

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romane = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	44-45 (2003)
Artikel:	Etica della lettura e dell'interpretazione : alcuni appunti
Autor:	Prandi, Stefano
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-268614

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ETICA DELLA LETTURA E DELL'INTERPRETAZIONE : ALCUNI APPUNTI

Un recente saggio di Abraham B. Yehoshua¹ si interroga sulle cause del sostanziale disinteresse contemporaneo per le problematiche morali in ambito letterario, individuando alcuni possibili moventi. Innanzitutto viene richiamato il ruolo succedaneo giocato dalla psicologia, dal diritto, dai *mass media*, gli agoni effettivi in cui il discorso etico viene oggi dibattuto (o più spesso simulato); poi il principio di autonomia dell'arte, secondo cui gli unici elementi di giudizio di un'opera devono essere di tipo formale; infine il timore di innescare forme di censura politica o religiosa². A questi fattori si potrebbe aggiungere il minimalismo etico ostentato da gran parte della cosiddetta cultura postmoderna, spesso ironica o indifferente nei confronti delle tematiche morali. Uno degli intenti del saggio è restituire alla sfera letteraria una centralità nella vita dell'uomo ed una capacità di discuterne le problematiche fondamentali che pare essersi in gran parte indebolita.

Non ci si può nascondere, infatti, che la critica stia vivendo da tempo un momento di grande incertezza. Dopo le grandi stagioni dei *metodi*, culminate nello sviluppo dello strutturalismo, sembra oggi prevalere la tendenza ad un'individualizzazione delle esperienze interpretative, secondo il principio che potrebbe essere definito dalla formula «tanti metodi, quanti critici». Si arriva in alcuni casi ad un esplicito e circostanziato atto di sfiducia nella *teoria*: così ad esempio nella recente produzione di Stanley Fish³. Il clima culturale complessivo induce frattanto ai bilanci, complice la recente fine del millennio;

¹ *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi, 2000 (prima edizione originale: 1998).

² *Ibid.*, vedi la *Prefazione*.

³ Vedi soprattutto il volume *There's No Such a Thing as Free Speech*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1994.

non è un caso, per rimanere all’Italia, che non pochi maestri abbiano sentito la necessità di ricapitolare il loro percorso intellettuale fissando anche un «canone» di autori esemplari (letterati, ma anche critici)⁴. Alcune delle più recenti e diffuse tendenze interpretative come il decostruzionismo, il *reader-response* e talune branche del *Gender criticism*, tentano di mostrare la sostanziale aleatorietà dei presupposti scientifici della critica letteraria, denunciando, ad esempio, la presunta infondatezza della distinzione tra *testo* e *intertexto*, tra atto creativo e atto interpretativo; oppure negando la potenziale universalità della ricezione e decodifica del messaggio letterario⁵. Viene in tal modo messa in discussione l’unità e la trasparenza euristica dell’*interpretante*, sulla quale riposa la validità e la verificabilità dell’operazione critica.

Non sono mancate obiezioni sostanziali ai fondamenti di un approccio che orgogliosamente ha proclamato di avere per primo superato una fase «elogocentrica» plurimillenaria⁶. Su un piano generalmente filosofico è stato osservato, ad esempio, come l’intrinseco carattere paradossale della riflessione derridiana consista nel fatto che essa, per operare la distruzione del segno, permane in esso assumendolo con un rigore assoluto: «fedeltà saussuriana» che, in

⁴ Si vedano ad esempio: Ezio Raimondi, *Conversazioni: una speranza contesa*, Rimini, Guaraldi, 1998; Cesare Segre, *Per curiosità: una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999; Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999.

⁵ Per una generale panoramica, cfr. A. Berman, *From the New Criticism to Deconstruction*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1988; John Picchione, «La rivolta del lettore: decostruzionismo e reader-response in America», in *Parole*, 14, 1998; la distinzione tra linguaggio letterario e linguaggio critico è stata attaccata in particolare da Harold Bloom (cfr. almeno *Agon: towards a Theory of Revisionism*, Oxford, Oxford University Press, 1982).

⁶ Oltre a Eco (vedi nota seguente), si ricordano Eric D. Hirsch, *The Aims of Interpretation*, Chicago, University of Chicago Press, 1976; Gerald Graff, *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press, 1979; Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

fondo, rende Derrida assai più conservatore, dal punto di vista semiotico, di un Peirce⁷. Gli interrogativi sollevati dal dibattito critico degli ultimi anni, tuttavia, non possono essere trascurati, così come i presupposti stessi che lo hanno avviato. Intanto andrà osservato che proprio con lo strutturalismo ha inizio quell'erosione della centralità del *soggetto* (a favore del testo, cioè del linguaggio) e la definitiva dissoluzione di ogni sostanzialismo di tipo spiritualistico o vitalistico: non esiste più alcun livello profondo che giustifichi, a livello «trascendentale», il variare dei fenomeni testuali, che ne ancore il senso a un valore di verità indiscutibile. L'esperienza critica si esaurisce nell'accertamento, condotto principalmente su basi linguistiche, della fondamentale *autoriflessività* della *struttura*, che viene portata alla luce attraverso il *metodo*: «il fine dell'indagine sull'opera» risulta in ultima analisi «la validazione del metodo con cui è stata condotta la ricerca»⁸. Alle conseguenze estreme della riflessione strutturalista si volge Derrida ne *L'écriture et la différence* (1967), ponendo, in pagine celebri, l'origine di questa tensione verso la *forma* in una sopravvenuta incapacità di percepire la *forza* che promana dai testi, che è anche allontanamento dalla loro dimensione più propriamente *poietica*: questo distacco, afferma Derrida, (un distacco pensato come vera *catastrofe*) finisce alla fine per essere emancipazione, riappropriazione del passato in termini puramente culturali. Il decostruzionismo rappresenta insomma, più che una svolta critica radicale, uno sviluppo estremo e conflittuale di talune premesse strutturalistiche, legandosi allo stesso tempo alla concezione heideggeriana del linguaggio come sola «casa dell'essere». La situazione, comunque, appare piuttosto differenziata a seconda delle aree culturali interessate. In Italia, ad esempio, il quadro risulta assai più sfumato, poiché in molti casi allo strutturalismo approdarono

⁷ Vedi Carlo Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1996, pp. 53 sgg. Una simile contradditorietà rileva, sul piano semiotico, Umberto Eco ne *I limiti dell'interpretazione* (Milano, Bompiani, 1990, pp. 35 sgg).

⁸ Maurizio Ferraris, *Estetica, ermeneutica, epistemologia*, in Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 200.

studiosi in possesso di una solida preparazione filologica, che riuscirono a temperare il predominio di un'eccessiva astrattezza teorica attraverso una costante attenzione alla viva realtà dei testi.

Il presente sollecita dunque una riflessione sullo statuto del lettore, sulla fondatezza dell'atto di lettura, ora che, forse per la prima volta in modo così esplicito, la stessa attività critica viene considerata da alcuni avviata alla sua parabola storica terminale, mentre ad un «pubblico della critica» pare via via sostituirsi un «pubblico dello studio letterario» orientato verso esigenze didattico-divulgative⁹. C'è chi ha parlato addirittura dello stato della letteratura odierna come «condizione postuma», attività che deve necessariamente confrontarsi con la fine delle proprie classiche prerogative di eccellenza e prestigio¹⁰. È certo, intanto, che la tesi dell'«esaurimento» (per usare un termine di John Barth) di ogni possibilità creativa del *nuovo* risulti uno dei più visibili contrassegni di ciò che si è chiamato «postmoderno», e su cui tanto (forse troppo) si è dibattuto¹¹, in ambito rapidamente e spesso impropriamente estesosi ad ogni campo dell'attività umana – dalla letteratura all'arte, dai *mass media* alla tecnologia digitale, ecc. –, tanto che, per tentare di mettere un poco d'ordine, si è proposto di distinguere tra una *postmodernità* e un *postmodernismo*, ovvero tra «la sostanza storica e materiale del cambiamento e i livelli di coscienza, comprensione e ricostruzione ideologica di chi ha cercato di farsene interprete, contrastarlo e perfino in taluni casi anticiparlo»¹².

Non si intende qui affrontare una questione che sconfina dagli intenti di chi scrive, tuttavia appare necessario far riferimento ad alcune mutate condizioni di fondo di ordine culturale che hanno

⁹ Vedi il recente volume di Alfonso Berardinelli *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 171-173.

¹⁰ Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

¹¹ Anche se in Italia il tema ha incontrato qualche resistenza; cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

¹² R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 120.

inciso profondamente sullo statuto della critica. Rispetto agli anni dello strutturalismo, è innegabile che il peso della letteratura nel sistema culturale e, più in generale, nella formazione delle coscienze e degli stili di vita abbia subito un forte ridimensionamento. L'epoca della cosiddetta «fine delle ideologie» (ma forse, più che di una «fine», sarebbe più corretto parlare di una loro radicale trasformazione) pare aver segnato anche il tramonto dell'aspetto «militante» della critica, almeno come si presentava in un passato non troppo lontano: una salutare immersione delle ipotesi poetologiche e storiche relative ad un dato testo nel flusso vitale del presente, nell'impellenza delle sue domande e dei suoi imperativi. Le polemiche letterarie oggi certo non mancano, soprattutto in Italia, ma appaiono spesso il passatempo esangue di un ristretto gruppo di intellettuali che è poi il principale, se non unico, destinatario di simili dibattiti (ci troviamo, dunque, quasi in regime di autoconsumo), oppure risultano legate a proposte di «canoni» il cui unico interesse concerne il gioco delle esclusioni, che consente naturalmente di ravvivare l'attenzione sui contendenti. Queste pessimistiche osservazioni sembrano contrastare con il dato di un generale aumento della produzione libraria e con l'affinamento delle strategie di promozione dell'industria editoriale, presente in modo ben più capillare nella realtà sociale e del costume rispetto al passato. La contraddizione è però soltanto apparente. Il sistema mediatico concede al testo letterario e alla riflessione critica un posto ben circoscritto, sostanzialmente parificato a quello di qualsiasi altra merce: così può accadere, ad esempio, di registrare ai vertici delle classifiche delle vendite libri-culto assai poco letti dalla maggioranza degli acquirenti. L'oggetto-libro dilaga: dalla sterminata produzione accademica ai *talk-show* televisivi, esso appare sempre più come l'irrinunciabile accessorio di chiunque voglia proporsi una certa «visibilità». La sua capacità di incidere sul dibattito culturale pare tuttavia progressivamente affievolirsi, presentandosi spesso come *instant book*, prodotto nato per assecondare gli aspetti più effimeri del costume. Dal lato opposto si accampano le pubblicazioni universitarie, una marea montante che cresce su se stessa, spesso mettendo in scena stanche repliche di copioni già noti nei minimi dettagli: prive

in alcuni casi di una sufficiente qualità di scrittura e destinata ad un ristrettissimo pubblico di studiosi e commissari di concorso, esse appaiono nella maggior parte dei casi lontanissime dagli interessi del lettore di media cultura. Tra questi due estremi, il libro di pronto consumo e il saggio ultra-specialistico, si attesta una tipologia piuttosto ricca e articolata, testimonianza di quella «estetizzazione diffusa» di cui ha parlato Enzensberger. Ma è una selva intricatissima in cui il lettore comune non ha alcuno strumento che possa aiutarlo ad orientarsi¹³. Come è stato di recente notato¹⁴, tutti gli annunci sulla morte dell'arte e le considerazioni derivate dal concetto di postmoderno non hanno impedito né il vigoroso perpetuarsi della produzione artistica, né quello, ancor più imponente, dell'attività dei mediatori culturali, *opinion-makers*, animatori del gusto, ecc. Il rischio maggiore per la libertà dell'arte (e delle coscienze) derivebbe dunque non tanto dall'omologazione, quanto dalla produzione di «differenze stilizzate», ovvero dalla «riduzione di ogni alterità a differenza culturale, a tendenza, a valore differenziale»¹⁵.

Il discorso su un possibile valore etico della lettura e dell'interpretazione può allora partire da qui, cioè dal concetto della preservazione di una *differenza* che non sia strategia dell'apparire, bensì elemento che coinvolga ed impegni direttamente le scelte e le credenze

¹³ Cfr. le drastiche osservazioni di Armando Petrucci, *Leggere per leggere: un avvenire per la lettura*, in AA.VV., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1999 [prima edizione 1995], p. 424: «[...] quello che la grande editoria sta compiendo da qualche tempo all'interno del mercato del libro è una forma di turbativa basata sulla cancellazione di ogni criterio selettivo, che può essere considerata anche come una vera e propria truffa ai danni del lettore-consumatore».

¹⁴ Cfr. Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: libro coraggioso e non privo di lucide osservazioni, anche se sostanzialmente manicheo nella sua ipotesi di fondo: a parte rare eccezioni, che comprendono naturalmente l'autrice, la critica viene dipinta come una corporazione incapace di fronteggiare le insidie della società postmoderna, se non adeguandovisi attraverso un tacito patto di accordo (che accomuna «apocalittici» e «integrati»), allo scopo di garantire i propri privilegi.

¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

individuali. La letteratura continua infatti a conservare la fermezza di uno sguardo che non arretra di fronte alla *diversità* e sa farsi carico delle possibili imperfezioni, delle scorie, della sofferenza che può abitare l'altro da sé. È inoltre nella *differenza* che si fonda la concretezza dell'atto interpretativo inteso – nella terminologia di Brioschi – come «conoscenza pratica», cioè come forma di sapere che utilizza la propria concreta *individualità* come strumento di misura¹⁶. Accanto a questo fattore, si può anticipare, se ne affianca un secondo, apparentemente opposto ma in realtà complementare: la comunicazione letteraria possiede cioè la capacità di essere universalmente trasmissibile e comprensibile, di rivolgersi *potenzialmente* ad una platea universale, e ciò proprio in virtù della propria dimensione morale: aspetto già segnalato dalla critica romantica¹⁷. Richiamarsi alla valenza etica dei testi, alla loro capacità di essere *individui* pienamente connotati e nello stesso tempo *dimore* aperte ad ogni visitatore (o nomade che caccia di frodo, se si preferisce la suggestiva metafora di de Certeau), consente, a mio giudizio, il miglior antidoto al circolo vizioso che irretisce le teorie critiche fondate sul presupposto di un'«onnipotenza» del lettore.

Sul piano, più limitato, che attiene agli aspetti empirici dell'interpretazione, i due principi appena esposti di *singolarità* e *universalità* della realtà letteraria trovano intanto un'applicazione immediata nell'attività critica del filologo, che deve sceverare, come affermava Michele Barbi, «l'*individualità* del problema», ovvero preservare, attraverso lo *iudicium*, la particolare fisionomia del testo nella successione delle singole lezioni sottoposte a valutazione; e nello stesso tempo permettere la perfetta trasparenza del proprio operato

¹⁶ Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 47.

¹⁷ Vedi ad esempio Friedrich Schlegel, *Idee*, in *Athenaeum*, fasc. 5, maggio 1800 (cito dall'edizione italiana a cura di Giorgio Cusatelli, Firenze, Sansoni, 2000, p. 611): «La moralità di una scrittura non è riposta nell'oggetto o nel rapporto di chi parla con colui al quale è rivolto il discorso, bensì nello spirito della trattazione. Se in questo respira l'intera pienezza dell'umanità, essa è morale [...].».

avvalendosi di un sistema di notazione d'apparato sobrio e perspicuo, a tutti perfettamente intelligibile. L'atteggiamento della cosiddetta *New Philology* dunque, che sul concetto di *mouvance* del testo fonda una legittimazione teorica per l'immobilismo dell'interprete, prigioniero – è stato detto¹⁸ – di un'individuabilità che spesso deriva soltanto da una scarsa conoscenza delle tecniche ecdotiche, appare in primo luogo una violazione sul piano dell'etica dell'interpretazione. Considerazioni simili possono essere avanzate per quell'altra fondamentale attività ermeneutica che è il commento. Anche in questo caso il rispetto della *lettera* del testo è elemento discriminante sul piano della «moralità critica»; l'interprete ha l'obbligo di soffermarsi su quei luoghi del testo che, per ragioni che possono essere linguistiche, storiche o filosofico-scientifiche, necessitano di un chiarimento circostanziato. La *singolarità* di un testo dovrebbe emergere dall'incrocio delle voci del commento: risulta quindi egualmente essenziale salvaguardare un principio di *economia* che impedisca ad una sovrabbondanza di annotazioni di rendere difficolto-
sa, col suo rumore di fondo, l'individuazione delle nervature intertestuali o più in generale degli altri fondamentali nodi interpretati-
vi. Anche in questo caso si pone perciò l'esigenza di una *leggibilità* piena a livello potenziale. Si osserva, a questo proposito, che se l'utilizzazione sistematica di archivi di testo elettronici ha permesso agli studiosi più esperti un notevolissimo risparmio di tempo nel lavoro di scavo intertestuale, ha prodotto per converso un certo numero di prolissi quanto inutili commenti che, trascrivendo fedelmente i risultati delle varie interrogazioni, allineano con scarso discernimento critico in note interminabili le varie, improbabili «fonti».

La questione delle finalità etiche del testo letterario appare centrale, come si sa, nelle poetiche antiche, e risulta significativamente connessa all'efficacia stessa della *mimesis*. Viene infatti sottolineato

¹⁸ Cfr. Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 87 sgg.

come al fondo della comunicazione letteraria debba dimorare un principio di sostanziale *sincerità nella finzione*; così ad esempio in *Poetica* 1455 a 29-34, Aristotele afferma: «Sono più credibili [...] coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all'ira chi è adirato. Perciò la poetica è arte propria di un versatile o addirittura di un esaltato, perché di questi gli uni sono malleabili, gli altri portati a uscire da sé»¹⁹; concetto ripreso da Orazio nei celebri versi «*Si vis me flere, dolendum est / primum ipse tibi*» (*Ars poet.* 102-103). Proprio questa permeabilità estrema alle passioni fu da sempre considerata un'arma assai potente e, talvolta, una facoltà non esente da rischi per chi la possedeva (lo aveva perfettamente compreso tra gli altri Platone, come mostra il decimo libro della *Repubblica*): anche per questo sorse ben presto una forte legittimazione etica della figura del poeta – di cui uno degli esempi più appassionati rimane il XIV libro delle *Genealogiae deorum gentilium* del Boccaccio –, che doveva offrire una rassicurazione nei confronti di un uso distorto dell'*immaginativa*, a cui la tradizione medico-filosofica antica conferiva un fondamentale ruolo di mediazione tra *senso* e *intelletto*²⁰. In ambito retorico, si passa addirittura dalle caute osservazioni aristoteliche²¹ alla difesa senza riserve dell'*orator* come *vir bonus dicendi peritus*

pedi

¹⁹ Traduzione di Diego Lanza (Milano, Rizzoli, 2001).

²⁰ Per il periodo di Antico Regime, cfr. AA.VV., *Phantasia-imaginatio. Quinto colloquio internazionale* (Roma, 9-11 gennaio 1986), a cura di Marta Fattori e Massimo Luigi Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988; più in generale vedi Maurizio Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996.

²¹ *Retorica* 1378 a 5-15: «Del fatto, poi, che gli oratori siano persuasivi le cause sono tre: tali sono le cause per cui crediamo, all'infuori delle dimostrazioni. Esse sono la saggezza, la virtù e la benevolenza; se gli oratori mentiscono parlando o consigliando intorno a qualcosa, ciò avviene o per tutte queste cause o per una di esse: o infatti essi pensano erroneamente per mancanza di saggezza, oppure pur pensando rettamente dicono ciò che non pensano per malvagità, oppure pur essendo saggi e onesti non sono benevoli, per cui si può, pur conoscendo il meglio, non consigliarlo. [...] È necessario dunque che colui che sembri avere tutte queste qualità riesca persuasivo agli ascoltatori».

(secondo la formula catoniana) che troviamo nell'*Institutio oratoria* quintiliana (XII, I) e nello Pseudo-Longino²². È noto che, per molti secoli, la principale giustificazione di un fondamento etico della letteratura si riconduce alla sua capacità di trasmettere un contenuto di insegnamento: «aut prodesse volunt aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» (*Ars poet.* 333-334). Già Aristotele aveva infatti affermato che «l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi, ma anche ugualmente a tutti gli altri» (*Poetica* 1448 b 12-15). Contro una possibile dicotomia tra *docere* e *delectare* interverrà in epoca moderna Shelley nella *Defense of Poetry*, traendo implicito spunto dalla similitudine tassiana – ma in origine lucreziana (*De rer. Nat.* I, 936-942) – di *Ger. lib.* I, III²³: è la stessa medicina ad essere dolce, la poesia non trascina con sé la sua vocazione etica come un peso da riscattare²⁴. Veramente al Tasso non era ignoto l'argomento aristotelico sopraccitato, e si può dire anzi che, nella sostanza, la sua posizione teorica non fosse dissimile da quella del poeta inglese, come mostra questo passo dei *Discorsi dell'arte poetica*: «Del magnifico dicitore è il commover e il rapire gli animi, come dell'umile l'insegnare, e del temperato il dilettare, ancora che

²² Cfr. in particolare Quintiliano, *Inst. Or.*, XII, I, 3: «Neque enim tantum id dico, eum qui sit orator virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidam oratorem, nisi virum bonum»; Pseudo-Longino, *Del sublime* IX, 3-4 (cito dall'edizione a cura di Francesco Donadi, Milano, Rizzoli, 2000, p. 162-163): «[...] il vero oratore non deve aver pensieri ignobili e dappoco. Infatti non è possibile che persone che per tutta la vita dedicano la loro attenzione a piccinerie e a intrallazzi da servi possano produrre un qualcosa degno di ammirazione e di fama perpetua; al contrario, com'è naturale, grandi sono i discorsi di chi ha profondo il pensiero. Per questo il sublime va a posarsi su chi sia di sentimenti particolarmente elevati».

²³ «Sai che là corre il mondo ove più versi / di sue dolcezze il lusinghier Parnaso, / e che 'l vero, condito in molli versi, / i più schivi allettando ha persuaso. / Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l'inganno suo vita riceve».

²⁴ cfr. Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano, Garzanti, 1976 (prima edizione: 1936), pp. 61 sgg.

nell'esser mosso e nell'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto»²⁵.

Un momento decisivo per la ridefinizione del rapporto tra etica e letteratura si realizza, come è noto, con la nascita dell'estetica a metà Settecento. Ancora nello Shaftesbury della *Letter concerning Enthusiasm* ritroviamo l'affermazione, di origine neoplatonica, della sostanziale coincidenza tra *bello* e *buono*; posizione che sarà violentemente attaccata dalla «moderna» specola di un Baudelaire²⁶. La rivendicazione di una piena autonomia della letteratura e dell'arte avverrà proprio in età romantica; esse divengono lo strumento supremo della ricerca del vero in quanto uniche garanti dell'unità tra *spirito* e *natura*. La poesia rivela la sua indipendenza dall'etica (e dalla logica)²⁷, ma nello stesso tempo acquisisce da essa il principio in base al quale è la volontà a dettare le proprie leggi interne (Schiller, Novalis). Lo stesso Hegel, pur in polemica costante con i concetti romantici di *intuizione* ed *ispirazione*, non manca di ribadire: «die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das

²⁵ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cito dall'edizione *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Milano-Napoli, Einaudi e Ricciardi, 1977, I, 50.

²⁶ Cfr. il passo della lettera al Gautier citato da Anceschi (*Autonomia ed eteronomia dell'arte*, p. 103): «La fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien est une invention de la philosophaillerie moderne».

²⁷ Cfr. Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Literatur und Poesie*, in *Kritische Ausgabe*, a cura di Ernst Behler, Jean-Jacques Antstett e Hans Eichner, Paderborn-München-Wien, Verlag Ferdinand Schöningh / Zürich, Thomas Verlag, 1981, vol. XVI, t. I, p. 103, p. 103: «Man kann π [Poesie] nicht aus ηθ [Ethik] oder λογ [Logik] deduciren; sie kommen alle zugleich und sind ebenbürtig» (traduzione italiana: *Frammenti critici e poetici*, Torino, Einaudi, 1998).

Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben»²⁸.

La potenziale «immoralità» del buon gusto, unico arbitro di se stesso, l’atteggiamento che Schlegel nella *Lucinde* chiamava «ästhetische Bösheit», comincia poi a rivelare, soprattutto a partire da Baudelaire, il proprio volto «demoniaco» o, per usare una formula di Agamben, la propria «dialettica della lacerazione»²⁹. Per un verso, occorre interpretare questi atteggiamenti nel quadro di un particolare momento storico e culturale, in cui il richiamo all’autonomia assoluta dell’arte (diretto soprattutto contro il didascalismo e l’utilitarismo più esplicati e grevi) appare giustificato da una situazione nella quale le *élites* culturali stavano perdendo il monopolio del discorso estetico, a fronte di un allargamento della domanda da parte di un pubblico borghese sempre crescente. D’altro lato, e su un piano più generale, va però tenuto conto dell’influenza esercitata da Hegel, che aveva salvato l’autonomia dell’arte al prezzo di un suo esilio nella dimensione del *passato*: l’arte romantica, che costituisce l’ultimo stadio di un processo di emancipazione dall’elemento sensibile, non può che assumere su di sé che un’infinita negatività, una fine senza fine, *ein Nichtiges, ein sich Vernichtendes*, come afferma il filosofo discorrendo dell’ironia romantica. La letteratura è chiamata a ritrovare in se stessa, e solo in se stessa, le proprie ragioni di esistenza. E qui il cerchio si chiude, poiché siamo già all’interno di quella modernità da cui ha preso le mosse il nostro discorso.

La storia dell’estetica ci conferma dunque come la singolare moralità dell’oggetto letterario sia stata progressivamente definita attraverso concezioni che rivelano un progressivo slittamento d’attenzione dalle realtà estrinseche ai testi verso il loro interno. Tale aspetto risulta più chiaro, in particolare, nel momento in cui prendiamo in considerazione l’atto del leggere, che costituisce davvero il

²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, vol. XIII, p. 82 (cfr. *Estetica*, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, Torino, Einaudi, 1997).

²⁹ Giorgio Agamben, *L’uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 42 sgg.

coronamento, l'inveramento, si vorrebbe dire, della scrittura letteraria. Un testo privo di lettori reali o potenziali, è stato più volte osservato, è un oggetto insignificante, privato della sua funzione fondamentale. Il lettore, garante dell'azione semiotica del testo, come afferma Segre, forma uno degli imprescindibili vertici del triangolo che pone in correlazione dialettica appunto il *lettore*, l'*autore* ed il *testo*. Il termine *lectura* porta con sé tutta la concretezza di un'attività fisica esercitata in affettuosa assiduità: è «scegliere con amore» (*diligere*); di questa frequentazione la parola *letteratura* reca con sé i segni più evidenti³⁰. La consuetudine antica della lettura ad alta voce esplicitava il carattere di coinvolgimento totale, anche corporeo, dell'atto di lettura³¹. Il concetto di *lectio divina*, d'altra parte, presupponeva sia il carattere di ricerca individuale, personale della via che porta, attraverso la meditazione, alla conoscenza; sia quello condiviso, profondamente sociale (bene spesso rituale) dell'atto di lettura, all'interno di una comunità nella quale si realizza una piena comunione dei valori di cui il testo «agito» è portatore³². La medicina ribadiva inoltre questo ruolo attivo del lettore, ad esempio nella teoria dello «spirito visivo» di Galeno, grazie al quale si realizzava l'apprensione degli oggetti e, in seguito, la traduzione di queste

³⁰ Cfr. Ivan Illich, *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Chicago, University of Chicago Press, 1993; traduzione italiana *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano, Cortina, 1994, pp. 46 sgg. Cfr. anche le osservazioni di Carlo Ossola («A cosa serve la letteratura», in *Lettere italiane*, 4, 1998, pp. 473-484; le citazioni, rispettivamente, alle pp. 473 e 476): nel segno dell'«azione prolungata della lettera» i testi acquisiscono quel riverbero di senso che permette loro di superare il loro destino individuale ed offrirsi come dono ai secoli venturi, «pensiero che fa essere».

³¹ Su questo aspetto ha scritto pagine memorabili in particolare Marcel Jousse, *La manducation de la parole*, Paris, Gallimard, 1975.

³² La bibliografia sulla *lectio divina* è assai vasta; basti in questa sede il rimando al recente intervento di Brian Stock, «*Lectio divina e lectio spiritualis. La scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo*», in *Lettere italiane*, 2, 2000, pp. 169-183; dello stesso autore vedi ora *After Augustine: the Meditative Reader and the Text*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2001.

impressioni in immagini; variamente contaminata con l'aristotelismo, essa si mantenne attraverso il Medioevo fino all'età moderna³³.

Sul piano della teoria letteraria, la critica si è occupata in un primo tempo, come è noto, del problema della lettura da un punto di vista generale, interrogandosi sullo statuto del destinatario in rapporto alla sua funzionalità semiotica (Iser, Jauss, ecc.), mentre solo di recente si è cominciato a considerare l'atto di lettura nella complessità «impura» delle sue componenti e nella concretezza dei contesti entro cui esso si determina³⁴. Già nel 1947, comunque, il Sartre di *Qu'est-ce que la littérature* aveva dedicato osservazioni penetranti³⁵ riguardo al problema delle implicazioni morali del leggere, definendo l'opera letteraria nei termini di un «appello» il quale non soltanto presuppone, ma addirittura esige la libertà del lettore per disegnare appieno il proprio potere comunicativo³⁶. La modalità attraverso cui questi si dispone ad accogliere il testo nel segreto della propria vita interiore presenta infatti, come ha rilevato Steiner³⁷, non poche

³³ Cfr. Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, Milano, Mondadori, 1997, p. 39; per la fortuna della concezione galenica cfr. in particolare Ioan P. Couliano, *Eros et magie à la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1984.

³⁴ Un esempio di questo approccio «empirico», alieno da eccessive formalizzazioni, nel volume di Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

³⁵ Pur all'interno di un discorso, ha osservato Sandro Briosi (*Sartre critico*, Bologna, Zanichelli, 1981; in particolare pp. 55 sgg) non privo di contraddizioni e aporie.

³⁶ Cfr. Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (cito dall'edizione Paris, Gallimard, 1981), pp. 59 e 60: «Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage»; «le livre ne sert pas ma liberté: il la requiert. On ne saurait en effet s'adresser à une liberté en tant que telle par la contrainte, la fascination ou les supplices. Pour l'atteindre, il n'est qu'un procédé: le reconnaître d'abord, puis lui faire confiance; enfin exiger d'elle un acte, au nom d'elle-même, c'est-à-dire au nom de cette confiance qu'on lui porte».

³⁷ George Steiner, *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (traduzione italiana: *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 143 sgg); ivi Steiner contrappone al principio decostruzionista dell'indistinzione tra *testo* e *commento* i concetti di *ospitalità* e *cortesia*, fondandoli su quella che chiama

affinità con il concetto di *ospitalità*: la *cortesia* del lettore verso l'opera non è un obbligo, è una libera scelta che presuppone anche il rischio di venire delusi³⁸. Fenomenologia tipica di un simile atteggiamento è la cosiddetta «sospensione dell'incredulità», che tuttavia non dovrebbe intaccare la libertà del lettore. Esiste a questo proposito una responsabilità dell'autore, che ad esempio, come accade nella *Trivialliteratur*, cerca meccanicamente di suscitare passioni-

«un'etica del senso comune». Cfr. anche p. 92: «Da Gilgamesh che canta la sua ribellione [...] quasi [...] fino ai nostri giorni, la relazione tra parola e mondo, tra interiorità e esteriorità è stata garantita dalla fiducia. E questo significa che è stata concepita e realizzata a livello esistenziale come una relazione di responsabilità. [...] Essere responsabile rispetto alla nozione primaria della fiducia semantica significa, nel senso pieno del termine, accettare l'obbligo di rispondere a chi ci interella, ma [...] in una libertà quasi paradossale. Questo rispondere a e rispondere di, questa risposta responsabile, fanno del processo di comprensione un atto morale».

³⁸ Per Spinazzola il fenomeno dell'approssimazione al testo cela una dialettica tra accoglienza e diffidenza; cfr. *Critica della lettura*, cit., p. 63: «Il lettore è connotato anzitutto da una disponibilità che lo porta ad aprirsi al testo, accettando di muovere la propria immaginazione sulle linee precostituite dal meccanismo testuale. Per questo aspetto, la lettura avviene secondo le intenzioni dell'autore, ed ha un carattere pigro, anche se non mai passivo: determinante è pur sempre lo sforzo di riconoscere e ottemperare le istruzioni per l'uso, inscritte nel codice genetico dell'opera, attivandone il dinamismo. Per l'altro aspetto invece, il lettore parte da un atteggiamento di diffidenza, che mira a salvaguardare l'autonomia delle proprie risorse immaginative nel confronto con quelle depositate nel prodotto scritto. La lettura assume dunque un carattere più attivo, in quanto il lettore tende a sostituirsi all'autore per integrare arricchire rielaborare a suo modo le proposte che costui gli abbia avanzato». Occorre aggiungere tuttavia che queste due tendenze possono pensarsi distinte soltanto in astratto, mentre l'atto di lettura si costituisce in concreto in modo unitario e sintetico, fondandosi, nella sua fase aurorale, sull'accoglienza al testo ben più che sulla *diffidenza*.

stimolo³⁹; e una responsabilità del lettore, cui spetta in ultima battuta di attivare o meno le potenzialità del testo⁴⁰.

Nello stesso tempo si può scorgere un indubbio interesse che spinge il lettore a addentrarsi nel testo, non v'è pura gratuità – se pure non vogliamo accettare l'ipotesi estrema di un Valéry che si legga con partecipazione soltanto per brama di potere o per odio nei confronti dell'autore –: attraverso il confronto con l'opera, egli esercita una continua, dinamica verifica del proprio sistema di valori che consente spesso un sensibile riassetto della sua visione del mondo⁴¹, in una dialettica di «apertura all'altro da sé e rafforza-

³⁹ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., p. 62: «Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée; je ne saurais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter de l'*affecter*, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère. Sans doute y a-t-il des auteurs qui se préoccupent uniquement de provoquer ces émotions, parce qu'elles sont prévisibles, gouvernables, et qu'ils disposent de moyens éprouvés qui les suscitent à coup sûr. Mais il est vrai aussi qu'on le leur reproche [...]. Dans la passion, la liberté est aliénée; engagée abruptement dans des entreprises partielles, elle perd de vue sa tâche qui est de produire une fin absolue».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31: «[...] l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité». Cfr. anche le osservazioni del Calvino di *Cibernetica e fantasmi*: «Il gioco [letterario] può funzionare come sfida a comprendere il mondo o come dissuasione dal comprenderlo; la letteratura può lavorare tanto nel senso critico quanto nel senso della conferma delle cose come stanno e come si sanno. Il confine non sempre è chiaramente segnato; dirò che a questo punto è l'atteggiamento della lettura che diventa decisivo; è al lettore che spetta di far sì che la letteratura esplichi la sua forza critica, e ciò può avvenire indipendentemente dalla intenzione dell'autore»: (cito dalla prima redazione, in *Le Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, fasc. 21, 1967-1968, p. 22: il passo infatti non compare nelle successive stesure).

⁴¹ Cfr. V. Spinazzola, *Critica della lettura*, cit., p. 57 e p. 77; vedi anche in proposito le osservazioni di F. Secchieri, *Interpretare la finzione. Aspetti dell'ermeneutica letteraria*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1997, pp. 10 sgg.

mento dell'io»⁴² che costituisce la profonda pertinenza esistenziale dell'opera al presente della lettura. Ancora si ribadisce, dunque, che la componente etica non legittima dall'esterno il discorso letterario; ma anche che il concetto contrario dell'evanescenza dell'autore, e del testo come pretesto di lettura sganciato da ogni storicità, appare parimente inaccettabile poiché, come ha affermato Ong, «non c'è nulla in letteratura che possa significare qualcosa se non è connesso con la nostra vita reale e con il bene ed il male che in essa si manifestano»⁴³. La parola si offre infatti come dono: «Nichts ist so sehr reine Geistesspur wie Schrift [...]», afferma Gadamer, puntualizzando come «in ihrer Entzifferung und ihrer Deutung geschieht ein Wunder, die Verwandlung von etwas Fremdem und Totem in schlechthinngiges Zugleichsein und Vertrautsein»⁴⁴. Naturalmente, e qui è ancora Sartre a parlare, ciò che il testo dona al lettore è affidato pure alla sua *responsabilità*; da essa dipende anche, come abbiamo visto, la *libertà* di cui egli gode.

In questo gioco di libertà e responsabilità, i ruoli dell'autore, del lettore e dell'interprete sono ovviamente ben distinti; e qui andrà ancora una volta ribadita l'inevitabile precedenza, nella fenomenologia della fruizione, del primo sugli altri due: il testo è il punto di partenza di ogni lettura più o meno approfondita e, come osservava Auden ben prima dei moderni semiologi, consente uno spettro limitato di interpretazioni. Quanto agli altri due elementi della triangolazione, diremo subito che non sembra esservi una distinzione di principio tra lettore ed interprete: come afferma ancora Gadamer, «alles verstehende Lesen scheint immer schon eine Art von Repro-

⁴² V. Spinazzola, *Critica della lettura*, cit., p. 80.

⁴³ Walter J. Ong, *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1977; traduzione italiana: *Interfacce della parola*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 317.

⁴⁴ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, cito dall'ed. a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 350.

duktion und Interpretation»⁴⁵. La lettura è sempre interpretazione, il suo resoconto è *racconto di un'esperienza*, esperienza di rielaborazione dei contenuti testuali⁴⁶. Il critico, a questo punto, si distingue soprattutto per l'attribuzione di responsabilità che egli avoca a sé nel momento in cui rende pubblici i risultati del suo lavoro. La sua attività perciò appare sottoposta a vincoli maggiori rispetto alla situazione in cui si trova il semplice lettore: sia quelli imposti dalle sue specifiche competenze disciplinari, sia quelli legati alla sua figura di interprete autorizzato. La trasformazione di questi vincoli in capacità ulteriore di auscultazione dei testi costituisce il segno del successo dell'operazione critica. La libertà interpretativa, dunque, non consiste affatto nella totale separatezza dello scrivente rispetto al proprio oggetto d'indagine, tale da legittimarne una sostanziale irresponsabilità; occorre anzi tenere ben presente le funzioni che orientano i vettori dell'azione ermeneutica e in parte li predeterminano.

Entra a questo punto in gioco il concetto di *tradizione* e il rapporto paradossale che ne stabilisce i legami col presente. Tradizione, si potrebbe dire, è ciò che rende visibile il nostro passato dalla specola che ci è propria: proprio per questo motivo le interpretazioni più innovative (che so, il Dante di Maledelstam) finiscono per ancorare ancor più l'opera alla storia della sua ricezione, per corroborarne il suo statuto di *classico*. In questo senso la distanza temporale che ci separa dai testi del passato, ha ragione Gadamer, può rivelarsi, più che un ostacolo, una feconda possibilità di *comprendere*: e ciò rimane vero anche oggi, postmoderna o meno che sia la nostra cultura. Personalmente non credo che possa configurarsi un approccio perfettamente «neutrale» alla letteratura che non sia allo stesso tempo inutile nei suoi effetti e mediocre nella sostanza, mentre tutte le più

⁴⁵ *Ibid.*, p. 342. Vedi anche le osservazioni di Ezio Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 48 sgg.

⁴⁶ Roland Barthes, *Écrire la lecture* [1970], in *Essais critiques. IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 34.

grandi prove saggistiche – da De Sanctis a Auerbach a Borges – mostrano di essere frutto di un cimento ed un rovello anche umano ed ideologico, nascono come risposte a sollecitazioni e interrogativi di un presente ben vivo. La stessa filologia non può essere considerata soltanto un asettico strumento atto a saggiare la consistenza del testo; dietro ogni scelta dell'interprete si cela, nei casi migliori, una generale prospettiva ermeneutica che investe il testo analizzato e il suo autore. La filologia gode del singolare privilegio di presentarsi come «scienza del particolare», e di fondare su di esso, sulla flessibilità e concretezza delle proprie tecniche la sua consistenza; dall'altro di avvalersi del più ampio orizzonte della storia delle idee, accogliendo in sé, come possibili elementi ausiliari, i dati relativi all'encyclopedia dell'autore. Critica testuale ed ermeneutica insomma, come direbbe Szondi, sono intimamente congiunte⁴⁷. Da tutto ciò consegue che un'etica della lettura – e, ancor più, dell'interpretazione – debba misurarsi con due diverse storicità: quella relativa al destinatario, che si apre al testo con la consapevolezza della propria *differenza* rispetto ad esso; e quella del testo stesso, che invita ad un'esplorazione di tale differenza. Nell'idea forte di *tradizione* che abbiamo ricordato si ritrovano, unificate in reciproca integrazione di ruoli, le due tipologie di interpreti di cui Asor Rosa registrava, nel progetto di storia letteraria einaudiana, il dialogo mancato: quella dei «critici-tecnici della forma» e quella dei «critici ideologi delle *Weltanschauungen*»⁴⁸. Ciò che garantisce la «vita della forma» è infatti la stessa forza che ne consente il fecondo raccordo con la storia delle idee, e che permette al lettore di rimettere in discussione il presente attraverso il passato.

La tradizione italiana annovera peraltro notevoli esempi di tale linea critica: in questa sede, a conclusione di questa breve rassegna

⁴⁷ Cfr. Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, a cura di Jean Bollack e Helen Stierlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975; traduzione italiana: *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Parma, Pratiche, 1979.

⁴⁸ Alberto Asor Rosa, *Letteratura, testo, società*, in *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1982, vol. I, pp. 28-29.

di riflessioni, vorrei ricordare, come rappresentativo di due estremi cronologici assai significativi, il caso di Renato Serra e Italo Calvino: personaggi tanto diversi tra loro, eppure pronti a reagire alle rispettive situazioni di crisi del loro tempo con proposte interpretative per molti versi analoghe. In Serra l'idea di *stile*, come ha mostrato Raimondi, corrisponde ad una «scelta morale», ad un «modo di esprimere la propria verità imperfetta»⁴⁹. *L'esame di coscienza di un letterato* (1915) fa la sua comparsa in un'epoca nella quale gli intellettuali avvertivano il rischio concreto che i nuovi processi produttivi potessero ridurre la letteratura ad un inoffensivo *divertissement*⁵⁰; preoccupazione che si ripresenta, pur in un contesto completamente mutato, anche alla irrequieta coscienza di Calvino. Talune osservazioni di Serra sul «livellamento» e sull'indifferente enciclopedismo del gusto letterario del suo tempo sono oggi di straordinaria attualità⁵¹; ma soprattutto importante, sul piano teorico, appare, dal nostro

⁴⁹ Ezio Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bologna, Il Mulino, 1993 (prima edizione col titolo *Il lettore di provincia. Renato Serra*, 1964), p. 15.

⁵⁰ Vedi il profilo a cura di Guido Guglielmi in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV/I: *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 405-429; cfr. anche AA.VV., *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, a cura di Fausto Curi, Bologna, Mulino, 1984; AA.VV., *Renato Serra. Il critico e la responsabilità delle parole*, a cura di Piero Lucchi, Ravenna, Longo, 1985.

⁵¹ Renato Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, Torino, Einaudi, p. 390 (*Le lettere. I. Uno sguardo d'insieme*): «[...] Poiché questo è in fine il nostro carattere più vero, nella cultura, come nell'arte: la banalità, l'imprecisione; la grossolanità delle disposizioni generiche senza la vita e il rilievo dei particolari. È una specie di divulgazione, di livellamento democratico: che del resto è comune anche alla cosiddetta aristocrazia, all'idealismo, al tradizionalismo, al classicismo: anzi! E forse la espressione più schietta di questa qualità del momento è proprio codesto classicismo, tutto d'apparato e d'ostentazione, o al massimo di curiosità: che unisca la gente più diversa come una moda che tutti possono seguire, poiché non tocca la forma degli spiriti. [...] Non c'è nessuna religione letteraria in questa curiosità senza discernimento; c'è, al più, un poco di superstizione, la superstizione enciclopedica del conoscer tutto, del valore assoluto e necessario che assumono ugualmente tutte le opere di tutti i popoli e di tutti i generi, pur che sian riconosciuti dalla storia, ufficiale o eretica [...]. In questa materialità delle "cose" non ci son più differenze di tempo o di

punto di vista, il suo monito a considerare la letteratura, pur partendo da una posizione che assegna ad essa una posizione distinta dal *reale*, una forza che agisce su di esso e lo modifica⁵². Questo intrinseco legame tra *forma* ed implicazioni etiche ritorna nelle riflessioni di Calvino, secondo il quale – giusta il titolo del suo celebre esordio saggistico – il sostrato morale dei testi costituisce il «midollo del leone» della comunicazione letteraria, ciò che *informa* lo stile; d'altra parte, complementarmente, il costituirsi di uno stile fonda la validità e la vitalità delle implicazioni morali dell'opera in modo implicito ed intrinseco⁵³: un'idea che, come ha di recente mostrato Asor Rosa⁵⁴,

razza o di genio: un classicismo eclettico comprende l'antichità e la modernità, i greci del V secolo e i tedeschi del XIX, i capolavori tradizionali e le curiosità dell'erudizione, gli originali e le traduzioni, buone o cattive: perché ciò che importa non è la lettera, cioè la fisionomia particolare dell'opera, con le sue sfumature, le sue affinità spirituali, la sua espressione diretta e la sua conversazione intima, ma quel che chiamiamo lo spirito, cioè il contenuto, la banalità, quel che si può ridurre in formule e in aneddoti, quel che si può mostrare agli altri come una decorazione sul petto della giacca».

⁵² *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, in *Scritti*, cit., p. 286: «L'uomo che opera è *un fatto*. E l'uomo che racconta è un *altro fatto*. Anche il racconto è una volontà; una creazione, che ha in sé la sua ragione e il suo scopo. L'uomo che racconta, opera: su chi lo sta a sentire, su se stesso, sul passato, sull'avvenire».

⁵³ «Il problema espressivo e critico per me resta uno: la mia prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione riduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si attuano nella *fondazione di uno stile*» (*La sfida al labirinto* [1962], ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, 114). Vedi anche l'*Intervista a Maria Corti* [1985] (ora in *Saggi*, cit., II, 2923). «All'epoca in cui ho cominciato a pormi il problema di come scrivere, cioè nei primi Quaranta, c'era un'idea di *morale* che doveva dar forma allo stile, e questo è forse ciò che più mi è rimasto, di quel clima d'allora, attraverso tutta la distanza che ci separa».

⁵⁴ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 57 sgg.

accompagna la riflessione calviniana sulla letteratura sino agli ultimi anni.

Entrambe le posizioni di Serra e Calvino implicano inoltre una precisa visione dell'atto di lettura. In Serra si manifesta una «filosofia del leggere»⁵⁵ tale da implicare una vera «correlazione dinamica tra testo e lettore», in cui l'opera si presenta come «una realtà viva e composita, come un sistema di relazioni in movimento da sorprendere nell'atto stesso in cui si fanno»⁵⁶. Il discorso critico si articola così sulla base di una «tecnica intimamente dialogica»⁵⁷ che permette al lettore/interprete di assumere una pluralità di punti di vista vissuti in una condizione di totale «partecipazione» (termine chiave nel lessico di Serra), in una sorta di drammatizzazione interiore che procede con lo scorrere delle pagine⁵⁸. Un'attenzione non dissimile all'*alterità* della pagina letteraria ritroviamo nell'idea calviniana di libro (o biblioteca) *apocrifo*. Discorrendo dell'*Anatomy of Criticism* di

⁵⁵ È una definizione di Raimondi relativa all'approccio di critico di Serra: *Un europeo di provincia*, cit., p. 240.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 240: «Serra leggeva per conoscere, ma conoscere significava percepire, scrutare il volto di un testo e seguirne il movimento verbale, il tessuto visibile di rapporti e di figure, così da coglierne, alla fine, nello specchio mobile dell'impressione diretta, l'individualità irripetibile. La lettura saggiava una materia sonora, aderiva al sapore della parola e della voce che vi s'incarna senza corpo [...]. Ma nello stesso tempo in cui s'immergeva nella felicità del gusto, nell'esattezza sensibile del mestiere, pur senza trarne le conseguenze definitorie dello storicismo crociano, Serra muoveva implicitamente verso una filosofia del leggere, postulando l'ipotesi di un sistema connaturato ai fenomeni della scrittura e alla loro sintassi specifica, da portare alla luce attraverso una riflessione prospettica sul lavoro agile del processo percettivo. [...] Colui che legge bene – diceva spesso Serra – deve partire sempre dal problema della propria sensazione di lettore e porselo nel suo modo più puro e disinteressato come un'interrogazione instancabile su ciò che rende un testo un individuo, una realtà compiuta in se stessa. L'empiria rimanda allora al dubbio, alla riflessione ermeneutica della stessa lettura, e il problema [...] sta nell'accordare alle leggi proprie dell'intelligenza le impressioni che nascono dall'esperienza [...]».

Northrop Frye, Calvino riflette sulla funzione dei «libri canonici» come «centro di gravità» della *biblioteca* di una data cultura, aggiungendo: «la biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri “apocrifi”, nel senso etimologico della parola, cioè i libri “nascosti”. La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare»⁵⁹. Intanto però andrà registrato che una certa «tensione apocrifa» anima proprio i classici, cioè i testi che aspirano a buon diritto ad entrare in un canone: «I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale»⁶⁰.

Pur partendo da diversissimi presupposti culturali – il platonismo di Francesco Acri in Serra, le teorie semiotiche della ricezione e quelle barthesiane in Calvino –, i fondamenti etici della lettura esibiti dai due autori rivelano un fondamentale punto in comune: la fiducia di trovare nei testi una risposta ai cruciali interrogativi del presente non tanto attraverso una sollecitazione di carattere sovraletterario, ma puntando sulle dinamiche interne all'opera stessa⁶¹. Tale è il carat-

⁵⁹ *La letteratura come proiezione del desiderio* (Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye) [1969], in *Una pietra sopra*, ora in *Saggi*, cit., I, p. 251. All'interno della propria officina, si può aggiungere, questa vocazione all'*apocrifo* viene a conoscere la sua più compiuta espressione, come lo stesso Calvino ha dichiarato, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «L'impresa di cercare di scrivere romanzi “apocrifi”, cioè che immagino siano scritti da un autore che non sono io e che non esiste, l'ho portata fino in fondo nel mio libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*» (*Il libro, i libri* [1984], ora in *Saggi*, cit., II, 1856).

⁶⁰ *Perché leggere i classici* [1981, col titolo *Italiani, vi esorto ai classici*], ora in *Saggi*, cit., II, 1818. Corsivo mio.

⁶¹ Chi scrive si dissocia dunque in modo sostanziale da coloro che interpretano la figura di Calvino in chiave unicamente ludico-combinatoria, ponendolo magari come precursore ed alfiere del postmoderno.

tere della critica più stimolante secondo Calvino⁶²: questa infine la sfida, almeno così ritiene chi scrive, che ancora oggi è chiamato ad affrontare chi intende mantenere la propria dignità e libertà di interprete.

Stefano PRANDI
Università di Berna

⁶² «Forse l'analisi critica che cerco è quella che non punta sul "fuori" direttamente, ma esplorando il "dentro" del testo riesce, proprio approfondendosi nella sua marca centripeta, ad aprire sul "fuori" dei colpi d'occhio inattesi», *La letteratura come proiezione del desiderio*, cit., p. 249.