka: *Il cruccio del padre di famiglia*⁶.

6. Il racconto inizia quasi come fosse un saggio citando due ipotesi sull'origine del nome "Odradek" per poi passare a trattare dell'essere per cui quel nome sta:

«Ha l'aspetto di una specie di rocchetto da refe, piatto e a forma di stella e sembra davvero ricoperto di filo, si deve trattare, però, solo di alcuni frammenti di filo strappati, vecchi, annodati fra loro e persino ingarbugliati, di qualità e colore tra i più disparati. Ma non è soltanto un rocchetto, infatti dal centro della stella sporge in fuori e di traverso un'asticciuola alla quale se ne aggiunge un'altra ad angolo retto. Con l'aiuto di quest'ultima da un lato e di uno dei raggi della stella dall'altro, quest'arnese si regge in piedi come se avesse due gambe».

Odradek pare dunque un oggetto che, per quanto descritto con tanto dettaglio e un linguaggio così pulito e netto, resta in un certo modo sfuggente: lo si riesce a figurare, ma la mente non trova sosta in una categoria già data, in un nome che sia comune, così, se solo la concentrazione cala un poco, Odradek acquista contorni vaghi e la sua forma non si riesce più ad afferrare o a trattenere.

«Si sarebbe tentati di credere che quest'oggetto abbia avuto, un tempo, una qualche forma razionale e che ora sia semplicemente rotto. Ma non sembra che sia così; almeno non ci sono indizi per questa congettura; in nessun punto si rilevano

ed è importante anche in ordine a una migliore comprensione dell'esperienza degli uomini, tuttavia, è meno decisiva di quanto i filosofi non credano o non si raccontino: qui la si può tralasciare).

⁶ In: F. Kafka, *Tutti i romanzi e i racconti*, Newton Compton, Roma 1991, pp. 581-582, traduzione modificata.

aggiunte o fratture che confermerebbero la tesi sostenuta; l'insieme sembra assurdo, ma - a suo modo - compiuto».

Se l'incontro con Odradek si configura come l'esperienza di cui siamo alla ricerca, allora possiamo affermare che il primo tratto caratteristico di quest'esperienza è essere incontro con *oggetti che non si lasciano ricondurre in una categoria nota*, oggetti con cui non siamo già familiari, che non sappiamo già trattare, usare, mettere da parte o di cui non sappiamo parlare nei soliti modi, cioè come citando frasi già sentite. Oggetti come Odradek sembrano essere scivolati giù dalla corrente della Razionalità e del Progresso forse per una rottura o perché è passato troppo tempo e la cornice degli usi e delle pratiche è troppo cambiata; tuttavia non si può escludere che essi non abbiano mai fatto parte di quella corrente: che siano sempre stati oggetti compiuti e insieme assurdi, privi di senso-per-noi.

Si tratta di oggetti che restano inafferrabili se la logica dell'economia percettiva è mantenuta a regime: quando si ha qualcosa da fare, che sia un impiego di strumenti o una manipolazione di significati, simboli o soddisfazioni libidinali traslate, comunque non si possono incontrare Odradek e i suoi fratelli. Questi infatti sono oggetti che vivono in una dimensione temporale altra rispetto a quella in cui si può non-aver-tempo-per e appaiono solo innanzi ad una rete concettuale differente da quella che registra i dati, certa fin dall'inizio di essere adeguata e sufficiente per il loro ordinamento.

7. Dal momento che, per lo più, noi permaniamo in quell'ambito di esperienza temporale e di categorizzazione teorica in cui Odradek e gli altri oggetti presi nella loro singolarità irripetibile non trovano posto, come possiamo incontrarli? Dobbiamo forse disporci diversamente? E questa possibilità è a nostra disposizione? Realizzarla è forse questione di forza di volontà?

Ecco, come Kafka racconta gli incontri con Odradek:

«L'insieme sembra assurdo, ma - a suo modo - compiuto. E non è possibile del resto aggiungere qualche notizia più precisa, giacché Odradek è mobilissimo e non si lascia catturare.

Si trattiene volta a volta in soffitta, per le scale, nei corridoi o nell'atrio. A volte non si fa vedere per mesi interi; probabilmente si è trasferito in altre case; tuttavia torna immancabilmente nella nostra.

Talvolta, scorgendolo appoggiato alla ringhiera delle scale quando si esce dalla porta, si prova il desiderio di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si possono rivolgere domande difficili, lo si tratta piuttosto - e la sua minuscola consistenza ci spinge da sola a farlo - come un bambino. "Come ti chiami?" gli si chiede. "Odradek",

risponde lui. "E dove abiti?" "Non ho fissa dimora", dice allora ridendo; ma è una risata come la può emettere soltanto un essere senza polmoni. Risuona come un fruscio di foglie cadute. E qui la conversazione di solito è finita. D'altronde persino queste risposte non si ottengono sempre: spesso rimane per molto tempo silenzioso come il legno di cui sembra fatto».

Sono righe molto dense, la cui ricchezza è molto difficile da raccogliere: questa difficoltà si rivela dapprima nella nostra indecisione tra due generali orientamenti interpretativi. Secondo il primo, Kafka sta qui raffigurando una situazione magico-fantastica in cui c'è effettivamente uno strano oggetto capace di muoversi per la casa o tra le case e capace di rispondere ad alcune domande semplici: il racconto darebbe consistenza a una possibilità della nostra immaginazione e creatività e, per quanto bello, non avrebbe alcun rapporto più stretto con la nostra esperienza reale. Secondo l'altra interpretazione, invece, il racconto sarebbe un'elaborazione artistica di un'esperienza che in qualche modo ci appartiene, ovvero, un'esperienza che potrebbe appartenerci anche se oggetti parlanti e semoventi non esistono. Questa seconda interpretazione è naturalmente più interessante giacché, senza disconoscere il carattere magico della raffigurazione kafkiana, rende impossibile trattare il racconto come una mera divagazione e svela anzi il suo coinvolgerci e il suo toccarci: afferma il suo dirigersi in un altrove dall'ordinario, ma riconosce anche come esso a suo modo ritorni sull'ordinario, per aprirlo e liberarlo dalle sue fossilizzazioni.

Se il secondo orientamento interpretativo è potenzialmente più fecondo, è vero anche che è più difficile da seguire: Odradek non è solo Odradek, un oggetto piccolo che si muove e parla, è pure allegoria di qualcosa, ma di cosa? Quale esperienza la narrazione dell'incontro con Odradek vuole illuminare? Ritengo che il racconto si riferisca, a modo suo, a quei momenti in cui, mentre siamo in casa e stiamo per fare qualcosa, ma ancora non abbiamo cominciato, oppure già facciamo, ma siamo in un attimo di sospensione dell'attività, ci capita di far caso a uno strano oggetto che è lì accanto: in qualche modo è familiare e se ci riflettiamo un istante su, riconosciamo anche cos'è e forse come ci è accaduto di averci a che fare la prima volta, tuttavia, era tanto che non ci facevamo attenzione, mai avremmo saputo dire che era proprio lì e anzi avremmo giurato che lì non c'era niente. Non serve più a molto e anche prima non è che avesse la funzione decisiva in chissà quale attività complessa, però, non è rotto e quindi non viene da buttarlo: magari è una vecchia forcina per capelli o un bottone di finta madreperla che ora non serve, ma che quando poi se ne vorrebbe uno, si fatica a trovarlo in merceria e quindi è meglio tenerlo. Quando si pensa così, capita anche di

aggiungere: "va bene, ricordiamoci che è qui", ma è un impegno destinato all'oblio perché quel luogo è troppo inappropriato a diventare il posto giusto per quella cosa, il posto in cui essa è in ordine. È un luogo così inappropriato che in un'altra occasione, quel bottone o quella forcina o quella vite particolarmente lunga o quella gomma da china che potrebbe essere utile se succedesse di rimettersi a disegnare a china, dopo vent'anni, vengono distrattamente spostati e così, la volta ancora successiva, sono rincontrati altrove: non sul davanzale interno, ma per terra, dove sono appena caduti mentre estraevamo dalla libreria le *Silvae* di Stazio, che erano in seconda fila. Quando poi in famiglia non si è da soli, questa ipotetica successione di situazioni può verificarsi per ciascun membro, dando origine a incroci che rendono davvero quegli oggetti mobilissimi: non ce li si ritrova certo sempre innanzi come fossero oggetti ingombranti, ma l'incontro con loro è più frequente di quanto non avremmo detto prima di leggere il racconto.

Il racconto però, non è solo tale da rivelare a noi stessi alcuni momenti della nostra stessa vita, che viviamo e poi subito dimentichiamo: il racconto raffigura le situazioni che abbiamo appena indicato in modo quasi magico, capovolgendo la prospettiva e animando l'oggetto stesso e questo fatto non è certamente accessorio, non è un'aggiunta retorico-poetica per guadagnare bellezza, magari perdendo un po' in comunicatività, nient'affatto.

Dire che si tratta di quegli incontri con oggetti non più molto utili, che avvengono in una sorta di sospensione, quando si è coscienti, ma anche parzialmente distratti, per cui nel momento si riconosce l'oggetto, ma appena si riprende l'attività sospesa, ci si dimentica tutto, anche di essersi per un poco distratti da essa - e questo rende possibile nel futuro una nuova piccola sorpresa da parte di quell'oggetto -, dire tutto questo è vero. Come è vero dire che non è l'oggetto che si muove da solo per la casa, ma siamo noi a muoverlo, anche se lo muoviamo in momenti che, non essendo parte integrante delle nostre attività coscientemente organizzate e finalizzate, facilmente trapassano nell'oblio e per questo noi non ricordiamo di aver avuto a che fare con l'oggetto da quando, l'altra volta, chissà quand'era, l'abbiamo visto là fino a quando, ora, lo ritroviamo qui. Queste descrizioni sono vere, ma vere per chi? Quale esperienza si esprime in esse? Si tratta dell'esperienza dell'osservatore esterno, che siamo noi stessi quando, per qualche strana ragione, per esempio per commentare il racconto di Kafka, riflettiamo sui rapporti con quell'oggetto e ricostruiamo una plausibile teoria che spieghi la strana successione di incontri: una teoria plausibile, ossia, una teoria che non intacchi

minimamente la cornice di senso che struttura le nostre pratiche e attività ordinarie. Kafka non è interessato a questa verità, alla verità del soggetto che prontamente si riappropria l'esperienza che per un momento lo ha stupito e dunque dislocato: nel suo racconto, Kafka dà voce all'esperienza del *soggetto coinvolto nell'esperienza* e se insiste sulla personificazione dell'oggetto è proprio per opporre una resistenza alla nostra tendenza a disconoscere il momento di passività che abbiamo attraversato.

Nel vedere l'oggetto ci meravigliamo e ci chiediamo come diavolo sia finito lì, talvolta persino da dove sia saltato fuori: è come se Kafka avesse preso in parola queste elaborazioni spontanee e le avesse prolungate e radicalizzate per proteggerle dalla loro ritrascrizione eccessivamente razionale, da quella cioè che, con la scusa di spiegarle e renderle sensate, ne disconosce i tratti peculiari. E i tratti peculiari di quell'esperienza sono visibili in filigrana nel racconto: l'oggetto ha un nome proprio, una forma che risulta inconsueta, uno strano rapporto con la funzionalità (non si mostra soltanto nella sua funzione, nemmeno la rivela come fa un oggetto rotto e tuttavia ha una sua completezza che ci fa sospendere la questione), si muove per casa, non si lascia afferrare (in effetti, ci capita di stabilire ufficialmente che il posto in cui lo troviamo sia il suo posto, mentre il momento in cui lo troviamo non è mai il momento per andarlo a mettere in ordine, magari nel barattolo dei bottoni! Per altro, andarlo a mettere a posto non è neppure sempre possibile); ci si rapporta ad esso con gentilezza e delicatezza, quasi come con un bambino; talvolta esso si lascia vedere, ma non parla, sono i casi in cui lo si incontra, ma più fuggevolmente e superficialmente.

Se più avanti torneremo sul fondamentale riferimento all'infanzia, adesso dobbiamo sostare sul senso più importante delle molteplici personificazioni e rovesciamenti di prospettiva che strutturano il racconto kafkiano. Ci siamo chiesti se poteva dipendere da un nostro indipendente sforzo di volontà, da una nostra autonoma conversione dell'atteggiamento, la preparazione di quelle esperienze che, come gli incontri con Odradek, sono esperienze di oggetti e non solo di significati, ebbene, la modalità narrativa seguita da Kafka risponde negativamente: non noi, ma gli oggetti hanno l'iniziativa. Innanzi tutto noi siamo passivi e la prima mossa è di Odradek che ci si para di fronte o accanto.

L'esperienza in cui incontriamo gli oggetti come tali, in cui scopriamo qualcosa di noi scoprendo oggetti che non sono già noti, già catturati e presenti a noi, è un'esperienza in cui sono gli oggetti i protagonisti e non i nostri programmi d'azione, i nostri progetti di fare o anche il confine della nostra storia interiormente rammemorata: non sono gli

oggetti che entrano nel nostro cono di luce, nel nostro orizzonte, il quale è sempre un orizzonte di significati, ma siamo noi ad entrare nell'orizzonte degli oggetti; o meglio, a partire dall'incontro, che dapprima è un trovarsi-accanto quasi puramente materiale, si costituisce un nuovo orizzonte all'interno del quale accade che anche noi ci rideterminiamo, in quanto innanzi tutto gli oggetti ci si sono rideterminati di fronte (ossia, si sono manifestati come altro da ciò che possiamo anticipare con gli strumenti teorici che abbiamo a disposizione).

Sono situazioni in cui gli oggetti vincono le nostre abitudini percettivo-intellettuali e ci aprono una possibilità di riorientamento concettuale e anche pratico-vitale. Non lo fanno con una forza violenta, ma attraverso un *dono* che, per quanto minuto e leggero, per un breve istante si impone come *inaggirabile* : ci donano *tempo* imponendo all'incontro un'altra temporalità rispetto a quella in cui noi ci tratteniamo ordinariamente e in cui maneggiamo solo significati e strumenti. Donano inoltre la loro *inutilità* - se così si può dire.

In effetti si è trattenuti dal soddisfarsi nella nozione di "inutilità" come proprietà peculiare degli oggetti esperiti nella loro singolarità: noi diciamo (con rassegnazione) "inutile" un oggetto che è stato utile, ma ora è rotto, oppure (con biasimo) un oggetto che ha un'utilità piuttosto improbabile nei giri della vita ordinaria, come un termometro non particolarmente preciso, ma che si attivasse solo in mare da cinquanta metri di profondità in avanti, oppure (con orgoglio e trionfalmente, oppure con un biasimo ancora più accentuato e caricato di rivendicazione perché ha da superare la vergogna) diciamo inutili le opere d'arte. Esiste, oltre a queste, un'ulteriore dimensione di inutilità? Un'inutilità che viene alla luce in particolari oggetti, ma che forse è in qualche modo *la possibilità d'essere più profonda di qualunque oggetto* ? Oggetti come Odradek ci chiedono di rispondere sì. Si dirà allora che l'esperienza degli oggetti nella loro singolarità accade attraverso la contemporanea istituzione di una nostra tacita *accordatura con questa inafferrabile dimensione di inutilità* .

8. Ma questo incontro inutile con oggetti singoli, irriducibili a significati generali, questo incontro che può forse coinvolgere chiunque e qualunque oggetto, ma che per ora si è rivelato come familiare solo ad alcuni (ad esempio i lettori che hanno fatto amicizia con questo scritto) e legato solo ad oggetti particolarmente restii a una categorizzazione, questo incontro è davvero così importante? Merita davvero che qui si ricerchino tanto a lungo la sua natura e la sua possibilità? Secondo alcuni sì. Secondo

costoro, gli oggetti incontrati nella loro singolarità e nella loro ulteriorità rispetto ai significati possono persino salvare la vita.

Di tale avviso sembra ad esempio Murray Leinster in uno dei suoi più famosi romanzi di fantascienza: *Out of this world* (1959), noto in Italia come *L'uomo che vedeva gli atomi*. L'elemento che catalizza l'attenzione dei lettori è infatti dato dalle improbabili macchine capaci di manipolare le particelle di materia in modi insperati che il protagonista, Bud Gregory, un meccanico pigro e schivo, inventa e costruisce con gli oggetti più quotidiani, se non con pezzi di vecchi oggetti o con rottami e che poi, opportunamente utilizzate dal coscienzioso David Murfree, finiscono più volte per essere ciò che salva la Terra da pericoli atomici. Ecco due esempi di queste macchine che sono aggregazioni di oggetti:

«Bud mise sul predellino dell'automobile una scatola rotonda di legno, di quelle da formaggio, ne tirò fuori due corti fili, con morsetti alle estremità, e li attaccò da qualche parte sul motore. Murfree intravide nella scatola un ammasso disordinato di fili e numerose bobine primitive avvolte a mano. C'erano anche tre valvole termoioniche da poco prezzo»⁷.

«Entrò in casa e ne uscì poco dopo portando un congegno complicatissimo. [...] Nell'apparecchio non c'erano valvole termoioniche, questa volta. C'erano cavi e pezzi di vetro qua e là. E c'era un pezzetto di tubo di rame, di quelli delle condutture del gas, accuratamente raddrizzato e sistemato in mezzo a un groviglio di fili che era, o meglio, che non era certamente una bobina, ma neppure qualcos'altro di conosciuto. I cavi erano arrangiati in modi diversi. Alcuni di essi formavano una spirale logaritmica. Tutto il complesso aveva qualcosa di pazzesco. E c'era a un'estremità una piastra di metallo inchiodata alla base di legno. Sembrava avesse una funzione protettiva, come se dovesse difendere l'invenzione da qualcosa. [...] - come funziona esattamente, questo? - chiese Murfree. Lo guardò e ammise umilmente dentro di sé che per lui ogni singola parte dello strano strumento sembrava assolutamente priva di significato. Vide un interruttore che era un interruttore della luce preso dall'automobile sfasciata di Bud. Vide un filo di ferro scoperto, e pensò che forse sarebbe diventato bianco con incrostazioni di ghiaccio quando il congegno avesse funzionato, per rivelare che stava assorbendo calore e producendo elettricità. Ma le altre parti pareva proprio non avessero alcun senso»⁸.

Oggetti che pure hanno un loro luogo nella dimensione economica dell'utile o che hanno perso tale posizione, avendola però avuta in passato, sono raccolti da Bud Gregory e osservati nella loro singolarità come condensati di altre e nuove possibili funzioni:

⁷ M. Leinster, *L'uomo che vedeva gli atomi*, Mondadori (Urania 510), Milano 1969, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 94.

diventano così parti di macchine che hanno sì un senso (anzi, un senso supremo: la salvezza della Terra), ma non un senso generale che le riduca a sé. Questo senso non è la funzione in ordine al cui svolgimento è pensato, progettato e realizzato un modello, ma la *destinazione di una realtà singolare*. Il punto non è insomma la totale improduttività degli oggetti esperibili nella loro singolarità: l'incontro può tradursi in un far operare gli oggetti, solo che la possibilità e il senso di questa loro attività *scaturiscono dall'incontro* stesso e non lo preordinano rendendolo solo un utilizzare certi strumenti all'interno di una pratica complessa. È come una sottolineatura di questo fatto che interpreto l'insistenza di Leinster sull'apparente assurdit  delle invenzioni di Bud, sul loro sfuggire a un orizzonte di comprensibilit  dato.

Lo stesso nodo di tematiche emerge anche nel racconto *La bottega del cosaio* (*Doodad* - 1969) di Ray Bradbury⁹, in cui un giornalista, Gyp Crowell, fuggendo dagli scagnozzi di un gangster che ha ricattato, finisce in una bottega la cui insegna dice: «Cosi, Affari e Comediavolosichiamano». Si tratta di un negozio che vende strani oggetti classificati secondo le tre categorie indicate nell'insegna e ordinarti poi per l'annata di costruzione. Il giornalista acquista dapprima un comediavolosichiamano del '73 che si presenta cos :

«Poteva anche trattarsi di un albero a manovella, per  era molto simile a uno scaffale da cucina con parecchi anelli penzolanti da uno spigolo di metallo, che sosteneva tre accessori a forma di corno e sei meccanismi che Crowell non riusc  a identificare. In cima spuntava una folta capigliatura di tentacoli che avevano tutta l'aria di stringhe da scarpe».

Successivamente per , sostituisce questo marchingegno con dei piccoli "cosi": «alcune scatole di carabattole [...]. Colabrodo, coltelli per strappare le erbacce, spremilimoni, pomi per porte e vecchie pipe di schiuma olandesi. [...] Sembravano oggettini innocui. Erano piccoli, semplici». In entrambi i casi gli strani oggetti gli salvano la vita liberandolo dai suoi inseguitori: «- Okay, carabattole, fate il vostro dovere! Proteggetemi! [...] E lanci  due scatole di carabattole fuori dal finestrino. Parecchie si alzarono in volo, le altre rimbalzarono semplicemente sull'asfalto. Due missili brillarono nell'aria. Sembravano due cesoie fuori moda, affilate e lucenti, con inserito un apparato propulsore meccanico».

Anche per Bradbury dunque, gli oggetti inutili, gli oggetti che finiscono ai margini delle attivit  ordinarie, custodiscono un segreto valore in forma di potenzialit : questo

⁹ In: R. Bradbury, *Cronache marziane, Fahrenheit 451, 20 racconti*, Mondadori, Milano 1983, pp. 403-412. Le citazioni seguenti sono, rispettivamente, alle pagine: 403, 404, 410, 411, 408-409.

surplus di potenzialità è ciò che fa sì che tali oggetti non siano semplicemente il supporto materiale di una funzione preordinata, ma siano invece aperti a destinazioni e attività singolari inventati di volta in volta - attività che, da parte loro, richiedono pure un soggetto *coinvolto personalmente e radicalmente nell'incontro*, un soggetto che, proprio per questo, può avere capacità inventiva e immaginazione. Bradbury approfondisce tale questione congiungendola al tema dell'irriducibilità degli oggetti al regno dei significati e dei concetti in una teoria fantastica di grande interesse che merita di essere letta quasi per intero:

«La mia bottega potrebbe essere definita il risultato di una semantica fraintesa e scorretta tradotta in energia. Questi strumenti potrebbero essere chiamati Invenzioni Che Fanno Tutto Invece di Qualcosa [...]. Ora, quando un uomo mostra a un altro uomo una certa parte dell'apparato propulsore di un'autovettura e non riesce a ricordare esattamente il nome di quella parte, [...] la chiama un coso, un affare o un comedivolosichiamata [...]. Abbiamo quindi la nascita di definizioni semantiche scorrette che possono essere usate per descrivere qualsiasi cosa, da un nido di gallina alla carrozzeria di un'automobile. Un comedivolosichiamata può indicare uno spazzolone da pavimento o una parrucca. È un termine usato liberamente da tutti in una data cultura. Un comedivolosichiamata non è soltanto una cosa. È mille cose.

Insomma, io non ho fatto altro che fondere in energia il totale complessivo di tutte le cose a cui si sia mai fatto riferimento chiamandole comedivolosichiamata [...]. In altre parole, le mie invenzioni sono rappresentazioni tridimensionali di un'idea semantica. Poiché la mente di un individuo trasforma in un comedivolosichiamata qualsiasi cosa, da un battitappeto a un berretto di taglia numero sei, le mie invenzioni seguono la stessa linea. Il comedivolosichiamata che vi siete portato a casa oggi è in grado di fare quasi tutto ciò che voi potete chiedergli. Molte invenzioni sono specie di robot, in quanto in esse erano incluse la capacità di movimento, di pensiero e di versatilità meccanica.

[...] Alcuni congegni sono grossi. Altri piccoli [...]. Non ne esistono due identici».

9. Siamo alla ricerca della natura di un'esperienza degli oggetti come tali, di un'esperienza degli oggetti nella loro singolarità, leggendo Leinster e Bradbury abbiamo potuto considerare la possibilità che quest'esperienza così sfuggente e marginale sia addirittura in qualche modo salvifica per la nostra vita - potremmo dire: per l'ampiezza dei nostri orizzonti concettuali e per il riorientamento delle nostre decisioni di più ampio respiro. È vero però, che gli oggetti descritti da Leinster e Bradbury travalicano il tessuto dei significati e delle funzioni ordinarie (e così si rendono disponibili all'esperienza della loro singolarità ed esercitano il loro potere salvifico), in quanto sono innegabilmente strambi. L'esperienza di cui siamo in cerca è dunque possibile solo con

oggetti del tutto particolari e inconsueti oppure è semplicemente provocata più facilmente da questi oggetti, ma può anche riguardare gli oggetti più comuni?

Se consideriamo il fatto che gli oggetti di Leinster e Bradbury sono aggregati di oggetti comuni, potremmo scegliere la seconda alternativa limitandoci a *precisare* che sì, qualunque oggetto può essere incontrato nella sua singolarità, tuttavia, occorre che qualcosa nel suo contorno lo esponga in una luce diversa e inconsueta, ad esempio lo mostri accanto ad un altro oggetto cui solitamente non è accostato. Può sembrare una precisazione innocua quando è forse eccessivamente impegnativa: pare infatti che non sia l'oggetto a imporsi in un'esperienza da cui sorge il rapporto, ma che prima di tutto occorra che qualcuno o qualcosa ci apparecchi una sorta di sorpresa. Invece, sono gli stessi oggetti che ci sorprendono e ci *meravigliano*: nel momento in cui ci si parano innanzi (momento diverso dagli istanti identici in cui si segmenta la temporalità del fare ordinario) ci pre-accordano con la dimensione dell'inutilità (e così producono la nostra *disposizione pratica*) meravigliandoci (ossia istituendo la nostra *tonalità emotiva*). È in questa complessa situazione da loro stessi creata che anche si lasciano incontrare per quello che sono. Peter Zumthor osserva in proposito con sobria profondità:

«All'improvviso il nostro sguardo cade su un dettaglio, rimanendo meravigliato: quei due chiodi nel pavimento, che tengono unite le lastre di acciaio accanto alla soglia consumata... Affiorano i sentimenti. Qualcosa ci commuove»¹⁰.

Al di là della precisazione intorno alla precisazione, resta comunque vero che l'essenziale dell'esperienza su cui ricerchiamo *non* è la stranezza degli oggetti incontrati: in un suggestivo racconto, anche Philip K. Dick mostra oggetti che, una volta riconosciuti nella loro irripetibile identità, salvano la vita del protagonista e tuttavia questi oggetti sono comunissimi, persino *banali*.

«Jennings si guardò nella mano. Dal sacchetto aveva tirato fuori un piccolo assortimento di articoli vari: una chiave a codice, la matrice di un biglietto, una ricevuta bancaria, un lungo filo metallico, mezza fiche da poker, un pezzo di stoffa verde, un gettone per l'autobus».

Sono gli oggetti che Jennings, il protagonista di *Previdenza (Paycheck - 1953)*, trova come paga, da lui stesso scelta al posto di un'ingente somma di denaro, per un lavoro di due anni di cui però, non ricorda più nulla essendogli stata cancellata la memoria per

¹⁰ P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, pp. 12-13.

conservare la segretezza dell'impresa¹¹. Il fatto è che ciascuno di questi oggetti all'apparenza inutili e senza valore si trova ad essere, in una data circostanza della vicenda narrata, l'oggetto giusto, quello di cui Jennings avrebbe bisogno per uscire da una difficoltà o ottenere salva la vita: il filo di ferro ad esempio gli consente di far scattare la serratura dell'automobile della polizia in cui è stato ingiustamente rinchiuso, il gettone per l'autobus è quello che gli serve poco dopo per sfuggire al successivo inseguimento. Dapprima Jennings è sorpreso quanto il lettore e allora finalmente guarda davvero gli oggetti:

«Tirò fuori gli altri cinque oggetti e li osservò attentamente. Il pezzo di stoffa verde, la chiave a codice, la matrice del biglietto, la ricevuta bancaria, il mezzo gettone da poker. Strano che oggetti così comuni potessero essere importanti».

Nel racconto, ciò che li rende importanti, ossia ciò che spiega il loro essere, volta a volta, l'unico oggetto che si vorrebbe al posto di tutti gli altri («il mezzo gettone aveva trasformato una situazione disperata in una provvidenziale protezione») è il loro essere stati individuati dallo stesso Jennings, prima della cancellazione della memoria, attraverso uno "specchio temporale", uno strumento capace di mostrare il futuro mettendo così in condizione di prepararsi ad esso. *Fuori del racconto* però, la verità è un'altra; o meglio, grazie al racconto possiamo vedere la realtà secondo una verità differente da quella ordinaria: l'ipotesi narrativa dello sguardo sul futuro produce quello straniamento della visione che consente agli oggetti di farsi incontrare nell'unicità di valore che l'esperienza quotidiana solitamente occulta. È lo stesso Dick ad illustrare la questione in una nota apposta al racconto nel 1976:

«In questo racconto, ho riflettuto sul fatto che a volte, nella nostra esistenza, si presentano occasioni in cui avere in tasca una moneta per fare una telefonata significa la differenza tra la vita e la morte. Chiavi, monete, magari la matrice del biglietto d'ingresso del cinematografo; e, perché no?, la ricevuta di un parcheggio. Mi bastava collegare quest'idea al viaggio nel tempo per vedere come cose piccole e inutili, agli occhi saggi del viaggiatore del tempo, possano significare moltissimo. Il viaggiatore del tempo saprebbe quando una moneta può salvargli la vita. E, tornato nel passato, potrebbe preferire quella moneta a qualunque cifra di denaro, anche la più grande»¹².

Fino ad ora la nostra ricerca ci ha fatto insistere sulla passività del soggetto innanzi al mostrarsi degli oggetti, ora Dick suggerisce non di rendere questa passività un'attività,

¹¹ In: P. K. Dick, *Le presenze invisibili. Tutti i racconti. Volume primo*, Mondadori, Milano 1999, pp. 202-233. La citazione precedente è a p. 205. Le due citazioni successive si trovano alle pagine: 209-210 e 227.

¹² *Ibidem*, p. 486.

ma di produrre quella passività (ossia: di esporsi agli oggetti nella loro singolarità) attraverso uno stratagemma, guardare gli oggetti come se li si osservasse dal futuro, vedendo in essi le potenzialità cui, nel futuro, potrebbero dare seguito¹³. Torneremo nella seconda parte di questo articolo sull'idea di una preparazione all'incontro, comunque indisponibile e *improgettabile*, con gli oggetti nella loro singolarità, ora dobbiamo invece tornare sul potere salvifico dell'esperienza cui quell'incontro dà luogo.

10. Interpretando i racconti di Kafka, Leinster, Bradbury e Dick, o meglio, utilizzando questi racconti come lenti con cui tornare a guardare al nostro mondo, abbiamo raccolto diversi tratti attribuibili a quella sfuggente esperienza di cui siamo alla ricerca: sappiamo che in essa gli oggetti non si lasciano ricondurre a una categorizzazione già in precedenza a disposizione, sappiamo che tale esperienza è improduttiva e inutile e accade nella tonalità del nostro essere meravigliati, possiamo infine credere che nessun oggetto, neppure il più comune, sia per sé escluso dal poter essere coinvolto in questa esperienza (divenendone, per altro, la fonte stessa). Soprattutto però, gli ultimi tre racconti hanno testimoniato un particolare valore per la vita di questa esperienza. Come possiamo comprendere, per così dire "fuor di metafora", questa capacità degli oggetti di trarci d'impaccio, di salvarci la pelle?

Credo che il senso-per-noi di quest'esperienza degli oggetti come tali possa essere approssimato se si rivolge l'attenzione a un'altra esperienza, per la verità altrettanto inafferrabile di quella intorno a cui ricerchiamo, ma per accostare la quale abbiamo la fortuna di poterci appoggiare alla poesia di Eugenio Montale. Non è certo un uscir di metafora, quanto piuttosto un passare da una metafora ad un'altra, tuttavia non va escluso che questo giro contorto e *poco economico* sia la via migliore per raggiungere il

¹³ Seguire questo stratagemma è come valorizzare, in accordo con alcuni filosofi contemporanei, il senso di quel tempo verbale che è il *futuro anteriore*, in cui il futuro è visto come passato e dunque si impara a vedere in ciò che pare più definitivamente sancito e univocizzato (il passato e ciò che nel presente si ritiene già stabilito) un deposito materico che ha ancora delle possibilità inesprese. All'interno di un orizzonte o di una prospettiva generale che giustamente va fatta risalire a Walter Benjamin (in particolare: *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997), due filosofi che hanno particolarmente sottolineato il significato del futuro anteriore nell'ottica di una critica del presente sono Alain Badiou (in particolare, *Filosofia e politica*, in: Aa.Vv., *Politica*, Cronopio, Napoli 1993, pp. 59-104, soprattutto pp. 69 e sgg.) e Paolo Virno (in particolare: *Parole con parole. Poteri e limiti del linguaggio*, Donzelli, Roma 1995, pp. 122-133). Il tentativo più radicale di pensare anche il passato come una possibilità è operato da Friedrich Nietzsche attraverso la figura dell'eterno ritorno, in cui anche il passato è reso un possibile oggetto di volizione. Per contro, del passato come il luogo dell'indisponibile, come il luogo in cui le cose si fissano definitivamente e trovano la loro identità dispiegata, ha fornito un'alta difesa E. Severino nel sesto capitolo di *Destino della Necessità. Katà tò chreòn* (Adelphi, Milano 1980) significativamente intitolato "Passato, perfectum", pp. 173-211.

significato che può avere per noi l'esperienza dell'inutilità o improduttività degli oggetti nella loro singolarità.

In più di una poesia, Montale lascia che nei suoi versi prendano consistenza, fino ad essere come presenti, quelle occasioni in cui «la vita [...] dà barlumi», «uno stupore arresta il cuore» che «raro è squassato da trasalimenti» e allora si comprende che «il mondo esiste...», ossia che c'è un mondo esistente oltre lo «schermo»: per Montale, queste esperienze sono la visione di «un secco greto», di «rare canne e uno sterpeto», de «l'orto assetato [che] sporge i suoi ramelli oltre i chiusi ripari, all'afa stagna», delle «crepe nel suolo» in cui «spiar le file di rosse formiche»; sono arsi scorci di Liguria insistendo nell'attenzione ai quali, «t'imbatti tu forse nel fantasma che ti salva», accedi a quegli incontri a partire dai quali «si compongono [...] le storie»¹⁴.

Ciascuna di queste esperienze è l'esperienza di «una maglia rotta nella rete che ci stringe» e da cui il poeta ci esorta a balzare fuori, a fuggire¹⁵. È bello leggere per intero una poesia in cui ci è donata una lieve indicazione di una tale «maglia rotta»:

«Ora sia il tuo passo
più cauto: a un tiro di sasso
di qui ti si prepara
una più rara scena.
La porta corrosa d'un tempietto
è rinchiusa per sempre.
Una grande luce diffusa
sull'erbosa soglia.
E qui dove peste umane
non suoneranno, o fittizia doglia,
vigila steso al suolo un magro cane.
Mai più si muoverà
In quest'ora che si indovina afosa.
Sopra il tetto s'affaccia
una nuvola grandiosa»¹⁶.

¹⁴ E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984. Le precedenti citazioni sono tratte, in ordine, da: «Pareva facile gioco», p. 111 (da: Le occasioni), «Vento e bandiere», p. 25 (da: Ossi di seppia), «Mia vita, a te non chiedo lineamenti», p. 33 (da: Ossi di seppia), «Vento e bandiere», p. 25, «Forse un mattino andando in un'aria di vetro», p. 42 (da: Ossi di seppia), «Gloria del disteso mezzogiorno», p. 39 (da: Ossi di seppia), «La farandola dei fanciulli sul greto», p. 45 (da: Ossi di seppia), «Il canneto rispunta i suoi cimeli», p. 41 (da: Ossi di seppia), «Merigiare pallido e assorto», p. 30 (da: Ossi di seppia), ancora «Merigiare pallido e assorto», «Godi se il vento ch'entra nel pomario», p. 7 (da: Ossi di seppia), ancora «Godi se il vento ch'entra nel pomario».

¹⁵ *Ibidem*, p. 7, da «Godi se il vento ch'entra nel pomario».

¹⁶ *Ibidem*, p. 22.

Forse non esiste il vedere, esiste l' *aver visto*, che spesso è un aver *già* visto, persino un aver *già da sempre* visto, ed esiste *un'esperienza sorgiva* in cui il portone arrugginito di una vecchia chiesetta di campagna si lascia incontrare e svela il «segreto»: che la realtà non è «quella che si vede». Nella ripetizione degli atti e delle apprensioni percettive, che è come un rifrangersi di onde sugli scogli, finalmente si apre un «varco» sulla verità¹⁷.

La riflessione montaliana su questo tema si esprime in modo particolarmente pregnante ne *«I limoni»*. Non solo si fa riferimento a un'esperienza come quelle appena richiamate:

«Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni;
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrociano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità».

In questa poesia si trova pure un commento quasi esplicito al senso-per-noi di questi incontri:

«Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.
Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità»¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*. Le citazioni presenti nel capoverso sono tratte, in ordine, da: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro», p. 42 (da: Ossi di seppia), «Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale», p. 309 (da: Satura), «La casa dei doganieri», p. 185 (Le occasioni).

¹⁸ *Ibidem*, p. 11-12, la prima citazione è dei versi 43-49, la successiva dei versi 22-36.

Nel silenzio dei significati generali in cui giustamente o inevitabilmente si dispiega il nostro fare quotidiano, finalmente si offrono le cose nella loro singolarità: allora la realtà costruita socialmente attraverso la tessitura dei significati e la strutturazione delle pratiche, la realtà in cui sono educati i nostri occhi a vedere e preparati per noi quei ruoli, senza i quali per altro, occorre pur dirlo, le nostre libertà rimarrebbero informi e tenderebbero continuamente a collidere e a scontrarsi, e noi stessi non ci saremmo, ebbene, quella realtà ora mostra la non originarietà della sua attuale configurazione, mostra che c'è un'ulteriorità. Non si tratta di un'ulteriorità in cui trasferirsi per edificarvi un nuovo mondo (nuovi significati, pratiche e ruoli), ma di un'ulteriorità che emerge proprio come ciò che rimette ogni volta in scacco la presunzione del presente di essere l'unico vero. Alla sera, quando il profumo dei limoni si fa più intenso, «la mente indaga accorda disunisce», si espande, inventa nuove possibilità di elaborazione di sé e di ciò che ha innanzi: i limoni che si sporgono oltre il muro del giardino, una chiave inglese finita chissà come tra vecchi appunti su Cartesio, il tappo di un barattolo per conserve messo ad asciugare sul davanzale e poi caduto, non visto, nel vaso di maggiorana, un pezzo di plastica bianca che è forse parte di un mobile e che ora è finito nel cassetto delle tovaglie insieme, incredibile incontro, ad un libro su Alberto Burri troppo grande per la libreria.

Non sono incontri su cui si può edificare un mondo nuovo o nei limiti dei quali possa crescere un'intera vita: persino le persone, non appaiono Divinità nel momento della relazione intersoggettiva, ma mentre si vedono allontanarsi e tornare in fretta a casa. Montale conferma ciò che traluceva dai testi letti in precedenza: l'esperienza di cui indaghiamo la natura, come altre che le sono simili, è un'esperienza marginale, strutturalmente sfuggente e indisponibile al nostro operare e produrre e tuttavia, non "nonostante questo", ma proprio in virtù di questo, della sua delicata natura, è salvifica. Insinuandosi all'improvviso tra le pieghe delle ripetizioni che strutturano il quotidiano produce quelle sconnessure che ci ricordano la molteplicità del mondo contro ogni nostro tentativo di *fissare* i rapporti tra le cose.

L'esperienza degli oggetti nella loro singolarità, che non è l'esperienza teorica della nozione astratta di "oggetti concreti", ma sempre l'esperienza di questo e di quello, di questa dogma unita al telaio del letto da un po' di scotch e di quel bullone lucidato di fresco, ebbene, quest'esperienza boicotta, con azioni minimali, leggere, quelle che, con

Wittgenstein, potremmo chiamare le ottuse superstizioni della nostra epoca¹⁹: quegli assunti sintetici sulla realtà che smettono di riconoscersi storicamente condizionati e cominciano a vincolare la vita senza lasciargli più respiro. Tale è il caso, ad esempio, dell'idea che solo ciò che è utile meriti di sopravvivere e di essere conservato.

Talvolta ci si riferisce a ciò che è utile nel senso che può ancora svolgere una funzione ben precisa, come un paio di forbici da cucito che tagliano ancora o magari hanno solo bisogno di essere un poco affilate, talvolta ci si riferisce a ciò che è utile in un senso più ampio, per cui si ricomprendono quegli oggetti-ricordo capaci di testimoniare a noi e forse anche ad altri un evento magari minuto della nostra personale esistenza, ad esempio un vecchio esposimetro rotto di mio padre che, da bambino, fingevo fosse la mia macchina fotografica. Non potremmo vivere se non avessimo nessuno degli oggetti utili nel primo senso e la nostra vita sarebbe davvero povera (o forse ascetica, ma solo se consapevolmente sviluppata) se avessimo abbandonato tutti gli oggetti utili nel secondo senso, tuttavia, circondarsi solo di questi due tipi d'oggetti, tentare di limitare la propria esperienza alle due forme di rapporto in cui gli oggetti si presentano come strumenti o come ricordi è chiudersi in una gabbia. O meglio, è provare a farlo, non potendoci mai riuscire pienamente: vi sono sempre oggetti che spuntano al momento sbagliato e rompono l'incanto donandocene un altro, più profondo, ma anche più sconvolgente. Questi oggetti ci fanno toccare un'altra linea del tempo oltre quella lineare e limitata in cui un mezzo è coordinato ad un fine in un'attività funzionale e in cui, ahimè, anche la nostra vita, con la sua storia e i suoi ricordi, si consuma: un oggetto oramai inutile che ci si para di fronte ci ricorda che i fini su cui misuriamo l'utile e l'inutile passano più in fretta della materia peritura di cui lui è fatto, ci rammenta che quando si sarà persa memoria dei nostri ricordi, lui potrebbe esserci ancora.

Questa testimonianza ha un lato drammatico che Kafka sa ben cogliere alla fine del suo breve racconto su Odradek, quando finalmente si comprende che è il padre di famiglia a raccontare e si comprende che è Odradek stesso, il simpatico Odradek, l'origine del suo cruccio:

«Invano mi domando che cosa ne sarà di lui. Può morire? Tutto ciò che muore ha avuto una specie di scopo, una specie di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek. Rotolerà forse un giorno per le scale, trascinandosi

¹⁹ Cfr. L. Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* (1931), Adelphi, Milano 1975, p. 25.

dietro quei fili, tra i piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli? Certo non fa male a nessuno, tuttavia il pensiero ch'egli possa anche sopravvivermi mi è quasi doloroso»²⁰.

Su questo lato oscuro dell'esperienza degli oggetti nella loro singolarità tornerò solo in futuro, in quella seconda parte di questo scritto che ho già promesso; tuttavia, tale lato oscuro non è l'unico e gli oggetti non ci salvano semplicemente ricordandoci la vanità della nostra presunzione. Il cruccio del *pater familias* è, almeno al di fuori del racconto, ma si potrebbe ben dire pure all'interno, visti i connotati soliti delle figure paterne nei testi kafkiani, anche il cruccio di quella forma di pensiero e di ragione che non vuole avere niente a che fare con un'esperienza in cui è essenzialmente in posizione subordinata, quella postura razionale che non intende accettare di lasciare l'iniziativa agli oggetti. Ora, è questa l'unica forma di pensiero cui siamo destinati, quella che porta con sé il cruccio per gli oggetti che sfuggono ai significati? Oppure, ne è possibile un'altra capace non di capitalizzare gli eventuali incontri con gli oggetti, ma di farsi fecondare dalla meraviglia che questi incontri instaurano? Capace ad esempio di raccogliere l'esperienza delle altre temporalità toccate per scoprire poi che anche noi e ciò che facciamo o lasciamo nel mondo siamo coinvolti in esse: vi sono lati della nostra vita che abitano nel tempo dell'improduttività, altri nel tempo pigro che aggira gli impegni e i negozi e però arriva a distanze insperate, altri che vivono nel tempo delle cose che durano anche se non ci si fa attenzione - altri che invece abbisognano di quotidiana *attenzione e riassunzione di responsabilità* e anche questa temporalità, come vedremo nella seconda parte, è, in qualche modo coinvolta con l'esperienza degli oggetti.

Mostrandoci con la loro semplice presenza la caducità dei nostri progetti di utilità/inutilità, gli oggetti non ci abbandonano necessariamente all'angoscia, piuttosto ci liberano dall'idea che altro non siamo che quell'identità tutta distesa e chiusa in questi progetti, ansie, delusioni e inutili preoccupazioni.

11. Abbiamo fino ad ora ricercato intorno a un'esperienza possibile, ma per lo più tralasciata; intorno a un'esperienza inevitabilmente marginale nei traffici della vita, ma che troppo spesso è addirittura inavvertita e dunque privata della possibilità di portare in dono la sua altra verità. Si tratta, lo abbiamo visto, di una verità troppo minuta e fragile per poter costituire la base di un intero piano di vita o di un nuovo modello di condivisione interumana, eppure non è solo un nulla: essa è un qualcosa, ci diciamo ora,

²⁰ F. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia*, in: *Idem, Tutti i romanzi e i racconti*, Newton Compton, Roma 1991, p. 582, traduzione modificata.

ha un rapporto con noi, ci riguarda! Tuttavia non sappiamo ben capire cosa significhino queste nostre espressioni: non abbiamo idea di cosa comporti sul piano generale della nostra vita essere coinvolti in essa; non sappiamo insomma dove collocare quest'esperienza, dove trovargli uno spazio nel nostro vivere.

Forse però, questa domanda intorno al giusto posto nella nostra vita per l'esperienza degli oggetti nella loro singolarità è mal formulata. Abbiamo visto che si tratta di un'esperienza sorgiva, a partire dalla quale noi stessi siamo restituiti alla nostra autoelaborazione in modo nuovo, all'interno della quale, nel momento in cui incontriamo gli oggetti al di là della loro riduzione a significati generali e dunque nell'irripetibile loro differenza singolare, scopriamo pure altri lati e altre dimensioni di noi stessi, tempi e spazi che attraversiamo e in cui abitiamo senza saperlo e senza farci caso. Non esiste un'identità che precede l'esperienza e a cui questa è rivolta, l'identità, invece, sorge, o almeno è significativamente modificata, dall'esperienza stessa. Ebbene, se tale esperienza ha siffatta natura, se in qualche modo ci rigenera, come possiamo credere di disporne al punto da poter decidere dove disporla? Se noi stessi siamo rinnovati da essa, allora non l'abbiamo davanti come qualcosa di noto che ha già un suo posto nei nostri schemi di organizzazione del dato, né come qualcosa cui tocca a noi attribuire un significato: non siamo i padroni di quest'esperienza, ma, in qualche modo, rinasciamo in essa. Naturalmente l'incontro con degli oggetti non può avere il carattere di evento rifondatore che può avere l'incontro con un'altra persona, né quello, ancora evenemenziale, ma più illanguidito, che può accompagnarsi all'incontro con un concentrato di senso quale ad esempio un'opera d'arte, tuttavia, esso ha pur sempre la capacità di desituarcì dalle nostre più sfibrate consuetudini. Ma allora, se noi stessi siamo desituati, davvero non possiamo chiedere dove situare quest'esperienza, quasi che fossimo ben centrati e saldi.

È vero però, che in quella domanda sbilenca ("quale posto ha nella mia vita l'esperienza di oggetti qui illuminata?") viveva un'istanza da non disconoscere: se l'esperienza d'oggetti non è tale che in essa noi semplicemente incameriamo un nuovo dato senza che nessuna delle certezze su di noi e il mondo sia minimamente scossa e però, non è neppure un evento, come l'instaurarsi di una relazione amorosa, che dà origine a un nuovo sistema di certezze e orientamenti con cui riprendere, secondo una direzione diversa, il cammino nel mondo, allora, che rapporto ha con l'orizzonte generale della nostra vita?

È un'esperienza che ci scuote e però poi svapora lasciandoci in una situazione di sospensione: dimenticarla subito è un modo per tornare a se stessi. È il modo più povero, certamente: è quello che sembra perdere completamente il dono portato dagli oggetti, tuttavia è pur sempre una soluzione (spontanea) ad un problema che qui rischiamo di disconoscere. Sarebbe una ricerca troppo parziale questa se, dopo tanto girare intorno all'incontro con gli oggetti, tralasciasse di considerare la questione della giusta risposta che noi dobbiamo dare agli oggetti che ci si sono rivelati nella loro singolarità.

Mentre gli strumenti si consumano e rompono rapidamente, mentre i significati perdono il loro senso, mentre i ricordi perdono chi li tiene vivi nella memoria, gli oggetti incontrati nella loro verità godono di una permanenza impensata; nell'evanescenza della loro relazione con quella sfera, il mondo storico e umano, che pretende di essere l'unica dimensione in cui qualcosa può sopravvivere e conservarsi, gli oggetti sembrano bruciare più lenti «di un duro ceppo nel focolare»²¹. Ebbene, questa loro "verità" e permanenza ci riguarda solo illuminandoci o desituandoci? Ha a che fare con noi solo in quanto soggetti passivi che subiscono la liberante azione di autosvelamento da parte degli oggetti, oppure, in quest'esperienza noi siamo *messi in gioco* nel senso che anche a noi tocca la possibilità di fare una mossa? Siamo destinati a dimenticare distrattamente l'esperienza, oppure ha senso chiederci *quale sia il giusto o i giusti modi di corrispondere agli oggetti incontrati nella loro singolarità?*

Nella ricerca intorno all'esperienza in cui sono incontrati oggetti, fino ad ora abbiamo considerato il soggetto che li incontra come paziente e non a caso, perché quest'esperienza è *dapprima e innanzi tutto* qualcosa in cui il soggetto si trova coinvolto ed esposto, ora però, dobbiamo completare il percorso considerandolo anche come principio di attività; in particolare dobbiamo comprendere se l'unica alternativa all'attività incosciente del dimenticare è quell'attività rarefatta e puntuale che è il contemplare, o magari, addirittura, l'interdetto vedere.

12. Per svolgere questo compito, è opportuno tornare ad esaminare la tipologia delle situazioni in cui ci accade di incontrare oggetti e non solo i correlati materiali di significati generali (funzioni, simboli, segnali): tornare a quelle situazioni è tornare ai momenti-luoghi in cui il soggetto dell'esperienza può e deve *cor-rispondere* agli oggetti.

²¹ E. Montale, *Piccolo testamento* (da: La bufera e altro), in: *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 275.

Può aiutarci in questa indagine Martin Heidegger che nei paragrafi 15 e 16 di *Essere e tempo* si interroga su quella che potremmo inizialmente chiamare "l'esperienza ordinaria delle cose"²². Heidegger innanzi tutto sottolinea che questa prima caratterizzazione è alquanto inadeguata giacché lascia intendere che nell'orizzonte quotidiano noi innanzi tutto incontriamo (ossia, vediamo e riconosciamo intellettualmente) "cose" e solo successivamente ce ne serviamo per i nostri fini pratici, tuttavia, questa rappresentazione del nostro rapporto con le "cose" è viziata da una visione intellettualistica dell'uomo: l'uomo sarebbe infatti dapprima un osservatore disinteressato cui stanno innanzi mere "cose", che poi assume degli interessi e dei fini e quindi si serve delle "cose" come se fossero strumenti. Per Heidegger invece, se si vuole far luce sul nostro originario rapporto con le "cose", occorre riconoscere che fin dal principio noi siamo coinvolti in un commercio pratico col mondo e con ciò che in esso si incontra: «Il modo più immediato del commercio intramondano non è il conoscere semplicemente percettivo, ma il prendersi cura [inteso come un occuparsi di faccende] maneggiante ed usante, fornito di una propria "conoscenza"». Per questo, ciò che viene maneggiato, manipolato ed usato non è in principio una semplice "cosa" cui ora è attribuita esternamente una funzione, bensì è fin dall'inizio un mezzo-per: «Nel commercio intramondano si incontrano mezzi per scrivere, per cucire, di trasporto, per misurare». È in questo maneggiare che le "cose" si manifestano dapprima e per lo più ed è solo a causa di tendenze interpretative di tipo intellettualistico che noi, quando elaboriamo la nostra esperienza, occultiamo l'originario impegno pratico e concepiamo i mezzi-per come delle "cose" che solo in seconda battuta sono da noi utilizzate come mezzi. Invece, per Heidegger, è piuttosto questa postura intellettualistica che nei mezzi vede solo "cose", che va compresa a partire dalla postura pratica: la postura intellettualistica è una forma difettiva di impegno pratico, accade quando nell'aver-a-che-fare "ci si limita a contemplare".

Nel maneggiare ed "occuparsi pratico" in cui già ci troviamo essendo l'atteggiamento originario, il mezzo si manifesta in quello che più propriamente è: il martello è pienamente se stesso non quando lo si contempla, ma quando lo si usa per martellare. Ossia: la "cosa" che noi chiamiamo "martello" è prima di tutto solo il mezzo per martellare. Scrive Heidegger, un po' criticamente: «l'utilizzabile [ossia, il mezzo-per, ad esempio, il martello in quanto mezzo del martellare] non è conosciuto teoreticamente

²² M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976. Le citazioni seguenti sono rispettivamente tratte dalle pagine: 92, 94, 96, 99-100, 100 e 101.

[ossia, come "cosa" a cui è ciascuno di noi ad attribuire una certa funzione] [...]. La peculiarità di ciò che è innanzi tutto utilizzabile sta nel ritrarsi in certo modo nella propria utilizzabilità, per essere così autenticamente utilizzabile [ossia, il mezzo, non solo non è una cosa cui si aggiunge una funzione, ma non è neppure concepito-tematizzato come il mezzo di una attività, piuttosto è intravisto nello stesso dedicarsi a quella attività]. Ciò con cui il commercio quotidiano ha innanzi tutto a che fare non sono i mezzi per attuare l'opera, ma l'opera stessa».

Come è evidente, in questo attivo commercio pratico con mezzi-per, non è possibile che si dia quell'esperienza di oggetti su cui ci stiamo soffermandi: tale esperienza è infatti strutturalmente un'esperienza non di mezzi incontrati alla luce di un interesse o di un fine pratico (quello che Heidegger chiama *l'a-che* a partire dal quale il mezzo si illumina), bensì proprio di "cose", sebbene non sia un'esperienza generica di "mere cose", ma un'esperienza singolare di oggetti determinati che si parano innanzi nella positività e differenza loro.

Per Heidegger al capo opposto del prendersi cura maneggiante ed usante c'è l'atteggiamento intellettualistico connesso ai contesti filosofico-scientifici, in cui i mezzi-per sono visti o come quantità di materia misurabili o come mere cose ("enti") presenti di fronte al soggetto, questo secondo atteggiamento non è affatto quello di cui siamo in cerca, esso infatti dissolve la singolarità degli oggetti in altri significati e categorie. In particolare nel paragrafo 16, però, il filosofo tedesco esamina anche quelle situazioni che, pur collocandosi nella dimensione generale del maneggiare, in qualche modo incontrano "cose" e non usano semplicemente mezzi. Forse che questa esplorazione è ciò che cerchiamo?

Heidegger osserva:

«L'ente immediatamente utilizzabile [il mezzo-per] nel corso del prendersi cura [nel corso del generale essere praticamente occupati nel mondo] può risultare inidoneo, non adatto a un determinato impiego. Uno strumento è guasto, un materiale inadatto [...]. In questa scoperta della inidoneità, il mezzo ci sorprende [...]. Dal che deriva: il non-adoperabile [...] si manifesta come cosa-mezzo, che ha questo o quell'aspetto [...]. La semplice-presenza [l'essere una mera cosa davanti al soggetto] si annuncia nel mezzo, per ritrarsi però di nuovo nell'utilizzabilità [...] tosto che se ne intraprende il riadattamento [ossia, la cosa guasta torna ad essere mezzo-per]. [...] il mezzo che è *così* presente [ossia, che è presente come mezzo inidoneo] non è ancora una cosa qualsiasi [non è ancora l'oggetto dell'atteggiamento scientifico-filosofico]».

Quando un mezzo non è idoneo a ciò per cui ce ne volevamo servire, allora si mostra a noi nei suoi aspetti, ci sorprende e ci porta a guardarlo e non solo ad utilizzarlo. Lo stesso, secondo Heidegger, accade quando, avendo bisogno di un certo mezzo che però manca, ad esempio il martello, incontriamo quelli di cui disponiamo, ad esempio cacciaviti o pinze o cucchiaini da caffè, come importuni. Nell'esperienza dell'importunità di un mezzo, noi e il nostro programma d'attività restiamo interdetti e ancora una volta possiamo tematicamente cogliere quel mezzo come cosa singolare: «Il restare interdetto, quale modo difettivo del prendersi cura [ossia, come postura che sorge in una sospensione del maneggiare, ma anche come forma negativa di esso, come un non maneggiare, quando si dovrebbe o vorrebbe], scopre l'essere-solo-più-semplimente-presente dell'utilizzabile». Infine Heidegger considera una terza situazione in cui l'usare è interrotto e quindi si può incontrare l'oggetto: quando si ha qualche altra cosa da fare, ma ci si trova tra i piedi qualcosa che rivela di essere fuori posto, di non essere stato sbrigato. Qui, si incontrano oggetti nel modo dell'impertinenza loro: sono oggetti molesti che reclamano il disbrigo, ma che allo stesso tempo, proprio in quanto non sbrigati, si mostrano non solo come mezzi-per, ma anche nella loro singolarità.

«I modi della sorpresa, dell'importunità e dell'impertinenza hanno la funzione di far emergere nell'utilizzabile il carattere della semplice presenza. Ma con ciò l'utilizzabile non è ancora considerato e visto esclusivamente come semplice-presenza [ossia nella maniera più tematica, ma più astratta che è propria della scienza e prima ancora della filosofia e della metafisica]».

Sfortunatamente, in queste tre situazioni esperienziali così dettagliatamente descritte da Heidegger noi non possiamo trovare quella in cui accade l'incontro con gli oggetti, infatti queste sono ancora troppo legate al commercio maneggiante ed utilizzante: certo gli oggetti nella loro singolarità si lasciano intravedere, ma il soggetto ha sempre innanzitutto in vista il lavoro che ha da fare; è sorpreso dall'oggetto che non è adatto al lavoro, è interdetto per l'oggetto importuno rispetto al lavoro, è molestato dall'oggetto che, reclamando il disbrigo, ostacola il lavoro. Sembra che per Heidegger, un oggetto che non sia semplicemente impiegato come mezzo, che non sia un mezzo di cui è momentaneamente sospesa l'utilizzabilità, che non sia un'opera d'arte, che non sia solo un esemplare della generale categoria degli oggetti o delle cose, ebbene, sembra che per Heidegger e in misura più radicale per Sartre (come vedremo nella seconda parte di questo scritto) un tale oggetto possa essere incontrato solo in

un'esperienza straniante. Così un'esperienza di oggetti comuni incontrati nella loro singolarità, che sia anzi liberante e potenzialmente salvifica, resta esclusa.

13. Diversa è in proposito la posizione di Walter Benjamin. L'esperienza straniante di oggetti come tali, secondo Benjamin, accade per lo più in rapporto ai più recenti prodotti della tecnica: in tale esperienza, non si coglie che l'esser nuovo dell'oggetto e dunque il suo non aver rapporto con l'humus simbolico-immaginario in cui ciascuno di noi cresce e in cui trova i materiali con cui edificare la sua identità. Questa estraniamento è prima di tutto una semplificazione-riduzione di quell'humus: noi avvertiamo nell'oggetto nuovo solo l'essere nuovo e il non aver nulla in comune con le nostre risorse simboliche, in quanto circoscriviamo le nostre risorse a quelle che attualmente crediamo di avere, in quanto oggettiviamo le risorse che sono strutturalmente una potenzialità, in quelle attualmente presenti e riconoscibili. Contro questa oggettivazione-riduzione delle potenzialità creative degli uomini lotta consapevolmente la critica storico-dialettica, ma, per Benjamin, tale critica ha un alleato spontaneo nell'infanzia: per questo la stessa critica dialettica deve raccogliere dall'infanzia l'esempio del suo metodo. Ecco un passo in cui Benjamin spiega il ruolo assolto dall'infanzia in rapporto alle nuove produzioni tecniche:

«Compito dell'infanzia: inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico. Al bambino è infatti possibile qualcosa di cui l'adulto è del tutto incapace: riconoscere il nuovo. Per noi le locomotive possiedono già un carattere simbolico, poiché appartennero alla nostra infanzia. La stessa cosa accade ai nostri bambini con le automobili, di cui noi stessi non cogliamo invece che l'aspetto nuovo, elegante, moderno e sfrontato. [...] A ogni formazione naturale veramente nuova, e tale è in fondo anche la tecnica, corrispondono nuove immagini. Ogni infanzia scopre queste nuove immagini, per incorporarle nel patrimonio immaginario dell'umanità»²³.

I bambini incrementano le risorse immaginifiche dell'umanità e così anche ostacolano l'oggettivazione-cristallizzazione di queste stesse risorse continuamente tentata dal mondo intellettuale quando pretende di distinguere ciò in cui l'uomo può fiorire o che è "naturale" e ciò che è solo artificiale, forse utile, ma anche destinato ad essere estraniante. L'attività immaginaria dei bambini invece pone le condizioni di possibilità perché un ambiente che potrebbe apparire esteriormente solo un che di nuovo, divenga un potenziale ricettacolo di poesia e di figure familiari: non si tratta affatto dell'elevazione spirituale dello status quo, dell'inganno attraverso cui si fa

²³ W. Benjamin, *Opere complete IX. I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 435.

passare una situazione di oggettivo dominio per un mondo fatato, si tratta invece eventualmente dello svelamento di risorse "fatate" che nessun dominio riesce a cancellare del tutto e che possono essere attivate contro la sua violenta pretesa di totalizzare l'orizzonte delle possibilità a disposizione.

Benjamin approfondisce dunque ulteriormente il potere salvifico di quelle esperienze, come gli incontri con oggetti singoli, in cui in ciò che è esperito viene colto più di quanto la sfera ordinariamente dominante vorrebbe che si cogliesse o, più semplicemente, è essa stessa capace di cogliere. È vero però, che il passo precedentemente citato ci offre indicazioni ulteriori anche in rapporto al nostro attuale problema: ci dice infatti che in quell'esperienza in cui gli oggetti non ci appaiono solo un che di genericamente nuovo e magari solo utile oppure qualcosa di elegante o moderno da mostrare o con cui compiacere identità fittizie oppure infine qualcosa di sfrontato e straniante, nell'esperienza insomma in cui l'oggetto è se stesso e proprio per questo è qualcosa di più da ciò che si è sempre ritenuto, ebbene, in quest'esperienza ha un qualche ruolo l'infanzia, l'esser bambini.

Già leggendo Kafka avevamo constatato come i colloqui con Odradek richiedano che ci si rivolga a lui come a un bambino: ma parlare a un oggetto come a un bambino è esso stesso un atteggiamento infantile, tipico dei bambini. Perché l'incontro con Odradek si prolunghi e si approfondisca in un breve colloquio, occorre in qualche modo tornare bambini - questo sembra dirci Kafka e questo potrebbe trovare ora conferma nell'osservazione di uno dei più appassionati lettori di Kafka, Benjamin. Forse che allora, la giusta risposta che va offerta agli oggetti quando questi si fanno incontrare nella loro singolarità è una risposta che ci è possibile proprio in quanto nel meravigliarci davanti agli oggetti siamo come tornati bambini? In effetti, sappiamo che gli oggetti saltandoci di fronte sospendono i nostri lavori e ci accordano all'inutile proprio in quanto ci meravigliano e la meraviglia è essenzialmente legata all'infanzia: esiste dunque un legame tra l'esperienza quale l'abbiamo determinata fino ad ora e l'esser bambini, si tratta ora di provare ad accostare, a partire da questo legame, la domanda intorno al giusto modo di corrispondere agli oggetti incontrati.

Scrive ancora Benjamin:

«Certo, il nuovo generato dalla tecnica appare da principio solo come tale. Ma già nel primo ricordo infantile muta i suoi tratti. Ogni infanzia compie qualcosa di grande, di insostituibile per l'umanità. Ogni infanzia, nel suo interesse per i fenomeni tecnici, nella sua curiosità per ogni sorta di invenzioni e macchinari, lega le conquiste della

tecnica agli antichi universi simbolici. [...] questo genere di legame [...] non si forma nell'aurea della novità, ma in quella dell'abitudine»²⁴.

In queste righe Benjamin ci dona ancora due ultimi indizi su cui meditare la «curiosità» infantile «per ogni sorta di invenzioni e macchinari» e una qualche «abitudine» come la dimensione in cui l'incontro con gli oggetti accade e forse si prolunga: l'abitudine è innanzitutto la familiarità dei bambini con ciò che è anche più nuovo, il loro essere capaci di ri-conoscerlo fin dall'inizio, tuttavia è anche un agire, non un puro contemplare incuriositi o meravigliati, infine è un agire ripetuto, che si prolunga, irriducibile ad un singolo atto di risposta; addirittura, l'abitudine è un agire che non solo si prolunga, ma che non ha mai avuto un inizio puntuale, quando si riflette su un nostro atto d'abitudine, l'abitudine di cui fa parte appare sempre come già presente in noi da prima.

Il nostro compito è ora quello di trovare la fonte di senso che congiungendo i due indizi ci conduca all'ultima risposta cercata.

14. La nostra è una ricerca davvero strana: cerchiamo gli oggetti che noi stessi ammettiamo essere quelli che ci stanno sempre davanti e per trovarli recuperiamo e leggiamo testi astrusi o comunque non facili da reperire... cos'è questo girare circonvoluto, una posa?

Non credo. Il fatto è che noi non cerchiamo affatto gli oggetti, abbiamo infatti già osservato più volte che sono gli oggetti a cercarci, anzi a trovarci. Noi cerchiamo di comprendere la natura e la possibilità dell'esperienza di tali oggetti nel loro essere quelli, nella loro singolarità. Accade però che quest'esperienza non sia affatto quotidiana e soprattutto che non si disponga di un'elaborazione teorica di essa che sia adeguata: accade insomma che quest'esperienza venga occultata nella sua natura più propria e che sia incompreso il suo potenziale valore per noi. È per questo che per raggiungerla abbiamo dovuto appoggiarci ad autori e testi diversi ed è per questo che ancora dovremo farlo per completare il nostro lavoro.

Leggendo due brevi frammenti dell'opera incompiuta di Benjamin sui "passages" di Parigi, abbiamo raccolto queste tre indicazioni intorno alla giusta risposta che il soggetto deve offrire agli oggetti incontrati: essa ha a che fare con l'infanzia, l'infanzia ha a che fare con la curiosità e la meraviglia, ma anche con l'agire, anzi, con un agire ripetuto e infine, l'infanzia e dunque il suo agire nella meraviglia è in un rapporto con le

²⁴ W. Benjamin, *Opere complete IX. I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 516.

invenzioni e i macchinari. Ritroviamo queste tematiche e queste figure in una suggestiva conversazione tra Pablo Picasso e alcuni amici, trascritta da uno di questi.

«Picasso ci lascia un momento e ritorna con un oggetto in ferro, una statuette rappresentante una donna, di non so quale civiltà, di un'arte arcaica, oppure negra, o di una concezione molto moderna: una testa piatta sorretta da un lungo collo, le braccia arrotondate a cerchio, in mezzo al cerchio un cerchio più piccolo forato da buchi che possono rappresentare i seni e al di sotto due gambe che reggono il tutto.

- Che nome le dareste? Io la chiamerei La Venere della Compagnia del Gas.

- E perché mai?

- Perché l'oggetto che vi presento non è una statuette. È semplicemente un pezzo del mio fornello a gas. Troverete senz'altro un pezzo simile nella vostra cucina.

- Lo ammetto, mi sono ingannato.

- Perché ingannato? Quest'oggetto può ben essere il segno di una donna e le linee, i volumi, sono armoniosi. Bastava scoprirlo.

- Fate spesso scoperte del genere?

- Qualche volta. Ricordate la *Testa di toro* che ho esposto recentemente? Ecco com'è stata concepita. Avevo notato in un angolo un manubrio e una sella di bicicletta disposti in modo tale che assomigliavano a una testa di toro. Ho messo insieme questi due oggetti in un certo modo.

- Ci avrete senz'altro messo del vostro.

- Insomma, ho fatto di quel manubrio e di quella sella una testa di toro che tutti hanno riconosciuto tale. La metamorfosi si era compiuta e mi auguro che un'altra metamorfosi si compia in senso contrario. Supponete che la mia testa di toro sia gettata tra i rottami. Un giorno forse un ragazzino, vedendola, si dirà: "Ecco qualcosa che mi potrebbe servire molto bene come manubrio per la mia bicicletta...". Così una doppia metamorfosi sarà compiuta»²⁵.

Quello appena letto è un significativo esempio di testo di cui è tanto più complesso districare i molteplici significati perché, all'apparenza, sembra semplice: in questo contesto ci accontenteremo di commentare le parole di Picasso considerandole, rigorosamente, in rapporto ai nostri interessi e al nostro punto di vista.

Innanzitutto vediamo baluginare un'esperienza che ci ricorda quella intorno a cui abbiamo ricercato nel riferimento ad oggetti comuni e poveri come il pezzo della cucina a gas, il manubrio e il sellino della bicicletta. Che questi oggetti siano incontrati anche nel loro esser sé, lo testimonia *poi* l'alto momento in cui Picasso immagina che la sua celebre scultura possa finire tra i rottami: qui infatti l'artista mostra di riconoscere che se c'è un tempo, ben distinto dall'eternità, del manubrio e del sellino, c'è un tempo,

²⁵ P. Picasso, *Scritti*, SE, Milano 1998, pp. 55-56. Le quattro citazioni successive sono tratte dalle pagine: 29, 19, 47 e 17.

altrettanto distinto dall'eternità, anche per l'opera d'arte; e ciò che protegge la differenza tra questi due tempi e il sogno dell'eterno è proprio il tempo degli oggetti come tali, del manubrio-corna e del sellino-muso, oggetti entrambi che travalicano i significati di cui noi li investiamo, sia i significati della sfera dell'utile, sia quelli della sfera dell'artistico. Gli oggetti nella loro singolarità e materialità possono sopravvivere agli orizzonti entro cui ricevono certi significati e proprio per questo sono aperti a nuove significazioni. Una scultura è sempre di più del suo marmo o del suo bronzo, anche se è sempre anche questo, tuttavia, nello scorrere del tempo può accadergli di perdere *quel* di più e di farsi incontrare sotto nuove comprensioni e *significati*. L'elemento per noi essenziale però, non è la disponibilità a nuovi sensi, bensì proprio il trascendimento di ogni senso dato, il fatto che l'oggetto sia sempre più del significato in cui lo inscriviamo e dunque il fatto che talvolta possa accadere di incontrarlo *in questa sua irriducibilità d'oggetto*. È proprio perché è questo ciò verso cui ci dirigiamo che dobbiamo anche prendere le distanze dalle parole di Picasso: se infatti le due situazioni narrate sono mescolate a due esperienze di oggetti nella loro singolarità (il pezzo della cucina e i due pezzi della bicicletta), è vero anche che sono due situazioni tutte protese non sugli oggetti, ma sulle significazioni. Dobbiamo sottolinearlo per non farci sottilmente fuorviare.

Picasso non mostra un pezzo di una cucina a gas, mostra una Venere: quando gli amici riconoscono che si tratta di un semplice pezzo di cucina e restano delusi, Picasso non difende il pezzo come tale, ma il pezzo in quanto resta legittimo vedervi una donna, non in quanto è fatto così com'è fatto, ma in quanto ha linee armoniose, linee per cui può legittimamente non essere trattato come un inutile pezzo di cucina, ma come una scultura. Lo stesso accade con la *Testa di toro*: Picasso dice di aver raccolto un manubrio e una bicicletta e di aver operato la «metamorfosi», ossia di aver fatto sì che essi non fossero più i meri oggetti che sono, ma le corna e il muso di un toro. E ancora: il ragazzo del futuro ipotetico è immaginato ancora una volta non come uno che incontra gli oggetti come tali, ma che opera una nuova metamorfosi ossia l'attribuzione di un nuovo significato. Picasso insomma, non dice che forse accadrà di vedere in un oggetto che oggi è coperto da un significato ("bicicletta" o "testa di toro") un puro oggetto, ma solo il possibile sostegno materiale di un nuovo significato.

Una controprova la si può trovare non solo esaminando la significativa introduzione da parte di Picasso nei suoi quadri di materiali poveri o d'uso comune come pezzi di cartone o giornali, che però sono ancora piegati a diventare strumenti di

rappresentazione (rappresentazione cubista, ma pur sempre rappresentazione), ma anche leggendo altri suoi scritti. Da un lato l'artista spagnolo sottolinea la passività dell'artista di fronte all'oggetto: «È l'oggetto che ha toccato l'artista, ha eccitato le sue idee, ha scosso le sue emozioni». Anche nel passo precedentemente citato sono il manubrio e la sella che colpiscono l'immaginazione di Picasso sembrandogli già un muso di toro e lui non fa che dare credito a un'impressione che noi altri avremmo probabilmente lasciato scorrere via e svanire. E ancora poi, aggiunge: «lo non do alcuna importanza al soggetto [del dipinto, ossia ha ciò che è raffigurato], ma tengo enormemente all'oggetto [ossia, all'oggetto dipinto, all'oggetto in quanto oggetto pittorico]. Rispettare l'oggetto!» oppure, «lo voglio riprodurre gli oggetti per ciò che sono e non per ciò che vogliono dire». Queste affermazioni sembrano davvero andare nella direzione in cui in questo articolo ci siamo incamminati, eppure esiste un altro lato del discorso picassiano: «La poltrona è una spalliera a cui ci si appoggia. È un oggetto, non è arte». Picasso insomma, vuole rispettare l'oggetto nel senso di non porsi come l'artefice supremo che infonde significati arbitrariamente scelti a oggetti che per sé sono mera materia, egli vuole piuttosto inseguire e rendere percepibili a tutti, i molteplici *significati* sotto cui, talvolta, gli oggetti si lasciano vedere (un manubrio talvolta si lascia vedere come corna di toro, un pezzo di cucina come una venere): siamo pur sempre nel regno del simbolico, non nei significati ordinari, bensì in quelli artistico-immaginari, ma pur sempre all'interno della fabulazione umana.

15. Naturalmente non si intende qui affermare che Picasso o qualunque altro artista avrebbe dovuto fare altro da ciò che ha fatto, ma semplicemente marcare la differenza tra ciò che ha fatto e ciò che noi perseguimo: il fare spazio per un'esperienza degli oggetti come tali. La stessa differenza sottolineata rispetto a Picasso non potrebbe essere affermata rispetto a M. Duchamp o a M. Ray e soprattutto rispetto a A. Warhol, J. Cage, J. Johns e R. Rauschenberg oppure rispetto a C. Oldenburg, ma di questi artisti e del loro lavoro sugli oggetti mi occuperò solo nella seconda parte di questo scritto. Una posizione che rispetto al nostro percorso finisce con l'assomigliare a quella di Picasso (apparentemente vicinissima, ma poi anche significativamente distante) la troviamo invece nella riflessione sulla poetica degli oggetti proposta da Gaston Bachelard ne *La poetica della rêverie*.

Il riferimento di Picasso ad oggetti che appartengono alla nostra quotidianità come a opere d'arte produce in noi una sensazione come di dono inaspettato: forse un artista, pensiamo, vedrebbe negli oggetti che riempiono la nostra casa opere d'arte a non finire

e questo ci sorprende e forse ci entusiasma. La vita assoggetta ai bisogni sembra infatti confondersi col regno libero dell'arte e da qui con quello magico delle favole. Bachelard muove proprio da questi momenti, da quelli in cui siamo coinvolti nelle rêverie (fantasticherie, sogni ad occhi aperti e però non totalmente a nostra disposizione, tali che in essi ci sentiamo presi e come trascinati) rese plastiche dai poeti e dunque, attraverso di esse, nelle rêverie della nostra infanzia. Bachelard cita ad esempio questi versi di Jean Follain. (Sarebbe certamente meglio se tali versi fossero tradotti, o almeno letti, non in italiano, ma in un dialetto, la lingua delle cose - con ciò il lettore è avvertito).

«Quando cade dalle mani della domestica
il pallido piatto rotondo
del colore delle nuvole,
bisogna raccoglierne i cocci
mentre freme il lampadario
nella sala da pranzo dei padroni»²⁶.

Il filosofo francese commenta così:

«Un poema siffatto potrebbe essere un test di adesione alla poesia della vita comune. Che solidarietà tra gli esseri della casa. Quale pietà umana sa ispirare il poeta al lampadario che freme per la morte di un piatto! Dalla serva ai padroni, dal piatto ai cristalli del lampadario, che campo magnetico per misurare l'umanità degli esseri della casa, di tutti gli esseri, uomini e cose. Aiutati dal poeta come ci svegliamo dal sonno dell'indifferenza! Ma sì, come potevamo essere indifferenti di fronte a questo oggetto? Perché cercare più lontano quando possiamo sognare le nubi del cielo contemplando un piatto?»²⁷.

Più in generale, l'articolazione bachelardiana di questa esperienza di rêverie è molto vicina alla nostra determinazione dell'esperienza di oggetti nella loro singolarità, come provano queste righe: «All'improvviso un'immagine si mette al centro del nostro essere immaginante. Ci trattiene, ci fissa. Ci infonde dell'essere. Il cogito è conquistato da un oggetto del mondo, un oggetto, che, da solo, rappresenta il mondo. Il particolare immaginato è una punta che penetra il sognatore, suscitando in lui una meditazione concreta. [...] L'immagine ci offre un'illustrazione del nostro stupore». Poco dopo, però, Bachelard aggiunge: «Un fiore, un frutto, un semplice oggetto familiare ci sollecitano

²⁶ J. Follain, *Il piatto*, in: *Territoires*, citato in: G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1993, p.177 e 241.

²⁷ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1993, p. 177. Le citazioni seguenti sono tratte dalle pagine: 166, 166, 173, 177.

perché li pensiamo, sognamo vicino a loro, li aiutiamo a salire al rango di compagni dell'uomo. [...] Una volta che un poeta ha scelto il suo oggetto, l'oggetto stesso cambia d'essere. È promosso al poetico». E poi ancora: «Le forme prese da reale hanno bisogno di essere riempite di materia onirica». Occorre insomma un lavoro poetico che sviluppi da un oggetto una storia perché sia possibile un incontro singolare con quell'oggetto, perché un semplice piatto riceva «un'esistenza poetica» e con ciò un nome proprio: «Chi sogna non lo confonderà con nessun altro. Per me, è il piatto Jean Follain».

Con Bachelard, come con Picasso, oggetti comuni si sollevano dalla condizione di puri mezzi-per, fuoriescono dal significato all'interno del quale li maneggiamo indifferenti alla loro singolarità, tuttavia, si sollevano solo per assurgere a una nuova significazione poetico-artistica, solo per entrare in una nuova narrazione: non le istruzioni d'uso di uno strumento, ma la favola in cui è un magico oggetto il protagonista. In entrambi i casi tale metamorfosi è il prodotto del lavoro onirico-immaginativo (e questo è prima di tutto ed essenzialmente il lavoro dell'infanzia), tuttavia, nella misura in cui tale lavoro è inteso come finalizzato a nuovo costrutto di significati, non è propriamente il lavoro che cerchiamo noi: non è l'unico modo di corrispondere agli oggetti presentatisi nella loro singolarità e soprattutto, *forse* non è il più *giusto*, quello in cui più autenticamente essi fioriscono nella loro differenza. Il problema non è che l'attività immaginativa accentua troppo l'arbitrio del soggetto rispetto agli oggetti che sono i veri protagonisti dell'esperienza, infatti, l'immaginazione, ben lungi dall'essere il luogo della creatività spontanea e padrona di sé, opera a partire da un innesco esterno e, in un modo che sfugge all'intelletto, procede seguendo le nervature poetiche di ciò che l'ha innescata (una situazione, un oggetto, un profumo, una luce tremante in una strada che dal paesello gira verso la campagna): si potrebbe anzi dire che, una volta radicata nel terreno suo, cioè un angolo qualunque di concretezza (e, come detto, il più delle volte tale radicamento semplicemente si dà e occorre solo approfondirlo), essa opera da sé - sebbene possa e debba essere educata affinché questo autonomo operare sia ricco e multiforme. Il punto dunque non è l'eccessiva libertà del soggetto, ma il fatto che sebbene l'immaginazione operi a partire da e sugli oggetti, in qualche modo anche si distanzi dalla loro materialità (colore, consistenza, peso, forma, capacità di disegnare ombre, ecc) per seguirli nelle loro propaggini poetico-narrative, come in questo passo di F. Carrozza.

«Billington (...) possedeva, meglio di chiunque altro, un'*ars - ars* nell'accezione medioevale - destinata a decorare ad esempio l'angolo di un salotto con affreschi

iperrealisti raffiguranti pere di ogni dimensione, a trasformare un ripostiglio asettico in un tunnel primaverile pieno di lucciole, a dare voce e soggettività a tutto ciò che si trova in quello stesso ripostiglio: scarpe vecchie più suggestive delle giornate d'autunno in cui hanno percorso viali bagnati ma ancora fruscianti di foglie, saponette che ci riportano alle prime agnizioni dell'ultima infanzia, bottiglie di latte in grado di liberare, nell'acidità della panna rappresa all'interno del collo ed esattamente sotto al tappo di stagnola, l'emozione provata a tredici anni quando ci siamo accorti che la bellissima cuginetta dodicenne era davvero bellissima...»²⁸.

Il potere degli oggetti sulla nostra immaginazione è *uno dei tratti peculiari* della loro singolarità e la fabulazione immaginativa (quando è praticata e non malamente teorizzata) è senz'altro *una risposta che non violenta questa singolarità*, tuttavia, possiamo e dunque dobbiamo, scoprirne altre.

Per Bachelard il bambino prima di essere un creatore di favole è chi vive in esse, chi riesce con la sua immaginazione ad estendere il confine di ciò che è realmente reale: egli dunque armeggia e briga nell'immaginario. Picasso da parte sua, ipotizzando il bambino che farà della *Testa di toro* rottamata due pezzi per una bicicletta, declina l'attività dell'infanzia prima che come un inventare storie o un impiegare mezzi come la bicicletta, come uno smontare cose, un maneggiare e rimontare. Qui, sia Bachelard che Picasso, tornano ad offrirci un'indicazione importante in ordine alla nostra ricerca: congiungono l'infanzia a una creatività fattiva e questo fare a un darsi da fare intorno a macchinari da montare e smontare. Sono le tre tracce già fatte emergere da Benjamin. Soprattutto è un generale indicare verso il tratto non sottolineato nei racconti di Bradbury e soprattutto di Leinster : l'assemblaggio degli oggetti. In quei racconti, gli oggetti incontrati nella loro singolarità non sono meramente oggetti "strani", sono oggetti montati, sono esemplari di quelle «combinazioni totalmente immaginarie» che Raymond Roussel voleva fossero il tutto dell'arte²⁹. Ma allora, se gli oggetti incontrati nella loro singolarità e irriducibilità a un significato generale sono talvolta oggetti rimontati, forse che la risposta desiderata dagli stessi oggetti svelatisi nel loro essere più proprio è di essere rimaneggiati, riassemblati, ricombinati?

16. La simbologia e soprattutto l'immaginario della macchina, del complesso ingranaggio di leve, argani, contrappesi, molle e pistoni, sono temi classici, come è classico il loro rapporto con l'infanzia: il piacere infantile di trafficare con rotelle, dadi

²⁸ F. Carrozza, *Quasi tutto come allora*, Cap. 7, sottocapitolo 7, Riassunto dei capitoli precedenti, p. 602. Romanzo non pubblicato: cfr. sopra nota 1.

²⁹ R. Roussel a Pierre Janet, citato da R. Radrizzani, *Roussel scopritore di nuovi mondi*, in: *Le macchine celibi*, a cura di H. Szeemann, Electa, Milano 1989, p. 152.

a farfalla, perni e guide di scorrimento. Una lunga tradizione di rapporto esiste anche tra questo universo macchinino e la produzione artistica, che si è essenzialmente rivolta ai valori irriducibili alla funzionalità e all'utilità di questo universo facendo piuttosto emergere la singolarità d'oggetto delle parti degli ingranaggi. Se prescindiamo dai complessi significati psicanalitici che sono loro attribuite, le macchine celibi descritte da Michel Carrouges nel 1954 a partire da una sollecitazione duchampiana sono combinazioni di oggetti che non si lasciano ricondurre a significati, simili ai comediavolosichiamati di Bradbury:

«Al contrario delle macchine reali o anche della maggior parte delle macchine immaginarie, ma razionali e utili come il Nautilus di Jules Verne o i razzi della fantascienza, la macchina celibe si presenta innanzi tutto come una macchina impossibile, inutile, incomprensibile, delirante. Essa può addirittura non comparire affatto, nella misura in cui si confonde con l'ambiente circostante. La macchina celibe può dunque essere costituita da una sola macchina bizzarra e sconosciuta, o da un insieme apparentemente eteroclitico di parti. Può contenere un parafulmine, un orologio, una bicicletta, un treno, una dinamo, o anche un gatto, o rottami di qualsiasi cosa»³⁰.

La declinazione del lavoro artistico come un montaggio di macchine deliranti si radicalizza quando è liberato dal pur interessante lavoro di costruzione di figurazioni socio-psicanalitiche talvolta altrettanto deliranti: accade con le macchine aeree, aritmiche e inutili che negli anni trenta del XX secolo Bruno Munari realizza con materiali ordinari e poveri, come cartoncini colorati e tempere, bastoncini di legno e fili di seta oppure con semplici ingranaggi a carica e fili di ferro³¹. Soprattutto però, la più esplicita celebrazione degli oggetti attraverso il loro inutile impiego in macchine prive di una funzione che trascenda il loro essere in movimento è quella che si trova nell'opera dello scultore svizzero Jean Tinguely (1925-1991). Ed è significativo che sia lo stesso Tinguely a trovare la lontana origine di questo suo lavoro d'artista in un'attività che lo vedeva impegnato a dodici anni e che descrive così:

«Cominciai a fare una cosa bizzarra: trascorrevi i fine settimana, uno dopo l'altro, accanto ad un ruscello, costruendo piccole ruote di legno [...]. Ho fatto due dozzine di queste piccole ruote, che giravano a velocità differente, e la velocità talvolta cambiava a seconda della portata del piccolo corso d'acqua. Ogni ruota possedeva un dente [...]

³⁰ M. Carrouges, *Istruzioni per l'uso*, in: *Le macchine celibi*, a cura di H. Szeemann, Electa, Milano 1989, p. 17.

³¹ Cfr. AaVv, *Tinguely e Munari. Opere in azione* (catalogo della mostra dedicata ai due artisti nel 2004 a La Spezia), Mazzotta, Milano 2004.

quest'unico dente faceva girare la ruota irregolarmente, cioè girava, percuoteva un piccolo martello che a sua volta batteva piccoli barattoli di vari tipi, alcuni arrugginiti, altri no, e con differenti risonanze. [...] L'impianto, evidentemente, molto fragile, funzionava per due settimane, ma alcune ruote continuavano a funzionare per mesi»³².

17. Ormai, lo sappiamo bene, gli oggetti non ci si parano davanti solo quando sono combinati in macchine curiose, solo quando sono parte di aggregati discontinui, tuttavia esiste una fioritura degli oggetti colti nella loro singolarità che è legata al loro venir maneggiati e assemblati con altri a formare qualcosa che è il deposito di un'attività inutile e improduttiva.

Esiste un'attività inutile che può corrispondere all'orizzonte di inutilità che l'esperienza degli oggetti ci fa scoprire. I testi che abbiamo attraversato ricercando un'esperienza che pareva impossibile sono le tappe di una «*poetico-analisi*» (Bachelard) «che dovrebbe aiutarci a ricostruire in noi l'essere delle solitudini liberatrici»³³, quelle solitudini infantili non abitate dai traumi che spetta alla "psico-analisi" sciogliere, ma dalla fattiva immaginazione che sa spontaneamente rispondere agli oggetti. Non è più tempo di cercare: torniamo a quei pomeriggi in cui i raggi del sole illuminavano le particelle di polvere che volteggiano nelle stanze, nelle soffitte, nelle cantine disordinate, in cui i rumori di casa erano un po' distanti e in cui tutto sembrava fermarsi e fare spazio all'accadere dell'inatteso, dell'inusitato, dell'impossibile. In quei momenti, un raggio giallo e sereno si posava su un oggetto qualunque e la possibilità di prendere quell'oggetto e farsi guidare alla raccolta di altri con cui poi qualsiasi cosa si sarebbe potuta *costruire* diventava per ciascuno di noi più di una promessa: qualcosa che già cominciava ad essere reale.

Un oggetto ci si para innanzi, si fa incontrare nella sua singolarità, ci meraviglia e ci intona all'improduttività, ci promette però anche nuove possibilità d'azione e di costruzione: lascia insomma trasparire un'intera dimensione di oggetti singolari, un orizzonte di ferraglia, di rottami, di teste-di-toro smontabili e rimontabili, di anticaglie, di cose dalla forma familiare e però ora percepita curiosa. Quest'oggetto che spesso notiamo interdetti e lasciamo subito correre via, con la sua voce senza polmoni ci chiede una dedizione improduttiva, ci chiede di seguirlo nel mondo piccolo e nuovo degli oggetti che abbiamo sempre intorno: se lo seguiamo, se lo ascoltiamo e rispondiamo come tanto tempo fa avremmo risposto, ne incontreremo altri come lui, anzi, tutti

³² Passo citato in: P. Hulten, *Una magia più forte della morte* (catalogo della mostra dedicata a Tinguely nel 1987 a Venezia), Bompiani, Milano 1987, p. 13.

³³ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1993, p. 110. Cfr. anche p. 28.

differenti da lui nella singolarità loro. Si tratta insomma di quella risposta all'esperienza di oggetti, che sola può *prolungare ed estendere* quest'esperienza perché è l'unica risposta attiva che sorge dallo stesso cuore di quest'esperienza e si mantiene aderente alla sua natura. Qui non ci si limita a constatare l'oggetto e a sopravvivere all'effetto dirompente della meraviglia: ci si dedica all'osservazione degli oggetti, di *questi* singoli oggetti, se ne seguono le forme e le linee fino a trovare la ragnatela su cui sono incollati e allora, è in un movimento quasi di scivolo che se ne scoprono altri.

«Nelle cose comuni della vita quotidiana risiede una forza particolare (...). Per vederla, occorre semplicemente guardare abbastanza a lungo»³⁴.

È un contemplare attivo e persistente e tuttavia è ancora solo una forma diminuita della più vera risposta dei bambini, che però talvolta torna possibile anche a noi: afferrare gli oggetti, ammucciarli, metterli al sicuro, ordinarli con un rigore inaudito, ma secondo un ordine inanticipabile, assemblarli e risepararli.

Risolversi per questa risposta all'oggetto che si è fatto incontrare significa non dover più cercare, ma poter solo trovare: qualcosa si è fatto trovare da se stesso e offre ora la possibilità di continuare *fattivamente* a trovare. Si raccolgono e accumulano così intorno a noi strani, ma comuni oggetti: non esistono legami privilegiati tra alcuni di questi, c'è discontinuità o unità complessa. Ciascuno di essi allude ad altri tempi e altri luoghi e così noi ci troviamo ad abitare al centro di tutti gli spazi e di tutti i tempi.

È questo «quel sentimento d'eternità che porta in sé la prima infanzia» (Jean Follain)³⁵? Forse, però occorre essere cauti, o almeno precisi, nel trovare nell'infanzia la soluzione. Osserva opportunamente Bachelard:

«gli adulti scrivono con troppa facilità racconti per bambini. Fanno anche dell'infantilismo. Per entrare nel tempo favoloso bisogna essere serio come un bambino che fantastica. La favola non diverte, incanta. [...] bisogna partecipare dell'esistenzialismo del favoloso, [...] sostituire davanti al mondo la percezione con l'ammirazione. Ammirare per ricevere i valori di ciò che si percepisce»³⁶.

Noi tralascieremo l'invito ad *attivarci* per sostituire la percezione o qualunque altra cosa con l'ammirazione o lo stupore, ricordando che solo agli oggetti spetta la possibilità

³⁴ P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, p. 14. Secondo Zumthor l'indicazione citata è quello che «sembrano dire i quadri di Edward Hopper».

³⁵ Citato da G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1993, p. 121.

³⁶ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari 1993, pp. 129-130.

di aprirci alla meraviglia, ma dobbiamo fare tesoro del riferimento alla *serietà* dell'attivo e "maneggiante" fantasticare infantile.

Fino a qui, abbiamo tentato di dispiegare una concettualizzazione con cui chi vi è coinvolto possa aiutarsi a capire, a vivere e soprattutto a non ricacciare subito nel nulla, un'esperienza sottile che fiorisce in risposte singolari ed evidentemente improgettabili per il loro stesso carattere di risposte. Ciascuna di queste risposte è una pratica ordinata e non un agire quale che sia, ed è ordinata non perché esegue un piano regolativo esterno, ma perché si ordina immanentemente, seguendo la natura degli oggetti e dell'esperienza in cui questi si lasciano incontrare. La *dedizione* che rimonta e assembla oggetti è il più giusto modo di corrispondere a tali oggetti, ma, in misura minore, anche la dedizione nell'osservarli accuratamente e quella che protegge il fantasticare su di essi dall'essere troppo affrettatamente abbandonato sono risposte all'esperienza che tengono in vita quell'esperienza, fecondandosi anche a vicenda. Addirittura, forse, questo esser dediti agli oggetti non è solo la risposta a un'esperienza totalmente gratuita, ma in qualche modo ne è anche una lontana pre-condizione; in qualche modo esso anche *prepara* l'incontro con gli oggetti - questo però, non tocca a un'estetica stabilirlo: la *dedizione* è un'attività e dunque ci porta oltre l'estetica e chiede di essere approfondita in un'etica degli oggetti.

Significativamente, Munari lamenta (anche se con serenità) la fruizione delle sue macchine: «Le mie macchine inutili sono sempre state considerate come scherzi o meglio come giochini, neanche giochi, ma giochini, proprio roba da poco»³⁷. È una reazione normale: non è forse più che "sensato" ritenere questo dedicarsi agli oggetti esperiti nella loro singolarità roba da poco, una pratica che non può che stare ai margini di ciò che è utile, serio ed "importante"? È in effetti più che razionale ritenere che questa attenzione agli oggetti singoli che dà credito e fa spazio alla loro singolarità sia solo un giochino, un'inutilità improduttiva, qualcosa di non necessario e che dunque non merita un serio applicarsi ...

«Siamo o non siamo, socialmente parlando, in una situazione in cui il vecchio muore e il nuovo sta nascendo? Quanto al vecchio - pagare le fatture, ricercare il potere - assumi l'atteggiamento del gioco: divertiti. Quanto al nuovo - fare ciò che non è necessario, "spostare la sabbia da una parte all'altra della spiaggia" (Buckminster Fuller) - assumi un atteggiamento religioso: celebra».

³⁷ Citato in: AaVv, *Tinguely e Munari. Opere in azione*, Mazzotta, Milano 2004, p. 53.

John Cage, *Diario: Come migliorare il Mondo (non farete che peggiorare le cose)*,
1965³⁸.

* Vorrei ringraziare Stefania che non solo mi ha regalato, come fa sempre, osservazioni e critiche importanti che ho tenuto nella massima considerazione e che ho cercato di integrare nel testo e sulle quali tornerò nella seconda parte dell'articolo, ma ha anche alleggerito questo scritto delle frasi più faticose, quelle che non poteva lasciar passare neppure lei, il mio lettore più benevolo e indulgente, quello a cui prima di tutto penso quando scrivo.

This work is licensed under a [Creative Commons License](#) .
Questo lavoro è utilizzabile come stabilito dalla [Licenza Pubblica Creative Commons](#)

³⁸ In: *John Cage*, a cura di G. Bonomo e G. Furgieri, Riga 15, Marcos y Marcos, Milano 1998, pp. 96-97. In questo volume è tradotta solo quella parte del *Diario* di Cage datata 1965, Antonella Carosini ne ha prodotto una traduzione dattiloscritta integrale e accuratissima: la ringrazio per avermene donata una copia. Chi volesse ulteriori informazioni o fosse interessato a questa traduzione in vista di una pubblicazione può rivolgersi alla redazione del sito citato alla nota 1.