

Susan Sontag

**CONTRO  
L'INTERPRETAZIONE**

Traduzione di Ettore Capriolo

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

## CONTRO L'INTERPRETAZIONE

Il contenuto è un colpo d'occhio su qualcosa, un incontro come in un lampo. È minuscolo... è una minuscola cosa, il contenuto.

*Da un'intervista con Willem De Kooning.*

Sono soltanto i superficiali che non giudicano dalle apparenze. Il mistero del mondo è il visibile, non l'invisibile.

*Da una lettera di Oscar Wilde.*

### 1

La prima "esperienza" dell'arte fu probabilmente quella di trovarsi di fronte un fenomeno d'incantesimo, di magia; l'arte era infatti uno strumento del rito (vedansi le pitture delle caverne di Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, ecc.). La prima "teoria" dell'arte, quella dei filosofi greci, sostenne che l'arte era mimesi, imitazione della realtà.

A questo punto sorse il curioso problema del *valore* dell'arte, in quanto la teoria mimetica, per i termini stessi in cui viene proposta, invita l'arte a giustificarsi.

Platone, che la propose per primo, sembra averlo fatto per concludere che il valore dell'arte è incerto. Poiché egli riteneva che le stesse cose materiali fossero oggetti mimetici, imitazioni di forme o strutture trascendenti, anche il più bel dipinto di un letto poteva essere soltanto "imitazione di un'imitazione". Per lui l'arte non è né particolarmente utile (un letto dipinto non serve per dormirci sopra), né vera, nel senso più stretto dell'aggettivo. Gli argomenti di Aristotele in difesa dell'arte in realtà non contestano la tesi di Platone che vede nell'arte un

elaborato *trompe l'œil*, e quindi una menzogna. Egli obietta soltanto all'idea che l'arte sia inutile. Secondo Aristotele, l'arte, sia essa o no menzogna, ha un certo valore perché è una forma di terapia. In fondo l'arte è utile, ribatte Aristotele; medicalmente utile in quanto solleva e purifica da passioni pericolose.

Per Platone come per Aristotele la teoria mimetica s'accompagna al presupposto che l'arte sia sempre figurativa. Ma non è indispensabile che i suoi sostenitori chiudano gli occhi davanti all'arte decorativa o astratta. Si può benissimo modificare o eliminare l'errata convinzione che l'arte sia necessariamente "realistica" senza per questo uscire dai problemi posti dalla teoria mimetica.

La realtà è che tutte le prese di coscienza e le riflessioni degli occidentali sull'arte sono rimaste entro i confini tracciati dalla teoria greca dell'arte come mimesi o rappresentazione. È per questa teoria che l'arte in se stessa – al di sopra e al di là delle singole opere d'arte – diventa discutibile e ha bisogno di una difesa. Ed è la difesa dell'arte che dà origine alla strana idea secondo la quale una cosa che abbiamo imparato a chiamare "forma" è separata da una cosa che abbiamo imparato a chiamare "contenuto", nonché al metodo, ricco di buone intenzioni, che considera essenziale il contenuto e accessoria la forma.

Persino nell'epoca moderna, sebbene critici e artisti abbiano abbandonato, quasi all'unanimità, la teoria dell'arte come rappresentazione di una realtà esterna per la teoria dell'arte come espressione soggettiva, persiste la caratteristica principale della teoria mimetica. Possiamo vedere nell'opera d'arte una immagine (l'arte come immagine della realtà) o

un'affermazione (l'arte come affermazione dell'artista): in entrambi i casi è ancora il contenuto che ha la precedenza. Esso può essere cambiato; ora è forse meno figurativo, meno apertamente realistico. Ma si continua a presumere che l'opera d'arte sia il suo contenuto. O, come si preferisce dire oggi, che un'opera d'arte debba per definizione "dire" qualcosa. ("Ciò che X sta dicendo è...", "Ciò che X sta cercando di dire è...", "Ciò che X ha detto è...", ecc.)

## 2

Nessuno di noi potrà mai ritrovare quella stagione d'innocenza che precedette tutte le teorie, quando l'arte non aveva bisogno di giustificarsi e non ci si chiedeva che cosa "dicesse" un'opera d'arte perché tutti lo sapevano, o credevano di saperlo. Da ora, e per tutta l'era della consapevolezza umana, ci è stato affidato il compito di difenderla. Possiamo soltanto obiettare a questo o quel mezzo di difesa. Abbiamo anzi l'obbligo di distruggere qualsiasi mezzo di difesa e di giustificazione dell'arte che sia divenuto particolarmente stupido, ingombrante o insensibile alle esigenze e alla prassi contemporanea.

È la situazione in cui si trova oggi l'idea stessa del contenuto. Qualunque cosa possa essere stata in passato, essa è ora soprattutto un intralcio, una secatura, una forma, forse neanche troppo sottile, di filisteismo.

Benché i più recenti sviluppi di molte arti sembrano doverci allontanare dall'idea che un'opera d'arte sia soprattutto il suo contenuto, questa idea conserva ancora una straordinaria egemonia. Avanzo

l'ipotesi che ciò avvenga perché essa si perpetua oggi in un certo modo di affrontare le opere d'arte profondamente radicate nello spirito di quasi tutti coloro che prendono sul serio un'arte qualunque. La conseguenza di questa sopravvalutazione del contenuto è l'eterno progetto, mai completamente realizzato, dell'*interpretazione*. E, inversamente, è l'abitudine ad accostarsi alle opere d'arte per interpretarle a rafforzare l'illusoria convinzione che l'opera d'arte abbia realmente un contenuto.

## 3

Non uso naturalmente il termine interpretazione nella sua accezione più vasta: in quella cioè cui si riferisce Nietzsche quando dice (giustamente): "Non esistono fatti, ma soltanto interpretazioni". Per interpretazione intendo qui un atto cosciente dello spirito che esemplifica un certo sistema, certe "regole" interpretative.

Applicata all'arte, l'interpretazione è il cogliere dall'insieme dell'opera una serie di elementi (l'elemento X, Y, Z e così via). È un'operazione che si identifica di fatto con una traduzione. L'interprete dice: "Ehi, non vedete che X è in realtà – o significa in realtà – A? Che Y è in realtà B? Che Z è in realtà C?".

Quale situazione ha potuto suggerire questi curiosi piani di trasformazione di un testo? La storia ci offre la documentazione per una risposta. L'interpretazione appare per la prima volta nella cultura della tarda antichità classica, cioè in un'epoca in cui l'autorità e l'attendibilità del mito erano state scalzate da una visione "realistica" del mondo nata dal

progresso scientifico. Una volta sollevato il problema che ossessiona la coscienza post-mitica – che cosa fare dei simboli religiosi – i testi antichi non potevano più essere accettati nella loro forma originaria. Si ricorse allora all'interpretazione, per conciliarli con le esigenze "moderne". Così gli stoici, in conformità con la tesi che gli dei dovevano essere morali, diedero un significato allegorico alle caratteristiche grossolane di Zeus e del suo turbolento clan nei poemi omerici. Quando parlava dell'adulterio di Zeus con Latona, spiegarono, Omero in realtà alludeva all'unione tra forza e saggezza. Con lo stesso spirito Filone di Alessandria interpretò come paradigmi spirituali i prosaici resoconti storici della Bibbia ebraica. La storia dell'esodo dall'Egitto, i quarant'anni di vagabondaggio nel deserto e l'arrivo alla terra promessa, diceva Filone, erano in realtà un'allegoria dell'emancipazione, delle tribolazioni e infine della liberazione dell'anima individuale. L'interpretazione, insomma, presuppone una discrepanza tra il significato palese del testo e le esigenze dei suoi lettori (posteriori), e cerca di superarla. Il fatto è che per qualche ragione un testo è diventato inaccettabile, ma nello stesso tempo non si può buttarlo via. L'interpretazione è un metodo strategico radicale che tenta di conservare un vecchio testo, ritenuto troppo prezioso perché sia lecito scartarlo, rimettendolo a nuovo. L'interprete non lo distrugge e non lo riscrive, ma di fatto lo modifica. Tuttavia non ammette di averlo fatto. Sostiene di averlo soltanto reso comprensibile rivelandone il vero significato. Per quanto alterino i testi (un altro esempio famigerato è nelle interpretazioni "spirituali", rabbiniche e cristiane, di un'opera palesemente erotica come il Can-

tico dei Cantici), gli interpreti devono sempre asserire di averne ricavato, con la loro lettura, un significato che già in essi era contenuto.

Oggi però l'interpretazione è ancora più complessa. Lo zelo contemporaneo per i piani interpretativi è spesso suggerito non da un sentimento di pietà per il testo importuno (che può mascherare un'aggressione), ma da un'aperta aggressività, da un esplicito disprezzo per le apparenze. L'interpretazione di vecchio tipo era persistente ma rispettosa; erigeva un nuovo significato sopra quello letterale. Quella di tipo moderno scava, e scavando distrugge; fruga "oltre" il testo per trovare un sotto-testo che è quello autentico. Le dottrine moderne più celebrate e influenti, quelle di Marx e di Freud, sono di fatto elaborati sistemi di teorie interpretative ermeneutiche, empie e aggressive. Tutti i fenomeni osservabili vengono messi tra parentesi, per usare l'espressione di Freud, come *contenuto manifesto*. Questo contenuto manifesto dev'essere esaminato e respinto per trovare il vero significato – il *contenuto latente* – che gli sta sotto. Marx considera occasioni per un'interpretazione avvenimenti sociali come le rivoluzioni e le guerre; Freud gli avvenimenti delle esistenze individuali (come i sintomi neurotici e i lapsus del linguaggio) nonché i testi (per esempio un sogno o un'opera d'arte). Secondo Marx e Freud, questi avvenimenti sono comprensibili soltanto in *apparenza*, ma in realtà senza un'interpretazione non significano nulla. Capire è interpretare, e interpretare è esporre in termini diversi il fenomeno, più esattamente trovargli un equivalente.

L'interpretazione dunque non è (come ritengono i più) un valore assoluto, un atto dello spirito situato

in qualche regno astratto delle sue facoltà, ma dev'essere valutata nell'ambito di una visione storica della percezione umana. In certi contesti culturali è un atto liberatorio, cioè un mezzo per rivedere, per rivalutare, per sfuggire a un passato ormai morto. In altri è un atto reazionario, impertinente, meschino e soffocante.

## 4

La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante. Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. 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.

È anche qualcosa di più. È la vendetta dell'intelletto sul mondo. Interpretare è impoverire, svotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di "significati". È trasformare il mondo in *questo* mondo. ("Questo mondo". Come se ce ne fossero altri.)

Questo mondo, il nostro mondo, è già fin troppo svotato e impoverito. Basta con tutti i duplicati, fin quando non torneremo a fare un'esperienza più immediata di ciò che abbiamo.

## 5

In quasi tutti gli esempi moderni, l'interpretazione è un rifiuto filisteo di lasciare in pace l'opera d'arte. La vera arte ha la facoltà di innervosirci. Ridur-

re l'opera d'arte al suo contenuto e poi interpretare *questo*, significa addomesticarla. L'interpretazione rende l'arte docile e accomodante.

Questo filisteismo interpretativo è piú diffuso in letteratura che in qualsiasi altra arte. Ormai da decenni i critici letterari hanno capito che il loro compito è quello di trasformare in qualcos'altro gli elementi della poesia, della commedia, del romanzo o del racconto. Certe volte lo scrittore si trova cosí a disagio di fronte al nudo potere della sua arte da installare all'interno della propria opera – sia pure con un po' di timidezza, con un pizzico di educata ironia – un'interpretazione chiara ed esplicita. Thomas Mann è uno di questi autori eccessivamente cooperanti. Quando deve invece affrontare autori piú refrattari, il critico è ben felice di addossarsi questo compito.

L'opera di Kafka, per esempio, è stata sottoposta al sistematico stupro di almeno tre eserciti di interpreti. Coloro che leggono Kafka come un'allegoria sociale vi vedono delle cartelle cliniche sulle frustrazioni e sull'assurdità della burocrazia moderna e sul suo inevitabile sfociare nel totalitarismo. Coloro che lo leggono come un'allegoria psicoanalitica vi trovano rivelazioni disperate della paura di Kafka di fronte al padre, del suo complesso di castrazione, del suo senso d'impotenza e della sua soggezione ai sogni. Coloro che lo leggono come un'allegoria religiosa spiegano che in *Das Schloss* K. cerca di guadagnarsi l'ammissione al paradiso, mentre il Joseph K. del *Prozess* è giudicato dalla misteriosa e inesorabile giustizia di Dio... Un altro scrittore che ha attirato gli interpreti come sanguisughe è Samuel Beckett. I suoi delicati drammi sulla coscienza introversa – ri-

dotta alle sue componenti essenziali, isolata, presentata spesso in un'immobilità anche fisica – vengono letti come dichiarazioni sull'alienazione del mondo moderno da Dio o dal significato, o come allegoria della psicopatologia.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... si potrebbe continuare a citare scrittori; è interminabile l'elenco di coloro intorno ai quali si sono formate spesse incrostazioni interpretative. Bisogna però tener presente che l'interpretazione non è soltanto un complimento rivolto dalla mediocrità al genio, ma è l'unico modo moderno di capire le cose, e si applica a opere di ogni qualità. Cosí, negli appunti di regia per *A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan mostrò chiaramente che, per mettere in scena la commedia, doveva scoprire che Stanley Kowalski rappresentava la barbarie sensuale e vendicativa in procinto di inghiottire la nostra cultura, mentre Blanche Du Bois era la civiltà occidentale, la poesia, l'eleganza squisita, la penombra, i sentimenti raffinati e tutto il resto, seppure, naturalmente, un po' logorata dall'uso. Cosí il vigoroso melodramma psicologico di Tennessee Williams diventava comprensibile: era "su" qualcosa, sul declino della civiltà occidentale. Evidentemente se fosse rimasto quello che era, cioè una commedia su un bel brutto di nome Stanley Kowalski e una bellezza sfiorita e malridotta di nome Blanche Du Bois, non si sarebbe potuto farne nulla.

Non ha importanza se l'artista intenda o no che le sue opere vengano interpretate. Forse Tennessee Williams condivide le idee di Kazan sui significati del

suo dramma. E forse Cocteau desiderava che film come *Le sang d'un poète* e *Orphée* avessero le elaborate letture in termini di simbolismo freudiano e di critica sociale che di fatto ebbero. Ma i meriti di queste opere non risiedono certamente nei loro "significati". Anzi, i drammi di Williams e i film di Cocteau sono difettosi, falsi, artificiosi e per nulla convincenti proprio in quanto suggeriscono queste pompose illazioni.

Risulta dalle interviste che Resnais e Robbe-Grillet costruirono volutamente *L'année dernière à Marienbad* in modo che potesse adattarsi a una quantità di interpretazioni tutte egualmente plausibili. Ma bisognerebbe resistere alla tentazione di interpretare questo film. Ciò che conta in *L'année dernière à Marienbad* è la pura, intraducibile immediatezza sensuale di certe immagini, nonché le soluzioni rigorose, seppure limitate, di certi problemi della forma cinematografica.

Nello stesso modo può anche darsi che per Ingmar Bergman il carro armato che nel *Silenzio* percorreva rombando di notte la strada deserta, fosse un simbolo fallico. Ma se è così, fu un'idea stupida. ("Non fidarti mai di chi narra, fidati della storia" diceva D.H. Lawrence.) Considerando il carro armato come un oggetto bruto, come l'immediato equivalente sensorio dei bruschi e misteriosi avvenimenti ferrigni in corso all'interno dell'albergo, quella sequenza era il momento più persuasivo del film. Coloro che si sforzano di interpretare il carro armato freudianamente non fanno che esprimere la loro incapacità di rispondere a ciò che vedono sullo schermo.

Le interpretazioni di questo tipo denotano sempre un'insoddisfazione (più o meno consapevole) di fron-

te all'opera e il desiderio di sostituirla con qualcos'altro.

L'interpretazione, basata com'è sulla discutibilissima teoria che l'opera d'arte sia composta di frammenti di contenuto, è una violazione dell'arte, trasformata in un oggetto d'uso da collocare entro uno schema di categorie mentali.

## 7

Naturalmente l'interpretazione non prevale sempre. Di fatto si può dire che buona parte dell'arte d'oggi è motivata dal desiderio di sfuggirle. Per evitare l'interpretazione, l'arte può diventare parodia. O può diventare astratta. O può diventare ("purementemente") decorativa. O può diventare non-arte.

La fuga dall'interpretazione sembra soprattutto tipica della pittura moderna. La pittura astratta è un tentativo di non avere un contenuto, nell'accezione abituale del termine; e non esistendo contenuto, non può darsi interpretazione. La Pop Art tende con mezzi opposti allo stesso risultato: servendosi di un contenuto così vistoso, così palese, finisce anch'essa per non essere interpretabile.

Anche gran parte della poesia moderna, a partire dai grandi esperimenti della lirica francese (compreso quel movimento che è stato erroneamente battezzato "simbolismo"), per iniettare il silenzio nella poesia e per restaurare la *magia* della parola, è sfuggita al rozzo intervento dell'interpretazione. La più recente rivoluzione del gusto poetico contemporaneo — quella che ha depresso Eliot e innalzato Pound — denota un distacco dal contenuto poetico nella vecchia accezione del termine e un'intolleranza per tutto

ciò che fa della poesia moderna una preda dello zelo degli interpreti.

Naturalmente mi riferisco soprattutto alla situazione americana. Qui l'interpretazione imperversa in quelle arti che hanno un movimento d'avanguardia debole e trascurabile: la narrativa e la drammaturgia. I romanzieri e i commediografi americani sono in realtà dei giornalisti, dei sociologi o degli psicologi dilettanti. Essi scrivono un equivalente letterario della musica descrittiva. E il senso di ciò che si può fare con la *forma* narrativa o drammaturgica è così rudimentale, prosaico e stagnante che il contenuto, anche quando non è semplice informazione, notizia, è ancora perfettamente visibile e a portata di mano. Nella misura in cui, in America, a differenza della poesia, della pittura e della musica, i romanzi e le commedie non riflettono un interesse per le innovazioni formali, queste arti restano soggette all'assalto dell'interpretazione.

Ma l'avanguardismo programmatico – che si è generalmente manifestato in esperimenti formali a scapito del contenuto – non è la sola difesa contro l'infestazione dell'arte ad opera delle interpretazioni. O almeno io lo spero, in quanto ciò sarebbe come costringere l'arte ad essere in perpetua agitazione. (E perpetuerebbe inoltre quella distinzione tra forma e contenuto che è in fin dei conti ingannevole.) Teoricamente è possibile sfuggire agli interpreti anche in un altro modo, producendo cioè opere d'arte dall'apparenza così linda e unitaria, dall'azione così rapida, dal discorso così diretto da fare dell'opera... ciò che essa è. È possibile oggi? Io credo che accada già nei film. Ed è per questo che oggi il cinema è la più viva, la più eccitante e la più importante tra

tutte le forme d'arte. Forse il miglior criterio per stabilire la vitalità di una particolare forma d'arte è nella libertà da essa offerta ai suoi cultori di commettere sbagli nella attuazione, e di raggiungere nello stesso tempo risultati esteticamente validi. Certi film di Bergman, per esempio – benché infarciti di zoppicanti messaggi sullo spirito moderno, tali da provocare interpretazioni – riescono egualmente a trionfare delle intenzioni pretenziose del regista. In *Luci d'inverno* e nel *Silenzio*, la bellezza e la raffinatezza visiva delle immagini sovvertono sotto i nostri occhi il velleitario pseudointellettualismo della vicenda e di certe parti del dialogo. (L'esempio più significativo di questo tipo di discrepanza è l'opera di D.W. Griffith.) Nei buoni film c'è sempre un'immediatezza che ci libera totalmente dalla smania di interpretare. Hanno questo potere liberatorio e anti-simbolico molti vecchi film hollywoodiani, come quelli di Cukor, di Walsh, di Hawks e di innumerevoli altri registi, nonché le opere migliori dei nuovi registi europei come *Tirez sur le pianiste* e *Jules et Jim* di Truffaut, *À bout de souffle* e *Vivre sa vie* di Godard, *L'avventura* di Antonioni e *I fidanzati* di Olmi.

Il fatto che i film non siano stati travolti dagli interpreti è dovuto in parte alla novità del cinema come arte. Lo si deve inoltre al caso fortunato che ha ridotto per tanto tempo i film alle proporzioni limitate di puri oggetti di svago; in altre parole venivano considerati un settore della cultura di massa, usando questa espressione in contrapposizione all'alta cultura, e come tali ignorati da quasi tutti gli intellettuali. Infine nel cinema, per coloro che hanno voglia di analizzare, c'è sempre la possibilità di met-

tere le mani su qualcosa di diverso dal contenuto. Esso infatti, a differenza del romanzo, possiede un vocabolario di forme: l'esplicita, complessa e discutibile tecnologia dei movimenti di macchina, del montaggio e della composizione dell'inquadratura, che è parte integrante della creazione di un film.

## 8

Che tipo di critica, di commento sulle arti, è augurabile oggi? Io non sostengo infatti che le opere d'arte siano ineffabili, che non possano essere descritte o parafrasate. Possono esserlo, invece. Il problema è come. Che cosa potrebbe essere una critica capace di servire l'opera d'arte anziché usurparne il posto?

Ciò che occorre è anzitutto una maggiore attenzione alla forma. Se un'eccessiva accentuazione del contenuto provoca l'arroganza dell'interpretazione, descrizioni più ampie e più approfondite della forma potrebbero farla tacere. Ciò che occorre è un vocabolario – più descrittivo che prescrittivo – delle forme<sup>1</sup>. La critica migliore è quella che scioglie le considerazioni sul contenuto in quelle sulla forma. (Un esempio di analisi formale applicata contemporanea-

<sup>1</sup> Una delle difficoltà è che la nostra idea della forma è spaziale (tutte le metafore greche della forma sono derivate da nozioni di spazio). È per questo che abbiamo a portata di mano un vocabolario più per le forme delle arti spaziali che per quelle delle arti temporali. Tra queste ultime fa naturalmente eccezione il dramma, forse perché è una forma narrativa (cioè temporale) che si estende visivamente e pittoricamente su un palcoscenico... Ciò che ancora ci manca è una poetica del romanzo, un'idea chiara sulle forme della narrazione. Forse l'occasione per un gran balzo in avanti in questa direzione potrà essere offerta dalla critica cinematografica, in quanto i film sono anzitutto una forma visiva, ma sono anche una ripartizione della letteratura. (N.d.A.)

mente al genere e all'autore è il saggio di Walter Benjamin *Il narratore: riflessioni sulle opere di Nikolaj Leskòv.*) Ma sono altrettanto valide quelle azioni critiche che forniscono una descrizione veramente precisa, acuta e amorevole dell'aspetto esteriore di un'opera d'arte. Essa peraltro sembra ancor più difficilmente attuabile dell'analisi formale.

## 9

Il valore più alto e più liberatore che esista nell'arte – e nella critica – d'oggi è la *trasparenza*. S'intende per trasparenza il fare esperienza della luminosità della cosa in sé, delle cose per quelle che sono. È questa, per esempio, la grandezza dei film di Bresson e di Ozu e della *Règle du jeu* di Renoir.

Tanto tempo fa (diciamo all'epoca di Dante) architettare le opere d'arte in modo che potessero essere percepite a livelli diversi era verosimilmente una esperienza rivoluzionaria e creativa. Oggi non lo è più; rafforza anzi quel principio di ridondanza che è la principale calamità della vita moderna.

Tanto tempo fa (quando la grande arte era rara) interpretare le opere d'arte doveva essere un'operazione rivoluzionaria e creativa. Oggi non lo è più. Ciò di cui assolutamente non sentiamo il bisogno è di assimilare ulteriormente l'Arte nel Pensiero o (peggio ancora) nella Cultura.

L'interpretazione dà come scontata l'esperienza sensoriale dell'opera d'arte e se ne serve come punto di partenza. Ma oggi non si può più darla per scontata. Basti pensare alla moltiplicazione delle opere d'arte a disposizione di ciascuno di noi, che s'aggiungono ai sapori, agli odori e agli spettacoli contra-

stanti dell'ambiente urbano per bombardare i nostri sensi. La nostra è una cultura basata sull'eccesso, sulla sovrapproduzione, da cui consegue una costante diminuzione di acutezza della nostra esperienza sensoriale. Tutte le condizioni della vita moderna – la sua abbondanza materiale, il suo affollamento – congiurano a ottundere le nostre facoltà sensorie. Ed è dalle condizioni dei nostri sensi, delle nostre facoltà (e non di quelle di un'altra epoca) che deve essere determinato il compito del critico.

Ciò che oggi è importante è ricuperare i nostri sensi. Dobbiamo imparare a *vedere* di piú, a *udire* di piú, a *sentire* di piú.

Il nostro compito non è quello di trovare in un'opera d'arte la quantità massima di contenuto, e ancor meno di spremere piú contenuto di quello che già c'è. Il nostro compito è di sfrondare il contenuto in modo da poter vedere ciò che veramente c'interessa.

Il fine di ogni commento sull'arte dovrebbe essere oggi quello di rendere le opere d'arte – e per analogia la nostra stessa esperienza – piú 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*.

10

Aniché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte.

1964

## SULLO STILE

Sarebbe difficile, oggi, trovare un critico letterario rispettabile disposto a farsi sorprendere nell'atto di difendere, sul piano teoretico, la vecchia antitesi tra stile e contenuto. Su questo problema vige una devota unanimità. Ciascuno s'affretta a dichiarare che stile e contenuto sono inseparabili, che lo stile vigorosamente personale di ogni scrittore importante è un aspetto organico della sua opera e non è mai qualcosa di puramente "decorativo".

Nell'attività *pratica* del critico, però, sopravvive la vecchia antitesi, praticamente incontrastata. Gli stessi critici che rifiutano, incidentalmente, l'idea che lo stile sia un accessorio del contenuto tengono in piedi questo dualismo ogni volta che si applicano a opere d'arte particolari. In fondo non è tanto facile staccarsi da una distinzione che tiene praticamente unito il tessuto del discorso critico, e serve a perpetuare certe finalità intellettuali e certi interessi acquisiti che rimangono così inattaccati, e sarebbe duro rinunciarvi senza avere sottomano un sostituto funzionante e pienamente articolato.

Di fatto, parlare dello stile di un romanzo o di una poesia in quanto "stile", senza indicare impli-