Letture

FICTION

Abbiamo davvero bisogno di storie?

I romanzi priducono un'intensificazione del sé che fu detestata da Schopenhauer. Che ne penserebbero Rushdie o Franzen?

di **Tim Parks**

Uno dei dogmi più radicati negli ambienti letterari è che il mondo ha "bisogno" di storie. «C'è un enorme bisogno di storie, grandi, elaborate e complesse che solo uno scrittore solitario e concentrato può produrre. Se non assediato dal cicaleccio assordante di Twitter.» Così dichiara Jonathan Franzen in un'intervista al «Corriere della Sera».

Certo a un romanziere fa comodo pensare di essere, già soltanto per la natura del proprio lavoro, un paladino del bene che soddisfa una necessità urgente e generalizzata. Immagino poi che anche i lettori traggano un certo conforto dall'idea che le proprie abitudini bibliche siano una fonte di sussistenza essenziale, non un lusso. Ma di che tipo di bisogno si tratta? E cosa succede se resta inappagato? Per di più, potremmo anche chiederci, perché Franzen parla di storie *complesse*? E perché è importante non essere interrotti da Twitter e Facebook? Queste interruzioni sono forse peggiori delle vecchie chiamate dal telefono fisso o di amici e familiari che si aggirano intorno al tavolo di lavoro? Ricordiamo che Jane Austen amava scrivere nel suo ambiente domestico, e lì le interruzioni erano costanti.

I sostenitori della tesi del bisogno narrativo sono ormai moltissimi, ma una delle sue formulazioni più elaborate si ha nel romanzo di Salman Rushdie *Harun e il Mar delle Storie*. Qui, in un testo a metà tra favola e realismo magico, la narrazione di numerose storie collima con l'idea di un'ecologia naturale; in un sistema sano e normale, ci viene detto, tutte le diverse storie del mondo confluiscono nel grande oceano della narrativa. Ma questa armonia è minacciata da un malvagio "maestro del culto" che cerca di contaminare in ultimo di bloccare il flusso di storie, imponendo silenzio e sterilità universale per appagare la propria sete di onnipotenza.

Data la situazione personale di Rushdie al momento della stesura del romanzo, sarebbe difficile non scorgere nel "maestro del culto" una metamorfosi dell'ayatollah Khomeini. Le storie vengono presentate come manifestazioni del naturale pluralismo dell'immaginazione, impegnate in una lotta fatale contro ogni fondamentalismo che desideri imporre una propria versione univoca: la narrativa è dalla parte della libertà. È ovvio.

L'idea di Rushdie sarà pure affascinante, ma le sue argomentazioni basate sull'allegoria dell'oceano di storie fanno acqua da tutte le parti. Invece di confluire in un'armoniosa ecologia, infatti, le storie tendono a essere costantemente in concorrenza l'una con l'altra. Lungi dall'imporre il silenzio, culti, religioni e ideologie hanno tutti le proprie storie roboanti da raccontare. Tra immacolata concezione, miracoli, angeli ed esorcismi, il Cristianesimo vanta una ricca flora narrativa; se poi ci mettiamo dentro pure i santi dei cattolici con i relativi martiri a tinte forti, difficilmente possiamo lamentarci dicendo che la censura e la repressione dell'Inquisizione portarono a un silenzio privo di storie.

Il problema, piuttosto, è che predicatori e polemisti vogliono indurci ad accettare un solo complesso di storie, un'unica visione in cui credere. Molti sono più che felici di assecondarli. Una volta sottoscritta una narrativa, che sia cristiana, musulmana, buddista o persino liberale e pluralista, è improbabile che escano dai propri schemi per andare alla ricerca di un'idea del mondo alternativa. Ciascuno tende a usare storie per rafforzare le proprie idee, non per metterle in discussione.

Ma dubito che uno scrittore come Franzen avesse in mente una versione tanto politicizzata del proprio sostegno alla letteratura. Ricordo un membro della giuria di un premio letterario che per incoraggiare gli altri giurati a votare per questo o quel libro ripeteva sempre lo stesso encomio: «Questo è un romanzo eccellente, perché presenta situazioni morali complesse che aiutano a vivere e a capire come comportarsi». Qui la tesi è diversa: il mondo diventa sempre più complesso, la società sempre più frammentata, quindi ci vuole una narrativa altrettanto articolata e complessa per aiutarci a costruire un percorso personale.

Senz'altro quest'idea ha i suoi meriti, anche se, naturalmente, le storie non sono appannaggio esclusivo del romanzo; le pagine politiche, sportive e di cronaca nera sono piene di storie affascinanti, spesso anche molto problematiche e complesse. Il romanzo, però, offre un racconto mediato dall'individualità dello scrittore che (in solitudine, lontano da Facebook e Twitter), lavora sodo per plasmarlo e per consegnarlo al lettore nella veste che gli sembra più attraente, convincente e congeniale.

Ciò non toglie che, anche se non ce ne rendiamo subito conto e anche laddove l'autore venga osannato per la sua "elusiva ambiguità" (altro luogo comune della critica letteraria), queste storie fanno a gara per accaparrarsi il nostro consenso e così condurci (o sedurci) verso il punto di vista dell'autore. D.H. Lawrence attaccava i romanzi di Tolstoj giudicandoli funesti, immorali e soprattutto corruttori. Scrivendo di Thomas Hardy, si chiede per quale motivo i suoi personaggi più talentuosi e intraprendenti vengano puntualmente annientati dalla società; Hardy, insiste Lawrence, va «contro se stesso» (ovvero contro il proprio spiccato talento naturale) «schierandosi a favore della media e contro l'eccezione» con l'unico scopo di «giustificare il proprio senso di fallimento». Per come la vede Lawrence, una storia estremamente complessa come *Jude l'oscuro* diventa un invito a non cercare di esprimere il proprio pieno potenziale, ma, al contrario, accontentarsi della mera autoconservazione. Hardy corrobora la disposizione mentale del lettore pauroso: se corri qualche rischio, come fa Jude, verrai distrutto. Stando all'analisi di Lawrence, più che aver bisogno di storie, abbiamo bisogno di imparare a fiutarne l'orientamento e a opporvi resistenza.

Ma alla base di tutto c'è qualcosa di più profondo. Ancor prima che si arrivi a costruire un racconto, la nostra lingua già pullula di storie in forma embrionale. Ci sono parole che denotano realtà naturali: un sasso, un albero. Parole che descrivono artefatti: conoscere la parola "sedia" significa comprendere il movimento da in piedi a seduto e il rapporto tra il corpo umano e certe forme e materiali. Ma ci sono anche parole che si portano dietro intere narrazioni, o piuttosto che non riescono a prescinderne. Possiamo capire parole come "Dio", "angelo", "diavolo", "fantasma" soltanto attraverso una storia, poiché queste entità non sono accostabili in altro modo, o almeno non da persone come me. In questo caso, non solo la parola è inventata – come lo sono tutte le parole – ma è inventato anche il suo *referente* e la relativa storia. Dio è la storia della creazione in una parola.

Tra le parole che si riferiscono a entità inventate, probabilmente la più importante è "sé". Forse auspichiamo l'esistenza del sé, ma esiste davvero? E che cos'è? La necessità di rafforzare il concetto con altre parole – identità, carattere, personalità, anima – tutte con referenti altrettanto dubbi, la dice lunga sulla nostra volontà di crederci. Più parole inventiamo più ci rassicuriamo all'idea che ci stiamo davvero riferendo a qualcosa.

Come Dio, il sé richiede una storia; è il resoconto di come ciascuno di noi accumula e perde certe caratteristiche in settanta-ottant'anni di vita – giovinezza, vigore, lavoro, amore, coniugi, successi, fallimenti – pur restando, a un livello profondo, sempre se stesso, mantenendo la propria anima. Uno degli esiti del romanzo, che come sappiamo è fiorito con il consolidarsi dell'individualismo occidentale, è stato il rafforzamento di questa ingegnosa invenzione; siamo invitati a credere con sempre maggior convinzione a questo sé sovrano che, al di là delle varie vicissitudini, resta immutato nella propria identità essenziale. Raccontando le storie di vari personaggi in rapporto tra loro – come è iniziata una vicenda, come si è sviluppata, come si è conclusa – i romanzi sono intimamente coinvolti nel processo con cui costruiamo noi stessi. Rafforzano un processo in cui siamo già impegnati in ogni momento della giornata, la creazione del nostro sé. Sostengono l'idea di un sé proiettato nel tempo, un sé che desidera essere qualcosa di reale (anche a costo di grandi sofferenze) e non un'illusione.

Più queste narrazioni sono complesse e dense di storia, più danno l'impressione di un'identità individuale immutata da trasformazioni superficiali, conversioni, dilemmi, aberrazioni ecc. In questo senso, persino i romanzi più pessimisti – pensiamo a *Vergogna* di Coetzee – possono essere incoraggianti: potrai anche versare in circostanze difficilissime, ma hai pur sempre il tuo io, la tua storia personale da forgiare e da vivere. Tu sei un essere unico e puoi opporti a tutta la confusione del mondo. E questo dà un certo pathos.

Nulla da eccepire, insomma. Ma abbiamo proprio *bisogno* di questa intensificazione del sé che ci offrono i romanzi? Davvero ne abbiamo più bisogno che in passato?

Credo di no. Se ponessimo la questione, per esempio, a un prete buddista, probabilmente ci risponderebbe che è proprio questa illusione dell'individualità a rendere infelici tanti occidentali. Siamo schiavi della narrativa di un sé che in realtà non esiste, una montatura di cui la maggior parte della scrittura romanzesca è complice. Su questo anche Schopenhauer sarebbe stato d'accordo. Lui parlava di persone «che, leggendo romanzi, si costruiscono una visione assolutamente falsa e illusoria della vita», il che «generalmente ha un effetto oltremodo dannoso per la loro esistenza». Come il prete buddista, Schopenhauer avrebbe preferito il silenzio o la scuola dell'esperienza, o magari un mito o una favola che non invitano a un'identificazione ingenua con un alter ego dell'autore.

Per quanto mi riguarda, sono troppo invischiato nella narrazione e nell'autonarrazione per tirarmene fuori. Amo i romanzi impegnativi e i romanzi complessi; ma di sicuro non ne ho *bisogno*.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

AP/LAPRESSE

ALL'INAUGURAZIONE DELLA BUCHMESSE | *Salman Rushdie ha aperto mercoledì scorso la sessantasettesima edizione della Fiera del libro di Francoforte. Tra i suoi libri famosi «Harun e il Mar delle Storie»*

BOOKCITY AL VIA

Dal 22 al 25 ottobre si terrà Bookcity Milano (www.bookcitymilano.it) con più di 800 presentazioni, dialoghi, letture ad alta voce, mostre, spettacoli, seminari sulle nuove pratiche di lettura. Tra gli ospiti Herta Müller, Amitav Gosh, Hélène Grémillion, Kristin Harmel, Joanne Harris, Jonas Jonasson, Julie Kagawa, Judith Katzir, Hape Kerkeling, Mary Kubica, Maria Tatsos, Björn Larsson, Guillaume Long, Fiston Muanza Mujila, Luis Sepúlveda, Nassim Taleb, Abraham Yehoshua, Kim Young Ha. Il brano che anticipiamo qui a fianco a firma del nostro collaboratore Tim Parks è tratto da «Di che cosa parliamo quando parliamo di libri» in uscita il 20 ottobre (Utet, pagg. 300, € 16,00). Il titolo del volume, che ospita anche contributi di Parks su «Domenica» è anche il tema di Bookcity. L'autore ne parlerà con Andrea Kerbaker e Michela Marzano il 24 ottobre alla sala del Grechetto alla Biblioteca Sormani alle 18.00.

L'APPELLO

Salviamo il codice di Méliadus

Si fa crowdfunding *ormai su quasi tutto, specie nel campo delle industrie creative e culturali. Ma finanziamento partecipativo per salvare un manoscritto dalla scomparsa: questo, non l'aveva ancora fatto nessuno. Un codice scritto in antico francese, redatto nell'Italia del Nord intorno al 1320, conserva la redazione più antica del romanzo cavalleresco, dedicato alle avventure del padre di Lancillotto, Méliadus, amante della Regina di Scozia. È un tassello fondamentale per la conoscenza della letteratura medievale, da tempo oggetto di studi, ma non ancora di una moderna e completa edizione critica. Il manoscritto è proprietà di una famiglia americana che negli ultimi anni lo ha concesso alla consultazione del pubblico in una biblioteca di Cambridge. Ma ora è stato messo in vendita, e gli esperti ritengono probabile che esso – anche per il forte valore simbolico, oltreché economico, che ha agli occhi dei collezionisti – possa essere acquistato in Asia da persone non interessate a lasciarlo a disposizione del pubblico. E sparire nel nulla. Per questo, la Fondazione "Ezio Franceschini" di Firenze, diretta da Lino Leonardi, ha lanciato – in collaborazione con l'Università di Zurigo – un'insolita colletta: obiettivo, raccogliere entro dicembre 250mila euro per acquistare il codice e metterlo in luogo sicuro e pubblico, aperto a tutti gli studiosi che lo vogliono studiare. Nel caso in cui la raccolta fallisse, i soldi verranno restituiti. Per i dettagli : **www.fefonlus.it.***

– Lorenzo Tomasin

© RIPRODUZIONE RISERVATA

PAROLE E IMMAGINI

A vedere l'arte si impara

di **Anna Li Vigni**

«Vedere è qualcosa che deve essere appreso. Non è affatto una cosa naturale che ognuno veda ciò che ha innanzi a sé». Chi scrive è Heinrich Wölfflin uno dei padri della *Kunstwissenschaft*, la scienza dell'arte tedesca del '900. È convinto che sia necessario imparare a vedere (*sehen lernen*) le opere d'arte, sviluppare attraverso la pratica dello sguardo un certo «organo» specifico, adatto a riconoscere lo stile di un determinato artista, secondo indicazioni che ci provengono sia dal contesto culturale, sia dall'intima "logica" formale dell'opera. Era il 1911 quando fu pubblicato il piccolo grande libretto di Wölfflin *Capire l'opera d'arte*, oggi in un'elegante edizione per la cura di Andrea Pinotti.

Vi erano già poste le basi di un'importante questione critica, ancora in atto nell'odierno campo dei *visual culture studies*: non è vero che le immagini artistiche debbano essere immediatamente comprensibili all'occhio dello spettatore, in virtù di una loro presunta spontanea comprensibilità. Un dipinto, una scultura, non si possono spiegare a parole, è una prassi priva di senso frutto di un atteggiamento culturale che penalizza il ruolo delle immagini rispetto a quello del linguaggio verbale. Non è raro osservare come nei musei molte persone si trovino disorientate di fronte alle opere d'arte anche se si sono affidate alla "lettura" erudita di una guida. Linguaggio verbale e visibilità, sebbene rispondano entrambi all'universale bisogno

Già nei primi del '900 Wölfflin sosteneva che le opere artistiche non devono necessariamente essere subito comprensibili

umano di conferire senso al mondo mediante la forma, restano comunque irriducibili l'uno all'altra, perché ciascuno fa emergere un determinato aspetto della realtà. Come si fa, allora, a imparare a vedere le opere d'arte? Anzitutto bisogna inquadrare l'opera in una rete di correlazioni di carattere e geografico e cronologico: si rende necessario operare dei raffronti con altri artisti e scuole appartenenti al medesimo contesto socio-culturale, e quindi paragonare lo stile di quell'artista con quello dei predecessori e dei successori; solo tale confronto potrà veramente aprirci alla comprensione profonda dell'opera. Tuttavia, riconoscere l'assoluta importanza del contesto che ha influito nel determinare uno stile creativo individuale non significa negare l'unicità del contributo del singolo artista: è necessario anche allenare l'occhio a cogliere le strutture formali intrinseche dell'opera d'arte, gli «schemi ottici» ricorrenti che fanno dello stile di un artista il suo proprio. L'obiettivo di Wölfflin è di costituire una vera e propria "scienza", che possa offrire un metodo, un valido orientamento nella fruizione di opere appartenenti a tutte le epoche.

Come scrive Pinotti: «Il sogno di potere individuare una legalità capace di sottrarre il moto complessivo della storia dell'arte all'arbitrio del caos, assume in Wölfflin i tratti deterministici di un processo necessitato, in virtù del quale lo schema biologico a tre stadi (primitivo-maturo-tardo) si traduce nello schema organico dell'evoluzione dello stile (arcaico-classico-barocco) che torna a ripresentarsi a stadi cronologicamente differenti». Lo stile di ogni artista, anche del genio più originale e controcorrente, sarebbe sempre frutto di una "evoluzione" stilistica più ampia geograficamente e storicamente determinata; un artista resterebbe dunque incomprensibile senza che siano prese in considerazione le circostanze che ne hanno determinato la possibilità d'espressione: «L'opera d'arte isolata ha sempre qualcosa di inquietante per lo storico». "Leggere" o meglio comprendere un'opera d'arte è dunque essa stessa un'arte, che si acquisisce con passione e dedizione, una pratica complicata che deve essere imparata *iuxta propria principia*, senza l'ausilio della parola, come sottolinea anche Konrad Fiedler: «Se la si potesse esprimere in parole, l'arte sarebbe superflua e le opere d'arte potrebbero restare non costruite, non scolpite, non dipinte».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Heinrich Wölfflin, Capire l'opera d'arte, a cura di Andrea Pinotti, traduzione di Umberto Barbaro, Castelvecchi, Roma, pagg. 70, € 10,00

POESIA

Leggere fin dentro la parola

di **Nicola Gardini**

Mi sono sempre più convinto negli anni che leggere è un'arte, un'arte come lo scrivere una buona pagina, il dipingere un bel quadro o il suonare bene uno strumento. Molti credono di leggere ma spostano soltanto gli occhi da un segno stampato a un altro, seguono un filo che non conduce a nessuna opera. Alla fine avranno raccolto delle informazioni, che forse dimenticheranno anche molto presto, ma il loro cuore non sarà cambiato neanche un po'; l'opera – che è un'opera interiore – non è stata neppure abbozzata.

Leggere non è muovere gli occhi da un segno a un altro, ma entrare nelle parole, in ogni parola, afferrarne la complessità – che va in tutte le direzioni, su, giù, dietro e davanti e intorno, e segue orbite inattese e queste confonde con le complessità vicine, tanto che ci si dovrebbe chiedere come sia possibile che si arrivi, date tante occasioni di smarrimento, a capire una frase, un'unità di senso. Ma che cosa veramente capiamo?

Ognuno è artista a suo modo. L'artista è per definizione unico, l'individuo che proclama più di altri l'unicità sua e di ogni individuo, e dunque ogni lettore prende quello che può e vuole. Una frase non è mai una. Non due vedono le stesse orbite, gli stessi intrecci, o scendono nelle stesse profondità. È come con le cartine orografiche: ognuno, messoci davanti, ferma e sposta gli occhi dove gli è congeniale, per abitudine, istinto o decisione. Nessuno sale, pur solo con lo sguardo, sul medesimo monte per la medesima strada.

Il buon lettore, il lettore artista, è quello che, trascinato e intrattenuto da mille occasioni fantastiche, potrebbe non arrivare mai alla fine del libro

Il buon lettore, il lettore artista, è quello che, trascinato e intrattenuto da mille occasioni fantastiche, potrebbe non arrivare mai alla fine del libro (qui, ovviamente, si parla di buoni libri, perché il lettore artista la robaccia non la tollera, non può sopportare che le lettere dell'alfabeto, le bellissime lettere, siano ridotte a pure decalcomanie). Già la prima parola gli basta per appagare completamente il suo istinto artistico: il cuore ha già cambiato ritmo, il respiro è diverso, tutto il corpo si è impostato a ricevere l'evento. L'arte di leggere non è distante dall'ispirazione poetica. Ci vuole altrettanta – se non proprio la medesima – concentrazione, ci vuole impegno a liberare la mente e i sensi dalle distrazioni perché l'ascolto avvenga perfetto. Lo scrittore ascolta la Musa, il lettore ascolta lo scrittore. In un certo senso, sono entrambi alunni della medesima voce. Lo scrittore, per il lettore artista, è un tramite, un medium. Questa è l'arte della lettura: scoprire ciò che la Musa ha rivelato e ricrearlo nuovamente nel cuore. Le parole scritte, infatti, se non c'è lettura, non agiscono. O meglio: hanno agito solo per chi, scrivendole, le ha ricevute. Ciò, di per sé, è già molto; qualcuno ha già ottenuto un po' di felicità. Ma quella felicità può essere condivisa. Un libro è un grande tesoro, è lì per tutti, potenzialmente. Però solo pochi possono prenderne, l'oro si lascia afferrare solo dalle mani giuste.

Si può imparare a leggere? Sì, certo. Si nasce con l'istinto per la lettura, ma l'istinto richiede pratica e costanza. Si impara a leggere in solitudine, come in solitudine si impara a scrivere, a dipingere o a suonare. E il modo migliore è farlo attraverso la poesia, la grande poesia, quella antica o quella dei supremi: Omero, Saffo, Virgilio, Dante, Petrarca, Keats, Leopardi, Baudelaire, Pascoli, Montale.

Leggere sempre nella lingua originale, greco, latino, italiano, inglese, francese. Non dico che le traduzioni non servano. Ma saper leggere una traduzione di poesia richiede a sua volta un'iniziazione. Ci si arriverà, certo, e ci si deve arrivare. Ma cominciamo dagli originali, impariamo a capire in primo luogo come il poeta ha reso la voce della Musa.

Scrivere è stabilire un ordine complesso – un cosmo in cui suoni, idee, simboli e grammatica non sono separabili gli uni dagli altri. Il lettore vuole entrare nella logica di quell'ordine. Superato l'ingresso, capirà che l'edificio non è fermo. L'ordine non è un'immobilità, ma un dinamismo che cerca continuamente di fissarsi in qualche figura. Ed ecco apparire un piano, che poi scompare o si moltiplica in due, tre quattro, i soffitti si alzano, nuove porte si ritagliano sulle pareti, e queste poi, riassorbito qualunque contorno, si rigirano come facce di una scatola e diventano pavimenti, e una botola ti si apre davanti e una scala ti invita a scendere, e non ti trovi in un sotterraneo ma in un cielo e il vento prima ti conforta, poi ti chiede di rientrare e sali su un albero e poi cadi in un letto o sul tetto. Quanti passi da fare, quante distanze anche dentro una sillaba!

Leggere poesia è camminare. Si può certo anche andare più in fretta, ma non si può saltare un passo, le leggi della fisica non lo consentono. Il caso vuole che in poesia certe combinazioni fisse di sillabe si chiamino appunto piedi. Ora, non c'è piede, dunque passo, che non sia un arricchimento di senso. Si procede nell'abbondanza di significati, si pestano grovigli di metafore, procedendo per tutti i tipi di terreno – dal deserto all'acquitrino più limaccioso. E si scivola sul ghiaccio, si affonda nella neve. Ci si bagna, impolvera, inzacchera di mota, ci si riempie le scarpe di sassolini, e se si va a piedi nudi il morbido si avvicenda al duro, il fresco al rovente... A volte ci si taglia. Ma la ferita non brucia poi troppo. Nessuno muore, leggendo. Anzi, vive di più, acquista vita, perché tutto quel camminare è tempo, tempo guadagnato. Uno, leggendo, cammina sempre con un orologio che funziona in modo opposto a quello degli orologi normali da muro o da polso. Questi segnano il tempo che se ne va; l'orologio del lettore indica il tempo che viene donato e che si spende altrove. Perché leggendo ci si duplica: si diventa ubiqui, il tempo appunto raddoppia. E io sono contemporaneamente qui e lì. Chi mi vede mi crede seduto. Invece, sto viaggiando dappertutto, non so nemmeno io dove, ma non è un problema, perché so che smarrirsi leggendo è un orientarsi; perché so che non smetterei mai di andare avanti.

© RIPRODUZIONE RISERVATA