

Testi e testimonianze di critica letteraria 8

**Con i buoni sentimenti
si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione**

a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

a cura di
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0

ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
---	----

PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorships. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Reborà, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3.
LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento	265
Silvia Baroni, <i>Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4.
ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakhray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, «C'è del cacio in Danimarca». <i>La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

*Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione*

Paolo Spinicci

I.

“Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?” – quando leggiamo questa domanda ci sembra di sapere come rispondere prima ancora di averla sino in fondo compresa. Vorremmo tutti, io credo, levare quel punto interrogativo e metterne uno esclamativo per non rinunciare ad un’arguzia che ha il fascino sottile del paradosso, ma anche per prendere commiato da una concezione della letteratura un po’ grigia e priva di lusinghe. Vorremmo, eppure non è facile capire davvero che cosa si celi dietro questa domanda che è più brillante che chiara.

Certo, vi è un senso in cui una risposta affermativa sembra scontata: i buoni sentimenti non possono essere l’*unico* ingrediente di un racconto, e non c’è favola che non ci costringa a indugiare almeno un poco sul ventre vuoto di un lupo. In ogni storia c’è un angolo di inferno – Gottschall scriveva pressappoco così,¹ e in un certo senso aveva ragione. Se con i buoni sentimenti si fanno brutti libri è perché ogni buon racconto implica una tensione tra il bene e il male, tra una felicità che si vuole raggiungere e un inferno che si deve attraversare, ed è la descrizione di questo viaggio che di norma costituisce il sale della narrazione. Insomma, i buoni sentimenti non bastano: è necessario metterli alla prova e farli vacillare perché i racconti vivono della possibilità che l’inferno abbia ragione del nostro tentativo di tenercene lontani e proprio per questo indugiano su ciò che è doloroso, malvagio, crudele.²

¹ J. Gottschall, *L’istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 63-85.

² Già Aristotele nella *Poetica* (1448 b) osservava che nelle rappresentazioni «osserviamo con piacere le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri» (Aristotele, *Poetica*, a cura

Queste considerazioni, tuttavia, non rispondono ancora alla domanda che ci siamo posti. Se si avanza il sospetto che i buoni sentimenti diano vita a libri scadenti è perché si vuole sostenere che un racconto non debba essere animato da preoccupazioni *morali*, ma il fatto che il male sia un ingrediente importante delle storie non ha ancora una valenza etica. Certo, l'orco della favola è feroce e malvagio, mentre Pollicino – per quel che ne sappiamo – non lo è, ma al di là di questa elementare connotazione etica è difficile non osservare che la malvagità dell'orco e la bontà di Pollicino hanno soprattutto una funzione narrativa: scandiscono il succedersi di arsi e di tesi che spinge la storia verso il suo epilogo. Nelle storie, le azioni malvagie sono come le dissonanze nella musica tonale: ci sono perché è necessario risolverle prima o poi, ma proprio come le dissonanze non sono eticamente spregevoli, così la fame del lupo e la ferocia dell'orco non ci chiedono ancora un giudizio etico.

Le cose mutano se invece di discorrere dell'inferno *nelle* storie rivolgiamo la nostra attenzione alla *prospettiva* che le anima – all'insieme delle prese di posizione e delle scelte narrative che l'autore compie per guidare e indirizzare il nostro atteggiamento di lettura del testo, il modo in cui concretamente lo immaginiamo. I racconti sono fatti nella norma così: disseminano nel testo suggerimenti impliciti ed espliciti che indirizzano il lettore in una direzione determinata³ e lo costringono ad aderire alla prospettiva e al punto di vista dell'autore implicito⁴ – una prospettiva spesso caratterizzata da preoccupazioni di carattere etico.

Certo, nel suo aderire alla prospettiva del racconto il lettore si dispone rispetto al testo nell'atteggiamento che gli viene proposto e che non è necessariamente quello che di solito caratterizza i suoi giudizi, e questo significa che deve riuscire ad accordare le sue emozioni e le sue valutazioni con gli indizi e con le richieste che il testo avanza. Simpatizziamo con Renzo e temiamo per Lucia, siamo disgustati dalla protervia di Don Rodrigo e ci auguriamo che i suoi disegni non vadano in porto, ma non possiamo rallegrarci di trovarlo moribondo nel Lazzaretto – non possiamo farlo perché la prospettiva dei *Promessi sposi* non induce il lettore a provare questa emozione perché intende veicolare una prospettiva morale la cui altezza traspare nell'incapacità di Don Abbondio di appropriarsene. Ecco allora, di nuovo, la nostra iniziale domanda: i *Promessi sposi* sono indubbiamente un bel romanzo, ma lo sono *nonostante* i buoni sentimenti che vogliono insegnarci?

di P. Donini, Einaudi Torino 2008, p. 19).

³ Per una esposizione chiara del concetto di “prospettiva di un racconto si veda A. W. Eaton, *Robust Immoralism*, «The Journal of aesthetics and art criticism», 2012, vol. 70 (3), p. 282.

⁴ W. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, California University Press, 1988.

Si potrebbe insomma ragionare così: dire che i buoni sentimenti producono – nella norma – cattivi libri vuol dire proporre una massima che ci ricorda che vi è una differenza radicale tra criteri estetici e criteri etici e che di conseguenza un’opera letteraria deve essere considerata bella se sa catturare la nostra attenzione e le nostre emozioni in virtù della sua interna struttura, non perché propone contenuti etici che possano esserci utili per vivere. E ciò è quanto dire: così intesa, la massima secondo cui l’autore deve tacitare la sua prospettiva morale sembra riproporre le ragioni del *formalismo* – sia pure di un formalismo arricchito⁵ che non intende espungere dalla narrazione nessuna delle emozioni che animano la nostra esistenza.

2.

Le considerazioni che abbiamo proposto sembrano condurci ad una *disgiunzione*: da una parte vi sono le ragioni del formalismo che ci invita a sostenere che un racconto o un romanzo sono esteticamente belli perché, in virtù della loro forma, sanno garantirci un’esperienza estetica piena ed emotivamente articolata, dall’altra le ragioni di chi ritiene che le opere narrative abbiano spesso, se non sempre, un contenuto etico e che debbano proprio per questo essere valutate anche secondo i canoni della morale.⁶ Il formalista scommette sull’autonomia dell’arte e ritiene che la parola “bello” – questo termine così vago e così difficile da precisare – possa in fondo circoscriverne i compiti e la natura. Il moralista, invece, ritiene che la capacità di ridestare emozioni e sensazioni sia di per sé ancora troppo poco, e filosofi come la Nussbaum, Gaut o Carroll hanno apertamente sostenuto che il valore estetico di un’opera dipende *anche* dalla sua validità etica e che un’opera immorale è *ceteris paribus* esteticamente meno valida di una conforme ai precetti dell’etica⁷. Insomma, da una parte vi è chi

⁵ P. Kivy, *Filosofia della musica*, Einaudi Torino 2002, pp. 107-133.

⁶ N. Carroll, *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research*, «Ethics», 110, 2000, pp. 350-351.

⁷ Jacobson parla a questo proposito di «moralismo di matrice humeana» e lo definisce così: «I will understand Humean moralism as the family of views on which whenever an artwork’s moral defects are relevant to its aesthetic evaluation, they figure as blemishes – as aesthetic flaws» (D. Jacobson, *In Praise of Immoral Art*, «Philosophical Topics», 25, 1996, p. 151). N. Carroll (*Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 293-305) ha sostenuto l’opportunità di distinguere tra moralismo moderato e moralismo radicale, schierandosi a favore del primo. Su questa distinzione (che a mio avviso non è poi così centrale nel dibattito attuale) si veda anche la bella presentazione del problema dei rapporti tra morale e letteratura in A. W. Eaton, *Literature and Morality* in N. Carroll, J. Gibson (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge, New York 2016, pp. 433-450.

dice che i buoni sentimenti non hanno nulla a che spartire con l'arte la cui essenza è tutta racchiusa nella sua bellezza formale, dall'altra chi rammenta invece che l'arte è parte della vita umana e deve essere valutata per questo anche alla luce dei precetti della morale.

Carroll ragiona così, ma io credo che si sbagli e che la disgiunzione che ci propone sia tutt'altro che fondata.⁸ Lo si comprende se si osserva che di fatto nessuna di queste vie è percorribile. Non lo è la via del formalismo che, in tutte le sue diverse manifestazioni, riconduce la bellezza di un'opera ad un insieme di valori formali che, in linea di principio, non possono essere arricchiti dalla profondità dei contenuti che il testo veicola.⁹ Oscar Wilde scriveva che non esistono opere morali o immorali, ma solo libri scritti bene e libri scritti male – una bella frase, certo, ma non è semplicemente vero che l'unico criterio per valutare un'opera letteraria sia la sua validità formale e stilistica o la sua capacità di suscitare emozioni. Non so se l'*Edipo re* di Sofocle sia scritto bene o male, ma sono certo che sia bellissimo e che lo sia non perché ridesta emozioni vivide (anche i film splatter lo fanno), ma per quello che dice, per la profondità della sua concezione della vita e della morale. Le grandi storie sono belle anche quando, bambini, le sentiamo raccontare a memoria dalla voce dei nostri genitori: sono belle non perché sono raccontate bene, ma perché sono capaci di toccarci in profondità, per quello che dicono.

È tuttavia sul secondo ramo della disgiunzione che vorrei soffermarmi un poco. La sua plausibilità sembra poggiare sulla constatazione dei limiti di un'impostazione formalistica. Carroll sembra ragionare proprio così quando osserva, a ragione, che solo di rado ci si accontenta di giudicare bella un'opera letteraria per questioni puramente formali. Spesso, se non sempre, la si loda per quello che dice, per il suo contenuto etico e culturale.¹⁰ Di qui tuttavia non segue, io credo, che la validità estetica di un'opera passi anche per un *giudizio* morale perché di fatto con questo termine si possono intendere due cose molto diverse. Le tragedie di Sofocle ci *danno da pensare*: trovarle belle significa anche e soprattutto *comprendere* il contenuto

⁸ Anche su questo punto si veda Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit. che sostiene la stessa tesi, sia pure con ragioni diverse.

⁹ Si è spesso ricondotta la posizione del formalismo alla tesi kantiana (ancora una volta sono le pagine di Carroll che andrebbero rammentate), ma si tratta a mio parere di un errore che non soltanto non tiene conto delle pagine kantiane sul sublime, ma che soprattutto dimentica interamente la riflessione che Kant propone sulle idee dell'immaginazione (I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, Einaudi, Torino 1999, pp. 148-155, § 49) e, più in particolare, sulla bellezza come simbolo della moralità (ivi, pp. 185-189, § 59).

¹⁰ Carroll, *Beyond Aesthetics* cit., pp. 293-294; si veda anche W. Booth, *Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake?*, «Philosophy and Literature», 22, 2 (1998), pp. 366-393.

delle questioni morali che esse sollevano, ma questo ancora non vuol dire che la loro validità estetica dipenda dal nostro concordare con la prospettiva etica che Sofocle ci propone e quindi dalla nostra valutazione morale di quella tragedia. Dalla constatazione dell'insufficienza di un'analisi formalistica delle opere letterarie deriva la rilevanza del contenuto etico e culturale di cui esse sono latrici, non la tesi secondo la quale troviamo belle *ceteris paribus* le opere di cui *condividiamo* la prospettiva etica. Comprendere non significa condividere, ed è per questo che possiamo capire da un lato le ragioni per le quali Dante ritiene che Ulisse sia colpevole ma, dall'altro, non abbiamo affatto bisogno di condividere le sue convinzioni etiche e religiose per trovare bello per il suo contenuto il XXVI canto dell'*Inferno*.

Si potrebbe obiettare che quando leggiamo un racconto non ci limitiamo a *comprendere* come spettatori disinteressati un mondo diverso dal nostro, ma partecipiamo vivamente ad esso, e per partecipare alle vicende narrate dobbiamo in qualche modo condividere la prospettiva della narrazione. Senza una condivisione effettiva non potremmo gioire per ciò che la prospettiva del racconto considera un bene e non potremmo dispiacerci per ciò che in un racconto è male.¹¹ Ma se le cose stanno così, non dovremmo sostenere che non potremmo godere esteticamente di un'opera che vada contro i nostri convincimenti etici e politici perché non sapremmo come *partecipare* alle vicende che narra?

È stato Hume a sostenere per primo questa tesi:¹² se il compito del lettore consiste nell'accordare le sue emozioni alle richieste che il racconto passo dopo passo avanza, sembra ovvio riconoscere che egli debba accettare la prospettiva dell'autore e i suoi convincimenti. Su questo punto Hume traccia anzi una distinzione importante. Per il lettore di un racconto – osserva Hume – è facile tacitare quello che del mondo conosce e accettare di buon grado che i migliori tra gli achei possano nascondersi nel ventre cavo di un cavallo di legno: il critico che scuotesse la testa e facesse valere i suoi ragionevoli dubbi in proposito si farebbe guidare da uno scrupolo irragionevole perché per immaginare che le cose siano andate così non è necessario che possano realmente essere andate così. Diversamente stanno le cose quando ci disponiamo sul terreno della morale: in questo caso, osserva Hume, il lettore può accordarsi alle richieste che il testo gli propone solo se non contrastano apertamente con i suoi convincimenti. Ne segue che un racconto immorale racchiude un errore dal punto di vista estetico: chiede al lettore quello che il lettore non può fare – gli chiede di rallegrarsi per il trionfo del malvagio sul giusto o di soffrire per la morte dell'orco, ma né l'uno né l'altro compito possono essere assolti. Certo, l'esempio che Hume ci propone può lasciarci perplessi: a suo avviso, per i rozzi eroi omerici non si possono

¹¹ K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Harvard 1991, pp. 19-20.

¹² D. Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 48-49.

provare i sentimenti e le emozioni che l'*Iliade* e l'*Odissea* pretendono da noi, ma se chiudiamo un occhio su un esempio così infelice il problema ha una sua sensatezza. Non è forse ovvio che per provare compassione o disprezzo per un personaggio io debba condividere le ragioni che l'autore suggerisce per giustificare queste emozioni?

Hume dice così, ma io non credo che abbia ragione, ma per rendersene conto è necessario innanzitutto far luce su tre diverse interpretazioni del suo argomento.

La prima è la più impegnativa: si può interpretare la tesi di Hume come se ci chiedesse di sostenere che un racconto immorale è esteticamente infelice perché il giudizio etico di disapprovazione si tradurrebbe immediatamente nell'impossibilità di provare ciò che la narrazione ci chiede di sentire e vivere. Se un malvagio non *merita* compassione non *posso* rattristarmi della punizione che lo affligge: non si possono versare lacrime sull'orco perché non le merita.

La seconda interpretazione radica l'impossibilità di cui discorriamo in una *decisione* che nel tempo può consolidarsi in un'abitudine. Le emozioni, nel tempo, si *educano* e la constatazione dell'immoralità di un racconto può tradursi di primo acchito nella *decisione* di non dividerne la prospettiva etica, e questa decisione può divenire un abito che non vogliamo né possiamo a piacere dismettere. Abbiamo tutti riso di barzellette sessiste e omofobe, ma forse oggi non ci riusciamo più perché siamo diventati più consapevoli del male che certi comportamenti possono causare e quello che un tempo ci sembrava divertente suona ora fastidioso, se non colpevole: il riso si spegne così prima ancora di nascere.

La terza interpretazione si limita a constatare un *fatto*: talvolta accade che un racconto che ci chiede di prendere le parti di un individuo meschino e malvagio non sappia convincerci e che, nonostante i nostri sforzi, non sia davvero possibile sintonizzarsi sulla narrazione che, ad un certo punto, ci *stanca*. Un film che riproponesse oggi in qualche modo la storia di un capolavoro come *Ombre rosse* forse non ci piacerebbe e lo guarderemmo con fastidio. Talvolta facciamo fatica a seguire il dettato di narrazioni che appartengono ad un mondo diverso dal nostro o che ci chiedono di provare emozioni che contrastano con quelle che in circostanze analoghe siamo soliti provare. L'argomento di Hume varrebbe insomma anche in questo caso: un racconto fortemente immorale sarebbe infatti un racconto che facciamo fatica ad immaginare e che guarderemmo con uno sguardo diverso da quello che sarebbe richiesto per riuscire a partecipare al mondo di cui narra.

Si tratta di tre interpretazioni diverse su cui dobbiamo riflettere un poco perché ci consentono di mettere a fuoco i problemi di cui abbiamo discusso sin qui e di comprendere in che senso, ed entro che limiti, con i buoni sentimenti si fanno cattivi libri.

3.

La prima interpretazione è stata sostenuta da molti filosofi ed è forse quella più vicina al dettato del passo humeano. Si tratta, tuttavia, di una tesi che è da un lato empiricamente falsa e che, dall'altro, poggia su un argomento la cui validità è per lo meno discutibile. Vediamo innanzitutto l'argomento che è stato proposto da Berys Gaut e che va sotto il nome di «the merited-response argument»:¹³ si sostiene innanzitutto che un racconto immorale è un racconto che ci invita a provare emozioni e sentimenti che abbiamo ragione di non voler provare perché non sono appropriati per la scena narrata. Si osserva poi, in secondo luogo, che un'opera è esteticamente mal riuscita se non suscita nello spettatore le emozioni appropriate. Di qui la conclusione: un'opera immorale è un'opera che, conformemente al principio di Hume, non sa suscitare nello spettatore le emozioni appropriate. Il suo limite dal punto di vista estetico è qui: dovrebbe suscitare in noi emozioni e sentimenti che non può ridestare.

Jacobson ha mostrato che si tratta di un argomento mal costruito¹⁴ perché poggia su un equivoco di fondo. Basta scioglierlo perché l'argomento mostri il suo punto debole: posso dire che il riso è la reazione appropriata ad una battuta di spirito per dire che, *nonostante tutto*, è divertente, ma il fatto che sia divertente non significa ancora sostenere che sia *giusto* riderne e che sia *in questo senso* la risposta *appropriata* alla situazione in cui ci si trova. Delle due l'una: o si dice che una battuta di spirito è divertente (che *merita* il riso) solo se è moralmente giusto riderne¹⁵ – e allora l'argomento è chiaramente circolare perché di fatto sostiene che una barzelletta immorale, che ci faccia ridere o no, non merita di essere detta divertente – oppure si riconosce che asserire che una certa situazione è divertente (o commuovente, dolorosa, ecc.)

¹³ Gaut lo spiega così: «A work's manifestation of an attitude is a matter of the work's prescribing certain responses toward the events described. If these responses are unmerited, because unethical, we have reason not to respond in the way prescribed. Our having reason not to respond in the way prescribed is a failure of the work. What responses the work prescribes is of aesthetic relevance. So the fact that we have reason not to respond in the way prescribed is an *aesthetic* failure of the work, that is to say, is an aesthetic defect. So a work's manifestation of ethically bad attitudes is an aesthetic defect in it. Mutatis mutandis, a parallel argument shows that a work's manifestation of ethically commendable attitudes is an aesthetic merit in it, since we have reason to adopt a prescribed response that is ethically commendable. So ethicism is true». (B. Gaut, *The Ethical Criticism of Art*, in J. Levinson (ed.) *Aesthetics and Ethics: Essay at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 182–203.

¹⁴ D. Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit., pp. 169-174.

¹⁵ Qualche volta, in effetti, diciamo di una battuta immorale che “non è divertente”, ma è forse opportuno rammentare che questo capita quando qualcuno sta ridendo o quando ci si vuole ricordare di non ridere.

non significa che sia moralmente giusto riderne (o commuoversene, lamentarsene, ecc.) e che, vice versa, non è possibile sostenere che un racconto che ci invita a provare un'emozione che va contro i nostri assunti morali non è in grado di farci provare quello che si prefigge. Dire di qualcosa che è divertente o commuovente significa soltanto sostenere che è tale da suscitare in noi, in circostanze normali, il riso o il pianto, non che è tale da suscitare in noi lo stato d'animo che è moralmente giusto provare. In nessuno dei due casi l'argomento conferma la tesi di Hume.

Non è tuttavia soltanto l'argomento ad essere debole: è la tesi stessa ad essere empiricamente falsa. Ridiamo di barzellette sessiste, speriamo che Ringo in *Ombre rosse* uccida gli indiani anche se sappiamo che ciò che ci auguriamo appartiene alla celebrazione di un genocidio, e quanto a Tersite, con buona pace di Concetto Marchesi¹⁶, non riusciamo a non deriderlo, anche se questo accade per ragioni che *nella norma* non condividiamo affatto. Insomma, non soltanto non abbiamo argomenti che ci consentano di affermare che proviamo solo le emozioni che è *giusto* provare, ma si deve constatare che per provare le emozioni ed i sentimenti che un racconto ci chiede di vivere non è necessario condividere *realmente* la prospettiva etica che lo caratterizza. Ci sono racconti che ci spingono a solidarizzare con personaggi per cui proveremmo disprezzo, se solo li incontrassimo per la strada.

Vi è tuttavia un altro argomento per dimostrare che i nostri convincimenti morali non decidono del nostro destino di lettori, ed è l'argomento che fa leva sulla diversità delle nostre letture. Leggiamo racconti e romanzi che hanno prospettive morali molto diverse, guardiamo quadri che rappresentano la stessa scena alla luce di pensieri e di decisioni diametralmente opposte, eppure non per questo siamo costretti a trovare gli uni belli e gli altri brutti o a partecipare emotivamente solo ai primi e non ai secondi. Come reagiremmo se qualcuno ci dicesse che non può trovare bella la *Divina Commedia* perché trova bello *Aspettando Godot*? E come risponderemmo a chi ci vietasse di dire che è bello l'affresco del Botticelli che raffigura Giuditta e Oloferne solo perché abbiamo già detto che il quadro del Caravaggio che raffigura la stessa scena è un capolavoro? Risponderemmo, io credo, dicendo che, come lettori e spettatori, non siamo costretti ad un voto di obbedienza e che la letteratura (e l'arte in generale) sono almeno in questo diversi dalla filosofia – possiamo trovare valide e belle narrazioni che sono animate da convinzioni differenti, mentre una simile libertà non ci è concessa sul terreno filosofico, perché – per quanto possa apparirci in varie forme – la verità non tollera il plurale.

¹⁶ C. Marchesi, *Il libro di Tersite*, Sellerio, Palermo 1993.

4.

Eppure si dirà che talvolta possiamo *costringerci* a non ridere di una battuta offensiva o a non partecipare ad un racconto che ci sembra esprimere posizioni etiche non condivisibili. Talvolta le cose vanno proprio così: non sono riuscito a vedere *Berretti verdi* di John Wayne e Ray Kellogg lasciandomi guidare dalle regole che in quell'opera dettano il coinvolgimento emotivo, e non l'ho fatto perché non ho voluto mettere a tacere nemmeno per un momento le mie convinzioni etiche e politiche. Non ho voluto accettare il gioco immaginativo che il film mi proponeva, e anche se sono convinto di non aver perso poi molto, sarebbe un errore sostenere che in questo caso si possa applicare la regola di Hume e dire che l'opera è *per questo* esteticamente scadente. Possiamo sentirci offesi dalla lettura di alcune *belle* novelle del *Pentameron* perché ci ripropongono i più vietati stereotipi razzisti, ma se non accettiamo di leggere una storia a partire dalle regole che ci detta non abbiamo una ragione per criticarla dal punto di vista estetico: *non* si può dire che un gioco è brutto o che non è divertente se ci si rifiuta di giocarlo come si deve o se non ci accettano le sue regole.

Forse, di fronte a queste considerazioni si potrebbe reagire scrollando le spalle: se le novelle del Basile sono belle, e nella norma lo sono, perché mai preoccuparsi del gioco immaginativo che ci propongono? Che cosa ci importa, in fondo, se non sono corrette moralmente, visto che nessuno ci costringe a cambiare le nostre idee se per un ritaglio di tempo ci vestiamo di idee che non ci appartengono? Forse oggi siamo diventati troppo sensibili agli argomenti un po' censori di chi si preoccupa di espungere dal novero delle letture i racconti che non tranquillizzano le nostre coscienze, ripetendo consolatoriamente il decalogo dei nostri convincimenti morali. Questo, tuttavia, non toglie che vi siano talvolta buone ragioni per avere paura che le idee e i pensieri che condividiamo nella lettura di un racconto o di un romanzo si insinuino nei nostri comportamenti reali, guidandoli inconsapevolmente. Forse, a forza di chiudere gli occhi su quello che sappiamo essere giusto, possiamo gradualmente abituarci a non provare orrore o disagio nel percorrere, sia pure soltanto immaginativamente, vie che riteniamo sbagliate e la piccola dose di veleno che è racchiusa in certi racconti può alla fine mitridatizzarci rispetto ai mali reali.¹⁷ Proprio come possiamo abituarci a non ridere di battute sessiste, così possiamo abituarci a farlo e possiamo finire col credere che le parole di chi è brutto e sgraziato come Tersite non meritino di essere ascoltate attentamente.

Noi possiamo abituarci – il nodo da sciogliere è qui. Può accadere che un certo genere di racconti finisca con l'imprimersi nella mente della persona che legge, ma se questo accade è perché insensibilmente l'atteggiamento complessivo che un rac-

¹⁷ K. Walton, *Morals in Fiction and Fictional Morality*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 68, 1994, p. 33.

conto ci chiede di assumere è passato da un lettore ad un altro: dal *lettore implicito* che lo assume volontariamente e *pro tempore* al *lettore reale* su cui lentamente si sedimentano le disposizioni emotive cui un certo genere di lettura ci abitua.

È da qui che l'argomento di Hume trae la sua apparente plausibilità ed è su questo punto che dobbiamo indugiare un poco. Walton ha ragione: leggere un racconto non significa *assumere* che da qualche parte del mondo accada una vicenda che non obbedisce necessariamente alle regole del nostro mondo, ma non significa nemmeno pensare di osservare dall'esterno un mondo possibile, senza dividerne lo stile e la forma di vita. Leggere un racconto significa accettarne le regole e disporsi attivamente nell'orizzonte di attese e nel sistema di criteri di valutazione che lo sorreggono, qualunque esso sia. Questo tuttavia non significa che la prospettiva del racconto debba essere fatta propria dal lettore reale o che egli debba commisurarla ai propri convincimenti etici e culturali. Il racconto non chiede al lettore reale di piegarsi alle sue regole, ma detta al lettore implicito le condizioni cui deve far fronte se vuole poter assumere *pro tempore* la prospettiva che il testo richiede. Nell'*Orlando furioso* la Luna è il controcanto immaginativo della Terra, la sua ideale eco platonica in cui ogni cosa è insieme altra e perfetta. Il lettore reale che si addentra nei versi di Ariosto non deve necessariamente credere che le cose stiano così – non lo credeva nemmeno Ariosto, io penso – ma impara egualmente a comprendere un insieme di regole di cui capisce il senso: sono queste regole che gli permettono di vestire i panni del lettore implicito e di assumere la *giusta* prospettiva di lettura. È solo perché si dispone in un alveo di pensieri che altrimenti non gli appartengono che il lettore implicito può trovare naturale che sulla Luna si ritrovi custodito e protetto in una sua stabile e consolante presenza ciò che nell'esistenza quotidiana degli uomini svanisce, si dissipa e infine si perde.

Dal punto di vista etico le cose sono più complesse, ma non per questo radicalmente diverse. Ogni racconto ci insegna ad assumere rispetto al mondo narrato la prospettiva etica che consente di comprenderlo, proprio come ogni quadro prospettico costruisce per lo spettatore il punto di vista da cui poterlo osservare sia pure soltanto idealmente.¹⁸ Per poter comprendere l'*Iliade*, non c'è bisogno di condividere *realmente* l'etica eroica che pervade ogni sua pagina: è sufficiente rendersi disponibili ad immaginare quanto Omero ci chiede e disporsi rispetto al mondo narrato nella prospettiva che il poema passo dopo passo *costruisce* per noi¹⁹. È sufficiente, in altri

¹⁸ Il punto dell'occhio è interamente determinato dalle regole costruttive dell'immagine e non coincide necessariamente con la posizione reale dello spettatore. Per una discussione più ampia di questo tema si veda P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. Filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹⁹ In un suo saggio Wayne Booth (*Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake?* cit., p. 378) fa un rapido accenno alla prospettiva del lettore implicito proprio in relazione

termini, che il lettore si *costruisca* come lettore implicito seguendo le indicazioni che il testo gli porge.

Certo, per poter assumere il ruolo che il testo gli assegna, lo spettatore implicito deve attenersi alle regole della grammatica della finzionalità che non deve essere confusa con la grammatica del possibile²⁰. Un racconto *non* è un'ipotesi controfattuale che consenta al lettore di mettere alla prova il sistema delle sue convinzioni reali e delle sue disposizioni emotive di fronte ad eventi che potrebbero accadere, anche se di fatto non sono accaduti. I racconti non sono esperimenti mentali: non lo sono perché non si limitano ad allentare qua e là i bulloni dell'ingranaggio del reale per consentirci di vagliare un'ipotesi alla luce dei nostri presupposti, ma costruiscono un mondo e, insieme ad esso, decidono quali siano le regole che lo rendono comprensibile e coerente e che sole debbono essere chiamate in causa per giudicarlo. La storia di Tersite non mette alla prova la nostra moralità e noi non siamo chiamati a giudicarla con lo sguardo rischiarato di chi ha imparato a riconoscere il diritto degli umili: quella storia va letta e compresa come l'*Iliade* chiede di intenderla e valutarla. La storia di Tersite appartiene al mondo dell'*Iliade* e va giudicata *dentro* i confini di quel mondo narrativo.

Forse si dirà che questo è ovvio perché l'*Iliade* è stata scritta molto tempo fa: sarebbe un errore giudicare un'opera del passato con il metro del presente. Tuttavia, se diciamo che non siamo chiamati a giudicare la storia di Tersite sulla base di ciò che oggi riteniamo sia giusto non è per ripetere in altra forma una constatazione di ordine storicistico. La ragione è un'altra: è che la storia di Tersite – *come ogni altra storia* – detta le regole che definiscono la posizione del lettore implicito, un lettore che non è chiamato a misurare un mondo possibile con il metro invariante dei criteri di giudizio che lo guidano nella vita reale, ma deve invece dichiararsi disponibile ad un gioco complesso in cui un mondo altro si dispiega, insieme alle regole che debbono giudicarlo e che sole consentono di comprenderlo.²¹

all'argomento di Hume: si tratta tuttavia di un'osservazione che viene subito messa da canto – e stranamente Booth si fa semplicemente sostenitore di una concezione eticamente atteggiata della critica.

²⁰ L'origine prima di questa distinzione è nelle pagine husserliane, ma la si ritrova riproposta con grande intelligenza e finezza di analisi in un libro molto bello e, a mio avviso, troppo poco studiato – il libro di Ruth Ronen su letteratura e mondi possibili (R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994).

²¹ Vorrei in altri termini sostenere che la ragione per cui è facile esimersi dal giudicare sulla base della nostra morale un testo che appartiene ad un lontano passato non dipende da una qualche consapevolezza storicistica e filologica, ma dal fatto che la lontananza temporale ci consente più facilmente di aderire alla grammatica della narrazione – un fatto che, a ben guardare, è tutto racchiuso nell'invito a collocare il mondo delle favole in un lontano

Ho detto che nel caso della dimensione etica il quadro è in parte più complesso, e si tratta di una constatazione su cui, come sappiamo, lo stesso Hume si sofferma: è più facile assumere il ruolo del lettore implicito per ciò che concerne la dimensione cognitiva di quanto non accada per la dimensione morale. Che così stiano le cose è sotto gli occhi di tutti, ma non è così facile comprenderne la ragione. Quando leggiamo un racconto dobbiamo innanzitutto accettare le regole che ci sorreggono nell'immaginarlo e questo significa che dobbiamo accettare un mondo diverso dal nostro, in cui talvolta gli animali parlano o la magia può alterare il corso degli eventi. L'autore deve essere capace di guidarci passo dopo passo in questo compito che si fa impegnativo solo quando le regole cui dobbiamo acclimatarci implicano qualcosa di più di una mera alterazione fattuale, come accade per esempio quando la narrazione ci costringe a pensare ad un tempo che procede a ritroso o quando ad essere alterate sono le leggi fondamentali della metafisica ingenua che sorregge la nostra immagine del mondo. In questi casi autore e lettore possono essere costretti ad un qualche sforzo, ma nella norma anche racconti nascostamente contraddittori possono essere immaginati di buon grado dal lettore, se l'autore sa nascondere almeno in parte gli aspetti sconcertanti della contraddittorietà.

Dal punto di vista etico, invece, la situazione è più complessa perché assumere una prospettiva etica differente non significa soltanto immaginare di essere guidati da un diverso decalogo di leggi che potrebbero a loro volta mal conciliarsi tra loro: vuol dire anche, e innanzitutto, imparare a legare a situazioni determinate emozioni diverse dal solito – perché è sulle emozioni e sui sentimenti che si costruiscono le nostre prese di posizione morale. Ora, non siamo liberi di sentire e di provare le emozioni che desideriamo, ed è per questo che tutte le volte in cui la prospettiva del racconto diverge dalle nostre consuete convinzioni morali il compito dell'autore si fa davvero difficile: deve saper costruire le scene in modo da far sì che il lettore provi emozioni diverse dal solito e possa, proprio per questo, accettare quell'insieme di regole e di atteggiamenti che gli consentono di guardare al mondo narrato da un punto di vista nuovo. Nella realizzazione di questo compito, l'autore può essere più o meno felice, e questo ci conduce ad un'ultima interpretazione dell'argomento humaneo.

5.

Vi è appunto una terza possibile interpretazione. Può darsi che un racconto non sappia dettare in modo coerente le regole che determinano la posizione che il lettore

passato, in un "c'era una volta" che non ci chiama certo ad uno scrupolo storicistico, ma ci porge nell'incoltabilità della distanza temporale una metafora facilmente percorribile della grammatica della finzionalità.

implicito deve assumere e che, proprio per questo, non sia possibile leggere il racconto così come ci chiede di intenderlo. In questo caso *non* si tratta più di una libera scelta, e quindi della decisione di mantenere rispetto alla narrazione una posizione criticamente distaccata e comunque diversa da quella che il testo ci chiede; tutt'altro: ora semplicemente leggiamo e ad un tratto ci imbattiamo in pagine che ci impediscono di guardare le cose dalla giusta prospettiva – da quella cui il racconto ci chiama. Vorremmo seguire con simpatia le vicende di Delphine, la protagonista di un film di Rohmer (*Il raggio verde*, 1986), ma non ci riusciamo perché qualcosa ci infastidisce e non riusciamo a sperare e a temere in accordo con quello che la narrazione ci chiede. Le regole del gioco in cui dovremmo immergerci ci sembrano diventate all'improvviso troppo strette e proviamo di fatto una qualche *resistenza a sentire* e ad immaginare come ci si chiede di fare.

Talvolta ad impedirci di assumere la giusta prospettiva rispetto ad una narrazione sono questioni che chiamano in causa il giudizio morale, e tuttavia prima di dare ragione a Hume è forse opportuno riflettere un poco. In primo luogo, è importante ricordare quel che già sappiamo: vi sono innumerevoli racconti che ci chiedono di prendere le parti di un malvivente o di un malvagio, o che ci invitano a non dar peso alle gesta orribili compiute dal nostro eroe preferito. In un film di Almodóvar (*Parla con lei*, 2002) un giovane infermiere dalla personalità disturbata abusa di una giovane donna in coma, eppure lo spettatore continua a guardare il film senza segnare Benigno – così non a caso si chiama il ragazzo – con un marchio di infamia. O ancora: appena entrati nella grotta del ciclope, i compagni di Odisseo sono presi da grande timore, e pregano il loro re di scappare, non prima tuttavia di avere rubato qualcosa, proprio come avevano fatto nella terra dei Ciconi, dove – fatta razzia di beni e violentate le donne – avrebbero tutti dovuto correre felicemente alle navi. Leggiamo, e continuiamo a leggere senza fatica, e ci indigniamo per il mostro – Polifemo, intendo – che non rispetta le sacre leggi dell'ospitalità. Gli esempi sono molti, e non c'è colpa che, di per sé stessa, ci impedisca di assumere la posizione del lettore implicito.

Eppure talvolta non riusciamo a farlo, e se non riusciamo non è perché viene infranto un giudizio morale astrattamente formulato, ma perché non siamo liberi di *sentire* quello che vogliamo. Le emozioni si radicano nelle situazioni che viviamo *così come le viviamo*, e le emozioni determinano il modo in cui ci rapportiamo alla storia e ai suoi personaggi. Ne segue che un racconto può certo costringerci a vestire i panni di un lettore implicito che contraddice per molte ragioni ciò che crediamo e pensiamo come lettori reali, ma può farlo solo se costruisce le situazioni narrative in modo tale da suscitare in noi le giuste emozioni – quelle emozioni che ci consentono di orientarci rispetto alla storia secondo la prospettiva che l'autore ci indica. Almodóvar sa come deve raccontare lo stupro che Benigno compie su Alicia per non suscitare altra emozione che una dolorosa compassione che ricade tanto sulla vittima

ma, quanto sul suo carnefice, e Omero sa come farci dimenticare quello su cui pure ha attirato la nostra attenzione. Il *Canis latrans* è un predatore feroce; il *Geococcyx Californianus* è un volatile innocuo: questo sapere non basta per non farci sperare che, prima o poi, Wile E. Coyote riesca finalmente a mettere le zampe sul Beep Beep – non è possibile non sperarlo perché Chuck Jones non ci propone mai scene che ci facciano vedere la sofferenza terribile di un animale sbranato vivo e perché di contro ci mostra costantemente le sciagure del povero coyote che sconta sulla sua pelle la falsità del detto secondo il quale la fortuna aiuta gli audaci. I racconti sono finzioni, e le finzioni possono tacere per sempre quello che nella realtà accompagna ogni accadimento: nei cartoni animati, i denti del coyote non straziano le carni della vittima e la fame tuttavia non uccide lo sfortunato predatore. Non lo faranno e non l'hanno mai fatto, perché ciò che un racconto tace non c'è. Ma se così stanno le cose, non è vero che un racconto immorale è *ceteris paribus* un racconto che ha un difetto estetico rilevante; tutt'altro: si può sostenere invece che se un racconto è mal costruito esteticamente, allora non ci permette di assumere il ruolo del lettore implicito e ci restituisce nostro malgrado alle nostre consuete opinioni morali.

Non è un caso che sia così: come lettori non siamo chiamati a giudicare sul fondamento della nostra morale la prospettiva etica di un racconto. Certo, possiamo farlo, ma questo significa mutare radicalmente l'atteggiamento di lettura: non ascoltiamo più il racconto come un ordine garbato che ci invita ad immaginare una storia, ma come un documento che attesta le inclinazioni etiche, culturali o politiche di chi quel testo ha scritto. È un atteggiamento legittimo e può talvolta essere opportuno compierlo: certi racconti di Kipling sono inquietanti se li leggiamo così, ma ciò non toglie che questa prospettiva di giudizio si collochi prima o dopo la lettura del racconto, prima o dopo la sua comprensione immaginativa. Se invece non abbandoniamo il ruolo che ci è assegnato dalla comprensione del carattere finzionale del racconto, il nostro compito assume fin da principio una diversa fisionomia: non dobbiamo giudicare la prospettiva etica dell'autore, ma dobbiamo assumere il punto di vista che è richiesto al lettore implicito, e questo è possibile solo se la narrazione è coerente con le sue stesse richieste e se i mattoni di cui si avvale per costruire l'edificio della sua storia sono tali da suscitare nel lettore le emozioni e le sensazioni che determinano il punto di vista che a lui si chiede di assumere.

In un quadro, il punto dell'occhio è indicato, con maggiore o minore esattezza, dal modo in cui sono raffigurati prospetticamente gli oggetti raffigurati. Guardandoli, lo spettatore si comprende immaginativamente nel luogo che gli è assegnato dal dipinto – un luogo che *non* può essere ricavato dal posto che realmente il suo corpo occupa. Guardiamo, e ci sembra di osservare la scena dall'alto o dal basso, da vicino o da lontano e questo qualunque sia la posizione reale che occupiamo. Può tuttavia accadere che un errore nella costruzione prospettica renda difficile o impossibile il compito dello spettatore o che un dipinto giochi volontariamente con il punto di vi-

sta dello spettatore, come accade nel caso delle anamorfosi. Può accadere anche nei racconti: un narratore inaffidabile può costringerci a capire che non dobbiamo essere il lettore implicito che il racconto apparentemente ci chiede di essere.²² Ma può anche accadere che un racconto non sappia costruire coerentemente il suo mondo e ci sbalzi fuori per questo dalla prospettiva di lettura che pure pretende di assegnarci.

Un compito difficile, dunque, di cui ci si può chiedere la ragione. In fondo, se un racconto non si allontana dal nostro concreto e reale modo di sentire e di valutare gli accadimenti, è più facile per il narratore non commettere errori significativi e per il lettore assumere la posizione cui è chiamato dal racconto. Perché allora costringersi ad una narrazione di “cattivi sentimenti”? Per una duplice ragione, io credo. Da un lato nel suo farci esplorare mondi che giustificano un diverso atteggiamento morale i racconti ci consentono di rendere un po’ meno provinciale la nostra definizione di quello che è umano e ci appartiene.

Non so se leggere ci insegni davvero le ragioni degli altri, ma ci consente almeno questo: ci permette di scoprire di tanto in tanto che possiamo guardare e sentire il mondo sia con gli occhi dell’orco, sia con quelli di Pollicino, anche se è più facile questo che quello. La letteratura dei cattivi sentimenti avrebbe così una funzione etica:²³ ci insegnerebbe a ritrovare nel male qualcosa di umano e nell’errore un insieme di ragioni che lo rendono apparentemente plausibile. D’altro lato, tuttavia, al di là di ogni funzione etica, è bello – io credo – scoprire che è possibile cambiare posizione: è *bello* perché ci consente di liberarci di quei fastidiosi crampi mentali di cui Wittgenstein parlava nei suoi *Quaderni*.²⁴ Forse non è molto, ma non è nemmeno troppo poco.

6.

Possiamo trarre ora qualche rapida conclusione. I buoni sentimenti sono, da soli, insufficienti per costruire una narrazione avvincente o almeno così è nella norma, ma questo non significa che la prospettiva di lettura di un racconto non possa avere un contenuto moralmente condivisibile o che i racconti non possano essere considerati belli e interessanti anche in ragione dei problemi etici che discutono. Rifiutare

²² È in questa prospettiva che andrebbero a mio parere discussi i temi che Eaton ha reso così vivi nel suo *Robust immoralism* (cit.). Su questo stesso tema si veda ancora una volta Jacobson (*In Praise of Immoral Art* cit.) e M. Kieran (*Art, Morality and Ethics: On the (Im) Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value*, «Philosophy Compass», 1-2, (2006), pp.129-143).

²³ Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit.

²⁴ L. Wittgenstein, *Libro Blu*, in *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983, p. 34.

la prospettiva del formalismo non significa tuttavia accettare la validità della critica moralistica, nelle sue diverse forme. La pretesa che un racconto immorale sia anche esteticamente sbagliato poggia, io credo, su un fraintendimento della grammatica dei prodotti finzionali: i racconti non ci parlano di mondi possibili e non sono ipotesi controfattuali chiamate a mettere alla prova le nostre credenze *effettive* e le nostre *reali* convinzioni morali. Sono invece simili a giochi e per questo racchiudono in sé le regole che ci consentono di comprenderli e di valutarli. Se ci si pone in questa prospettiva, l'argomento di Hume ci appare, in ultima istanza, come una conseguenza di questo errore: Hume ritiene che il codice di comportamento etico che ci guida nella nostra vita quotidiana ci costringa a trovare esteticamente infelici le opere che sono sorrette da una prospettiva morale che non condividiamo. Si tratta di una tesi empiricamente falsa che è stata difesa con argomenti che mi sembrano infondati, ma soprattutto è il frutto di un fraintendimento: Hume dimentica che i racconti, proprio come i giochi, ci coinvolgono come personaggi che appartengono alla finzione e che debbono per questo accettarne le regole. I racconti, morali e immorali che siano, si rivolgono ad un lettore implicito che è costruito e posto dalla narrazione stessa. Nel caso della dimensione etica, il dettato della narrazione deve tuttavia assolvere ad un compito più complesso: deve saper giustificare l'assunzione di un differente punto di vista costruendo la realtà narrativa in forma tale da suscitare nel lettore quelle emozioni e quegli atteggiamenti che fanno da fondamento ad ogni prospettiva etica. Si tratta di un compito complesso che tuttavia è reso possibile dalla natura della narrazione, dalla sua capacità di ricreare ad arte le situazioni che normalmente scandiscono la nostra vita, mettendone in luce solo alcuni tratti e tacendone altri. La grammatica della finzione ci consente così di costruire un mondo che chiede di essere valutato e compreso secondo prospettive diverse dalla nostra.