

Nicola Merola

Il piede in due scarpe

1.

Senza oblio, niente letteratura. Non è uno slogan pubblicitario. È da più di due secoli che con la «sospensione dell'incredulità» Coleridge ha chiamato in causa l'investimento – essenziale e pressoché inevitabile, ma temporaneo, parziale, vigile benché assorbente – della propria attenzione nella lettura di un'opera letteraria e il rinvio di tutto il resto. Si converrà che in questo caso la sospensione è finalizzata e introduce a un'esperienza conoscitiva gratuita – cioè anche involontariamente foriera di acquisizioni culturali e intellettualmente stimolanti, ma sprovvista di obiettivi diversi dall'intrattenimento e, più in genere, di impieghi appropriati che non siano quelli ricreativi –, o amena, si diceva una volta, e quindi libera, «da prendersi e lasciarsi, come si fa de' sollazzi» (così Belli, nell'Introduzione ai suoi *Sonetti*), che non impongono e neppure rispettano condizioni inderogabili, tranne appunto quelle implicite nella precarietà della sospensione e necessarie alla tenuta del gioco, *in primis* alla sua amenità. Lo stesso intrattenimento, che uso improprio nasce, può rimanere un'aspettativa delusa e non per questo non onora il suo compito, in un contesto in cui possono bastare le intenzioni. Di qui l'attrazione esercitata attraverso i secoli dalla letteratura su tutte le pedagogie possibili, per lo più sbilanciate a favore dell'utile, e insieme su quelle impossibili se non a partire dalla singolare serietà di una finzione condivisa nello stesso intervallo attentivo e accreditata della capacità di *miscere utile dulci*. Ogni apprendimento è un gioco.

Rispetto alle interferenze sulla critica di un altrove più reputato, come i paradisi artificiali di Baudelaire, il sottosuolo dostoevskijano o l'inconscio della psicanalisi, quelle dell'oblio sono più letterarie e avventurose. Con l'ammissione dell'incredulità e della sua intermittenza, veniva in linea di principio accantonata la pretesa dell'efficacia e della legittimità delle verifiche estrinseche sull'osservanza delle prescrizioni e decadeva l'imitazione, finché sarebbe stata ancora raccomandata, del resto disattesa perché contraddittoria rispetto alla libertà che si stava conquistando la letteratura. Si avviava da allora il percorso che sarebbe modernamente culminato nella rinuncia a ogni esibita regolarità, evitata perché ritenuta il retaggio di una superstizione passatista. Il controllo di corrispondenze empiriche a una norma o a un modello, brandito talora come una mannaia, avrebbe dovuto essere consegnato a un passato di fantasia e può essere poi rimasto un lasciapassare rassicurante, ma è più antica di quanto non si creda la sua subordinazione a un orizzonte motivazionale più mobile e concreto. L'orizzonte in questione, che rimane il nostro nonostante i ripetuti tentativi di irrigidimento, uno per ogni moda o ideologia, riflette il carattere locale e aleatorio di valutazioni comprensive

di troppe variabili e la necessità di ammettere, proprio in rapporto a quest'ultima circostanza, la possibilità di una pragmatica semplificazione, di fatto non sempre invece coerentemente perseguita.

Se la critica continua a essere un genere letterario, non è perché sia una finzione senz'altro o un esercizio calligrafico, ma proprio in quanto in essa, coerentemente con il divieto letterario di ogni limitazione di accesso e di ogni precetto (per essere amena e per durare nel tempo, la letteratura deve rimanere democraticamente aperta), l'arbitrarietà soggettiva e il trionfo del caso nella valutazione di opere e autori vengono scongiurati dalla franca constatazione della molteplicità dei fattori da prendere in considerazione per giungere a un significato. L'obiettivo è quindi la rappresentazione sintetica più somigliante a un oggetto linguistico di per sé almeno anfibo e quindi tributaria e pronta a speculare sullo stesso causalismo allargato, specialmente dai poeti, all'analogia e alla contiguità e indotto nei lettori, se non anticipato e poi riconosciuto dalla lettura. Sulle ragioni che pragmaticamente consentirebbero alla stessa comunicazione non letteraria di essere intesa ai suoi vari livelli di definizione (colta o informale, seria o ironica, testo o immagini, comprensive queste ultime di caratteri e impaginazione), prevalgono quelle che non meno pragmaticamente suggeriscono di evidenziarli, per renderli ulteriormente funzionali e adeguarli alle più esose aspettative di intelligibilità, che non sono poi diverse da quelle quasi disperate nutrite dall'ecfrasi di fronte all'arte figurativa.

Di questo allargamento sulla traccia delle somiglianze, dà un'esplicita testimonianza la frequenza e il rilievo con cui nella critica ricorre il paradigma dell'agnizione, di una conoscenza cioè che sembra inconcepibile se non come svelamento e scoperta di tangenze, riprese e veri e propri modelli, oppure recupero di una conoscenza precedente, perduta o nascosta, e solo così di nuovo accessibile. Un'estensione di questo schema mi è parsa la precedenza della lettura sulla scrittura che Carlo Ginzburg ha opinato a partire dalla interpretazione delle tracce che, secondo lui e il buon senso, dovrebbe aver suggerito nella più remota antichità l'invenzione della comunicazione scritta. Nella letteratura, l'agnizione serve comunque a confermare illusoriamente il contenuto di verità della finzione e l'efficacia che, con la meravigliosa *nonchalance* che gli era propria, Giacomo Debenedetti, nel suo *Verga e il naturalismo*, conciliando sulla scia del musicista la ribadita lontananza reale nel tempo e nello spazio e la prossimità illusionistica della messa a fuoco, attribuisce a Mussorgskij e alla sua capacità paradossale di «farci riconoscere lo sconosciuto, e toccare in noi il preciso punto, dove ne proviamo insieme la familiarità e una inestinguibile nostalgia».

Non ci si deve meravigliare che, a proposito del ruolo, delle procedure e della responsabilità giudicante che in questo modo si assumono, i critici debbano rispondere, pur non riuscendo mai davvero a confutarla, dell'accusa di spacciare per ipotesi fondate valutazioni personali, azzardate e non necessariamente condivisibili.

Essi sembrano spesso inattendibili già perché sono in disaccordo gli uni con gli altri, insomma per la loro ragion d'essere. Il vero limite delle loro ipotesi, a voler generalizzare, più che di non arrivare alle stesse conclusioni, di deludere i lettori o di

non dare sempre un'impressione di trasparenza, è però di non essere falsificabili, cioè scientifiche. Qualcuno non ha mai smesso di dolersene. Cosicché, come le opere di cui parlano, esse sfruttano a loro volta la sospensione dell'incredulità, un'*epochè* che non si riferisce più alle «minchionerie» degli scrittori, ma all'attinenza e all'esautività (parola orribile per un'illusione idiota) degli argomenti adoperati per venire a capo delle loro opere e non riferiti semplicemente alla loro parafrasi, grosso modo stabile senza essere definitiva, ma a una percezione che, oltre a comporsi grazie a una *hésitation prolongée entre le son et le sens* (Paul Valéry), imparentata con la sospensione e l'oblio, si precisa appunto nello spazio e nel tempo, a seconda delle combinazioni tra le variabili sembrate di volta in volta più rispettose della loro complessità e, meno genericamente, della propria correttezza procedurale.

Ciò non toglie che anche delle variazioni spazio-temporali precedenti, con la guida delle letture coeve e di quelle più vicine, la critica debba tener conto, nel momento stesso in cui risponde della percezione attuale e della sua.

Alla soggettività di un parere personale, si tende del resto a sostituire, non sempre consapevolmente, la meno soggettiva previsione dei pareri di una comunità e di un'epoca, senza escludere le determinazioni posteriori. Mario Lavagetto ha ripreso osservazioni presenti nelle opere poliziesche di Conan Doyle, per assimilare il lavoro della critica a una sorta di previsione retroattiva (o, se intendo bene e applico alle letture passate in giudicato e alla loro correzione attuale, alla maggiore attendibilità di una previsione di previsioni). Pur parlando di un'opera di tanti anni fa, non si può infatti che fruire della sua perdurante leggibilità e testimoniare della propria lettura, per correggere se ne vale la pena quelle già proposte e sfidare a cuor sereno il palese anacronismo cui si sarebbe esposta peraltro la più tempestiva recensione di una novità dei giorni nostri. Se la previsione non fosse ancora la chiave d'accesso alla letteratura, i sospetti pregiudiziali a carico della critica non sarebbero giustificati.

2.

Non il retroscena, ma la costellazione sulla quale ci regoliamo ormai quasi di nascosto e che tuttavia orienta tacitamente chi ha a che fare con la letteratura, consiste in un insieme di pregiudizi ormai sottaciuti, riassumibili e forse impliciti in una concezione ontologica (per la quale Poesia e Letterarietà esistono e chiunque dovrebbe poterle riconoscere; al contrario Hume diceva che la bellezza era nell'occhio che guardava e Simmel sosteneva irridente che ai cinque sensi sarebbe stato necessario aggiungerne un sesto per farne esperienza). L'attuale silenzio su di essi è una sospensione ulteriore e dovrebbe farci propendere per una più verosimile traduzione delle congetture sui perché di durata e culto: nient'altro che fedeltà alle credenze.

Le opere ritenute degne dell'ascrizione letteraria non hanno smesso di esemplificare un valore assoluto, già definito poesia e poi, fino all'ultimo decennio del secolo scorso, letterarietà, nei termini affermati e resi invasivi dagli orientamenti in cui ci siamo

formati, ai tempi dei Metodi Attuali. L'agnizione della poesia è stata più a lungo proverbiale e risulta ancora la più calzante rispetto alla casistica chiamata a confortare le posizioni ontologizzanti e la loro solvibilità in apprezzamenti qualitativi. In compenso, ristabilendo un principio più che giustificato dal punto di vista della filologia e qui piuttosto motivato dalla chimera della scientificità, la teoria della letterarietà, con il primato del testo, ha meritoriamente eletto a discriminante del lavoro critico il rispetto della pertinenza con il proprio oggetto delle osservazioni, degli argomenti e delle ipotesi prodotte. Anche la letterarietà, come si vede, ha fatto qualcosa di buono.

La conseguente valorizzazione dei dettagli è funzionale all'irriducibile individualità che è sì una caratteristica delle opere letterarie (oggetto di una notifica di Poe a pochi anni di distanza da Coleridge) e ne decreta l'altrettanto irriducibile molteplicità, ma solo perché è stata postulata e continua a esserlo, benché Borges l'abbia sanzionata nell'immaginaria riscrittura del *Chisciotte*, ricondotta all'esasperazione moderna dell'esigenza antica dell'originalità, esplicitamente soddisfatta da poco e convertita in una presunzione indiscutibile. Da che era un adempimento da soddisfare con ogni mezzo (per evitare la condanna del plagio e arginare la diffidenza nei confronti dell'imitazione), l'originalità si è trasformata generalizzandosi nella corrispondente presunzione. Quella di Borges è stata la presa d'atto della variabilità e dei minimi pretesti sufficienti a moltiplicare le letture possibili, con un meccanismo utilmente traducibile nel valore modellizzante assunto direttamente appunto dalla lettura. Pur non volendo e non dovendo competere con gli autori, in quanto variabile per il momento finale, di tutte le alternative, risparmiate ai lettori comuni, il critico è interprete e approdo.

Costellazione o storia che sia, se la concezione ontologica la riassume, il suo punto d'origine è l'attribuzione di un valore e la sua ragion d'essere l'inquadramento o piuttosto la ricostruzione in perenne divenire con cui, mentre ne vengono individuate altre manifestazioni, se ne conservano le testimonianze e si celebra il culto altrettanto duraturo a esse relativo o più probabilmente da esse e dalla loro durata generato. In un passato meno remoto di quello in cui cominciano le testimonianze (a loro volta precedute da una tradizione orale come quella da cui vengono i poemi omerici) e fino ai tempi moderni, sono emersi e sono stati inoltre riconosciuti per tali, per iniziativa di scrittori e di critici, connotati attivi e non ancora descritti della letteratura, ineluttabilmente concorrendo alla sua definizione più che al suo accrescimento e presentandosi come reminiscenze e quasi soprassalti della coscienza. A me è capitato di chiamarli soglie simboliche, in riferimento alle proposte che, prima di essere accolte diffusamente, erano state percezioni ambientali e ne avrebbero simbolicamente costituito le notifiche.

È forse inutile tentare di stabilire un ordine in quella che ho chiamato costellazione e nella presunzione di valore che, motivandola e guidandola, di fatto si limita a celebrare la durata delle opere a essa ricondotte. Se non altro ai fini di questo discorso, sembra però più produttivo muovere dalla fertilità procedurale della metodica esclusione del caso con cui ci si affaccia sulle scelte degli scrittori (la loro ispirazione ha uno scopo) e

sulla realtà dei testi (integralmente necessari e quindi immutabili) e che viene ignorata o data per scontata dai lettori comuni, ma diventa dirimente per i critici. È per corroborare le audaci spiegazioni cui ricorrono pur di svolgere il proprio lavoro e correggere o completare quello dei loro predecessori, che essi non finiscono di approfondire le loro ricognizioni e sono disposti ad appigliarsi a ogni dettaglio, pur di spiegare e piegare tutto alle esigenze della propria interpretazione, di una lettura che non può non essere personale, allo stesso modo in cui nei testi tutto significa. E pazienza se di queste integrazioni la comprensione dei testi non avrebbe bisogno e converrebbe accontentarsi di una onesta e meno redditizia parafrasi (certo più occasione che garanzia di una comprensione appropriata, ma comunque imprescindibile).

L'eventualità cui si riferiva Orazio a proposito dei poeti («quandoque bonus dormitat Homerus») va estesa ai critici, perché alle sviste e alle dimenticanze degli scrittori si sommano e fanno concorrenza le pressoché ignorate licenze dei loro esegeti. Come indicare altrimenti la tendenza, comune e cruciale, a tradurre e a coronare ogni esame cui si sottopongono le opere letterarie con un giudizio sintetico, che smentisce le cautele precedenti e emula l'impressione, da desti sdegnosamente rinnegata, anche se non compie esplicitamente un passo ulteriore e più esplicito verso la fallacia ontologica (non più poesia e non poesia, ma letterarietà o inesistenza), e, sullo slancio della natura solo argomentativa di quanto dei vari aspetti di un'opera si può dire, non teme di esporsi temerariamente (sto facendo altrettanto), esprimendo un parere comunque avventato, fosse pure quello risultante dall'intelligente bilanciamento di vari giudizi a suo tempo sbattuto sul tappeto a confusione del settarismo babelico di allora da un maestro che mi piace di ricordare e non nascondeva di essere di parte, Giuseppe Petronio.

La pretesa evidenza del valore, se non ci si rassegna a un sinonimo del successo, o dei riconoscimenti degli intenditori, o non si intende e non si misura su un culto, è un'illusione sempre meno condivisa. Ciò non toglie che dell'arto mancante (un altro oblio) ci si serva ancora, in ragione soprattutto della sua organica solidarietà con la costellazione di mitologemi radicatissimi e ormai tradizionali di cui dicevo, come il valore non completamente sprovvisti di fondamenti plausibili. Per esempio, la sacralità conferita al testo.

Da Minosse ammettendo di essere divenuto Caronte, il critico non ha alternative: non gli resta che traghettare verso una tradizione in cui nessuno dovrebbe aver fretta di entrare i pretendenti alla letteratura e le opere che si adopera in tutti i modi di capire. Non per insignirle di un titolo o per consigliarle a chi sarebbe comunque più sensibile alla pubblicità, ma per spiegarne i rapporti con la tradizione, quali che siano. Al riguardo torno a nominare Borges e *Il linguaggio del dio*, un apologo sulle invenzioni di tutte le opere letterarie, compresa la sua, e sulla leggibilità perenne di ciò che si può solo vedere. *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*. Una avveniristica premessa del darwinismo letterario? O la foglia di fico del nostro doppio gioco?