

Proviamo con gli artisti che parlano di sé. Capita in effetti che, oltre a produrre delle opere, gli artisti *parlino talvolta del loro lavoro* di produzione: sono queste le testimonianze più istruttive e attendibili che si possano trovare, poiché se sono anch'esse una forma di critica e di resoconto, lo sono diversamente dagli altri discorsi critici, dal momento che ci introducono davvero «allo stato nascente della forma progettata» (p. 28).

Partiamo dalle *arti plastiche*. Gli artisti lasciano dietro di sé plastici, schizzi, epistolari, diari. «Verbalizzare» ciò che un'opera d'arte sa sprigionare: questo sarebbe il compito della vera critica artistica e musicale. Ma se ci deve essere qualcuno che «verbalizza», che siano almeno gli artisti a farlo, poiché essi lo fanno dall'interno del loro lavoro. Il punto decisivo riguarda *il passaggio dalla materia al senso*. Le lettere di Van Gogh a Theo, le lettere di Cézanne «ci accompagnano, almeno per un tratto, verso la fucina nella quale l'artista dà vita all'opera» (p. 29); sono documenti che ci iniziano al mistero della creazione ma, a un certo punto, di solito, anch'essi ammutoliscono. «La dinamica implicita nel resoconto e nella valutazione che il creatore dà delle proprie opere è, in senso rigoroso, psicosomatica: la visione interiore e i muscoli, il raccoglimento preconsciouso e l'esteriorizzazione tecnica, volontaria, sono indivisibili. La lingua si inceppa quasi sempre prima di questa fusione» (p. 29).

Le parole, anche quelle degli artisti che parlano di sé, a un certo punto non bastano più. Ci sono delle eccezioni ma sono rare (Steiner ne menziona alcune). Finiamo così per tornare alle cose già dette riguardo all'arte come interprete di se stessa. Ancora più dei discorsi degli artisti *sul proprio lavoro*, conta il lavoro stesso, l'opera. *La vera critica dell'arte è l'arte stessa*. Ma anche così si pone pur sempre il problema di comprendere ed *esprimere a parole* la critica incorporata nell'opera. Come fare?

Esistono dei limiti strutturali per la critica d'arte come tale, che valgono di per sé, *anche quando il discorso critico non vuole prevalere sul discorso primario*; sono limiti che riguardano la possibilità stessa di verbalizzare il significato dell'arte, al di là «dei modi abituali della verbalizzazione» (p. 55) dell'esperienza estetica, che sono stati praticati nel corso del Novecento.

Possiamo cercare di sottrarci al potere del secondario, perseguendo «gli ideali dell'immediatezza, del coinvolgimento e della responsabilità personali» (*ibidem*) ma dobbiamo anche gettare uno sguardo più attento sugli ostacoli che si frappongono al discorso critico *sull'arte* come tale. È anzi necessario farlo, se vogliamo comprendere davvero la *portata dell'occultamento* che l'esperienza immediata e responsabile dell'arte subisce, oggi, a causa del dominio straripante del secondario. Anche questo tentativo di approfondimento della questione è, in fondo, una forma di risposta attiva.

Il punto è allora questo: se *ogni* verbalizzazione, anche la più rispettosa e rispettata, è strutturalmente insufficiente, cosa si deve pensare dell'irresponsabilità critica del nostro presente? Il caso attuale del secondario che arriva a occultare il testo primario sembra essere, in fin dei conti, la reazione estrema alla frustrazione che accompagna *sempre* la parola critica quando cerca di dire qualcosa di significativo *sull'arte*. Invece di accettare i limiti della parola che parla *dell'arte* (*anche quando a parlare sono gli artisti stessi*), la critica strutturalista e decostruzionista dei nostri giorni capovolge l'intera questione, e arriva a *negare* che tra il primario e il secondario vi sia un vero e proprio salto, tale da relegare il discorso della critica in una posizione subordinata rispetto al testo dell'opera d'arte (vedi lezione 6, p. 11). Guarda caso però, nota Steiner, sono i *non-artisti* a decretare che l'arte *non* gode di diritti speciali.

Torniamo ai nostri documenti d'autore: essi «ci fanno partecipare, fino a un certo punto, al mistero. “Mistero” è una parola cruciale in questo campo. Non dobbiamo temerla, ma incalzarla finché ci riveli la sua necessità e ci permetta di definirla» (p. 29). È ciò che Steiner ha tentato di fare. La necessità di ricorrere al termine «mistero» sta nel contributo che esso fornisce alla definizione della condizione umana. «È molto probabile che l'uomo sia tale, e che “confini” con le limitazioni di una “alterità” particolare e aperta perché può produrre musica ed esserne posseduto» (p. 31). Lo stesso vale per le altre arti.

Dobbiamo arrivare a lambire il confine che ci separa da questa alterità: l'arte è il veicolo che ci può condurre fin là. L'incontro che si realizza sul confine e l'ospitalità che dobbiamo allo straniero che, da quel confine, viene verso di noi fanno parte dell'esperienza dell'umano, che è quella di un sé che ha bisogno dell'altro per conoscersi e per trovare se stesso. Si può dire la stessa cosa anche in senso negativo: fuggiamo l'altro perché non vogliamo

incontrare noi stessi. Oggi, la «consapevolezza della nostra umanità diminuita, di tutto ciò che è letteralmente bestiale della nostra epoca micidiale e preda dei *gadgets*» è ciò *da cui fuggiamo*. Fuggiamo davanti alle «pressioni immediate del mistero attivo negli atti di creazione poetica e estetica» (p. 56), che ci parlano di noi; il «secondario è il nostro narcotico» (*ibidem*), che ci impedisce di guardare alla nostra miseria, e ci sottrae all'incontro con la vera presenza racchiusa nel testo primario.

C'è una riflessione ulteriore, che possiamo fare a proposito dell'incontro col mistero, propiziato dall'arte: se finanche gli artisti, con le loro testimonianze, possono condurci solo *fino a un certo punto*, ciò non dipende dal fatto che i soli esclusi siamo noi mentre essi possono varcare la soglia dell'ignoto. Non è vero, per Steiner, che gli artisti sono in un rapporto di effettiva intimità col mistero; non c'è un limite soltanto per la *verbalizzazione* dell'atto creativo. Steiner non vuole riproporre la tesi dell'artista come sapiente divino, tesi ovviamente cara agli artisti; vedremo che, semmai, la cifra del creatore umano è la sfida al creatore sommo (p. 194, sgg.) e non la condivisione del suo infinito sapere. L'arte non è una forma di conoscenza esoterica, ineffabile e incomunicabile ma in se stessa compiuta. Per Steiner, sembra vero piuttosto il contrario, nel senso che, a ben vedere, anche agli artisti è negata la *conoscenza* di quel salto nel mistero, che pure realizzano di fatto.

In altri termini, Steiner sembra pensare che il fruitore può ripercorrere *fino a un certo punto* il processo creativo dell'autore mentre costui lo porta a termine; il fruitore può ripercorrere da solo quel processo, attraverso l'opera d'arte, oppure con l'aiuto delle testimonianze d'autore. Tuttavia, tale processo resta in fondo *ignoto anche all'autore*. È un processo, questo, che resta ignoto a tutti quanti, sia a chi, come noi, lo ricostruisce partendo dall'opera ormai completata, sia all'autore stesso, che quel processo creativo l'ha comunque sperimentato su di sé. Il fatto di creare non implica che si *sappia* cosa sia la creazione. L'arte, in fondo, è un mistero tanto per chi la realizza quanto per chi la fruisce.

*L'arte sembra stare davvero al di là del conoscibile; non sappiamo come accade, non lo sa nessuno. Ma questa inaccessibilità conoscitiva al processo creativo fa il paio, per Steiner, con un altro impedimento: l'arte non sembra nemmeno consegnarci delle vere conoscenze su di noi e sul mondo, inviateci in dono dalle Muse. Anche senza sapere cosa sia l'arte, potremmo comunque ricevere delle*

conoscenze dalla sua cornucopia. Non è così per Steiner. Diversamente da Gadamer, egli non sembra affidarsi all'arte per *conoscere* di più e meglio il mondo; anche per questo, non sembra interessato a elaborare una nuova teoria o una nuova filosofia della letteratura o dell'arte, che ne legittimi la capacità conoscitiva. *La posta in gioco nell'arte non sembra essere una qualche forma di conoscenza*. La presenzialità dell'arte non sembra legata, per Steiner, a una penetrazione conoscitiva.

In altri termini, *l'etica della ricezione* non sembra avere una *finalità conoscitiva*: essa è sì indispensabile per ristabilire il primato del testo originale rispetto alla diffusione esorbitante del secondario: essa è sì la *conditio sine qua non* per garantire alla *vera presenza* dell'arte la possibilità di affacciarsi ancora nelle nostre vite. Ma il fatto è che la presenzialità, come vedremo, riguarda più la sfida della creatura nei confronti del suo creatore che la manifestazione, l'emersione di un ordine delle cose nascosto e sotterraneo. In Steiner il mistero resta fitto, e la gara in cui si getta l'arte è più che altro una prova di forza, è lo slancio di una volontà demonica o demoniaca che lotta con l'angelo e con il sommo creatore. Lo vedremo.

Per ora restiamo nel solco del già detto. L'etica è necessaria per segnalare l'obbligo di una risposta responsabile al messaggio dell'arte, che viene altrimenti trascurato e sommerso da esigenze esterne all'arte stessa. Le risposte attive, di cui si è parlato nelle ultime lezioni, nascono da un rispetto incondizionato per l'alterità del testo; esse sono le sole a propiziare l'avvento di quella *vera presenza*, che la forza poetica del linguaggio sa e può produrre quando riusciamo ad accoglierla responsabilmente. L'etica della ricezione a cui pensa Steiner deve essere intesa come un atto di fiducia e di ascolto nei confronti del testo, e va precisata nel dettaglio al fine di raccogliere tutte le energie necessarie ad attivarla. Non è un caso che, oggi, l'esigenza di un approccio etico al testo debba essere rivendicata *esplicitamente*; per Steiner, gli ultimi decenni sono stati monopolizzati da un'idea di critica letteraria che ha perduto ogni forma di rispetto per il primato della «forma creata».

Perché vi siano delle risposte attive all'arte occorre notare che esse nascono da un atteggiamento preliminare, che viene sommariamente definito come una *cortesia* testuale. L'etica della ricezione ruota attorno alla rinascita di questa cortesia. Ma, oggi, questa cortesia sembra essere scomparsa. In altri termini, la necessità di un discorso che rivendichi *espressamente* il carattere etico della fruizione di un testo letterario è già in se stessa il segno,

per Steiner, della nostra miseria attuale; in tempi non lontani, il rispetto nei confronti del primario era ancora ovvio. Oggi non lo è più, e per questo occorre ridefinire e re-imparare il senso del testo, ancorandolo a una visione etica del rapporto comunicativo alla base dell'arte.

Steiner, tuttavia, non dispera: nonostante tutto, la disposizione etica che egli chiama in causa farebbe ancora parte del senso comune. Il ritorno alle «cose stesse», qui rappresentate dalle opere d'arte, potrebbe ancora contare su uno strato di atteggiamenti civili e di attenzioni ospitali, che non sarebbero andati perduti, e si potrebbero indirizzare alla volta dell'arte. Si tratterebbe soltanto di organizzarli in forma nuova, cercando per essi anche delle *parole nuove*, che sappiano destarli e convocarli alla bisogna.

Dopo aver individuato il *fine* (la risposta responsabile all'arte) a cui si deve mirare, dopo aver esaminato alcune forme di risposta responsabile (si veda l'elenco delle risposte attive), ecco che Steiner intende analizzare più da vicino la composizione interna dell'*atteggiamento che ispira quella risposta*, e cerca altresì di illustrare i *mezzi* (la filologia), attraverso cui fornirla concretamente: le varie risposte attive di cui abbiamo parlato si nutrono di un sapere filologico ma sono anche il frutto di una disposizione etica. La risposta responsabile all'arte si sostanzia di un sapere ma è mossa da un sentire e da una spinta di natura etica.

Cominciamo dal *primo* punto: l'indicazione degli elementi che alimentano la disposizione etica nei confronti del testo. La prima mossa per metterli a fuoco consiste nello stabilire una analogia tra la ricezione artistica e i *riti di ospitalità* rivolti allo straniero che chiede asilo. L'arte e le opere d'arte sono il nostro straniero.

Si tratta di una mossa di avvicinamento al cuore del problema. L'analisi di Steiner è tanto cauta e sfumata quanto esigente. Una prima sponda è certamente quella offerta dal termine *cortesia*, come si diceva: ma è un termine che va precisato e soppesato con attenzione. In ogni caso, esso non può bastare per descrivere adeguatamente l'insieme degli elementi che formano la disposizione che si vuole isolare e mettere in risalto. Si vedrà anche che non è possibile trovare un altro termine davvero soddisfacente per qualificare in maniera icastica e onnicomprensiva questo arduo composto: sembra inevitabile che si resti *senza una parola di riferimento*. Steiner lo ammette apertamente, e tuttavia ciò non lo induce ad annacquare la

costellazione semantica a cui ritiene necessario appellarsi. Vediamo più da vicino come si articola la sua ricerca.

Perché dobbiamo chiamare in causa i riti di ospitalità per farci un'idea dell'etica della ricezione artistica? Perché siamo partiti da un'idea di arte come formulazione e invio di un messaggio a qualcuno. «Noi siamo gli “altri” che le vive significazioni della creazione estetica vengono a cercare. Dalla nostra capacità di accoglierle o rifiutarle, di rispondervi o di rimanervi sordi derivano in gran parte le loro necessità di riecheggiamento e di presenza» (p. 144). Le «intuizioni e cerimonie di incontro nel costume sociale» ci riguardano da vicino anche quando c'è di mezzo l'arte. Esse si propagano inoltre nel dialogo filosofico e religioso, sono attraversate da un «asse di significato che si estende nella metafisica e nella teologia» (p. 143). Anche il prolungamento dell'asse semantico dell'*ospitalità* nelle sfere del trascendente è rilevante per la ricezione delle arti. La prima implicazione del discorso di Steiner si mantiene nell'immanente, nella relazione etica con l'altro ma, alla fine, non potrà fare a meno di spingersi nel trascendente. Vedremo come.

Per ora insistiamo sull'ospitalità. Essa fa da contraltare alle “cattive maniere” e alle riduzioni praticate sistematicamente dalla teoria della letteratura nella sua versione militante. «In opposizione all'equazione tra testo e commento, che riduce la creazione estetica a un mero “pre-testo”, voglio sondare la forza strumentale del concetto di cortesia» (p. 144). Steiner sa bene che «la potenza etimologica di questa parola si è attutita»: è una parola che richiama l'ideale cavalleresco. Da essa si sprigiona «una quantità di associazioni precise e penetranti» (*ibidem*), che però non sono tutte direttamente implicate nell'atto di ricezione artistica. La «fenomenologia della cortesia» vuole raccogliere sotto lo stesso tetto gli incontri che abbiamo con noi stessi e quelli che «avvengono negli spazi illuminati del comportamento sociale, politico e morale»; nel suo senso classico, il termine *cortesia* può anche evocare le regole di ingaggio per l'imboscata finale o per l'ultima sfida, dove può verificarsi l'avvento di Dio, così come può cercare il modo di rivolgersi alla morte, di farle fronte. I riti cortesi si rivolgono a tutte le forme di estraneità: umana, misteriosa, divina.

«Ma il concetto che cerco di afferrare è allo stesso tempo più modesto e più elusivo. Vorrei ricollegare alla nostra esperienza e comprensione della forma significativa un'intuizione morale. Tuttavia, anche questa è una definizione troppo vaga e magniloquente. Non so esattamente come

esprimere una categoria perfettamente intelligibile in cui la morale, la cortesia, la fiducia percettiva possano apparire come niente altro che un concentrato di senso comune» (p. 145). Non si deve esagerare con le parole: Steiner non ama la solennità e la magniloquenza, anche perché si tratta di impastare la finezza e la responsabilità con il senso comune: il risultato deve essere un «concentrato di senso comune». Questo è il terreno solido che cerca Steiner per spuntare la lancia del radicalismo intellettualistico della critica decostruzionista.

La parola giusta non si fa trovare o forse non c'è. Steiner parla del *tatto*, come della forza attiva che dà forma a questo concentrato. Come toccare l'altro, come veniamo toccati da lui? «La posta in gioco è quella del comportamento civile [...] verso il sapore interiore delle cose» (*ibidem*). Interiorità, civiltà, sensibilità, intellegione, paura, desiderio: il composto che governa la nostra apertura verso l'alterità dell'arte è quanto mai variegato, e consiste nel tenere assieme impulsi opposti tra loro. Gli impulsi impliciti negli atti di accoglienza «sono precisamente quelli in cui si uniscono il desiderio e la paura dell'altro, i moti del sentimento e del pensiero che vorrebbero al tempo stesso difendere la nostra dimora particolare, individuale e aprirla all'esterno» (*ibidem*). L'intento di definire tutto questo e di condensarlo in una parola è destinato a fallire. «È una nozione generale che racchiude un campo vastissimo: diciamo dal controllo degli sfinteri - gran parte della semiotica decostruzionista si diverte a insozzare gli oggetti della sua attenzione - fino alla gravità cerimoniale del sacramentale. "Cortesia della mente", "scrupolo di percezione", "riguardi nella comprensione" sono approssimazioni rozze ma sono troppo specializzate» (p. 146). Non si può andare al di là di questo.

Lezione 8 (2 ore) 16.03.2023

*Ancora sulla libertà creativa*

Abbiamo parlato finora degli elementi necessari per formare l'*atteggiamento che ispira* una risposta responsabile all'opera d'arte, che è anche il *fine* di un'etica della ricezione come quella che Steiner cerca di elaborare; ora potremmo cominciare a guardare ai *mezzi* con cui rispondere concretamente al messaggio artistico. Prima di questo, però, bisogna fare ancora un

passaggio, ed esplicitare meglio i *presupposti assiologici* di questo atteggiamento. Non basta chiamare in causa certe *disposizioni d'animo* plasmate dalla cultura e dalla civiltà; bisogna anche precisare i *valori* che queste disposizioni si incaricano di difendere e di propugnare.

Steiner parla di un «postulato» (p. 148) e di certe «conseguenze» (p. 146) che ne discendono; possiamo anche usare questi termini, purché si tenga conto del fatto che abbiamo a che fare con un *giudizio di valore* che precede e *dà senso* alla cortesia testuale. Assumendo l'atteggiamento della cortesia, è per noi evidente che vi è una «priorità della forma creata» rispetto alla sua ricezione; questa evidenza è di tipo «morale e pragmatico» (*ibidem*), non avendo trovato un termine unico che riassume unitariamente il campo semantico di questi due aggettivi. In altre parole, chi si avvicina a un testo o a un'opera d'arte con uno «scrupolo di percezione», lo fa *perché* gli appare del tutto ovvio che «l'atto di dare vita a un'opera d'arte viene prima di qualsiasi altra modalità della sua esistenza successiva. Ha un diritto di precedenza: ha una priorità» (*ibidem*). Di qui il tributo che gli viene reso e il valore che esso riveste.

In primo luogo, c'è una priorità *temporale*. L'opera viene *prima*, anche se non esiste un inizio assoluto ma sempre un contesto, da cui essa prende forma. In secondo luogo, questa priorità cronologica ha il valore di una «forza *causale*. Il poema, il quadro, il componimento è la *raison d'être*, letteralmente il “motivo e la giustificazione di essere” delle interpretazioni e dei giudizi che suscita» (p. 147). Di che tipo è questa «forza causale»? «Il movimento temporale-ontologico che va dal primario al secondario è un movimento che va dall'autonomia - entro i limiti della potenzialità umana - alla dipendenza. Questo è di importanza cruciale» (*ibidem*). La causa dell'arte viene interpretata come una causa *libera*, che pone il suo interprete in una posizione di *dipendenza*: anche la libertà dell'interprete sarebbe dunque secondaria e dipendente.

Ciò si riflette anche nello *statuto* stesso dell'opera. In quanto «fenomeno di libertà», l'opera d'arte non ha alcuna necessità di essere ma «[p]uò essere o non essere. La risposta ermeneutico-critica, la sua messa in atto attraverso l'esecuzione, la visione o la lettura sono corollari dipendenti di questa libertà» (*ibidem*). L'opera dipende dalla libertà dell'autore ma questo vale a maggior ragione per la *ricezione* dell'opera, che evidenzia così una dipendenza



di secondo grado dalla libertà di chi l'ha creata. L'opera dipende dalla libertà del creatore, l'interprete dipende dall'opera e dal suo creatore.

Partiamo dalla prima dipendenza: quella dell'opera rispetto alla libertà di chi l'ha creata. Tale dipendenza connota l'*esistenza* stessa dell'opera, che è stata generata per libertà ed è perciò contingente. L'interprete può solo *assumere* questa contingenza, senza negarla ma anche senza abbassarla alla condizione di un materiale da plasmare nuovamente, mediante una interpretazione che si mette a gareggiare con l'opera creata. L'interpretazione critica non può infatti superare i limiti che le sono propri. *Nel suo essere opera critica e secondaria non può farsi opera primaria né può generare nuove opere primarie da se stessa.* «Se un'opera seria genera davvero tutte le sue letture e misletture successive, queste, per quanto possano essere inventive in se stesse, non generano - o se vogliamo essere eccessivamente cauti - non generano per forza, non generano per la loro propria natura ed essenza, ulteriori creazioni. Il commento genera commenti, non poesie nuove» (p. 148).

Steiner aggiunge qui un tassello importante al suo discorso. Se l'arte genera nuova arte attraverso il dialogo critico tra gli artisti, se la migliore critica dell'arte è l'arte stessa, non è invece possibile che l'intervento critico, anche il più libero e creativo, generi nuova arte. Se è vero che esiste anche una libertà della ricezione, questa è comunque di tipo secondario, e non reca i tratti della libertà effettivamente creativa. Tutto questo è dato per scontato da chi affronta l'arte «in base a quella cortesia di percezione che è il senso comune» (*ibidem*). «Mi sono appellato», dice Steiner, «alla consapevolezza della propria dipendenza o "secondarietà" ontologica e logica che prova in sé persino il più anarchico artigiano del riecheggiamento» (*ibidem*). Quello di Steiner è un richiamo all'onestà intellettuale: nel «momento della verità, se è onesto con se stesso, ogni commentatore, critico, teorico dell'estetica, esecutore, per quanto grande sia la sua maestria, preferirebbe essere fonte di un'enunciazione, di una forma primaria» (*ibidem*), che continuare nel suo lavoro secondario e derivato.

Abbiamo visto, a questo punto, quale sia il presupposto assiologico di fondo di un approccio responsabile e "cortese" alla forma creata: l'opera d'arte viene *prima* dell'atto interpretativo, in senso cronologico, causale e soprattutto assiologico. L'arte è *assolutamente libera* mentre la critica può essere libera solo in senso relativo. La sua libertà vale di più. Sono considerazioni «dettate dal senso comune dell'esperienza, della veracità, della

coscienza di noi stessi» (p. 148). Tutto questo ha il valore di un'evidenza per chi si dispone ad accogliere l'opera d'arte con la stessa sensibilità e con lo stesso rispetto che si devono allo straniero, quando bussava alla nostra porta. La base delle considerazioni svolte finora altro non è che il *sensus communis*.

Steiner ritiene però di dover approfondire ancora il rapporto tra la libertà della creazione e quella della ricezione; bisogna «esaminare più da vicino la nozione di “libertà» (p. 148). Adesso si tratta di porre più chiaramente la questione nei termini di uno «scambio tra libertà date e prese» (p. 150). Il riferimento dichiarato di Steiner è ancora il *sensus communis* ma egli sembra andare poco alla volta al di là dei suoi confini. L'elaborazione del concetto di libertà intrapresa ora sembra diventare qualcosa di più: una sorta di estrapolazione che, muovendo dal primato dell'opera su cui concorda chiunque sia in buona fede, finisce per far valere un rapporto per nulla scontato tra inspiegabilità, mistero, gratuità, presenza. Vediamo.

La libertà dell'arte è anzitutto una *libertà dall'interesse*: l'arte è disinteressata. Per Steiner, ciò significa che la sua stessa esistenza non è vincolata ad alcuna necessità imposta da un bisogno o da un interesse. L'arte nasce da un'ispirazione assolutamente libera: può essere o non essere, in senso radicale. Ma è solo per questo che il *sensus communis*, la cortesia, lo scrupolo intellettuale la considerano qualcosa di primario, a cui tributano il loro rispetto? La cortesia che riserviamo all'opera d'arte deriva solo dalla sua contingenza radicale, dal fatto che essa può essere o non essere, o non anche dalla forza della sua presenza, dalla grandezza che incarna? È legittimo, per il *sensus communis*, far *coincidere* la libertà creativa con la libertà di non creare l'opera?

Steiner sembra dirci che un'opera esiste solo perché un artista decide, sovraneamente, di farla esistere, laddove «sovraneamente» significa: senza una ragione fondante e senza l'intervento di circostanze esterne. Il suo modello sembra essere l'artista *bohémien*. Ma forse che la libertà dell'arte, per il *sensus communis*, anche per quello moderno, non si dà *anche* in presenza di una commissione, di un incarico pubblico o privato, di una contingenza esterna alla volontà dell'artista purché il risultato sia degno di nota? Se muoviamo dal *sensus communis*, è del tutto ovvio pensare che l'artista sia comunque libero di far sentire la sua mano, il suo tocco in tutto ciò che fa. La produzione di un'opera d'arte su commissione non la rende *di per sé* meno libera, se per libertà si intende l'affermazione di uno sguardo originale e personale, o il

fatto stesso di non essere sottoposto alle costrizioni dei lavori più faticosi e massacranti.

Per il senso comune, non è affatto ovvio parlare del concorso di fattori esterni all'ispirazione individuale dell'artista come di una «prospettiva banale e contingente» (p. 148). Dicendo questo Steiner oltrepassa dunque il senso comune e i suoi assunti più ovvi: ne discende che egli fa coincidere la «natura disinteressata della vera arte» con l'esistenza gratuita delle sue opere, con la «gratuità assoluta» (*ibidem*), di cui sarebbero portatrici. Cosa che estremizza un certo modo di intendere l'ispirazione, facendo coincidere la libertà della motivazione con la forza dell'opera. Come che sia, occorre mettere in relazione, per Steiner, la libertà dell'arte con quella della sua ricezione.

Non siamo padroni della nostra vita, dunque non siamo liberi, e tuttavia «il suggerimento di una libertà smarrita o da riconquistare - l'Arcadia dentro di noi, l'Utopia davanti a noi - bussava alla soglia più remota della psiche umana» (p. 149). Si può anche essere liberi di rifiutare l'arte ma non è di questa libertà che si parla quando la si rifiuta: «coloro che sono privi di libertà» possono rivendicare il «diritto assoluto di dire no all'arte» (*ibidem*). Ma il «“diritto” è l'antitesi per essenza della “libertà”» (*ibidem*).

La libertà su cui si fonda l'arte porta invece a un incontro, in cui la condiziona umana trova un accesso a qualcosa che le è altrimenti negato. La libertà essenziale ci viene data ma ci può essere data solo se la accettiamo da un altro, che ce la porge. Determinante è la dimensione dell'incontro, su cui Steiner insiste in maniera particolare: questo vale, in fondo, anche per la libertà anarchica della creazione. «Laddove l'arte e la poetica, imperativamente contingenti nel loro avvenimento e nella loro forma intelligibile, incontrano il potenziale ricettivo di uno spirito libero, succede ciò che si avvicina il più possibile a una realizzazione esistenziale della libertà. In un certo senso, ci vogliono due libertà per crearne una» (p. 150).

«È necessaria un'ulteriore chiarificazione» (*ibidem*). Steiner si affida, non a caso, a termini come «chiarificazione», «esame», «definizione»: la sua è una ricerca dell'esattezza e della precisione analitica, possibilmente della conferma sperimentale. Non rivendica uno statuto *ad hoc* per le scienze dell'uomo, come Gadamer. Tuttavia, l'aspetto fondamentale della libertà dell'arte può essere afferrato in tutta la sua radicalità proprio quando viene messo a confronto con le scienze sperimentali: queste ultime, infatti, debbono sempre partire dai cosiddetti «dati di fatto». Analogamente, anche la

differenza tra opera e commento rimonta a un divario ontologico: la genesi degli atti interpretativi «è marcata dalla dipendenza» (p. 147).

Il commento viene dopo, nel senso che non può che rivolgersi a un'opera già esistente: parte da un dato preesistente. Qualcosa di simile vale anche per le scienze sperimentali nei confronti della realtà: anch'esse vengono «dopo». Gli oggetti dell'indagine scientifica, «per quanto incerto sia il loro statuto di realtà al di fuori dell'ipotesi e dell'osservazione che li riguardano» (p. 150), sono anteriori e determinanti, e dunque le conoscenze scientifiche che li riguardano sono in fondo imposte da essi: altra cosa è «l'avvento alla presenza del processo creativo» (*ibidem*), che non ha una vera ragion d'essere.

La critica e la scienza in generale sembrano allora segnate dalla posteriorità e dal principio di ragione; l'arte no. «Soltanto nel processo estetico esiste la libertà assoluta di “non essere pervenuto all'essere”. Paradossalmente, è questa possibilità di assenza che dà una forza autonoma alla presenza dell'opera» (*ibidem*). Anche per questo alla libertà anarchica della creazione deve corrispondere un'altra libertà, benché di rango inferiore, come quella della cortesia e del tatto. Vedremo, inoltre, che la questione della libertà incondizionata della creazione si affaccerà di nuovo nel modo in cui Steiner rileggerà l'antico motivo della *mimesis*: l'arte non cerca di imitare il mondo, assumendolo come un presupposto, ma intende rifarlo in nome di una contro-creazione. Vedremo, appunto.

A questo punto, il quadro teorico di Steiner è diventato più chiaro: ormai, si può stabilire che l'etica della ricezione è solo il punto di avvio di una cammino che ha come meta una *teoria dell'atto creativo*, come libertà. La libertà della ricezione, di ordine minore deve favorire l'incontro con la libertà di ordine maggiore, con l'alterità dell'arte e del mondo. Il discorso di Steiner finisce così per rimettere al centro il tema della creazione artistica, pur dando notevole spazio al momento della ricezione: la creazione assume addirittura in lui un rilievo cosmico (l'arte come riproduzione del *fiat lux*), e la ricezione torna ad essere una sorta di ripetizione dell'atto creativo, come nell'ermeneutica e nelle teorie dell'arte ottocentesche.

Lezione 9 (1 ora) 17.03.2023

*I mezzi della risposta attiva: la filologia (1)*

Dopo aver considerato l'*atteggiamento che ispira* la risposta responsabile all'arte e i *valori* che sorreggono questo atteggiamento, è arrivato il momento di affrontare la questione dei *mezzi* con cui possiamo effettivamente dare una risposta all'altezza del compito che ci spetta: comprendere il messaggio dell'opera d'arte e l'opera stessa come un messaggio.

Per *rispondere* in modo adeguato a un'opera d'arte, che è di per sé linguistica in senso lato, occorre imparare a rispondere andando a scuola dalla *filologia*, dall'*amore per il discorso*, per la *parola*, la *lingua* e il *linguaggio*. Si tratta di affinare, attraverso l'idea che ha Steiner della filologia, la nostra capacità di *ascolto* e di *tatto* nei confronti del testo. «Quando ci troviamo faccia a faccia con la presenza di un significato offerto che chiamiamo testo (o quadro o sinfonia), cerchiamo di ascoltare la sua lingua. Come faremmo con la lingua di uno straniero eletto che venisse verso di noi» (p. 151).

Il primo gesto che rivolgiamo a questo straniero è sempre un *atto di fiducia*: «il movimento che ci avvicina alla comprensione, alla ricezione dell'opera estetica incarna un atto di fiducia iniziale e fondamentale» (*ibidem*). Senza «questa scommessa sull'accoglienza nessuna porta può aprirsi quando bussava la libertà» (*ibidem*). Steiner insiste sul motivo della libertà creativa, e lo lega anche stavolta alla nostra libertà di rispondere; se apriamo la porta con cortesia e fiducia, dobbiamo però cominciare subito a tendere l'orecchio. La fiducia si traduce in attenzione: l'attenzione per la lingua diventa lo studio del suo livello primario, quello *lessico-grammaticale*. Del resto, la competenza lessico-grammaticale, che dobbiamo acquisire, non è un obiettivo puramente tecnico ma serve a «raggiungere la più alta precisione nell'ascolto» (p. 152). *L'ascolto* è la forma dell'esperienza che possiamo avere quando c'è di mezzo la parola letteraria, ed è anche il motore del nostro studio.

«La *cortesia lessicale*, primo passo nella filologia, ci fa frequentare assiduamente i grandi dizionari, sia generici che specializzati» (*ibidem*). Se leggiamo testi letterari scritti nella lingua che parliamo abitualmente, «cerchiamo di accertare lo statuto storico, sociale, eventualmente locale o dialettale dell'idioma proprio al poeta. Se i testi sono in una lingua straniera - e l'esempio più intenso dell'alterità e della libertà di essere dell'altro è

quello dei nostri incontri con lingue che non sono le nostre - ci impegniamo nello sforzo frustrante di padroneggiare quell'altra lingua o accettiamo l'umiliazione di doverci affidare a una traduzione» (*ibidem*). Steiner parla non a caso di umiliazione; anche se spesso non possiamo fare a meno di provarla, è importante che continuiamo a sentirla come tale.

A cosa servono i dizionari, soprattutto i dizionari storici della lingua? Ad acquisire la capacità di «*udire* il dispiegamento della continuità e dei cambiamenti storici nelle singole parole e nei corpus testuali in cui queste parole svolgono un ruolo organico» (*ibidem*). Lo studio lessicale è il primo gesto di fiducia: esso ha fiducia nella possibilità di affinare l'ascolto ed entrare sempre più nella vita dei significati. Rispetto a Gadamer, che parlerà di *ascolto della parola* soprattutto per la sua risonanza, non solo fonica ma anche silenziosa, Steiner sembra privilegiare la capacità di sentire la *stratificazione semantica del lessico nel corso del tempo*, la risonanza dei significati rispetto alla disponibilità ad abbandonarsi ai riecheggiamenti della lingua. Sappiamo che non è possibile separare questi due registri, che cominciano a propagare le loro onde solo se vengono tenuti assieme; proprio questo farà Gadamer in *Testo e interpretazione* (1983), e lo farà in maniera del tutto originale. Resta il fatto però che egli non sottolinea, come invece fa Steiner, la coltivazione filologica dell'ascolto. Lo vedremo.

Ascoltare da vicino «la poesia, il dialogo teatrale o il passo descrittivo in un romanzo» significa soprattutto, per Steiner, avvertire le fasi anteriori nella vita delle parole, «il racconto della storia anteriore, delle trasmutazioni avvenute nelle connotazioni e persino nei significati principali. Gradualmente, la nostra ricezione si affina» (pp. 152-3). Il suo primo interesse va, anche nel caso della letteratura, alla semantica storica.

L'intensità dell'incontro con la parola poetica sembra scaturire anzitutto dalla capacità di discriminare le sue sfumature semantiche: è soprattutto questo che rende unico l'incontro con l'arte. Dall'ascolto al tatto: attraverso il «tatto lessicale, il lettore-ascoltatore riesce gradualmente a discriminare, in modo quasi subliminale, tra, diciamo, il peso, le rugosità, l'apertura di significato, il "tocco" della stessa parola - ma non è la stessa - in pagine di Milton, di Marvell o di Dryden, che sono state scritte, e questa è la cosa affascinante, quasi contemporaneamente» (p. 153). Si noti, dunque, qual è l'aspetto più affascinante per Steiner: questo passo è molto istruttivo.

Vi è poi un secondo livello, oltre a quello lessicale: qui entrano in gioco la *grammatica* e la *sintassi* della lingua. Ma anche qui, come nel caso del lessico, l'obiettivo da raggiungere non è quello della semplice competenza tecnica ma lo sviluppo di una «sensibilità precisa alla sintassi, alle grammatiche, che sono i nervi della forma articolata» (*ibidem*). Ascolto e tocco lessicale si evolvono in una capacità di palpazione del corpo linguistico, che ne avverte la complessione interna. Siamo sempre nel campo dell'esperienza, dunque.

Il punto importante su cui Steiner ci induce a riflettere è la connessione che vuole evidenziare tra *grammatica/sintassi*, *stile* e *retorica*. Questi tre ambiti vanno presi non separatamente ma nella loro connessione dinamica. Steiner non è un sostenitore, tanto per cominciare, della «grammatica generativa» di Chomsky, nel senso che ha forti riserve nei confronti dell'idea che le strutture portanti della grammatica e della sintassi sarebbero qualcosa di simile «alle sequenze, alle regole e alla punteggiatura del codice genetico» (p. 153). In altri termini, le strutture sintattico-grammaticali delle lingue non sono situate, per Steiner, allo stesso livello di profondità del DNA, e non sono dettate in maniera simile alla replicazione genetica. Infatti, anche ammesso e non concesso che esistano delle costrizioni universali a produrre frasi grammaticali, i «modi in cui le diverse lingue tracciano il catasto del mondo fenomenico e lo segmentano, i modi in cui situano le esperienze dello spazio e del tempo - i tempi, i modi verbali - sono opzioni grammaticali dirette e atti performativi; e sono fundamentalmente diversi a seconda delle culture e delle epoche» (*ibidem*).

Le diverse grammatiche forniscono altrettante possibilità di strutturare la nostra esperienza, a tutti i livelli: il modo atemporale e orizzontale dei verbi ebraici è alla base dell'atemporalità della profezia e della concezione di Dio; le regole della sintassi latina rendono possibile «la chiarezza spietata, la rabbia di definizione e il carattere definitivo (*perfectum*) del diritto romano» (p. 154). Le regole sintattico-grammaticali sono alla base dello *stile*. Il lettore-grammatico, che Steiner cerca di delineare, «ascolta, palpa i mezzi del significato sotto la pelle; incontra la struttura dei nervi e delle ossa sotto il verso e sotto la frase, sotto le relazioni cromatiche della tela, sotto le proporzioni della navata; impara a udire le relazioni di tonalità e di tessitura che sono la grammatica della musica» (*ibidem*).

La sfida sta nello riuscire a fare di questa sensibilità anatomica la via di accesso e il punto di arrivo della nostra *sensibilità per lo stile*. Riusciamo ancora a malapena a sentire la tensione tra «la parte conservatrice della lingua, che cerca la sua legittimazione nei precedenti e nell'utile finzione della "correttezza", e la parte innovatrice, che infrange le regole in modo creativo» (*ibidem*). Ma l'aspetto genuinamente grammaticale della comprensione di un testo letterario «si presenta [...] come una percezione affascinata e informata di ciò che cambia nell'anatomia dello stile e del discorso, di ciò che cambia nelle grammatiche della tonalità o dell'atonalità in musica» (*ibidem*). *Grammatiche della creazione* è il titolo di un importante volume di Steiner dedicato al significato del creare artistico: le grammatiche non sono di per sé conservatrici, perché anzi «vivono nella ribellione» (p. 155). Si vedano, al riguardo, alcuni esempi di forzatura grammaticale tratti da Shakespeare e Wallace Stevens (pp. 156-7).

Infine, la *retorica*. Steiner sembra volerci dire che la retorica mobilita e mette in azione gli elementi della grammatica e della sintassi: la perdita di contatto con la retorica è anzitutto dovuta a un appannamento della nostra familiarità con la grammatica e la sintassi. «La retorica è l'arte di caricare di un effetto significante le unità lessicali e grammaticali di enunciazione. Una statua, un edificio hanno la propria retorica, il proprio modo di presentarsi» (p. 155). Le figure retoriche sono «azioni di sintassi» (*ibidem*); ogni singolo tropo è una «grammatica in azione» (*ibidem*).

Anche qui si tratta di recuperare qualcosa che è andato perduto. «Poiché ci manca una sensibilità spontanea per gli avvenimenti vitali della grammatica, abbiamo virtualmente perso ogni capacità di valutare l'elemento retorico. Anzi, questo termine ha assunto oramai dei riflessi vagamente peggiorativi» (*ibidem*).



