

Lezione 4 (2 ore) 6.03.2023

*La creazione artistica e il mondo accademico-giornalistico*

I caratteri fondamentali del giornalismo sono, per Steiner, la *temporalità* istantanea e livellatrice del giorno corrente e la ricerca di una *scrittura a effetto*. «Paradossalmente, questo perpetuo assillo della scrittura a effetto attutisce la nostra sensibilità» (p. 37). Entrambi questi caratteri (l'istantaneità e la ricerca dell'effetto) non corrispondono alla natura della letteratura seria e delle arti. «Perché allora questa prodigalità di notizie giornalistiche riversate sulla creazione estetica?» (p. 38) Perché affrontare l'arte con delle modalità che non le corrispondono?

Le risposte fornite da Steiner, di nuovo, sono varie: a) il giornalismo tende a “coprire” tutto ciò che accade, *compresi* gli “eventi” artistico-letterari; b) a partire dall'Ottocento sono stati avviati degli «intralazzi tra consumo estetico e potere socio politico» (*ibidem*), dovuti al fatto che il mecenatismo aristocratico-ecclesiastico ha cessato di rivolgersi all'arte, spingendo così gli artisti a ricorrere all'informazione e alla pubblicità giornalistiche per «trovare accoglienza nell'emporio del gusto della classe media» (p. 39); c) l'arte, commentata e volgarizzata dalla stampa quotidiana e settimanale, ha cominciato a «diventare un surrogato parziale di alcuni modi di azione politica» (p. 40). Il cittadino delega la sua azione ad altri cosicché la chiacchiera sulla cultura riempie un certo vuoto politico.

Si tratta di una prima approssimazione: il cuore del problema sta non tanto nella *commistione tra arte e giornalismo* quanto nella diffusione abnorme di «scritti accademici e accademico-giornalistici» (*ibidem*); la nuova Bisanzio è formata dagli istituti accademici e dalle case editrici ad essi collegati. La «dinamo del discorso secondario» (*ibidem*) raggiunge il massimo della sua potenza negli spazi dell'università. Il punto da evidenziare, per Steiner, è costituito dal momento storico in cui il territorio amministrato dall'accademia comincia a espandersi oltre i suoi confini secolari, arrivando a comprendere non più soltanto i testi canonici ma anche quelli contemporanei. L'accademia ha sempre trasferito la poetica in altre parole, nel senso che si è sempre cimentata «nell'analisi lessicale, grammaticale, strutturale di un brano letterario, e nell'uso di una tale analisi ai fini di un'istruzione retorica, civile e morale» (*ibidem*). Si è rivolta sia alla tradizione dei testi sacri sia alla stesura dell'elenco dei testi classici. Tutto questo resta

vero fino a gran parte dell'Ottocento; fino ad allora «la nozione stessa di filologia e di “critica alta” [...] implica la curatela, l'insegnamento e la spiegazione comparata del testo classico» (*ibidem*).

Dopo di che l'istituzione universitaria comincia ad affermarsi al di fuori dei confini dell'Europa, nella terra promessa degli Stati Uniti, dapprima seguendo il modello delle università tedesche e in seguito acquisendo tratti sempre più specifici. A questo punto matura una svolta, che si imporrà sempre più con la diffusione dell'americanismo a livello planetario nella seconda metà del Novecento. Qui rispunta anche la confluenza tra accademia e giornalismo. Alla lunga, il modello tedesco degli studi universitari, in se stesso classico e gerarchico, si mescola con l'atteggiamento democratico statunitense. «La democrazia è fondamentale in contraddizione con il concetto di canonico. Lo spirito americano è mosso da due impulsi fondamentali: l'immanenza e l'egualitarismo» (p. 42).

Riguardo all'immanenza: il passato conta solo in rapporto alle esigenze del presente. Il futuro è visto come il tempo della realizzazione di sogni presenti. Tutto è pragmatico. Riguardo all'egualitarismo: il «genio americano vorrebbe democratizzare l'eternità» (*ibidem*). Il tempo sovrastorico dell'arte viene raggiunto dal contemporaneo e quindi dal presente *giornaliero*. «Le linee di demarcazione tra l'accademico e il giornalistico, tra l'atemporalità e il quotidiano, tra l'*auctoritas* che articola la sovranità dell'eredità canonica e la componente sperimentale ed effimera, vengono cancellate» (*ibidem*). Nulla viene più escluso a priori.

La diffusione dell'americanismo nel secondo dopoguerra estende questa tendenza anche alla vecchia Europa e a tutto il mondo: ora sono le università americane a proporsi come un modello quanto meno per tutto l'Occidente. Occorre riflettere su due punti, soprattutto: a) sul concetto di «ricerca» nelle discipline umanistiche e b) sulla coabitazione «delle arti viventi con la pratica ermeneutico-accademica» (p. 43). Entrambi questi punti riguardano in maniera emblematica la cultura universitaria americana.

Sulla *ricerca*: il termine «ricerca» è usato propriamente finché si riferisce alla *critica testuale*. «Il corpus dei testi rivelati e classici doveva essere stabilito correttamente. Proprio a questo scopo sono state sviluppate e coltivate le discipline della filologia, dell'emendazione, della recensione e dell'annotazione lessico-grammaticale» (p. 43). Ma ora gli studi letterari, «centrale energetica del discorso secondario» (p. 44), non hanno più bisogno

di tutto ciò. Perché allora continuare a usare questo termine? Esso viene ora riferito a un campo molto più vasto. «Nella prassi accademica delle materie umanistiche il cinquantesimo articolo su, non so, la metafora in Scott Fitzgerald, la grazia narrativa di Chaucer o il rifiuto del tragico in E. M. Forster verrà sovvenzionato, presentato e classificato come ricerca» (*ibidem*). I testi definiti come ricerche sono più che altro «testimonianze di intuizioni e gusti personali, più o meno originali» (*ibidem*). Non si tratta dunque di «ricerche» in senso stretto, per Steiner.

Qui l'americanismo è decisivo: a) le esplorazioni accademiche praticate negli Stati Uniti sono una sorta di industria (p. 45); b) le *Humanities* USA hanno cercato di imitare per prime il modello offerto dalle scienze dure. Lo hanno fatto per ragioni di opportunismo (intercettare fondi in virtù di un'efficienza documentabile) e di sudditanza culturale. Ne è scaturito un «concetto mendace di ricerca» (*ibidem*). Infatti, la cultura letteraria non ha e non può avere le caratteristiche della ricerca praticata in ambito scientifico-sperimentale: collettività, falsificabilità/verificabilità, trasmissione di tecniche di percezione e di manipolazione. Queste caratteristiche non possono riguardare il discorso secondario che si rivolge alle arti: solo alcuni settori del sapere umanistico, come la filologia, l'iconografia o la musicologia, possono essere trattati secondo criteri cumulativi e autocorrettivi. Così, «la "ricerca" umanistica è soltanto una fabbricazione artificiale. Le illusioni da essa generate nel mondo accademico sono disastrose» (p. 46).

Sulla *coabitazione*: Vantaggi materiali per gli artisti che ne beneficiano, sottile erosione del beneficio dell'ignoranza di sé, che contrassegna la vocazione creativa. Falsa trasparenza (*ibidem*). Anche se resta lontano dal *campus*, l'assillo procurato all'artista dalle attenzioni e dalle aspettative universitarie risulta comunque pernicioso. «Le nostre invenzioni e percezioni estetiche sono sempre più accademiche proprio perché nascono dal mondo accademico, e sono pianificate per l'accademia» (p. 47).

La diagnosi di Steiner individua due linee di fuga, rispetto a cui il mondo accademico sta organizzando le sue attività: la prima riguarda l'inglobamento della contemporaneità e delle novità alla moda tra i suoi oggetti di studio, la seconda si riferisce all'imitazione dei metodi e delle procedure del sapere scientifico-sperimentale. Si può considerare questo doppio binario come una specie di dicotomia, che risponde alle spinte più vigorose del presente e cerca

di tenerle assieme: si va verso la contingenza, l'effimero, il transeunte e allo stesso tempo si insegue un modello di sapere affidabile per attribuire al proprio discorso uno status di scientificità rigorosa, certificabile, documentabile (la «ricerca»). Ibridazione con la scrittura a effetto e con la temporalità istantanea del giornalismo, tentativo di emulare «il fantastico successo delle scienze matematiche e naturali, il favore e il prestigio di cui godono in società» (p. 45): ecco le linee portanti delle discipline umanistiche, oggi.

L'avanzata del discorso secondario su questo doppio binario corrisponde al dilagare di una tendenza generale: la crescente complessità e la mediazione sempre più capillare, che investe ogni settore della società. Nel caso degli studi umanistici il trionfo del secondario e della mediazione critica ha però un effetto del tutto particolare, di tipo difensivo e narcotizzante, che risponde al bisogno di proteggersi dalle conseguenze del contatto con la dimensione primaria. Si tratta quindi, per Steiner, di una sorta di *rimozione*. È il sintomo di un problema. E il problema è che «vogliamo con tutte le nostre forze che ci venga risparmiato l'incontro diretto con la vera presenza o con la “vera assenza della vera presenza” che un'esperienza responsabile dell'estetica deve imporci» (p. 48). Si scrive troppo e male non solo perché ci si occupa di cose minori o dell'ultima novità di giornata: si scrive troppo e male anche dei grandi autori (vedi bibliografia sul *Faust* di Goethe, p. 36). È in questo caso che scatta la *fuga davanti al primario*. Il critico, il recensore, il mandarino della cultura, alla fin fine, vengono accolti a braccia aperte dal pubblico perché «sono in grado di domare, di secolarizzare i misteri e gli imperativi della creazione» (p. 48).

Tutto questo genera inflazione e svalutazione non solo delle opere ma dell'umano in generale. La fuga davanti alla presenza generata dall'arte è una fuga dalla nostra «umanità fondamentale» (p. 56).

Lezione 5 (2 ore) 09.03.2022

*Le risposte attive al messaggio dell'arte* (1)

La situazione appena descritta, in cui versa la cultura accademica, centrale energetica della «città del secondario» e della valutazione puramente critica delle arti, non ci esenta, secondo Steiner, dal fornire una *risposta responsabile* al messaggio dell'arte; anzi, rende ancora più necessaria questa risposta. Abbiamo visto che la matrice complessa dell'arte, etica non meno che estetica, chiama in causa una *certa* risposta al messaggio artistico. L'ermeneutica dovrebbe fornire le indicazioni necessarie per dare questa risposta.

Cosa intende Steiner quando parla di “ermeneutica” (p. 20)? Egli non è interessato all'ermeneutica contemporanea (Gadamer), in quanto discorso *filosofico* sulla natura interpretativa e non più fondativa del pensiero; Steiner è invece legato al ruolo e al significato dell'ermeneutica in senso tradizionale, come dottrina o arte dell'interpretare correttamente. Viene allora da chiedersi: che rapporto c'è tra un'interpretazione corretta e quella risposta responsabile all'arte, che gli sta a cuore più di ogni altra cosa? Sì e no. Basta l'atteggiamento distaccato del filologo o dell'esegeta per rispondere responsabilmente all'opera d'arte? Steiner sembra avere in mente un'ermeneutica più ampia e impegnativa, che si rifà sì alla filologia, come vedremo, ma per tradurla in una forma di ascolto, tatto, cortesia testuale. Nel suo saggio egli intende mostrare che l'ideale ermeneutico da perseguire è quello di una risposta *attiva* ed esecutiva nei confronti dell'arte, che può essere fornita da ogni singolo fruitore. Non un atteggiamento teoretico ma pratico, dunque. Anche l'ermeneutica deve farsi carico della matrice etica dell'arte; oltre alla dimensione etica dell'opera d'arte esiste anche il risvolto etico della sua ricezione.

Tanto per cominciare, una risposta responsabile all'opera diventa possibile solo *partecipando* ad essa: il modello dell'ermeneuta è l'attore-esecutore. Steiner sottolinea il fatto che solo l'attore-esecutore «investe il proprio essere nel processo interpretativo» (p. 21). Anche Gadamer chiama in causa la *partecipazione* del fruitore, benché non in termini espressamente etici. Egli preferisce notare, in generale, che gli interpreti si espongono al potere dell'opera, e ne restano soggiogati come da un evento che li modifica. L'opera d'arte ci parla, nel senso che ci rivela una verità nascosta, e per

questo ci coinvolge. Ma, nella prospettiva di Gadamer, essa coinvolge proprio tutti: artisti, attori, pubblico. Non c'è quindi bisogno di una attivazione aggiuntiva della parte che si «limita» a guardare, ascoltare, leggere. La comprensione dell'opera è già in se stessa un evento e una mobilitazione delle nostre energie, per chiunque vi partecipi. Anche per colui che legge nel silenzio.

Tanto Steiner quanto Gadamer parla di una *partecipazione* all'opera nel corso della sua esecuzione ma ne parlano in modi diversi, solo in parte convergenti: il primo modo è *espressamente* attivo, il secondo è *tanto* attivo *quanto* passivo, Gadamer dice «mediale», dove però è la passività a prevalere. Si noti che, in questo secondo caso, è proprio la nostra attività, consistente nel mettere in gioco noi stessi, a rovesciarsi sempre nell'essere trasportati e giocati dal potere dell'opera. Se Gadamer abbraccia questa seconda tesi, Steiner sembra sposare la prima: tutto ciò gli consente di insistere sul carattere *etico* della nostra risposta all'arte. Le «letture, le "messe in atto" di significati e valori che l'esecutore sceglie di compiere non sono quelle dell'osservatore esterno. Egli assume il rischio dell'impegno, di una risposta che è, in senso etimologico, responsabile» (*ibidem*).

Gadamer considera il ruolo certamente *attivo* di attori, esecutori, registi come quello di chi porta alla luce il significato dell'opera ma solo per esserne coinvolto e trasformato, *al pari* di ciò che accade tanto al pubblico degli spettatori quanto, in fondo, anche all'autore. Nessuno può davvero sapere in anticipo che cosa accadrà durante una *rappresentazione*, termine che va preso nella sua accezione più ampia; nessuno può controllarla fino in fondo. E per questo ne è, per così dire, investito. La *vis polemica* che Steiner indirizza alla volta del critico lo porta a contrapporre giudicante e giudicato, dove il giudicato rischia tutto mentre il giudicante non rischia mai niente; in questo modo, la complessità del ruolo dell'attore-esecutore tende a essere vista solo nel suo versante attivo.

Fermiamoci qui e torniamo al testo di Steiner. Ripetiamo che per lui *l'ermeneutica* dell'arte non riguarda un *corpus* di regole interpretative ma «definisce la realizzazione di una comprensione responsabile, di un processo attivo» (p. 21). Interprete è colui che decifra un significato oppure colui che sa tradurre una lingua in un'altra: queste due forme di interpretazione sono però meno rilevanti rispetto a una terza accezione del termine, per cui si può

definire “interprete” l’esecutore di un brano musicale o l’attore che recita su una scena.

A questa forma di interpretazione si rivolge Steiner quando pensa a una risposta attiva ed eticamente adeguata al messaggio dell’arte. Nell’azione dell’interprete-esecutore si evidenzia l’impegno che viene richiesto dall’opera. «I “critici teatrali” per eccellenza sono l’attore e il regista, il quale mette alla prova e esplicita le potenzialità del significato del testo attraverso l’attore. La vera ermeneutica di un’opera teatrale è la regia (persino una lettura ad alta voce di un copione andrà ben oltre qualsiasi recensione» (p. 21). La critica dei critici o dei recensori rimane all’esterno dell’opera, non ce la fa assimilare dall’interno come invece solo una scelta esecutiva o registica riesce a fare, prendendosi le proprie responsabilità. «A chi o a che cosa, tranne al proprio orgoglio intellettuale e all’opinione dei colleghi, devono rendere conto il recensore, il critico, lo specialista accademico?» (*ibidem*).

Tutto questo è ben chiaro nel caso delle arti performative, come si diceva. Steiner è però convinto che qualcosa del genere possa accadere anche nel caso della «letteratura non teatrale» (p. 22). In questo caso, la prima risposta responsabile al testo è quella offerta dalla lettura ad alta voce. La «comprensione può trasformarsi in azione e immediatezza» (*ibidem*) anche dove ci si limita a prestare la propria voce a un testo scritto; anche qui si compie un’azione impegnativa. Questo è tanto più vero nel caso di quei testi poetici che richiedono espressamente di essere recitati. «I significati della poesia e la musica di questi significati, che chiamiamo metrica, appartengono anche al corpo umano. Gli echi che suscitano nella nostra sensibilità sono viscerali e tattili» (p. 22). Ma questo vale anche per alcune «grandi pagine di prosa» (*ibidem*); Steiner cita Gibbon, Dickens, Ruskin e aggiunge che l’erosione quasi generale della lettura ad alta voce «nell’età adulta ci ha resi sordi ad alcune tradizioni fondamentali della poesia e della prosa» (*ibidem*). Vedremo quale sarà la posizione di Gadamer sulla questione.

La seconda risposta attiva riguarda la possibilità di declamare un brano a memoria, dentro di noi, in maniera silenziosa ma anche per qualcuno, ricorrendo alla voce: non più lettura ma declamazione e recitazione. La declamazione è resa possibile dall’aver imparato un testo a memoria; ora, cosa discende dal fatto di imparare a memoria un brano o un pezzo musicale? Discende la possibilità di interpretare creativamente e attivamente quel testo per sempre. Non c’è nulla di meccanico in tutto ciò. Si manda a memoria

qualcosa, recitandolo dentro di sé oppure cantandolo e decantandolo, ma il fatto stesso di aver ingerito e assimilato un'opera le conferisce «una chiarezza e una forza vitale permanenti» (*ibidem*). Mandare a memoria consente di avere il testo sempre a portata, e di ricostruirlo ogni volta, pezzo per pezzo.

Recitare a memoria una poesia, dentro di sé o a voce alta, è altra cosa rispetto alla semplice lettura di un testo che teniamo in mano. Gadamer parlerà di «lettura» nel libro della memoria anche per chi canta o declama a memoria. Vedremo perché. Intanto qui, con Steiner, possiamo notare che la memoria, ritornando su di sé, *affina la comprensione*: la forza del ricordare e l'atto di richiamare alla mente ciò che si è imparato riattivano in maniera sempre nuova il patrimonio semantico del testo. Il testo affiora e si aggancia ogni volta a situazioni diverse, come accade ai nostri ricordi. «Ciò che sappiamo *par cœur*, nel nostro cuore, diventa parte attiva della nostra consapevolezza, regola il ritmo della nostra crescita, di quella diversificazione sempre maggiore che è così vitale per la nostra identità» (p. 22).

Ciò che mandiamo a memoria si fonde con noi, *sta con noi, dentro*. Rafforza il nucleo della nostra individualità, e lo sottrae alle «pressioni della sopraffazione politica» e all'invadenza del conformismo (p. 23). In definitiva, il pericolo che si nasconde nel disertare la memoria è quello di un impoverimento della nostra esperienza, dovuto a una crescente esternalizzazione sensoriale e comunicativa, a una desertificazione delle «cose che abbiamo dentro»: il pericolo «è che il testo letterario o la musica perdano ciò che i fisici chiamano la “massa critica”, quella potenza implosiva che essi esercitano nelle camere di risonanza dell'io» (*ibidem*).

L'esigenza primaria di Steiner consiste nel mostrare che l'esperienza viva dell'arte contiene già la parte migliore della critica e della valutazione necessarie all'arte, cioè quella parte che nasce *all'interno dell'attività creativa*, e che si prolunga nelle scelte esecutive, nella *performance*; viceversa, se le funzioni critiche e valutative si rendono *del tutto* autonome, al punto da costituirsi come un blocco separato rispetto alla produzione e all'esecuzione dell'arte, come una professione a sé stante, ecco che si viene a formare un mandarinato di esperti e di recensori, la cui pretesa di dire l'ultima parola in ragione del proprio distacco critico rischia di soffocare la parte attiva e responsabile dell'intero comparto artistico. L'arte è *già critica nel suo farsi*, nel suo tramandarsi, e chiunque vi partecipi attivamente lo sa; il resto è un apparato di cui, a ben vedere, si potrebbe anche fare a meno, un sovrappiù



che va mantenuto entro certi limiti, superati i quali esso finisce per diventare soffocante e parassitario. Come voleva mostrarci la finzione razionale della «città del primario».

Lezione 6 (1 ora) 10.03.2022

*Le risposte attive al messaggio dell'arte* (2)

Nella nostra epoca, secondo Steiner, il limite del parassitismo del secondario ai danni del primario è stato raggiunto e ampiamente superato. Disponiamo però di altre due possibilità di *risposta attiva* all'arte, oltre a quelle che abbiamo già citato, e che ci riguardano in prima persona come semplici lettori/esecutori dell'opera. Le due risposte ulteriori spettano in realtà agli *autori* e ai *traduttori* ma possono diventare anche le nostre, almeno in una certa misura, se saremo disponibili a riconoscerle e ad assimilarle; in questo modo, prendendo parte alla risposta attiva di altri, potremo diventare attivi a nostra volta almeno in maniera indiretta. Per questo motivo, benché le risposte degli autori e anche, in certo modo, dei traduttori siano diverse da quelle dei lettori, vi sono buone ragioni per inserirle in un unico elenco, e per presentarle, nell'ordine, come la *terza* e la *quarta* forma di risposta attiva all'arte.

Ripartiamo dalla *terza* risposta attiva. L'arte ha in se stessa una portata critica in almeno due sensi: il primo riguarda il fatto che gli artisti stanno dalla parte della possibilità contro la realtà. «In modo realistico, fantastico, utopico o satirico, l'artista elabora la sua creazione come un'affermazione contrapposta al mondo» (p. 24). Il secondo aspetto critico dell'arte è «più limitato e più pratico» (*ibidem*), e riguarda il fatto che le arti «incarnano una riflessione espositiva, un giudizio di valore sulla tradizione e sul contesto al quale appartengono» (*ibidem*). Da un lato, la «creazione estetica è segnata dalla più alta intelligenza. L'intelligenza di un grande artista può prendere la forma dell'intellettualità sovrana» (*ibidem*). Dall'altro, il tipo di intelligenza che fa capo alla creatività non è puramente intellettuale: qui conta la «traduzione dall'inarticolato individuale» alle «potenzialità latenti dell'articolazione, spesso insospettate e non mai attinte prima di loro» (p. 25).

Ci manca una *parola precisa* per indicare tutto questo ma non c'è dubbio che una tale intelligenza è anche *critica* rispetto ai propri prodotti e alla tradizione che la precede. Ecco allora da dove nasce la terza possibilità di risposta attiva: il caso di un autore che è stato letto criticamente da un altro e *incorporato nell'opera di quest'ultimo* fornisce anche a noi lettori la possibilità di leggere l'opera del primo autore all'interno di quella del secondo. La risposta di un autore, che si prende la responsabilità di leggere, assimilare o respingere chi lo ha preceduto fornisce anche a noi la possibilità di calarci nella *sua* lettura attiva e responsabile, che possiamo compiere anche noi attraverso la mediazione di un artista e non di un critico. Dove si trova la risposta che un autore rivolge a un altro autore, che lo ha preceduto? Nella sua opera; sta a noi scoprire questa risposta e portarla alla luce, dopo di che potremo anche intrecciarla ad altre risposte fornite da opere di altri autori. Ma intanto ci perderemo nelle pieghe di questo dialogo per interposta opera.

Si veda l'esempio dell'*Ulisse* di Joyce (p. 26), a cui se ne possono affiancare molti altri (*Madame Bovary*, p. 27). Non esiste «l'equivalente accademico-critico» (p. 26) del *dialogo critico tra artisti*. Per questo la «miglior lettura dell'arte è l'arte», e questo è «vero, nel senso più letterale, quando i pittori e gli scultori copiano i maestri che li hanno preceduti. È vero, con gradazioni diverse, quando nella loro opera incorporano, citano, distorcono, frammentano o trasmettono motivi, passi, configurazioni rappresentative presi da un altro quadro o da un'altra scultura. È questo dialogo vivificante che i nostri cittadini dell'immediato ricercheranno» (p. 29).

La *quarta* possibilità, come si diceva, riguarda la *traduzione*, che è «anche critica nei modi più creativi che esistano» (p. 27): il livello della mediazione cresce, perché non ci mettiamo più sulle tracce delle letture critiche che gli artisti si scambiano tra loro sotto forma di rivisitazioni, deviazioni, prestiti, sfide. Ma, tra le tante esistenti, ci sono anche delle traduzioni che racchiudono in sé un'esperienza *attiva* dell'opera tradotta (esempi a p. 28).

A questo punto possiamo tentare un *primo bilancio*. La lettura ad alta voce, la memorizzazione di un testo da recitare tra sé e sé, l'esplorazione del modo in cui opere più recenti criticano opere meno recenti, incorporandole selettivamente in se stesse, l'affinamento dell'orecchio interno attraverso traduzioni diverse della stessa opera; tutte queste forme di risposta *attiva* e *responsabile* al testo servono a contrastare la «chiacchiera alta» del mondo accademico-giornalistico. L'esigenza primaria di Steiner consiste nel mostrare

che la critica migliore è già incorporata nella conformazione e nell'esecuzione di una vera opera d'arte, per cui una qualsiasi critica *esterna* all'opera, formulata da chi non ha avuto alcuna parte nella sua produzione, *dovrebbe* avere di per sé un peso minore rispetto a quell'altra critica, che l'opera reca già al suo *interno*.

Steiner ritiene che, oggi, tutto questo non sia più vero per molti, e che non lo sia a tal punto che, per costoro, il secondario può tranquillamente prevalere sul primario, partendo dall'assunto che non vi è una differenza strutturale tra i due. Per chi non condivide questa posizione restano ancora degli sforzi da fare, anche solo per sottoporre le proprie argomentazioni a una prova più severa: ad esempio, nonostante le cose dette finora, è necessario cercare di comprendere più a fondo il *limite strutturale* che avvolge ogni discorso (critico) sull'arte.

Fino a che punto si può parlare dell'arte in senso critico, restando al di fuori di un processo creativo che la rimodula dall'interno? Fino a che punto è legittimo un discorso critico *esterno* all'arte? Chiarendo questo punto, si potrebbe forse riuscire a comprendere davvero fino a punto il *dominio del secondario* non solo tenda a ignorare questo limite ma lo *neghi* in quanto tale. Ben prima di diventare dominante, col rischio di occultare o soffocare la creazione, chiediamoci quindi quali diritti può vantare il discorso critico come tale. «Come si può - ammesso che si possa - verbalizzare il *modus operandi* di un quadro, di una scultura o di una suonata?» (p. 28). Come può riuscire una cosa del genere al linguaggio verbale? Nel caso dei discorsi sulla letteratura, per ovvi motivi, i confini tra il primario e il secondario «sono incerti e dinamici» (p. 33) ma si danno comunque. E non si può far finta che non esistano, per il solo fatto di superarli.

Cerchiamo allora, in generale, di valutare spassionatamente cosa può il linguaggio del commento, della critica, della valutazione quando si rivolge alla lingua della creazione; cerchiamo di soppesare questa possibilità a prescindere da ogni altra ingerenza, *al di là del predominio attuale del secondario accademico-giornalistico*. Si può fare un estremo tentativo dando la parola niente meno che agli artisti: oltre a «criticare» se stessi e l'intera tradizione *mediante la propria opera*, essi accompagnano talvolta la loro attività con testi, documenti, testimonianze. Oltre a parlare quasi sempre *con* le proprie opere, anch'essi ricorrono talvolta a commenti e riflessioni *sulle* proprie opere. Facciamo quindi un'apertura di credito alla parola del commento nella sua

forma più densa e pregnante: diamo la parola agli artisti che *parlano di sé*. E vediamo cosa succede.