

Il piacere di leggere: per un'erotica della narrazione

Attilio Scuderi – Università di Catania

Piaceri solitari o piaceri solidali?

La temperie di studi neuroscientifici – con le derivazioni critico-letterarie di *Literary Darwinism* e *Literary Cognitivism* – ci ha spinto negli ultimi anni a ritornare ai fondamenti dell'esperienza narrativa come elemento specie specifico delle culture umane. Tale diversificata temperie critica, nelle sue più avvertite formulazioni, ci invita a ripartire dalla dimensione narrativa come elemento base della costruzione del senso del reale, e dai “vantaggi” evolutivi che le pur “costose” pratiche artistiche hanno sedimentato nelle culture storiche. Essa ci induce dunque anche a rivalutare, darwinianamente, la dimensione erotica e del piacere come strumento anch'esso specifico della selezione naturale e culturale¹. Tale riflessione è oggi vitale, in un frangente in cui la pratica della lettura intensiva è sempre meno praticata e soppiantata da forme di ricezione estensive e immersive. Proviamo dunque a riannodare alcuni elementi di un dibattito che ci pare ineludibile per una definizione di lettura e di letteratura, in questo nuovo millennio. E partiamo da un confronto, serrato, tra due dei maggiori critici degli ultimi anni.

In un testo celebre, *How to Read and Why* (2000), Harold Bloom ha infatti costruito una grammatica non poco prescrittiva della lettura che, tra intuizioni interessanti e riflessioni condivisibili ma consolidate, afferma un'idea di piacere estetico a dir poco solitaria, se non onanistica. In sintesi: ogni lettura che storicizzi un testo è puro determinismo ideologico; si legge solo per se stessi, per rafforzare il proprio io e i suoi *interessi*; i piaceri della lettura sono egoistici, occorre diffidare di chi si ostini a trovare una relazione quale che sia tra esperienza della lettura e bene pubblico; un'etica della lettura non è altro che pura manipolazione dell'atto estetico, il quale non trascende, mai, l'io, questo invito e solitario campione di una storia che a suo nome va, serenamente, superata, se non cancellata².

Alcuni anni dopo, in un bel libro dal titolo non casuale *Un'etica del lettore* (2007), Ezio Raimondi, e con lui almeno parte della cultura estetico-letteraria continentale, gli rispose: la lettura è sempre incontro con l'Altro, e dunque come atto dialogico essa trasforma costantemente e felicemente la solitudine in

¹ Sul tema degli approcci cognitivisti si vedano almeno gli utili e documentati studi di A. CASADEL, *Biologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2018 e M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Cortina, 2018.

² Cfr. H. BLOOM, *Come si legge un libro (e perché)*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 13-20.

socievolezza; ogni testo è un esperimento della propria molteplicità in quanto «epifania dell'altro, traccia fragile e finita dell'umano»³.

Da un lato l'ideologia (nemmeno troppo nascostamente iperliberista) di un io estetico vincitore e tiranno nel suo *interesse* per un piacere monologico, a discapito di un'esperienza storica del testo narrativo-poetico-performativo-letterario che si costruisce invece come relazione politica (sin dalla *pólis*, appunto: in una battuta, pensare a una fenomenologia della lettura ideologicamente "solitaria" di autori come Sofocle, o Shakespeare, espressioni di quelle particolari tradizioni linguistiche politiche e sceniche, è pura contraddizione argomentativa); dall'altro un'idea relazionale della lettura come atto dialogico ed ermeneutico, in cui l'io e il noi si trovano, si incontrano e scontrano, e infine si riconoscono quali soggetti di una comune cittadinanza. Due idee di cittadinanza, appunto, estremamente differenti, ma anche due dimensioni antitetiche del piacere estetico. E se c'è un limite, almeno in parte, che si può attribuire alla bella riflessione di Raimondi è quello di tenersi lontano dall'affrontare apertamente il ruolo della sfera edonistica del piacere della lettura, e del restare di conseguenza implicitamente vicino a un'idea kantiana di piacere estetico, distinto dal piacevole dei sensi e radicato essenzialmente nell'esperienza conoscitiva⁴.

Viviamo un tempo in cui l'ideologia capitalista e consumista (nascosta e pervicace, tanto più pervicace in quanto nascosta) ha cristallizzato tre assunti che la pratica e l'insegnamento dell'esperienza estetica (e dunque della letteratura, come arte tra le arti) hanno un estremo interesse – politico e culturale – a sovvertire.

Assunto numero uno: il piacere è tale in quanto esperienza del soggetto separato dal mondo, che dal mondo afferma la sua distanza e su di esso pone l'ipoteca della sua supremazia.

Assunto numero due: tra piacere e conoscenza c'è un rapporto di reciproca negazione: dove compare l'uno, l'altra si nega.

Assunto numero tre: il piacere estetico o è *immersivo* o non è. L'arte dà piacere nella misura in cui si fonde e si confonde con la realtà saltando e cancellando ogni *mediazione* simbolica (intellettuale, culturale, percettiva).

Ma è davvero così? Proviamo ad andare indietro, strategicamente, per poi compiere un passo avanti, fino a noi.

³ E. RAIMONDI, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 20.

⁴ Nella *Critica del Giudizio*, I § 3, Kant inizia il processo di separazione tra bello, piacere e piacevole che sarà uno dei *leitmotiv* della sua *Kritik*: «Piacevole (*Angenehm*) è ciò che piace ai sensi nella sensazione (*Empfindung*)» e che come tale è sempre legato a un interesse, mentre il piacere del bello è sempre disinteressato; cfr. I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 74-75.

Antichi (e meno antichi) piaceri

Nel quarto libro dell'*Odissea*, l'ultimo della Telemachia, si conclude la *detection* del figlio, il suo romanzo di formazione. Menelao, l'eroe che a differenza del padre Odisseo ha concluso con successo il suo ritorno, ha regalato a Telemaco la sua storia, una delle più belle narrazioni del poema, la *novella di Proteo*, il dio metamorfico del mare che l'eroe greco ha affrontato e sconfitto recuperando così il suo *kosmos* di Sparta. Alla fine del loro incontro, al centro di un simposio, Menelao offre a Telemaco di restare ancora con lui per narrargli altre e nuove storie. Telemaco però declina l'invito:

Atride, non trattenermi qui a lungo. / Certo, soggiornando io starei tutto un anno / da te, e non avrei nostalgia della casa e dei genitori: / perché godo terribilmente (*terpomai ainos*) a sentire i racconti / e le tue parole. Ma già i compagni sono in ansia per me (*Od.* IV, vv. 594-598)⁵.

Telemaco è cresciuto; sa che le storie, anche quelle che ci fanno sperimentare il piacere ed estinguono i nostri dolori più profondi, finiscono, *devono* finire. Ha imparato quello che le pratiche narrative ci insegnano ad accettare sin dall'infanzia: la fine. Il suo romanzo di formazione si è concluso; ora può partire. Questo brano è il frutto di una riflessione antropologica secolare sulla narrazione, rielaborata e raffinata nell'officina ellenistica di Alessandria nel III secolo a.C., quando viene infine redatta la versione che leggiamo; esso è dunque una testimonianza eccezionale dell'antica pratica edonistica dell'ascolto poetico, di quel piacere erotico condiviso nel convito in cui la tradizione epica diventa godimento sociale. In quella gigantesca grammatica delle relazioni sociali, mentali, simboliche, religiose ed estetiche che sono i poemi omerici, il racconto e l'arte della parola sono un piacere psicofisico al quale si resiste a patto di sapergli cedere quando è necessario (si ricordi l'aforisma di Gorgia per il quale "la tragedia è un inganno, per il quale chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non si lascia ingannare"). I processi mimetici e rappresentativi sono dunque insieme fonte di crescita e maturazione – *Bildung* – e addestramento all'edoné, alla pura gioia. Non a caso nella *Poetica* (IV sec. a.C.) – il primo trattato di "critica letteraria" della storia – Aristotele riarticola questa antropologia edonistica della *mimesis*; l'uomo, spiega il filosofo, ha bisogno di imitare perché così apprende le sue prime conoscenze e grazie all'imitazione impara ludicamente a godere del mondo, a provare piacere:

⁵ OMERO, *Odissea*, vol. I, libri I-IV, a cura di A. Heubeck, S. West, trad. it. di G.A. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1993.

Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (è in ciò che l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato a imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti gioiscono delle imitazioni (*to chairein tois mimemasi pantas*)⁶.

La *poiesis* è dunque piacere della conoscenza e conoscenza del piacere, l'uno inestricabile dall'altra; l'imitazione di azioni umane è liberazione – *katharsis* – dal negativo emotivo (paura-phobos, pena-eleos, dolore-pathos) e apertura gnoseologica ed empatica, attraverso una forma particolare e complessa di godimento: diventiamo pienamente animali sociali solo attraverso il *piacere erotico-conoscitivo* dell'imitazione e della narrazione. Su questa teoria edonistica, cognitiva e sociale del piacere mimetico-narrativo si muove l'esperienza antica di quella che noi oggi chiamiamo *letteratura*. Così nell'Epistola ai Pisoni o *Ars poetica* di Orazio, solo per vulgata autore simbolo dell'armonia razionale dell'arte, in pochi e densissimi versi troviamo una teoria erotica dell'arte narrativa su cui è utile ragionare:

Prendete, o voi che scrivete, un argomento adeguato / alle forze e riflettete non poco se il peso sia compatibile o no / con le spalle che avete. Chi avrà scelto secondo coscienza / avrà certo parola felice e un ordine chiaro. / In questo, se non mi sbaglio, sta dell'ordine la grazia (*venus*) e il pregio: / che ciò che va subito detto dica subito chi s'è preso l'impegno / di dar vita a un poema; (*promissi carminis auctor*) tutto il resto lo tralasci per ora / e, differendolo, questo scelga e quest'altro trascuri (*hoc amet, hoc spernat*)⁷.

Un brano eccezionale per concentrazione di valori poetici e culturali (e molto meno noto del più celebre ammaestrare dilettaando del *miscere utile dulci*); l'autore, di cui si afferma il ruolo per una delle prime volte così chiaramente, è un amante. Nel suo lavoro retorico di *inventio* di argomenti appropriati, *dispositio* di un lucido ordine narrativo, *elocutio* della parola faconda, l'autore dovrà scegliere il detto e soprattutto il non detto, cosa dichiarare e cosa ritardare; come un retore che costruisce la sua orazione, o ancor meglio come un amante nel gioco erotico; né più né meno⁸.

Nella tradizione antica dunque, tra mondo greco arcaico e classico e mondo ellenistico-romano, un consolidato filone di riflessioni e rappresentazioni

⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 124-125 (con alcune modifiche). Si noti che la sfera del piacere in Aristotele è espressa col verbo *chairein*.

⁷ ORAZIO, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 168-169.

⁸ Sul brano acute riflessioni in N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 78-79.

dell'atto poetico vede creazione e ricezione come gesti gemellati e speculari (è già questo un assunto di eccezionale modernità, su cui torneremo); la riuscita dell'esperienza poetica e mimetica è così individuata nella capacità di mobilitare una serie articolata di funzioni e una gamma diversificata di piaceri concorrenti: sociali, erotici, gnoseologici, linguistici.

A questo filone si legheranno, nel tempo, rappresentazioni più tarde dell'atto poetico e narrativo: solo una visione sorpassata se non anacronistica delle culture medievali, ad esempio, non vede la ricchezza di pratiche poetiche e sociali ludico-erotiche dei *Carmina Burana* (XII-XIII secolo), o l'idea edonistica della poesia che attraversa il più volte riscritto e raffigurato *Roman de la Rose*, dal finale volutamente ed esplicitamente erotico e sensuale⁹; oppure, per restare nell'alveo dei testi "canonici", si pensi alla novella di Madonna Oretta del *Decameron* (VI, 1), centrale sul piano strutturale e tematico (non a caso la cinquantunesima delle cento), la quale funge da riflessione metapoetica sull'arte del narrare. Un cavaliere promette alla dama di accompagnarla per via con una storia tra le più belle mai narrate; ma il suo dire è zoppo e stentato, e dunque lei lo congeda con un detto folgorante:

Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè. – Il cavaliere, il quale per avventura era molto migliore intenditor che novellatore, inteso il motto, e quello in festa ed in gabbo preso, mise mano in altre novelle, e quella che cominciata aveva e mal seguita, senza finita lasciò stare¹⁰.

Testo duplice, simbolicamente "fallico" e profondamente femminista, la novella di Madonna Oretta racconta la vendetta del piacere femminile nei confronti della superbia maschile del "ben condurre"; le metafore gemellate del viaggio, della narrazione e della ricezione narrativa si dispiegano sotto il segno di un piacere che è esplicitamente erotico e profondamente intellettuale (l'una cosa non esclude l'altra, anzi); un piacere che dell'eros conosce – torniamo ad Orazio – l'esperienza come *Erfahrung*, ovvero l'andamento sapiente e le giuste pause, mentali e fisiche, emotive e conoscitive.

E viene in mente, per spostarci verso il moderno ma con un occhio sempre rivolto all'antico, l'acuta definizione di esperienza estetica e narrativa fornita da Viktor Šklovskij nel suo saggio sull'intreccio e sullo stile:

⁹ Sul tema rimando ad A. BARBERO, a cura di, *La voglia dei cazzi e altri fabliaux medievali*, Vercelli, Effedi, 2020 e soprattutto ad A. PIOLETTI, *Filologia e critica. Contro gli stereotipi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 141-167.

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1992, vol. II, p. 719.

Perché il discorso poetico è così – tortuoso, difficile – da rendere balzubiente il poeta, strano e insolito il lessico, non usuale la disposizione delle parole? [...] Perché Ovidio facendo dell'amore "l'arte di amare", consigliava di non affrettarsi nella voluttà? La strada dell'arte è una strada tortuosa, una strada sulla quale il piede sente le pietre, una strada che torna indietro. Una parola si accosta all'altra, una parola *sente* l'altra, come una guancia l'altra guancia. Le parole si scompongono, e al posto di un complesso unitario, al posto della parola pronunciata automaticamente, estratta come una tavoletta di cioccolato dalla macchina automatica, nasce la parola-suono, la parola-movimento articolatorio¹¹.

Il piacere estetico, da Ovidio in poi, si mescola e contamina con quello erotico; l'arte della parola è una erotica della parola, guancia a guancia, che ha bisogno di sentire il tempo nell'indugio e nella tortura del piacere trattenuto, che gioisce di un senso che lentamente emerge dallo *straniamento* del mondo. L'erotica della parola ci restituisce come visione la quotidianità e sostituisce l'eros dell'enigma linguistico alla soluzione denotativa del semplice nominare il mondo: certo, è il refrain strutturalista della letterarietà e della funzione poetica che insiste sul messaggio, ma declinato da Šklovskij in modo geniale e suggestivo. Tra l'altro, ci ricorda il critico russo, l'arte è un sentire l'atto della produzione e della ricezione come momenti mediati, è consapevolezza della mediazione, piacere della mediazione.

Siamo giunti dunque all'erotica della parola. La storia della letteratura occidentale moderna è ben ricca di rappresentazioni eloquenti del piacere di leggere, piacere proprio della pratica della ricezione silenziosa del testo, in particolare di quello romanzesco. Il genere romanzo, come forma comunicativa prettamente riflessiva, ama d'altronde autorappresentarsi e dunque mettere in scena proprio l'atto stesso della lettura con le sue croci e le sue delizie. Gli esempi, più che noti, sono innumerevoli: per restare su testi canonici, si va dalle letture cavalleresche di Don Chisciotte alle notti di appassionata immedesimazione fantastica della famelica e compulsiva lettrice che è la flaubertiana Madame Bovary; per giungere a quella sorta di summa del piacere erotico della lettura che è il *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino¹².

Meno considerato è almeno in parte il tema del piacere critico-interpretativo. Per venire al secondo Novecento, Elias Canetti spenderà parole mirabili sul tema del piacere del linguaggio che sta alla base dell'azione poetica ma anche di quella interpretativa e della lettura. Esiste anche una non indifferente erotica filologica:

¹¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-28.

¹² Sul tema si veda R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Lo scrittore è dunque uno [...] che alle parole tiene moltissimo, che tra di esse si aggira con lo stesso piacere che tra gli uomini [...], che è capace di tirare via le parole dalle loro sedi per poi reinsediarvele in maniera da farle cadere proprio a pennello, e le interroga, le saggia, le vezzeggia, le lacera, le piolla, le imbelletta con rispetto e devozione¹³.

Erotica poetica ed erotica filologica si intrecciano, dunque, come in uno dei testi più intensi di Edward Said:

La letteratura coincide con le parole, parole di cui viene fatto un uso più complesso e sofisticato, per convenzione e originalità, dell'uso comune in altri ambiti sociali [...]. La letteratura ci offre il più elevato esempio di parole in azione e [...] rappresenta la più complessa e gratificante delle pratiche verbali¹⁴.

Ed è proprio da qui, dunque, che dobbiamo ripartire; nel processo interpretativo e nelle sue istituzioni, tra piacere e lettura, dove si è prodotto un cortocircuito storico da comprendere e recuperare.

Critica erotica: Sontag, Barthes, Brooks

Nel suo *Contro l'interpretazione* (1967) Susan Sontag ha posto un problema ancora attuale, fornendo ad esso prove di risposta di non minore attualità: quale ruolo gioca la mediazione critica nella riduzione o nella promozione del piacere estetico? E cosa intendiamo per atto estetico e per oggetto estetico? Proviamo a ripercorrere la sua argomentazione, spesso oggetto di semplificazioni a dir poco riduttive e da vetrina intellettuale (pur consapevoli che il quadro sociologico e culturale, da quel momento, ha subito trasformazioni rilevanti, di cui daremo conto alla fine della nostra riflessione). Sul ruolo della mediazione critica, diceva la Sontag:

In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte [...]. La vera arte ha la facoltà di innervosirci. Ridurre l'opera d'arte al suo contenuto e poi interpretare *questo*, significa addomesticarla. L'interpretazione rende l'arte docile e accomodante [...]. Il valore più alto e liberatore che esista nell'arte – e nella critica – d'oggi è la

¹³ E. CANETTI, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 385-386, con qualche modifica; sul tema si veda A. SCUDERI, *L'arcipelago del vivente. Umanesimo e diversità in Elias Canetti*, Roma, Donzelli, 2016.

¹⁴ E. SAID, *Umanesimo e critica democratica*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 86. Said ripercorre le belle riflessioni di R. POIRIER, *The Renewal of Literature*, New York, Random House, 1987, pp. 133ss.

trasparenza. S'intende per trasparenza il fare esperienza della luminosità della cosa in sé, delle cose per quello che sono. È questa per esempio la grandezza dei film di Bresson e di Ozu e della *Règle du jeu* di Renoir [...]. Il fine di ogni commento sull'arte dovrebbe essere oggi quello di rendere le opere d'arte – e per analogia la nostra stessa esperienza – più reali, e non meno reali, per noi. Funzione della critica dovrebbe essere quella di mostrare *come mai è quello che è*, o anche *che è quello che è*, e non *che cosa significa* [...]. Anziché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte¹⁵.

Con buona pace di chi fa della Sontag la portatrice di un messaggio di semplice sdoganamento dei generi pop e delle arti minori, o ancor peggio di promozione di forme di de-realizzazione estetica, troviamo nella scrittrice newyorchese un legame profondo con i valori modernisti (proustiani, joyciani) dell'epifania della realtà quale fine del lavoro estetico (un lavoro che è insieme creativo e critico). Ma per la Sontag l'energia epifanica dell'arte ha bisogno di congiungersi, anzi non è separabile in alcun modo dalla dimensione erotica e sensuale della pratica estetica stessa. L'oggetto artistico ci innervosisce, ci sconvolge – o come diceva Ingeborg Bachmann, ci minaccia – non in quanto luogo di una semantica meccanica di domanda e risposta, di un contenuto separato da una forma (nella versione scolastica canonica, martellante, ancora attuale), o di un atto di ipertrofia intellettuale, ma come esperienza piena, *Erfahrung* complessa e forte del conoscere; processo della conoscenza in atto e sempre aperto, esperienza sensuale del sentire e del capire¹⁶.

Il problema della contrapposizione tra arte e moralità è infatti un finto problema [...]. Il piacere morale dell'arte, nonché il particolare servizio che l'arte rende, consiste nella *soddisfazione intelligente della coscienza* [...]. L'arte svolge questo "compito morale" perché le qualità proprie all'esperienza estetica (disinteresse, contemplazione, attenzione, risveglio dei sentimenti) e all'oggetto estetico (grazia, intelligenza, espressività, energia, sensualità) sono anche gli elementi fondamentali di una reazione morale di fronte alla vita¹⁷.

Definizioni limpide di esperienza estetica, oggetto estetico e di arte come attività umana basate, aristotelicamente, su quell'*interplay* di piacere e

¹⁵ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 27, 28, 35, 36. Qui e oltre mi riferisco prevalentemente ai due saggi più teorici della Sontag ovvero *Contro l'interpretazione* e *Sullo stile*.

¹⁶ Utilizzo "sentire" e "capire" non come elementi antitetici, ma come un'antinomia dialettica, poli di una compresenza costante e funzionale; sul tema si veda, almeno, A. DAMASIO, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995.

¹⁷ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 48, 50, 52; corsivi miei.

conoscenza che sia capace di produrre (formula davvero felice) una “soddisfazione intelligente della coscienza”.

L’arte è dunque quella *zona* antropologica in cui funzioni che l’evoluzione sociale ha separato dialogano e si riconnettono, superando le distinzioni e le barriere rigide tra etica, estetica e noetica.

L’estetica della Sontag incrocia qui la riflessione di un autore centrale per un attraversamento comparato delle arti; per Jan Mukařovský nella dinamica storica delle nostre civiltà si sono differenziate, progressivamente, una serie di funzioni che hanno valore modellizzante per l’esperienza dell’individuo sociale: la funzione pratica (che comprende anche la dimensione etica), quella teoretica, la magico-religiosa e infine la funzione estetica. Nessuna funzione è mai totalizzante, al massimo prevalente e dominante in un particolare momento della vita dell’individuo o del gruppo; all’interno di questo spettro di funzioni la funzione estetica ha però una natura peculiare:

L’estetico, la sfera cioè della funzione, della norma e del valore estetico, è ampiamente distribuito in tutta la sfera del comportamento umano, è un fattore rilevante e molteplice della prassi; non colgono la sua portata e il suo significato quelle teorie estetiche che lo limitano ad uno solo dei suoi numerosi aspetti, considerando scopo dell’intenzione estetica solo il piacere o l’eccitazione sentimentale o l’espressione o la conoscenza, ecc. *L’estetico comprende tutti questi aspetti e altri ancora, specialmente nella sua più alta manifestazione, nell’arte [...]. La funzione estetica è in certo senso il contrappeso di tutte le altre*, di cui specialmente quella pratica è direttamente necessaria al mantenimento della vita quotidiana. Aggiungiamo che la funzione estetica è il necessario contrappeso anche di quest’ultima funzione [...]. Infatti, l’atteggiamento pratico, se è lasciato a se stesso, impoverisce, materializza e semplifica il rapporto dell’uomo con la realtà¹⁸.

Letta in questo quadro teorico ricco duttile ed estremamente affine, *l’erotica dell’arte* e della letteratura della Sontag è ben più di un’etichetta critica o di una provocazione intellettuale datata al tempo del sessantotto culturale. La nozione di *erotica* comprende la dimensione sensuale del piacere senza esaurirsi in essa; essa compendia un insieme di funzioni (sensualità, disinteresse, contemplazione, intelligenza) che generano *l’energia dello stile* dell’opera artistica solo grazie alla loro dinamica compresenza:

L’arte è seduzione, non stupro [...]. Approvare o disapprovare sul piano morale ciò che “dice” un’opera d’arte è estraneo all’opera stessa come lasciarsene eccitare sessualmente [...]. La pornografia ha un “contenuto” e si pone il fine di

¹⁸ J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell’estetica*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 80, 86 (corsivi miei).

metterci in rapporto (con disgusto o con desiderio) con esso. È un surrogato della vita. L'arte invece non eccita, l'eccitamento viene placato dall'esperienza estetica. *Tutta la grande arte induce alla contemplazione, a una contemplazione dinamica [...].* Essa è un'esperienza delle qualità o delle forme della coscienza umana [...]. Il risultato di un'opera d'arte è di portarci a vedere o a comprendere qualcosa di singolare, non a giudicare o a generalizzare. *Questo atto di comprensione, accompagnato dal piacere sensuale, è il suo unico fine valido e la sua unica giustificazione sufficiente [...].* Tutte le opere d'arte si fondano su una certa distanza dalla realtà vivente che rappresentano [...]. Nella grandissima arte si è sempre consapevoli delle cose che non si possono dire [...]. I particolari più potenti di un'opera d'arte sono, spesso, i suoi silenzi¹⁹.

Nell'arte ai suoi livelli più elevati si sviluppa dunque un tipo complesso di volontà che ci distacca dal reale per restituirci ad esso nella sua, e nella nostra, pienezza: sensi, mente, emozioni, volizione, moralità, pensieri, passioni. L'arte così, attraverso lo stile, oggettiva una volontà (quella dell'artista) e stimola a sua volta un'altra volontà (in chi rivive in varie forme l'esperienza artistica).

La riflessione della Sontag inaugura un tema che diverrà centrale da lì in poi nella critica artistica e letteraria, e che ha il merito di attraversare gli spazi impalpabili del silenzio e del piacere estetico senza indulgere in una mistica della scrittura; o in derive evocative quali quelle molto meno convincenti del Barthes del *Piacere del testo* (1973), schiacciato sulle intuizioni sia pur stimolanti di una *écriture* elevata (o limitata) a pratica di un desiderio che rischia di esaurirsi nel soggetto e nei suoi fantasmi:

Il testo che scrivi deve darmi la prova *di desiderarmi*. Questa prova esiste: è la scrittura. La scrittura è questo: la scienza dei godimenti del linguaggio, il suo kamasūtra (di questa scienza non c'è che un tratto: la scrittura stessa)²⁰.

Più ricca la visione, fenomenologica e insieme narratologica, di *plot* o trama come espressione del desiderio narrativo in un critico come Peter Brooks, il quale ha contaminato con sapienza teoria letteraria e riflessione epistemologica. Critico e teorico attento alla dimensione della risposta emotiva nelle arti moderne (si veda almeno il suo *L'immaginazione melodrammatica*, 1995), in *Trame* (1984) Brooks indaga il *plot* quale desiderio antropologico che attiva, quasi fosse un motore psico-biologico, i processi narrativi della nostra specie. Desiderio di “sapere come andrà a finire” connesso alla libido dell'Eros freudiano, al bisogno di costruire connessioni vitali (emotive e cognitive,

¹⁹ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 47, 53-55, 58; corsivi miei. Sul tema del silenzio, del non detto, delle lacune narrative – che evoca non poco anche il Sartre di *Che cos'è la letteratura?* (1947) – si veda N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, cit.

²⁰ R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 6.

intellettuali ed empatiche), il *plot* attiva, nel percorso di lettura o ascolto di una storia, i processi interpretativi che si pongono tra la *fabula* (intesa come disposizione cronologica e completa dell'intero arco di eventi di una narrazione) e l'*intreccio* (erede della *dispositio* retorica antica):

La trama potrebbe essere vista come una forma di attività interpretativa sollecitata e messa in moto dalla distinzione stessa tra *intreccio* e *fabula*, e dal modo in cui li contrapponiamo o li utilizziamo l'uno contro l'altro [...]. Il *plot* è la forza dinamica che dà forma al discorso narrativo²¹.

Dispositivo che attira, che promette lo svelamento del senso e delle “verità” del racconto, desiderio che ci spinge dentro il testo, sempre di più, fino alla morte simbolica e al *Thanatos* della fine, quella di *plot* è una categoria che anticipa e in parte supera già la temperie cognitivista e computazionale degli studi letterari degli ultimi vent'anni. Rispetto a forme critiche quali *distant reading*, *sentiment analysis*, *topic modeling*, che guardano al testo come luogo di un contenuto emotivo quantificabile, la narratologia di Brooks ci conduce dentro i testi alla ricerca del punto in cui, in un circolo interpretativo, il desiderio del testo e quello del lettore si incontrano e si confrontano come due vissuti storici²².

Il piacere complesso

C'è una celebre condanna del desiderio e del piacere artistico – ben più recente di quelle storiche di Platone, Agostino o Rousseau – di cui occorre dar conto; quella di Theodor Adorno nella sua incompiuta *Teoria estetica* (1969):

Il concetto di godimento artistico fu un cattivo compromesso fra la natura sociale dell'opera d'arte e la sua natura di antitesi alla società. Già l'arte è inutile per gli usi dell'autoconservazione – e la società borghese non glielo perdonerà mai del tutto – e allora deve rendersi utile almeno mediante una specie di valore d'uso, modellato sul piacere dei sensi²³.

Per Adorno il godimento dell'arte e nell'arte è il valore d'uso che la società borghese e l'industria culturale (suoi oggetti critici preferiti) impongono alla sfera artistica, falsificandola e abbassandola al livello della pornografia o della gastronomia (che sono divenuti, non a caso e nei nostri ultimi giorni, i generi

²¹ P. BROOKS, *Trame*, Torino, Einaudi, 1995, p. 14.

²² Sulle forme di analisi quantitativa e computazionale rimando a F. CIOTTI, F. PIANZOLA, *La letteratura e il digitale: rappresentazione, analisi, comunicazione*, in S. SINI, F. SINOPOLI, a cura di, *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano, Pearson, 2021.

²³ T. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 21.

preferiti di certa *arte popolare* transmediale). Nel suo *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* (*Piccola apologia dell'esperienza estetica*, 1972), Hans Robert Jauss risponde con acume ai detrattori colti e incolti, alla critica negativa e ai processi di desertificazione di certa industria culturale, rimettendo l'esperienza della godibilità al centro dell'esperienza estetica. Per Jauss la liberazione attraverso l'arte si produce tramite tre esperienze estetiche fondamentali e in costante osmosi: la *Poiesis*, l'*Aisthesis* e la *Katharsis*. Il sapere poetico risponde al bisogno umano insopprimibile di creare il mondo come propria opera e come propria patria, dunque di privarlo della sua originaria estraneità; l'*Aisthesis* è quella esperienza estetica attraverso la quale l'opera d'arte rinnova la percezione del mondo riattivando la conoscenza intuitiva che il sapere concettuale tende a eclissare; la *Katharsis* è l'esperienza estetica dell'identificazione primaria (ammirazione, *choc*, commozione, pianto, riso) in cui il fruitore, divenuto co-creatore dell'evento artistico, si libera dai pregiudizi e si apre all'Altro sul piano etico, emotivo e intellettuale. La teoria del piacere estetico di Jauss, tessera di una riflessione teorica che è arduo sintetizzare in breve, recupera così la rimozione dell'impatto sensuale con l'oggetto estetico:

Chi oggi avesse il coraggio di usare per l'esperienza estetica la parola *godimento* (*Genießen*) nel senso del noto verso del *Faust*: “e ciò che è assegnato all'umanità intera/ io voglio godermelo nella profondità del mio intimo” (v. 1770), si esporrebbe al rischio di essere tacciato di ristrettezza d'idee oppure – ancor peggio – del desiderio di soddisfare nel modo più scoperto i bisogni del consumismo o del *Kitsch*. Ammettere di trarre piacere dall'arte è consentito soltanto facendo del turismo [...]. Nel *Faust* di Goethe il concetto di piacere viene esteso a tutti i gradi dell'esperienza, fino alle più alte richieste di conoscenza: dal piacere della vita individuale – *Lebens-Genuß der Person* –, attraverso il piacere dell'azione – *Taten-Genuß* – e il piacere accompagnato dalla consapevolezza – *Genuß mit Bewußtsein* –, fino al piacere dell'atto creativo – *Schöpfungs-Genuß*²⁴.

Il piacere, anche quello estetico, *via Goethe*, risplende della sua complessa diversità, della sua composita ricchezza, della sua inquieta libertà.

Nel corso della sua apologia Jauss, costruendo un modello tassonomico di identificazione estetica (associativa, ammirativa, catartica, simpatetica, ironica), contesta inoltre una visione rigida dell'esperienza artistica bloccata tra i poli del conformismo estetico o della rottura avanguardistica. L'arte produce piacere tramite la complessità (anche l'ambiguità) dell'esperienza estetica, non riducibile a polarità ideologiche (bene/male; arte alta/arte bassa), ma prodotto di un complesso dinamico di fattori: solo per fare alcuni esempi, il teatro di

²⁴ H.R. JAUSS, *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 6-7.

Sofocle o quello di Shakespeare non sono meno ricchi di valori artistici e culturali per il successo avuto presso i loro contemporanei, così come i romanzi epistolari del Settecento testimoniano l'emergere di forme espressive nuove da una dimensione pre o extra-artistica allora "di massa", o ancora i romanzi di Balzac, Sue o Dickens sono tanto merci d'industria culturale quanto opere di ricerca estetica.

Come ha ben detto Jan Mukařovský:

Nel distinguere la sfera estetica da quella extraestetica è necessario tener sempre presente che non si tratta di due sfere nettamente divise e indipendenti l'una dall'altra [...]. Il compito dell'arte consiste nel rinnovare senza posa l'ampia sfera dei fenomeni estetici²⁵.

Per Jauss, come per Mukařovský e la Sontag prima di lui, tramite il godimento l'arte consente dunque un'esperienza piena dell'umanità (etica, noetica, estetica), capace di oscillare nella vasta gamma di possibilità poste tra la partecipazione rituale delle forme popolari e la riflessività estetica delle forme artistiche più complesse. Riemergeva infatti in quegli anni a cavallo dell'ultimo trentennio del secolo passato – anni di contestazione politico-culturale e di prime coscienze ecologiche – un tema di lungo corso, il tema del *Kitsch*, ovvero del rapporto tra estetica e consumo, arte e industria. Un tema che Susan Sontag ha iconizzato nel suo saggio *Note su "Camp"* (1964):

Le esperienze di *Camp* si basano sulla scoperta che la sensibilità dell'alta cultura non ha il monopolio della raffinatezza. *Camp* afferma che il buon gusto non è soltanto buon gusto, che esiste anzi un buon gusto del cattivo gusto [...]. Chi insiste sui piaceri seri ed elevati si priva del piacere; limita continuamente ciò di cui può godere; esercitando costantemente il proprio buon gusto finirà, per così dire, con l'attribuire a se stesso un prezzo talmente alto da escludersi dal mercato [...]. L'estrema dichiarazione *Camp*: è bello *perché* è orribile... Naturalmente non lo si può dire sempre. Soltanto a certe condizioni²⁶.

La sana provocazione della Sontag va letta insieme alla sua ricerca di una erotica dell'arte che comprenda sensualità e contemplazione, intelligenza ed energia. Difficile sapere cosa Mukařovský, Sontag o Jauss avrebbero detto davanti alle pressanti richieste critiche (e commerciali) degli ultimi anni di equiparare un romanzo di Dostoevskij e un disco di Madonna (nella migliore delle ipotesi); certo, con curiosità e intelligenza, avrebbero continuato a cercare quella convergenza di sfere umane, quella compresenza di piacere e conoscenza, quello stesso piacere dell'esperienza estetica complesso, seduttivo

²⁵ J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell'estetica*, cit., pp. 8, 11.

²⁶ S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, cit., pp. 391-393.

e non violento, sociale e non solipsistico, vario e libero; un piacere che ci distanzi dal reale – nella *mediazione* – per restituirci ad esso più liberi, più vivi, più veri.

La loro riflessione ci spinge così a riprendere, in modo più pieno, una nozione di *desiderio* inteso etimologicamente come attesa di un oggetto e di un senso assenti, esperienza appagante della inappagabilità, dell'infinita possibilità di interpretazione e implicazione nell'Altro; l'atto estetico ci insegna dunque il piacere della delusione (ogni opera, ogni testo, hanno una verità che rimanda ad altre opere e altri testi) e di una *proliferazione desiderante* che è felice *invenzione del mondo* e del sé al suo interno. Bisognerebbe riflettere più a fondo sulla ricerca oracolare che fonda antropologicamente l'atto estetico, proprio a partire dall'etimologia di *desiderium*, da de-sidera, ovvero mancanza delle stelle, del buon presagio. Dietro ogni atto estetico si rinnova, in modo più o meno laico e complesso, questa attesa siderale e insieme materiale che è propria della nostra specie²⁷.

È dunque fondamentale ripensare la dimensione del piacere estetico oggi per la didattica e la ricerca nelle arti, recuperare memoria del passato per dare memoria al futuro, in un momento di vertiginosa accelerazione tecnologica e altrettanto rapida affermazione industriale di forme *semplici*, immediate e immersive di ricezione estetica giocate sulla manipolazione narrativa e sulla ripetitività seriale²⁸; forme spesso lontane da quel piacere erotico-conoscitivo, pienamente desiderante, capace di restituire il mondo come visione, che solo alcuni, e non tutti, tra i fenomeni artistici vecchi e nuovi, in questa età frenetica e ipercommerciale di *transmedia storytelling*, *immersive virtual reality* e narrazioni espanse, sono capaci di trasmetterci.

²⁷ Si veda il testo fondamentale di L. FERRIERI, P. INNOCENTI, *Il piacere di leggere. Teoria e pratica della lettura*, Milano, Unicopli, 1995, in particolare le pp. 64-71.

²⁸ Sul tema rimando a S. CALABRESE, *Manuale di comunicazione narrativa*, Milano, Pearson, 2019; A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine*, Torino, Einaudi, 2021.