

Perché la critica etica ha attraversato tempi difficili?

Wayne Calyson Booth

Abstract

Nel presente articolo Wayne Booth immagina un dialogo intercorso tra lui e il noto critico inglese vissuto nel XVIII secolo Samuel Johnson, quest'ultimo mostra la sua indignazione nei confronti della reticenza dei critici contemporanei nell'esprimere giudizi di valore ben argomentati sulle opere letterarie. A partire dalla constatazione fittizia di Johnson, Booth sviluppa una riflessione sull'importanza e la validità dei giudizi di valore e si fa promotore di una critica etica della narrativa. Mettendo in risalto i fattori che hanno condotto al discredito di tale critica all'interno del panorama contemporaneo, e rintracciandoli in ordine nel «rigetto teorico di un'indagine sui valori», nel convincimento moderno secondo il quale la «vera ragione possa avanzare solo tramite il dubbio critico», nella «consapevolezza dell'immensa variabilità» dei giudizi di valore e nel «trionfo delle teorie dell'arte come forma astratta». Successivamente, Booth illustra cinque peculiarità auspicabili per una critica etica della narrativa: universalità, riflessività, reciprocità, interrogazione sulle *questioni ultime*, anti-utilitarismo.

Parole chiave

Critica, etica, narrativa, valutazione.

Contatti

antonio.sotgiu@fastwebnet.it

Introduzione

di Antonio Sotgiu

Chi ha paura della critica etica?

Nel posare lo sguardo su di un periodo storico o un fenomeno culturale temporalmente o geograficamente distante, gli storici spesso tendono a intravedervi una coerenza ed un'unità d'insieme che spesso si rivela illusoria. Spesso e volentieri, un'analisi attenta e ravvicinata mostra come gli oggetti studiati siano in realtà frantumati in una pluralità di progetti intellettuali, artistici e politici molto differenti fra loro. Possono certamente esistere diversi punti di convergenza, ma sono forse più le rivalità interne, le diverse aspirazioni, le incongruenze e sovente le contraddizioni a tratteggiarne la fisionomia.

Composito, variegato e plurale è anche quel fenomeno culturale che va sotto il nome di *ethical criticism*, che abbiamo deciso di tradurre con il sintagma «critica etica». Sviluppata sulla scia di quella «rinascita dell'etica» che nella seconda metà del secolo scorso ha dato vita a una disparata serie di modelli teorici in opposizione al riduzionismo scientifico, all'irrazionalismo e al relativismo culturale, la critica etica della narrativa prende slancio dal reciproco interesse nutrito dalla filosofia morale per la letteratura e per il discorso narrativo in generale e dalla critica letteraria per le implicazioni morali ed esistenziali presenti nelle opere narrative. Il discredito, talvolta meritato, in cui è piombata la critica etica

della letteratura nel corso del secolo precedente, era stato talmente arcigno e diffuso da condurre ora gli studiosi a parlare non solo di rinnovato interesse per le questioni etiche nel campo artistico e letterario, ma di una vera e propria «svolta» etica, o meglio, come sostenuto da Michael Eskin, un «double “Turn” to ethics to literature: a “Turn to ethics” in literary studies, and conversely, a “Turn to literature” in (moral) philosophy».¹

Se quest’ultima «svolta» sembra – almeno in una certa misura – aver destato l’interesse dei filosofi e dei lettori di filosofia italiana, tenuto conto dell’importante successo editoriale di autori quali Martha Nussbaum – forse la più importante esponente della critica etica – e di Paul Ricoeur,² lo stesso non può essere detto per quel che riguarda il versante della critica letteraria italiana. L’apertura della critica letteraria all’interrogazione morale auspicata da Cesare Segre nel suo saggio *Etica e letteratura*³ sembra non aver sortito effetto, e nemmeno la presenza, tra le file dei cosiddetti critici etici («ethical critics»), di quel Wayne Booth, autore di una delle più importanti opere di narratologia e poetica del secolo scorso, la *Retorica della narrativa*,⁴ è riuscita a dar vita a un dibattito italiano sui rapporti tra etica e letteratura.⁵

I motivi che si celano dietro questo disinteresse sono sicuramente molteplici e complessi. Una parte di tale indifferenza ci pare possa essere rintracciata in quella tendenza sopradescritta, che consiste nell’affrettata e superficiale attribuzione di uniformità e coerenza laddove esse non sussistono. Conseguenza: la facile etichettatura delle più disparate correnti critiche sotto la medesima denominazione. La critica etica, infatti, è stata spesso identificata *tout court* con quel variegato universo di ricerca costituito dai *cultural studies*, spesso visto come un caotico insieme di progetti intellettuali dietro al cui istinto libertario e a-disciplinare si cela spesso una flagrante mancanza di metodo e di verifica storico-

¹ Michael Eskin, *The Double “Turn” to Ethics and Literature?*, «Poetics Today», 25:4 (Winter 2004) [doppia svolta: una ‘svolta verso l’etica’ negli studi letterari, e, viceversa, una ‘svolta verso la letteratura’ nella filosofia (morale)]. È interessante qui sottolineare la forza del termine «turn», tradotto con «svolta», che richiama il significato originario della figura retorica del «tropo» nel suo significato di «combinazione inaspettata di concetti» e di «rottura delle attese alle quali il contesto ci indirizza» Cfr. Bice Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari, 2010, recensito nel presente numero di «Enthymema».

² Che Martha C. Nussbaum sia una dei principali esponenti della critica etica è fuor di dubbio, basti pensare ai suoi libri *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1986, ed. cons. *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Il Mulino, Bologna, 1996; Idem, *Poetic Justice: Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995, ed. cons. *Il giudizio del poeta: immaginazione letteraria e vita civile*, Feltrinelli, Milano, 1996. La stessa Nussbaum nella prefazione all’edizione italiana di un suo libro del 2001, *Upbeavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 2001, ed. cons. *L’intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 2004, scrive: «È da diversi anni ormai che i lettori italiani sono per me fonte di particolari soddisfazioni. Ci sono più traduzioni dei miei libri in italiano che in qualsiasi altra lingua, e la comunità intellettuale italiana mi è sembrata particolarmente amichevole e ricettiva». Senz’alcun dubbio anche Ricoeur ha contribuito in maniera importante alla riflessione sulla eticità della narrativa, soprattutto nella trilogia di *Temps et Récit*, Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985, ed. cons. Paul Ricoeur, *Tempo e Racconto*, Jaca Book, Milano, 1986, 1987, 1988, in Idem, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, ed. cons. *Sé come un’altro*, Jaca Book, Milano, 1993, e Idem, *La Métaphore Vive*, ed. cons. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano, 1981.

³ Cesare Segre, *Etica e letteratura*, in Idem, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 205-217.

⁴ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961 & 1973; ed. cons. *Retorica della narrativa*, trad.it di Eleonora Zoratti e Alda Poli, La Nuova Italia, Firenze, 1996.

⁵ Segnaliamo tuttavia la recente nascita della rivista on-line *Etica e letteratura*, www.etica-letteratura.it.

filologica.⁶ Screditata tanto dai difensori dell'autonomia del fatto estetico e letterario, quanto dai nostalgici dello strutturalismo e del suo dogmatismo anti-intenzionale e anti-mimetico, non riceve maggiori attenzioni dagli studiosi vicini alla filosofia analitica di matrice naturalista e cognitivista.

Ma sono forse pulsioni più recondite a rendere sospetta la critica letteraria eticamente fondata: l'austerità evocata da vetuste poetiche normative, dalla minaccia della censura, il pericolo di strumentalizzazioni, il disgusto per il facile perbenismo borghese e per il bigottismo religioso.

La presente traduzione mira a ricordare ai lettori interessati l'esistenza di una critica etica della narrativa ben lontana da siffatte attitudini e si prefigge l'obiettivo di stimolare un dibattito che spinga la critica e la teoria letteraria italiana a interrogarsi sulle condizioni di possibilità, le forme e i modi che una critica etica della narrativa può assumere, sulle sue debolezze, i rischi nei quali può incorrere, la sua collocazione all'interno delle discipline letterarie e artistiche.

Tale obiettivo ci sembra particolarmente urgente e pertinente in un momento storico come il nostro caratterizzato da importanti trasformazioni nell'ambito dell'organizzazione disciplinare superiore e universitaria. Sebbene le cause di tali trasformazioni possano essere ricondotte a fattori esterni, in particolare politici ed economici, riteniamo che i fattori epistemologici in base ai quali impostiamo la ricerca e la didattica, così come i valori che le orientano, contribuiscano ancora attivamente alla gestione e allo sviluppo della cultura.⁷

Il saggio di Wayne G. Booth che qui traduciamo, pubblicato originariamente all'interno della rivista «Ethics», è contenuto quasi nella sua interezza all'interno dell'importante volume *The Company We Keep. An ethics of fiction*,⁸ e di cui costituisce grosso modo il primo capitolo. La sua brevità certo non permette di cogliere appieno le complesse sfaccettature della proposta critica di Booth, ma consente quantomeno entrare in contatto con alcune importanti coordinate di pensiero a nostro avviso imprescindibili per l'impostazione di un discorso critico-teorico razionale che non corra il rischio di essere scambiato per becero moralismo, bamboleggiamento impressionistico o, peggio ancora, accanimento censorio.

Nota di Traduzione

Si traduce Wayne C. Booth, *Why Ethical Criticism Fell on Hard Times*, «Ethics» 98 (January 1988), pp. 278-293. Tradotto e pubblicato con il permesso degli eredi Phyllis Booth ed Alison Booth, nonché dell'editore.

⁶ Riteniamo che anche il giudizio sui *Cultural Studies* sia spesso superficiale e pregiudizievole, benché in certi casi alcune critiche siano fondate e condivisibili. Cfr. Thomas Pavel, *Thematics and Historical Evidence*, in *The Return of Thematic Criticism*, Werner Sollors (ed.), Harvard English Studies 18, pp. 121-45, Harvard University Press, Cambridge MA, 1993; Idem, *Les études culturelles: une nouvelle discipline?*, «Critique», 545 (oct. 1992): pp. 731-742.

⁷ Per un'interessante ed innovativa riflessione sul rapporto tra valore letterario e comunità accademica, rimandiamo al saggio di A. Louis, *Valeur littéraire et créativité critique*, in *La valeur littéraire en question*, Vincent Jouve (ed.), L'empiriste, Paris, 2009.

⁸ Wayne C. Booth, *The Company we keep. An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1988.

Perché la critica etica ha attraversato tempi difficili?

Wayne Clayton Booth

Proviamo ad immaginarci uno dei più grandi critici del passato, facciamo Samuel Johnson – far ritorno dal passato sino ai giorni nostri per farci visita in veste di «commissario esterno», con il compito di valutare la nostra cultura critica. Senza alcun dubbio, resterebbe piacevolmente sorpreso e ammirato per l'enorme quantità di opere di critica delle arti. «Questa civiltà dovrà essere senz'altro meravigliosa, se è in grado di produrre di anno in anno migliaia di libri e giornali votati alla ricerca e alla critica in quel campo che produce i più bei fiori della storia umana». Terminato però il momento di ispirata ammirazione, chiederebbe, in maniera del tutto naturale, di vedere che cosa avviene in quell'ufficio centrale della critica che lo aveva attirato sino a noi, ossia lo sforzo sistematico di giudicare il valore delle opere letterarie, i traguardi dei suoi periodi, la qualità della sua cultura letteraria. Johnson ha sempre nutrito un forte interesse per tutto ciò che costituisce un grande traguardo per l'umanità, e intende scoprire se ne ha uno sotto gli occhi.

Stando un po' sulla difensiva, gli passo velocemente un certo numero di giornali che ritengo possano essere considerati seri: «The Times [London] Literary Supplement», «The New York Times Book Review», «The Atlantic», «The American Scholar», «The New Yorker», e via di seguito – e la lista non gli sembra più lunga di quanto non si fosse aspettato. Letta rapidamente una dozzina circa di queste riviste, mi pare che la sua inquietudine aumenti sempre di più.

«Mi scusi, Signore, temo che lei non abbia capito ciò di cui io vado in cerca. Qui, infatti, non vedo che un'enormità di giudizi improvvisati. In queste riviste, lode e biasimo scorrono liberamente, così come succedeva nei circoli del mio tempo. In queste due pagine di questo giornale che lei chiama *TLS*, ad esempio, trovo molti giudizi secchi e decisi. Ma sono i *criteri*, Signore, i *criteri* che mi colpiscono. Infatti, non avrei mai pensato che un uomo di pensiero o un uomo colto potesse osare esprimere e scegliere di difendere criteri di tal sorta. E ad ogni modo, *non* sono difesi, ma semplicemente asseriti.

In questa lode ad un certo Kandinsky, leggo qui, si dice che quel suo capolavoro, una “vasta tela di dieci piedi”, fu “in realtà dipinta in meno di tre giorni”; che “c'è un'insostenibile sensazione di cataclisma che emana dall'opera”; e che mentre i primi schizzi erano “legati a...temi biblici”, la versione finale rende “tali allusioni...irrelevanti”. Se queste sono le ragioni che in un certo qual modo giustificano la credenza del critico sul fatto che quello sia un capolavoro, si può solo fantasticare in che modo: la *velocità* della composizione e la *taglia* del risultato sicuramente ci dicono ben poco, mio caro signore. Ci sono migliaia di opere mediocri del tuo tempo, come anche alcune delle migliori che mirano a produrre questa “sensazione di cataclisma”. Il fatto che il dipinto sia “insostenibile” ci dice tutt'al più qualcosa sulla reazione del critico, ma non molto sul perché le sue rapide pulsazioni e il suo palmo sudato concorrano alla formazione del giudizio. E non si è neppure degnato di spiegare perché espungere la Bibbia sia un miglioramento.

Di nuovo qui ho visto che una *short story* è “troppo piccolo borghese nella sua serenità” e “troppo ansiosamente *mid American* nelle parole”. In questo passaggio vi è qualcosa che viene descritto come un “blaterare pretenzioso”, e un non so che, che dovrebbe es-

ser messo, dice il critico, “in compagnia di, diciamo, Margaret Drabble e di quella moltitudine di nostre signore fittizie che alla fine non fanno altro che battere il piede al ritmo di *one-purl-two-plain*”.

Forse lei può dirmi dove posso trovare una discussione sui principi che sottintendono a tali giudizi!».

Con ansia crescente, lo indirizzo rapidamente verso i periodici più importanti, «Diacritics», «New Literary History», «Critical Inquiry», «TriQuarterly», «Representations», «Glyph» e certi altri libri recenti dei nostri critici in vista. Questa volta la disamina dura un po' più a lungo, ma alla fine i risultati sono gli stessi.

«Signore, qui trovo ancora una pila enorme di giudizi, la maggior parte dei quali camuffati malamente sotto il nome di storia, descrizione, interpretazione. Ma dove stanno gli argomenti? Guardi un po' qui, nella conclusione di uno dei saggi di Harold Bloom in questo volume chiamato *Decostruzione e Critica*: “un sublime gioco di parole...è il climax di questo pregnante congedo, il quale riverbera come uno dei più grandi passaggi di Ashbery, maestoso nella sua dignità estetica e nel suo insieme di forza e tristezza”».¹

Pensando di aver finalmente compreso dove volesse andare a parare, estraggo dai miei scaffali quella manciata di libri appartenenti al nostro presente che affrontano il problema della valutazione. Ne sfoglia tre – lasciatemeli citare – di René Wellek, Elder Olson, e di E. D. Hirsch.² Inizialmente pare impressionato, ma ben presto appoggia dolcemente l'ultimo di questi sul tavolo e si mette a sospirare.

«Tutti questi signori ragionano molto bene, mio caro signore; e a questo mondo il ragionar bene è sempre stata una rara qualità. Ma per quale motivo nei loro vigorosi e spesso rigorosi argomenti non dedicano altrettanta attenzione alle opere d'arte, e nemmeno ne fanno menzione? Perché azzardano così raramente *la difesa* di un giudizio? Sostengono di provare, su basi teoretiche, che le opere d'arte possiedono un valore oggettivo e che possono essere valutate razionalmente, e questa è una cosa molto positiva. Mi è stato detto che Immanuel Kant fece lo stesso ai miei tempi, nonostante io, come lei ben sa, non abbia mai sentito forte in me il bisogno della sua dimostrazione critica riguardo a ciò che ogni uomo dotato di buon senso conosce già. Non riesco a immaginarmi le ragioni che spingono questi ardenti sostenitori della valutazione ad applicare con tanta parsimonia ciò che ritengono possibile fare».

Il suo sguardo allora cade su di un articolo di Barbara Herrnstein Smith, nel quale l'autrice sostiene l'importanza di una teoria del valore ma esprime scetticismo riguardo alla forza razionale dei giudizi di valore. «“Il fatto che un autore classico e canonico come Omero resista al passar del tempo... non è dovuto al valore universale e transculturale che si è soliti attribuire alle sue opere ma, al contrario, alla continuità della loro circolazione all'interno di una cultura particolare”».³ Ciò suona come una curiosa distorsione della mia argomentazione secondo la quale l'unico test affidabile per la vera grandezza è la resistenza nel tempo, ma sorvoliamo. Perché mai questa ardente scettica non rivolge la

¹ Harold Bloom, *The Breaking of Form*, in Idem, *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York, 1974, p. 36.

² René Wellek, *Criticism as Evaluation*, in *The Attack on Literature and Other Essays*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982; Elder Olson, *On Value Judgments in the Arts, and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago, 1976; Eric D. Hirsch Jr., *Literary Evaluation A Knowledge*, in *Criticism: Speculative and Analytic Essays*, L. S. Dembo (ed.), University of Wisconsin Press, Madison, 1968, pp. 45-57.

³ Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value*, in *Canons*, R. von Hallberg (ed.), University of Chicago Press, Chicago, 1984, p. 34.

sua attenzione all'opera di Omero in ogni suo dettaglio, per mostrare *come mai* né l'opera di Omero né alcuna altra opera possa rivendicare il valore oggettivo che la tradizione le ha accordato? I vostri teorici fanno menzione di opere letterarie, certo, ma sembra che non ne discutano per più di un paragrafo. Ho notato in questi altri – ora sta spulciando tra alcuni libri e saggi che non discutono affatto di giudizi di valore – la stessa riluttanza ad accostarsi ad opere individuali nella loro particolarità, ma almeno alcuni, che si proclamano ermeneuti e decostruzionisti, dedicano ad una singola opera un certo numero di pagine.

Ciò che noto qui, signore, è la totale mancanza di una misurata e sostenuta valutazione, di un qualunque giudizio ben definito degno di nota. Al contrario, non trovo altro che astratta teoria artificiosamente ben congegnata, che rifugge o addirittura si rivolge contro la possibilità stessa di sostenere un argomento, o di asserire un giudizio superficiale. Le è per caso capitato di leggere accuratamente la Prefazione alla mia edizione di Shakespeare? Si ricorda cosa dissi a proposito di come si possa scoprire ciò che è eccellente comparandolo con ciò che non lo è, e sul come la vera qualità sia infine validata solo dal test del tempo, dopo che molti lettori allenati si sono impegnati in comparazioni?⁴ Conosce per caso qualcuno che possa insegnarmi come migliorare le procedure che ho sviluppato là, piuttosto che distorcerle al punto da parteggiare per un soggettivismo che evidentemente non è preso seriamente nemmeno da coloro che lo sostengono?».

Non ho bisogno di prolungare ulteriormente questa fantasia. Sappiamo già che anche nel saggio che più si avvicina a ciò che egli ha in mente, Samuel Johnson vi troverebbe dei punti che sostengono che quanto egli cerca è un'assurdità, perché i giudizi di valore nelle arti non sono soggetti a un'argomentazione ragionata ma sono precisamente ciò che egli ha trovato in *TLS* e in *Bloom*: mere asserzioni soggettive, nulla a che vedere con un serio lavoro critico ma, nel migliore dei casi, «un ulteriore documento valido per la storia del gusto».⁵

Essendo ogni critica valutativa relegata in un limbo teorico, non desta sorpresa il fatto che nella maggior parte delle discussioni la valutazione etica passi semplicemente sotto silenzio. Le mappe della critica contemporanea normalmente non la considerano nemmeno come possibilità; e le antologie, non potendo evitare di includere un certo numero di valutazioni etiche nelle loro selezioni poiché già presenti nei lavori dei primi critici, di fatto, le camuffano sotto altre etichette. Sebbene questo ostracismo teoretico non sorprenda più di tanto, dato lo stato generale degli studi sul valore, il contrasto fra astinenza teoretica e indulgenza pratica è impressionante. Poiché la pratica stessa sembrerebbe domandare una difesa teorica contro la neutralità dominante, il silenzio ci spinge a una spiegazione. Per quale motivo una critica etica aperta, professata, e teoricamente sostenuta attraversa momenti tanto difficili? Come è stato possibile che un attimo prima della nostra storia Matthew Arnold potesse apparire perfettamente ragionevole nell'emendare il suo *Empedocle sull'Etna* dalla sua raccolta poetica, sostenendo che fosse eticamente difettoso,⁶ e un attimo dopo, come se niente fosse, una tale postura sembrerebbe per la maggior parte della gente un'espressione di «preferenza morale personale», e non un atto ragionato?

⁴ Samuel Johnson, *Preface to the Plays of William Shakespeare* London, 1765, I primi dodici paragrafi.

⁵ Nortrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, p. 25. [*Anatomia della Critica*, trad. it di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino, 1969].

⁶ Matthew Arnold, *Poems*, London, 1853.

Se rivolgessimo uno sguardo ravvicinato ad alcune delle ragioni di un tale declino, rischieremmo di distruggere interamente il nostro soggetto. Non è da escludersi che le ragioni di cambiamenti di questo genere siano buone: la critica etica può essere priva di giustificazione teorica. D'altra parte, se noi prendiamo seriamente le ragioni di questo declino possiamo impegnarci per far risorgere una creatura più forte di quella emersa da altri recenti sforzi di resuscitare un Lazzaro. Per lo meno dovremmo sperare di esprimere i nostri giudizi con una certa consapevolezza del perché così spesso cadano nel campo delle mere asserzioni.

Una storia completa del declino di una critica etica della narrativa teoricamente coerente e fiduciosa, dai tempi di Samuel Johnson passando per Coleridge e Arnold sino all'alto modernismo, richiederebbe quasi lo stesso numero di volumi che sono stati dedicati a rivoluzioni culturali ben più conosciute: la Riforma, diciamo, o l'ascesa (e caduta?) del romanticismo. In questo articolo mi limito ad una stringata spiegazione di quattro dogmi del nostro clima culturale che hanno reso sospetto ogni giudizio etico, seguita da cinque peculiarità della critica etica che ne renderanno sempre difficile il praticarla bene, indipendentemente dallo scenario culturale.⁷

Il rigetto teorico di un'indagine sui «valori»

Il primo dogma è la nozione secondo la quale è possibile ottenere conoscenza solo tramite fatti, mai tramite valori. La rigida «separazione fatti/valori» è stata talmente attaccata negli ultimi decenni che ritengo necessario soffermarmi solo brevemente, prestando particolare attenzione all'influenza che ha esercitato sull'atto della valutazione letteraria.⁸ Il mio obiettivo, in questo articolo, non sarà quello di sostenere che i valori artistici sono *in un certo senso* reali, benché io certamente ritenga che lo siano.⁹ Anche nel caso in cui

⁷ In un libro che tratta di questo argomento, che verrà pubblicato dall'University of California Press nel 1988, *The Company we Keep: Ethical Criticism and Ethics of Fiction [sic]*, discuto dei metodi retorici degli stessi critici etici: sfortunate mosse logiche o stilistiche che potrebbero facilmente far nascere una certa diffidenza nel ricercatore che auspica una conoscenza condivisa, e non solo in una serie di opinioni, riguardo al perché certe storie che ci raccontiamo l'un l'altro sono pietre preziose mentre altre sono droghe pericolose o addirittura veleni.

⁸ Nel mio libro *Modern Dogma*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, l'appendice elenca più di due tipologie di confutazioni, molte delle quali molto più tecniche (e di conseguenza per alcune finalità molto più rivelatrici) della mia. Da allora si sono viste ulteriori e frequenti confutazioni della proposizione, apparentemente di derivazioni humane, secondo la quale non si può mai derivare una proposizione di «deve» da una proposizione «è». Dalla mia prospettiva di dilettante all'interno della scena filosofica professionale, sembra che ci siano davvero poche durate per strappi marcati, benché certamente molti di noi accetterebbero che per *certe* inchieste, quali quella se la luna sia fatta di Brie, noi dobbiamo sforzarci di mantenere distinte le nostre preferenze dalle nostre conclusioni. Vedi Alan Donagan, *The Theory of Morality* University of Chicago Press, Chicago, 1977; Alan Gewirth, *Reason and Morality* University of Chicago Press, Chicago, 1978); Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 1981; Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1985; and Hilary Putnam, *Reason and History*, in *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981. Putnam sembra curiosamente indifferente riguardo all'esistenza di precedenti campioni di questa causa.

⁹ Per quei lettori che ancora dubitano che certe narrative «abbiano» in qualche modo o «posseggano» o «esibiscano» o «esercitino» più valori di altri, ho cercato in *The Company We Keep* di collezionare un insieme delle argomentazioni più forti contro dubbi di tal sorta, e ciò che io ritengo essere una mia originale argomentazione. Qualsiasi critico che parla di tali e tal'altre questioni deve essere stato plagiato

L'argomento potesse sollevare tale questione, il dibattito sarebbe stato arrestato dopo che Kant pubblicò la sua meravigliosa e cogente prova ne *L'Analitica del bello*, secondo la quale la distinzione oggettivo/soggettivo non è da tenersi in conto quando abbiamo a che fare con questioni di bellezza.¹⁰ Il punto qui sta nel sottolineare, ancora una volta, il grande gap tra teoria e pratica, e di continuare la nostra indagine sulle ragioni del perpetuarsi di teorie che preservano questo gap, anche quando violano così violentemente la comune intuizione secondo la quale alcune narrative valgono più di altre.

Prendere in seria considerazione l'argomento della distinzione fatti/valori, significherebbe sostenere che tutti i giudizi di valore sono per definizione «mere opinioni personali». In certi campi questa credenza può essere abbracciata senza troppi fastidi, ma nella critica letteraria essa ha sempre prodotto compromessi rovinosi. Sebbene molti critici abbiano sostenuto un grezzo soggettivismo, e molti altri un più sofisticato relativismo *culturale*, si può usualmente discernere nella vita del critico, se non immediatamente nei suoi testi, un senso di rammarico, di perdita. Difatti è possibile scorgere chiari segnali del fatto che il dogma abbia bandito ben più di quanto il critico avrebbe voluto esprimere.

Si osservi come questo conflitto appaia in una recensione di George Steiner. Nell'esprimere, in *Lo scandalo del Premio Nobel*, il suo amaro rammarico per il fatto che i premi fossero stati negati a molti scrittori più meritevoli dei vincitori effettivi, ci si potrebbe aspettare che Steiner riconosca che certi autori valgono più di altri. E invece, egli non può resistere dall'inclinarsi dinanzi al soggettivismo prima di muovere verso asserzioni di valore che l'inchino avrebbe negato. «There is no objective measure, no slide rule for magnitude in literature...No aesthetic judgment, even of the greatest, can be proved. The proposition that Mozart was a second-rate composer...is perfectly arguable...Consensus over the ages is statistical».¹¹ Ma certamente il cuore di Steiner non si accorda con questo rifiuto; non può essere altrimenti, se egli sostiene che il comitato per il premio Nobel abbia fatto errori genuini. Il suo cuore lo troviamo in asserzioni come quelle riguardanti Paul Celan, che egli ritiene essere «The profoundest, the most innovative lyric poet in western literature in our time», oppure quando dichiara che i drammi di Claudel possono essere giustamente collocati «beside those of Aeschylus and of Shakespeare».¹² «Can one defend a jury which prefers the art of Pearl Buck (1938) to that of, say, Virginia Woolf?»¹³ Steiner lo sa, ma non si preoccupa di dire *come* egli lo sappia, che il premio Nobel avrebbe dovuto essere assegnato ad Octavio Paz, Milna Kundera, V. S.

dall'avvertenza di Northrop Fry secondo il quale «Il critico si accorge subito e sempre che lavorare su Milton è molto più remunerativo e interessante che lavorare su Blackmore. Ma tanto più questo diventa evidente, e tanto meno egli desidera ricamarci sopra». (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, cit., p. 25) [trad. it cit., p. 37].

¹⁰ Immanuel Kant, *Analytik des Schönen*, in *Kritik des Urteilskraft*, 1790, sezioni 7-9.

¹¹ George Steiner, *The Scandal of the Nobel Prize*, «New York Times Book Review» (September 30, 1984). Si osservi che l'argomento è identico nella struttura a quello delle affermazioni «mercantiliste» di Smith. [«In letteratura, non vi è una misura oggettiva, non esiste un regolo calcolatore per la sua magnitudo Non vi è alcun giudizio estetico, nemmeno il più grandioso, che possa essere provato. La proposizione secondo la quale Mozart fu un compositore di serie B ... è perfettamente sostenibile ... Il consenso lungo le epoche è statistico». p. 1].

¹² Ivi, p. 38 [«il più profondo, il più innovativo poeta nella letteratura occidentale contemporanea»] [«a fianco a quelli di Eschilo e di Shakespeare»].

¹³ *Ibidem*. [«È difendibile una giuria che preferisce l'arte di Pearl Buck (1938) a quella di, diciamo, Virginia Woolf?»].

Naipaul, Claude Simon, Nadine Gordimer, Leonardo Sciascia, Thomas Bernard, Norman Mailer e a Borges.

Certi criteri etici e tecnici che Steiner potrebbe sviluppare in difesa dei suoi giudizi possono certamente essere rilevati tra le righe. Egli rimprovera al comitato per il Nobel di aver ignorato il cosmopolita per il parrocchiale; lo sperimentale in favore del convenzionale; il sensuale e l' «amorale» in favore del meramente corretto e accettabile. «The liberating sensualities, such as John Cowper Powys, supreme in English fiction after Hardy, are left out».¹⁴

Senza soffermarci a soppesare giudizi tanto fiduciosi, dobbiamo invece chiederci come Steiner possa armonizzare la sua accusa alla gente del Nobel di aver sbagliato tutto con le sue affermazioni che considerano i giudizi critici privi di qualsivoglia statuto cognitivo. Se i suoi giudizi non sono altro che i *suoi*, quali basi egli ha per dire che i riconoscimenti sono stati grossolanamente e anche perversamente mal assegnati? In altre parole, quali basi ci ha dato per metterci in condizione di ascoltare i suoi giudizi? Non vi è dubbio che egli si senta sicuro di sé nelle sferzate che scaglia contro il comitato per il premio Nobel a causa delle sue stupide scelte, ma se i giudizi del comitato fossero stupidi, come potrebbe mai Steiner pretendere che la superiorità di Rosa Bonheur su Cézanne, una credenza che egli ritiene assurda, sia «perfectly arguable»?¹⁵

Come secondo esempio, si consideri l'affermazione di John Carey, Il Merton Professor di letteratura inglese presso l'Università di Oxford, secondo cui abbiamo giustamente «messo “fine” alla valutazione». Carey comincia con la sfacciata asserzione che «the dislodgment of “evaluation” has been effected with remarkably little fuss...Nowadays almost no one believes in the possibility of objective or “correct” literary judgements any longer»¹⁶ e non risulta abbastanza chiaro perché, se lui ha ragione – se, cioè, non vi siano oppositori da confutare – dovrebbe allora sostenere, anche brevemente, che i giudizi di valore esprimono solo una preferenza personale. Più significativo di questo enigma, tuttavia, è la piatta contraddizione in cui incorre Carey e che è ben visibile confrontando le sue sicure affermazioni in questo passo, quando si presenta davanti ad un pubblico di non specialisti – i probabili lettori dei suoi articoli su *TLS*, e i suoi lavori quando esercita il mestiere di ricercatore e di critico. Il suo ammirevole *John Donne: Life, Mind and Art*, ad esempio, pubblicato l'anno successivo alla sua orazione funebre pronunciata sopra il cadavere della valutazione, potrebbe essere descritto come la più meticolosa e persuasiva dimostrazione, tramite ricostruzione storica, della sua *esplicita* affermazione secondo la quale Donne farebbe parte dei «great poets»: ¹⁷ un maestro dell'immaginazione che aggiusta «his theology to his basic interests la sua teologia ai suoi interessi basilari» con «complete succes».¹⁸ All'interno del suo libro si possono trovare espliciti argomenti causali – sebbene di norma troncati - come il seguente: «In fact their [the poems] inconsistencies...make them resistant to summaries of any kind, and that is why they are valuable

¹⁴ Ivi, p. 39 [«La sensualità liberatoria, come quella di John Cowper Powys, supremo autore della narrativa Inglese dopo Hardy, è stata esclusa»].

¹⁵ Ivi, p. 1 [«perfettamente sostenibile»].

¹⁶ John Carey, *An End to Evaluation*, «Times London Literary Supplement» (February 22, 1980), p. 204. [l'aver scalzato la “valutazione” è stata conseguenza di rimarcabile confusione ... Al giorno d'oggi quasi nessuno crede più nella possibilità di un oggettivo o “corretto” giudizio letterario»].

¹⁷ John Carey, *John Donne: Life, Mind and Art*, Oxford University Press, New York, 1981, p. 260. [«grandi poeti»].

¹⁸ Ivi, p. 278. [«la sua teologia ai suoi interessi basilari»] [«totale successo»].

(emphasis added).¹⁹ I suoi termini valutativi – grandezza, successo, prezioso – costituiscono le conclusioni di un lungo argomento storico che potrebbe esser stato enunciato con maggior vigore: *a causa* delle sue credenze personali e della sua situazione storica, Donne affrontò problemi artistici particolari *che risolse con grande abilità*, quindi creando poemi che non sono ben valutati solo da Carey ma che posseggono ed esibiscono un valore che ogni lettore accorto *dovrebbe* essere in grado di cogliere.

È possibile osservare l'effetto dello scetticismo di Carey nei confronti di tali valutazioni nel suo costante rifiuto di portare il suo metro all'interno di un dibattito aperto con possibili rivali; esso non è mai sviluppato e supportato da argomenti (cosa che si pone interessanti in contrasto con i suoi argomenti storici, sempre dettagliati ed esemplari). Chiudo il suo libro con un accresciuto senso della grandezza di Donne – un forte e genuino senso di perplessità riguardo al perché, presumibilmente secondo il suo fine, Carey avrebbe dovuto sentirsi spinto a ripudiare nel suo articolo di giornale la possibilità di difendere ciò che il suo libro compie in maniera così impressionante – un'attestazione, se non una «dimostrazione» di qualità. Certo, questo non è che un altro modo di porre la nostra questione centrale: perché una critica valutativa, e specialmente una critica etica vive momenti così difficili?

Nozioni sul tipo di 'prova' richiesto per stabilire se vi è 'Conoscenza'

Vigorous sforzi volti a stabilire la convinzione che i valori, e di conseguenza gli atti valutativi, non potrebbero essere sostenuti razionalmente sono stati effettuati dall'ascesa di un secondo dogma riguardante il ragionamento: la convinzione che la vera ragione procede per mezzo del dubbio critico. Il cuore può avere le sue ragioni che la ragione non comprende, ma queste non possono mai stabilire conclusioni cognitivamente rispettabili. Il Pensiero procede indagando criticamente le convinzioni sul mondo per scoprire quale di queste non possa essere messa in dubbio. Soltanto dopo esser stata testata tra le fiamme del dubbio un'opinione potrà esser degna di una certa rispettabilità intellettuale.

Ogni credenza di questo genere produce devastanti conseguenze per la critica delle arti. Il primo passo essenziale, il passo che fornisce la materia rende possibile una critica della narrativa, non può essere altro che l'atto primario di assenso che occorre quando ci abbandoniamo a una storia e la seguiamo sino alla sua conclusione. L'atto di assenso può includere innumerevoli atti di dubbio critico condivisi con l'autore, come ovviamente avviene quando a raccontare sono Tolstoj o George Eliot, e ancor più ovviamente quando leggiamo alcune delle più scettiche opere moderne. Resta il fatto che noi scopriamo i poteri della narrativa solamente tramite un atto di abbandono. Il riferimento alla profondità, alla forza e alla qualità di quest'abbandono è la nostra risorsa iniziale e indispensabile quando noi poi la confrontiamo con altri inviti a simili abbandoni. Per aver qualcosa che si possa chiamare «critica» è necessario fare ulteriori passi in avanti dopo questa prima intuizione, passi che non posso fare qui. Per adesso, il punto sul quale mi concentro è che incominciare dal dubbio, come ci è stato detto che fanno gli scienziati, impiegando

¹⁹ Ivi, p. 191. [«Infatti le loro [dei poemi] inconsistenze ... li rendono resistenti ad ogni tentativo di riassunto, e ciò perché sono valutabili» (corsivo mio)].

alcuni criteri di falsificabilità, alcuni test in cui il sospetto viene prima di tutto, non significa altro che distruggere la materia.²⁰

Di conseguenza, l'onere della prova riguardo alle valutazioni della narrativa è sempre curiosamente di senso negativo: il lettore o l'ascoltatore che ha vissuto l'esperienza e ha valutato una storia (o l'ha detestata – benché sia difficile vivere pienamente l'esperienza di una narrativa che si detesta) ha colto il dato centrale che è essenzialmente inaccessibile a chiunque arrivi chieda se «le conclusioni raggiunte tramite l'esperienza» siano replicabili. Di sicuro, esse non saranno replicate da ogni lettore che legge la stessa storia 'criticamente' e si perde l'esperienza.

Se un lettore ha versato fiumi di lacrime leggendo *Love Story* e un altro lettore (me) è rimasto del tutto impassibile e lo accusa di sentimentalismo, l'onere della prova, nelle loro discussioni, deve sempre ricadere su colui che dubita.²¹ L'amante sa di aver amato; nessun ragionamento può distruggere ciò. Il non amante conosce solo una mancanza, una negazione, e una giustificazione di tale negazione deve essere fornita, tale giustificazione dovrà in qualche maniera essere in grado di fornire una spiegazione del come la storia d'amore poteva svilupparsi e allo stesso tempo, essere qualcosa di deplorabile. Vista da un'altra angolazione: l'amante può sempre con facilità spiegare perché il non amante non sia riuscito a realizzare l'esperienza – ed è per questo motivo che gli insegnanti non incontrano difficoltà nel convincersi che gli studenti sono in difetto quando non riescono ad apprezzare i classici. A dispetto dei numerosi recenti attacchi al «canone»,²² dubito che un lettore accanito attribuisca egual peso alle opinioni di chi non ha letto quasi nulla.

La settimana scorsa uno studente mi ha detto che «in quel Dickens non riesce a trovarci nulla». Dopo aver saputo che non aveva letto quasi nessun altro libro di narrativa, avrebbe avuto senso per me biasimare Dickens e questo non lettore in egual modo per il loro incontro mancato? L'amante – che in questo caso sarei io – conosce qualcosa che il lettore principiante non conosce. Ma quando lo stesso studente mi dice che sono cieco nei confronti dei «veri e propri meriti» di una certa rock band che a me sembra produrre solo rumore, io, il non amante, devo ascoltarlo.

Il punto è che, contrariamente ai nostri assunti usuali riguardo alle prove, l'amante ha probabilmente ragione nell'essere fiducioso che un'amabile qualità si trovi sicuramente là. Un'amorevole risposta ad una narrativa semplicemente non avrà luogo, dobbiamo presumere, a meno che ci siano alcune qualità in essa di cui il critico, di qualsivoglia avviso, dovrebbe tener conto.²³

²⁰ Negli ultimi decenni molti filosofi della scienza hanno sostenuto con forza che anche le scienze «più dure» dipendono da primari atti di assenso, fede, o credenza. Il più completo sviluppo di questa tesi che io abbia letto lo si trova in Michael Polanyi, *Personal Knowledge*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

²¹ Che in questo caso sarei io; mi sembra di «aver mancato l'esperienza» che altri hanno invece vissuto con *Love Story*, e sta a me dimostrare perché coloro che hanno vissuto l'esperienza siano stati in qualche modo 'coinvolti'.

²² Si veda von Hallberg, ed.; oppure, riguardo questo argomento, si veda quasi ogni articolo contenente le parole *Segni*, o *Rappresentazioni* o *Pre/testo*, o *Rarità* di ...

²³ Hilary Putnam giunge ad una simile questione soffermandosi su ogni intuizione del valore, tutte le «qualità sprimentali che si presentano»: «Anche se il fatto che Rossi preferisce il cioccolato alla vaniglia è assolutamente "soggettivo", ciò non lo rende irrazionale o arbitrario: infatti, c'è una ragione valida, anzi la ragione più valida possibile, per il fatto che a Rossi piaccia il cioccolato, ragione che consiste nel gusto che il cioccolato ha per lui. I valori possono essere "soggettivi", nel senso di essere relativi, e es-

Poiché dire ciò che ho appena detto potrebbe apparire come uno spalancare le porte al relativismo che accorda uguale validità a ogni elogio sincero, noi vediamo qui una ragione ulteriore del perché molti critici responsabili siano diventati sospettosi nei confronti della critica etica.

La crescente consapevolezza dell'immensa variabilità

Il colpo più crudele inferto alla fiducia nei nostri giudizi di valore sulle narrative è stata forse la scoperta, avvenuta dopo molti secoli, di quanto i nostri giudizi siano in realtà variabili. Benché tutti noi possiamo pensare che alcune storie valgano più di altre, sembriamo rifiutare sempre più il canone, anche all'interno di una data cultura. E la nostra cultura è in dissenso con ogni altra cultura che la storia moderna ci ha costretto a prendere in seria considerazione. Forse ancor più devastante per gli «obiettivisti» è il fatto che i lettori individuali non si trovano d'accordo con se stessi a solo pochi decenni di distanza: lo «stesso» *Conte di Monte Cristo* che a sedici anni ritenevo «il più grande romanzo mai scritto» è ora per me quasi illeggibile.

Questo fattore della variabilità è spesso l'unico argomento fornito da molti oppositori della critica valutativa. È il solo argomento offerto da Carey: anche se noi possiamo tutti convenire ora riguardo alla preminenza di Shakespeare, ci dice, il nostro accordo non stabilirebbe ancora nulla di reale riguardo al suo lavoro perché sappiamo bene quanto spesso «le opinioni che erano [uniformemente] indiscusse in passato siano ora del tutto screditate».

Senza tentare a questo punto di confutare l'argomentazione derivante dalla variabilità, dovremmo osservare che essa dipende dalla nozione piuttosto strana secondo la quale il valore di ogni riuscita umana si ottiene attraverso una sorta di voto democratico tra coloro che la prendono in considerazione: come dice Steiner, «esso è statistico». Se il voto di ogni essere umano non conta allo stesso modo, allora una differenza di opinione tra due (o un milione di) giudici riguardo al valore comparativo del *Re Lear*, la serie televisiva *Dallas*, e una barzelletta raccontata da Johnny Carson conterebbe ben poco fintanto che si tiene in considerazione l'esperienza dei giudici. Si supponga che il primo di quattro giudici abbia visto dieci rappresentazioni di *Lear*, abbia studiato i testi, e conosca bene la storia della tragedia; ha guardato solo due episodi di *Dallas*. Metteremo la sua opinione sullo stesso piano di quella di un secondo giudice che ha la stessa conoscenza del *Re Lear* ma ha seguito un maggior numero di episodi di *Dallas*? Un terzo giudice ha seguito ogni episodio di *Dallas*, ha tentato una sola volta di leggere il *Re Lear*, non conosce altre tragedie classiche, e conclude che *Dallas* è superiore. Un quarto giudice, infine, esperto in Storia delle barzellette e che ha dato di sfuggita un'occhiata a entrambi i drammi, valuta la barzelletta superiore a entrambi.

Nessuno nella pratica presterebbe a tutti e quattro i giudici la medesima attenzione e rispetto quando applicano i loro giudizi alle tre opere. Ma in teoria, una volta stabilito che i valori, differentemente dai fatti, sono creati solo dai valutatori e il loro statuto non è

sere ugualmente oggettivi, come è un fatto oggettivo che *per Bianchi* la vaniglia ha un gusto migliore di quello della cioccolata Il "fatto" – ossia il gusto stesso – e il "valore" – ossia la bontà o meno del gusto – sono la stessa cosa, almeno sotto il profilo psicologico». (*Reason and History*, in *Reason, Truth and History*, Cambridge University Press, New York, 1981, p. 154. [Ragione e Storia, in *Ragione, Verità e Storia*, trad. it. di Radicati di Brozolo A. N., Il Saggiatore, Milano, 1985, pp. 167-168].

oggettivo, il fatto che i valutatori variano in maniera così marcata sembra confermare la dottrina d'origine. La circolarità della conferma è camuffata, generalmente, dal portare all'interno del dibattito soltanto «giudici qualificati»: autorità come Tolstoj che attacca i devoti di Shakespeare, o Samule Johnson che svaluta i poeti metafisici e quindi offende quell'orda di persone di cui anche noi facciamo parte che, nel ventesimo secolo, li idolattra.

Poiché le prove, attraverso i secoli, della frantumata instabilità e variabilità degli atti valutativi, sono in ascesa, anche tra giudici qualificati, e poiché ammirevoli dottrine di uguaglianza politica hanno invaso il campo della retorica e infine dell'estetica, si potrebbe sostenere con sempre maggior facilità che ogni volta che qualcuno esprime dichiarazioni come quelle di Steiner, non faccia altro che ciò che Steiner sostiene nella sua introduzione: mere affermazioni di preferenza personale. E se ciò è vero per ogni giudizio di valore, deve essere vero, a fortiori, per i giudizi etici, la tipologia di giudizio più difficile e complessa.

Il Trionfo delle teorie dell'arte come forma astratta

Nell'indicare ognuno dei punti precedenti come una sorta di causa del declino della fede nei confronti della critica etica, rimango piuttosto nell'incertezza riguardo a quale fosse la causa e quale l'effetto. Sicuramente, il declino di una critica etica responsabile deve avere rinforzato ognuna delle cause che ho descritto. Un declino di tal sorta non avrebbe avuto effetti disastrosi su altri aspetti della nostra cultura intellettuale – e non semplicemente, come alcuni critici etici hanno sostenuto, relativi alla nostra moralità?

Questa inseparabilità fra la causa e l'effetto diventa chiara se osserviamo una quarta possibile causa: l'ascesa di teorie dell'arte che pongono la forma astratta in cima ad ogni piramide estetica. Se le opere d'arte sono pensate come l'imposizione di una forma ad un certo tipo di contenuto, e se noi cerchiamo di delimitare uno spazio proprio per «l'estetico», è inevitabile che, presto o tardi (ed è stato impressionantemente tardi, considerando il fatto che la distinzione forma/contenuto ha prevalso per più di due millenni), giungeremo alla conclusione che il vero e il solo valore dell'arte si trova nella sua forma, astratta dal contenuto.²⁴ E se il «contenuto» è irrilevante, allora di sicuro una critica etica del contenuto non sarà critica d'arte ma qualcos'altro, qualcosa di sicuramente inferiore per interesse, qualità, validità, o rilevanza.

Lo statuto estetico delle narrative in quanto classe fu minacciato dalla sua tendenza critica: la narrativa è così pesantemente oppressa – se il contenuto è un peso – da contenuti che distraggono. Esattamente come le arti grafiche sono sempre più andate in cerca di una forma non contaminata dal «contenuto»²⁵ e la cosiddetta musica seria o classica ha sempre più astratto se stessa non solo da un «programma» narrativo ma da ogni leggibile e discernibile pratica emozionale, seguendo invece il nuovo «purely musical» o anche algoritmi matematici, anche una narrativa con un ovvio riferimento umano è diventata sempre più sospetta. Non è stato quindi un incidente il fatto che da una parte la storia

²⁴ Per una radicale differenza tra la distinzione forma/contenuto la nozione aristotelica di «synolon», di forma e sostanza [*matter*], di sostanza dotata di forma [*informed*], forma inseparabile dalla sostanza, si veda Ronald S. Crane, *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*, University of Toronto Press, Toronto, 1953.

²⁵ Si veda Ben Shawn, *The Shape of Content*, Harvard University Press, Cambridge MA., 1957.

narrativa abbia subito un numero sempre crescente di attacchi, rimpiazzata da prove formali e statistiche, e che dall'altra le forme romanzesche sono andate sempre più formalizzandosi o astraendosi ad opera di romanzieri dediti alla sperimentazione di forme che scoraggiano o calpestano gli «interessi umani» tradizionali.²⁶

Dove possiamo collocare la critica etica all'interno di un panorama siffatto? Essa è sempre stata bandita – eccetto laddove essa presupponeva il valore etico della sperimentazione di una forma purgata del contenuto.

Alcune Peculiarità della Critica Etica

Tra coloro che sperano di vedere la critica etica ricollocata nel posto che gli spetta, nessuno può permettersi di ignorare sia i dogmi che ho descritto o le peculiarità dell'impresa stessa – specialmente quando esaminati attraverso la lente del ventesimo secolo. La principale di queste peculiarità, ossia il metodo di argomentazione richiesto quando tentiamo di dimostrare i giudizi qualitativi, lo riservo per *The Company we Keep*. Ma dovrei per prima cosa rappresentare correttamente come una critica etica eterodossa dovrebbe apparire a chiunque consideri i dogmi modernisti come un'ortodossia.

La nostra cultura, spesso descritta come quella che ha perso ogni fede in qualsiasi genere di valori, di fatto produce teorie etiche e morali in grande quantità. È senz'altro vero che molti dei nostri romanzieri e poeti più importanti hanno ritratto un mondo in cui ogni pensatore onesto ammette che la nostra è una razza derelitta, persa in un cosmo indifferente ai suoi fini, sradicata, infondata, priva dell'aiuto di alcun tipo di codice razionale difendibile, e che esprime nel migliore dei casi i propri valori irrazionali in forma di protesta esistenziale. Ma i filosofi, nel frattempo, hanno ripudiato i soggettivismi e i positivismi del nostro recente passato e stanno pubblicando prove su prove del fatto che le decisioni morali e gli argomenti morali dopotutto possono essere razionali e che il totale relativismo o soggettivismo è irrazionale.²⁷

Un gruppo molto ampio, non proprio di «pensatori» forse, ma comunque sorprendente nel numero per una società che ha ostensibilmente perso fiducia nei valori, è un impegnato e fervente sostenitore di programmi morali particolari; siamo circondati da moralisti che sanno precisamente cosa è giusto e cosa sbagliato. E per di più, alcuni di essi mirano a costituire programmi accademici completi: un'«etica» della medicina, del diritto, dell'energia nucleare, dell'ecologia, del comproprio legislativo, del servizio sociale.

Alcuni di questi moralisti possono inizialmente sembrare offrirci un utile analogon per la critica etica che vogliamo far risorgere. Tuttavia, ben presto ci imbattiamo nelle differenze radicali che sto per elencare e che rendono la costruzione di una critica etica

²⁶ È importante distinguere qui quelle «metafinzioni» che esplorano nuovi ma ancora ovviamente concreti interessi umani (come il cordiale e comico Tristram Shandy, e per comparazione con l'ultima narrativa sperimentale, coerente, giocata sul problema del raccontare una storia) da quelle che «generano» da pratiche molto più pienamente astratte: Walter Abish, *Alphabetical Africa*, New Directions Publishing Corp., New York, 1974; il suo vocabolario dettato, capitolo per capitolo, da una sequenza alfabetica; i numerosi esperimenti di Jean Ricardou con esigenze matematiche, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris, 1978; Idem, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1973 e Idem, *Oulipo: Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1988, un'aggressiva ricerca di nuove basi astratte per la forma.

²⁷ Cfr. *supra*, nota 8.

della narrativa non solo perculiare ma peculiarmente importante – e peculiarmente difficile.

In primo luogo, l'etica della critica, come è facile immaginare, ha una portata *universale* diversamente dalla maggior parte delle altre «etiche». Gli effetti etici del coinvolgimento in una narrativa sono sentiti da tutti, e non solo da alcuni particolari gruppi di vittime o beneficiari. Nessun essere umano, letterato o meno, sfugge agli effetti delle storie, perché ognuno ne racconta e ognuno ne ascolta. Tu ed io possiamo avere molto a cuore l'etica medica o quella del diritto. Ma per la maggioranza della gente e in tutte le altre epoche il nostro interesse apparirebbe una perdita di tempo. Se io faccio parte di quei milioni di persone che non sono mai state nello studio di un dottore o in quello dell'avvocato, il loro codice etico non mi riguarda. Nemmeno l'etica relativa alla guerra nucleare, al comune assillo della morte che caratterizza i nostri tempi, può rivaleggiare con l'impatto quotidiano e costante delle storie che ci raccontiamo l'un l'altro e che raccontiamo a noi stessi, mentre siamo svegli e mentre dormiamo. Difatti, le nostre idee riguardo a una minaccia nucleare sono formate in primo luogo dalle storie che sentiamo a tal proposito: la «cosa in sé» rimane per molti di noi sconosciuta. Come per l'etica medica, sebbene ci riguardi in profondità, sicuramente le nostre opinioni sul fatto che i dottori si comportino eticamente o meno è determinato più spesso dalle storie che sentiamo su di loro che da ciò che essi i realtà fanno a noi. Le domande che ci poniamo riguardo a tali storie, e alle innumerevoli e variegate altre che sentiamo ogni giorno – Dovrei forse credere a questo narratore?²⁸ Sono disposto ad immedesimarmi in colui che il narratore mi invita ad essere? Accetterò questo autore tra il piccolo gruppo dei miei amici veri? – potrebbero essere state rivolte ad ogni storia sin dall'inizio dei tempi. E se una data cultura se le sia poste apertamente o meno, le sue implicite risposte hanno determinato a un grado sorprendente ciò che tale cultura è stata.

Il nostro presente differisce da ogni altro nella quantità, e forse (grazie all'invenzione dei film e della TV) nell'intensità, della quotidiana sfilza di narrative alle quali siamo soggetti. Quando aggiungiamo al diluvio umano di conversazioni narrative tutto il nostro vasto e quotidiano e settimanale e mensile quantitativo di finzioni giornalistiche (incluse le notizie della sera) e il diluvio di drammi alla televisione e al cinema, la nostra società sembra essere la più concentrata sulla narrativa di sempre. Questo fatto, se di fatto si tratta, acuisce l'importanza per noi di una critica etica, ma non cambia la mia posizione secondo la quale l'etica della narrativa ha a che vedere con un soggetto universale: in principio, e da allora in avanti, c'era la storia, e fu perlopiù nella storia che gli esseri umani sono stati creati e ora continuano a ricreare se stessi.

Come gli antichi sofisti sostenevano riguardo all'etica in generale, tutti noi ci consideriamo degli esperti in tale materia;²⁹ ognuno «sa» con una certa fiducia come precisamente le narrative operano o dovrebbero operare. Nell'antichità questo aspetto sembrò produrre masse di gente che, prive di argomentazione alcuna, erano in grado di conoscere quali fossero le qualità della narrativa che non si potevano tollerare. Oggigiorno, almeno tra gli intellettuali, il senso universale di competenza produce masse di persone sicure che

²⁸ [Il rapporto tra autore, narratore e lettore costituisce uno dei temi privilegiati della riflessione di Booth. Le problematiche etiche relative all'impiego di differenti tecniche di narrazione era già stato affrontato da Booth nel capitolo XIII ed ultimo capitolo di *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961 [*Retorica della Narrativa*, trad. it. di Stefania de Franco, La Nuova Italia, Firenze, 1996. pp. 393-418].

²⁹ Platone, *Protagora*, sez. 326-28.

nulla di «artistico» possa danneggiare una mente sofisticata. Di fronte a quest'ultimo tipo, il critico etico può sentirsi sulla difensiva.

Al secondo posto, dall'universalità della nostra esperienza della narrativa consegue che l'etica della narrativa costituisce uno studio peculiarmente riflessivo o circolare. I pensatori, per molti secoli, hanno tentato di liberare loro stessi dalla circolarità tautologica, attraverso le conclusioni costruite analiticamente a partire dalle premesse. Che questa ricerca sia sempre stata fraintesa o meno in tutti i campi, come alcuni hanno sostenuto, la critica etica con tutta evidenza non può sfuggire dal sostenere fin dall'inizio almeno una fra queste conclusioni maggiori: Talune esperienze con la narrativa sono benefiche, talaltre dannose. Nemmeno lo scettico irremovibile riguardo alla nozione probabilmente seguirà mai l'argomentazione sul come una certa narrativa possa nutrire o avvelenare coloro che ne usufruiscono; resta tuttavia il fatto che tale scetticismo trae inevitabilmente origine - almeno in parte - proprio dalle storie che vanno valutate.

Ogni volta in cui un'indagine soffre visibilmente di questa circolarità formale, coloro che seguono la ricerca non dovrebbero fingere, come troppi critici etici hanno fatto, di poter condurre a termine un certo tipo di dimostrazione apodittica rimasta immune dall'influenza esercitata dal materiale studiato. Nonostante le conclusioni particolari riguardanti opere individuali siano predeterminate dall'inizio, la conclusione che il buono o il dannoso verrà trovata era predeterminata. Ciò, vorrei suggerire, significa che chiunque si imbarchi in questo tipo di compito deve dedicare maggiore cura alla qualità del viaggio stesso rispetto ad ogni certezza portata a destinazione. Il sentiero della ricerca deve dimostrarsi atto a una valutazione etica, poiché la validità di ogni conclusione dipenderà dagli assunti che, in primo luogo, hanno reso il viaggio invitante.

Difatti, per colui che cerca prove lineari, le circolarità possono diventare frustranti: ci imbattemmo in momenti in cui rigetteremo molte delle norme più evidenti di una data narrativa e ancora vorremo dire, «Ma la profonda riflessione che l'incontro con questi errori mi ha richiesto ha alla fine riscattato l'opera». Il lettore di un qualsiasi critico che si esprime in tal modo può benissimo essere tranquillamente a sua volta in disaccordo con le conclusioni etiche del critico e nonostante ciò pensare che è valsa la pena che il critico abbia affrontato l'argomento: «Né la narrativa, né il discorso sulla narrativa mi hanno insegnato alcuna proposizione con la quale io possa essere d'accordo; addirittura, essi hanno talvolta cercato di insegnarmi proposizioni che io ho del tutto rigettato, ma non per questo sono meno felice di aver percorso questo doppio viaggio». Desta poca sorpresa che ricercatori seri abbiano rifiutato di farsi coinvolgere in questioni così intricate.

L'inflessibile circolarità di questo genere di studio può essere rappresentato in un'altra maniera, fortunatamente un po' più semplice. I medici non giudicano i problemi etici che emergono da un trapianto di cuore con la stessa arte con la quale svolgono tali operazioni; l'abilità o il mestiere e il giudizio intorno sull'opportunità che questi dovrebbero essere svolti o meno sono abbastanza distinti. Similmente, l'etica della vendita non è giudicata dalla stessa arte con cui la si studia in un manuale sulla vendita intitolato «Dritto al cuore del cliente» (*How to Move in on the Kill*). Al contrario, ogni etica della narrativa sarà praticata da caratteri che sono stati formati in un certo grado da quella sorta di cosa che stanno giudicando, usando una gamma di poteri mentali che sarà stata già influenzata dalla narrativa che viene giudicata.³⁰

³⁰ [Si è scelto di tradurre il termine *characters* con «caratteri» anziché con il maggiormente attestato - almeno in ambito narratologico - «personaggi». Questa scelta è dovuta alla chiarificazione operata dallo stesso Booth nell'Introduzione a *The Company We Keep*, nella quale, a pagina 8, il termine *character* è

Dal momento che la narrativa è universale, la sua circolarità significa che può non esserci un «controllo di gruppo», e nemmeno anime vergini che hanno vissuto la loro vita senza narrativa da poter studiare come illese gli effetti sugli altri o essere studiate nel loro stato incontaminato. Ognuno di noi è naturalmente tentato, ovviamente, di pensare che questo punto non ci riguarda; noi abbiamo imparato ad essere critici e siamo dunque piuttosto immuni agli effetti che gli altri possono subire. Ogni volta che ho affrontato l'argomento all'interno di lezioni universitarie «L'arte può essere nociva per voi?» qualcuno ha detto qualcosa del genere: «Ebbene, sì, alcuni tipi di arte possono essere nocivi per certe tipologie di persone immature o prive di esperienza come i bambini, ad esempio, che sono ancora ingenui riguardo all'identificazione con i caratteri e al trasferimento dei loro valori nelle loro proprie vite. Ma ai lettori maturi ciò non accade». Non c'è dubbio che più cresciamo e meno siamo malleabili, e che possiamo anche raggiungere quel triste punto in cui restiamo indifferenti a ogni nuova vita finzionale. Ma io ritengo che molti dei lettori «maturi» che si esimono in tal modo siano pronti ad ammettere che molti altri adulti sono ancora bambini da questo punto di vista. Forse noi tutti sottostimiamo la portata della nostra partecipazione ai valori di ciò che leggiamo. Ed anche quando non li tratteniamo, resta il fatto che nella misura in cui la finzione ha operato su di noi, noi abbiamo vissuto con i suoi valori durante la sua durata: noi siamo stati quel tipo di persona almeno per tutto il tempo in cui siamo rimasti in presenza dell'opera, e ogni critica etica in cui ci impegniamo sarà quindi «contaminata» secondo coloro che preferiscono una tipologia di visione oggettiva.

In breve, nessun «giudice» letterario può sperare di trovare una sorta di piano elevato nel quale possa restare seduto immobile, emettendo sentenze man mano che gli accusati vengono portati a giudizio. Se siamo convinti, come Platone, che Omero plasmi ogni anima che tocca, allora noi, come Platone, non possiamo giudicare questo plasmare senza averne fatto esperienza per primi. E i nostri giudizi saranno sicuramente stati influenzati dall'esperienza. Ciò che facciamo può certo assomigliare allo sforzo di qualcuno la cui mente è rimasta annebbiata dalla cocaina di usare quella mente annebbiata per pensare se la cocaina sia salutare per la gente, o qualcuno che ha sofferto di devastanti interventi chirurgici al cervello che cerca di pensare se l'operazione abbia avuto successo. Ora – per coloro che preferiscono pensare come dei non-menomati, e credo che quasi tutti lo facciano – l'atto di fare della critica etica può somigliare a quello di certe creature angeliche che si sono sempre dedicate a letture nobilitanti, che si prefiggono come dovere di spiegare ai comuni mortali perché questa e quest'altra narrativa possa considerarsi corrottrice; lui o lei devono rischiare per primi la corruzione scavando dentro alle storie al fine di scoprire ciò di cui parlano.

Se qui si può ottenere qualcosa degno di essere chiamato conoscenza, allora, non sarà una conoscenza soddisfacente per qualunque positivista od oggettivista non-ricostruito che potrebbe trovarsi con noi, sul finire del secolo, domandandosi dove sono scomparsi tutti i fervidi sostenitori del dubbio.

Terzo, l'etica della narrativa è reciproca in una modalità che la differenzia dagli altri studi etici. L'etica della medicina è quasi sempre unidirezionale: essa è per lo più confinata a cosa i dottori fanno ai pazienti e non a cosa i dottori fanno a se stessi o a cosa i pazienti fanno ai dottori. L'etica del diritto si preoccupa di come gli avvocati si occupano dei loro clienti e del bene pubblico. Ma in un'etica della narrativa non ci si preoccupa so-

associato a quello di *ethos*: «From ancient Greece to the present, the word “ethos” has meant something like “character” or “collection of habitual characteristics”»].

lo degli effetti sugli ascoltatori di bugie deliberate o di visioni pervertite (che sarebbe analogo alle menzogne riferite ai pazienti o al loro maltrattamento da parte del dottore), ma anche degli effetti che ha su coloro che raccontano: ogni storia raccontata con impegno genuino influenzerà pienamente colui che la racconta tanto quanto influenza i suoi ascoltatori. Se la nostra ricerca ha come fine quello di parlare degli effetti etici delle narrative, in ogni scambio dovremo dare un'occhiata ad entrambe le parti. Quando facciamo ciò scopriamo una sorprendente gamma di responsabilità che potrebbero essere esplorate. E questa gamma produce grande confusione, perché i critici che usano gli stessi termini all'interno delle loro valutazioni possono infatti parlare di cose abbastanza differenti e legate tra loro solo alla lontana – ad esempio, il dovere degli artisti verso la loro arte, i doveri dei lettori nei confronti dell'artista, morto o vivente, e i doveri dei lettori nei confronti dei loro lettori.

Quarto, il dibattito etico sui valori della narrativa può condurre quasi istantaneamente a questioni fondamentali. Il dibattito etico riguardante la maggior parte delle attività umane può fare appello a norme pubbliche che ovviamente non dipendono da standard fondamentali rispetto all'intera vita umana. Possiamo condividere l'idea che i dottori non dovrebbero rifiutare i trattamenti a un paziente in gravi condizioni (sanguinante) che non può pagare, senza prima aver condotto una profonda discussione sul significato della vita. Per discutere se la scelta di lanciare una bomba nucleare sia etica o meno, non abbiamo bisogno di dibattere a lungo sul bene fondamentale del genere umano; la semplice sopravvivenza è abbastanza fondamentale per lo scopo. Ma tali scorciatoie non sono percorribili per il critico etico. Mentre risulta vero che ogni tenace ricercatore in altre discipline etiche può studiare queste decisioni fino alle regioni del fondamentale, nel fare critica etica queste regioni devono essere prese in considerazione sin dall'inizio.

Se vi è qualcosa di discutibile riguardo alla meravigliosa storia di Shakespeare del crudele ebreo, avaro e vendicatore, o riguardo all'estasiante e bella narrativa musicale di Mozart in *Così fan tutte*, nella quale due stupidi amanti manipolano, umiliano, e infine domano due stupide e capricciose donne, la risposta non è isolata dalla nostra immagine di come la vita umana dovrebbe o potrebbe essere, o dal come dovrebbe essere ritratta, o da quale sia l'esperienza artistica che ha valore per noi. Se infine ci fosse, come a me sembra, un elevato valore etico nelle opere di D. H. Lawrence, sebbene le sue reali opinioni etiche mi sembrino deplorabili, il motivo di questa attribuzione di valore non avverrà senza aver tenuto conto anche delle questioni religiose fondamentali che stanno a cuore a Lawrence e con le quali egli tormenta noi lettori. E certamente, man mano che ci poniamo tali questioni, le speranze di scoprire risposte singole e universalmente convincenti si affievoliscono sempre più.

Infine, la critica etica non può mai accontentarsi di parlare delle sole conseguenze. Molti dei più recenti dibattiti etici sono relativamente ospitali nei confronti di tali argomenti. Nonostante molti di noi si trovino d'accordo nel considerare che le argomentazioni utilitariste non possano avere l'ultima parola su alcuna questione etica, dobbiamo pur constatare che esse producono utili argomentazioni per la risoluzione di dispute pratiche. Quando tutti gli argomenti etici falliscono, c'è sempre una certa forza nel dire che la tale o tal'altra risoluzione, politica, medica o legale danneggia le persone più che aiutarle, o che produrrà più miseria che felicità.

Nella critica etica della narrativa, al contrario, l'argomento consequenzialista appare sempre secondario e certamente non convince coloro che sono soliti richiedere studi sta-

tistici al *Surgeon General Office* o al *Food and Drug Administration*. Dato che siamo per molti rispetti una «società orientata verso il futuro»,³¹ una società per la quale il simbolo fondamentale del successo è una gigantesca crescita del prodotto nazionale, ogni disciplina che si concentra, come dobbiamo fare, sulla «qualità della vita» come è vissuta ha dinanzi a sé un'ardua battaglia.

Queste cinque peculiarità da sole potrebbero ben spiegare perché molti critici semplicemente si rifiutano di difendere i giudizi che la loro pratica critica ciononostante esibisce. Offrire una difesa all'esistenza di un dibattito sulla presenza o meno di un'ideologia razzista in Huckleberry Finn significa affrontare argomenti complessi che tendono ad essere accantonati o del tutto banditi dalla discussione. Non stupisce dunque, che le pratiche attuali dei critici etici abbiano seguito una prassi che sembra dar ragione agli scettici più dubbiosi.

Coloro tra noi che sperano nel ritorno di una delle forme più importanti di critica devono procedere con molta più attenzione di quanto abbia fatto la maggior parte dei loro onorati predecessori.

³¹ Yehoshua Arieli, *The Future-directed Character of the American Experience*, The Magnes Press of the Hebrew University, Gerusalemme, 1966.