

Come ascoltare la letteratura?

Thomas Pavel
University of Chicago

Abstract

Nella prolusione al suo corso al Collège de France, pronunciata il 6 aprile 2006, Thomas Pavel si interroga sugli aspetti emotivi ed etici dell'attività della lettura, sull'«abbandonarsi» di chi legge all'opera letteraria. Come avviene la trasfigurazione del quotidiano nel mondo finzionale? Come si svolge il processo di identificazione dell'io nell'opera? Lo studioso rintraccia il fondamento di tale processo nella non coincidenza di principio tra io e vita, quindi nella facoltà del lettore di accogliere e riconoscere il senso dell'opera. Un senso che tuttavia non si palesa una volta per tutte nella sua interezza e trasparenza, ma che diviene oggetto di continuo dialogo fra i lettori, un senso quindi affidato alle loro cure.

Parole chiave

Letto-re, senso, riconoscere, identità, fiction

Contatti

antonio.sotgiu@fastwebnet.it

Introduzione

di Antonio Sotgiu

Istituzione che vanta quasi cinquecento anni di storia (fondata nel 1530), il *Collège de France* di Parigi non può essere considerato né un'Università né tantomeno una delle grandi *écoles* francesi come l'*École Normale Supérieure* o l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales*. Non impone esami, non fornisce né attestati di laurea, né diplomi. Svolge corsi che abbracciano tutti i campi del sapere, dalla medicina alla matematica, dalla letteratura alla biologia, dalla storia alla fisica. Nel campo delle scienze umane, il *Collège* negli ultimi cinquant'anni ha avuto tra i suoi insegnanti numerose personalità di spicco della cultura francese e internazionale: dai grandi protagonisti della stagione strutturalista come Roland Barthes, Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss, all'illustre sociologo Pierre Bourdieu, dal filosofo e filologo Harald Weinrich a Merleau-Ponty, senza dimenticare i nostri connazionali Umberto Eco, Claudio Magris e Carlo Ossola, quest'ultimo tuttora titolare della cattedra di Letterature moderne dell'Europa neolatina. L'invito a tenere un corso al *Collège de France* rappresenta sicuramente uno dei momenti più importanti nella carriera di uno studioso o più generalmente di un intellettuale, una sorta di riconoscimento della qualità e della serietà del lavoro svolto negli anni. Come è scritto sul sito del *Collège*, le lezioni inaugurali di questi corsi «non solo [...] tratteggiano un quadro dello stato delle nostre conoscenze e contribuiscono così alla storia di ogni disciplina, ma ci introducono inoltre nel laboratorio del dotto e del ricercatore. Molte di esse hanno costituito, nel loro campo e nel loro tempo, degli avvenimenti salienti se non addirittura straordinari».

Nel testo che proponiamo, che trascrive il contenuto della lezione inaugurale pronunciata presso il *Collège de France* il 6 aprile del 2006,^I Thomas Pavel riprende e rielabora alcuni degli assunti principali che hanno guidato tutta la sua ormai quarantennale carriera e fornisce nuovi spunti di riflessione. Nato e cresciuto a Bucarest, nel 1969, all'età di 28 anni, Pavel lascia il suo paese natale, oppresso dalla dittatura di Ceausescu, e approda a Parigi presso l'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* dove svolge gli studi dottorali. La sua sarà una carriera raminga. Già durante gli anni parigini soggiorna per un breve periodo in Canada, dove è assistant professor all'Università di Ottawa. Al termine del dottorato si trasferisce in questo paese e vi rimane sino al 1981. Dal 1981 al 1986 insegna all'Università del Québec a Montréal, dove concentra le sue ricerche su problemi riguardanti lo stile e le tipologie dell'intreccio. Alla fine del 1986 si trasferisce in California, presso l'Università di Santa Cruz, dove pubblica *Fictional Worlds*,^{II} testo che propone una teoria della finzione ispirata alla logica modale e al paradigma dei «mondi possibili». Sino al 1990 rimane in California, ma è contemporaneamente visiting professor a Berkeley (1988) e a Princeton (1989-90): in quest'ultimo ateneo rivestirà il ruolo di professore associato di letteratura comparata per i nove anni successivi. Infine, nel 1999 approda all'Università di Chicago presso il dipartimento di Lingue e Letterature romanze, dove insegna tuttora. A dispetto della breve durata del suo soggiorno parigino, il milieu culturale francese, come lo studioso spiega all'inizio della lezione, costituirà un punto di riferimento importante per il suo pensiero. I suoi articoli compaiono sovente nelle più importanti riviste francesi di critica e teoria letteraria, come «Poétique», «Le Débat», «Critique», «L'Atelier du Roman», «Commentaire» e «Littérature»; periodicamente tiene conferenze o corsi alla Sorbona e all'EHESS. Nel 1996 pubblica in francese per i tipi di Gallimard *L'art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*.^{III} Da sempre in ottimi rapporti sia umani sia professionali con Claude Bremond – con il quale pubblica nel 1998 un libro dedicato al famoso *S/Z* di Roland Barthes,^{IV} Antoine Compagnon, Marc Fumaroli e altri, nel 2003 pubblica nuovamente per Gallimard *La pensée du roman*,^V volume che raccoglie i risultati delle sue ricerche sulla storia e la teoria del romanzo. Nel 2004 viene nominato «Chevalier des arts et des lettres» e finalmente per l'anno 2005-2006 è titolare della Chaire Internationale al Collège de France.

Nella lezione inaugurale che qui proponiamo, Pavel dichiara sin dal principio quali saranno le intenzioni e gli obiettivi del corso: cercare di descrivere e di spiegare l'esperienza di lettura di un'opera letteraria non dal punto di vista erudito e professionale del ricercatore o del docente universitario, ma da quello, più naïf, del lettore appassionato che è in ognuno di noi: «il lettore che mi interessa qui non è quello che studia il testo, ma quello che vi si abbandona». Non un lettore «modello», dunque, come quello proposto da Umberto Eco,^{VI} ma il lettore in carne ed ossa, che partecipa allo svolgimento dell'intreccio, alle passioni, ai timori e alle speranze dei personaggi.

I. Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature?*, Collège de France / Fayard, Paris, 2006.

II. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, MA: Harvard University Press, Cambridge, 1986; ed. cons. *Mondi di Invenzione*, trad. it. di Andrea Carosso, Einaudi, Torino, 1992.

III. Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Paris, 1996.

IV. Thomas Pavel, Claude Bremond, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique et critiques d'une fiction*, Albin Michel, Paris, 1998.

V. Thomas Pavel, *La pensée du Roman*, Gallimard, Paris, 2003.

VI. Cfr. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

In questo ciclo di lezioni – sette in tutto – l'autore tocca buona parte dei temi critici e teorici affrontati durante la sua carriera, rimarca e rafforza le posizioni prese in passato, mette a punto nuove categorie interpretative, si sofferma su alcune problematiche che sono state al centro del dibattito sulla letteratura, la critica e l'estetica letteraria contemporanea: la denuncia del «miraggio linguistico»^{VII} inseguito dalla critica strutturalista e post-strutturalista e il conseguente ritorno, all'interno degli studi letterari, della nozione di «autore» e della sua «intenzione» artistica e comunicativa, della ricchezza del termine «opera», al quale era stato preferito il più riduttivo «testo», dell'importanza dei contenuti etici ed esistenziali che la letteratura può veicolare, delle libertà e delle responsabilità che la lettura di un'opera letteraria permette e richiede.

La letteratura parla del mondo, e, secondo Pavel, vuole e riesce a parlarne in maniera precisa ed efficace. Essa non è riducibile a un epifenomeno del linguaggio né tantomeno a un'entità trascendente che sfugge al controllo di chi ne fa uso.

Tuttavia, parlare in maniera precisa ed efficace del mondo non significa semplicemente essere in grado di imitarlo, di riprodurlo nei suoi minimi dettagli. Secondo Pavel, il mondo che la letteratura aspira a rappresentare non è essenzialmente il mondo dei dati empirici, dei fenomeni fisici e naturali studiati dalle scienze esatte e nemmeno quello fattuale studiato dalla Storia, ma un mondo di azioni e di individui possibili o impossibili, di norme e di valori. Il mondo inteso in tal senso non viene, a detta di Pavel, semplicemente imitato, viene piuttosto messo in prospettiva, viene «trasfigurato». L'opera letteraria può, con una certa precisione, imitare le apparenze sensibili, ma non può imitare le coordinate etiche ed esistenziali dei personaggi e delle azioni:

A poet imitates the shield of Achilles by carefully describing it. But how does the poet imitate Achilles' wrath, or his hesitation between disloyalty and loyalty to his comrades-in-arms? How does the poet imitate our relationship to norms and values? Because such a relationship is not uniformly reducible to a set of observable facts, it cannot be copied directly but can only be highlighted indirectly, through examples of human actions.^{VIII}

È dunque il distanziamento esemplare, presente già nel mito, nella retorica deliberativa e giudiziaria e anche in certa storiografia, che le opere letterarie e soprattutto quelle narrative o, se si preferisce «fanzionali», mettono in atto per cogliere con maggior forza le pieghe oscure dell'esistenza, l'irrimediabile non-coincidenza fra le norme e gli ideali ai quali aderiamo e le azioni con le quali cerchiamo di metterli in atto. Di conseguenza, secondo il linguaggio di Pavel, la finzione letteraria ci parla del mondo proiettando dei mondi possibili – ma più spesso impossibili –^{IX} che non corrispondono mai esattamente al mondo reale, per meglio evidenziare questa non-coincidenza, questa «perplexità mora-

VII. Cfr. Thomas Pavel, *Le Mirage Linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Minuit, Parigi, 1988.

VIII. Thomas Pavel, *Fiction and Imitation*, in «Poetics Today», vol. 21, n. 3., 2000, pp. 521-541: 530 [«Un poeta imita lo scudo di Achille descrivendolo accuratamente. Ma come imita l'ira di Achille, o la sua esitazione tra la lealtà e il tradimento nei confronti dei suoi commilitoni? Come imita il poeta il nostro rapporto con le norme e i valori? Poiché questo rapporto non è riducibile in modo uniforme a una serie di fatti osservabili, non può essere direttamente copiato, ma soltanto evidenziato indirettamente, attraverso esempi di azioni umane»].

IX. Cfr. T. Pavel, *Fictional Worlds*, cit.

le» che ha ossessionato e continua ad ossessionare gli esseri umani di tutte le epoche e di tutti i paesi.^X

Come sottolinea all'interno della lezione inaugurale, osservata da quest'ottica, l'opera letteraria non è semplicemente un insieme di artifici formali e innovazioni stilistiche. Gli autori raccontano delle storie non solo per fare sfoggio delle loro abilità retoriche, e i lettori non leggono con il solo fine di ottenere un mero godimento estetico disinteressato. O meglio, il godimento estetico, secondo Pavel, si realizza pienamente quando l'autore mette a disposizione la sua abilità retorica per produrre un'opera dotata di un senso, per trasmettere un messaggio «intelligibile», per mostrare delle «verità» riguardanti la nostra esistenza.

Affermando ciò, Pavel non vuole certo mettere all'indice le opere letterarie che concentrano la loro attenzione sugli aspetti meramente ludici e dilettevoli della finzione letteraria, né sottovaluta l'importanza delle qualità formali e stilistiche. Ma una visione della letteratura che affida a questi elementi il fine esclusivo dell'atto artistico e letterario non può che fornire, a detta di Pavel, una descrizione irrimediabilmente incompleta dell'esperienza di lettura così come dell'esperienza estetica in generale. Assistiamo qui ad una forte presa di posizione da parte dello studioso nei confronti dello statuto e delle frontiere dell'estetica letteraria, disciplina che secondo Pavel

non è altro che lo studio dei mezzi – nuovi o vecchi, collaudati o inediti – che invitano il pubblico di un'opera a riconoscere gli «elementi ideali», le «verità» indicate dai riferimenti, dai personaggi, e dalle situazioni.^{XI}

In opposizione al celebre motto di Derrida, «*il n'y a pas de hors-texte*»^{XII} Pavel è convinto proprio del contrario: il testo rimanda a qualcos'altro, a delle «verità», ripetiamo, o a degli «elementi ideali» riguardanti la condizione umana. L'opera letteraria «possiede» dunque delle qualità estetiche e «veicola» delle «verità». Queste «qualità» e queste «verità», secondo lo studioso, sono all'interno dell'opera, e non possiedono un'esistenza solo all'interno dell'esperienza percettiva del soggetto, in questo caso il lettore. Con questa affermazione, Pavel non vuole certo mettere in dubbio l'universalità soggettiva del giudizio estetico, ma è ben vero che egli aspira a limitare il relativismo che nella modernità spesso si accompagna a questo postulato. Pavel difende insomma una forma di realismo moderato in estetica, ispiratogli dal filosofo Rainer Rochlitz.^{XIII} Egli non ritiene che il senso possa essere colto «una volta per tutte nella sua perfetta trasparenza» ma rifiuta del resto quel relativismo delle interpretazioni e dei giudizi, spesso all'origine del narcisismo e del solipsismo di molte «assologie della modernità», come direbbe Franco Brioschi.^{XIV} Sorretto dal realismo di Rochlitz, Pavel rigetta l'illusione di oggettività delle forme più dure del realismo

X. Cfr. Thomas Pavel, *Fiction et perplexité morale*, <http://cmb.chess.fr/document59.html>, pubblicato il 17 maggio 2006, in *Conférences Marc Bloch*, 10 juin 2003, Ecole des hautes études en sciences sociales (visto per l'ultima volta il 29 ottobre 2009).

XI. Cfr. *infra*, p. 59.

XII. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 182. Dell'opera è disponibile anche una traduzione italiana, pubblicata in diverse edizioni; questa la prima: *Della grammatologia*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Jaca Book, Milano, 1969.

XIII. Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Gallimard, Paris, 1998. Thomas Pavel, *Un éloge de la délibération*, «Critique», n. 629, 1999, pp. 769-782.

XIV. Franco Brioschi, *Assologie della modernità*, in *Critica della ragion Poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

filosofico sottolineando la centralità dell'atto individuale e soggettivo di creazione, ricezione e – nei termini dell'ermeneutica – «comprensione» dell'opera letteraria e artistica, senza tuttavia attribuirgli il potere di trasformare qualsiasi oggetto in opera d'arte, e non autorizza ad estrapolare dalle opere un numero illimitato di interpretazioni, tutte ugualmente valide.

Questo punto di vista è tematizzato e difeso soprattutto nei due capitoletti centrali di questa lezione, intitolati giustamente «Misconoscere, Riconoscere» e «Un senso affidato alle nostre cure». Attraverso un linguaggio piano e semplice, ispiratogli dall'ermeneutica contemporanea francese – soprattutto Gabriel Marcel e Paul Ricoeur – ma anche americana – il concetto di «senso affidato alle nostre cure» ha parecchie affinità con quello di «caring about» elaborato dal filosofo americano Henry Frankfurt –^{XV} Pavel mette in luce le responsabilità che sottendono il rapporto tra opera e lettore. Responsabilità particolarmente stringenti, alla luce delle riflessioni paveliane, visto il fatto che la comprensione del senso, sebbene sempre incompleta e mai definitiva, non comporta soltanto un lavoro di erudizione sull'epoca o sull'autore dell'opera e non consiste in un'operazione meramente cognitiva. Come già espresso da Aristotele nella *Poetica*, Pavel sottolinea che il senso dell'opera fa appello ad una competenza da parte del lettore che non è semplicemente teoretica, ma etica. Essa implica una partecipazione, una vera e propria «immersione» nel mondo dell'opera, immersione che da un lato permette al lettore di perdere il contatto con gli impegni puntuali e le determinazioni che lo identificano, ma che dall'altro porta con sé, in quell'«io finzionale» che oltrepassa la frontiera della realtà, questo bagaglio di esperienze che gli permettono di identificarsi con i personaggi, sentire il peso delle loro scelte, e «riconoscere» le norme, i desideri e le passioni che si dispiegano lungo la narrazione e che concorrono alla costruzione graduale del senso. Un senso il cui riconoscimento spetta al lettore, e dal quale egli trae, secondo Pavel, il massimo piacere e il massimo arricchimento.

Nota di traduzione

Si traduce di seguito Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature?*, Collège de France / Fayard, Paris, 2006.^{XVI}

Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore.

XV. Harry Frankfurt, *The importance of What Care About*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1988. Il termine «cura» traduce anche il termine «Sorge» presente nell'ermeneutica heideggeriana.

XVI. Copyright © 2006 Collège de France / Fayard. Tradotto e pubblicato con licenza dell'editore.

Come ascoltare la letteratura

Thomas Pavel

Gentile Amministratore,
Miei cari colleghi,
Signore e Signori,

Voglio subito esprimere tutta la mia riconoscenza al Collège de France per questa designazione che mi onora. È con grande emozione e con un sentimento di grande rispetto che mi presento davanti al pubblico di questa venerabile istituzione che tanto ha operato per il progresso del sapere.

Ringrazio allo stesso modo l'università di Chicago, la cui flessibilità e generosità hanno reso possibile questa investitura.

Mi risulta difficile riassumere in poche frasi tutto quello che devo alla cultura francese. Devo ringraziare la francofilia dei miei genitori, che avevano riunito a Bucarest una bella collezione di libri in lingua francese; essa conteneva praticamente tutti gli autori classici, così come un gran numero di scrittori e pensatori della prima metà del XX secolo. Per come la si intravedeva dalla Romania della mia infanzia, la Francia era il paese di Apollinaire, di Bernanos, di Claudel, di Gide, di Giraudoux, di Julien Green, di Péguy, di Proust e anche di Sartre, che era appena entrato in scena. Mia madre, così come i miei mentori d'allora, Filip Leinz, Nicolae Steinhardt e Mihai Sora, erano tutti ammiratori di alcuni di questi scrittori i cui libri hanno accompagnato la mia adolescenza et la mia giovinezza. Tra gli anni 1950 e 1960 ho letto con passione Camus, Ionesco e Queneau. Prima del mio arrivo in Francia nel 1969, ma soprattutto durante gli anni successivi, ho partecipato ai dibattiti francesi sui rapporti fra linguaggio e mente. Infine, tra gli anni 1980 e 1990, ho appreso molto dai filosofi francesi della mia generazione: Jacques Bouveresse e Jean-Pierre Dupuy, così come da quelli più giovani: Vincent Descombes, Marcel Gauchet e Jean-Marie Schaeffer, per menzionare solo alcuni astri di questa costellazione. Nell'ambito degli studi letterari devo molto al CRAL e al Centre Europe dell'EHESS, i quali mi hanno spesso accolto al loro interno, e in maniera particolare a Claude Bremond, che mi ha insegnato la cosa più difficile al mondo: leggere. Infine, gli studi di grandi storici della letteratura come Marc Fumaroli, Michel Zink e Roger Zuber mi hanno fatto capire la fertilità di un approccio storico che tenga sempre conto della specificità e dell'autonomia del suo oggetto.

Last but not least, l'amicizia calorosa e fedele di Marie-France Ionesco, di Alain e Marie Besançon, di Viviane Alleton, di Roger-Pol Droit, di Philippe Roger, d'Éric Vigne e di Georges Liébert che mi ha incoraggiato e sostenuto per tutti questi anni.

Parlando di debito, non posso assolutamente dimenticare tutto ciò che devo ai miei colleghi nordamericani specialisti di letteratura: Joseph Frank, Caryl Emerson, David Quint, Hans Ulrich Gumbrecht e Joshua Landy e nemmeno quello che devo ai filosofi Charles Taylor, Robert Pippin, Martha Nussbaum e Jonathan Lear. A tutti loro, la mia più viva riconoscenza.

Introduzione

Come ascoltare la letteratura? Un'opera letteraria può essere ascoltata per captarvi gli echi del momento storico che l'ha vista nascere. Vi si possono cercare le tracce del pensiero del suo autore. Si può apprezzare la gamma di procedimenti narrativi e retorici impiegati. Nel *Britannico* di Racine, un lettore informato identifica senza fatica le tracce della riflessione del XVII secolo sulla tirannia politica e sulle affinità che essa intrattiene con la tirannia delle passioni. Questo lettore si rende conto, a giusto titolo, che Racine, discepolo di Port-Royal, ha meditato a lungo sulla condizione di decadimento della natura umana. Lo stesso lettore è libero di rivolgere la sua attenzione alle tre unità della tragedia neoclassica, alla contenuta nobiltà del tono o alla musicalità dei versi. Queste preoccupazioni, ammirevolmente sviluppate dalla critica storica, biografica e retorica, non formano tuttavia l'oggetto del mio proponimento. Il lettore che qui mi interessa non è quello che *studia* il testo, ma quello che vi si *abbandona*.

Quello che vi si abbandona. Impiegando questa formula vi propongo di accantonare – provvisoriamente – l'attitudine abituale di coloro che – me compreso – considerano la letteratura come un obiettivo cognitivo, un *oggetto* di studio o di interpretazione scientifica, per tentare invece di riflettere su ciò che accade quando ognuno di noi, voi o io, legge *Britannico* o assiste a questa *pièce* a teatro e, lungi dal consultare il programma, la prefazione e le note a piè di pagina, si lascia andare al punto tale che una certa distensione, una certa intimità si stabilisca tra noi e l'opera. Una certa fiducia, una specie di familiarità.

Jean-Marie Schaeffer, ammirevole teorico della *fiction*, direbbe: «Amici, siete soggetti all'*immersione*.¹ Vi tuffate nel mondo della Roma imperiale immaginata da Racine. Attraversate l'immensa distanza che vi separa da questa *fiction*, vi ritrovate in essa, come Agrippina, "senza seguito e senza scorta", e ne accettate, senza batter ciglio, tutte le caratteristiche: gli alessandrini, la sordina dello stile, l'orrore degli avvenimenti rappresentati, la sinistra grandezza dei personaggi».

Tutto ciò è corretto. Oltrepassata la frontiera della *fiction*, siamo meravigliati di non trovarci più a casa nostra, e tuttavia ci adattiamo volentieri al paesaggio che ci circonda.

Ci risulta facile fonderci con questo paesaggio dal momento che i mondi della *fiction*, per quanto strani, fantastici o carichi di mitologia, restano pur sempre pienamente *umani*. Non potrebbe essere altrimenti, e quando si parla di letteratura e di arte, il termine "mondo", come il tedesco *Umwelt*, designa un ambiente, un habitat umani. È la sola famiglia di mondi nella quale siamo suscettibili di essere accolti e di conseguenza, la sola alla quale possiamo abbandonarci. La nostra affinità con questa famiglia è posta in luce dalla facilità con la quale, una volta entrati nel suo grembo, siamo indotti a frequentare qualunque suo membro, anche il cugino più lontano. Io stesso direi che i mondi finzionali più lontani, quelli dai quali ci separa una distanza temporale o geografica considerevole, sono quelli verso cui ci incamminiamo con il maggior piacere. Non solo ci accontentiamo di accettare questa distanza, spesso la preferiamo.

All'inizio del primo atto del *Britannico*, Albine esclama:

Quoi? tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,

1. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Le Seuil, coll. «Poétique», Paris, 1999.

La mère de César veille seule à sa porte? (I, 1, vv. 1-4)²

Nessuno di noi ha familiarità con anticamere imperiali e ancor meno con quelle di un imperatore romano: nessuno di noi ha mai incontrato esseri in carne ed ossa che parlano con un tono così solenne e così provvisti di rime. Eppure entriamo d'*emblée* nel gioco: la forza cerimoniale della tragedia ci seduce, ci trasporta. Per citare la formula di Arthur Danto, l'arte *trasfigura* il quotidiano, e io aggiungerei, *trasfigura* l'umano, al fine di prestargli un volto che, pur essendo sempre il suo, non è sempre immediatamente percepibile come tale.

Come scrive Hegel nell'introduzione alla sua *Estetica*,

In confronto con la parvenza dell'immediata esistenza sensibile e con quella della storiografia, la parvenza dell'arte ha il vantaggio di additare qualcosa tramite se stessa e di richiamare l'attenzione da sé ad un elemento spirituale che per mezzo suo deve venire a rappresentazione, invece l'apparenza immediata (della vita quotidiana, aggiungo) non presenta se stessa come illusoria ma come il reale e il vero, pur essendo il vero reso impuro e nascosto dal sensibile immediato.³

In questo modo, l'arte in generale e la letteratura in particolare rimettono in questione il *qui* e l'*adesso*. Sfidano il visibile. Con un gesto benevolo, ci elevano al di sopra delle apparenze sensibili immediate, direbbe Hegel, oppure, per usare un linguaggio più vicino al nostro, ci permettono di sottrarci alla pressione e alla ristrettezza dell'esperienza vissuta. Questa è la ragione per la quale molti dei personaggi letterari non hanno corrispondenti possibili nel mondo empirico, che si tratti di eroi tragici, di personaggi della commedia o del romanzo. Né Nerone, né Tartuffe, né Lucien de Rubempré, né Jean Valjean possono essere semplicemente assimilati agli abitanti del nostro pianeta. E quando i critici rimarcano che la tale o tal altra opera letteraria è vera come la vita (e mi piacerebbe scovare un'opera sulla quale nessuno si sia mai pronunciato in tal senso), dicono in fondo che l'opera in questione «indica qualcosa attraverso se stessa» (Hegel), che essa sceglie un elemento ideale (appartenente, ben inteso, al mondo umano) e lo invita a rivelarsi. Mentre noi ci abbandoniamo all'opera e lasciamo da parte il nostro mondo quotidiano in favore di quello da essa esibito, ci sforziamo dunque di seguire, all'interno di quest'ultimo, il percorso che va dalle apparenze che essa fa sorgere all'idealità che rende sensibile. Idealità alla quale noi siamo sensibili, noi, qui e adesso, benché l'opera spesso provenga da molto lontano e il nostro interesse nei suoi confronti sia raramente rivestito di una passione veritiera per le profondità storiche dalle quali sorge.

Io non sono la mia vita

Come si giunge a tutto ciò? Come siamo fatti, come sono fatto io, affinché questo oblio del quotidiano e questa immersione in mondi così diversi dal nostro non solo siano possibili, ma costituiscano una delle attività tra le più praticate e amate in tutte le epoche e in tutti i paesi? In che modo possiamo concepire noi stessi per spiegare il perché

2. [«Mentre Nerone dorme, si addice al vostro rango / Aspettare paziente che si vada svegliando? / Vagare nel palazzo senza seguito e senza scorta / Voi, la madre di Cesare, e vegliare alla sua porta?»]; Jean Racine, *Britannico*, trad. it. di Maria Luisa Spaziani, Garzanti, Milano, 1986].

3. [Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, trad. it. e cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1997, p. 14].

l'abbandono ad apparenze poco familiari e l'attenzione agli elementi ideali che questi mondi evocano siano praticati ovunque con tanta passione, come se questi elementi ci riguardassero direttamente?

Come sono fatto? Spesso, quando si parla di «io», vi si trova un principio di certezza. È questo principio posto in seno all'io che, secondo alcuni teologi della Riforma, fornirebbe al credente la certezza della sua elezione. È ancora questo principio interiore che, secondo una tradizione filosofica risalente a Cartesio, garantirebbe la validità delle nostre conoscenze. In accordo con Jacques Bouveresse, penso che questa visione dell'interiorità non regga all'esame. E ciò non solo per le ragioni filosofiche che quest'ultimo ha messo bene in evidenza ne *Il Mito dell'interiorità*.⁴ Tutta la nostra esperienza pratica vi si oppone, tutte le difficoltà che incontriamo nei nostri rapporti con le norme e i beni che orientano la nostra vita lo testimonia. L'io vivente che sono è un io incerto, un punto esitante dell'attenzione, la favilla mai rafforzata di una conoscenza di sé che, per quanto maldestra, è irreversibilmente ancorata ad un *essere* nato il tal giorno, nella tale famiglia, nel tal paese, che porta il tal nome, va a scuola, si fa amici, viaggia, si innamora, sceglie una professione, vota per un partito.

Un io esitante facente parte di un essere determinato. Un io non identificabile attraverso le determinazioni di questo essere. Poiché, a cominciare dal nome che porta, ognuna delle circostanze della vita di questo individuo⁵ sarebbe potuta essere diversa, senza che l'io, scintilla della coscienza di sé, sfuggente, inabile, ma dopotutto molto robusta in seno alla sua stessa fragilità, non fosse altro.

Lungi dal costituire il fondamento abissale della conoscenza e della morale, quest'io, secondo l'espressione di Vincent Descombes, non è che un semplice *complemento del soggetto*.⁶ Nell'insieme di elementi che l'azione richiede, l'io è l'osservatore che la sorveglia e il pilota che tenta di orientarla. Questo io, aggiungerei, appartiene a una persona dotata di personalità, di un passato, di uno spessore, di una fisionomia. Ma questa fisionomia lo impregna necessariamente fin nella sua essenza? È al corrente di tutte le sue particolarità? È proprio lui quell'io che, solo e senza il concorso del mondo esterno, avrebbe dato forma e spessore alla persona che lo anima?

A guardare le cose da vicino, sono dunque obbligato ad ammettere di non essere interamente ridicibile né alle mie conoscenze e allo stesso modo nemmeno ai miei costumi. Io abito la mia vita, faccio sforzi reali per comprenderla, talvolta la favorisco, talvolta la disturbo, cerco di proteggerla, la guido obbedendo di volta in volta alle grandi massime morali o, più modestamente, a quelle della scelta razionale, ma più spesso, agendo secondo le mie abitudini. Mi sforzo, come tutti, di rendere queste abitudini migliori o almeno di non lasciarle degradare. Inoltre, io sono la mia vita, nel doppio senso del termine: come un attore quando recita il suo ruolo, ma ugualmente come un giocatore quando fa una puntata alla roulette. Io vivo la mia vita, mi ci trovo, vi partecipo, la gioco.

4. Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minit, Coll. «Critique», Paris, 1987.

5. [Nel testo originale, Pavel scrive «la vita di questo essere sarebbe potuta essere diversa». Per evitare una ripetizione poco elegante, ho preferito il termine «individuo» a quello di «essere». Tale scelta mi è sembrata opportuna dal momento che l'autore utilizza il primo in numerosi saggi. Cfr. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, Paris, 2003 e *Appel, Paris, Promesses*, «Critique», n. 690, 2004, pp. 866-882].

6. Vincent Descombes, *Le Complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Gallimard, coll. «Essais», Paris, 2004.

Mi trovo soprattutto in mezzo a ciò che mi circonda. È significativo che molte lingue utilizzino un verbo che significa trovare o scoprire – in inglese *to find*; in tedesco *befindensich* – per descrivere la nostra posizione in mezzo al nostro prossimo. Dal momento che accediamo alle conoscenze non in virtù di una visione interiore, ma grazie alla nostra partecipazione alle attività umane che le producono, allo stesso modo non troviamo noi stessi se non in mezzo agli altri, partecipando e giocando una vita che non è la nostra se non nella misura in cui quella degli altri la circonda.

Non essendo del tutto identico alla mia vita, io posso certamente fare in ogni momento un passo indietro, staccarmi da ciò che mi circonda, e in particolare dai miei obblighi e dai miei impegni verso di loro. In certi casi, io prendo queste distanze per meglio misurare le dinamiche del momento al fine di agire con efficacia. In altri, mi ritiro per davvero e, ritraendo in me la persona che sono, mi disimpegno. Gabriel Marcel, uno dei rari filosofi dell'esistenza a non aver creduto al privilegio dell'interiorità, notava che noi non abbiamo il diritto di considerare come facoltativa la nostra partecipazione al mondo che ci circonda.⁷ Noi non siamo ad uno spettacolo, amava ripetere.

Io sono ciò che sono – e sono ciò che conosco – grazie alla vicinanza, alla confidenza e all'intimità che si stabilisce tra me e i miei simili. Ciò che conosco, innanzitutto: le rare idee giuste che abbiamo su noi stessi traggono in buona parte origine dall'esame di sé ma in maggior misura dalla riflessione sul comportamento degli altri esseri umani. Come è stato splendidamente detto da Goethe nel *Torquato Tasso*:

Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
Erkennen: denn er misst nach eignem Mass
Sich hald zu klein und leider oft zu Gross.,
Der Mensch erkennt sich nur in Menschen, nur,
Das Leben lebret jedem, was er sein. (II, 3)⁸

Ciò che io sono, in seguito: i legami che mi uniscono agli esseri umani, relativamente poco numerosi, che ho incontrato lungo il mio percorso, i legami contratti con le persone che mi hanno mostrato fiducia o che, al contrario, mi hanno sbattuto la porta in faccia, quelle a cui sono rimasto fedele, quelli che ho deluso. Questi legami sono costitutivi dell'essere che sono. Questi legami non possono essere considerati come un semplice spettacolo, senza al tempo stesso distruggere qualcosa di essenziale per me stesso.

Un'evasione immaginaria

È stato scritto, per fare del melodramma, che siamo gettati nel mondo. Io direi deposti, piuttosto. Deposti senza però essere incatenati al luogo in cui ci è stata data la possibilità di vedere il giorno. Sono profondamente grato a coloro che, bene o male, secondo il mio giudizio, si sono presi cura di me, si sono associati alla mia vita, l'hanno arricchita, l'hanno impoverita, o l'hanno semplicemente incrociata. Eppure, io rimango libero di prendere le mie distanze dal loro sguardo e di *trovarmi* altrove. Sono combattuto tra la

7. Gabriel Marcel, *Être et avoir*, Éditions Universitaires, Paris, 1991.

8. [«Nulla si appresta a conoscersi consultando il sé più intimo /Poiché se si prende lui stesso come misura,/si crede troppo piccolo o più spesso, ahimè, /troppo grande. L'uomo si conosce nei suoi simili, /e solo la vita ci insegna chi noi siamo»; Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*, trad. it. di Antonio Caraffa, Sansoni, Firenze, 1940].

mia libertà e la mia gratitudine, sento il bisogno di discernere i legami che mi avvicinano a coloro che mi circondano, affermando contemporaneamente la mia irriducibilità a questi legami. Io sono a loro irriducibile poiché, per quanto ineluttabile possa apparire, la prospettiva che mi offrono sul mondo è, per definizione, limitata, e il punto di vista che concedono è necessariamente ristretto. Molto spesso io ho sete di altro.

Quale che sia la maniera in cui l'essere che sono accetta il suo posto nel mondo, rimango dunque in allerta. Ascolto e faccio attenzione, perché la ristrettezza della mia esperienza non basta né al bisogno di comprendere la mia vita, né alla mia sete di altro. Ho bisogno dei mondi finzionali per separarmi provvisoriamente dalla vita che conduco (e che non è del tutto identificabile con me stesso), senza tuttavia strappare il tessuto di legami che mi costituisce e che non è un semplice spettacolo. La letteratura crea un rifugio immaginario lontano dal *qui* e dall'*adesso*, facendo emergere, per così dire, una vita "altra" che ha il vantaggio di alleggerire la pressione e la ristrettezza dell'esperienza vissuta, senza tuttavia rivaleggiare davvero con l'ambiente in cui vivo.

Evasione! Si dirà. Sì, evasione. Evasione immaginaria, salutare. Salutare precisamente perché non ha effettivamente luogo. E perché in occasione della visita a un mondo finzionale, sono indotto a meditare sull'elemento ideale che mi si rivela e che – miracolo! – mi illumina, a suo modo, non tanto sull'epoca di Nerone né su quella di Luigi XIV, ma sul mondo in cui *io* vivo.

Questa evasione immaginaria al di fuori dal nostro ambiente reale comporta beninteso dei pericoli. Essi sono all'origine dell'ambivalenza che si è sempre provata nei confronti della *fiction* poetica e letteraria. Da un lato, si è visto in essa un eccellente modo di divertire e insegnare, e di procurare agli esseri umani qualche momento gradevole che invita allo stesso tempo a riflettere su delle giuste massime (secondo il credo umanista) o sulla maturazione culturale dell'umanità (secondo il credo storicista). Dall'altro, ci si è in egual misura resi conto che la frequentazione dei mondi della letteratura rischia di farci girare la testa, ispirandoci umori e idee con i quali non abbiamo nulla da spartire. Platone, così sensibile a questi pericoli, si sarebbe senza dubbio divertito se avesse potuto leggere le disavventure di Don Chisciotte.

Lascerò da parte la nocività della letteratura sulla quale tornerò in un'altra lezione, per concentrarmi ora sull'attitudine piuttosto amichevole che si ha nei suoi confronti, quella che ha fiducia nell'opera letteraria. Scartiamo subito una versione semplicistica di questa attitudine: ossia, la tendenza a credere che queste opere accolgano verità alle quali l'interpretazione saprebbe dare una forma semplice e definitiva. Poiché se le cose stessero davvero così, e se l'arte non fosse che un mezzo come altri per ottenere proposizioni vere, essa – come Hegel annunciò a torto – avrebbe avuto senz'altro fine in un'epoca in cui la filosofia e le scienze ci procurano miriadi di verità con migliori risultati. Ciò non è accaduto. La creazione di mondi immaginari va avanti a meraviglia.

Misconoscere, riconoscere

Questa creazione va avanti a meraviglia a dispetto del progresso del sapere, perché il genere di cose che questi mondi immaginari «indicano attraverso» se stessi non sono messaggi che una forma proposizionale possa cogliere pienamente. Critiche vigorose hanno screditato la teoria proposizionale dell'arte, ma vorrei arrestarmi un istante su di essa, perché la pratica che esprime è talmente naturale e comoda che torna sempre buona. Assisto a una rappresentazione del *Britannico* o leggo il testo della *pièce*, seguo l'azione e tento di ascoltare ciò che la *pièce* indica "attraverso se stessa". Vedo l'imperatore Nerone

esitare tra i suoi desideri e i suoi doveri, mi accorgo che la sete di potere e la passione per la bella Giunia convergono nell'esigenza di uccidere il suo rivale Britannico, omicidio che solo la padronanza di sé saprebbe impedire (padronanza di sé molto pratica, me ne rendo conto, visto che il suo difensore, Burro, la tiene in conto solo come il miglior modo di cui dispone un sovrano per assicurarsi il rispetto dei suoi sudditi).

Osservo i due consiglieri, Burro e Narciso, disputarsi la coscienza dell'imperatore e, ad ogni tappa della sua esitazione morale, non posso impedirmi di sperare che il peggio venga evitato. Compatisco e ammiro Giunia, che rifiuta un sovrano per amare un essere «bandito dal rango dei suoi avi» (V, 1, v. 1489). L'obiettivo della mia attenzione è di decifrare il messaggio della pièce? Mi sto, al contrario, identificando silenziosamente con i personaggi?

«Identificarsi» è un termine al tempo stesso calzante e vago, ma può esserci utile al momento, soprattutto se consideriamo l'idea che l'invenzione di mondi finzionali costituisce una risposta (una delle risposte) allo scarto tra l'*io* e la mia vita. Grazie a questo scarto, grazie a questa identità imperfetta, approssimativa, vacillante, tra me stesso e la mia vita, io dispongo di molta flessibilità per «identificarmi» mettiamo, con Nerone. Io provo quindi a dosi omeopatiche il suo amore e la sua sete di potere, e ascolto con orecchie simili alle sue i pareri dei due consiglieri. D'altronde, l'empatia che sento nei confronti di Nerone non mi impedisce di «identificarmi» ugualmente con Giunia, Britannico, o addirittura con Burro.

Questo genere di «identificazione», consiste dunque nel lasciar risuonare dentro di noi i pensieri e i dilemmi dei personaggi, come se si trattasse di esseri dotati di realtà concreta.

Gli ammiratori del compianto Wayne Booth avranno notato che aderisco alla sua idea secondo la quale il nostro rapporto con le opere letterarie è paragonabile a quello che ci lega al nostro prossimo. Meglio. Io percepisco ciò che passa per la testa di Nerone, di Giunia, di Britannico come percepirei le passioni e l'avvilimento di un amico con cui fossi in confidenza. Ma di un amico che mi avesse pregato di ascoltarlo senza intervenire. Certamente, avrei voglia di esclamare: «tua madre, i tuoi amici ti hanno più volte messo in guardia: perché ti ostini a fare questo o quello?», se non avessi in partenza promesso di restare in silenzio. Allo stesso modo, durante la rappresentazione del *Britannico*, per quanto io condivida la mia lealtà con più personaggi, per quanto voglia, con la voce di Agrippina o di Burro, persuadere Nerone, o Giunia, o Britannico, non lo saprei fare in mio nome. Né l'opera, né i personaggi mi comprenderebbero. Se è corretto dire che interrogo mentalmente l'opera e che la ascolto, non si tratta in nessun caso di una vera conversazione. Quando, a proposito di un'opera, la conversazione si instaura, non ha luogo tra il lettore e l'opera, ma tra i diversi lettori che riflettono insieme sul senso dell'opera. Questa conversazione *presuppone* l'ascolto, e, benché talvolta contribuisca a correggerlo, non saprebbe sostituirvisi.

L'*ascolto* dunque per primo, e per meglio circoscriverlo, consideriamolo indipendentemente dalle ulteriori conversazioni su di esso. Assisto dunque alla rappresentazione del *Britannico*, seguo attentamente l'azione della *pièce* e rifletto su ciò che accade. Se, per difetto d'attenzione, concludo, dopo il primo atto, che Agrippina vuole spingere Giunia tra le braccia di Nerone, mi inganno. «Agrippina vuole spingere Giunia tra le braccia di Nerone» è una proposizione falsa (nel mondo dell'opera). La verità, in quel mondo, è che Agrippina protegge Britannico e Giunia. A proposito di un'opera letteraria, si possono dunque formulare, al livello più elementare, in questo caso quello dell'intreccio, proposizioni suscettibili di essere vere o false.

Faccio uno sforzo supplementare di ascolto e mi accorgo che Nerone non è interamente corrotto sin dall'inizio della tragedia. Essa mette in scena la nascita di un mostro. Forte di questa intuizione, o ben informato (ma non pienamente e definitivamente illuminato) dalla lettura della prefazione dell'autore, osservo l'ingenuità del personaggio e il carattere infantile della sua cattiveria. Il suo desiderio smisurato di onnipotenza e di onniscienza, così evidenti nella terza e settima scena del secondo atto, mi spaventa. Rifletto sull'imprudenza di Britannico, sul suo «inquieto ardore» (I, 3, v. 287), sulla forza d'animo di Giunia che rifiuta di obbedire al tiranno. Poco a poco, attraverso il rumore – contenuto – e il furore – misurato – della tragedia, intravedo qualcosa che assomiglia all'elemento spirituale di cui parlava Hegel. Cioè che il tiranno stesso è incatenato ai suoi desideri e che, a dispetto del suo lutto, Giunia è più sicura di sé e, a conti fatti, più libera di Nerone.

In quanto spettatore avvertito, ho la possibilità di sviluppare questa intuizione e di argomentare che l'universo della pièce sembra retto, tra le altre, da una legge nei termini della quale *la libertà di scegliere*, quella di Nerone, è accecata dalle passioni e conduce alla tirannia, dal momento che la sola vera libertà è *quella di dire «no» al mondo*, come fa Giunia. Approfondendo degli studi su Racine e sulla sua epoca, aggiungo che la riflessione su queste due libertà è presente nella dottrina di Port-Royal, secondo cui queste libertà sono piegate, ridotte, se non addirittura distrutte dalla natura decaduta dell'uomo. Osservo che in questa tragedia la libertà di scelta spinge al crimine mentre quella di dire «no» conduce alla morte o all'abbandono del mondo. Il conflitto delle due libertà è certamente radicato nella storia della letteratura e in quella della filosofia morale. Tuttavia, durante l'ascolto della pièce questo conflitto mi affascina, mi abbaglia indipendentemente dalle sue origini storiche o filosofiche. Riguarda me, lettore o spettatore. Mi illumina sul mio posto nel mondo.

Questa descrizione delle due libertà nel *Britannico* è, essa stessa, suscettibile di essere esatta o meno. La sua esattezza non è tuttavia ridicibile a un semplice valore di verità. Dire che Agrippina perseguita Giunia e Britannico significa commettere un errore. Non capire che in questa pièce il tiranno è incatenato, al punto che le sue vittime sono, in un certo senso, più libere di lui, non significa commettere un errore, ma *disconoscere* il senso della tragedia.

Disconoscere (*méconnaître*). Questo splendido vocabolo francese – che prendo in prestito anch'esso da Gabriel Marcel – si applica soprattutto alle situazioni personali, come indicato dal seguente utilizzo tratto da André Gide e citato ne *Le Petit Robert*: «egli si inganna sul mio conto e disconosce profondamente ciò che io sono». Il termine inglese *to misjudge* è più tagliente, più severo, poiché evoca la formulazione di un giudizio falso. *Disconoscere*, invece, si contenta di tener conto della possibilità – mancata – di conoscere. Disconoscere, significa perdere questa occasione, voltare le spalle. Ed è quasi tradire.

Il contrario di questo termine non è semplicemente «conoscere»: è, come indica la citazione di Gide, «riconoscere» qualcuno per ciò che è, apprezzarlo, essergli, in una certa maniera fedele (l'espressione inglese *to be true to someone* è preziosa perché coglie il nesso tra verità e fedeltà). Questo riconoscimento, questo apprezzamento, questa fedeltà non appartengono semplicemente all'ordine cognitivo. Vengono ugualmente e soprattutto dal cuore. È lui che accoglie, che riconosce, che apprezza e che resta fedele. Fedele – *true* – a ciò che una persona è e, nell'ambito che questa sera è il nostro, fedele a ciò che un'opera letteraria dice. Così noi siamo partiti da una situazione in cui il lettore si abbandona all'opera, e attraverso un meraviglioso rovesciamento, come capita sovente nei rapporti personali, questo abbandono si rivela essere sia riconoscimento sia accoglimento.

Mi affretto a precisare che ammettere l'esistenza di questa facoltà di accoglimento e di riconoscimento non conduce a sostenere il ritorno dell'intuizione all'interno degli studi letterari né ad una visione dell'arte che privilegia i fattori affettivi. L'intelligenza del cuore non esclude quella dell'intelletto, la chiama in aiuto. Una buona lista di vizi e di virtù mi aiuta a esprimere meglio il mio apprezzamento nei confronti di una persona a me vicina. Una buona conoscenza dello sfondo filosofico e religioso dell'epoca di Racine mi aiuta a formulare meglio il contrasto tra la prigionia del tiranno e la libertà della sua preda, contrasto che il cuore riconosce e ben apprezza prima di poterne esprimere tutte le articolazioni. La verità in simili casi non è l'adeguamento della cosa e dell'intelletto. Ma è l'adeguamento del cuore e dell'intelletto.

Un senso affidato alle nostre cure

Il mio proposito implica certe conseguenze riguardanti la fedeltà delle interpretazioni letterarie e drammatiche. Queste conseguenze sono evidenti e non vi insisterei più. Se (e soltanto se) noi consentiamo a non trattare l'opera d'arte come oggetto di studio, e accettiamo invece l'idea che questa opera fa appello alla nostra capacità di riconoscimento e di accoglimento, ci accorgeremo che, come le confidenze di un parente o di un amico, il senso di questa opera è affidato alle nostre cure. Ciò non vuol certo dire che questo senso ci sarà dato una volta per tutte nella sua perfetta trasparenza. È semplicemente «affidato alle nostre cure». *Alle nostre cure (à nos soins)*: è a noi che spetta di ascoltare, di meditare questo senso, di circoscriverlo, di scoprirvi, nel corso del tempo, echi che ci possono essere sfuggiti. Ma *ci è affidato* (*nous est remis*) – in inglese, si dice *in trust*, con fiducia –, e noi ne siamo, in una certa maniera, responsabili. Il disconoscere assomiglierebbe stranamente ad un abuso di fiducia.

Lungi da me l'idea di alzare la posta e di proporvi, attraverso la mediazione di paragoni lacrimevoli, un prontuario ermeneutico impossibile da soddisfare. In verità, ciò che mi propongo di fare, è esattamente il contrario. Ho appreso a scuola, come tutti voi, quanto l'opera d'arte dipenda dalla sua epoca, quanto differenti siano le une dalle altre queste epoche, e quanto numerose siano le cose che dobbiamo controllare per capire bene un'opera. La cosa più sbalorditiva che ho scoperto insegnando la letteratura è che, al contrario, riconoscere il senso di un'opera è cosa piuttosto facile e naturale, e la fedeltà e l'accoglimento avvengono, per così dire, da soli. È sufficiente orientare la propria attenzione e ascoltare bene affinché il riconoscimento e l'accoglimento si producano. Poiché altrimenti, come potrei sentirmi io, che vivo oggi, così legato a Nerone o Giunia, personaggi appartenenti alla letteratura di un passato lontano? (parafrasando Shakespeare, potrei esclamare: *What's Junie to me or I to Junie?*) E come mai i miei studenti, spesso privi di buone conoscenze storiche, scoprono *l'Oreste* o *Il Cid* con tanta gioia e sono così spesso abili nel discernere il senso di primo acchito senza l'aiuto di un sapere che Péguy chiamava: «la schidionata di cause seconde»⁹

Ho appena citato *L'Argent suite*, ma devo aggiungere immediatamente che a differenza dal suo autore, e come avete già potuto constatare, non ritengo affatto inutile la storia letteraria. Péguy aveva ragione a osservare che questa non saprebbe rimpiazzare l'opera stessa. Come ha d'altro canto mostrato l'esempio delle due libertà nel *Britannico*, la cono-

9. Charles Péguy, *L'Argent suite*, in *Œuvres complètes en prose*, Édition Robert Burac, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, vol. III, p. 861.

scenza della storia è suscettibile di assistere l'accoglimento del senso. L'essenziale sta nel fatto che questa conoscenza non faccia da schermo, non disturbi l'ascolto dell'opera.

Mi si potrebbe obiettare che l'ascolto letterario non ha necessariamente come bersaglio gli elementi esistenziali dell'opera. E che nozioni come accoglimento e riconoscimento non siano, in fin dei conti, altro che un invito all'analisi morale, addirittura uno slittamento nel moralismo. Se da un lato si possono esprimere delle riserve riguardo alle cause seconde, dall'altro, mi si potrebbe ugualmente replicare che la soluzione di ricambio sarebbe piuttosto quella di aderire a una visione dell'ascolto letterario che ha come suo fine principale quello di gioire della bellezza formale delle opere e citare Proust, il santo patrono dell'estetismo.

L'autore del *Contre Sainte-Beuve*, da parte sua, sarebbe di diverso avviso. Ecco ciò che confidò a Roger Martin du Gard:

Quand j'ai commencé à écrire, j'avais grand souci d'écrire bien. Et j'y réussissais quelquefois. J'écrivais, à coup sûr, beaucoup mieux qu'aujourd'hui. Mais plus je travaille, et plus je m'aperçois que, si l'on a la passion de serrer la vérité d'aussi près que possible, il faut renoncer à être trop préoccupé par le style. La vérité, l'exacte vérité, le fond des êtres, c'est une chose tellement compliquée, tellement fugitive, tellement difficile à atteindre! Quand on s'enfonce dans ces régions secrètes pour tirer au jour ces mille petits riens qui constituent le vrai, il ne peut plus être question d'ordonner savamment une phrase...¹⁰

Se Proust ha ragione, ne consegue che la bellezza di un'opera letteraria – ma che dico «bellezza», parliamo anche di «forza» d'impatto, di *charme*, di attrattiva! –, ne consegue, dunque, che l'insieme di tutte queste cose non risiede unicamente nella riuscita formale considerata indipendentemente dal proposito dell'opera. Altrimenti, *Gli Inca* di MarmonTEL, epopea concepita secondo i migliori canoni del mestiere, avrebbe avuto più successo di *Manon Lescaut*, la storia disordinata ma indimenticabile di Prévost. La forza d'impatto di un'opera è inseparabile dalla sua attitudine a mettere in luce, con vivacità e precisione, gli «elementi spirituali» (nella terminologia di Hegel), le verità (in quella di Proust) che sono affidati alle cure del lettore e il cui riconoscimento costituisce l'obiettivo del suo ascolto. Direi allo stesso modo che l'estetica letteraria non è altro che lo studio dei mezzi – nuovi o vecchi, collaudati o inediti – che invitano il pubblico di un'opera a riconoscere gli «elementi ideali», le «verità», indicati dai riferimenti, dai personaggi, e dalle situazioni.¹¹

All'interno della mia ricerca personale, sono stato indotto a rendermi conto che gli scrittori non evocano sempre questi «elementi ideali», queste «verità» attraverso apparenze che si presentano esse stesse come reali e vere. Il canone realista che imita accuratamente i tratti sociali e storici all'interno dei mondi rappresentati mi è parso, dopo averci

10. [Roger Martin du Gard, *Souvenirs*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1955, vol. I, p. LXXXVI. «Quando ho iniziato a scrivere, ciò che mi preoccupava maggiormente era lo scrivere bene. E qualche volta ci sono riuscito. Scrivevo, a colpo sicuro, molto meglio di oggi. Tuttavia, più lavoro e più mi rendo conto che se si ha la passione di giungere il più vicino possibile alla verità, bisogna lasciar perdere le eccessive preoccupazioni per lo stile. La verità, l'esatta verità, il fondo degli esseri, è una cosa talmente complicata, talmente sfuggente, talmente difficile da raggiungere! Quando ci si immerge in queste regioni segrete per portare alla luce le mille piccole inezie che costituiscono il vero, non ci si deve più porre il problema di ordinare sapientemente una frase...»].

11. Nel recente libro di Roger Pouivet, *Le Réalisme esthétique*, PUF, Paris, 2006, il lettore troverà una illuminante discussione sulla nozione di «proprietà estetica».

riflettuto, come l'eccezione piuttosto che la norma. Questa splendida eccezione, dall'inizio del XIX all'inizio del XX secolo, ha generato una moltitudine di capolavori. Tuttavia, nella maggior parte dei casi e delle epoche la letteratura idealizza potentemente i personaggi, le situazioni e i riferimenti: li semplifica, li esagera, li traspone a un'altezza inaccessibile ai comuni mortali o li proietta all'interno dei bassifondi anch'essi inaccessibili. La procedura abituale della letteratura, e direi dell'arte in generale, consiste nella trasfigurazione ostentata dell'umano, talvolta fino all'icona, talvolta fino alla caricatura. La cosa impressionante – e il colmo dell'arte – è che nell'icona e nella caricatura riconosciamo noi stessi.

Lo sbocciare del vivente, l'arte del far bene

Noi ci riconosciamo, o piuttosto riconosciamo la presenza e l'operare degli «elementi ideali» con i quali noi stessi abbiamo spesso a che fare nel corso della nostra esistenza, a cominciare dalla tensione tra l'*io* e la nostra vita, continuando con i nostri legami con la comunità umana, e arrivando infine ai beni a cui siamo votati e alle norme che ci guidano. E quando li scopriamo, quando ritroviamo questi elementi, ammiriamo l'abilità con la quale l'artista li ha evocati a partire dagli aspetti che il più delle volte non hanno quasi nulla a che fare con la nostra vita quotidiana ma nonostante ciò ci invitano a sentirci profondamente coinvolti.

Ritornerei nei miei corsi successivi sulla natura di questa ammirazione. E dato che vi faccio allusione, permettetemi di esporre in qualche parola gli altri punti sui quali verteanno le lezioni successive. Descriverò, a partire da domani, le scelte filosofiche su cui poggia la mia proposta. Rifletterò in seguito su alcuni «elementi ideali» evocati dalla letteratura nel corso dei secoli, in particolare sulla maniera con cui essa ha preso in considerazione la non-coincidenza tra l'individuo e il suo destino, la libertà d'azione, e il richiamo degli ideali. Mi dedicherò infine alle differenti strade intraprese dagli artisti nel loro sforzo di rendere possibile, e direi anche inevitabile, l'ascolto e l'accoglimento riservato alle verità delle loro opere. Esamineremo in questa occasione l'arte del conforto e quella dello sforzo, l'arte della maturità e quella della spontaneità, il metodo dell'onniscienza e quello dell'occultamento.

Prima di concludere, vorrei attardarmi qualche istante sulla questione della seduzione e della sorpresa del senso. Ho davanti a me Nerone che declama con tono sincero, e tuttavia vagamente istrionico, il suo amore per Giunia:

Voilà, comme occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.,
Mais je m'en fais peut-être une trop belle image;
Elle m'est apparue avec trop d'avantage:
Narcisse, qu'en dis-tu? (II, 2, v. 405-409).¹²

Devo fare uno sforzo per distinguere, nella sordina del verso classico, l'emozione veritiera («senza chiudere gli occhi...») e la compiacenza nei confronti di se stesso («Che ne dici, Narciso?»). L'arte che le rende presenti è un'arte le cui sfumature sono tanto più gradevoli da scoprire quanto più rimangono quasi impercettibili.

12. [«Dal mio improvviso amore completamente preso, / senza chiudere gli occhi il nuovo giorno ho atteso. / Ma mi rendo l'immagine forse troppo gradevole, / Che ne dici, Narciso?»].

Essa si fonda sull'esistenza di convenzioni, o piuttosto di abitudini artistiche ben stabilite, dal momento che la seduzione che l'opera esercita è il risultato di una alleanza tra familiarità e novità. La sorpresa del senso è molto più efficace quando si distacca da uno sfondo la cui stabilità viene data per acquisita.

Vi insisto perchè sono convinto che questa alleanza, essendo particolarmente evidente nel caso dell'arte neoclassica, appartenga in realtà ad un ordine più generale. La riflessione romantica e modernista sulle arti ha insistito molto sull'esigenza della spontaneità, sulla superiorità del «facentesi» (*se faisant*) rispetto al «già fatto» (*tout fait*), sull'eccellenza del germe, del tutto nuovo, ritenuti infinitamente più preziosi dell'abitudine e della memoria, i cui effetti condurrebbero, come molti ci assicurano, alla rigidità e alla morte. Personalmente, ritengo che l'importanza di queste opposizioni, per quanto reale, sia stata spesso esagerata. Ciò che sostituisce immediatamente il germe non è la morte, ma lo sbocciare del vivente, e il «tutto nuovo» cede raramente il passo al «già fatto», ma conduce piuttosto, al termine di sforzi esemplari, all'arte del far bene.

Congedo

Le mie ultime parole di questa sera le prenderò in prestito da un grande poeta e amico fedele, Robert Marteau, i cui versi celebrano, infinitamente meglio di quanto non saprei fare io, la parentela immemore fra l'arte e l'accoglimento del senso:

Nous
Connaissons par la parole en fable habillée
Ce qui nous fut avant notre aube confié
Afin que nous puissions vivre où nous fûmes mis ...
Aussi viennent-ils, les vivants, boire à la vasque,
Imitant les oiseaux que tant d'artistes ont,
Sculpté ou peint, ou composé en mosaïque
Selon la tradition des Muses. Mangez,
Buvez. Le livre est ouvert. La parole dite.¹³

13. Robert Marteau, *Louange*, Champvallon, 1996, p. 57. [«Conosciamo grazie a favella di fiaba vestita/ Ciò che ci fu confidato prima della nostra alba / Onde potessimo vivere nel luogo assegnatoci.../ Così giungono, i viventi, a bere dalla vasca, / Imitando gli uccelli che tanti artisti / hanno scolpito o dipinto, o composto in mosaico / Secondo la tradizione delle muse. Mangiate,/ Bevete. Il libro è aperto. La parola detta»].